

**ESTETICA ȚAPULUI ISPĂȘITOR.  
EL AKELARRE DE GOYA ÎNTRE SABATUL VRĂJITOARELOR  
ȘI MANIA BACCANTELOR**

MARIA AMARINEI

Universitatea din București, Facultatea de Filosofie

ȘTEFAN BĂRZU

Universitatea din București, Facultatea de Filosofie

CCIF – Centrul de cercetare a istoriei și circulațiilor ideilor filosofice

**The Aesthetics of the Scapegoat. El Akelarre by Goya between the Witches' Sabbath and the Bacchae's Mania.** Starting from the aesthetical grounds of Francisco Goya's 1798 *El Akelarre* (known as the Sabbath of the Witches) this article attempts an eclectic exploration of primarily two hermeneutical horizons: the archaic Greek horizon and the late XVIII<sup>th</sup> century Christian horizon. The point of convergence between these two is the marginal, occult feminine, the magical and demonologically-charged region of collective human experience. These marginalized groups of women are defined and redefined through their more or less hidden devastating force and also by their unnatural access to the demonic dark corners of human experience. In this sense, we have concomitantly worked in three directions. First, through the analysis of *El Akelarre* we established the existence of a common collective representation of two marginalized groups embodied by the *bacchae* of the Greek archaic times and the witches of the Christian modernity. At a second level, we mapped out the possible origins and the role of this historical and religious juxtaposition of female witchcraft. At the third and last level we tried to reestablish Goya's work in its historical context, a space in which a case could be made for a phenomenon that runs through most of western european culture – bacchomania.

**Keywords:** Goya; El Akelarre; witchcraft; bacchae; scapegoat; bacchomania; demonology.

## 1. INTRODUCERE

Există un anumit tip de reprezentare a grupurilor de femei asociat cu acapararea, pierderea, abandonul în fața unor forțe malefice ce străbate conștiința culturală din Antichitate și până în perioada Romantică. În Antichitate, arhetipul este reprezentat de imaginea baccantelor, urmașele lui Dionysos, care se lasă pradă *maniei* pentru a ieși dincolo de zidurile cetății și a se deda unor practici „monstruoase”. În Evul Mediu târziu, etalonul este deja reprezentat de către vrăjitoare, femei care devin instrumente ale Diavolului prin care acesta își pavează

și își consolidează locul în lume. În secolele XVIII și XIX, în special în perioada neoclasică și romantică, aceste două modele sunt reluate și reprezentate în opere de artă într-un mod similar, pe alocuri indistinctiv, ceea ce ridică o serie de întrebări de o semnificativă importanță filosofică.

Punctul de pornire al acestui demers este lucrarea pictorului spaniol Francisco Goya, *El Akelarre (Legământul / Sabatul Vrăjitoarelor)*. Apărută în 1798, pictura este o reprezentare a unei adunări de femei în jurul unui țăp, acesta fiind o prefigurare a ceea ce în secolul XIX, prin scrierile oculte ale lui Éliphas Lévi, devine Bafomet<sup>1</sup>, interpretat cultural ca reprezentare dominantă a Diavolului. În pictura lui Goya, țăpul trimite atât (1) la imaginea iudaică a lui Azazel, țăpul ispășitor din *Cartea Levitic*, din ritualul de *Yom Kippur*, țăp care lua asupra sa păcatele poporului Israel și era izgonit în pustie, cât și (2) la imaginea lui Molech sau Moloch, idolul Cananit cu două coarne asociat tot în *Cartea Levitic* cu sacrificarea copiilor. Nu numai elementele centrale ale construcției tabloului sunt de interes pentru această lucrare, ci și detaliile de dimensiuni reduse care lămuresc întrucâtva și susțin ipoteza pe care o vom proba. Ceea ce urmărim să identificăm în tabloul lui Goya sunt elementele comune ce aparțin de reprezentarea pe care conștiința colectivă, în măsura în care putem vorbi despre aceasta, o moștenește față de grupurile de femei și asocierea acestora cu puterile răului. Mai precis, vom stabili punctele conexe între modul în care anticicii își reprezentau baccantele și felul în care creștinii modelează imaginea vrăjitoarelor.

Elementele comune identificate vor revela două aspecte de o importanță aparte. În primul rând, se remarcă o constantă în reprezentarea istorică a femeilor ca purtând însemne victimare, după cum indică și René Girard în lucrarea sa *Țapul ispășitor*<sup>2</sup>. Aceste însemne victimare constituie predispoziția unui anumit grup de a fi nu numai izolat de societate, ci și de a deveni în ochii comunității responsabil de situațiile de criză. Următorul aspect de interes este reprezentat de similitudinea reprezentărilor acestor grupuri de femei acuzate de aderarea la forțe malefice și oculte în Antichitate și în Evul Mediu. Asemănarea este una ce poate părea stranie la o primă vedere, date fiind nu numai perioadele istorice diferite în care reprezentările apar, ci și culturile religioase complet distincte în care aceste arhetipuri sunt constituite.

Din această reconstrucție istorică, pornită de la tabloul lui Goya, reies două explicații posibile pentru similitudinile dintre reprezentarea baccantelor și cea a vrăjitoarelor, exemple alese specific datorită importanței lor paradigmatică. Pe de o parte, explicația pe care o vom da este de sorginte istorică și vizează moștenirea

<sup>1</sup> „Bafomet” apare ca nume relatat abia în 1098, într-o conjunctură epistolară legată de Ordinul Templier – mai exact, într-o istorisire cu privire la asedierea Antiohiei. Bafomet era numele invocat de către cetățenii Antiohiei și îl denumea, printr-o transcriere aproximată, pe Mahomed, fondatorul Islamului. Laolaltă cu damnările Ordinului, Bafomet este metamorfozat progresiv într-o zeitate incriminatorie la care cei acuzați se închinău în ascuns. În cultura populară, demonizarea Ordinului Templier a adus în concomitență și o demonizare efectivă a misteriosului „Bafomet”.

<sup>2</sup> René Girard, *Țapul ispășitor*, traducere de Theodor Rogin, București, Editura Nemira, 2000.

culturală a creștinilor de la greci, prin care răul este reprezentat prin intermediul acelorași elemente și simboluri. Pe de altă parte, vom face un salt înapoi către perioada în care Goya își concepe lucrarea, o perioadă ce poate fi determinată între secolul al XVIII-lea și finele secolului al XIX-lea, în care o parte din cultura europeană încearcă aproape obsesiv o reîntoarcere la „valorile dionisiace”.

## 2. STRUCTURI DEMONOLOGICE ÎN *EL AKELARRE*

Tabloul care reprezintă originea tematică a demersului de față este lucrarea lui Francisco Goya, *El Akelarre (Legământul / Sabatul Vrăjitoarelor)*, apărută în 1789<sup>3</sup>. Un aspect important de avut în vedere este faptul că nu Goya a fost cel care a dat titlul acestei lucrări, detaliu ce face fertil terenul pentru testarea ipotezei conform căreia maniera în care acesta alege să reprezinte vrăjitoarele este tacit inspirată din modul în care grecii își reprezentau baccantele<sup>4</sup>. Tabloul face parte dintr-o serie de șase lucrări ale căror tematică centrală este vrăjitoria. Picturile au fost comandate de către Maria Cayetana de Silva, cea de-a XIII-a Ducesă de Alba. Faptul că lucrările sunt executate la comandă nu știrbește din interesul pe care îl ridică tablourile lui Goya. În primul rând, trebuie avut în vedere faptul că alegerea lui Goya de a explora subiectul vrăjitoriei îi aparține în totalitate, fiind o temă recurentă și în alte colecții de-ale sale. În al doilea rând, ceea ce este de interes pentru această lucrare este cu precădere modul și modelul pe care Goya îl alege în reprezentarea vrăjitoarelor și ritualurile acestora.

La o primă privire asupra tabloului *El Akelarre*, ceea ce se remarcă este ambientul sumbru creat de cromatica rece, întunecată, limitată la variații ale unei palete reduse de culori. Este evidentă încă de la început încercarea de plasare a reprezentării într-un cadru înfiorător, decrepit, malefic. Trecând la elementele centrale ale tabloului, pe departe figura care domină pictura este cea a Țapului cu blană neagră-brună, de dimensiuni supranaturale, situat în mijlocul unui grup de femei. Coarcele Țapului ocupă o parte importantă din pictură, acestea fiind de asemenea supradimensionate și încoronate cu o cunună de frunze de viță de vie. Despre acest detaliu, se poate afirma că reprezintă o trimitere directă la Dionysos, zeul vinului, al cărui simbol emblematic este vița de vie<sup>5</sup>.

În jurul acestei figuri monstruoase, ale cărei trăsături sunt ușor antropomorfizate tocmai pentru a intensifica sentimentul de teroare, se află strânse laolaltă mai multe femei, o parte dintre ele având copii în brațe. Putem identifica deja personajele principale – Țapul este reprezentarea Diavolului, pe când femeile din jurul acestuia sunt slujitoarele sale, vrăjitoarele. În tablou apar prunci în diferite ipostaze. În stânga tabloului, într-un plan secund, se remarcă un obiect asemănător unui toiag de care trei nou-născuți pictați în nuanțe de gri sunt spânzurați. Acest

<sup>3</sup> Fig. 1.

<sup>4</sup> Tim McNeese, *Francisco Goya*, Infobase Publishing, 2008, p. 130.

<sup>5</sup> Sarah Carr-Gomm, *Francisco Goya*, Parkstone International, p. 130.

element terifiant este o trimitere directă la una dintre credințele folclorice legate de vrăjitoare conform căreia o parte din riturile acestora presupuneau „lepădarea de prunci”, avortul și canibalizarea avortonului<sup>6</sup>. Cadavrul unui alt copil, din care pare că a rămas numai forma sa scheletică, apare în aceeași parte stângă a imaginii, detaliul fiind reluat în partea dreaptă a tabloului, însă, de această dată, cadavrul fiind ținut în mâini de o femeie – simetrizând astfel un fundal morbid ce evocă prejudecăți populare cu privire la vrăjitorie.

Devine evident faptul că acest motiv repetat în întreaga structură a picturii este o trimitere la practica de care vrăjitoarele erau acuzate, și anume, sacrificarea copiilor în numele Diavolului. De sub fusta uneia dintre protagoniste răsar picioarele unui prunc ce pare a fi încă în viață, iar o altă femeie ține în brațe, într-o manieră sacrificială, un copil nou-născut, semn că ritualul vrăjitoarelor este în plină desfășurare. Un alt element ce frapează este reprezentat de chipurile femeilor strânse în jurul țăpului. Vrăjitoarele, deodată, par a fi la fel de monstruoase ca stăpânul lor. Expresiile lor faciale sunt terifiante, denotând în același timp reverență și spaimă. Fețele le sunt zbârcite, trase, înăsprite și pământii, iar groaza pe care privirea țăpului le-o imprimă pare a fi cumva străbătută de un soi de resemnare și abandonare în fața unei damnări eterne. Tim McNeese afirmă în lucrarea sa, în care analizează opera și viața lui Francisco Goya, că centrele de interes ale tabloului, intenționate de pictor prin tușele sale impresioniste, sunt tocmai aceste figuri terifiante ale vrăjitoarelor și nu țăpului plasat în mijlocul picturii.<sup>7</sup> Cu atât mai mult, spaima este transmisă prin tocmai lipsa de fixare obiectuală a privirii Diavolului, acesta fiind total detașat și la limită dezinteresat de interacțiunea cu femeile.

### 3. VRĂJITORIA ȘI PORȚILE DIAVOLULUI

Vrăjitoarele, acest grup arhetipal de slujitoare ale Diavolului, au reprezentat obiectul central al unei frici a creștinătății în special în perioada Inchiziției începând cu secolul al XIII-lea, dar și în perioada Reformei, între secolele XVI–XVII. În aceste puncte cruciale din istorie, anumite grupuri de femei au fost persecutate, sub acuzația de întovărășire cu Diavolul și, implicit, practicarea vrăjitoriei.<sup>8</sup> Unul dintre cei mai importanți demonologi ai secolului al XV-lea, Nicholas Jacquier, oferă o primă definiție a vrăjitoriei ca reprezentând o nouă formă de erezie, în cadrul căreia vrăjitoarele se plasează drept creaturi calitativ diferite față de ființele umane<sup>9</sup>. Este evidentă excentricitatea și dezumanizarea femeilor acuzate de vrăjitorie, care

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>7</sup> Tim McNeese, *Francisco Goya*, p. 131.

<sup>8</sup> William Bradford Smith, *The Persecution of Witches and the Discourse on Toleration in Early Modern Germany*, în *Topographies of Tolerance and Intolerance*, edited by William Bradford Smith, Leiden, Brill, 2018, p. 50.

<sup>9</sup> Nachman Ben-Yehuda, „The European Witch Craze of the 14<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> Centuries: A Sociologist’s Perspective”, în *American Journal of Sociology*, Vol. 86, No. 1 (Jul., 1980), pp. 1–31.

capătă, în această lungă perioadă de persecuție, chiar un statut ontologic diferit față de ființele umane. O primă imagine clară a acestei forme de „privilegieri” a femeii în fața forțelor răului o găsim chiar de la Tertullian, care în *De Cultu Feminarum* (=despre îmbrăcămintea femeilor) afirmă:

Dacă credința noastră de aici de jos ar fi la nivelul răsplății ce ne așteaptă în ceruri, nici una dintre voi, iubite surori, odată ce ar ajunge să îl cunoască pe Dumnezeu și propria sa condiție – vorbesc aici despre condiția sa de femeie – nu s-ar aprinde după plăceri și împodobiri. Mai degrabă ea ar purta haine ponosite, de doliu, plângând și arătând o Eva prăbușită în pocăință... Și nu știți voi că sunteți Eva? Sentința lui Dumnezeu încă este asupra sexului vostru și această pedeapsă cade greu asupra voastră. *Voi sunteți porțile diavolului*; voi sunteți aceea ce prima a nesocotit acel copac interzis și a încălcat porunca lui Dumnezeu...<sup>10</sup>

Găsim deci, aici, una din primele conexiuni clare între femeie și activitatea diavolului, o conexiune realizată, în contextul descris de Tertullian, atât prin blestemul strămoșesc, cât și prin înfățișarea, îmbrăcămintea și exprimarea estetică a femeilor. Nu poate fi trecută cu vederea încărcătura erotică și modul în care aceasta avea să devină o particularitate definitorie pentru stabilirea relației femeilor cu diavolul<sup>11</sup>.

În viitoarele răbufniri inchizitoriale care s-au concentrat asupra vrăjitoriei, un semn distinctiv, pe care îl putem citi ca însemn victimar, era urma sau ștanța pe care diavolul ar fi lăsat-o asupra femeilor ce acceptau pactul cu acesta. Semnul „diavolesc” (pigmentări neregulate ale pielii, leziuni, negi) survenea contactului sexual prin care puterea magică era transmisă femeii vrăjitoare. Fenomenul supranatural deriva atât dintr-o nevoie de identificare estetică a vrăjitoarei, dar, totodată, era emergent și unei frici față de adulter. Interacțiunea dintre femeie și diavol nu era văzută, cel puțin în acest prim contact, ca o interacțiune cu un monstru, ci cu un bărbat misterios. O reprezentare a acestei anomalii ce îmbină demonologia cu frica de adulter o găsim în *Diavolul ca Iubit al Vrăjitoarei*<sup>12</sup>, o xilogravură de pe teritoriile Germaniei de la 1490, în care este înfățișată o îmbrățișare erotică dintre o femeie nobilă și un bărbat ale cărui unice elemente teratologice sunt copitele și o coadă parțial ascunsă sub tunică.

Cu doar 3 ani mai devreme, într-un plan cvasi-legislativ, lucrarea *Malleus Maleficarum*, scrisă de Henrich Kramer și falsificată ca fiind sub aprobare papală (bulă papală), pe lângă faptul că dă seamă de identificarea elementelor incriminatorii

<sup>10</sup> Tertullian, *De Cultu Feminarum*, I, text editat de Marie Turcan (1971), tradus în engleză de Julia O’Faolain și Lauro Martines în *Not in God’s Image*, New York, Harper & Row, 1973, p. 132 (traducere în română și italicizare proprie).

<sup>11</sup> Vezi Lyndal Roper, „Sex with the Devil”, capitolul 4 din *Witch Craze, Terror and Fantasy in Baroque Germany*, New Haven and London, Yale University Press, 2004, pp. 82–103.

<sup>12</sup> Fig. 2.

pentru a fi aduse drept probe într-un proces al vrăjitoarelor, introduce o premisă nouă: influența reală, materială, a practicilor vrăjitorești. Lucrarea aceasta, care în traducere înseamnă Ciocanul Vrăjitoarelor, reia o problemă din *Capitulum Episcopi*, un fragment de lege canonică apărut în jurul anului 900 unde este adresată problema conflictului dintre credințele și practicile păgâne și credințele și practicile creștine. *Malleus* reia, mai exact, întrebarea cu privire la realitatea sau ficționalitatea practicilor vrăjitorești. Dacă în *Capitulum Episcopi* practicile vrăjitorești izvorăsc din viziunile cu care Satan ispitește omul, și au de-a face cu fantasmе, iluzii, spectre ale minții, în *Malleus Maleficarum* vrăjitoria are efecte reale, materiale și are de-a face mai curând cu femeile și trupurile lor<sup>13</sup>. Diavolul nu atentează deci doar mental, ci și fizic – trupul feminin devenind noul teritoriu de desfășurare a forțelor demonice.

Henrich Kramer interpretează practicile vrăjitorești ca fiind totalmente reale, cu efectivitate fizică. Oricine neagă realitatea fizică a vrăjitoriei, anume faptul că vrăjitoria nu este doar o iluzionare a celor ispitiți, ci o activitate reală a unor slujitori ai Satanei – oricine neagă realitatea asta, neagă existența diavolului și deci neagă scripturile creștine. Din această lucrare avem și primele definiții clare ale *Pactului cu Diavolul*, ale modului în care acesta lasă o urmă pe trupul vrăjitoarelor și în cele mai multe cazuri prin contact sexual își transmite puterea.

Relatările despre ritualurile și practicile vrăjitoarelor sunt nenumărate și extrem de variate. În această lucrare, îmi propun să selectez numai practicile care se regăsesc în tabloul lui Goya sau care sunt indicate de acesta, dar și a celor care amintesc de ritualurile baccantelor din Antichitate. În Europa, printre practicile pentru care erau acuzate vrăjitoarele se numără prepararea unor poțiuni din ierburi otrăvitoare cu care acestea își puteau omorî victimele sau le puteau induce stări de halucinație și extaz<sup>14</sup>, asemănătoare stărilor pe care grecii le simțeau sub influența lui Dionysos. De altfel, în timpul ritualurilor, grupul de vrăjitoare consuma carnea copiilor nebotezați<sup>15</sup>, după cum indică și tabloul lui Goya prin reluarea aproape obsesivă în constituția tabloului a imaginii nou-născuților morți. Printre practicile comun acceptate ca fiind specifice vrăjitoarelor, se numără și orgiile sexuale la care acestea luau parte în timpul întâlnirilor lor. Un alt aspect important de menționat este faptul că ritualurile aveau loc pe timp de noapte, în locuri izolate precum păduri pustii sau câmpuri goale<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Desigur, vrăjitoria nu este până la capăt limitată experienței feminine, deși în mentalitatea colectivă diavolul se afla într-un raport deosebit cu femeile. În urma *Proceselor Vrăjitoarelor din Salem* (1692–1693), 6 bărbați au fost la rândul lor puși sub acuzare de vrăjitorie și executați: pastorul George Burroughs, George Jacobs Sr., John Proctor, John Willard, Samuel Wardwell Sr. și Giles Corey.

<sup>14</sup> O. Pi-Sunyer, „Religion and Witchcraft: Spanish Attitudes and Pueblo Reactions”, în *Anthropologica*, New Series, Vol. 2, No. 1 (1960), pp. 66–75.

<sup>15</sup> Nachman Ben-Yehuda, „The European Witch Craze of the 14<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> Centuries: A Sociologist's Perspective”, pp. 1–31.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

#### 4. BACCANTELE ȘI MANIA DIVINĂ

Mutând atenția către celălalt punct paradigmatic de legătură, găsim baccantele, în aceeași regiune periferică, excentrică a societății, de data aceasta a celei elene, pre-creștine. Acestea sunt cunoscute și după denumirea de *menade*, reprezentând femeile din Antichitate care îi slujeau zeului Dionysos. Această figură divină controversată a panteonului grec este adesea asociată strict cu abilitatea sa de a întuneca mintea oamenilor, aruncând peste aceasta un văl dincolo de care nu mai poate fi posibil contactul cu realitatea. Amenințarea reprezentată de cultul lui Dionysos este specifică dezvoltării discursului de tip *Logos* și a trecerii de la gândirea mitică la cea rațională, așadar, ne plasăm atenția asupra perioadei clasice a Greciei Antice. Nu există nimic mai terifiant pentru omul grec apolinic ca înșelarea privirii sale „cunoscătoare” de către vraja dionisiacă a pierderii sinelui<sup>17</sup>. „*Mania telestika*”, după cum denumește Platon forma de nebunie specifică zeului Dionysos<sup>18</sup>, are drept caracteristică manifestarea acesteia într-un anumit cadru – cel montan, aparținând exclusiv naturii sălbatice, nealterate, necivilizate, autentice. Trăirile iraționale ale omului grec sunt materializate și purificate în cadrul ritualurilor inițiatice care au, așadar, funcție cathartică<sup>19</sup>. Isteria colectivă și dansul maniacal sunt forme principale de manifestare ale acestui tip de intervenție supranaturală, ce pune cel mai adesea stăpânire peste grupurile de femei ce devin slujitoare permanente ale zeului, căpătând, precum vrăjitoarele, un statut ontologic diferit de restul oamenilor.

Figura zeului înspăimântă și terifiză, adeseori fiind percepută drept o amenințare la adresa ordinii și integrității *polis*-ului menținute cu atenție de către zeul Apollo. Teama pe care spiritul dionisiac o insuflă cultului lui Apollo este reflectată cel mai pregnant în opera *Bacantele* scrisă de Euripide, în care Dionysos decide să se răzbune pe Pentheus, regele Thebei, pentru îndrăzneala de a nu-l recunoaște pe Dionysos ca zeu și a nu-i aduce ofrande. Zeul pune stăpânire pe femeile din cetate, întunecându-le mințile. Printre ele se numără și mama regelui, Agave, care în nebunia sa își omoară propriul fiu, pe care privirea sa întunecată de zeu îl percepe drept un leu. Femeile posedate de Dionysos, baccantele, sunt descrise în piesă ca având abilități supranaturale, dansând alături de fiare sălbatice, sfâșiind vitele de pe pășuni, aruncând cu oase și copite de animale în jurul lor,

<sup>17</sup> Fr. Nietzsche, *Nașterea tragediei*, traducere de Lucian Pricop, București, Editura Cartex, 2018, p. 33.

<sup>18</sup> Platon, *Phaidros sau despre frumos*, traducere de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2016, p. 108.

<sup>19</sup> E.R. Dodds, *Grecii și iraționalul*, traducere de Catrinel Pleșu, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 74.

distrugând așezări și răpind copii<sup>20</sup>. Toate aceste caracteristici regăsite în opera lui Euripide în descrierea baccantelor amintesc prospectiv de ritualurile și sabatele vrăjitoarelor, care posedau de asemenea puteri supranaturale când se aflau sub influența demonică.

Baccantele stârnesc teamă, răspândesc teroare și lovesc în momente neașteptate. Impredictibilitatea intervențiilor lui Dionysos asupra femeilor elene, dar și violența fără margini de care acestea dau dovadă constituie principalii factori pentru care lumea greacă se teme de slujitoarele lui Dionysos. Baccantele sunt adesea însoțite de satiri, cei ce formează corul lui Dionysos, despre care Nietzsche afirmă că reprezintă figurile originare ale tragediei grecești<sup>21</sup>. Satirii reprezintă astfel, alături de baccante, creaturile aflate în cea mai strânsă legătură cu zeul, fiind caracterizate de exaltarea cu care trăiesc sub vraja dionisiacă. Din punctul de vedere al aspectului, satirii sunt adesea descriși ca având trunchiul uman și partea inferioară a corpului formată din picioare și coadă de țap<sup>22</sup>. În reprezentările moștenite, satirii apar adesea cu o cupă de vin în mână și, precum baccantele, se prezintă drept creaturi erotice, ale căror practici sexuale frizează sfera bestialității. Portretul satirilor prezintă similitudini multiple cu imaginea pe care creștinătatea o asociază Diavolului, care se arată oamenilor adeseori sub formă de țap. Totodată, această imagine rezonază întocmai cu imaginea diavolului din xilogravura analizată de noi anterior, *Diavolul ca Iubit al Vrăjitoarei* (1490), unde găsim aceleași caracteristici teratologice hibride. De altfel, practicile baccantelor par a fi similare cu cele ale vrăjitoarelor persecutate de creștini, atât prin excentricitatea lor, fiind performate la marginea polisului, cât și prin factorul eminentemente destructiv al activităților lor.

## 5. ȚAPII ISPĂȘITORI

În această parte a lucrării, vom enumera pe scurt punctele comune dintre portretizarea baccantelor și cea a vrăjitoarelor pentru a putea coerentiza reconstrucția istorică cu mizele finale ale acestei lucrări. Pentru a face discursul mai precis, ne vom referi la trei aspecte majore comune în reprezentarea baccantelor din

<sup>20</sup> „Bacchantele, la ceasul lor obișnuit, săltându-și thyrsul, începură să danseze [...] Jucau tot muntele, jucau și fiarele; nimic nu rămăsese afară din vârtej. În toiul dansului, Agave a trecut pe lângă mine, și eu, sărind din ascunziș, m-am repezit să o prind. [...] Prin fugă numai am scăpat să nu mă sfârtece bakchantele. În schimb, ele s-au năpustit fără să țină fier în mâini, asupra vitelor care pășteau pe plai. Să fi văzut atunci cum unele, numai cu degetele, sfâșiau vreo vacă mugitoare, doldora de lapte, altele frângeau junincele și aruncau copite despicate și coaste pretutindeni, încât se agățau de ramurile brazilor, mânjindu-le cu sânge. [...] Apoi s-au năpustit precum un stol de păsări în câmpiile prin care curge Asopos și care le împart thebanilor belșug de spice grele. Căzând pe Hysiai și Erythrai cu dușmănie, <cetății> ce propășeau sub Kithairon, le-au pustiit, le-au răsturnat din temelii. Răpeau copii din case și prăzi duceau pe umeri, de fier sau de aramă, nelegate, fără să cadă pe pământul negru, și flăcări izbucneau din părul lor cărlionțat, dar nu-l ardeau”. (Euripide, „Bacantele”, în Euripide, *Teatru Complet*, traducere de Alexandru Miran, Chișinău, Editura Gunivas, 2005, p. 166.)

<sup>21</sup> Fr. Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 61–62.

<sup>22</sup> William Smith, *Dictionary of Greek and Roman Mitology*, vol III, p. 727.



Antichitate și în cea a vrăjitoarelor persecutate începând din Evul Mediu și până în prima parte a perioadei Moderne. Aceste elemente comune de interes pentru lucrare sunt identitatea grupurilor persecutate, similitudinea dintre practicile celor două grupuri și asemănarea reprezentării forțelor răului care le stăpânesc.

La un prim nivel, ceea ce se remarcă încă de la început este faptul că grupurile vizate, atât baccantele, cât și vrăjitoarele, sunt grupuri formate din femei. Acest aspect nu este unul întâmplător și nici de neglijat, întrucât indică spre o anumită înclinare a conștiinței culturale colective de a asocia femeia cu apetența și vulnerabilitatea față de rău. Femeile sunt în ambele contexte purtătoare ale însemnelor victimare care le pot pune în poziția de a deveni Țapi ispășitori, după schema propusă de René Girard. Acesta identifică o structură comună tuturor cultelor religioase și adunărilor sociale, structură ce are la bază violența ca putere reglementatoare. Această violență este una aparte, de factură colectivă și persecutorie. Pentru a-și testa ipoteza, acesta recurge la exemple istorice de persecuție a anumitor categorii de indivizi ce poartă în viziunea societății „însemne victimare”. Printre categoriile acestea sunt enumerate și femeile. Înaintând cu ipoteza sa, Girard stabilește o structură a situației în care apare violența sub formă de persecuție caracterizată de patru trăsături definitorii: apariția unei crize (situație nediferențiată) care distruge ordinea socială, identificarea crimei nediferențiată, stabilirea unui autor a acestei crime care poartă însemne victimare și apariția violenței *per se*<sup>23</sup>. Această structură este văzută inclusiv de Girard ca o configurație a unor stereotipuri ale violenței recurente în spațiul social. Problema emergentă este legată de factorii istorici care determină ca grupurile de femei din Antichitate, respectiv cele din Evul Mediu târziu, să se afle pe o poziție aparte a societății din care pot deveni baccante sau vrăjitoare, altfel spus, Țapi ispășitori.

În perioada Antichității, poate fi identificată o sumă largă de motive pentru care femeile și practicile acestora erau considerate de sorginte divină cu efecte violente sau periculoase. O primă explicație pentru constituirea reprezentării întunecate a baccantelor este legată de dansurile pe care acestea le practicau. Întrucât femeilor căsătorite le era interzis dansul din motive medicale (Hippocrate, spre exemplu, consideră dansul un factor declanșator al avortului spontan), acestea erau nevoite să se retragă în grupuri pentru a dansa în locuri izolate, în afara polis-ului<sup>24</sup>. Imaginea baccantelor și a practicilor acestora periculoase își are originea și într-o teamă mai primitivă a cetățenilor din polis. Familia elenă era pusă în pericol de imaginea erotică, fetișizată, construită în jurul baccantelor<sup>25</sup>. Miturile despre orgiile sexuale dionisiace la care participau exclusiv femei ispășitoare vrăjite de zeu și posedând ele însele puteri supranaturale de seducție trebuiau spulberate odată cu trecerea de la perioada arhaică la perioada clasică în care moralitatea oamenilor devine un subiect de interes mult mai pregnant, din moment ce încep a fi puse bazele

<sup>23</sup> René Girard, *Țapul ispășitor*, pp. 17–31.

<sup>24</sup> Barbara Goff, *Citizen Bacchae*, University of California Press, 2004, p. 96.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 233.

primului sistem juridic elen<sup>26</sup>. Aceasta este exact perioada istorică în care Euripide își scrie celebra tragedie *Bacantele*, din care se păstrează până astăzi cel mai complex tablou făcut acestora din perioada Antichității.

În perioada Evului Mediu, în care devine instituționalizată persecuția vrăjitoarelor, un prim factor ce determină reprezentarea femeilor ca instrumente ale diavolului se datorează statutului social restrâns pe care femeile îl aveau în comparație cu bărbații, care era asociat totodată cu o depreciere spirituală a acestora – o formulă circulantă era: *bărbatul și femeia sunt egali în fața lui Dumnezeu, dar nu și în fața Diavolului*. În alte cuvinte, femeile posedau un suflet mai slab, coruptibil și predispus să cadă în mâinile Diavolului<sup>27</sup>. Un alt factor care a determinat apariția acuzației de vrăjitorie printre femei este legat de modul în care acestea obișnuiau să își prepare tratamente pe bază de plante pentru a se trata de diferite afecțiuni (tratamente care ulterior erau considerate a fi poțiuni sau otrăvuri), din moment ce tratamentele medicale erau acordate exclusiv bărbaților<sup>28</sup>. Un al treilea și ultim factor relevant este reprezentat de importanța reproductivă a femeii. În perioada persecuției vrăjitoarelor, femeile care rămâneau însărcinate în afara căsătoriei și refuzau să dezvăluie numele amantului erau acuzate de bestialitate sau de încheierea unui legământ cu Diavolul prin consumarea sexuală, respectiv, se considera că poartă în pântece copiii Diavolului.

La un al doilea nivel de interes pentru lucrare, am identificat similitudinea dintre practicile baccantelor și cele ale vrăjitoarelor. Se observă practici sau acuzații de practici comune precum întâlniri secrete în locuri izolate, dansuri interzise, ritualuri în care sunt sacrificați copii și, poate cea mai evident comună, promiscuitatea degenerată până la bestialitate și reproducerea cu entități supranaturale malefice. Toate aceste similitudini derivă din raportarea societăților aflate într-un punct de criză sau de cotitură, la ceea ce reprezintă femeile, raportare al cărui șablon rămâne aproape neschimbat din perioada Antichității și până în cea a Evului Mediu. Temerile legate de acestea își au originea nu numai în statutul lor social ambiguu, ci și în rolul lor în reproducere. Respectiv, ritualurile de care au fost acuzate baccantele și vrăjitoarele trebuiau cu necesitate să reflecte cele mai monstruoase practici la care corpul unei femei poate fi supus.

Al treilea aspect de interes, de o importanță majoră, este asemănarea dintre reprezentarea satirului din Antichitate și cea a Diavolului în secolele creștine. Este evident că reprezentarea țapului aleasă pentru Diavol în pictura lui Goya nu face parte dintr-o simbolistică internă a operei pictorului, ci este o moștenire culturală, o re-interpretare a imaginii Diavolului ca țap, ca Azazel sau Molech. Cu toate acestea, reprezentarea iudeo-creștină a Diavolului ca țap își are rădăcinile și în

<sup>26</sup> Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy*, traducere de Janet Lloyd, Zone Books, New York, 1990, pp. 49–84.

<sup>27</sup> Alan Anderson, Raymond Gordon, „Witchcraft and the Status of Women: The Case of England”, în *The British Journal of Sociology*, Vol. 29, No. 2, Jun., 1978, pp. 171–184.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 176.

reprezentarea personajului mitologic Pan, zeu și satir deopotrivă, însoțitor al lui Dionysos. Pan, precum restul satirilor, era înfățișat ca având picioare de țap și coarne supradimensionate, coadă lungă, păr de animal pe corp și chip uman<sup>29</sup>. Apariția Diavolului sub formă de țap poate fi, însă, chiar o trimitere directă la imaginea lui Dionysos pentru care țapul era animalul reprezentativ, ce simboliza pentru greci fertilitatea. În cadrul ritualurilor zeului, un țap sau o statuie a unui țap ocupa un loc central, pentru a simboliza prezența lui Dionysos la ceremonie<sup>30</sup>. Explicația de transfer intercultural și interreligios în ceea ce privește imaginea lui Dionysos ca devenind reprezentarea Diavolului se bazează și pe raportarea creștină la zeitățile păgâne. Cultura creștină consideră panteonul grecesc ca fiind o formă prin care Diavolul păcălea oamenii din Antichitate pentru ca aceștia să cadă în păcat. Astfel că fiecare dintre divinitățile grecești ajunge în cadrul gândirii creștine să fie o simplă mască a aceleiași entități supranaturale malefice – Diavolul.

## 6. BACCHOMANIA

Demersul de față trebuie recuperat înaintea tabloului lui Francisco Goya. După cum am explicat până în acest punct al lucrării, tabloul *El Akelarre* poate reprezenta o adunare a vrăjitoarelor, un ritual dionisiac la baccantelor sau un hibrid între motive păgâne și simboluri folclorice ce reflectă fricile vremii în care Goya pictează. Întocmai ambiguitatea tematică a acestui amalgam eclectic de elemente creștine și elenistice dau tabloului aura terifiantă specifică oricărei frici colective. *El Akelarre* este reprezentativ unei spaime de trecere între secole întocmai pentru că nu este nici creștin, nici „păgân”, ci se află la intersecție neclară, nefirească și totuși mereu grăitoare între două lumi: cea veche și cea nouă, cea păgână și cea creștină, cea întunecată și cea luminoasă.

Cu toate acestea, trebuie să aruncăm o privire mai atentă la contextul în care tabloul *El Akelarre* apare. În aceeași perioadă are loc un fenomen ce ar putea arunca lumină asupra cercetării de față. Este vorba despre o obsesie a culturii europene de reîntoarcere la valori dionisiace. Pentru a marca această mișcare culturală, ne vom folosi de termenul „Bacchomania” utilizat de Anne-Noelle Pinnegar<sup>31</sup> pentru a descrie fenomenul din secolul al XVIII-lea apărut atât în cercurile secrete de nobili, cât și în literatura publicată.

La un prim nivel, având în vedere ipoteza Bacchomaniei ca fenomen cultural al secolului al XVIII-lea, se poate afirma că intenția lui Goya de a reda un „Satan

<sup>29</sup> Jeffrey Burton Russel, *The Devil: Perception of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997, pp. 250–255.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>31</sup> Anne-Noelle Pinnegar, *Collecting in 'the Long Eighteenth Century' and the Grand Tour: A 'Bacchic Revival'?*, MLA Third Assignment, August 2014, University of Oxford. Disponibil online la: [https://www.academia.edu/29699124/Bacchomania\\_in\\_the\\_Eighteenth\\_Century\\_An\\_Interdisciplinary\\_Approach](https://www.academia.edu/29699124/Bacchomania_in_the_Eighteenth_Century_An_Interdisciplinary_Approach)

dionisiac” sau un „Dionysos satanic” este posibilă. În același secol regăsim în artă lucrări precum sculptura în stil neoclasic a lui Philippe-Laurent Roland, *Bacchante chevauchant une chèvre* (1796)<sup>32</sup>, sculpturile în stil rococo ale lui Clodion cu teme bahice, printre care *Satyre Portant Une Bacchante* (aprox.1780), sculptura lui James Pradier, *Satyre et Bacchante* (1834)<sup>33</sup> și multe alte reprezentări ale dionisiacului reluate obsesiv.

O parte a acestei obsesii dionisiace a secolului poate fi datorată noilor citiri asupra divinității grecești. În perioada modernă, Dionysos reprezintă pentru *psyche*-ul grec eliberarea: cea accesibilă întregului popor, de la oamenii liberi la sclavi<sup>34</sup>. Cultul lui Dionysos are ca țel ieșirea din propria persoană, precum și ceea ce Dodds numește „satisfacerea și descătușarea de impulsul de refuzare a responsabilității”<sup>35</sup>. După ceva timp, retroactiv, în prefața sa târzie la *Nașterea tragediei*, Nietzsche însuși afirmă că nebunia dionisiacă este un semn al sănătății culturii grecești, al seninătății și forței acesteia<sup>36</sup>. O citire ca cea a lui Nietzsche a cultului dionisiac drept singura formă de afirmare a vieții prin răspunsul la pulsioni este exact un simptom al bacchomaniei. Tot în cadrul filosofiei lui Nietzsche poate fi regăsită expresia „înțelepciune dionisiacă” drept formulă pentru afirmarea vieții și a voinței de putere. În mod paradoxal, Nietzsche găsește echilibrul dintre rațiune și impulsuri în figura zeului Dionysos. Înțelepciunea dionisiacă reprezintă modul de a răspunde la impulsuri și pulsioni într-o ordine ierarhizată ce finalmente să constituie exercitarea voinței de putere. Însuși Goya indică spre o reconsiderare a balanței dintre rațiune și imaginație în lucrarea sa *El sueño de la razón produce monstruos* (*Somnul Rațiunii Naște Monștri*) (1797–1798)<sup>37</sup>. Simbolistica tabloului dezvăluie o atitudine a lui Goya, similară cu cea a lui Nietzsche, conform căreia rațiunea fără imaginație nu reprezintă nimic, tradus în termenii lui Nietzsche, apolonicul nu poate produce nimic în lipsa dionisiacului. În această lucrare a lui Goya, cadrul este dominat de imaginea unor lilieci, simbol al ignoranței, ce este de asemenea reluat în *El Akelarre*.

Înțelegem deci fenomenul bacchomaniei ca un cadru cultural de recuperare a elenismului venit, paradoxal, chiar din interiorul creștinătății. Însă aici nu este vorba de recuperarea oricărui element elenist, ci a unei regiuni refulate, a unor forțe oculte din lumea greacă – anume imaginea lui Dionysos și forța întunecată a iraționalului. În acest sens, bacchomania nu este în sensul strict nici un fenomen elenist, nici unul creștin, ci unul de limită, de reintroducere în peisaj a unei margini violente a creștinătății – păgânismul. Astfel, în acest climat eterogen, reprezentări ca cele ale lui Goya cu privire la sabbatele vrăjitoarelor reprezintă paradigme paradoxale, spații artistice de suprapunere folclorică și antagonisme conceptuale ce

<sup>32</sup> Fig. 3.

<sup>33</sup> Fig. 4.

<sup>34</sup> E.R. Dodds, *Grecii și iraționalul*, p. 74.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>36</sup> F. Nietzsche, „Încercare de autocritică”, în *Nașterea tragediei*, p. 19.

<sup>37</sup> Fig. 5.

reflectă, mai bine decât orice, un diagnostic al lumii. Tulburările sociale și ferventul revoluționar al secolului al XIX-lea pleacă întocmai de aici, din spaima teribilă a reapariției în luminosul peisaj al creștinătății a unui actor perturbator – Diavolul.

## CONCLUZII

Analizând tabloul lui Francisco Goya, *El Akelarre*, nu am reușit să traducem un mesaj artistic sau un sens pentru ochiul interpretativ. Cu toate acestea, prin reconstrucțiile istorice și conceptuale întreprinse aici, am putut deschide un spațiu de discuție pentru o mai atentă privire asupra lumii din care s-a modelat acest tablou. Deși la o primă privire ne-am putea imagina că avem de-a face cu o reprezentare a unor prejudecăți folclorice sau a unor frici iraționale, interpretarea treptată a celor două lumi suprapuse, cea elenistă și cea creștină, ne-a trimis la un context limită, la o lume aflată în mijlocul unei turnuri, în miezul unei treceri. Cu atât mai mult, în tensiunea repetată a elementelor eleniste, reprezentate aici prin imaginea baccantelor, și a elementelor creștine, reprezentate prin imaginea vrăjitoarelor, s-au deschis o serie de tensiuni emergente. În primul rând, înțelegem că înseși baccantele sunt arhetipuri ispășitoare ce apar la trecerea dintre lumea greacă arhaică și cea clasică. În al doilea rând, vrăjitoarele, și ele, sunt excrescențe ale unei treceri de la păgânitatea europeană și noua credință creștină. În acest sens, observăm că atât baccantele, cât și vrăjitoarele sunt elemente lipsite de o identitate proprie și un loc esențial, ele definindu-se întocmai la limita unei treceri dinspre vechi către nou. Atât baccantele, cât și vrăjitoarele sunt forțe erumpente ale schimbării, fermentări ale iraționalului ce fac cu puțință ieșirea dintr-un reclamat întuneric. Desigur, istoric privim la aceste fenomene culturale ca la ipostaze violente și rușinoase ale unor prejudecăți vechi, însă într-o hermeneutică a culturii înțelegem că însăși creația colectivă a lor, a baccantelor sau a vrăjitoarelor, sunt creații transgresive, opere de trecere, purgări ale unor regiuni oculte ale comunității. Dar ce spune acest detur, această serie de tensiuni despre *El Akelarre* a lui Goya? Este această reprezentare ceva mai mult decât o adunare a mai multor tensiuni? În centrul acestui tablou, între baccante sau vrăjitoare, se află, eroic, Diavolul, ce se pune el însuși în tensiune față de oricine întâmpină în interpretare tabloul. Imaginea sa, dincolo de orice încărcătură istorică tumultoasă, de orice teratologie antiteistă sau evocare a întunericului din noi, devine pentru următorul secol întocmai prin aceste serii hermeneutice antagonice, simbolul eliberării minții, al descătușării de sub imperiul tradiției, al impunerii voinței proprii înaintea autorității<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> În secolul al XIX-lea, printre tinerii virulenți și plini de dorința de a o rupe cu tradiția, apar gesturi artistice cu tematică concentrată asupra Diavolului – Wiliam Blake ilustrează *Paradise Lost*, al lui Milton, dând trup uman la rang de excelență Satanei și glorificându-i revolta. Mergând până la capăt, Blake îl numește pe Satan în *Căsătoria dintre Rai și Iad* chiar mesia.

## REPREZENTĂRI



Fig. 1. Francisco Goya – *El Akelarre* (*Legământul / Sabatul Vrăjitoarelor*), 1798



Fig. 2. *Der Teufel als Liebhaber der Hexe* (Diavolul ca Amant al Vrăjitoarei), 1490





*Fig. 3. Philippe-Laurent Roland, Bacchante chevauchant une chèvre (1796)*



*Fig. 4. James Pradier, Satyre et Bacchante (1834)*





Fig. 5. Francisco Goya – *El sueño de la razón produce monstruos* (1797–1798)

