



## STRATURI ALE INTERPRETĂRII ÎN OPERA "FLAUTUL FERMECAT"

**Traian PENCIUC PhD**

University of Arts Tîrgu Mureș

penciutraian@gmail.com

**Abstract:** Layers of interpretation in the opera "Magic Flute"  
*In the centuries after its opening, the opera "Magic Flute" had faced various interpretations, from a political pamphlet to the allegoric encoding of an esoteric knowledge. Starting from the premises that all these interpretations are legitimate, this opera being an open work, but also, that Magic Flute is essentially a fairy tale, this paper explains its polysemic virtues using the actantial model of Algirdas Julien Greimas. We will point out that these allegorical interpretations are the exterior layers of the opera, borrowing in a truncated way its actantial structure, structure which is more dynamic and complex suggesting much deeper meanings.*

**Keywords:** Magic Flute, Moyart, actantial model, Greimas

De-a lungul vremii opera *Flautul fermecat* a cunoscut interpretări și înțelegeri din cele mai diverse, de la un prozaic pamflet politic până la codificarea alegorică a cunoașterii esoterice. Fie că sunt legate de anumite evenimente (Revoluția Franceză, de exemplu) sau trans-istorice (cum ar fi mișcarea masonică), existența acestor interpretări și hermeneutizări confirmă caracterul deschis al acestei opere atât din punct de vedere muzical, cât și narativ.

Esteticianul Umberto Eco a introdus termenul de *operă deschisă (opera aperta)* pentru a descrie acele opere de artă care sunt susceptibile mai multor interpretări, mai multor unghiuri de percepție. Umberto Eco își exemplifica conceptul prin câteva lucrări muzicale dintre care amintim *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, *Sequenza per flauto solo* de Luciano Berio și *Scambi* de Henri Pousseur (Eco, 2002, 45), lucrări care lăsau interpretului libertăți mari în citirea și interpretarea partiturii. Treptat, termenul a glisat din analiza stilistică în estetică, desemnând capacitatea unei opere de artă de a se deschide către noi sensuri. Astfel, „orice operă de artă, formă încheagată și închisă în perfecțiunea sa de organism dimensionat, este în același timp deschisă”, iar orice con-



sum al operei de artă este în același timp „interpretare și execuție”, în măsura în care consumatorul intervine cu personalitatea sa. (Eco, 1966, 19-20). În cazul teatrului, textul dramatic este prin excelență deschis, revenind sarcina colectivului ce realizează spectacolul, în frunte cu directorul de scenă să îl *închidă* într-o lectură coerentă.

Din această perspectivă, putem spune că *Flautul fermecat* este o operă deschisă și, așa cum vom arăta, libretul și muzica se situează pe mai multe nivele de interpretare și înțelegere. Mai întâi, vom trece în revistă câteva dintre ele, tot atâtea interpretări ce i s-au dat de-a lungul celor două secole de la premieră. Apoi, vom căuta o înțelegere care să integreze aceste interpretări utilizând analiza actanțială a lui Greimas.

*Flautul fermecat* este o operă cu virtuți alegorice. Povestea, cadrul misterios dar și atmosfera solemnă, toate acestea îmbie publicul de a găsi tâlcuri ascunse în operă. Încă din primii ani au existat hermeneutizări, devalări ale sensurilor pe care autorii – libretistul Emanuel Schikaneder și compozitorul Wolfgang Amadeus Mozart – le-ar fi ascuns cu strășnicie în țesătura operei. Fără a nega posibilitatea existenței unei codificări esoterice, nu putem să nu constatăm multitudinea și variația acestor interpretări, dovadă a deschiderii semiotice a acestei opere. De-a lungul timpului, *Flautul fermecat* a fost înțeles ca pamflet politic, premoniție a finalului Revoluției Franceze și a ascensiunii iacobinilor, tezaur codificat al înțelepciunii masonice, dar și operă autobiografică a lui Mozart<sup>1</sup>. În continuare, vom analiza câteva dintre aceste interpretări, căutând eventuale relaționări între subiectele alegoriilor.

Surprinzător pentru o operă cu un subiect atât de fantastic, printre primele sale interpretări au fost cele cu substrat politic, subiectul devenind o ironică ilustrare a configurației politice de la Curtea Imperială Austriacă.

Pamfletarii contemporani premierei<sup>2</sup> au identificat în acțiunea *Flautului fermecat* aluzii la mai marii vremii. Regina Noptii este identificată cu Maria Tereza, care, deși moartă de șapte ani la data premierei, încă mai reprezenta conservatorismul, represiunea și ambiția absolută de putere. La fel ca personajul mozartian, Împărăteasa fusese cunoscută în prima parte a domniei sale ca fiind un conducător corect și principal, dar, pe

<sup>1</sup> Egon Komorzynski propune o abordare alegorică pe tema „conflictului între opera italiană și opera germană în Viena”, și face următoarele identificări: Tamino – Mozart, pe Papageno – Schikaneder, Pamina – opera germană, Sarastro – Iosif al II-lea, Regina Noptii – opera italiană și, desigur, Monostatos – Salieri. (citată în Richard, [s.a.], 4). Într-o altă variantă, în nuvela sa *Pamina: Mozarts letzte Liebe* el o indentifică pe protagonista feminină cu prima sa interpretă, tânăra Anna Gottlieb, de care Mozart s-ar fi îndrăgostit.

<sup>2</sup> menționați de Fischer, 2007, 13; Jacobs și Sadie, 1995, 91; Breakspeare, 1902, 271; MacPherson, 1987, 165; Rushton, 2006, 224



parcurs, austrieicii au constatat o schimbare în rău. Maria Tereza era cunoscută și pentru interzicerea francmasoneriei în 1743 și persecuția lojelor masonice, pe care le considera instrumente de influență ale Prusiei și inspiratoare ale Revoluției Americane. Mai mult, din ordinul ei erau organizate razii care urmăreau să surprindă întruniri ale masonilor, iar, într-una dintre ele, însuși soțul ei Francisc I ar fi scăpat de arest, fugind în modul cel mai ignobil, pe scara servitorilor. (Breakspeare, 1902, 180 infra).

Există o asemănare între libret și viața politică: deși Regina Noptii a preluat puterea la moartea soțului ei, acesta a lăsat moștenire Talismanul celor Șapte Inele lui Sarastro, grupului său de inițiați. La fel, la moartea sa, împăratul Francisc I Ștefan a fost urmat de Maria Tereza, dar continuatorul său spiritual (și masonic) este Ignaz von Born.

Există și o asemănare între duplicitatea Reginei Noptii și atitudinea schimbătoare a Mariei Tereza față de familia Mozart. În primii ani, aceasta era entuziastă, așa cum se reflectă din corespondență (Anderson, 1938, I:53). Însă admirația se va schimba în dețestare, considerându-i, atât pe fiu cât și pe tată, paraziți. Atunci când prințul Leopold, înfocat admirator al compozitorului, a cerut ca acesta să fie inclus printre muzicienii săi, Maria Tereza i-a răspuns:

„Îmi ceri să îl angajez pe acel tânăr din Salzburg, însă nu cred că ai nevoie de asemenea oameni inutili. Dar, dacă îți face plăcere, nu mă voi opune. Îți spun doar fiindcă nu vreau să te îngreunezi cu asemenea oameni inutili înobilându-i. Este degradant să ai în serviciul tău oameni care hoinăresc prin lume ca niște cerșetori.” (Deutsch, 1966, 138)

Se pare că Leopold a urmat sfatul mamei sale. Deși l-a susținut financiar, el nu i-a oferit niciun post onorabil și stabil. Abia în 1787, la șapte ani după moartea împărătesei, Iosif al II-lea îl va numi „compozitorul său de cameră”, post devenit liber după moartea lui Gluck. Postul era plătit cu doar 800 de florini.

Sarastro era Ignaz von Born, liderul respectat al celei mai importante loji masonice din Viena *Zur Wohltätigkeit* (Binefacerea). La fel ca Sarastro, von Born a fost un om de cultură profund și un promotor al Iluminismului. Membru al *Royal Swedish Academy of Sciences* și al *Royal Society of London [for Improving Natural Knowledge]*, era un renumit savant în domeniile biologiei și științei metalurgiei, dar și alchimist și lider spiritual al francmasoneriei vieneze. Mozart fusese un apropiat al acestuia, iar personajul Sarastro poate fi un omagiu adus prietenului și camaradului francmason, care murise chiar în anul compoziției operei.

Depășind aluzia *ad personam*, Sarastro este o alegorie a însăși cunoașterii francmasoneriei care a sădit sămânța Iluminismului. În aceeași interpretare, Tamino devine



împăratul Iosif al II-lea sau, după caz și înscăunare, Leopold al II-lea, sau Francisc al II-lea. Iosif al II-a a reformat statul cu un curaj administrativ nemaîntâlnit: Printre reformele sale se afla *Edictul de Toleranță Religioasă Iozefin*, care recunoștea dreptul cultelor necatolice de a funcționa liber, dar și limitarea puterii Bisericii Catolice prin desființarea ordinelor monahale care nu se dovedeau „utile” (adică să genereze preoți sau să desfășoare o activitate socială) (Eisen și Keefe, 2006, 235)<sup>1</sup>. A acordat libertăți evreilor și a introdus învățământul obligatoriu. Ceilalți doi, fratele și fiul, au continuat, e drept mai mult declarativ, *Aufklärung*-ul iozefin.

Din alegoria politică austriacă nu putea să lipsească Biserica Catolică. Personajul care o întrupează este, paradoxal, Monostatos, maurul. Paradoxal, fiindcă maurul, dușman păgân și lipsit de scrupule, considerat negru la trup fiindcă e negru la suflet, era de secole în conștiința europeană chiar opusul Bisericii, un agent al lui Satan<sup>2</sup>. La 1891, șapte ani după asediul Vienei, această aversiune nu se stinsese. Ceea ce surprinde în *Flautul fermecat*, este lipsa de vehemență împotriva acestui personaj, care este privit cu umor. Mai mult, prin comentariul, deloc rasist, al lui Papageno, se schimbă radical perspectiva:

„Nu sunt eu prost că mă las înfricoșat? Dacă există păsări negre, de ce nu ar exista și oameni negri?” (Actul II, scena 13)

Această replică exorcizează maurul, i se dă șansa de fi considerat o ființă umană. În rest, Monostatos nu se deosebește de tipologia medievală abjectă a maurului: temnicer libidinos, câștigă încrederea lui Sarastro prin fățarnicie. Însă, aceste defecte de caracter nu mai aparțin dușmanului păgân, ci sunt transferate Bisericii Catolice și mai ales Papalității. Breaspeare (1902, 181) găsește chiar o aluzie a numelui la motto-ul catolic *semper idem*.

În această alegorie politică, Pamina este însuși poporul austriac, suferind de pe urma luptei politice, dar vrednic să primească „talismanul” Iluminismului, care îi va conferi puterea de a fi propriul stăpân.

Peste secole, în 1983, regizorul Jonathan Miller va face o ilustrare naivă a acestei interpretări, în care Regina Noptii este Maria Tereza, iar cele trei doamne sunt îmbrăcate în costume de episcop (sic!) simbolizând clerul, ignorând atitudinea ostilă a Împărătesei față de influența papalității în Imperiu. Sarastro este mason, iar opera se

<sup>1</sup> Eisen și Keefe ne dau o imagine clară asupra magnitudinii intervenției iozefine în organizarea Bisericii Catolice din Imperiu: O treime dintre cele 2000 de mănăstiri au fost desființate, anularea ordinelor monastice contemplative și confiscarea proprietăților acestora pe de o parte, dar și utilizarea proprietăți acestora pentru a crea arhiepiscopii și sute de parohii noi, și, nu în ultimul rând, modificarea legii cenzurii astfel încât să permită publicarea de pamflete anticatolice.

<sup>2</sup> Vezi Delumeau, 1986. În 1791, la doar 8 ani după temutul asediu al Vienei, frica de mahomedani era încă vie printre locuitorii capitalei Imperiului.



încheie în plină Revoluție Franceză. (Prowese, Philip interviewat în Romain, 1992, 121-123).

Găsim în această interpretare câmpurile de forță ale situației politice din epoca premiei, *Flautul fermecat* devenind o alegorie a luptei dintre Iluminism și Contra-iluminism.

Odată cu succesul european al operei, va fi exportat și gustul pentru interpretarea alegorică. Un pamflet iacobin, publicat în 1794, *Geheime Gesch.[ichte] d.[er] Verschwörungssysteme d.[er] Jacobiner in d.[er] Österr.[reich] Staaten (Istoria secretă a conspirațiilor iacobinilor în Austria)*, (menționat de Jahn, III, 315 infra), interpretează *Flautul fermecat* ca un comentariu alegoric al Revoluției Franceze. Regina Noptii este vechiul regim (identificat de francezi mai mult cu regina Maria Antoaneta, decât cu casa de Valois), Pamina este o alegorie a libertății, Sarastro – Legea, iar preoții, Adunarea Națională. Cei trei băieți sunt Inteligența, Patriotismul și Justiția, care ghidază poporul reprezentat de Tamino.

Într-o altă variantă, dintr-un pamflet anonim londonez din 1795, intitulat *Secret History of the Jacobins in the Austrian State (Istoria secretă a iacobinilor în Austria)*, (citat de McPhearson, 1987, 162-163), se fac următoarele identificări: Regina Noptii – vechiul regim, Pamina – libertatea, întotdeauna fiică a despotismului, Tamino – poporul, Doamnele din suita Reginei Noptii – deputații celor trei stări, Sarastro – înțelepciunea unei mai bune legislații, inițiativa – Adunarea Națională, Monostatos – emigranții, iar Papageno – aristocrația umflându-se în pene.

Ca răspuns, anti-iacobinii și-l revendicau pe Sarastro ca reprezentant al ordinii regalității, perpetuată prin ritualuri, iar Regina Noptii întrupa filozofia crudă a iacobinilor, care voia să domine Republica (Pamina) ce este salvată de poporul francez (Tamino). (Eisen și Keefe, 2006, 551; McPhearson, 1987, 162). În această configurație este menționat și Papageno care ademenește poporul în cluburile iacobine și îi închide în „colivia națiunii”. (McPhearson, 1987, 162).

Observăm că interpretarea revoluționară preia aceleași tipare ca și cea imperială. Personajul negativ al Reginei Noptii rămâne în familia Habsburgică și trece de la Maria Tereza către fiica sa Maria Antoaneta. Cele ce se schimbă sunt forțele „progresiste”, locul masonilor fiind luat de iacobini și apoi, fiindcă revoluțiile au întorsături de situație aproape întotdeauna tragice, de anti-iacobini.

O altă direcție de interpretare care a apărut imediat în anii după premieră, pornea de la convingerea că opera conținea un mesaj secret masonic. Marea majoritate a biografilor și a muzicologilor care au scris despre *Flautul Fermecat* au căutat simboluri franc-masone în partitură și libret. De cealaltă parte, lojile masonice nu au negat afirmațiile



muzicologilor, ci dimpotrivă, și-au însușit opera, ca și compozitorul, ca un portdrapel al artei și spiritualității promovate de masonerie.

Adevărul atestat, este că Mozart a fost francmason. El a fost acceptat ca membru în *Loja Binefacerii (Lodge zur Wohltätigkeit)* în data de 5 decembrie 1784. În 14 Decembrie a fost inițiat ca ucenic (Lehrlinge) iar zece zile mai târziu a intrat cu gradul de confrate (Geselle) în *Loja Adevăratei Armonii (Lodge zur Wahren)*, al cărei maestru era Ignaz von Born. Data la care Mozart a fost ridicat la gradul de maestru este subiectul unei dezbateri între biografi. Unii o datează la 22 aprilie 1785, alți o consideră necunoscută.<sup>1</sup> În aceeași perioadă foarte mulți artiști au fost primiți în loji. Printre ei se numără și Gieseke, Schikaneder și Müller.

Deși a activat mai puțin de un secol, societatea masonică a avut un efect stimulator asupra intelectualilor vremii, fiind purtătoarea idealurilor politice și filosofice ale Iluminismului. Cultivatoare a tradițiilor gnostice, a mijlocit cugetarea liberă și valorile sacre ale Firescului, Rațiunii și Frăției umane. Francmasoneria opera cu concepte și idei ale gnozei, cabalei, alchimiei, astrologiei și celorlalte științe oculte. Vom trece în revistă câteva din aceste influențe, pe care le considerăm evidente și care sunt de fapt vectorii unei mentalități a vremii, urmând ca să analizăm în amănunt într-un paragraf următor simbolurile gnostice pe care le conține *Flautul Fermecat*.

Apartenența secretă a lui Mozart la mișcarea masonică face ca primele interpretări să fie legate de situația politică din epocă, în care francmasoneria juca, sau părea a juca, un rol important. Prima lojă masonică în Imperiul Austriac a fost fondată la Praga în 1726. În 1731 a fost inițiat Ducele de Lorena, viitorul soț al Mariei Tereza și împărat. Maria Tereza s-a opus mișcării masonice, și, 1764 a emis un decret imperial care interzicea practica francmasoneriei, decret care a fost ignorat. În 1765, Francisc moare și fiul său Iosif al II-lea conduce imperiul împreună cu mama sa. El emite un edict care interzice orice ordin spiritual care se supune unor organizații din afara imperiului. Totuși, în 1864, *Marea Lojă de Austria (Gross Landesloge von Österreich)* conținea 64 de loji. Iosif al II-lea moare în 1790, fiind succedat de fratele său Leopold al II-lea care domnește doi ani. Fiul său, Francisc al II-lea, era convins anti-masonic deoarece credea că toate societățile secrete, inclusiv francmasoneria, conspirau împotriva sa. Având în vedere acest climat, lojile s-au dizolvat voluntar în 1794. Francmasoneria nu a mai activat în Austria până în 1918.

Privit din această perspectivă, *Flautul fermecat* este fie un manifest al masoneriei austriece care își aștepta desființarea, fie o devoalare de către compozitor (și libretist) a unor secrete.

---

<sup>1</sup> Amănunte privind relațiile lui W. A. Mozart cu francmasoneria în Bissey, [online], Breakspeare, 1902, passim; Eisen și Keefe, 2006, 179-181; Jahn, 1882, II: 400-409; Rushton, 2006.



## Simboluri masonice

Nu vom analiza în amănunțime aceste simboluri deoarece aproape fiecare lucrare din bibliografie le tratează, mai mult sau mai puțin sistematic<sup>1</sup>. Menționăm doar câteva dintre ele. Astfel, unele elemente ale *Flautului fermecat* sunt de inspirație egipteană. Sunt evocați zei: Isis și Osiris. Pe scenă apar elemente de arhitectură egipteană, lumea antică magică în care masoneria își plasează izvoarele. Totodată, Persia antică era privită ca leagănul francmasoneriei. Personajul Sarastro își derivă numele din profetul antic Zoroastru.

Se mai întâlnesc și numere cu semnificație masonică. Numărul trei are mai multe semnificații aparte. Nu întâmplător doamnele de onoare ale Reginei nopții, copiii-spirite, bătăile în poarta templelor sunt trei, temple care sunt și ele tot trei la număr și au fiecare către trei porți. Lista poate continua: în distribuția originală erau trei sclavi și trei preoți. Tonalitatea de bază, mi bemol major conține trei bemoli, frecventă în opera masonică, și tot „masonic” este și acordul repetat de trei ori (der dreimalige Akkord) care este aproape un leitmotiv al operei. Flautul nu este întâmplător ales, fiind știută importanța instrumentelor de suflat – muzică a suflului – *anima* – pentru masoni. Culoarele diferitelor costume, referințele la Aer, Pământ, Foc și Apă, Întunericul și Lumina, Soarele; toate acestea fac parte din iconografia francmasonică.

### Influențe francmasonice în Flautul fermecat

Mai importante pentru noi sunt influențele care au dus la forma finală a operei. Libretul *Flautului fermecat* nu este cu totul original. Mozart și Schikaneder au împrumutat elemente de acțiune și personaje din scrieri mai mult sau mai puțin notorii ale vremii, care au adus modificări substanțiale față de sursa de inspirație, opera *Kasper der Fagottist, oder die Zauberzither*. De asemenea, putem găsi printre ideile operei, teze ale cărturarilor vremii. Schikaneder a folosit aceeași metodă ca Shakespeare: folosindu-se de elemente cunoscute, le-a combinat și a dat formă unei opere noi, originale prin complexitatea formei, dar și prin ideile pe care le afirmă. Ne interesează mai puțin cercetarea istorică, cât aspectele legate de influența pe care cultura, conștiința și mentalitățile vremii au avut-o asupra aceste opere.

Într-un roman de Abbe Jean Terrasson, publicat la Paris în 1731 (Terrasson, 1767), tradus în germană în 1732 și 1778, *Sethos*, se întâlnesc cele trei doamne, iar Tamino se aseamănă cu Sethos. Tema este întunericul care trece în lumină, centrală în actul al doilea al *Flautului fermecat*. Terrason face din Soare un simbol al iluminării,

<sup>1</sup> Adăugăm listei din bibliografie, fără a o cita cartea lui Jacques Chailley, *La flûte enchantée, opéra maçonnique* (Paris : Laffont, 1968)



iar cavernele, care simbolizează căile întunecate ale vieții, amintesc de cele folosite de francmasonii secolului al XVII-lea ca loc secret de întrunire. *Sethos* conține și elemente rituale egiptene care se regăsesc și în ritualurile masonice.

Orfeu era considerat de neoplatonici ca cea mai veche sursă a lui Platon împreună cu Zoroastru și Trismegistus Egipteanul (zeul Thoth, autorul legendar al cărților de magie, astrologie și alchimie). În *Flautul fermecat*, Orfeu poate fi recunoscut în Tamino, Zoroastru în Sarastro, iar tatăl Paminei este Hermes Trismegistus.

Fiică a Demetrei și a lui Zeus, răpită de Hades și salvată de mama ei, Persephona petrecea șase luni pe Pământ și șase în Infern. Misterele Eleusine, ritualuri antice grecești ce îi erau dedicate, au fost preluate și de cetățenii Atenei sub forma unui festival. Ceremoniile includeau inițieri, sacrificii și purificări secrete în apa mării. Inițierile, legate de căutarea fericirii și nemuririi, reconstituiau ritualic catabaza zeiței Demetra pentru a-și salva fiica. Aceste ceremonii au fost preluate și de romani și s-au practicat până în secolul IV e.n. când orașul Eleusis a fost distrus.

Scrisă în 1612 de Jakob Böhme, ea integrează elementele gnostice în tradiția creștină. Böhme a avut o influență puternică asupra intelectualității secolului al XVIII-lea. El credea că omul este împărțit în trei universuri, fiecare de origine divină: o lume exterioară și două interioare, ambele eterne. Una dintre ele este întunecată și trebuie să rămână adormită, cealaltă este lumină și ne unește cu Regatul lui Cristos (Bhoeme, 1656, I:8). Când e trezită, partea întunecată se manifestă prin dorința de a ne plasa deasupra sau dedesubtul poziției pe care ne-a hărăzit-o ordinea divină. Böhme descria forțele malefice din om ce se opun celor divine denumindu-le *lei sălbatici* (grimmige Löwe, *Ibidem*, I:58, XVI:102, XIX:46), la fel cum sunt denumiți în versiunea inițială a *Flautului fermecat*, când în prima scenă îl urmăresc pe Tamino. Se pare că schimbarea din lei în dragon s-a făcut cu câteva săptămâni înainte, deoarece Împăratul Leopold decretase indezirabilă o satiră denumită „Biografia unui leu RRRR” ce îi fusese adresată. Bhoeme îl compară pe Cristos cu un copac puternic (*Ibidem*, I, 28), iar Pamina îi spune lui Tamino că flautul a fost cioplit de tatăl său dintr-un stejar bătrân la un ceas magic.

De asemenea, Böhme susținea că Soarele se afla în centrul universului ale cărui limite le constituiau cercul zodiacal, care, precum un ceas, controla aspectele temporale ale existenței umane. Soarele este cel care aduce Prințul Luminii care va triumfa în Natură și va arunca în temniță Prințul sălbăticiei (*Ibidem*, I, 27)





## Straturi ale lecturii

*Flautul fermecat*, deși impregnat de idei masonice, nu a fost scris doar pentru cercul strâns al inițiaților, ci pentru un public larg, plebea Vienei. Ceea ce este uimitor pentru această operă este polisemia, numărul mare de nivele la care poate fi interpretată, fie că este ascultată doar pentru farmecul muzicii, fie că devine o dezbatere despre sensurile existenței umane.

Observăm că toate aceste interpretări se susțin și se potențează reciproc. Interpretările politice pornesc de la convingerea privind puterea mesianică a societăților secrete masonice sau iacobine (care au fost susținute de francmasonerie) în a elibera poporul din influența nefastă a familiei imperiale sau regale (mai exact, Habsburgice, dacă ne gândim că erau personificate prin Maria Tereza și fiica ei, Maria Antoaneta), iar interpretarea masonică se justifică prin existența istorică a lojilor în Imperiu și apartenența lui Mozart la mișcarea francmasonerie. Astfel, cele două interpretări pot fi văzute ca două straturi întretesute ale operei.

## Nivelul basmului: structura narativă

Există, însă, un nivel al lecturii neglijat de critică, – nivelul basmului. Biografia lui Mozart identifică sursa narațiunii într-o poveste, „Lulu, sau Flautul fermecat”, publicată într-o culegere populară intitulată *Dschinnistani* (Jahn, 1882, III:305). Povestea suferise deja o dramatizare în formă de teatru muzical în mai același an cu titlul *Kasper der Fagottist, oder die Zauberzither* (muzica – Wenzel Müller, libretul – Joachim Perinet). Piesa, care fusese văzută de Mozart în 11 iunie, conține multe adăugiri ce vor fi preluate de acesta în *Flautul fermecat*, iar Peter Branscombe (1999, 30-32) analizează amănunțit diferențele între *Lulu...* și *Kasper* și observă că prima nu este decât „istoria unei fete sechestrare de un magician în castelul său, care se dovedește în final a fi prințesă” (Branscombe, 1999, 32). În ceea ce privește *Kasper der Fagottist, oder die Zauberzither*, mutarea castelului pe malul Bosforului și cheia comic – ironică în care e scrisă, putem spune că este asemănătoare cu *Răpirea din serai*.

Mozart și Schikaneder au dorit altceva și au adus modificări acțiunii din *Kasper...*, iar, mai apoi, criticii au căutat în aceste schimbări simboluri francmasonice considerând basmul un *pretext*. Totuși, spre deosebire de *Kasper...*, *Flautul fermecat* este o feerie magică, o poveste transpusă muzical, care farmecă prin frumusețea acțiunii și a deznodământului, fiind comparabilă cu uimitoarele povești ale fraților Grimm. Povestea afirmă valori perene ce vizează integritatea morală. Acesta este și motivul pentru care opera a cunoscut succesul cel mai constant și viu în rândul copiilor sau al adulților care vor să-și regăsească candoarea copilăriei, una dintre cele mai de succes puneri



în scenă a operei fiind sub forma teatrului de păpuși. Pentru a desluși gramatica sa esențială, vom analiza libretul cu ajutorul modelului actanțial mitic al lui Greimas.

Pornind de la ideea că universul semantic nu poate fi definit ca un întreg de semnificații, decât în măsura în care poate apărea în fața noastră ca spectacol simplu (Greimas, 1966), Greimas construiește modelul actanțial mitic care este schematizat în figura de mai jos.

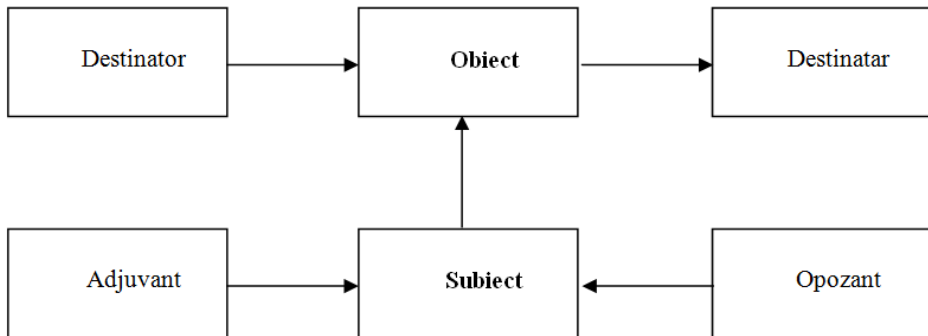


Fig. 1. Model actanțial după Greimas

Categoria centrală *Subiect – Obiect* generează o axă concretizată în dorință, *Subiectul* încearcă să obțină obiectul dorinței. Având această axă ca pivot, basmul, dar și spectacolul de teatru, poate fi privit ca povestea unei căutări, practice sau mitice. De asemenea, axa *Destinator – Destinatar* este cea a controlului cunoașterii (*savoir*) și puterii (*pouvoir*), dar și a repartiției lor între personaje, este axa cunoașterii și a sensului. (Greimas, 1966: 177).

Axa *Adjuvant – Opozant* produce circumstanțele și modalitățile acțiunii. Pe această axă se concretizează conflictele de-a lungul narațiunii.

În continuare, vom particulariza acest model în cazul *Flautului fermecat*. Vom identifica actanții și vom urmări cum aceștia evoluează și se schimbă de-a lungul narațiunii, identificând cu ajutorul lui polarizarea conflictului și încărcătura lor semantică.

### Actul I: Configurația înșelătoare

Regina Noptii îl trimite pe Tamino, care s-a îndrăgostit de Pamina, ca să o salveze. El este ajutat de trei zâne, trei spirite și i se opune lui Sarastro și preoților. Structura actanțială se configurează inițial astfel:

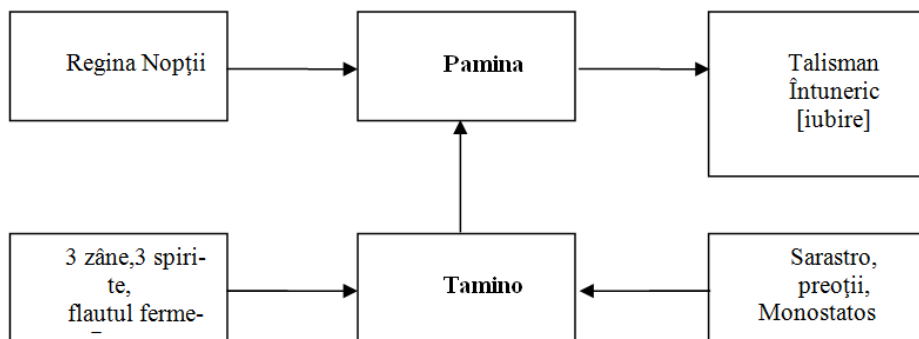


Fig. 2. Configurația actanțială a actului I

### Întorsătura de situație

Structura libretului este mai complexă decât aceea a unui basm. La sfârșitul actului întâi<sup>1</sup>, acțiunea se desparte de cea a basmului - sursă. Unii biografi ai lui Mozart susțin că actul al doilea ar fi fost modificat pentru a evita acuzația de plagiat, datorată asemănării cu *Kaspar fagotistul*. Fără să negăm acest fapt, vom arăta că modificarea față de narațiunea sursei nu este întâmplătoare, ci îmbogățește libretul cu tâlcuri și valori noi.

Întorsătura de situație apare atunci când Tamino află că a fost înșelat: Sarastro nu e un tiran ci un iluminat, iar Regina Noptii urmărește doar răzbunarea și puterea, motiv pentru care Sarastro a răpit-o pe Pamina ca să o ferească de influența malefică a mamei sale. Totodată, se lămurește adevăratul țel al Reginei Noptii (destinatarul real) care nu este împlinirea iubirii, ci stăpânirea Întunericului. Această dezvăluire redresează polaritatea Bine – Rău, care pe parcursul actului întâi a fost inversată, și generează o morală imediată: Răul se poate deghiza în Bine, fiind ușor de confundat. De aceea adevărul trebuie căutat cu stăruință (*standhaft*), răbdare (*duldsam*) și se păstrează prin discreție (*verschwiegen*), calități pe care le invocă cele trei spirite în sfatul pe care i-l dau lui Tamino (Actul I, 8. Finale).

### Actul II: Configurație actanțială reală

Întorsătura de situație schimbă, odată cu polaritatea Bine – Rău, și configurația actanțială care se rotește în jurul axei Subiect – Obiect:

<sup>1</sup> Mai exact ultima scenă din actul I și prima scenă din actul al II-lea.

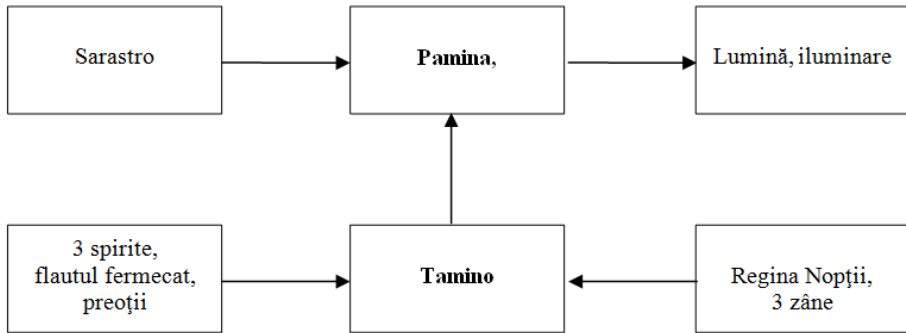


Fig. 3. Configurația actanțială a actului II

Pamina este posesoarea de drept a Talismanului Celor Șapte Inele, ce conferă puteri nelimitate, Sarastro este doar păstrătorul lui. El dorește ca cel ce va fi soțul Paminei să fie inițiat în templele Înțelepciunii, Rațiunii și Firescului<sup>1</sup>, pentru a avea garanția că puterile talismanului vor fi folosite în sens benefic, fapt transpus metaforic prin Lumină. Din acest motiv, îi condiționează lui Tamino căsătoria de parcurgerea inițierii. Acesta va fi ajutat în ritualul inițiativ de cele trei spirite și de preoți. I se vor opune Regina Noptii și zânele, care vor încerca să-l convingă de inutilitatea ritualului, dar și iubirea sa față de Pamina, căreia trebuie să-i provoace suferință. Ultimul motiv este de inspirație orfică, însă Tamino va reuși să-și stăpânească sentimentele.

Imaginea în oglindă a axei *Adjuvant – Opozant*. Atunci când Tamino schimbă taberele, este firesc ca aliații să-i devină dușmani. Totuși, țelul său nu s-a schimbat, ci configurația, mai exact percepția sa asupra Binelui și Răului. Răsturnarea de situație restabilește și echilibrul clasic Bine = Frumos, răsturnat în actul întâi unde predomină viziunea grotescă.

Din comparația diagramelor se observă constanța celor trei spirite în rolul de adjuvant. Ființe eterice, rolul lor este mai important decât cel de simpli observatori și sfătuitori și constituie un pivot al lecturii gnostice a *Flautului fermecat*.

Analiza actanțială ne relevă două caracteristici ale narațiunii. În primul rând, structura de basm este foarte bine încheată. Fiecare personaj are un rol narativ definit clar și explicit, pe care îl manifestă în fiecare episod al acțiunii. În al doilea rând, structura narativă este dinamică și prezintă o inversare a rolurilor adjuvantului și opozantului. Această schimbare dramatică, această dezvăluire a unui *quid pro quo* magic, ne sugerează că semnele (masonice) nu sunt neapărat ceea ce par.

<sup>1</sup> *Weisheit, Vernunft, Natur*. Cf. didascalie Actul I, scena 15



### Nivelul parodic: intriga secundară

Dar construcția operii nu se oprește aici. Acțiunea principală – princiară – este reflectată, ca într-o oglindă, de pățaniile comice ale lui Papageno, întretesute de Schikaneder și Mozart istoriei esoterice. Deși secundară, intriga care se desfășoară în jurul simpaticului personaj contribuie din plin la savoarea și șarmul operii. Nu poate exista *Flautul fermecat* fără Papageno și întâmplările sale. Vom căuta sensuri ale acestui personaj, dincolo de comanda socială, urmărind cum acesta îmbogățește printr-o perspectivă inversă, în oglindă, discursul principal.

Papageno își are originea în personajele *Fastnachtspiel*-ului, festivaluri ale desprimăvării.<sup>1</sup> Pe timpul acestor sărbători apărea un personaj, *Der Wilde Mann* – Sălbăticușul – îmbrăcat într-un costum vegetal fantezist și însoțit de un cortegiu de mascați. Treptat, pe acest personaj îl vom regăsi și în comediile satirice jucate cu aceste ocazii, fiind comic prin ignoranța sa socială (la fel ca și Papageno în prima sa scenă). Un alt părinte al lui Papageno este Arlechino. *Commedia dell'arte* era deja cunoscută în Imperiul Austriac datorită trupelor italiene, care o vizitau și care jucau foarte des piese de Goldoni. De la Arlechino, Papageno a moștenit calitățile sale de acrobat psihic: el poate trece rapid, aproape în joacă, între stări contradictorii. În intermezzo-urile misterelor medievale, publicul german se amuza copios urmărind scene în care evreii se târguiau. În mentalitatea germană, dar și a supușilor Imperiului, târguiala era considerată o atitudine josnică, demnă de a fi satirizată. Urmărind acest model, Papageno încearcă să rezolve conflictele, târguindu-se. Este guraliv și vorbăreț ca Sir Falstaff, deși Schikaneder nu a reușit să-și egaleze maestrul în invenții comice verbale.

Dacă Mozart nu murea, probabil Papageno ar fi făcut carieră la fel ca Falstaff, devenind personajul principal al unei alte opere comice. Însă, tot ca Falstaff, el nu este întreg decât alăturat stăpânului său. Cei doi formează un tot indivizibil, la fel ca Don Juan și Sganarell sau Don Quijote și Sancho Panza. Papageno se definește și îl definește prin contrast pe Tamino. Tamino e nobil, Papageno - sălbatic, idealurile lui Tamino sunt spirituale și înclinate spre asceză, Papageno înclină către hedonism și trai material bun. Într-un cuvânt Tamino urmează Mîntea, iar Papageno, Burta. Astfel Papageno este dublul lui Tamino, pățaniile sale fiind brodate cu firul multicolor al ideii că nu e necesar să fii inițiat pentru a fi fericit.

Aproape toate scenele sale sunt construite parodic. Parodia reia un eveniment – referință – și îl deformează astfel încât să scoată în evidență defecte și vicii ascunse, prin comparație. În continuare, vom trece în revistă momentele de parodie mai evidente punând în evidență comparația pe care o relevă parodia:

<sup>1</sup> Despre *Fastnachtspiel*, sărbători agricole și influența lor asupra teatrului în Ion Marin Sadoveanu „Istoria universală a dramei și teatrului” în *Scrieri*, București, Editura Minerva, 1980. vol. VI



Referință	Parodie	Comparație
Tamino primește darul magic: flautul fermecat, ca recompensă că pleacă să o salveze pe Pamina (fr. 27)	Papageno cere un dar, însă îi este frică să plece împreună cu Tamino (fr. 28)	a primi în dar a cere
Aria lui Tamino (fr.21) Portretul Paminei îl cucerește și îl inspiră	Papageno verifică portretul Paminei – un inventar (fr. 37)	aceeași imagine dar cu și fără filtrul iubirii
Jurământul de inițiere a lui Tamino (fr. 72)	Jurământul de inițiere al lui Papageno (fr. 72)	jurământ târguială
Tamino și Pamina nu își pot vorbi (Actul II, sc.18)	Papageno și Papagena se tachinează (Actul II, sc.15)	tăcere tragică pălăvrăgeală
Pamina înainte de sinucidere (Actul II, sc.27)	Papageno înainte de sinucidere (fr. 134-142)	a trăi pentru iubire a iubi viața

Așa cum se vede, procedeul constă în înlocuirea unor comportamente spiritualizate cu echivalentul lor lumesc. Care este însă scopul parodiei în *Flautul fermecat*? De ce au apelat autorii la acest procedeu?

Enunțăm, în treacăt, necesitatea financiară a autorilor ca *Flautul fermecat* să fie un succes. Într-adevăr, scenele comice sunt construite în așa fel încât oferă garanția succesului și după două secole de la premieră. Însă, efectul este mult mai amplu: alăturarea sceneilor cu încărcătură esoterică, de unele ce conțin umor facil și par a le contrazice, formează un compozit straniu, ce plasează în suspensie tezele gnostice. Aceste se estompează prin echivoc, iar opera își pierde caracterul de prozelitism, câștigând în profunzime.

Un alt efect este cel ironic. Ironia este dublă: față de mediocritatea burgheză și față de inerția ritualului masonic<sup>1</sup>. Ironia trebuie să o luăm în considerare, nu pentru că este purtătoare de semnificații, ci doar pentru că există în text, este atitudinea autorilor, filtrul pe care aceștia îl așează între noi, cititori sau spectatori și operă.

## Concluzii

Modelul actanțial poate fi aplicat nu numai narațiunii operei în sine, ci și interpretărilor alegorice și situațiilor istorice pe care acestea le descriu. Deoarece aceste interpretări doreau să releve situații politice „în realitatea lor”, ele corespund configurației actanțiale a actului al doilea, când personajele își dezvăluie adevăratele intenții. Constăm și faptul că unele personaje nu își găsesc corespondent alegoric, fapt explicat prin tendința pamfletului de a simplifica caricatural subiectul său. La fel ca în caricatură, aspectele care nu sunt clar relevante tezei sunt pur și simplu ignorate, pamfletistul concentrându-se cu maximă claritate asupra temelor ce îi susțin teza sau atacul.

<sup>1</sup> Schikaneder a avut câteva conflicte pe această temă cu membrii Lojei din care făcea parte.



În continuare, vom concentra într-un tabel aceste corespondențe și apoi vom căuta tipare comune de interpretare alegorică:

Actant	Personaj(e)	Interpretări			
		Pamflet politic austriac, 1791	Pamflet iacobin, 1794	Pamflet londonez, 1795	Pamflet anti-iacobin
Destinatar	Talismanul, Lumina	[Iluminism, reforme] <sup>1</sup>	[Republica]	[Republica]	[Monarhia constituțională]
Subiect	Tamino	împărații Austriei	Poporul (francez)	Poporul (francez)	Poporul (francez)
Obiect	Pamina	poporul austriac	libertatea	libertatea	Republica
Destinator	Sarastro	Ignaz von Born	Legea	Legea	Regalitatea
Adjuvanți	Preoții inițiați	[francmasonii]	Adunarea Națională	Adunarea Națională	–
	Trei Băieți	[valori francmasonice: statornicie, toleranță, discreție]	Inteligența, Patriotismul și Justiția		
Opozanți	Regina Nopții	Maria Tereza	Maria Antoaneta	Maria Antoaneta	Iacobinii
	Monostatos	Biserica Catolică		emigranți	

Așa cum se vede în tabel, în toate interpretările *destinatarul* este un ideal social și politic spre care aspira societatea. În cazul primului pamflet, scris într-o Austrie aflată încă în paradigma imperială, evoluția, îmbunătățirea, nu se putea face decât prin reforme promovate de împărat în perspectiva Iluminismului – *Aufklärung*-ul iozefin. Revoluția Franceză va schimba această paradigmă, proclamând ca singură soluție politică și socială republica, așa cum sugerează cele două pamflete iacobine. Pe măsură ce Revoluția Franceză eșuează în carnațiu, va fi pusă în discuție, celor ce se împotriveau iacobinilor, soluția unei monarhii constituționale. Obiectul, prin valorile supreme pe care le deține, inspire *subiectul* care va atinge acest ideal. Tamino este stimulat să dobândească inițierea din dragostea pentru Pamina. În pamflete, relația de iubire suferă o translație în politic. *Aufklärung*-ul iozefin este motivat de iubirea<sup>2</sup> pe care împăratul o poartă poporului –

<sup>1</sup> Am plasat între paranteze drepte, corespondențe care nu sunt specificate în surse dar subînțelese.

<sup>2</sup> Despre iubirea pe care Josef al II-lea o purta supușilor vezi:

Behermann, G.F., 1790. *Trauerrede auf Joseph II. Röm. Kayser. Joh. Mihaele Gaertner.*, a2;

Gross-Hoffinger, Anton Johan, 1846. *Ungarisches Portefeuille*. P. Reclam; p. 67;

Trenck, Friedrich von der, 1790. *Trauerrede bei dem Grabe Josephs II.*: Müller, p. 11.



supușilor imperiului. O iubire a unui monarh luminat care se manifesta într-o formă autocratică: atunci când belgienii au protestat împotriva reformelor, Iosif al II-lea a răspuns:

„Nu am nevoie de consimțământul vostru ca să fac bine, iar datoria mea fundamentală este să vă salvez, chiar împotriva voinței voastre, de pericolul care v-ar amenința până când aș aștepta consimțământul dumneavoastră.”  
(Gachard , 1974)

Revoluția Franceză are ca motor iubirea Poporului față de Libertate, exprimată și în devizul robierspierrean „liberté fraternité ou la mort”, iar în varianta anti-iacobină, monarhia și-ar dori, nici mai mult nici mai puțin, consolidarea... Republicii, salvând valorile democrației din ghearele iacobinilor care le confiscaseră.

În privința *adjuvanților*, observăm că sunt grupuri sau structuri care susțin progresul (alegorii ale preoților inițiați), a căror puritate (morală sau politică) este susținută prin anumite virtuți (exprimate de cei Trei Băieți). În cazul pamfletului austriac deducem că aceștia sunt francmasonii, a căror deviză morală este exprimată de cei Trei Băieți la sfârșitul actului I: „Fii statornic, tolerant și discret.” (Actul I, no. 8, Finale)<sup>1</sup>. Revoluția Franceză își va promova propriul model moral pe care îl pretindea de la Adunarea Națională, dar și de la fiecare cetățean al Republicii în parte. Esențială printre virtuțile acestui nou model uman era loialitatea, nu față de monarh, ci față de Patrie, adică patriotismul și spiritul „justiției eterne”, așa cum le descrie în grandioasa sa expunere despre moralitatea Adunării Naționale, Robespierre (Robespierre ,1794).

*Opozantul* principal, atât în varianta austriacă, cât și în cea iacobină sunt doamnele, imperiale și regale, ale familiei Habsburg. Dacă în privința Mariei Antoaneta este mai greu să găsim circumstanțe atenuante, curioasă este atitudinea pamfletarilor împotriva Mariei Tereza. Deși am găsit trăsături ale împărătesei care ar putea să o apropie de Regina Noptii, ea a fost susținătoare a multor reforme iozefine, sau nu le-a blocat. Presupunem că această polarizare excesiv negativă a împărătesei în binomul imperial ar fi o reminiscență din mentalitatea gynofobică medievală, care considera că femeia este predispusă să devină un agent al răului și al lui Satan,<sup>2</sup> atitudine care poate fi regăsită în operă.<sup>3</sup>

Observăm faptul că toate, în fiecare din cele patru interpretări alegorice, persoanele sau forțele la care fac aluzie pamfletele au aceleași roluri actanțiale, asemenea corespondenților alegorici din operă. Mai mult, relațiile dintre ele, așa cum le consemnează istoria, corespund vectorilor din diagrama lui Greimas. Acest fapt este posibil prin faptul că opera *Flautul fermecat* este un basm nu numai prin atmosferă, ci și în structura sa cea mai organică: se articulează ca un basm.

<sup>1</sup> Sei standhaft, duldsam und verschwiegen.

<sup>2</sup> Vezi Delumeau, 1986.

<sup>3</sup> Vezi Golomb, 2006.





Pe de altă parte, precizia cu care se articulează în aceeași structură materialul pamfletelor dovedește din partea autorilor acestora o percepție, probabil inconștientă, dar foarte pătrunzătoare a acestor structuri, iar succesul public al operei, dar și înțelegerea și acceptarea pamfletelor de către spectatori (în epocă), ne face să ne întrebăm în ce măsură acest instinct al structurii basmului nu se regăsește și în public.

Aplicarea metodei actanțiale a lui Greimas pentru descifrarea hermeneutică a operei nu se oprește însă la alegoriile pamfletelor. Așa cum am arătat, structura este mai complexă și se modifică pe parcursul desfășurării operei de la o configurație înșelătoare către adevăr, fapt ignorat de pamfletari. Intuim în această structură complexă sensuri profunde pe care le vom căuta într-un studiu următor.

## BIBLIOGRAFIE

- ANDERSON, EMILY [ed.], 1938, *The Letters of Mozart and His Family*. vol. I-III  
London: McMillan.
- BH[O]EME, JAKOB, 1656. *Aurora*, London: Giles Calvert.
- Bissey, William K., [online]. *Mozart, music and masonry*, [Indiana Freemasonry]. Disponibil la: <http://www.indianamasons.org/imosanctum/mozartandmasonry.html> [accesat la 23.12.2012].
- Branscombe, Peter, 1999. *Die Zauberflöte*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BREAKSPEARE, E. J., 1902. *Mozart*. London: J.M. Dent & Co.
- DAVIS, W. WALTER, 1974. *Joseph II: an Imperial Reformer for the Austrian Netherlands*. Hague, Martinus Nijhoff.
- DELUMEAU, JEAN-PIERRE, 1986. *Frica în occident (secolele XIV-XVIII): o cetate asediată*. București, Editura Meridiane.
- DEUTSCH, OTTO ERICH, 1966. *Mozart: A Documentary Biography*. London: Adam & Charles Black.
- ECO, UMBERTO, 2002. *Opera deschisă: Formă și indeterminare în poeziile contemporane*, Ediția a II a. București: Paralela 45.
- EISEN, CLIFF ȘI KEEFE, SIMON P., 2006. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FISCHER, Burton D. [ed.], 2007, *Mozart's Magic Flute*. Miami: Opera Journeys Publishing.
- GACHARD, LOUIS, 1974. "Lettres écrites par les souverains des Pays-Bas aux États de ces provinces depuis Philippe II jusqu'à François II, 1559-1794." *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, série 2, t. I, p. 558. apud. Davis, 1974
- GOLOMB, URI, 2006. "Feminism, Chauvinism and Masonic Allegory: The Role of Pamina in Mozart's The Magic Flute". *Goldberg: Early Music Magazine*. 2006. No. 40, p. 40-51.



- GREIMAS, A. J., 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- JACOBS, ARHUR ȘI SADIE, STANLEY, 1995. *The Wordsworth Book of Opera*. London: Wordsworth Editions.
- JAHN, OTTO, 1882. *Life of Mozart*. Vol. I-III, London: Novello, Ewer & Co.
- LENZ, JAKOB MICHAEL REINHOLD, 1969. *Briefe*, vol I-II. Beme: Lang, 1969. Karl Freye and Wolfgang Stammer, eds. I p. 52
- MACPHERSON, JAY, 1987. „The Magic Flute and Viennese Opinion”. *Man and Nature / L'homme et la nature*, vol. 6, 1987, p. 161-172.
- MOZART, W.A, SCHIKANEDER, E., [1877-1910]. *Die Zauberflote*, Leipzig: Breitkopf & Härtel
- RICE, JOHN A., 2003. *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792-1807*. Cambridge University Press.
- RICHARD, DEB, [s.a.], *What's a Christian To Do With The Magic Flute? Masons, Mysticism, and Misogyny in Mozart's Last Opera*. Disponibil la [https://www3.dbu.edu/naugle/pdf/FridaySymposiumSp04/Magic\\_Flute.pdf](https://www3.dbu.edu/naugle/pdf/FridaySymposiumSp04/Magic_Flute.pdf). [accesat la 23.12.2012]
- ROBESPIERRE, MAXIMILIEN DE, 1794. „Sur les principes de morale politique qui doivent guider la Convention Nationale dans l'administration intérieure de la République”. În: *Œuvres de Robespierre*. Vermorel, A. ed. Paris: F. Cournol. 1867, p. 294–308.
- ROMAIN, MICHAEL, 1992. *A profile of Johnatan Miller*. Cambridge University Press.
- RUSHTON, JULIAN, 2006. *Mozart*. New York: Oxford University Press.
- SADOVEANU, ION MARIN, 1980. „Istoria universală a dramei și teatrului” în *Scieri*, vol. VI, București: Editura Minerva.
- TERRASSON, JEAN, 1767. *Sethos : histoire ou vie, tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Egypte, traduite d'un manuscrit grec*. Paris: Desaint.