

**ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA
ANNALS OF THE UNIVERSITY OF CRAIOVA**

**ANALELE UNIVERSITĂȚII
DIN CRAIOVA**

SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE

LIMBI ȘI LITERATURI CLASICE



ANUL II, Nr. 1-2, 2005

EUC

EDITURA UNIVERSITARIA

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA
13, rue Al. I. Cuza
ROUMANIE

On fait des échanges de publications avec les
institutions similaires du pays et de l'étranger.

ANNALS OF THE UNIVERSITY OF CRAIOVA
13, Al. I. Cuza Street
ROMANIA

We exchange publications with similar institutions of
our country and from abroad.

COMITETUL DE REDACȚIE

MARIA ILIESCU
Innsbruck

EMIL DUMITRAȘCU
Craiova

Katalin DUMITRAȘCU – redactor-șef

- Membri:

Alexandra IORGULESCU
Mihaela MARCU
Carmen PASCU
Mihaela POPESCU
Corneliu Smarand RIZEA
Mădălina STRECHIE

Tipografia Universității din Craiova
ISSN 1841-1258

CUPRINS

CUPRINS.....	3
SOMMAIRE	5
CONTENTS.....	7

STUDII ȘI ARTICOLE

Dorel BONDOC, <i>VTERE FELIX</i> pe un inel roman de argint descoperit la Cioroiul Nou, comuna Cioroiși, județul Dolj	9
Dana DINU, Odele lui Horațiu	16
Emil DUMITRAȘCU, Un model de cercetare comparativă în critica literară antică	26
Katalin DUMITRAȘCU, L'oscillation <i>l/r</i> en position intervocalique dans la langue des Thraco-Daces.....	30
Ilona DUȚĂ, Ambivalența mitico-utopică a <i>Bucolicelor</i> vergiliene și tensiunea restructurării realului.....	34
Alexandra IORGULESCU, Comedia latină după Plaut: Statius, Terentius	42
Mihaela MARCU, Întemeierea Romei, legenda lui Eneas	48
Mihaela MARCU, Reformele fraților Tiberius și Caius Gracchus	52
Florian OLTEANU, Lucian AMON, Einige Bemerkungen zu den Beziehungen Mithridates VI. Eupator zu den griechischen Städten der Westküste des Schwarzes Meeres (Pontus Euxeinus).....	57
Florian OLTEANU, Ionuț ȘERBAN, Le calendrier d'Istros a la lumière des sources épigraphiques	61
Carmen PASCU, Medeea – un destin literar complicat.....	64
Mihaela POPESCU, Structuri implicite de exprimare a irealului în limba latină	78
Mihaela POPESCU, Ilona DUȚĂ, Anaforic și deictic pentru o <i>poetică palimpsestes</i> la Plinius cel tânăr (Epistula VI, 16)	99
Corneliu RIZEA, <i>Confesiunile</i> Sfântului Augustin – un nou gen literar.....	111
Marta RIZEA, Elemente de critică socială în opera plautină.....	118
Ionuț ȘERBAN, Adi SCHWARZ, Conflictul dintre evrei și autoritățile romane. Începutul diasporei	127
Mădălina STRECHIE, Armata romană imperială. Structură, grade, unități, arme și tactici.....	132

* * *

Nina Aurora BĂLAN, Mărci discursive: forța persuasivă a figurilor retorice.....	141
Nina Aurora BĂLAN, Oratori români: Titu Maiorescu și elocința de salon.....	145
Dana DINU, O ipostază a lui Horațiu în <i>Fântâna Blanduziei</i>	148
Dana DINU, Posteritatea lui Horațiu din Antichitate până la Renaștere	157
Emil DUMITRAȘCU, Preocupări de literatură universală și comparată la N. I. Herescu	171
Alina GIOROCEANU, Asupra unor termeni de sursă greco-latină în stilul teologic românesc actual.....	191
Alexandra IORGULESCU, Antim Ivireanul – cărturar umanist	196
Carmen PASCU, Rescrierea parodică a mitului în ficțiunea postmodernă (<i>Tangoul Memoriei</i> de George Cușnarencu)	200
Silvia PITIRICIU, Aspecte etimologice ale numelor de cifre	217
George SORESCU, În mări din tot înaltul Eminescu – <i>Luceafărul</i>	224

RECENZII

Alexandra Iorgulescu, Mihaela Marcu, <i>Teatrul Latin</i> , EUC, 2005, 236 p., (Dana Dinu)	229
Zoe Petre, <i>Cetatea greacă. Între real și imaginar</i> . București, Editura Nemira, 2000, 430 p., (Dana Dinu)	235
Dana Dinu, <i>Mică antologie de texte grecești vechi</i> , cu introduceri la fiecare autor, note lexicogramaticale și vocabular, Editura Universitaria, Craiova, 2005, 150 p., (Ilona Duță)	239

SOMMAIRE

CUPRINS.....	3
SOMMAIRE.....	5
CONTENTS.....	7

ETUDES ET ARTICLES

Dorel BONDOC, <i>VTERE FELIX</i> sur un anneau d'argent découvert à Cioroiul Nou, la commune de Cioroiși, le département de Dolj.....	9
Dana DINU, Les <i>Odes</i> d'Horace.....	16
Emil DUMITRAȘCU, Un modèle de recherche comparative dans la critique littéraire antique.....	26
Katalin DUMITRAȘCU, L'oscillation <i>l/r</i> en position intervocalique dans la langue des Thraco-Daces.....	30
Ilona DUȚĂ, L'ambivalence mythique-utopique des <i>Bucoliques</i> vergiliennes et la tension de la réorganisation du réel.....	34
Alexandra IORGULESCU, La comédie latine d'après Plaute : Staius, Terentius.....	42
Mihaela MARCU, La fondation de Rome, la légende d'Eneas.....	48
Mihaela MARCU, Les réformes des frères Tiberius et Caius Gracchus.....	52
Florian OLTEANU, Lucian AMON, Considérations sur les rapports de Mithridates le VI-ème Eupator avec les villes grecques du Côté Ouest de la Mer Noire.....	57
Florian OLTEANU, Ionuț ȘERBAN, Le calendrier d'Istros a la lumière des sources épigraphiques.....	61
Carmen PASCU, Médée, une destinée littéraire compliquée.....	64
Mihaela POPESCU, Structures implicites d'expression de l'irréel en latin.....	78
Mihaela POPESCU, Ilona DUȚĂ, Anaphorique et déictique pour une <i>poétique palimpsestes</i> chez Plinius le Jeune (Epistula VI, 16).....	99
Corneliu RIZEA, Les <i>Confessions</i> du Saint Augustin – un nouveau genre littéraire.....	111
Marta RIZEA, Des éléments de critique sociale dans l'œuvre de Plaute.....	118
Ionuț ȘERBAN, Adi SCHWARZ, Le conflit entre le Juifs et les autorités romaines. Le commencement de la diaspora.....	127

Mădălina STRECHIE, L'armée romaine de L'Empire. Structure, hiérarchies, unités, armes et tactiques.....	132
---	-----

* * *

Nina Aurora BĂLAN, Marques discursives : la force persuasive des figures rhétoriques.....	141
Nina Aurora BĂLAN, Orateurs roumains : Titu Maiorescu et l'éloquence de salon	145
Dana DINU, Une hypostase d'Horace dans la <i>Fontaine de Bandusie</i>	148
Dana DINU, La postérité d'Horace depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance	157
Emil DUMITRAȘCU, Des préoccupations de littérature universelle et comparée chez N. I. Herescu.....	171
Alina GIOROCEANU, Sur quelques termes de source gréco-latine dans le style théologique du roumain actuel.....	191
Alexandra IORGULESCU, Antim Ivireanul – érudite humaniste.....	196
Carmen PASCU, La réécriture parodique du mythe dans la fiction postmoderne (<i>Le Tango de la Mémoire</i> de George Cușnarencu).....	200
Silvia PITIRICIU, Des aspects étymologiques des noms de chiffres	217
George SORESCU, În mări din tot înaltul. (<i>Dans la mer des hauteurs du ciel</i>) Eminescu – <i>Luceafărul</i> (<i>Hypérion</i>)	224

COMPTE-RENDUS

Alexandra Iorgulescu, Mihaela Marcu, <i>Le théâtre latin</i> , Craiova, Editions Universitaria, 2005, 236 p., (Dana Dinu).....	229
Zoe Petre, <i>La Cité Grecque. Entre réel et imaginaire</i> . București, Editions Nemira, 2000, 430 p., (Dana Dinu).....	235
Dana Dinu, <i>Petite antologie de textes du vieux grec</i> , avec des introductions pour chaque auteur, avec des notes lexicogrammaticales, et un vocabulaire, Editions Universitaria, Craiova, 2005, 150 p., (Ilona Duță).....	239

CONTENTS

CUPRINS.....	3
SOMMAIRE.....	5
CONTENTS.....	7

STUDIES AND CONTRIBUTIONS

Dorel BONDOC, <i>VTERE FELIX</i> on a Silver Roman Ring Discovered at Cioroiul Nou, Cioroiiași, Dolj County	9
Dana DINU, Horace's <i>Odes</i>	16
Emil DUMITRAȘCU, A Model of Comparative Research in Ancient Literary Critique.....	26
Katalin DUMITRAȘCU, The Oscillation <i>l/r</i> in Intervowel Position in Thraco-Dacian Language	30
Ilona DUȚĂ, The Mythical-Utopian Ambivalence of Vergilian Bucolics and the Tension of Restructuring Reality	34
Alexandra IORGULESCU, The Latin Comedy after Plautus: Stattus, Terentius.....	42
Mihaela MARCU, The Founding of Rome, Eneas's legend.....	48
Mihaela MARCU, The Reforms of the Brothers Tiberius and Caius Gracchus	52
Florian OLTEANU, Lucian AMON, Considerations on the Relationships between Mithridates the 4th Eupator and the Greek Colonies on the West Coast of the Black Sea	57
Florian OLTEANU, Ionuț ȘERBAN, Hystria's Calendar in the Light of Epigraphic Sources	61
Carmen PASCU, Medeea – a Complicated Literary Destiny	64
Mihaela POPESCU, Implicit Structures of Expressing the Irrealis in Latin.....	78
Mihaela POPESCU, Ilona DUȚĂ, Anaphoric and Deictic for a Palismpestes Poetics with Plinius the Young (Epistle IV, 16).....	99
Corneliu RIZEA, <i>The Confessions</i> of Saint Augustine – a New Literary Genre.....	111
Marta RIZEA, Elements of Social Criticism in Plautus's Work	118
Ionuț ȘERBAN, Adi SCHWARZ, The Conflict between Jews and Roman Authorities. The Beginnings of the Diaspora	127
Mădălina STRECHIE, The Imperial Roman Army. Structure, Ranks, Units, Weapons and Tactics	132

* * *

Nina Aurora BĂLAN, Discursive Marks: the Persuasive Force of Rhetorical Figures.....	141
Nina Aurora BĂLAN, Romanian Orators: Titu Maiorescu and the Elegant Eloquence	145
Dana DINU, An Aspect of Horace's Poetics in the <i>Fountain of Bandusia</i>	148
Dana DINU, Horace's Posterity from Antiquity to Renaissance	157
Emil DUMITRAȘCU, Preoccupations for Comparative Literature with N. I. Herescu	171
Alina GIOROCEANU, Remarks on Several terms of Greek-Latin Origin in Contemporary Romanian Theological Style.....	191
Alexandra IORGULESCU, Antim Ivireanul – a Humanist Scholar	196
Carmen PASCU, Parodic Rewriting of the Myth in Postmodern Fiction (<i>The Memory's Tango</i> by George Cușnarencu)	200
Silvia PITIRICIU, Etymological Aspects of Numeral Denominations.....	217
George SORESCU, În mări din tot înaltul. Eminescu's <i>Hyperion</i>	224

REVIEWS

Alexandra Iorgulescu, Mihaela Marcu, <i>The Latin Theatre</i> , EUC, 2005, 236 p., (Dana Dinu)	229
Zoe Petre, <i>The Greek Citadel. Between Reality and Fiction</i> . București, Nemira Publishing House, 2000, 430 p., (Dana Dinu).....	235
Dana Dinu, <i>Brief Anthology of Ancient Greek Texts</i> , with introductions for each author, lexical-grammatical notes and vocabulary, Editura Universitaria, Craiova, 2005, 150 p., (Ilona Duță).....	239

***VTERE FELIX* PE UN INEL ROMAN DE ARGINT
DESCOPERIT LA CIOROIUL NOU,
COMUNA CIOROIAȘI, JUDEȚUL DOLJ**

Dorel BONDOC

Descoperirile arheologice de la Cioroiul Nou, comuna Cioroiiași, județul Dolj, sunt de cea mai mare importanță pentru cunoașterea istoriei Olteniei romane.

Prima cercetare arheologică în cadrul importantei așezări romane de la Cioroiul Nou a fost realizată în anul 1938, de către C.S. Nicolaescu-Plopșor și D. Tudor (Tudor 1958, p. 176 și urm.). Cercetările au fost întrerupte ca urmare a izbucnirii celui de-al doilea război mondial. Au urmat alte campanii în anii 1959-1961, realizate sub egida Muzeului Olteniei Craiova, de către D. Tudor și Gh. Popilian (Tudor 1962, p. 547-553; Tudor, Diaconescu, Popilian 1967, p. 593-605). Până la finele secolului XX, la Cioroiul Nou nu s-au mai făcut săpături arheologice.

Începând cu anul 2000, cercetările au fost reluate de către autorul acestor rânduri, singur (campaniile 2000, 2002 și 2004: Petculescu, Bondoc 2001, p. 69-70; Petculescu, Bondoc, Bălțeanu, Răduță 2003, p. 88-89) sau în colaborare cu Muzeul Național de Istorie din București (campania 2001: Petculescu, Oberlander-Târnoveanu, Bondoc 2002, p. 104-105).

Cu toate acestea, cercetările sunt departe de a fi epuizate, cu atât mai mult cu cât o mare parte a așezării antice a fost suprapusă de satul actual. Săpăturile arheologice au pus în evidență o fortificație, un templu, villae rusticae, necropole ș.a. În total urmele arheologice se întind pe o suprafață de cca. 3 km² (Tudor 1968, p. 315; Tudor 1978, p. 210). Un impresionant material arheologic, epigrafic și sculptural, provenind de la Cioroiul Nou, se conservă în prezent la Muzeul Olteniei din Craiova (pentru piesele epigrafice și sculpturale vezi IDR, II, p. 81-87, nr. 141-156; Bondoc 2004, p. 9-36, nr. 5-36.10).

Ca urmare a lipsei unor indicii clare, multă vreme s-a crezut că fortificația ar fi fost ridicată de populația civilă a așezării spre a-i servi de adăpost în caz de pericol (Tudor 1962, p. 552; Tudor 1965, p. 109). Însă descoperirile epigrafice mai vechi (AnnEp, 1959, nr. 330; IDR, II, 141, cu bibliografia) și mai noi (Bondoc 2000, p. 117-121; Bondoc 2001, p. 177-182) demonstrează faptul că fortificația ar fi putut fi ridicată de o vexilație a legiunii VII Claudia din provincia Moesia Superior. Este de asemenea posibil, ca la

Cioroiul Nou să se fi aflat și militari aparținând legiunii IV Flavia (Bondoc 1997, p. 272, nr. 3).

*

În timpul campaniei de săpături arheologice din anul 2002, în colțul de nord-vest al fortificației (S 4, carou 3, -0,30m), am descoperit un inel de argint. Piesa s-a păstrat într-o stare de conservare foarte bună. Privită din profil, veriga inelului este de formă romboidală. Placa centrală este de formă rotundă; pe aceasta a fost gravată o inscripție, cu ultimele două litere în ligatură. Înălțimea literelor este de 0,4 cm.

Dimensiuni: 2,5 x 2cm; greutate – 5 g.

Lectura inscripției este VT(ere) F(elix)
adică,
„Folosește fericit”.

Dimensiunile mici par să sugereze faptul că inelul a aparținut unui copil sau unei femei. Nu există indicii clare pentru datarea unor astfel de piese. Contextul arheologic al descoperirii de la Cioroiul Nou poate aduce însă anumite precizări cu privire la această chestiune. Inelul a fost aflat în vecinătatea clădirii dezvelite în aceeași campanie (Petculescu, Bondoc, Bălțeanu, Răduță 2003, p. 88-89) într-un nivel superior acesteia. Întrucât clădirea se poate data pe baza unei monede de la Iulia Domna, la finele secolului II (Petculescu, Bondoc, Bălțeanu, Răduță 2003, p. 89) nivelul arheologic în care a fost aflat inelul în discuție poate fi plasat cronologic, fără probleme, în secolul al III-lea. În stadiul actual al cercetărilor, alte nuanțări nu pot fi făcute deocamdată.

Într-o altă ordine de idei mai trebuie făcută o altă remarcă: fiind vorba despre un obiect de podoabă realizat din argint, nu se exclude posibilitatea ca el să fi fost în uz mai mult timp. Un inel poate fi purtat de proprietar după ce a fost produs și apoi lăsat moștenire urmașilor. Inelul de la Cioroiul Nou a fost aflat într-un nivel de secol III, însă nu poate fi contestată posibilitatea ca piesa să fi fost produsă și purtată și mai devreme. Din acest punct de vedere, datarea de bun simț, secolele II-III, pare a fi cea mai potrivită. Însă, având în vedere starea de conservare foarte bună a piesei, precum și faptul că gradul de uzură este aproape insesizabil, personal cred că piesa este contemporană cu nivelul în care a fost aflată și poate fi datată în secolul al III-lea.

*

Obiecte de acest gen au mai fost descoperite în Dacia romană. Iată catalogul descoperirilor din această provincie:

VTERE FELIX pe un inel roman de argint descoperit la Cioroiul Nou,
comuna Cioroiuși, județul Dolj

1. *Resculum/* Bologa, județul Cluj; inel de argint cu inscripția VT(ere) F(elix); loc de descoperire neprecizat; datare: a doua jumătate a secolului al III-lea (Gudea, Ghiurco 1988, p. 173, B.c.1, cu bibliografia).

2. *Potaissa/* Turda, județul Cluj; inel de aur cu inscripția VT(ere) F(elix); loc de descoperire neprecizat; datare: secolele II-III (Gudea, Ghiurco 1988, p. 173, B.c.2, cu bibliografia).

3. *Dierna/* Orșova, județul Mehedinți; inel de aur cu inscripția VT(ere) F(elix) CESERI; piesă descoperită în anul 1857, într-un sicriu de plumb așezat într-un sarcofag de piatră; datare: secolul III (Gudea, Ghiurco 1988, p. 173, B.c.3, cu bibliografia).

4. *Sucidava/* Celei, județul Olt; inel de bronz cu inscripția VTERE FELIX; loc de descoperire neprecizat; datare: secolul III (Gudea, Ghiurco 1988, p. 173, B.c.5, cu bibliografia).

6. Cioroiul Nou, județul Dolj; inel de argint cu inscripția VT(ere) F(elix); piesă descoperită în perimetrul fortificației; secolul III (vezi mai sus).

Inscripția VTERE FELIX poate fi regăsită și pe altfel de piese decât inele. De amintit aici un vas ceramic descoperit la *Porolissum/* Moigrad, județul Sălaj, cu inscripția VTERE FELIX (Gudea, Ghiurco 1988, p. 173, C.c.1, cu bibliografia; Gudea 1989, p. 518, nr. IX.A.10.3). De asemenea, o aplică de centură descoperită într-un mormânt militar roman de la Bruuiu, prezintă aceeași inscripție (Petculescu 1995, p. 119); de altfel, aplicile de acest gen par să fi cunoscut o largă răspândire în Dacia (Antique Bronzes 2003, p. 178-179, nr. 343 și 345).

Se poate observa din catalogul descoperirilor că inelele cu inscripția VTERE FELIX au fost aflate până în prezent doar în centre urbane sau militare din Dacia romană. Doar piesele de la *Dierna/* Orșova și Cioroiul Nou au contextul de descoperire cunoscut.

Nu în toate cazurile, criteriul de datare a fost precizat; predomină datarea în secolul al III-lea. Datarea în această vreme a inelelor de la *Dierna/* Orșova și Cioroiul Nou, în fapt singurele care au contextul de descoperire cunoscut, permite formularea ipotezei că în Dacia inelele cu inscripția VTERE FELIX au circulat în secolul III. O datare similară a fost propusă pentru aplicile de centură ce poartă aceeași inscripție (Petculescu 1995, p. 119 și 123).

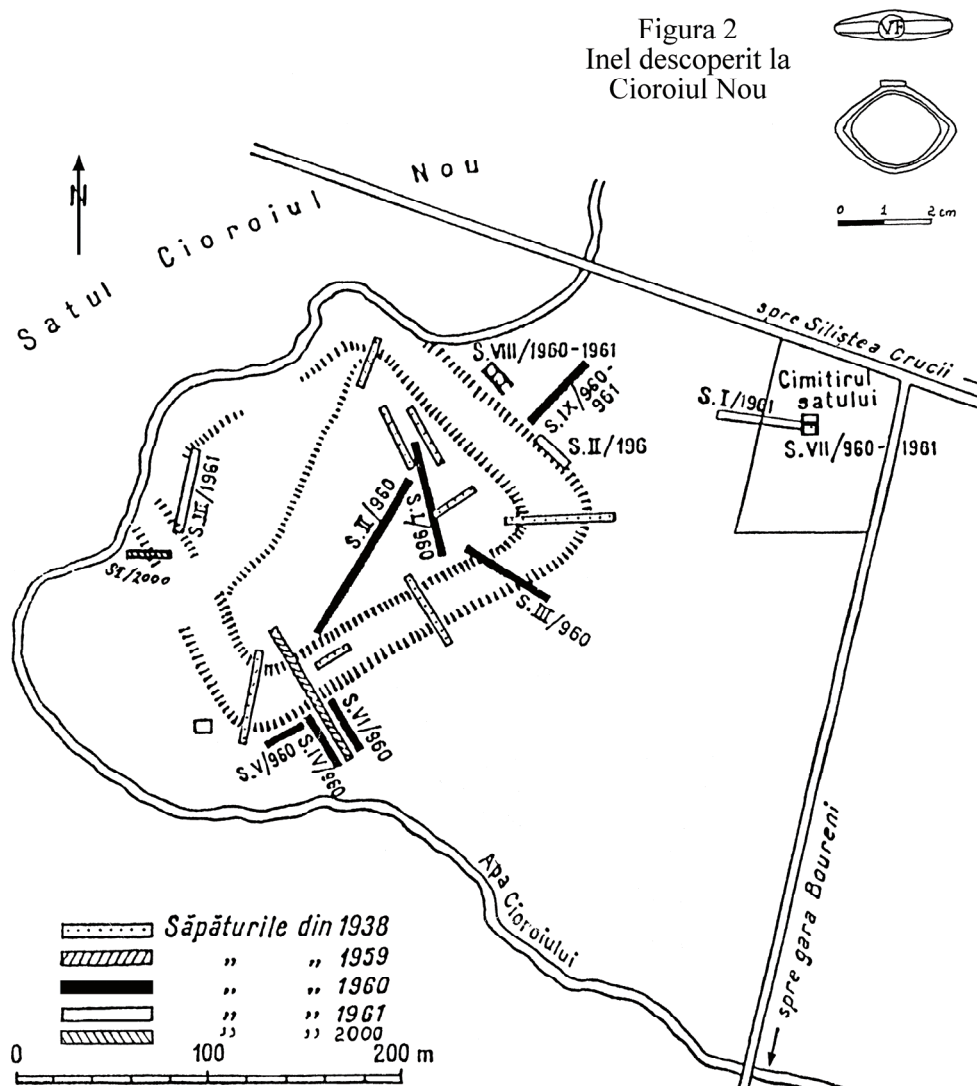


Figura 1
Fortificația de la Cioroiul Nou

O vreme, piesele purtând inscripția VTERE FELIX au fost considerate creștine (Gudea, Ghiurco 1988, p. 173-174 și 187, cu bibliografie și discuții; recenzia lucrării la Madgearu 1994, p. 498-501). Însă pe nici o piesă din Dacia, dintre cele ce poartă această inscripție, nu se găsește vreun simbol creștin (pește, chrismon etc.). Lipsa acestora din urmă pune la îndoială caracterul creștin al pieselor în discuție (Madgearu 1994, p. 495 cu bibliografie și discuții). Cu totul alta este situația pieselor pe care alături de inscripție se găsește și un simbol creștin.

VTERE FELIX pe un inel roman de argint descoperit la Cioroiul Nou,
comuna Cioroiuși, județul Dolj

Faptul denotă că urarea *VTERE FELIX* reprezenta în epoca romană imperială o expresie la modă (Zugravu 1997, p. 179), ea putând fi regăsită de altfel pe zeci și sute de piese (aplici, fibule, inele, vase etc.) descoperite în întreg Imperiul roman.

BIBLIOGRAFIE

- AnnEp – Année Épigraphique, Paris, 1903 și urm.
- Antique Bronzes 2003 – Antique Bronzes in Romania. An exhibition occasioned by The 16th International Congress of Antique Bronzes, Bucharest, 26-31 May 2003.
- Bondoc 1997 – D. Bondoc, *Câteva piese sculpturale și epigrafice aflate la Muzeul Olteniei, Craiova*, Studii și cercetări de istorie veche și arheologie, 3, 48, 1997, p. 271-275.
- Bondoc 2000 – D. Bondoc, *Un detașament din legiunea VII Claudia la Cioroiul Nou, jud. Dolj*, Studii și cercetări de istorie veche și arheologie, 1-2, 51, 2000, p. 117-121.
- Bondoc 2001 – D. Bondoc, *A Detachment of Legio VII Claudia at Cioroiul Nou (Dolj County, Romania)*, Die Archäologie und Geschichte der Region des Eisernen Tores zwischen 106-275 N. Chr., Kolloquium in Drobeta-Turnu Severin (1.-4. Oktober 2000). Rumänisch-Jugoslawische Kommission für die Erforschung der Region des Eisernen Tores – Archäologische Abteilung – IV, București, 2001, p. 177-182.
- Bondoc 2004 – D. Bondoc, *Inscripții și piese sculpturale. Muzeul Olteniei Craiova/ Roman inscriptions and sculptural pieces. The Museum of Oltenia, Craiova*, Craiova, 2004.
- Gudea, Ghiurco 1988 – N. Gudea, I. Ghiurco, *Din istoria creștinismului la români. Mărturii arheologice*, Oradea, 1988.
- Gudea 1989 – N. Gudea, *Porolissvm. Un complex arheologic daco-roman de la marginea de nord a Imperiului roman, I*, Zalău, 1989.
- IDR, II – Inscriptiones Daciae Romanae – *Inscripțiile Daciei romane*, II, București, 1977.
- Madgearu 1994 - Al. Madgearu, *Romanizare și creștinare la nordul Dunării în secolele IV-VII*, Anuarul Institutului de Istorie „A.D. Xenopol”, 1994, p. 479-502.
- Petculescu 1995 – L. Petculescu, *Military equipment graves in Roman Dacia*, Roman military equipment: experiment and reality. Proceedings of the Ninth International Roman Military Equipment Conference (Leiden, 1994), Journal of Roman Military Equipment Studies, 6, 1995, p. 105-145.

- Petculescu, Bondoc 2001 – L. Petculescu, D. Bondoc, *Cioroiul Nou, com. Cioroiași, jud. Dolj* (raport de săpătură), *Cronica cercetărilor arheologice din România. Campania 2000. A XXXV-a Sesiune Națională de rapoarte arheologice*, Suceava, 23-27 mai 2001, p. 69-70.
- Petculescu, Oberlander-Târnoveanu, Bondoc 2002 – L. Petculescu, E. Oberlander-Târnoveanu D. Bondoc, *Cioroiul Nou, com. Cioroiași, jud. Dolj* (raport de săpătură), *Cronica cercetărilor arheologice din România. Campania 2001. A XXXVI-a Sesiune Națională de rapoarte arheologice*, Buziaș, 28 mai-1 iunie 2002, p. 104-105.
- Petculescu, Bondoc, Bălțeanu, Răduță 2003 – L. Petculescu, D. Bondoc, D. Bălțeanu, S. Răduță 2003, *Cioroiul Nou, com. Cioroiași, jud. Dolj* (raport de săpătură), *Cronica cercetărilor arheologice din România. Campania 2002. A XXXVII-a Sesiune Națională de rapoarte arheologice*, Covasna, 2-6 iunie 2003, p. 88-89.
- Tudor 1958 – D. Tudor, *Oltenia romană*, ediția 2-a, București, 1958.
- Tudor 1962 – D. Tudor, *Săpăturile arheologice de la Cioroiul Nou*, în *Materiale și Cercetări Arheologice*, 8, 1962, p. 547-553.
- Tudor 1965 – D. Tudor, *Templul și statuetele romane de la Cioroiul Nou*, în *Omagiu lui P. Constantinescu-Iași cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, București, 1965, p. 109-115.
- Tudor 1968 – D. Tudor, *Orașe, târguri și sate în Dacia romană*, București, 1968.
- Tudor 1968 a – D. Tudor, *Oltenia romană*, ediția 3-a, București, 1968.
- Tudor 1978 – D. Tudor, *Oltenia romană*, ediția 4-a, București, 1978.
- Tudor, Diaconescu, Popilian 1967 – D. Tudor, I. Diaconescu, Gh. Popilian, *Șantierul arheologic Cioroiul Nou (1960-1961)*, în *Apulum*, 6, 1967, p. 593-605.
- Zugravu 1997 – N. Zugravu, *Geneza creștinismului popular al românilor*, București, 1997.

ABSTRACT

In this article, the author presents a Roman silver ring bearing the inscription VTERE FELIX, discovered at Cioroiul Nou, Cioroiași, Dolj County. The archaeological context of the discovery suggests that the piece can be dated back to the 3rd century.

Other discoveries with the same inscription from Roman Dacia: *Resculum*/ Bologna, Cluj County (silver ring), *Potaissa*/ Turda, Cluj County (golden ring), *Dierna*/ Orșova, Mehedinți County (gold ring), *Sucidava*/ Celei, Olt County (bronze ring), *Porolissum*/ Moigrad, Sălaj County (ceramic vessel).

VTERE FELIX pe un inel roman de argint descoperit la Cioroiul Nou,
comuna Cioroiiași, județul Dolj

Based on the archaeological context of the discoveries from *Dierna/* Orșova and Cioroiul Nou, the author drew the conclusion that the pieces with the inscription *VTERE FELIX* were in circulation in Roman Dacia, during the 3rd century.

The objects without any Christian symbol cannot be Christian. As expression *VTERE FELIX* can be found on many objects everywhere in the Roman Empire, the conclusion is that this word was a popular wish.

ODELE LUI HORAȚIU

Dana DINU

După anul 30 a.Chr. cel mai probabil, Horațiu abandonează pe Arhiloh pentru Alceu și Sappho¹. Oda reprezintă forma privilegiată a lirismului lui Horațiu, care se socotește cu mândrie *εὐρετής*, *inventorul* ei pe țărâm latin. Întreaga sa operă este lirică, însă măsura completă a lirismului horațian este dată de creația odică, numită de poet *Carmina*.

Sursele literare ale lirismului în *Odele* lui Horațiu

Cunoașterea și asimilarea tradiției literare a genului atât a celei grecești, cât și a celei latinești mult mai modeste, îi oferă cele mai multe teme, motive, expresii, idei fie prin împrumut direct, fie prin analogii sau ecouri, de la Homer și Hesiod până la Calimah și de la Ennius până la Lucrețiu și Catul. Variate surse literare ca genuri și forme, pe care le folosește cu deplină libertate și originalitate.

Imitația autorilor consacrați este un principiu al clasicismului antic care nu intră în conflict cu originalitatea în creație și nu o subminează, ci îl călăuzește pe poetul latin spre o sinteză originală. Gloria întâietății și-o arogă deplin în lirica eolică în haină romană:

Dicar,.....
....., ex humili potens
Princeps Aeolium carmen ad Italos
Deduxisse modos².

Noutatea – *novitas* – poeticii sale constă în „romanizarea” tematicii și realizarea specificului roman prin glorificarea Romei eterne în ode precum *Carmen Saeculare* sau *Către Mecenas*, din II, 20 sau *Epilog*; prin autohtonizarea reperelor geografice și a mitografiei poetice, precum odele din cartea a IV-a, 1; 4; 14; 15 dedicate zeiței Venus, protectoare a Eneazilor, Romei și lui Augustus; prin actualizarea unor evenimente istorice în ode ca *Lui Augustus*, II, 1 sau 25 din aceeași carte.

Sinteza profund originală la care a ajuns poetul afirmă un crez estetic bazat pe valori ideologice și afective susținut de cultul formei, *operosa carmina*, obținut cu tenacitatea migăloasă și modestă a albinei:

.....ego apis Matinae
more modoque

*grata carpentis thyma per laborem
plurimum, circa nemus uvidique
Tiburis ripas **operosa** parvus
carmina fingo.³*

Rezultatul acestei sinteze este oda eolică romană, contribuția neegalată a lui Horațiu la crearea unui model liric universal. Perfecționismul formal pus în slujba unei ideologii literare, care îmbină *utile et dulce, prodesse et delectare*, îl situează indelebil în rangul superior al poeților lumii, așa cum vizionar și cu deplină conștiență a valorii a spus-o în oda care, în primă intenție, încheia ciclul creației sale odice și de aceea poartă numele de *Epilog*, adică ultima odă din cartea a III-a, din care am mai citat *supra*.

Având în vedere importanța pe care o atașa poetul performanței la nivelul organizării expresiei sonore, credem că este binevenită o scurtă statistică a aspectelor metrico-prosodice ale odelor.

O primă clasificare formală a celor 104 ode conținute în cele 4 cărți de *Carmina* arată o bipartiție inițială și anume: 98 de ode scrise în versuri logaedice și 6 în versuri nonlogaedice. Versurile logaedice sunt socotite de către metricienii moderni cele în care dactilul și troheul se asociază fără a admite în principiu substituții. Aceste tipuri de versuri aparțin liricii grecești eolice sau lesbice, după locul de origine al poezilor Alceu, Sappho și Anacreon care le-au dat strălucire. Geniul latin al lui Horațiu a impus totuși unele inovații care le-au transformat într-un instrument poetic mai viguros și mai adecvat substanței particulare a poemelor sale. Astfel, în versurile logaedice se regăsesc *dactilul*, măsura poeziei nobile epice sau elegiace; *spondeul*, care imprimă gravitate, maiestate și solemnitate; *troheul*, mai alert, dar nu lipsit de dignitate; *iambul*, mai familiar și *anapestul*.

Variatele combinații, după reguli stabilite de către inițiatorii lor, formează versul, începând cu *adonius*, cel mai simplu, format din 5 silabe-*dactil* plus *troheu* sau *spondeu* și încheind cu *saficul mare* format din 15 silabe. Ele oferă expresiei horațiene posibilități ritmico-acustice de mare sugestie și plasticitate, modulate de diversele conținuturi. Factorul muzical-ritmic organizează viziunea și induce o anumită atitudine în receptarea mesajului liric.

Gruparea versurilor în anumite structuri conduce la formarea strofelor care sunt în principal trei: strofa *alcaică* prezentă în 36 de ode, strofa *safică* în 27 de ode și 16 ode *asclepiade*.

Restul de 19 ode sunt repartizate astfel în: 13 ode sunt distihuri de diverse tipuri, iar restul în monostih *asclepiad*, cum sunt odele I, 1 și III, 30, adică *Prologul* care deschide seria odelor și *Epilogul* primelor trei cărți.

Nonlogaedice sunt 6 ode și anume 5 în diverse distihuri și una singură în monostih ionic (III, 12), care suscită încă discuțiile metricienilor.

Adăugând metrica iambică a celor 17 *Epode*, numite de autor *Iambi*, precum și hexametria celor 18 *Satire* și ai celor 23 de *Epistule* totalizăm cele 162 de poeme lăsate posterității de poetul venusin. Opera completă a maestrului latin încapă într-un singur volum nu prea mare. Imaginea ei este infinit multiplicată de-a lungul mileniilor prin traduceri, imitațiile, influențele, motivele, citatele, reminiscentele, aluziile pe care le-a emulat și datorită cărora este o prezentă vie în literatura universală. Aspectele metrico-prozodice ale *Odelor* și *Epodelor* reprezintă un capitol aparte al tratatelor de versificație latină și pretind cunoștințe aplicative și finețe de spirit în înțelegerea tehnicii lor.

Atitudinile și formele liricii lui Horațiu

Liricul este definit de trei atitudini fundamentale: *enuunțarea lirică*, *apostrofa lirică* și *vorbirea cantabilă*, după W. Kayser⁴. „Aceste trei atitudini lirice fundamentale sunt singurele care există în limbă. Orice creație literară lirică trăiește înăuntrul acestor trei atitudini”⁵. Coprezența acestora nu este necesară, însă adesea ele se suprapun sau se întretaie.

Atitudinile lirice prezente în diversele specii lirice sunt nuanțate în funcție de instanța de adresare. *Apostrofarea lirică* imnică se face unei „puteri divine superioare, căruia eu-l emoționat îi înalță cântarea sa.”⁶ Intensificarea până la extaz a emoției creează ditirambul, o altă formă de manifestare a liricului. În odă însă „nu este vorba de puteri numinoase superioare, cărora omul nu li se poate adresa decât plin de o emoție solemnă. Tu-l se află de obicei mai aproape de vorbitor, este accesibil contemplării, iar preamărirea solemnă nu mai este atitudinea convenită față de el”⁷. Chiar dacă apostrofarea lirică a odei se face către o putere superioară, ea aparține unei realități mai pământești, „își desfășoară etosul, dar nu și misterul.”⁸

Enunțarea lirică este comunicarea verbală a unei trăiri la întâlnirea dintre subiectiv și obiectiv, „liricizarea” unei stări sufletești datorate impactului, iar interiorizarea acestuia dă naștere unei excitații care reprezintă după, W. Kayser, esența liricului.

„Esența liricului explică acea imprecizie a contururilor, acea relaxare a situațiilor de fapt și labilitatea frazelor și, pe de altă parte, *marea eficacitate a versului*, sunetului și ritmului, care caracterizează orice limbaj liric, spre deosebire de cel epic și dramatic.”⁹

În studiul citat autorul îl consideră pe Horațiu, prin multe dintre poemele sale, „realizatorul în stil pur al odei”¹⁰ și întreprinde o analiză pe un asemenea poem „pur” precum *Odi profanum vulgus* (III, 1) în care atitudinea odică se suprapune atitudinii enunțative. Modelul de analiză întreprinsă de W. Kayser se desfășoară după cum urmează: „Poemul ... se dezvoltă în observarea vieții, a vieții pline de griji a puternicilor pământului,

apoi insomnia omului *impius* trezește contra-sectorul țăranului modest, care poate dormi liniștit, ... din nou contra-sectorul în care *timor* și *minae* determină viața, până când din toate aceste mărturii de existență fără griji se înfiripă hotărârea de a fi modest, iar viața în valea sabinilor își dobândește sensul deplin. Formularea lingvistică a hotărârii ca întrebare: *cur moliar? cur permutem?* este autentic odică; ea exprimă încă o dată întreaga emoție personală în care a avut loc întâlnirea cu obiectivitatea dominată de griji, este expresia substanței lirice.”¹¹

În oda supusă atenției, enunțării lirice solemne elevate prin natura „numinoasă” a lucrului enunțat, anume „divinitatea calității de poet”, îi corespund în apostrofare disprețul față de modurile de existență lipsite de cumpătare.

Analiza formei interioare pune în lumină ultimul strat al operei literare. W. Kayser își fundamentează analiza pe aceeași odă horatiană, dar presupunând că odei i-ar lipsi cele două strofe finale.

Aceste ultime strofe ale poemului constituie o perioadă ipotetică. Ele reprezintă premisa formulată ca o condiție – protaza – și concluzia exprimată interogativ - apodoza:

*Quod si dolentem nec Phrygius lapis
nec purpurarum sidere clarior
delenit usus nec Falerna
vitis Achaemeniumque costum,*

*cur invidendis postibus et novo
sublime ritu moliar atrium?
cur valle permutem Sabina
divitias operosiores?*¹²

Absența acestor strofe nu ar afecta caracterul tipic al odei, fiindcă „fiecare cuvânt spus în ea este spus în atitudinea tipică odei.”¹³ Totuși, lipsa finalului ar priva poezia de ceva esențial, anume ceva referitor la *formă*.

„Tot ceea ce a precedat întregul proces liric care s-a dezvoltat, tinde către o încheiere cu întrebările care conțin o *hotărâre*, hotărârea de a duce o anumită de viață... Hotărârea dă stabilitate construcției.”¹⁴

Așadar, hotărârea din finalul poemului este cea care rotunjește forma. Sesizarea unității stilului și a unității atitudinii conduce la recunoașterea operei de artă ca întreg.

Acest model de analiză propus de W. Kayser demonstrează înaltul grad de organizare și elaborare a odelor horatiene și coerența ideatic-formală în care se integrează concepția moral-filosofică.

Structura tematică a *Odelor*

Putem determina în construcția mozaică a *Odelor* un palier al *odelor civice*, dominat de „libera angajare a *individului-poet*”¹⁵ în frământările politico-sociale ale unei epoci de prefacere, cu mijloacele ce-i stau la îndemână, dar și de atitudinea sa pronunțat filo-monarhică și dinastică.

Conjunctura istorico-socială atrage atitudinea simpatetică a poetului, obiectivată în odele numite civice, care se regăsesc răspândite în toate cele patru cărți. Tema civică fusese o preocupare și în unele *Epode* din perioada de creație precedentă. În *Ode* se multiplică și diversifică reactivitatea emoțională. Este o perioadă istorică de mare intensitate dramatică, de confruntări evenimentțiale majore și neliniști sociale, care tind spre un deznodământ pe care poetul îl întrevede prin raționalizarea atitudinii față de lume și societate și impulsul autointegrator al individului în sfera socială, fundamentat pe o morală a echilibrului și justeii măsurii.

O modalitate a lirismului civic își găsește expresia în atitudinea filo-monarhică a poetului încrezător în capacitatea restauratoare a lui Augustus. El celebrează misiunea pacificatoare a lui Augustus și întemeietoare de noi speranțe pentru poporul roman. Horațiu îi dedică 7 ode lui Augustus în care atitudinea panegirică devine μέλος βασιλικόν, cântec de magnificare a împăratului, în manieră elenistică ca descendența imediată, iar într-o perspectivă mai îndepărtată de inspirație pindarică.

Ultimele două ode ale cărții a patra, dedicate lui Augustus, 14 și 15, sunt ode alcaice. Strofa alcaică este energică, plină de elan, dar și de gravitate, mai ales datorită prezenței a numeroase silabe lungi. Horațiu se întrece pe sine în atitudinea de preamărire față de principele garant al păcii universale.

Oda IV, 4 ca și IV, 14, se realizează în maniera pindarică a epiniciilor, cântec dedicat victoriei și învingătorului.

Cartea a IV-a este scrisă în bună parte la comandă imperială. Entuziasmul gloriator al poetului depășește tot ce scrisese până acum la adresa împăratului. Totuși, își rezervă un spațiu al libertății personale ca poet și om, menajând în același timp și persoana imperială de suspiciunea orgoliului puterii (IV, 2).

Prin caracterul lor pacifist și antirăzboinic, odele dedicate împăratului Romei, Republicii și romanilor se clasifică în rândul *odelor civice* și sunt manifestarea adeziunii emoționale la dinamica socială și a elanului constructiv și restructurativ–restaurator, îmbinat cu recunoașterea binefacerii primite din partea suveranului.

Odele care se încadrează în această tipologie tematică se subsumează conceptului de *negotium*, de acțiune. Horațiu părăsește după Philippi

acțiunea directă în slujba statului și recurge la mijloacele specifice artei. Artă era considerată de vechii romani ca non-activitate, ca sustragere de la efortul datorat cetății. Datoria oricărui cetățean roman este să contribuie la binele comun, de aceea energia creatoare a lui Horațiu în odele civice este dedicată acestui scop. În mod tradițional romanii respingeau atitudinile de viață contemplativă, ca neconforme cu datoria de cetățean responsabil. Horațiu demonstrează că *otium* devine o ipostază a *negotium* prin eficacitatea mesajului civic pe care îl transmite. Posibilitatea transformării reciproce a celor două componente ale modului de ființare roman este deducibilă și din cele două funcții ale poeziei *utile* și *dulce*, care corespund în planul social lui *negotium* și *otium*.

Măsura finală și în același timp supremă a civismului poetului este dată de *Carmen Saeculare*, poem ocazional, scris în strofe safice, de dimensiuni mai ample decât restul odelor. Strofa safică este caracterizată de gravitate și nobilă solemnitate. Structura monometrică a trei din cele patru versuri ale strofei, având drept clausulă versul adonius, imprimă o previzibilitate ritmică necesară cantabilității și reprezentăției ceremonial-rituale cărorora le este destinat poemul, în cadrul serbărilor centenare pe care le celebrează Augustus.

Odele civice, alături de cele religioase și moral-filosofice, sunt socotite, pe bună dreptate, de unii istorici literari ca ode naționale¹⁶. Ele ilustrează coordonatele spirituale ale epocii prin care *discordia civilis* poate fi aplanată în efortul de reconstrucție. Odele romane, primele șase din cartea a III-a, susțin acest efort de reconstrucție și sunt socotite un adevărat *carmen de moribus*. Acestea sunt compuse între anii 29 și 26 a.Chr., un arc de timp care include evenimente care puteau fi fatale Romei. Bătălia de la Actium din 31 a.Chr., este simbolul depășirii *αδύνατον*-ul, pentru că îndepărtase fatalitatea. Odele care îi sunt dedicate sunt un ecou al stării de criză acută care a precedat bătălia salvatoare și întrevăd soluțiile de redresare spirituală prin cultivarea virtuții stoice a raționalizării epicureice a dorințelor, a autonomiei stoice a înțeleptului.

Tema epicureică a morții este întretesută în cuprinsul odelor. Ea se împletește cu tema timpului, formulată în emblematicul *carpe diem*, temă de asemenea epicureică și formează împreună cei doi poli între care se mișcă gândirea moral-filosofică horațiană. Filosofia epicureică a vieții este profund și sincer asimilată de poet și se desfășoară continuu în toată opera sa, în cele mai diverse realizări tematice, precum cea a prieteniei, a dragostei ori cea bahică. Cultul prieteniei în filosofia morală epicureică relevă un aspect profund uman și particular, în raport cu alte filosofii. Aristotel tratase și el tema prieteniei în *Etica nicomahică*, cărțile a VIII-a și a IX-a¹⁷, ca pe o dispoziție permanentă dobândită prin obișnuință și întreținută activ, aceea de

a fi selectivă ca urmare a liberei decizii reciproce și de a fi dezinteresată și altruistă.

Se remarcă în rândul destinatarilor odelor multe nume, unele din sfera politică, altele din cercurile cultural-literare, cărora Horațiu le adresează îndemnuri care alcătuiesc un veritabil dialog despre fericire. Căldura prieteniei adevărate dă sens vieții și este nu numai un prilej de a discuta despre fericire, ci fericirea însăși. Dar, dintre toți prietenii cărora li se adresează, se distinge poetul Vergilius pe care îl regăsim înconjurat de o prietenie atentă și ocrotitoare în *Oda* I, 3, imediat după dedicația către Maecenas, patronul său, și cuvenitele urări adresate suveranului în a doua odă a aceleiași cărți. Devotata comuniune prietenească exprimată în versurile:

*reddas incolumem precor
et serves animae dimidium meae*¹⁸

demonstrează o mare capacitate empatică împletită cu recunoașterea și aprecierea unei valori complementare și egale. Vergilius este cel care-l recomandase pe poet lui Maecenas și îl introdusese în selectul lui cerc cultural-literar care se bucura de asemenea de atenția împăratului. Această prietenie superioară, în sens epicureic, se reflecta în conștiința publică pentru care cei doi poeți au rămas ca „perechea de aur” a literaturii naționale romane.

Lirica erotică horațiană este expresia aceleiași concepții epicureice, care se regăsește de altfel și la Lucretius, dar într-un mod exclusiv teoretic. „Este convins că, indiferent de deznodământ, sentimentul acesta păstrează în sine însuși, la toate vârstele vieții, aceeași forță purificatoare. Că există în el ceva sacru.”¹⁹

Tema naturii este prezentă în poezia lirică greacă mai ales în alexandrinism, care descoperă relația dintre natură și poezie. Horațiu amalgamează această sensibilitate pentru natură a poeziei elenistice cu formele vechii lirici eolice.

Sentimentul naturii este mai puțin prezent în estetica clasică, în care natura este un decor, un fundal în fața căruia se derulează acțiunea sau un intermediar al sentimentelor sale. „Diversele momente ale naturii devin elementele unui limbaj, prin intermediul cărora poetul își va transmite ideile și intențiile. În consecință, peisajele lui Horațiu nu sunt niciodată absolut coerente, de vreme ce nu sunt niciodată obiecte pure.”²⁰ *Oda* I, 9, *Lui Taliarh*, inspirată de un poem al lui Alceu, odă, desigur, alcaică, nu are ca scop descrierea naturii în trecerea anotimpurilor. Una dintre strofele mediane îndeamnă la ignorarea grijilor, *permite divis cetera*²¹, și la valorizarea fiecărei zile dăruite de zei, fără a scruta inutil viitorul:

*Quid sit futurum cras fuge quaerere et
quem Fors dierum cunque dabit, lucro
appone.*²²

Armonizarea cu natura și divinitatea este o modalitate de împăcare cu lumea și cu sine.

Tema morții este de asemenea prezentă în creația sa odică. Ea nu contrazice dragostea față de viață, de prieteni, de natură. Meditația asupra condiției perisabile a oamenilor, asupra sorții potrivnice și capricioase îl însoțește pe filosoful epicureu orientându-i viața spre echilibru și raționalitate, spre clipa prezentă, *carpe diem* și realizarea în plenitudine *hic et nunc*.

Odele de meditație moral-filosofică, cele amicale, cele erotice ori cele bahice – clasificate sistematic și pedant în spiritul gramaticilor medievali scolastici, în dorința de a fi didactici și cât „mai exacti”, se subsumează conceptului de *otium*, cea de-a doua latură a distincției pe care am introdus-o mai sus.

În total, se poate spune că *Odele* „exprimă o concepție asupra omului și a lumii conformă celei epicureice, însă acest epicureism nu este nicidecum unul formal. El este trăit din interior și verificat prin experiența intimă.”²³ Chiar dacă, uneori, poetul se lasă pradă vreunei îndoieli trecătoare, el rămâne profund atașat acestei filosofii a clipei.

Esențialul în ode este tensiunea care conferă unitate poemului, o tensiune orientată spre exterior, creată prin efectele muzicale ale succesiunii ritmice și desfășurării sonorităților. Publicul roman cultivat era foarte sensibil la efectele audibilității, știut fiind că operele poetice erau recitate, rostite și în timpul creației și în fața publicului. Publicul antic al poeziilor era reprezentat de auditori sau de declamatori, nu de cititori. Astăzi, inevitabil, imaginea acustică a poemelor lui Horațiu este imperfectă. Iar vibrația exterioară s-ar disipa complet datorită pierderilor de energie acustică, dacă nu ar fi în consonanță cu tensiunea interioară a substanței care îi este proprie lui Horațiu, alcătuită din „idei și senzații care se juxtapun și se înlănțuie în așa fel încât *mesajul* conceptual-semnificația oferită rațiunii și armonicele neformulate se contopesc până la imposibila lor disociere.”²⁴

NOTE

¹ Pierre Grimal, *Literatura latină*. Traducere de Mariana și Liviu Franga, București, Teora, 1997, p. 247.

² Horatius, *Opera omnia*, vol. I. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichita. Ediție critică. Stabilirea textului și selecția traducerilor din *Ode*, *Epode* și *Carmen Saeculare*: Traian Costa, București, Editura Univers, 1980, *Oda* III, 30, vv. 10-14, p. 248: „Vor spune toți că.../.../ din neam umil ieșit, / ...întâiul eoliana armonie / în cânt latin am mlădiat-o.” (traducere de N.I. Herescu).

- ³ *Ibidem*, Oda IV, 2, vv. 27-32, p. 255: „...eu, semănând albinei / de pe Matinus / ce colindă cimbru-
aromat cu multă / muncă, prin pădure și-n răcoroasa / Tiburului vale modest eu versuri /
trudnice-nmlădii.” (traducere în metru original de Const. I. Niculescu).
- ⁴ Wolfgang Kayser, *Opera literară*, traducere de H.R. Radian, București, Editura Univers, 1979, pp.
477-478.
- ⁵ *Ibidem*, p. 478.
- ⁶ *Ibidem*, p. 480.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ *Ibidem*, p. 474.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 481.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² Horatius, *Op. cit.*, Oda III, 1, vv. 41-48, p. 183:
„Când de dureri nici piatra din Frigia
și nici veșmânt de purpură lucitor
nu mă alină, nici Falernul
sau ahemenice mirodenii,

de ce să naț palate, cum azi se fac,
cu porți ce să stârnească invidia?
de ce-aș da valea mea Sabină
pentru averi ce mi-ar fi povară?” (traducere în metru original de Const. I. Niculescu).
- ¹³ Wolfgang Kayser, *Op. cit.*, p. 483.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ Mihai Nichita, *Studiu introductiv la Horatius, Op. cit.*, vol. I, p. 24.
- ¹⁶ Jean Bayet, *Literatura latină*, traducere de Gabriela Creția, București, Editura Univers, 1972, p.
366.
- ¹⁷ Aristotel, *Etica nicomahică*, traducere de Stela Petecel, București, Editura IRI, 1998, pp. 165-206.
- ¹⁸ Horatius, *Op. cit.*, Oda I, 3, vv. 7-8: „să aduci napoi, te conjur / și veghează jumătatea sufletului
meu drag.” (traducerea mea).
- ¹⁹ Pierre Grimal, *Op. cit.*, p. 250.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ Horatius, *Op. cit.*, Oda I, 9, v. 9, p. 87: „Tot restu-n seama zeilor lasă-l.” (traducere în metru
original de Traian Costa).
- ²² *Ibidem*, vv. 14-15, p. 87: „Ce fi-va mâine – feri să întrebi: o zi, / oricum, de-ți mai dă Soarta,
câștigului / s-o treci...” (traducere în metru original de Traian Costa).
- ²³ Pierre Grimal, *Op. cit.*, p. 251.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 252.

BIBLIOGRAFIE

- Aristotel, *Etica nicomahică*, traducere de Stela Petecel, București, Editura IRI, 1998.
- Bayet, Jean, *Literatura latină*, traducere de Gabriela Creția, București, Editura Univers, 1972.
- Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, I-II, București, Societatea „Adevărul” S.A., 1994.
- Grimal, Pierre, *Literatura latină*, traducere de Mariana și Liviu Franga, București, Teora, 1997.
- Horace, *Œuvres*, texte latin, publiées par E. Plessis et P. Lejay, neuvième édition, Paris, Librairie Hachette, 1921.

Horatius, *Opera omnia*, vol. I. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichita. Ediție critică. Stabilirea textului și selecția traducerilor din *Ode*, *Epode* și *Carmen Saeculare*: Traian Costa, București, Editura Univers, 1980.

Nichita, Mihai, coord., *Istoria literaturii latine*, vol. II, partea a II-a, Perioada Principatului (44 î.e.n.-14 e.n.), Tipografia Universității București, 1981.

Patin, Henry, *Études sur la poésie latine*, I, Paris, Librairie Hachette et C-ie, 1883.

Pichon, René, *Histoire de la littérature latine*, Paris, Hachette, 1903.

RÉSUMÉ

Horace est le créateur de l'ode romane. Il est le premier qui ait introduit à Rome la métrique éolienne. Son génie prend la plus haute et pure forme dans cette espèce du lyrique.

Le contenu de cet article a une structure divisée par trois aspects : les sources littéraires du lyrisme d'Horace, les attitudes et les formes de son lyrisme dans les *Odes* et la structure thématique des *Odes*.

UN MODEL DE CERCETARE COMPARATIVĂ ÎN CRITICA LITERARĂ ANTICĂ

Emil DUMITRAȘCU

Mai puțin semnalată, studiată încă și mai puțin, ni se pare a fi o întemeiată apreciere a operei și a personalității comediografului latin Caecilius Statius, conservată de critica literară antică, în același timp una din primele cercetări comparative din literatura universală, dovadă peremptorie a permanenței metodei comparative în cercetarea literară: este vorba despre capitolul al XXIII-lea din cartea a II-a din *Noaptele atice* ale lui Aulus Gellius (c. 125-175), intitulat *Cercetare comparativă asupra unor pasaje din Menandru și Caecilius, scoasă din comedia intitulată de amândoi Plocium (Șuvița de păr, n.n.)*.¹

Cum procedează Aulus Gellius?

Un enunț introductiv asupra judecății critice de ansamblu: comediografia latină în sine ar fi frumoasă și atrăgătoare, chiar o culme a reușitei, însă raportată la sursele sale grecești nu reprezintă decât o palidă încercare.

„Am citit de mai multe ori comediiile poezilor noștri, traduse sau imitate după Menandru, Posidippus, Apollodor, Alexis sau alți scriitori greci. Ori de câte ori le citesc, nu numai că nu-mi displac, dar chiar mi se par scrise frumos și atrăgător, încât ai zice că mai bine nu se poate scrie. Dacă însă le compari și le pui alături de originalele grecești din care provin și le citești cu multă băgare de seamă, confruntându-le unele cu altele, tare încep să slăbească și să se întunece cele latinești, pândind în fața spiritului și strălucirii celor grecești, pe care n-au putut să le egaleze...”. Demonstrația este bazată pe opera lui Caecilius Statius (c. 229-c. 168 a.Chr.), teatrul căruia este remarcabil dar comparat cu comedia greacă, și anume cu comedia lui Menandru, abia dacă se poate fi socotit onorabil.

Pretextând o „experiență” („De curând mi-a venit în minte să fac o experiență”), Aulus Gellius juxtapune trei fragmente grecești emițătoare (Menandru) cu corespondentele lor latine receptoare (Caecilius) și tot de atâtea ori balanța valorii estetice înclină în favoarea celor dintâi.

Ajungând la „scena în care un soț bătrân se plângea de soția sa bogată și urâtă că-l constrânge să vândă o sclavă a sa, o fată pricepută la treabă și frumoasă, bănuită de soție ca amantă a soțului”; eruditul latin consemnează „farmecul de fond și stil” al lui Menandru, apoi că poetul latin a preferat „bufoneriile” în locul textelor poetului grec, scrise „foarte reușit, veridic și cu gust, neîncercând să reproducă nici măcar ceea ce putea...”:

Menandru:

„Bogata mea nevastă poate să doarmă sforăind pe amândouă nările
Ea a făcut o ispravă mare și de seamă:
Și-a îndeplinit dorința și a dat afară
Din casă sclava care-i dădea neliniști,
Pentru ca de acum încolo toate privirile să fie îndreptate
Spre fața Crobilei, și să se știe bine că este soția și stăpâna mea,
Mândră mai e la chip. E, cum se zice
Ca un măgar între maimuțe.
Nu vreau să mai vorbesc despre noaptea
Care mi-a pricinuit atâtea neazuri.
Cine m-a pus să mă-nsor cu Crobila, cu cei 16 talanți ai ei
Cu o femeie cu nasul de un cot,
Și oare aroganța ei mai poate fi suportată?
Pe Zeus Olimpianul, pe Atena, nicidecum.
Să mi se aducă înapoi copila care servea
Mai repede decât vorba. Oare-mi va aduce-o cineva?”²

Caecilius:

„Un bătrân: E un nenorocit cine nu poate să-și ascundă neazul.
Soțul: Așa mă face soția să sufăr! Chiar de așa tăcea, vorbele și faptele ei o
arată.
În afară de dotă are tot ce vrei. Cine e deștept să învețe de la mine
Care, deși liber, sunt ca un prizonier la dușmani, robesc într-o cetate
necucerită.
Îmi place ceva, ea îmi ia, vrea să-mi facă bine cu forța
Îi doresc moartea și eu însumi trăiesc ca un mort între vii
Spune că am legături pe ascuns cu sclava mea de asta mă învinovățește.
Și mă pisează cu plânsete, cu rugăminți, cu stăruințe și cu reproșuri
să vând sclava.
Acum mă prind că astfel vorbește între vecine și rudele ei:
„Cine dintre voi, fiind în floarea vârstei, a obținut de la soțul ei ceea ce am
reușit să fac eu
O femeie bătrână, să despart pe bărbatul meu de ibovnica lui?”
Despre asta va fi vorba în târg astăzi. Sunt bârfit în convorbirile lor,
mine!”³; nenorocitul de

Aulus Gellius îi reproșează lui Caecilius că a omis de-a dreptul, într-o scenă secventă, tocmai „acele pasaje din Menandru, simple, care ne desfată,

care redau viața adevărată a oamenilor”, „ținând să pară mai degrabă comic decât potrivit cu persoana pe care o prezenta”;

Menandru:

„Soțul: Soția mea Lamia este moștenitoarea unei averi frumoase.
Nu ți-am spus aceasta?

Bătrânul: Nu!

Soțul: E stăpâna casei, a ogoarelor, peste tot. În schimbul acestora însă
avem, pe Apolo, cel mai rău dintre rele.

E insuportabilă pentru toți, nu numai pentru mine, ci și pentru fiu, și
mai ales pentru fiica mea.

Bătrânul: Vorbești de lucruri împotriva cărora nu poți lupta. Știu eu bine;”⁴

Caecilius:

„Bătrânul: Te întreb: nevastă-ta, e nesuferită?

Soțul: De ea mă întrebi?

Bătrânul: Dar de cine?

Soțul: Mi-e silă să-mi amintesc, că îndată ce sosesc acasă și șed pe
scaun îmi și dă o sărutare dulce cu răsufierea ei respingătoare.

Bătrânul: Nu greșește, sărutându-te; ea vrea să verși ce ai băut în altă
parte;”⁵

O a treia scenă comparată este cea în care fiica unui om sărac, necinstită într-o petrecere de noapte, naște la 9 luni, iar un sclav care nu știa taina, stă înaintea casei și aude gemetele și plânsul fetei în durerile facerii, „se teme, se mânie, bănuie, îi e milă, îl doare” – enumeră într-un crescendo Aulus Gellius, consemnând: „Toate aceste stări sufletești și emoții, minunat și strălucit redade în comedia greacă, la Caecilius sunt stângace, lipsite de grație și demnitate în expunerea faptelor”, ba mai mult „încărcate cu cuvinte de grandilocvență tragică”;

Menandru:

„O, de trei ori nefericit săracul care se căsătorește și face copii!

Cât de nebun este bărbatul care n-are nici amici

Pe care să conteze la nevoie, nici

Dacă i se întâmplă vreo nenorocire în viață

Nu poate să și-o acopere cu bani.

Ci în viața-i expusă și nefericită

El trăiește lovit de toate nenorocirile.

Are parte numai de rău și deloc de bine
Vorbind acum de unul din aceștia, mă gândesc la toți cei la fel!”⁶
Caecilius:

„Nefericit este omul sărac care-și crește
copii în lipsuri, căruia soarta și situația
i se vede mereu așa cum este.

Căci bogatul ușor își ascunde numele rău prin averea sa”⁷

Adunate la un loc judecățile de valoare emise de Aulus Gellius, se poate observa o antiteză în care partea pozitivă este totdeauna piesa greacă. Cuvintele cheie la adresa comediografului grec sunt, așadar, *farmec ca fond și stil, un scris foarte reușit, veridic și cu gust, alegerea unor scene frumoase care ne desfată, stări sufletești și emoții redat minunat și strălucit, sinceritate*. Comediograful latin însă este „condamnat” de Aulus Gellius pentru faptul că este *amorțit și rece, că introduce bufonerii în loc de părți frumoase, pentru stângăcie, lipsă de grație și demnitate în expunerea faptelor, de grandilocvență tragică*.

Concluzia întregului excurs comparatistic augmentează judecata critică expusă la început: „Astfel, cum am mai spus, când citesc separat versurile lui Caecilius nu mi se par deloc stângace și proaste, dar când le compar și le alătur cu cele grecești, socotesc că Caecilius n-ar fi trebuit să urmeze ceea ce nu putea să ajungă din urmă”.

NOTE

¹ Aulus Gellius, *Noptile atice*, traducere de David Popescu, introducere și note de I. Fischer, București, Editura Academiei, 1965, p. 78-81.

² Menandru, fr. 333 Koerte = A. Koerte – A. Thierfelder, *Menander. Reliquiae*, Leipzig, Taubner, Pars I, 1957, Pars II, 1959.

³ Caecilius, v. 142-156 Ribbeck = *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Terentium fragmenta. Recensuit O. Ribbeck*³, Leipzig, Taubner, 1898.

⁴ Menandru, fr. 333 Korte.

⁵ Caecilius, v. 158-162 Ribbeck.

⁶ Menandru, fr. 335 Korte.

⁷ Caecilius, v. 169-172 Ribbeck.

RÉSUMÉ

Aulus Gellius fait dans les *Nuits Attiques* (11, 23) une démonstration de littérature comparée, peut être la première de son temps. Il compare la pièce *Plocium* de Caecilius Statius à l’originale grec de Menandre. La balance de la valeur esthétique s’incline toujours en faveur de l’auteur grec.

L'OSCILLATION *L/R* EN POSITION INTERVOCALIQUE DANS LA LANGUE DES THRACO-DACES

Katalin DUMITRAȘCU

Le caractère tellement lacunaire des données que nous possédons sur la langue des Thraco-Daces, souvent signalé par les chercheurs, est parfois suppléé par la fréquence des attestations de certains noms propres, qui apparaissent des dizaines et même des centaines de fois dans des textes, sur des inscriptions et monnaies grecques et latines, à partir d'Homère et jusqu'à la fin de l'Antiquité¹.

L'étude des variantes graphiques qui présentent de petites différences, des oscillations dans la notation des mêmes noms, permettrait – par une interprétation prudente, en calculant un coefficient d'erreur – de formuler certaines hypothèses qui ne seraient pas moins acceptables que d'autres, concernant quelques phénomènes phonétiques qui se sont produits dans la période de la formation du roumain. Une preuve brillante de l'applicabilité de cette méthode nous est offerte par C. Poghirc dans son argumentation sur l'hypothèse de l'origine thrace de la voyelle roumaine *ă*².

C'est en utilisant à peu près la même méthode que nous essayons de démontrer l'influence du substrat autochtone daco-mésien sur le phénomène du rhotacisme de la liquide latérale en position intervocalique, dans les mots roumains d'origine latine, ainsi que dans les mots de substrat (lat. *solem* > roum. *soare*, alb. *mugullë* : roum. *mugure*, etc.).

Cette idée a déjà été émise par Kopitar et Miklosich³.

Selon les roumanistes contemporains, pourtant, le rhotacisme a pour cause le remplacement de la corrélation de quantité par une opposition de type *lenis* – *fortis*⁴. La même opinion est acceptée par C. Poghirc, qui invoque l'absence du rhotacisme en albanais et dans les mots thraces attestés, d'où l'impossibilité de démontrer l'origine daco-mésienne du phonème⁵.

Certains adeptes du substrat méditerranéen considèrent que l'alternance *l/r* est, à côté d'autres traits, un caractère de ce présumé substrat⁶. Nous éliminons cette dernière hypothèse, qui n'expliquerait que partiellement le rhotacisme de *l* intervocalique dans le dialecte italien de Sicile où le latin *sole* a donné *suri* (à Bronte), *sori* (à Montalbano), etc.⁷, mais qui serait peu vraisemblable dans une région si éloignée de la Méditerranée comme la Dacie.

Dans le matériel linguistique thraco-dace, on trouve une série d'oscillations *l/r* qui peuvent s'expliquer de manière différente :

1. Ολορος et *Oroles*, Ταλουρας et Ταρουλας, par métathèse.

2. *Abruporis* et *Abrupolis*, *Durostorum* et *Durostolon*, par dissimilation ; dans le cas de *-polis*, certains chercheurs voient un fait d'étymologie populaire (l'appellatif grec πόλις)⁸. Les noms, où le suffixe *-ηλος* présente la variante *-ηρος*⁹, peuvent s'expliquer toujours comme résultant de la dissimilation dans le cas de Αβλ-ηρος, Καλ-ηρος, *Pir-urus*, Ταλ-ουρα.

En grec aussi bien qu'en latin, c'est-à-dire dans les langues par l'intermédiaire desquelles nous sont parvenues les attestations de la langue des autochtones, on constate l'oscillation *l/r*, qui s'explique dans tous les cas par des changements phonétiques combinatoires. Parfois, c'est justement la forme résultée à la suite des changements phonétiques qui s'est généralisée. Par exemple, néogr. πλώρη < gr. πρῶρα ; néogr. ἀλέτρι < gr. ἄροτρον ; néogr. φλεβάρης < gr. φεβρουάριος ; néogr. ἀδερφός < gr. ἀδελφός¹⁰. En latin archaïque par dissimilation, on aboutit au suffixe *-aris* du suffixe *-alis* ajouté aux mots qui avaient un *-l-* dans leur racine. Ainsi, il y a *brumalis*, *naturalis*, mais *angularis*, *popularis*¹¹.

L'oscillation *l/r* dans les exemples thraco-daces analysés jusqu'ici peut s'expliquer donc comme le résultat de la coarticulation, phénomène dont l'existence est possible en thraco-dace aussi bien que dans d'autres langues, ou éventuellement, comme un simple reflet du même phénomène des langues grecque et latine qui nous ont transmis les éléments respectifs.

Pourtant, à part les noms cités jusqu'ici, le matériel anthroponymique thrace offre les attestations suivantes de l'oscillation *l/r* : Βιθυλος – Βιτυρος ; Βυλα – *Burus*, Βουριος ; Δελος – *Derido* ; Δωλης, Δόλον, *Dolo*, *Dolus* – *Doris* ; Δουλας, *Dules*, *Dulas* – Δουρας ; Ζουλε-μης – Ζουρα-ζεις ; Κοθιουλας, *Cutiula* – Κοθιουρας ; Κουλιος – Κουρειος ; Μουκαλας – *Mucaris* ; Σηλως – *Serrus* ; Συλευς, Σουλος, *Sulu* – Σουρα, Σουρως, *Sura*, *Surus*¹².

Ces attestations excluent l'explication par les changements combinatoires cités. L'identité indubitable des noms Βιθυλος – Βιτυλος ou bien de Κοθιουρας – Κοθιουρας, Δουλας – Δουρας, Σηλως, *Serrus*, Σουλος – *Surus* nous fait présumer aussi l'identité des autres paires.

Si l'on accepte l'hypothèse que la transcription des noms thraco-daces au moyen des alphabets grec et latin se rapproche au moins de la réalité phonologique (sinon phonétique) originaire, hypothèse qui rend possible toute spéculation concernant le phonétisme thraco-dace, on conclut à l'existence de la neutralisation de l'opposition phonologique *l/r* en position intervocalique (et, peut-être phonétique aussi, par l'intermédiaire d'un *l* cérébral). Malheureusement, l'état précaire des attestations ne nous permet

pas de vérifier cette hypothèse en dehors de l'onomastique et les mots communs avec l'albanais non seulement ne la vérifient, mais au contraire, semblent infirmer cette hypothèse, du moment que l'albanais ne présente pas le phénomène du rhotacisme. Mais il ne faut pas oublier que l'identité entre le protoalbanais et le substrat du roumain n'a pas encore été démontrée.

A la suite de cette analyse, deux conclusions sont possibles : 1) la neutralisation de l'opposition phonologique en question a été un phénomène dialectal, ou bien, 2) cette neutralisation a été une tendance autochtone qui c'est concrétisée dans le phénomène du rhotacisme en se superposant au phénomène roman du remplacement de l'opposition consonne simple / consonne géminée par l'opposition *lenis / fortis*. En faveur de cette dernière hypothèse on peut apporter l'argument que le roumain ne présente de traces de l'ancienne opposition que dans le cas des sonantes *r, n, l*, tandis que dans le reste de la Romania cette distinction a laissé des traces aussi pour les autres consonnes¹³.

La présence de ce phénomène dans certains dialectes romans et son absence en albanais ne doivent pas conduire à une conclusion unilatérale quant à son origine en roumain (opinions souvent exprimées surtout en faveur de son origine purement romane). Il est préférable d'adopter l'hypothèse que la situation des liquides dans la langue de substrat et peut-être d'autres causes encore ont concouru à l'apparition de ce phénomène.

NOTES

- ¹ Voir *Bithus* (300 fois), *Seuthes* (150 fois) etc., chez Dimiter Detschew, *Die thrakischen Sprachreste*, Vienne, 1957, pp. 66, 434 et I.I. Russu, *Die Sprache der Thrako-Daker*, Bucarest, 1969, p. 182-183.
- ² C. Poghirc, *La valeur phonétique de l'oscillation graphique thrace a / e à la lumière des données des langues balkaniques modernes*, StCl, III, 1961, p. 33-37.
- ³ B. Kopitar, *Kleine Schriften*, Vienne, 1875, p. 239 ; F. Miklosich, *Die slavischen Elemente im Rumunischen*, Vienne, 1861, p. 7 ss.
- ⁴ Marius Sala, dans *Istoria limbii române*, II^e t., Bucarest, 1969, p. 206-208.
- ⁵ *Istoria limbii române*, II^e t., Bucarest, 1969, p. 322.
- ⁶ Arition Vraciu, *Studii de lingvistică generală*, Iassy, 1972, p. 107.
- ⁷ Pour les exemples, cf. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua-italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*. Trad. di S. Persichino, Torino, 1966, p. 310.
- ⁸ I.I. Russu, *op. cit.*, p. 59, 168.
- ⁹ Kiril Vlahov, *Die L- und K-Suffixe in der thrakischen Personennamenbildung*, Annuaire de l'Univ. de Sofia, t. LXII, I, 1968, p. 256, 258, 259.
- ¹⁰ Jean Psichari, *Essai de grammaire historique sur le changement de ρ en λ devant consonnes en grec ancien, médiéval et moderne*, Paris, 1905, passim.
- ¹¹ *Istoria limbii române*, I^{er} t., p. 82.
- ¹² Dimiter Detschew, *Op. cit.*, ss. vv.
- ¹³ *Istoria limbii române*, II^e t., p. 206.

BIBLIOGRAPHIE

- Dimiter Detschew, *Die thrakischen Sprachreste*, Vienne, 1957.
*** *Istoria limbii române*, vol. I, 1965, vol. II, 1968, București, Editura Academiei.
B. Kopitar, *Kleine Schriften*, Vienne, 1875.
F. Miklosich, *Die slavischen Elemente im Rumunischen*, Vienne, 1861.
C. Poghirc, *La valeur phonétique de l'oscillation graphique thrace a / e à la lumière des données des langues balkaniques modernes*, StCl, III, 1961, p. 33-37.
Jean Psichari, *Essai de grammaire historique sur le changement de ρ en λ devant consonnes en grec ancien, médiéval et moderne*, Paris, 1905.
Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua-italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*. Trad. di S. Persichino, Torino, 1966.
I.I. Russu, *Die Sprache der Thrako-Daker*, Bucarest, 1969.
Kiril Vlahov, *Die L- und K-Suffixe in der thrakischen Personennamenbildung*, Annuaire de l'Univ. de Sofia, t. LXII, I, 1968.
Ariton Vraciu, *Studii de lingvistică generală*, Iași, 1972.

REZUMAT

Dubletele unor nume proprii traco-dace care se diferențiază grafic prin oscilația *l/r* pot constitui argumente pene pentru existența fenomenului transformării lui *l* slab intervocalic în *r*. În starea sa incipientă acest fenomen se prezenta sub forma neutralizării ambelor lichide în poziție intervocalică. Ipotetic se poate accepta că situația lichidelor în limba autohtonă și evoluția romanică a lichidelor, expresia opoziției *lenis / fortis*, poate și alte cauze, au conlucrat la crearea fenomenului rotacizării în limba română.

AMBIVALENȚA MITICO-UTOPICĂ A *BUCOLICELOR* VERGILIENE ȘI TENSIUNEA RESTRUCTURĂRII REALULUI

Ilona DUȚĂ

Poezie minoră, de evaziune, micro-armonică, după cum califică Virgil Nemoianu¹ acest gen de producție lirică, *Bucolicele* vergiliene relevă, în fond, derapajele interne profunde ale unui secol identificat, în linia gândirii astrologice, cu revenirea ciclică a erelor, cu renașterea vârstei de aur și recuperarea tinereții viguroase a Romei; încă din anul 43 a.Chr. astrologii din jurul lui Octavian prevestiseră reînceperea *anului mare*, *Magnus Annus*, întărind filiația civilă a acestuia cu Iulius Caesar printr-una siderală (Vergiliu însuși anunța sosirea domniei lui Apollo, garant al vârstei de aur). Schimbarea întregului climat mental, politic și ideologic, schimbarea stării de fapt a Cetății survenită prin intrarea în impas a mecanismelor republicane și prin instaurarea monarhiei va genera și va perpetua sub Principatul lui Augustus regimul ambiguității și al hibridării structurilor monarhice cu acelea ale vechii republici romane intrate de mai multă vreme în criză prin distorsiuni politice de tot felul, prin declanșarea unor traumatizante războaie civile responsabile de accelerarea personalizării vieții politice; menținerea unei fațade republicane străine, în fond, de mentalitățile tradiționale romane, precum și efortul considerabil depus de Augustus, nu atât în vederea radicalizării schimbării, cât, dimpotrivă, pentru restaurarea vechilor structuri mentale, pentru conservarea aceluia *mos maiorum*, obicei al strămoșilor, au provocat și au întărit clivaje profunde în osatura vârstei resurgente de aur, a secolului lui Apollo.

În acest program ideologic conservator, de revalorizare a unei platforme morale consacrate, stabile (centrate pe concepte ca *fides* și *pietas*) se integrează și cultivarea de către Vergiliu a genului bucolic – condensare a propagandei augusteice vizând crearea și întărirea unui strat social țărănesc devotat cârmuitorului statului (în acest cadru a întreprins Augustus înproprietărirea ale veteranilor, ale foștilor săi soldați, chiar în Italia) – programul generic bucolic fiind așadar convergent celui ideologic. Create între 43 și 38 a.Chr., după modelul *Idilelor* poetului siracuzan din secolul al III-lea a.Chr., Teocrit, *Bucolicele* vergiliene (adică *poeme cu boari*) reflectă tendințele modelizante, ordonatoare ale unei epoci repliate, retrospectiv și narcisic, asupra imaginii originare a identității romane, aceea furnizată de

soliditatea tradiției republicane și de modelele străbunilor construite pe riguroase norme moralizatoare, respectiv pe un sistem axiologic de esență raționalistă; camuflajul mitic al genului bucolic corespunde proiecției în această imagine primară a Cetății, cu forță coezivă și de reconsoolidare a instituțiilor în derivă. Întregul program augusteic este centrat pe efortul de control și raționalizare, pe inculcarea valorilor clasiciste armonice unei populații excedate de tulburările provocate sub impactul violentelor războaie civile, debusolate de o schimbare de fond, de o adevărată mutație în sistemul mentalitar și politic roman.

Ca atare, microsistemul armonic promovat de universul bucolic în dependență de condițiile generatoare externe (regulatoare și normative) va colporta și clivajul gestului supraordonator al regularizării/ armonizării oarecum artificiale, forțate, al modelării pe calapod clasicist a unei facticități polimorfe, instabile, aflată în profundă schimbare: ambiguitatea raportului cu referentul, evaziunea mitică din realul istoric marcat de drama expropriării sub semnul căruia se deschide ciclul bucolic prin *Bucolica întâi*, respectiv asumarea și transfigurarea utopică a realului prin mesajul mesianic centrat pe figura omului nou, a pruncului slăvit în cadrul *Bucolicei a patra*, constituie breșa în starea compactă a lumii imagine de esență pastoral-idilică; decolarea din real și întoarcerea furișată către acesta, retragerea din fața unei facticități istorice debusolante și agresive și virajul proiectiv într-o alegorică istorie providențială sunt simptomele *nevrotice* ale unor tulburări în semantizarea realului, ale unui colaps interpretativ al istoriei. Ambiguitatea poziționării față de referent într-un gen prin excelență al eludării referentului (chiar dacă se vorbește de un realism al *Idilelor* lui Teocrit constând în intruziunea unor elemente tehnice concrete ale desfășurării vieții agrare), dar mai ales continua vizare subliminală a realului istoric din sub-textul unui discurs aparent dezinteresat, manierist, distinct de cel teocritean exact prin abundența erudiției mitologice, artificialitate și prețiozitate, se integrează într-un mod reprezentativ programului cultural orientat propagandistic al epocii lui Augustus, fie aderând la program, fie replicând la acesta printr-un complex arsenal de strategii moralizatoare sau alegorizante.

Divizarea *Bucolicelor* vergiliene de către exegeți, în funcție de orizontul tematic, în două mari compartimente, acela al poemelor propriu-zis pastorale, de filiație teocriteană, consacrate competițiilor poetice între păstori și scenariilor idilice, respectiv acela în care predomină aluziile la stări de lucruri, evenimente și personaje contemporane poetului, la datul istoric, are ca punct de pornire același raport special cu realul. Îndeosebi două dintre cele zece *Bucolice* traduc tensiunea ambiguizantă a restructurării pastoral-idilică a realului, saltul în imaginarul arcadian efectuându-se cu

rest, sub semnul restanței față de contingentul istoric: *Bucolica întâi*, aluzivă la problema expropriierilor proprietarilor de pământ din unele orașe italice în favoarea veteranilor lui Octavian în anii 41-40 a.Chr., lasă suspendată ambiguu invitația făcută de către Titir lui Melibeu de refugiu în spațiul pastoral, convenția de ficționalitate fracturându-se prin cele două personaje, dintre care unul rămâne rătăcitor în perimetrul realului agresiv iar celălalt se retrage într-un compact univers mitic. *Bucolica a noua* construită pe același suport tematic balansează raportul de forțe la polul realității dramatice; *Bucolica a patra*, considerată chiar o excepție de la cadrul, formal și tematic, al genului bucolic, idealizează utopic realul, același dinspre care în *Bucolica întâi* se producea refugiul în mitic, un personaj comun, Octavian, celebrat alegoric în figura unui tânăr zeu eliberator sau a unui copil minunat legat prin naștere de revenirea vârstei de aur, este liantul, nu întâmplător, al celor două bucolice; „polarizări arhetipale”², după cum le consideră Jean-Jacques Wunenburger, miticul și utopicul torsionează imaginarul bucolic vergilian, denunțând raportul clivat și incert cu realul devenit simultan cauză a refugiului și obiect al idealizării. Imaginarul mitic în care doar pe jumătate se pătrunde în cadrul *Bucolicei întâi*, printr-o identificare duală cu cei doi protagoniști având traiectorii contrare, lectorul rămâne *in prag*, la limita unei lumi ficționale arătate, prezentate de către Titir, dar imposibil de urmat din partea lui Melibeu, este ranversat, la nivelul global, al structurilor imaginare majore ale ansamblului bucolic, de imaginarul utopic emergent într-un mod problematic (dislocând osatura genului pastoral) în cadrul *Bucolicei a patra*, astfel încât componenta *nevrotică* a secolului augusteic transpare din jocul procustian al codificărilor mitico-utopice a unui referențial el însuși nedesăvârșit articulat programului ficțional.

Symbolismul matricial și fantasma maternă modulează în *Bucolica întâi* regimul mitic al imaginației într-un context al dislocării afective, al dezrădăcinării, al rupturii de Terra Mater la care este supus Melibeu, denunțând stringența apelării funcției mitice, aceea de fundamentare și legitimare a eșafodajului socio-instituțional (așa cum identitatea colectivă romană este orientată nostalgic, în secolul augusteic, înapoi spre origini, spre *imago*-ul maternal al republicii și al legii străvechi, tot astfel symbolismul pământului-mamă irumpe aici pentru a realimenta și relegitima o lume în profundă schimbare); observația lui Jean-Jacques Wunenburger că „în *Bucolice*, de exemplu, Vergiliu sintetizează această configurație maternalizantă a tuturor paradisurilor, amestecând teme de abundență, păcii universale, inocenței regnului animal”³ se motivează tocmai prin imperativul refondării și al legitimării noii ordini a lumii. Decorul paradisiac se circumscrie așadar printr-o completă constelație simbolică a elementelor originare (Pământ, Vegetație, Apă) și prin intensificarea, într-un mod simptomatic pentru o subiacentă

Ambivalența mitico-utopică a *Bucolicelor* vergiliene
și tensiunea restructurării realului

absență (incertitudine, nevoie, lipsă), a funcției sale de bază, aceea protectoare, securizantă:

„Fericit ești tu, bătrâne! Țarina rămâne-a ta.
Peste tot e piatră goală, iar pășunea, tot așa,
Numai papură și mlaștini, dar destulă-i pentru tine.
Din pășuni necunoscute ori din turmele vecine
Miorițele fătate n-au să sufere vr-un rău.
Fericit ești tu, bătrâne! Vei șede sub fagul tău,
Între ape cunoscute, lângă sfintele izvoare.
De la gardul cel de sălcii din hotar, spuzit de floare,
Dulce zumzet de albine va veni adeseori
Să te-adoarmă, iar de colo, de sub stâncă, pân la nori
Își va înălța vierul cântecul, și-n astă vreme
Porumbeii tăi, drăguții, răgușiți, mereu vor geme
Colo-n ulm, și turturica îți va gunguri de zor.”⁴

I, 46-58.

Un lanț de imagini asociate contribuie la configurarea spațiului mitic dintre care nu lipsește *hotarul* organizând centripet, plenitudinar și autosuficient acest loc apartenent la ordinea paradigmatică a grădinii edenice; *cântecul* păsărilor conjugat celui prin care *se face* această primă *Bucolică*, al lui Titir, investit cu o marcă de autoreflexivitate poetică:

„Titire, culcat sub bolta cea de frunze, la răcoare,
Tu, sub fag, îi zici din fluier păstoreasca ta cântare”;

I, 1-2.

spiritualizează spațiul bucolic prin fuziunea mistică a cuvântului cu *materia mundi*, anexându-i valorile sacralității și fixându-l într-o netulburată perfecțiune.

Ceea ce nu poate fi subminat dinlăuntru – paradisul regăsit al lui Titir – este pus însă în balanță cu precaritatea situației lui Melibeu – paradisul definitiv pierdut al acestuia – deplasând oscilatoriu centrul de greutate, când în perimetrul realului neincorporabil niciunui program ficțional, când în perimetrul ficționalului mitic detașat complet de real; rezultă din dualitatea situației originare a ansamblului bucolic o insuficiență a codificării pastoral-mitice a referențialului istoric bătuit de tensiuni și dezechilibre, mai ales de natură modelizantă, de prescriere a unui model cultural apt să conserve chintesența geniului roman, insuficiență care, probabil, a determinat reorientarea imaginarului dinspre versantul mitic către acela utopic, dinspre acalmia dorinței prin regresia la o fuzională stare a naturii către

suprainvestirea acesteia într-o schemă de idealizare a realului, tensiunile nerezolvate prin întoarcerea la Natură vor fi proiectate ideal într-un artificial orizont cultural, sub controlul raționalității și al impulsurilor civilizatoare, întrucât forma de existență utopică „trece prin medierea negării unei Naturi primordiale și spontane. Dacă utopia se prezintă ca năzuință care îi adaugă realului idealul, locul vizualizării sale se prezintă corelativ ca o construcție artificială, care desăvârșește ceea ce este anterior dat de către natură. Fie că tratează reprezentarea unei entități limitate (formă visată a unei puteri sau a unei performanțe tehnice), fie că este vorba despre ansamblul unui mod de existență, demersul utopic explorează și prelungește natura prin cultură.”⁵

Spărtura discursului mitic, constitutiv genului pastoral, face loc așadar la nivelul ansamblului bucolic emergenței unor scheme utopice (de altfel, conceptualizarea „utopiei ca spărtură a mitului”⁶ se bazează pe apariția configurației utopice pe terenul „deplasărilor și desfigurărilor imaginarului mitic”⁷ sub impulsul dezvoltării unei raționalități pozitive care „a putut converti la un moment dat fantezmele paradisiace în decoruri utopice”⁸), deplasare a imaginarului simptomatic pentru criza latentă în codificarea realului ce subîntinde secolul augusteic, *de aur*; „zdruncinarea subliminală a mentalității mitice printr-o istorie profetică”⁹, tipică nașterii mesianismului și lizibilă în această breșă bucolică, ar corespunde astfel impulsurilor modelizante contrare, unui *double-bind* mimetic, cum ar spune René Girard¹⁰, ale programului ideologic augusteic, acela al imitării tradiției, în conformitate cu schemele gândirii mitice, respectiv al restructurării culturale într-un nou cadru formal, într-un nou clasicism supradeterminat raționalist.

Jean-Jacques Wunenburger a sesizat schimbarea de regim imaginar, semnificativă pentru istoria utopiei, în cadrul acestei a patra *Bucolice* vergiliene: „Trăgându-și seva din acest vechi fond arhaic mesianic, Vergiliu, în *Bucolica a patra* va întrețese teme mitice antice și simbolisme originale care străpung crusta culturală apăsătoare a regimurilor mitice tradiționale. Într-un sens Vergiliu rămâne o mărturie pertinentă a apariției unui nou limbaj de imagini, care se instaurează în primele ceasuri ale gândirii europene. [...] În jurul acestei *Bucolice* se cristalizează deci una dintre primele încercări de a șubrezi, de a mina corpusul de imagini temporale ale marelui ciclu cosmic al veșnicei reîntoarceri.”¹¹; deși arhetipul Vârstei de aur descrisă în această *Bucolică* aparține unui complex imaginar mitic, o resemantizare utopică intervine aici prin deplasarea accentului de la polul regretului mitic, al nostalgiei paradisiace, la acela prospectiv, al așteptării și al speranței istorice. „Este frapant să constatăm de fapt că arhetipul Vârstei de aur este aici descris în conformitate cu geografia mitică arhaică, slujindu-se de toate mitemele naturaliste; dar că, dimpotrivă, Vergiliu nu mai pune accentul pe distanța nostalgică ce ne-ar separa de acest paradis pierdut,

Ambivalența mitico-utopică a *Bucolicelor* vergiliene
și tensiunea restructurării realului

ci pe venirea lui curândă. Vârsta de aur este deci inserată într-o dramatizare temporală, articulată unei astrologii a semnelor cerești vestitoare, fondată pe așteptarea unui moment eliberator din lanțul dizolvant al vârstelor. Mistica apocaliptică și poetica vergiliană deplasează accentul pe irupția iminentă a lumii ideale.”¹².

Fisurarea semanticii și a sintaxei mitice prin dozaje subtile între o geografie mitică și o simbolică spațio-temporală pre-utopică se produce, în principal, aici, prin inversarea temporalității („Simbolismul spațial mitic al Edenului este deci pus în slujba unei temporalități noi, care abandonează irevocabil nostalgia originilor.”¹³, dar și prin intruziunea unui fond tulbure, marcat de incertitudine, peste care decurge propriu-zis profeția noii lumi coagulate în jurul omului nou reprezentat prin miraculosul (și controversatul) prunc.

„Chiar de mai rămâne urma crimelor de altădată,
Lumea va scăpa sub tine de o frică necurmată.”
IV, 13-14

.....
„Urme vechi au să rămână – răutăți de om perfid:
Vor cerca noianul mării, vor împrejmui cu zid
Târgurile, iar cu plugul vor brăzda biata țărână.
Va mai fi și altă Argo și alt Tifis care mână
Pe eroi și ce războaie vor mai fi! Așa e scris!”;
IV, 31-35

imaginarul edenic se restructurează funcțional în cadrul unui simbolism eroic al fortificării împotriva primejdiilor, simbolism care se sistematizează și se amplifică prin această rețea de imagini deschise de natură edenică.

„Iar pământu-ți va așterne, o, copile, dinainte
Iedera care-și întinde vrejul ei rătăcitor,
Colocasia, bacarul și acantul răzător.
Caprele se vor întoarce cu-a lor ugere umflate
Și de lei grozavi de-acuma sunt și turmele scăpate!
Chiar și leagănul sub tine flori gingașe va rodi,
Șarpe, iarbă veninoasă de pe lume vor pierii
Și amomul asiatic pretutindeni se va naște.”
IV, 18-25

Regimul afectiv mitic, nostalgic și intimist, se răstoarnă într-o axiomatică imaginară nouă, a eșafodajului utopic, prefigurând modelul unei cetăți ideale imanente, coextensivă întregii lumi. Slăbirea subordonării față de pa-

radigma memoriei, tipică regimului mitic, prin reorientarea către un alt timp, către o așteptare vag formulată în jurul unui obiect nedeterminat, caracteristică regimului utopic, traduc prin dinamica oscilatorie între un pol și celălalt fragilitatea constructului ideologico-mentalitar subiacent codificării (uneori cvasi-alegorică) în discurs pastoral a unui referențial el însuși tulbure și greu de formulat, de articulat în limbaj; între modelul mitic al străbunilor și o voință modelizantă eroică (un nou cadru modelizant aspirat/ așteptat, însă gol) se consumă programul reformativ augusteic a cărui radiografie transparentă din acest decalaj al mitului și utopiei în corpusul bucolic vergilian.

Torsionarea procustiană a realului mereu invaziv în aria ficțională între un regim imaginar mitic și unul utopic se produce, în fond, sub impactul a două sisteme opuse de figurare a unui loc fantasmatic, imaginația utopică derivând din cea mitică, „mitul ar fi locul unei arqueo-utopii”¹⁴, ca efect al epuizării și refuncționalizării acestuia: viziunii pre-culturale, vitaliste, chiar animiste a imaginației mitice și se opune aceea raționantă, reglatoare, tehnicistă a utopiei; pornind de la aceeași infrastructură imaginară (a locului fantasmatic dorit), difracția celor două sisteme vizează două modalități de compunere a imaginilor și a dorințelor net distincte, organizându-și fantasmalele locului ideal conform unor registre și vectori contrarii; semantica naturală sau culturală a locului visat se modulează în jurul unor nuclee afective specifice, revelatoare pentru dinamica unei culturi și chiar a unui inconștient colectiv. „Astfel, prezența istorică într-o cultură a mitului ori a utopiei, n-ar mai fi doar semnul unei retorici sau al unei poetici, ci în aceeași măsură indicele revelator al echilibrului sau al dezechilibrului dintre presiunile afective subterane care traversează o cultură și fac din ea un stil existențial. Identificarea a două discursuri imaginare, opuse între ele, ar fi punctul de plecare pentru investigarea unui inconștient colectiv și a unei tipologii, mai puțin a visurilor, cât a socializării dorințelor cărora imaginarul le servește drept creuzet alchimic.”¹⁵. Dezechilibrele dintre presiunile afective dar și modelizante subterane ale epocii lui Augustus devin ca atare vizibile prin acest derapaj al imaginarului pastoral mitic în acela, inexplicabil pentru genul bucolic, al utopiei de tip mesianic; coprezența acestor două discursuri imaginare și mai ales blocajul relației cu referențialul față de care aceste discursuri se situează mereu pe o poziție restantă (pactul ficțional nu se realizează complet, nu resoarbe referențialul) permite telescoparea unui profil identitar colectiv indecis, schizomorf, torsionat între modelul mitic al strămoșilor și proiectul utopic al unei existențe plenipotente, eroice.

Ambivalența mitico-utopică a *Bucolicelor* vergiliene
și tensiunea restructurării realului

NOTE

- ¹ Nemoianu, Virgil, *Micro-Armonia*, traducere de Manuela Cazan și Gabriela Gavril, Iași, Editura Polirom, 1996.
- ² Wunenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, traducere de Tudor Ionescu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 23.
- ³ *Ibidem*, p. 38.
- ⁴ Vergiliu, *Bucolice. Georgice*, traducere de Teodor Naum, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, am folosit această traducere și în cazul celorlalte fragmente.
- ⁵ Wunenburger, Jean-Jacques, *Op. cit.*, p. 23.
- ⁶ *Ibidem*, p. 15.
- ⁷ *Ibidem*, p. 16.
- ⁸ *Ibidem*, p. 17.
- ⁹ *Ibidem*, p. 57.
- ¹⁰ Girard, René, *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*, traducere de Miruna Runcan, București, Editura Nemira, 1999, p. 329.
- ¹¹ Wunenburger, Jean-Jacques, *Op. cit.*, p. 57-58.
- ¹² *Ibidem*, p. 58.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 15.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 27.

BIBLIOGRAFIE

- Corti, Maria, *Pentru o enciclopedie a comunicării literare*, traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 2000.
- Foucault, Michel, *Ordinea discursului*, traducere de Ciprian Tudor, București, Editura Eurosong&Book, 1988.
- Segre, Cesare, *Istorie-Cultură-Critică*, traducere de Ștefania Mincu, București, Editura Univers, 1986.
- Vergiliu, *Bucolice. Georgice*, traducere de Teodor Naum, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, traducere de Tudor Ionescu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

RÉSUMÉ

L'ambivalence du régime imaginaire mythique et utopique dans les *Bucoliques* vergiliennes de même que le rapport tendu à référent historique relève un profil identitaire collectif indécis, dédoublé entre le modèle mythique des ancêtres d'un côté, et le projet utopique d'une existence héroïque, de l'autre côté.

COMEDIA LATINĂ DUPĂ PLAUT: STATIUS, TERENCE

Alexandra IORGULESCU

Perioada de aur a comediei latine nu se încheie cu Plaut; ea va fi continuată cu succes de Terentius. Dar între Plaut și Terentius se situează Caecilius Statius, un exemplu clar al progreselor elenismului la Roma.

Dealtfel, Eugen Cizek consideră că „au fost cinci generații de poeți comici în timpul gloriei comediei palliate, reprezentate de următorii autori și la următoarele nivele: a) Livius Andronicus; b) Naevius și Plaut; c) Caecilius Statius și Luscius din Lanuvium; d) Terențiu; e) Turpilius”¹. Reprezentând, conform clasificării anterioare, a treia generație a comediei latine, Statius, gal insubru din Gallia Cisalpină, s-a născut în jurul anului 230 î.Hr. A fost adus la Roma ca sclav în 194 î.Hr., eliberat apoi sub numele stăpânului său, Caecilius, primind și supranumele de Statius.

Prieten cu Ennius, a intrat în *colegiul poezilor*, începându-și activitatea literară prin 190 î.Hr. Spre sfârșitul vieții, Caecilius Statius ajungea la conducerea colegiului de pe Aventin și în această calitate, Terentius i-a supus lecturii prima sa piesă, *Fata din Andros*, reprezentată în 166 î.Hr.

Din palliatele scrise de Caecilius Statius s-au păstrat 42 de titluri, fie în latină, fie în greacă, fie în ambele limbi (*Hypobolimaheus seu Subditivos*, „Copilul substituit”; *Obolostates sive Fenerator*, „Cămătarul”).

Dintre reprezentanții comediei noi grecești, Statius îl preferă pe Menandru caracterizat prin echilibru și gravitate. Aceste trăsături se vor regăsi în piesele lui Statius ale căror merite – seriozitatea ideilor și forța ritmului – vor avea câștig de cauză. Dintre comediiile sale, mai substanțiale sunt fragmentele din *Plocium (Salba)* și *Synephebi (Tinerii de o seamă)*. Se observă preocuparea poetului pentru intrigă și alcătuirea caracterelor. Comparând aceste piese cu originalele lor grecești reiese că psihologia și farsa create de Statius sunt lipsite de finețe. Așa cum sublinia Jean Bayet, „tendința sa spre naturalețe e totuși frânată de mult convenționalism”².

Totuși, Aulus Gellius îi recunoștea lui Statius un remarcabil simț al jocului scenic, o vigoare a mișcării întâlnite la Plaut. Lumea comediei plautine, populate de sclavul isteț, parazit, de tinerii îndrăgostiți, fără un țel precis în viață, se regăsește și la Statius.

Ceea ce-l ajută pe Caecilius Statius să se desprindă net de Plaut sunt unele versuri care emoționează sau care provoacă reflecții:

„Greu de îndurat sunt oamenii aceia,
Senini la față, dar morocănoși în sine:
Nu știi nici cum să-i iei, nici când îi lași, de-i bine.”

Hypobolimaesus seu Subditivos

„Să trăiești cum poți, dacă nu poți trăi cum vrei.
Deși știe datoria, un om e pentru altul zeu.”³

Plocium

În ceea ce privește stilul comediilor lui Staius, Jean Bayet afirma că: „lasă de dorit: cuvinte grecești, cuvinte născocite, dar monotone și fără geniala fantezie a lui Plaut; e greoi și plat... Fără îndoială, comparația cu puritatea și suplețea limbii lui Terentius îl scad în ochii clasicilor. Dacă totuși n-au stat pe gânduri să-l așeze mai sus decât pe tânărul său rival sau chiar pe Plaut, înseamnă că putem avea o înaltă idee despre valoarea de ansamblu a operei sale”⁴.

Generația comicilor latini din secolul al II-lea î.Hr. este reprezentată de un alt nume ilustru: Publius Terentius Afer.

Opera sa comică este numeric inferioară față de cea a lui Plautus și Staius: a scris doar șase comedii; disproporția s-a creat prin faptul că Terentius a murit tânăr, în anul 159 î.Hr., având probabil 35 de ani.

Viața lui Terentius este mai bine cunoscută datorită unei biografii redactate de Suetonius în *De poetis*.

Publius Terentius Afer, născut în Carthagina, rivala Romei, a fost mai întâi sclav, în serviciul senatorului Terentius Lucanus care-i dă o educație aleasă și îl eliberează. Instrucția căpătată la Roma îl ajută pe Terentius să-și însușească o latină elegantă care reflectă felul de a vorbi al aristocrației. Poetul a fost primit în cercul literar al lui Scipio Aemilianus, Laelius și al altor tineri romani de vază, cerc care și-a însușit și a dezvoltat idealul de *humanitas*, „omenie”.

În acest context, Terentius s-a hotărât să scrie teatru comic care se potrivea atât spiritului său înclinat spre umor, cât și unei mode încă răspândite în Roma aceluia timp.

Era, așa cum îl caracterizează Jean Bayet, „un om extrem de susceptibil, dar un scriitor cu cea mai chibzuită și, s-ar putea spune, cea mai impersonală artă”⁵.

Terentius își redactează comediile între anii 166 și 160 î.Hr., luând ca model grecesc pe Menandru, în special. Dar el renunță la intriga prea simplă a grecului și, pentru a atrage atenția publicului, a *contaminat* două piese grecești într-una singură pentru o acțiune mai bogată și plină de neprevăzut.

Debutul literar al lui Terentius se produce prin reprezentarea în 166 a piesei *Andria* (*Fata din Andros*). Subiectul acestei comedii are ca fir principal povestea delicată de iubire între tânărul Pamphilus și frumoasa

Glycerium, o fată părăsită încă din copilărie pe insula Andros și apoi adusă în Atena. Dar tatăl tânărului bogat pusese la cale căsătoria acestuia cu fiica unui prieten al său, Chremes, la fel de bogat. Cel care manevrează cu abilitate intriga piesei este sclavul Davos, reușind în cele din urmă unirea lui Pamphilus cu Glycerium, recunoscută și ea ca fiică a lui Chremes.

Comedia *Eunuchus*, contaminată din două piese ale lui Menandru, a avut un succes răsunător în 161 î.Hr., la Jocurile Cybelei.

Interesantă este comedia *Heautontimorumenos* (*Cel care se pedepsește singur*), jucată tot la serbările Cybelei, în anul 163 î.Hr. Piesa îl are în centru pe bătrânul Menedemus lucrându-și singur ogorul, căci fiul său, Clinia, fugise în Asia. Motivul plecării era refuzul tatălui de a-l lăsa să se căsătorească cu o fată săracă. Comedia este construită pe un contrast: durerea tatălui care se simte vinovat de expatrierea fiului și bucuria profundă când acesta se reîntoarce și dispar toate obstacolele din calea căsătoriei.

Dar „cea mai bună comedie palliată terențiană și ultima reprezentată, adică în 160 î.Hr., este *Adelphoe* (*Frații*)”⁶.

Jean Bayet o considera „o piesă cu teză”⁷.

Comedia are ca subiect educația diferită pe care țăranul Demea o impune celor doi fii ai săi: Ctesipho este crescut de el însuși cu cea mai mare strictețe, în vreme ce Aeschinus va fi adoptat de unchiul său Micio care se dovedește un educator mai blând și mai îngăduitor. Sigur că metoda lui Micio nu este nici pe departe perfectă, căci Aeschinus se căsătorește cu o tânără săracă și onestă, Pamphila. Dar educația strașnică primită de celălalt frate are o finalitate mai jalnică: Ctesipho se îndrăgostește de o chitaristă pe care o răpește de la un proxenet.

Ultimele două comedii ale lui Terentius sunt: *Phormio* (numele personajului central, un parazit) și *Hecyra* (*Soacra*), o piesă puțin gustată de publicul roman.

Lumea teatrului terențian prezintă o serie de trăsături similare cu cea a comediei plautine. Un prim argument care susține afirmația anterioară este că universul imaginar al celor doi poeți descinde, atât din *néa*, noua comedie grecească, cât din farsa populară și mentalitatea italică.

Un alt punct comun ar fi personajele care populează comediiile lui Plaut și care se regăsesc în mare măsură în piesele lui Terentius. Se cuvine să precizăm că acesta din urmă elimină figurile secundare ca bucătarii, cămătarii care complicau firul dramatic.

Universul saturnalic este păstrat, dar Terentius creează o comedie de caractere. Ca și la Plaut, abundă curtezanele, soldații fanfaroni, sclavii șireți, bătrânii prea severi, tinerii prea îndrăgostiți. Aceștia din urmă „sunt mai palid conturați decât omologii lor plautini”⁸.

O sursă a comicului terențian este cu succes obținută din ridiculizarea tribulațiilor sentimentale ale personajelor, din incapacitatea lor de a accepta uneori realitatea. Accentul cade adeseori pe individualizarea tipurilor umane, fapt care nu-l preocupase în special pe Plaut. În această privință „își exercita demersul stoicismul lui Panaetius, exponent filosofic al Scipionilor, care proclama individualizarea și specificitatea virtuților și viciilor”⁹.

Locul în care trăiesc și acționează personajele lui Terentius este cunoscuta țară a comediei palliate, o anti-Arcadia saturnalică reflectând trăsăturile unei Atene transformate, un oraș-lumină, centrul culturii, dar și al plăcerilor.

A pleca din această țară, sugerează Terentius în *Hecyra*, însemna un dezastru. Căci, întocmai ca la Plaut, în comedia terențiană mesajul comic este elaborat în funcție de un univers imaginar mixt, adică penetrat de ecourile practicii social-istorice romane. Astfel în *Eunucul* comedialogul menționează magistrați romani, cum erau edilii, relațiile clientelare romane și evocă arhitectura caselor italiice.

Dar comedia lui Terentius prezintă o serie de trăsături particulare care o îndepărtează de linia pe care fusese construită comedia romană de până la el. Prologul, tradițional în cadrele genului, este înlocuit cu un discurs rostit de șeful trupei de actori în fața publicului, prin care poetul se apără de atacurile împotriva lui. „Publicul este astfel pus la curent cu băcăliile aprige duse între poeți pentru obținerea succesului și, totodată, a mijloacelor de subzistență”¹⁰.

Terentius modifică, mai ales, utilizarea metrilor în cantica, care capătă sobrietate în sublinierea unor aspecte, înlătură tensiunile viloente. Nu mai rămâne nimic din jocul scenic care anima piesele lui Plaut. Prin Terentius, „comedia latină se îndepărtează de propriile origini italiice, de cântecele și gesticulațiile tradiționale”¹¹.

Lumea scenei și cea a spectatorilor sunt despărțite la Terentius, care abandonează aproape definitiv metateatrul. Dispare acea comuniune sărbătorească, amicală dintre public și actori, este făurit un teatru nou, bazat exclusiv pe iluzia dramatică.

Universul imaginar terențian reflectă o viziune asupra lumii stăpânite de aristotelism, este caracterizat printr-o unitate de gândire, o încercare de integrare a individului în cetate. Optimismul aristotelic iluminează, așa cum afirma Pierre Grimal, „teatrul lui Terentius se adecvează idealurilor generației de la 160: o generație înfloritoare într-o cetate învingătoare și prosperă, acoperită de glorie, la fel de mândră de succesele repurtate de *patres conscripti* ca și contemporanii lui Pericle atunci când își aduceau aminte de Marathon și de Salamina”¹².

Comedia lui Terentius, deși menită să stârnească râsul, nu e în fond prea veselă: poetul surprinde nu atât hohotele, cât zâmbetul subtil al celor care înțeleg jocul dramatic, jocul unor sentimente profund umane. Așadar, teatrul lui Terentius poartă stigmatul adevărului și al seriozității; uneori poate părea monoton prin subiectul abordat, dar devine puternic și captivant prin sentimentele pe care le emană.

Jean Bayet afirma că poetul avea „mai degrabă calități de romancier decât de dramaturg”¹³. Scenele cele mai reușite din piesele sale sunt cele alcătuite din monologuri sau mici povestiri; dialogul, modalitatea principală prin care înaintează acțiunea dramatică, este întretăiat, lipsit de vioiciune. Limbajul comediilor terențiene este moderat, lipsit de explozia verbală a lui Plaut; e limba conversației din epoca preclasică, a mediilor foarte culte pe care le frecventa poetul. Latina folosită de Terentius este precisă, cam săracă în expresii suculente, fără prea multă culoare, de esență aristocratică. Prin aceasta „ea este și cel dintâi model de clasicism latin: și n-a încetat niciodată să fie apreciată ca atare”¹⁴.

Chiar dacă este țesută pe o astfel de limbă clară și exactă, totuși teatrul lui Terentius se ridică la un înalt nivel prin arta savantă a comediografului.

NOTE

- ¹ Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, vol. I, București, Societatea „Adevărul” S.A., 1994, p. 90.
² Jean Bayet, *Literatura latină*, traducere de Gabriela Creția, București, Editura Univers, 1972, p. 135.
³ *Ibidem*, p. 135.
⁴ *Ibidem*, p. 136.
⁵ *Ibidem*, p. 137.
⁶ Eugen Cizek, *Op. cit.*, p. 92.
⁷ Jean Bayet, *Op. cit.*, p. 138.
⁸ Eugen Cizek, *Op. cit.*, p. 95.
⁹ *Ibidem*, p. 95.
¹⁰ Pierre Grimal, *Literatura latină*, traducere de Mariana și Liviu Franga, București, Editura Teora, 1997, p. 113.
¹¹ *Ibidem*, p. 114.
¹² *Ibidem*.
¹³ Jean Bayet, *Op. cit.*, p. 149.
¹⁴ Pierre Grimal, *Op. cit.*, p. 150.

BIBLIOGRAFIE

- Bayet, Jean, *Literatura latină*, traducere de Gabriela Creția, București, Editura Univers, 1972.
Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, vol. I, București, Societatea „Adevărul” S.A., 1994.
Dobroiu, Eugen, *Caecilius Statius* în *** *Istoria literaturii latine de la origini până la destrămarea republicii*, ediția a 2-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972, p. 153-171.

- Grimal, Pierre, *Literatura latină*, traducere de Mariana și Liviu Franga, București, Editura Teora, 1997.
- Nichita, Mihai, *Publius Terentius Afer* în *** *Istoria literaturii latine de la origini până la destrămarea republicii*, ediția a 2-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972, p. 172-177.
- Plaut, Terențiu, Seneca, *Teatru latin*, traducere de Nicolae Teică și Ion Acsan, București, Editura Mondero, 1999.
- Vasilescu, Toma, *Alți autori de comedie* în *** *Istoria literaturii latine de la origini până la destrămarea republicii*, ediția a 2-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972, p. 216.

ABSTRACT

The golden age of Latin Comedy does not come to an end with Plaut; it will be successfully continued with Terentius. Caecilius Staius is situated between Plaut and Terentius. Staius is an obvious example of the Hellenistic progress at Rome. The most successful scenes of their comedies are those made up of monologues or short stories; however, the dialogue remains the main modality due to which the dramatic action moves forward.

ÎNTEMEIEREA ROMEI, LEGENDA LUI ENEAS

Mihaela MARCU

Nu există nimic mai important pentru un oraș decât amintirea întemeierii sale. Aproape fiecare cetate antică își avea poemul său, cel puțin imnul său, închinat actului sacru care-i dăduse naștere. Printre toate aceste străvechi poeme ce istoriseau întemeierea sfântă a unui oraș, există unul care, prin frumusețea și unicitatea subiectului său, nu a pierit și care a încântat toate popoarele și toate secolele.

Vergilius dă expresie poetică legendelor referitoare la întemeierea Romei și scrie astfel poemul național al cetății romane. Înainte de a dezvolta intențiile *Eneidei*, se cuvine a expune pe scurt povestirile care au circulat despre Eneas și țara întemeiată de el.

Prinț din familia domnitoare pelasică a Troiei, Eneas era fiul lui Anchise și al zeiței Afrodita. Când, în al zecelea an de război, grecii au cucerit Troia și i-au dat foc, printre cei care au reușit să scape nevătămați, au fost Eneas și familia sa (eroul îi salvează pe tatăl și pe fiul său, dar soția piere în focul Troiei). Ajutați de întunericul nopții și de Afrodita, Eneas și oamenii lui au reușit să se strecoare prin flota grecească și să pornească în călătoria lor pe marea Egee. Legenda îl poartă pe tracul Eneas într-o lungă peregrinare până poposește în Italia, unde era destinul lui și de unde trebuia să pornească o națiune nouă și un imperiu care urma să domine lumea timp de aproape un mileniu. Eneas și troienii lui străbat multe țări, cum ar fi Creta sau Carthagina, cetatea de pe coasta Africii, întemeiată de regina Didona. Urmează emoționantul episod al iubirii dintre aceasta și Eneas, iubire care va sfârși tragic prin moarte. Trebuind să-și ducă la îndeplinire destinul, troienii s-au îmbarcat și au părăsit Carthagina. De pe mare, Eneas și-a aruncat o ultimă privire înspre orașul în care trăise fericit și l-a văzut luminat de un mare foc, fără să știe că privea la rugul funerar al Didonei care-și provocase singură moartea cu un pumnal. Călătoria până pe coasta de vest a Italiei a fost foarte plăcută în comparație cu furtunile prin care trecuse înainte. Aici, profetesa Sibyl îi spune lui Eneas că trebuie să se întâlnească cu tatăl său, Anchise, care murise chiar înainte de furtună, de la care va afla viitorul. Coborârea lui Eneas în lumea umbrelor este un episod preluat magistral de Vergilius în epopeea sa. Trecând pe lângă Valea Plângerilor, unde sălășuiau cei ce sinucisese din dragoste, Eneas o întâlnește pe Didona care-l privește mută cu suferință în priviri. Revederea

cu tatăl Anchise are loc în Câmpiile Elizee, un loc plăcut unde locuiau poeții, eroii și toți cei care în viața lor pământească își ajutaseră semenii. Anchise i-a arătat fiului său pe toți strămoșii și pe urmașii lor, până mult departe în timp, viitorii romani, stăpânitorii lumii, numindu-i pe fiecare. Reîntorcându-se pe pământ, Eneas a început să navigheze spre nord, în căutarea pământului făgăduit, undeva la vărsarea Tibrului în mare.

Succint prezentate, acestea ar fi faptele care au stat la baza *Eneidei* lui Vergilius. Încrezător în soarta patriei, poetul crede că a descoperit taina zeilor: Roma primise conducerea lumii tocmai pentru că seminția romană fusese întemeiată de către un erou drept și pios.

Așa cum afirmă Pierre Grimal, „Ambiția *Eneidei* era de a revela legea secretă a lucrurilor și de a arăta că Imperiul era rezultatul necesar al unei dialectici universale, termenul ultim al unei lente ascensiuni spre Bine, intuită de poet când redactase egloga a patra care anunța vârsta de aur”¹.

Geniul lui Vergilius a știut să îmbine *Odiseea* rătăcirilor lui Eneas pe mare cu *Iliada* luptelor duse pe solul italic, spre a putea stabili supremația troienilor, strămoșii romanilor.

Dar punctul culminant în care apar cu cea mai mare claritate diferențele între concepțiile care stau la baza celor două poeme homerice, pe de o parte, și la baza *Eneidei*, pe de altă parte, îl constituie cartea a XI-a din *Odiseea* și cartea a VI-a din *Eneida*. În cele două cărți este vorba despre convorbirea eroilor – Odiseu în *Odiseea* și Eneas în *Eneida* – cu sufletele morților.

În poemul homeric, Odiseu jertfește câteva animale, le varsă sângele într-o groapă, sufletele morților vin și beau din sângele animalelor jertfite, prind viață și-i povestesc eroului cele petrecute la Troia după plecarea sa și ce va mai avea de întâmpinat în viitor.

În *Eneida*, alături de Anchise, Eneas asistă la defilarea tuturor eroilor care aveau să confere Romei gloria pe care a deținut-o pe vremea lui Augustus. Acolo este vorba despre o insulă, aici despre un imperiu.

Așa cum Roma a știut să adopte și să pună în valoare toate practicile și ideile popoarelor cucerite, tot așa Vergilius a avut intuiția genială de a se inspira din Homer pentru a crea cadrul epic al epopeii sale, de a consulta operele poezilor dramatici și, în special, a tragicilor greci, spre a conferi tragismul firesc acțiunilor eroilor *Eneidei*, de a studia diferitele curente ale filosofiei grecești. Astfel, poetul roman a putut construi cartea a VI-a a epopeii sale, în care zugrăvește codul civic, moral, filosofic al societății contemporane lui, ridicând la un nivel mai înalt și concepțiile pe care le aveau romanii despre zei.

Căci subiectul *Eneidei* îl formează tocmai sosirea lui Eneas sau, mai curând, strămutarea zeilor din Troia în Italia. Eroul lui Vergilius este acel om care a străbătut mările pentru a întemeia un oraș și a-și aduce zeii în Latium:

„Multe-ndurând și-n război, până când să-și clădească orașul
Și să aducă în Lațiu penaiții: ...”

Eneida, I, 5-6².

Poetul nu mai centrează acțiunea pe vitejia sau istețimea personajului principal, ca în poemele homerice, ci pe un eroism moral care modelează un erou de tip nou, de tip roman. Observăm că pe Eneas îl caracterizează mereu epitetul „pios”. Acest războinic al Troiei își întreabă mereu Penaiții în legătură cu hotărârile pe care trebuie să le ia, imploră divinitatea în preajma unei bătălii, cutreieră mărire în găsirea locului întemeierii numai pentru că așa i-au poruncit oracolele, plânge în fața primejdiei, o părăsește pe regina Didona pentru a-și împlini soarta. Valoarea lui Eneas se măsoară prin eficacitatea sa socială: este un erou capabil să-și asume o misiune istorică, depășindu-și treptat condiția de simplu om, devenind un om al destinului.

Vestitul pasaj din cartea a VI-a din *Eneida* formulează misiunea Romei sau a lui Augustus, al cărui întruchipare străbună o constituie Eneas:

„Unii vor fi maestri-n a da parcă suflet arămii,
Cred negreșit, și vor scoate din marmoră chipuri cu viață;
Mai pricepuți apăra-vor pricini, zugrăvi-vor cu varga
Drumuri pe boltă, vestind când aștri vor sta să răsără:
Tu nu uita să conduci seminții cu puterea, romane,
Asta ți-i arta, a da tutror legiuirile păcii,
A ocroti pe supuși și-a înfrânge pe mândri cu arma.”

Eneida, IV, 847-853.

Aici apare o comparație interesantă între calitățile deosebite ale celor două popoare: greci și romani, precum și între realizările diferite ale geniului lor. Grecii erau un neam de artiști, de oratori străluciți, pe când romanii erau un popor de cuceritori și de legiuitori. Aceste idei sunt folosite de Vergilius pe parcursul epopeei pentru a zugrăvi caracterul lui Eneas.

Poemul național al romanilor, *Eneida*, depășește uneori granițele înțelegerii noastre moderne. Ca lectori ne plângem că Eneas nu are îndrăzneala, elanul, pornirile aprige ale unui erou epopeic. Dar uităm că nu descoperim în paginile poemului lui Vergilius nici un războinic, nici un personaj de roman. Eneas ne apare ca un preot, ca o căpetenie ce slujește un cult, ca un divin întemeietor. De aceea, nu trebuie cercetat dacă legenda lui Eneas, pe care s-a clădit epopeea lui Vergilius, răspunde unui fapt real.

Ea ne arată ceea ce anticicii își închipuiau despre un întemeietor al orașului, ce idei își făceau ei despre *penatiger* (cel care duce cu sine Penaiții) și credem că acest fapt este important. Dealtfel, în antichitate, mai multe orașe, în Tracia, în Creta, în Epir, în Cytera, în Sicilia, în Italia credeau că au fost întemeiate de Aeneas și îi aduceau un cult.

NOTE

- ¹ Pierre Grimal, *Civilizația romană*. Traducere, prefață și note de Eugen Cizek, București, Editura Minerva, 1973, p. 225.
- ² Vergiliu, *Eneida*, Studiu introductiv și comentarii de H. Mihăiescu. Traducere de D. Murărașu, București, ESPLA, 1956.

BIBLIOGRAFIE

- Carcopino, J., *Virgile et les origines d'Ostie*, ed. a II-a, Paris, 1968.
- Coulanges, de, F., *Cetatea antică*, vol. I. Traducere de Mioara și Pan Izverna, București, Editura Meridiane, 1984.
- Courcelle, P., *Lecteurs païens et chrétiens de l'Énéide*, Paris, 1985.
- Grimal, Pierre, *Civilizația romană*. Traducere, prefață și note de Eugen Cizek, București, Editura Minerva, 1973.
- Grimal, Pierre, *Literatura latină*. Traducere de Mariana și Liviu Franga, București, Editura Teora, 1997.
- Mommsen, Theodor, *Istoria romană*, vol. I. Traducere de Joachim Nicolaus, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.
- Vergiliu, *Bucolice. Georgice*. Prefață de G. Guțu. Traducere, prezentări și note de Teodor Naum și D. Murărașu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Vergiliu, *Eneida*, Studiu introductiv și comentarii de H. Mihăiescu. Traducere de D. Murărașu, București, ESPLA, 1956.

ABSTRACT

There is nothing more important for a town, than the recollection of its foundation. Almost each ancient walled city has its own poem, at least its own hymn. Vergilius, the famous poet, gathers all the legends related to Rome's foundation in an epos and thus composes the national poem of the Roman fortified town.

REFORMELE FRAȚILOR TIBERIUS ȘI CAIUS GRACCHUS

Mihaela MARCU

Născuți în perioada de agonie a republicii romane, frații Tiberius și Caius Gracchus s-au distins de la bun început printr-o mare abilitate, atât oratorică, cât mai ales politică și militară. Hotărârea de care au dat dovadă în urmărirea actelor lor poate fi pusă pe seama educației primite în familie: mama, Cornelia, fiica lui Scipio Africanul, le-a inspirat dârzenia și tăria de caracter.

Așa cum sublinia Pierre Grimal, „rebeliunile Gracchilor au avut loc în numele faimoasei *humanitas*, cu scopul de a dărui italicilor și plebei mijloacele de existență pe care le contesta oligarhia senatorială”¹.

Tiberius Gracchus (162-133 î.Hr.) și-a legat numele de reactualizarea și punerea în aplicare a prevederilor unei legi din secolul al IV-lea î.Hr. (legea lui Licinius și Sextius). În esență, legea prevedea limitarea terenurilor ocupate de marii proprietari din *ager publicus* astfel: capul familiei – maximum 500 de iugera (125 hectare), fiii adulți – câte 250 de iugera, dar pe toată familia doar 1000 de iugera. Ceea ce depășea mia de iugera era împărțit în loturi de câte 30 de iugera, ce urmau a fi date (eventual prin fixarea unei taxe) țăranilor, împreună cu dreptul de a le transmite urmașilor, dar nu și de a le înstrăina.

Pentru aplicarea acestei legi se forma o comisie din trei oameni (*tres viri agris iudicandis adsignandis*), pe timp de un an. Membrii comisiei (frații Gracchus și Appius Claudius) au avut însă de întâmpinat două mari piedici. Prima era cauzată de dificultatea de a separa terenurile provenite din *ager publicus* pe de o parte, iar, pe de alta, de a nu știrbi, la delimitarea pământurilor, din cele ale aliaților italice. A doua era constituită din lipsa, la *humiles*, de fonduri pentru exploatarea loturilor pe care le primeau.

Legea n-a fost adoptată fără a-l obliga pe Tiberius să forțeze procedura. Senatorii conservatori hotărâseră deja, pentru a bara legea lui Gracchus în *comitia tributa*, ca un tribun al poporului, Marcus Octavianus, mare proprietar de pământ, să-și pună în aplicare dreptul de veto. Dar Tiberius nu-și depuse armele, ci a cerut adunării poporului să invalideze calitatea de tribun a dubiosului Marcus Octavianus. După înlăturarea acestuia, Tiberius a obținut votarea legii, precum și numirea unei comisii investite cu puterea de a-i supraveghea aplicarea.

Programul de reforme preconizat de Tiberius Gracchus a fost lărgit și în alte domenii, inclusiv cel militar. El a înțeles că pentru a-și duce la capăt opera reformatoare trebuia să-și păstreze funcția de tribun. Aceasta era o soluție pe cât de disperată, pe atât de ilegală, căci tradiția constituțională romană interzicea deținerea, doi ani succesiv, a mandatului. Chiar lipsit de sprijinul ruralilor (aflați la munci agricole), voturile în *comitia tributa* îi sunt favorabile, ceea ce-i determină pe adversarii săi să întrerupă alegerile folosind procedeul amânării.

Era limpede că se urzea un complot, pe care Tiberius Gracchus îl simțise dealtfel. Se hotărăște să recurgă la forță, baricadându-se pe Capitoliu (unde urmau să fie proclamați viitorii tribuni) în fruntea unei cete de câteva sute de adepți înarmați.

Ofensiva aristocrației care se baza pe sprijinul plebei urbane, neinteresată de reforma agrară, dar pe deplin interesată de buna relație de tip clientelar cu aristocrația, a fost disperată. Reacțiunea senatorială înaintează consulului o cerere (aceasta urmărea afirmarea învinuirii de tiranie) de punere sub acuzare a lui Gracchus, numai că acesta o respinge. Intră în scenă Scipio Nasica Serapio, Pontifex Maximus, care cere un *senatus consultum ultimum*, fără a fi aplicat însă. Marele pontif se pune în fruntea grupării conservatoare a senatorilor și organizează un atac în care își pierde viața Tiberius Gracchus și un mare număr dintre apărătorii săi, – trupurile lor fiind aruncate sub impulsul neînduplecatei furii vindicative în apele Tiburului.

Dar asasinarea lui Tiberius nu a dus la potolirea spiritelor, ci a contribuit la agitatea lor. Fără a anihila nicidecum valabilitatea legii agrare votate de adunarea poporului, lupta a continuat prin reactivizarea comisiei însărcinate să supravegheze reîmpărțirea pământurilor (componenta ei a fost împrăștiată cu alți doi membri – Fulvius Flaccus și Papirius Carbo – care i-au înlocuit pe dispăruții Tiberius și Appius Claudius).

Nici noua comisie nu a avut un succes mai mare, de aceea, în condițiile în care creștea nemulțumirea agricultorilor sărăciți, statul a făcut apel la o personalitate ce se bucura de un respect unanim: Cornelius Scipio Aemilianus. Propunerea venea chiar din partea foștilor săi soldați (care escaladaseră zidurile Cathaginei în cel de-al treilea război punic), încurajați și de faptul că Aemilianus era căsătorit cu Sempronia, sora Gracchilor.

În cele din urmă, fără a dezavua legea lui Tiberius, Scipio Aemilianus a luat, fără intenție, o măsură favorabilă aristocrației: considerând că deciziile luate până atunci de comisie au fost partinitoare, el o desființează. Toate atribuțiile ținând de împrăștierea și de împărțirea terenurilor vor reveni unui oarecare consul Tuditanus. Acesta, diplomat, lăasă totul baltă, pornind într-o expediție împotriva illyrilor.

Tocmai când aristocrația senatorială din Roma răsufă ușurată, întrucât se părea că vitregitul dosar agrar fusese eliminat definitiv, intră în arena vieții politice, prezentându-și candidatura de tribun plebeu (123) – **Caius Sempronius Gracchus**.

La începutul discuției despre acesta, merită transcrisă paralela plutarhiană dintre caracterele celor doi frați: „înfățișarea, privirea și mișcarea lui Tiberius erau liniștite și echilibrate, pe când Caius era agitat și vehement. Cuvântul lui Caius era mai înfricoșător și mai exagerat prin afectivitatea sa, pe când vorbirea lui Tiberius era mai plăcută și mai înclinată spre milă. Tiberius avea un vocabular pur și ales cu grijă, pe când cel al lui Caius era mai căutat și mai persuasiv”.

Caius Gracchus (154-121 î.Hr.) s-a distins de la bun început printr-o mare abilitate, atât oratorică, cât și politică și militară. Intrarea sa în vâltoarea politică se face relativ târziu: obține consulatul la vârsta de 30 de ani, după ce deținuse trei ani, demnitățile de quaestor și pro-quaestor în Sardinia.

Caius Gracchus își îndreaptă loviturile contra senatului; îl acuză pe consulul Pompilius Laenas că izgonise din Roma, fără judecată, pe adepții programului reformator al fratelui său. Pe baza legii propuse de Caius Gracchus, P. Laenas va fi nevoit să plece din Italia.

Uimindu-și adversarii prin rapiditatea cu care acționează, Caius Gracchus face să fie votate câteva legi care atingeau autoritatea senatului:

- *jus provocationis* (lărgirea dreptului de apel la adunarea poporului al cetățenilor pe care-i ocrotește astfel față de abuzurile magistraților, lege extinsă și la domeniul militar);
- *lex frumentaria* (legea grânelor, prin care plebeii pot cumpăra grâne la un preț mai mic decât al pieței, îndepărtându-i pe aceștia de aristocrație);
- *lex de provincia Asia* (introduce impozitul de o zecime în Pergam, impozit încredințat prin licitație la Roma cavalerilor atrăgându-i pe aceștia în sprijinul programului său politic);
- *lex judiciaria* (se dovedește a fi cea mai antiaristocratică lege a sa, lege prin care cavalerii puteau fi numiți în comisiile permanente care judecau abuzurile comise în provincii de către guvernatori; aceștia din urmă erau aleși din rândurile senatorilor).

Dar ceea ce i-a consolidat poziția în epocă, atrăgând numeroși simpatizanți ai facțiunii popularilor, a fost adoptarea legii de întemeiere a coloniilor, mai precis a coloniei Junonia pe teritoriul mândrei cetăți Carthagina. În republica romană a sfârșitului de secol II î.Hr., dreptul de a întemeia colonii, revendicându-și astfel terenul lor, îl aveau doar marii proprietari, care se vedeau acum frustrați de un apanaj al lor.

În anul 121 î.Hr., Caius Gracchus pierde alegerile pentru un nou mandat. Afacerea Junonia este sabotată de optimați care exploatează zvonurile sosite din Africa, după care zeii și-ar fi manifestat dezacordul cu fundarea unei colonii romane pe un teren blestemat.

În vederea noilor alegeri, Caius acceptă înarmarea propriilor partizani. În ciclul acesta tragic al atmosferei saturate de ură, noul consul, Opimius, trecuse fățiș la anularea legilor lui Gracchus.

Hăituit, Caius a fost ucis, din proprie poruncă, de către sclavul său, care apoi își curmă la rândul său viața. Evocând dureroasa secvență, Plutarh lasă să se înțeleagă că lichidarea generosului lider nu ar fi fost posibilă dacă mulți dintre protejații săi nu l-ar fi abandonat.

Tradiția povestește că, refugiat în templul zeiței Diana, înainte de a lua această ultimă hotărâre, Caius Gracchus ar fi implorat divinitatea să hărăzească poporului roman o veșnică sclavie pentru acea ingraturitate și trădare.

Reformele preconizate și realizate chiar și pentru scurt timp de Tiberius și Caius Gracchus au tulburat viața politică și socială a Romei republicane; ele au avut drept punct de plecare măsurile hotărâte pentru statul roman de către Caius Flaminius; acesta „a fost privit de către oamenii de stat ai generației următoare drept inițiatorul acelei politici din care se nasc reformele fraților Gracchi”³.

NOTE

¹ Pierre Grimal, *Civilizația romană*, traducere, prefață și note de Eugen Cizek, București, Editura Minerva, 1973, p. 104.

² Plutarh, *Vieți paralele*, I-IV, București, Editura Științifică, 1969.

³ Theodor Mommsen, *Istoria romană*, vol. I, traducere de Joachim Nicolaus, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987, p. 476.

BIBLIOGRAFIE

Appian, *Istoria Romei. Războaiele civile*, traducere de un colectiv de la Catedra de Filologie Clasică a Universității din București, București, Editura Științifică, 1957.

Bouillet, M.N., *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Paris, 1901.

Grimal, Pierre, *Civilizația romană*, traducere, prefață și note de Eugen Cizek, București, Editura Minerva, 1973.

Mașchin, N.A., *Istoria Romei antice*, traducere de S. Samarian, București, Editura de Stat, 1951.

Mommsen, Theodor, *Istoria romană*, vol. I., traducere de Joachim Nicolaus, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.

Plutarh, *Vieți paralele*, I-IV, București, Editura Științifică, 1969.

Polybius, *Istorie*, traducere și note de Adelina Piatkowski, București, Editura Științifică, 1966.

Suetonius, *Viețile celor doisprezece cezari*. Traducere de D. Popescu, București, Editura Științifică, 1958.

Tacitus, *Anale*, vol. I-II, ediția a III-a, traducere de E. Lovinescu, București, Tipografia „România nouă”, 1925.

*** *Istoria lumii în date*, sub conducerea prof. Andrei Oțetea, București, Editura Enciclopedică Română, 1972.

ABSTRACT

The reforming work of the Gracchus brothers exercised such a great influence over ancient history that its authors became a legendary pair in the following stage of Roman spirituality and beyond it. The Gracchus brothers' lives were sincerely dedicated to Rome and their tragic death was deeply impressive.

EINIGE BEMERKUNGEN ZU DEN BEZIEHUNGEN MITHRIDATES VI. EUPATOR ZU DEN GRIECHISCHEN STÄDTEN DER WESTKÜSTE DES SCHWARZEN MEERES (PONTUS EUXEINUS)*

**Florian OLTEANU
Lucian AMON**

Mithridates VI. Eupator Dionysos (132-63 v.Chr), König von Pontos im ersten vorchristlichen Jahrhundert (112-63 v.Chr.), Herrscher zu des letzten größten Königreich Kleinasiens, die Küsten des Schwarzen Meeres unter seine Kontrolle, brachte. Er hatte zwischen 112-107 v.Chr. auch das Bosporanische Königreich, Kolchiden und Kleinesarmenien besetzt. In den darauf folgenden Jahren, hatte er verbündet mit König Nicomedes II. von Bythinien alle Länder Kleinasiens, Paphlagonien, Kappadokien, Galatien, annektiert. Auch hatte er zwischen 105-90 v.Chr. alle griechischen Kolonien des Pontus Euxeinus erobert¹.

In den letzten Jahren des 2. Jh. v.Chr., versuchten die griechischen Städten der Westküste des Schwarzen Meeres eine Schutzmacht zu finden, wie die der Römer oder des Königs von Pontos, Mithridates VI².

Das Eindringen der Römer in die balkanische Halbinsel fand statt nach der Schlacht von Pydna, 168 v.Chr., und nach der Verwandlung Makedoniens in eine römische Provinz, 146 v.Chr. Maronea, Knidos, Byzantion und Abdera haben der Reihe nach, mit den Römern Verträge (*foedera*) geschlossen. Im Rahmen dieser Politik wurde, zwischen Kallatis, einer dorischen Kolonie, an der jetzigen rumanischen Küste der Schwarzen Meeres und Rom, ein Vertrag (*foedus*), in lateinischer Sprache abgeschlossen, der fragmentarisch erhalten wurde. Das einzige Beispiel dieser Art da in der hellenistischen Zeit die Verträge gewöhnlich in griechischer Sprache aufgesetzt wurden³.

Man hat versucht den Vertrag zu verschiedenen Zeitpunkten (vor den mithridatischen Kriegen, im 2. mithridatischen Krieg, nach Varon Lucullus Kriegshandlungen gegen die pontischen Städte, in der Zeit Augustus u.s.w.). Nach einer reifen Untersuchung des historischen Kontextes und der sprachwissenschaftlichen Merkmale, wurde der Vertrag zwischen (106-101 v.Chr.) vor den mithridatischen Kriegen aufgesetzt. Er hatte keine

* Übersetzung: Anca Cerăceanu, Deutscher Lesesaal, Universität von Craiova.

praktischen Folgen, weil alle pontischen Kolonien von Mithridates besetzt wurden⁴.

Ein Dekret aus Apollonia Pontica (IGB I² 392) designiert Epitynchanon, den Sohn von Menekrates von Tarsos als Egooumenos ton stratioton apostaleis apo basileas Mithradatos VI. Eupatora eis symmachian – Führer der gesandten Soldaten von Mithradates VI. Eupator, laut den Bündnis. Ein zeitgenössisches Dekret aus Istros für Diogenes, Sohn des Diogenes von Am(issos) oder Am(astris), nennt Diogenes als Strategen von Istros, apostaleis apo toutou strategou en polin emon – gesandt von diesem (Mithridates) als Stratege in unsere Stadt. Wir kennen aus Istros, Tomis und Kallatis Münzprägungen, besonders goldene Stateren, die über den wirtschaftlichen Bedarf der Städte hinaus verwendet wurden von Mithridates als Stipendien für seine Söldner, in den Schlachten gegen Rom⁵.

Die Besetzung der römischen Provinz Asia (westliches Kleinasien) nach 133 v.Chr., führte zu einem Konflikt zwischen Mithridates und der Römischen Republik, weil der neue König als Führer einer pontischen Koalition der Bevölkerung Kleinasiens sie vom römischen Joch befreien wollte. Auf sein Befehl, wurden 88 v.Chr., weitgehend von der griechischen Bevölkerung befolgt, etwa 80.000 Römer ermordet (das Gemetzel von Ephesos).

Zwischen 89-84 v.Chr. hat Mithridates (1. Mithridatischer Krieg), die Initiative einer Allianz mit den Aufständischen aus dem *Bundesgenossenkriegs* in Italien (91-88 v.Chr.) und drangen ein Griechenland. Athen, Achaien, Sparten, Euboien, Botien wurden seine Verbündete.

Die Römer entschieden sich, einen Feldzug unter Führung von Lucius Cornelius Sulla gegen ihn zu führen. Im Jahre 87 v.Chr., hat sein Feldherr, Archelaos, in den Schlachten von Chaironea und Orchomenos, zwei Niederlagen erlitten. Diese Konflikte dauerten jahrelang und endeten 84 v.Chr., mit einem Friedensvertrag in Dardanos, der aber nicht lange hielt. Man benötigte einen zweiten mithridatischen Krieg (83-81 v.Chr.) unter Führung Lucius Licinius Lucullus, um Kleinasien zurückzugewinnen.

Mithridates hat eine Allianz mit Sertorius, dem abtrünnigen Statthalter von Hispanien abgeschlossen. Im dritten mithridatischen Krieg (74-63 v.Chr.) wurde der König von Pontos in den Schlachten von Kyzikos und Lemnos besiegt und flüchtete nach Armenien zu Tigranes II.

Die Römer haben zwischen 72-71 v.Chr. eine zweite Front gegen die pontischen Städte, unter Führung von M.T.V. Lucullus, dem Bruder des L. Lucullus von Kleinasien, eröffnet.

M.T.V. Lucullus hat alle Städte erobert, so wie wir aus Eutropius (*Breviarum ab urbe condita*, VI 10): *Apolloniam euertit; Calatim,*

Einige Bemerkungen zu den Beziehungen Mithridates VI. Eupator zu den griechischen Städten der Westküste des Schwarzes Meeres (Pontus Euxeinus)

Parthenopolim, Tomos, Histrum, Burziaonem [Bizonem] cepit erfahren. Für Apollonia, hat der römische Geschichtsschreiber ein anderes Wort (*evertit-vernichtet* statt *cepit-okkupiert*) verwendet. Cassius Dio (*Römische Geschichte* XXXVIII, 10, 3) hat die griechischen Städte *als symmachoi en te Mysias – Mösische Waffenbrüder der Römer* genannt, aber so wie die epigraphischen Quellen aus Dionysopolis (IGB I² 13) und Mesembria (IGB I² 314 und wahrscheinlich 315) behaupten, können wir von einer eigentlichen Okkupation sprechen⁶.

In der Schlacht von Zela (69-68 v.Chr.) hat Mithridates Pontos und Kappadokien erobert. Er wollte eine Koalition gegen die Römer führen durch eine Expedition in die balkanischen Gegenden, aber Cnaeus Pompeius besiegte ihn schliesslich in der Schlacht von Lykos (66 v.Chr.) und er flüchtete nach der Krimee. Sein Sohn Pharnakes II. hat einen Aufstand im Bosporianisches Königreich organisiert gegen seines Vaters und Mithridates beging Selbstmord 63 v.Chr. in Pantikapaion. Durch eine Politik hat Mithridates VI. der Vereinigung der pontischen Küsten geführt, indem er die römische Aussenpolitik im pontischen Raum, nach dem Frieden von Apameia (188 v.Chr.), änderte⁷.

In den folgenden Jahren, stellte Cnaeus Pompeius die politische Ordnung in Kleinasien und Syrien auf eine neue Grundlage anlässlich seines Treffen mit verschiedenen orientalischen Machthabern in Apamea (64 v.Chr.).

ABBREVIATIONS

- IGB I² *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae*, (edidit G. Mihailov), vol. I, Ediția a II-a, Academia Bulgară de Științe, Sofia 1970.
ISM III *Inscriptions de Scythie Mineure*, Vol. III, (editeur A. Avram) Bucarest-Paris, 1999.

NOTEN

- ¹ Larousse, *Istoria universală*, București, Editura Rao, 2005, p. 499-500; M. Cary, John Wilson, *A Shorter History of Rome*, New York, Macmillan, 1963, p. 175-178; Horia C. Matei, *Civilizația lumii antice*, București, Editura Albatros, 1988, p. 329-330.
² *Ibidem*, p. 331; Alexandru Avram, în *Istoria Românilor*, vol. I, , București, Editura Enciclopedică, 2001, p. 607.
³ G. Mihailov, IGB I², p. 50, 81, 257, 345.
⁴ *Idem*, ISM III, p. 43-44.
⁵ A. Avram, O. Bounegru, *Mithridates al VI-lea Eupator și coasta de vest a Pontului Euxin în jurul unui decret inedit de la Histria*, în „Pontica” 30, Constanța, 1997, p. 155-165.
⁶ Maria Bărbulescu, Livia Buzoianu, *Tomisul în lumina izvoarelor literare antice*, în *Din istoria Europei Romane* (coordonator Sever Dumitrașcu), Universitatea din Oradea, 1995. p. 64-65.
⁷ M. Cary, John Wilson, *Op. cit.*, p. 179-180.

BIBLIOGRAPHIE

- Avram, A., Bounegru, O., *Mithridates al VI-lea Eupator și coasta de vest a Pontului Euxin în jurul unui decret inedit de la Histria*, în *Pontica* 30, 1997, p. 155-165.
- Avram, A., *Inscriptions de Scythie Mineure*, vol. III, Bucarest-Paris, 1999.
- Idem, in *** *Istoria Românilor*, vol. I, București, Editura Enciclopedică, 2001.
- Bărbulescu, Maria, Buzoianu, Livia, *Tomisul în lumina izvoarelor literare antice*, in *Din istoria Europei Romane* (coordonator Sever Dumitrașcu), Universitatea din Oradea, 1995. p. 64-65.
- Cary, M., Wilson, John, *A Shorter History of Rome*, New York, Macmillan, 1963
- Larousse, *Istoria universală*, București, Editura Rao, 2005.
- Matei, Horia C., *Civilizația lumii antice*, București, Editura Albatros, 1988.
- Mihailov, G., *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae*, vol. I, Ediția a II-a, Sofia, Academia Bulgară de Științe, 1970.

REZUMAT

Autorii și-au propus să prezinte legăturile regelui Pontului, Mithridates al VI-lea Eupator, ultimul mare conducător militar al epocii elenistice, cu cetățile grecești de pe Coasta de Vest a Mării Negre, un important episod al relațiilor politice ale perioadei, așa cum reies din sursele epigrafice și literare ale Antichității, în contextul larg al conflictelor militare care l-au opus pe acesta celei mai redutabile forțe a momentului, Republica Romană.

LE CALENDRIER D'ISTROS A LA LUMIERE DES SOURCES EPIGRAPHIQUES

Florian OLTEANU, Ionuț ȘERBAN

La cité d'Istros, colonie milésienne, fondée dans le VII-e siècle av. J.C. présente une organisation politique propre au monde ionien.

L'un des aspects qui nous intéressent, est celui du calendrier politique de la cité, à l'âge de l'autonomie.

À Milet, on connaît aussi quelques mois de l'année, mais ce calendrier aussi n'est pas complète¹.

La plus ancienne inscription grecque d'Istros qui rappelle une fête est le décret ISM I 65, datant de la première moitié du III-e siècle av. J.C. :

... la dixième les synèdres on fait la proposition suivante :

.....

Que le Conseil et le Peuple fassent possible que l'architecte Epikrates, soit honoré fils de Nicoboulos, de Byzance, pour les mérites et ses bonnes intentions envers la ville et qu'il soit couronné d'une couronne dorée, au théâtre, à l'occasion de la fête Thargelia.

L'inscription nous offre une mention relative à la fête de Thargelia (dédiée aux enfants de Zeus, Apollon et Artémis). Aussi, peut-on considérer que l'une des mois d'Istros était celle de Thargelion².

Pour cet exemple, il faut citer aussi le décret ISM I 25, datant de la période du III-e/II-e siècles av. J.C. :

Pour cela, soit-il couronné d'une couronne dorée au théâtre à l'occasion de la fête Thargelia (?)

L'inscription ISM I 26 (II-e siècle av. J.C.) présente dans le préambule, la mention du mois Taureon. Celle-ci était, à Milet, le premier mois de l'année politique. Le début de l'année grecque était à l'équinoxe de printemps³.

Un autre mois, Taureon est aussi attesté à Istros. On peut citer le décret ISM I 26, II-e siècle av. J.C.:

Pendant le sacerdoce d'Hestiaios, fils de Mikkalion, mois de Taurion, le Conseil et l'Assemblée du Peuple ont trouvé possible : pendant la

présidence d'Eupolemos, fils de Kleomedon, les archontes ont fait la proposition suivante :

En même temps, dans l'épigraphie histrienne, sont présents les adorateurs de *Poséidon-taureau*, les « Taureastai » (ISM I 57, 61), et même la fête Taurea, comme dans le décret ISM I 60, datant du II-e siècle av. J.C. :

Que ... -nicos, fils d'Anthestérionos soit honoré, pour ces raisons, et couronné chaque année à la fête Tauréa, la quatorzième journée . . .

Un autre mois documenté dans la cité située près des bouches du Danube, est le mois d'Artémision, le dernier mois du calendrier ionien.

La source épigraphique est le décret ISM I 54 (le milieu du I-er siècle av. J.C.) :

À la bonne fortune ! Pendant le quatrième sacerdoce d'Aristagoras, fils d'Apatourios, mois d'Artémision, dixième journée, président de l'Assemblée, Athenados, fils d'Apollodore, Xenochares, fils d'Hestiaios a fait la proposition suivante : . . .

Le mois d'Artémision est présente aussi dans la dédicace ISM I 142, de l'époque impériale (la première moitié du III-e siècle, apr. J.C.) :

À la bonne fortune !

Pendant la quatrième prêtrise des Dioscures, mois d'Artémision, Aurelios Asiarques, fils de Charmides, de la tribu des Romains, à la fin de sa prêtrise, a posé [la dédicace] pour Dionysos.

Le dernier mois connu à Istros est le mois d'Anthesterion, dans le décret ISM I 58 (le II-e siècle, av. J.C.) :

À la bonne fortune : Plaise aux tribus, d'honorer pour cela Meniskos, homme distingué, qui pendant sa vie entière n 'a pas cessé de montrer sa bonté aux citoyens et à décider de l'honorer, chaque année à la 12-eme journée du mois d'Anthestéries, à cette occasion faisant des sacrifices pour les dieux...

Grâce aux découvertes épigraphiques, on peut identifier à Istros, l'existence de trois mois : Taureon, Anthesterion, Artémision.

La présence du mois de Thargelion, peut être postulée, à partir de la présence de la fête Thargelia. La présence assez fréquente du prénom *Apatourios*, déterminait D.M. Pippidi à supposer l'existence du mois *Apatoureon*, dans le calendrier histrien.

Les dates (12 du mois d'Anthestérion où 10 du mois d'Artémision) pouvaient être des établissements politiques, pour honorer les citoyens zélés, mais dans l'absence d'autres détails, on ne peut faire que de suppositions.

L'importance du calendrier pour une cité grecque est représentée par la nécessité d'avoir une chronologie politique et religieuse. Pour la plus vieille cité grecque de la Côté Ouest de la Mer Noire, on peut reconnaître l'usage d'un calendrier ionien (ou bien milésien).

Les mentions découvertes jusqu'à ce moment-là relèvent l'importance des mois de l'année dans la vie politique de la ville.

ABBREVIATIONS

ISM I D.M. Pippidi, *Inscriptiile din Scythia Minor*, vol. I, *Histria și împrejurimile*, Editura Academiei, București, 1983.

NOTES

¹ Fr. Bilabel, *Die ionische Kolonisation*, Leipzig, 1920, p. 67-80; Vanessa B. Gorman, *Miletos. The Ornament of Ionia: A History of the City to 400 B.C.E.*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001, p. 38.

² D.M. Pippidi, *Contribuții la istoria veche a României*, Ediția a II-a, București, Editura Științifică, 1967, p. 115-116.

³ D.M. Pippidi, *Inscriptiile din Scythia Minor*, vol. I, *Histria și împrejurimile*, Editura Academiei, București, 1983.

⁴ D.M. Pippidi, ISM I, p. 114.

BIBLIOGRAPHIE

Bilabel, Fr., *Die ionische Kolonisation*, Leipzig, 1920.

Gorman, Vanessa B., *Miletos. The Ornament of Ionia: A History of the City to 400 B.C.E.*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

Pippidi, D.M., *Contribuții la istoria veche a României*. Ediția a II-a, București, Editura Științifică, 1967.

REZUMAT

Autorii prezintă informațiile existente despre calendarul histrian, pornind de la descoperirile epigrafice. Până în prezent, sunt atestate 3 luni: Taureon, Anthesterion, Artémision. De asemenea, sunt atestate indicii de natură cultică și prosopografică în privința posibilei existențe a lunilor Thargelion și Apatoureon. Toate dovezile analizate converg către concluzia existenței la Istros a unui calendar de origine milesiană.

MEDEEA – UN DESTIN LITERAR COMPLICAT

Carmen PASCU

Medeea este unul din cele mai dificile și mai tulburătoare personaje din literatura universală: prezentă în peste două sute de adaptări și rescrieri ale tragediei lui Euripide, din 431 a.Chr., după cum arată cataloagele de teme și motive – de la Apollonios din Rhodos (*Argonauticele*), Ovidiu (*Metamorfozele*), Seneca, Pierre Corneille, Franz Grillparzer, până la, în secolul XX, Hans Henny Jahnn, Jean Anouilh, Corrado Alvaro (*Lunga notte di Medea*), Heiner Müller sau Christa Wolf. (Dar nu numai literatura a fost atrasă de figura Medeei ci și artele plastice, muzica sau filmul – ne gândim la adaptarea cinematografică a lui Pier Paolo Pasolini, din 1970, sau cea a lui Lars von Trier din 1988).

Ea este într-un fel o reprezentare paradigmatică a *monstruosului* (prin excelență ambivalent, acesta suscită repulsie dar și fascinație). Deloc întâmplător, monstruosul se confundă, în mitografia Medeei, cu dimensiunea feminină. Ecuația este impusă cu insistență de prelucrările literare ale mitului, începând cu tragedia lui Euripide, continuând cu cea a lui Seneca și cele care îi vor urma în destinul diacronic intertextual al acestei (anti)eroine.

Dacă un personaj ca Oedip din piesa lui Sofocle devenea arhetipal pentru condiția umană, exemplar pentru umanitate în general, Medeea nu poate fi reprezentativă decât pentru jumătate din specia umană. Obstinația cu care condiția ei de femeie este adusă în discuție este relevantă în acest sens. Identitatea de gen a lui Oedip nu avea nevoie să fie accentuată, pentru că în logica patriarhală, *bărbatul* este *omul*, iar femeia e proiectată ca alteritate, ca diferență. „Umanitatea este masculină, iar bărbatul definește femeia nu în sine, ci relativ la bărbat; ea nu e considerată o ființă autonomă. (...) Femeia se diferențiază și se caracterizează în raport cu bărbatul (...). ea e inesențialul față de esențial. El e Subiectul, el e Absolutul: ea este Celălalt.”¹

Ceea ce frapează de la început în tragedia lui Euripide este un anumit *profeminism*, dacă îl putem numi așa:

„Din tot ce-i înzestrat cu viață și cu gând,
Femeile sunt neamul cel mai obidit!
Ne trebuie-ntâi bani să cumpărăm un soț
Și peste trupul nostru să luăm stăpâni:
Nețarmurit prisos de rele și dureri!
Și iată ce-i mai greu: va fi mișel sau bun?

Căci nu e legiuit pe soț să-l alungăm
Și nu-i cinstit ca noi să-l părăsim pe el.
Apoi intrând în legi și obiceiuri noi,
Doar fiind proroc ai ști – că nu te-au învățat
De-acas’ – cum să te porți mai drept cu soțul tău.
Când, potrivindu-te, vei viețui frumos
Cu soțul tău, care cu drag s-a prins la jug,
Ce trai de pizmuit! De nu, mai bine mori!
Bărbatul apăsător de traiul din cămin
Își caută lehamitei din suflet leac
Afar’, la prieteni sau la cei de vârsta lui.
Dar noi, noi ne-ndreptăm spre-un singur ins.
Se zice c-am trăi ferite de nevoi
Acasă; pe când ei cu lăncile se bat.
Ce gând nebun! Aș vrea de trei ori să mă lupt
Cu scut în loc să am o dată de născut.
Ce-am zis se potrivește doar cu soarta mea.
Tu ai cetate-aici și casă din bătrâni,
Prielnic trai și prieteni strânși în adunări
Pe când eu, fără țară, singură, mereu
Batjocorită de-un bărbat care m-a smuls
Din țărnul meu barbar, n-am rude, mamă, frați,
N-am port la vreme grea, necazul să-mi alin.”²

Oricât am fi de ispitiți să punem această denunțare a falocrației grecești pe seama lui Euripide însuși, cunoscut prin ideile lui îndrăznețe, non-comformiste, adesea subversive, o lectură mai atentă ne obligă să observăm că, în măsura în care diatribele sunt atribuite protagonistei, „feminismul” ei e doar încă un indiciu al stranieții, al anormalității pe care ea e destinată să o întruchipeze. Medeea lui Euripide are un discurs de victimă, dar mesajul global al piesei nu o construiește ca victimă. Judecățile ei cu privire la statutul femeii sau al străinului, oricât de rezonabil, de firesc ar suna, sunt infirmate, anulate (sau convertite în sofistică) de atrocitatea faptelor ei. Exigența coerenței interioare a personajului de tragedie (formulată de Aristotel în *Poetica*) face ca discursul ei să-și anuleze orice eficiență persuasivă (nu e mai puțin adevărat că Euripide nu-și pedepsește în nici un fel personajul, care în final se salvează printr-un *deus ex machina*, evadând într-un car tras de balauri, așa cum la Seneca „se transfigurează” după crimă, dezvăluindu-și natura de *daimon*, de faptură non-umană, sau supra-umană).

Este cunoscut caracterul profund misogin al societății grecești din perioada clasică – secolul al V-lea, epoca „de aur”, Athena lui Pericle, epoca democrației și a unei incomparabile ecloziuni a filosofiei, a literaturii și a

artelor. Este și epoca în care femeile erau închise în *gineceu* (camera femeilor). Se crede totuși că într-o epocă mai îndepărtată femeile se bucuraseră de mai multă libertate (în secolul al VII-lea a.Chr. poeta Sappho putea conduce propria școală de muzică și poezie). Reprimarea (refularea, cu termenul psihanalitic) componentei feminine este o condiție esențială a civilizației clasice, a *umanismului* grec așa cum îl știm. Excluderea femeilor, act fondator al patriarhatului, funcționează nu numai pe planul politic și social ci trebuie concepută și în termeni simbolici. Mitologia (aproape sinonimă cu ideologia), structurile mentale, codurile axiologice sau comportamentale și o întreagă iconografie / iconologie fantasmatică sunt destinate să susțină această stare de fapt și să o legitimeze. Amintirea tot mai vagă a patriarhatului permite răsturnarea vechii iconografii, astfel încât arhaicele zeițe materne devin monștri și vrăjitoare care îl amenință și îl ispitesc pe navigatorul Odiseu. În *Orestia* lui Eschil răzbunarea sângelui vărsat este o obligație religioasă a bărbatului. Dar când Clitemnestra invocă la rândul ei străvechea lege a talionului (Agamemnon i-a sacrificat fiica, pe Ifigenia, va fi și el sacrificat), pretenția ei e aberantă și fapta ei, în întregime monstruoasă. Femeia nu poate să sacrifice, nu poate fi agent al sacrului. Oreste e îndemnat de zei să devină matricid pentru a-și răzbuna tatăl și este absolvit de Apollo cu argumentul că fiul și mama nu sunt cu adevărat consangvini, mama e doar pântec, receptacol al seminței paterne, o simplă „gazdă” al cărei rost e să ducă sarcina la capăt fără a putea reclama vreo participare genetică la crearea fiului. Îngrozitoarele Erinii, spirite infernale care cereau răzbunare pentru sângele matern vărsat, vor fi exorcizate, transformate în Eumenide, spirite protectoare. Ciclul absurd al răzbunării trebuie să se oprească aici. Numai că prin îmblânzirea Eriniilor se anulează totodată ultimele reminiscențe ale patriarhatului (absorbite în noua ordine, acestea ar fi putut conduce poate la o cultură mai androgenizată, așa cum ne dorim astăzi pentru societățile democratice). „Corifeul: Bagă de seamă cui îi aperi nevinovăția! El a vărsat sângele mamei sale în țărână, același sânge cu al său, ca pe urmă să hălăduiască în Argos, în casa părintească. La ce altare ale obștii va aduce jertfe? Care fratrie îi va îngădui să folosească apa sa lustrală? Apollo: Ascultă-mi răspunsul și înțelege că temeiul meu e drept. Nu mama naște ceea ce se spune că ar fi copilul său, ea nutrește doar vlăstarul semănat în ea. Cel care naște e bărbatul, el o face să rodească; ea numai găzduiește plodul, ca o străină pe-un străin, când nu îl vatămă cumva vreun zeu. Am să-ți dau și o dovadă în sprijinul susținerilor mele: poți fi părinte și fără amestecul vreunei mame. Avem o mărturie chiar în preajma noastră, fiica lui Zeus Olimpianul, care nu a fost hrănită în bezna unui pântece. Nici o zeiță nu ar fi în stare să plodească un asemenea vlăstar.”³ Athena (zeiță foarte „masculină” prin competențele ei) s-a născut, după cum se știe, din capul lui Zeus,

matură și cu însemnele războinice cunoscute – coiful și armura. Argumentul mitologic al lui Apollo este semnificativ, de vreme ce mitologia transformă cultura în natură. Sensul mitului este în același timp explicativ (etiologic) și normativ / prohibitiv.

Maternitatea, ca realitate concretă și ca funcție abstractă, simbolică, este în centrul acestui mit așa cum este și în centrul mitului Medeei. Este specific gândirii falocrate să reducă femeia la funcția ei reproductivă: esența și apogeul feminității este maternitatea, rostul și scopul femeii este să nască fii. Sterilitatea e o anatemă teribilă și un spectru redutabil. Expresia „tota mulier in utero” concentrează acest sistem de gândire. Paradoxul face că pe de o parte maternitatea ar trebui să epuizeze conținutul „feminității” și pe de altă parte printr-o argumentație, ca aceea din *Oresteia*, femeii i se refuză chiar și această prerogativă. Când, în *Medeea* lui Euripide, Iason visează la o lume în care bărbații ar putea avea copii fără ajutorul femeilor, el nu face decât să confirme uciderea simbolică a mamei, actul fondator al civilizației patriarhale. Prin ficțiunea mamei care își asasinează propriii copii (copiii lui Iason, în logica *Orestiei*), piesa lui Euripide întărește anularea dimensiunii simbolice a maternității (și apropierea ei de către bărbați): uciderea e reversul perfect al nașterii. Printr-o răsturnare tipică în mitologie, violența originală este deghizată, deplasată, astfel încât victima apare ca vinovată și uci-gașii, ca sacrificatori îndreptățiți (mecanismul, care acționează infailibil, a fost pe larg analizat de R. Girard⁴). Un alt efect al mitului așa cum a fost re-elaborat de Euripide (nu în toate versiunile Medeea își omora copiii) este acela de a fi oferit imaginarului colectiv un arhetip terifiant, unul din cele mai persistente, al feminității. Iar soarta arhetipurilor este de a decădea, prin invocare abuzivă și ne-nuanțată, la nivelul de clișee și stereotipuri. Mitologia este însăși substanța literaturii, și în această calitate îi asigură nu doar ambiguitatea / complexitatea la care predispozează organizarea narativă, dar și acel quantum de propagandă, de tendențiozitate și manipulare vizibil uneori chiar și în textele cele mai reușite estetic. În accepție modernă mitul nu mai este doar o poveste despre origini, ci poate conota și o anumită mistificare sau fetișizare; la fel ca în societățile tradiționale, această realitate mistificată este obiectul credinței, chiar desacralizate, colective.

În *Cassandra*, Christa Wolf definea mitul ca o „conștiință falsă”. Demersul ei intertextual / deconstructiv va fi unul care „se ridică împotriva acțiunii sinistre a fenomenelor de alienare care se manifestă și în estetică și în artă.”⁵ Această accepție a mitului se regăsește și în alte intertexte recente: de pildă, piesa *The Love of the Nightingale*, o „rescriere” a tragediei pierdute *Tercus* a lui Sofocle și a episodului despre Procne și Philomena din *Meta-morfozele* lui Ovidiu, aparținând autoarei britanice Timberlake Wertenbaker: „Ce este mitul? Imaginea oblică a unui adevăr nedorit, reverberând prin

timp. Și totuși, la început, sensul grec al mitului era ceea ce se transmitea prin cuvânt; un mit e vorbire, discurs, discurs public. Dar mitul înseamnă totodată materia însăși, subiectul, conținutul discursului. Ne-am putea întreba: a devenit conținutul tot mai inacceptabil și astfel discursul tot mai indirect? Cum s-a transformat înțelesul mitului din discurs public în povestire improbabilă?”⁶ Demontarea miturilor care subîntind marile reprezentări literare este o metodă consacrată de Simone de Beauvoir în *Celălalt sex* (1949), una din lucrările fondatoare ale criticii feministe. „Poate că mitul femeii se va stinge într-o zi: cu cât femeile se afirmă mai mult ca ființe umane, cu atât minunata calitate de a fi Celălalt moare în ele.”⁷

Femeile ca embleme ale iraționalului, identificate cu natura și cu zona cea mai întunecată, abisală a psihiei umane sunt preferatele lui Euripide. Ele garantează acele subiecte senzaționale și violente care îl atrăgeau pe tragediograf. Medeea, Fedra, Bacantele din piesa omonimă sunt *cazuri* patologice, dominate de pulsuni exacerbate, monstruos dilatate. Gelozia în cazul Medeei, dorința incestuoasă în cazul Fedrei sunt indicii de abandon în fața instinctelor, comparabile cu beția dionisiacă, aceea care o determină pe Agave să-și sfâșie fiul, pe Penteu. Violența se bazează adesea pe o substituție de tip sacrificial, așa cum a argumentat R. Girard în *Violența și sacrul*⁸. Ajax crede că se răzbună pe aheii care l-au privat de armele lui Ahile, pe care considera că le merită, dar atacă de fapt o turmă de vite. Instituția *pharmakos*-ului, a victimei electivă, întreținute pe cheltuiala statului, reflectă acest principiu substitutiv. Medeea deturneză furia destinată lui Iason, proiectând-o asupra celor din jur, a rivalei Creusa / Glauke, a lui Creon și în final asupra copiilor. „Medeea, comentează Girard, ca și Ajax, ne readuce la adevărul cel mai elementar al violenței. Când nu este satisfăcută, violența continuă să se înmagazineze până în momentul în care se revarsă și se răspândește împrejur cu efectele cele mai dezastruoase. Sacrificiul încearcă să stăpânească și să canalizeze în direcția „bună” deplasările și substituțiile spontane care se operează atunci.”⁹ Sacrificiul legitimează, firește, violența (a sacrifica înseamnă „a face sacru” – sacer + facere). Afinitatea între sacrificiu și crimă continuă însă să fie atât de puternică, încât la o investigare atentă (și, firește, demitizantă), sacrificiul este denunțat ca simplă crimă. Crima are de altfel tendința să se camufleze și să se drapeze în sacrificiu. „Dacă sacrificiul apare ca violență criminală, în schimb nu există violență care să nu poată fi descrisă în termeni de sacrificiu – în tragedia greacă, de exemplu. Se va spune că poetul aruncă un vâl poetic peste realități mai curând sordide. Fără îndoială, dar sacrificiul și crima nu s-ar preta la acest joc de substituții reciproce dacă nu ar fi înrudite.”¹⁰ Cum în lectura lui Girard violența este suscitată de *criza sacrificială* care se comunică prin „criza diferențelor”, dată de anularea opozițiilor structurale

pe care se bazează cultura (Oedip e soțul mamei sale și tatăl fraților și surorilor sale), putem considera că în *Medeea* survine, din perspectivă patriarhală, un colaps al opoziției de gen, cu potențial violent. Medeea preia prerogative masculine: răzbunarea, oricât de sângeroasă, e o datorie de onoare, dar numai pentru bărbați. Dacă, dintr-o perspectivă contemporană, sau una feministă foarte exigentă, Euripide e tributatar sistemului de reprezentări (falocrat) al epocii sale, nu trebuie totuși să uităm că el e în același timp cel mai îndrăzneț, mai „modern” dintre cei trei tragici, cel care a reformat profund structura tragediei, introducând dezbaterea filosofico-politică de inspirație sofistă și analiza psihologică, de-a dreptul abisală, am zice, și coborând mitul tragic în planul realității cotidiene (Iason, șeful argonauților, este aici cu totul demitizat). Ne vedem astfel puși în fața unor contradicții: pe de o parte misoginismul lui Euripide era o idee difuzată chiar în antichitate (Aristofan își imaginează, în *Femeile la sărbătoarea Demetrei*, că femeile, dezamăgite de modul în care popularul tragediograf le-a reprezentat în tragediile sale, doreau să-l pedepsească), pe de altă parte argumentația de tip sofistic, deconstrucționistă *avant la lettre*, îi permitea să chestioneze toate aspectele moralei dominante, ale *doxei*, ale opiniei comune și convenționale, inclusiv distribuția strictă și imuabilă a rolurilor de gen. Întrebările Medeei continuă să răsune și după ce piesa s-a încheiat, și chiar dacă „feminismul” personajului nu coincide total cu atitudinea dramaturgului, tensiunea pe care revolta ei a generat-o persistă în acest succedaneu al spațiului public care era teatrul antic. În oricâte „ghilimele intonaționale”, cum ar spune Bahtin, am pune discursul Medeei, și cu oricâte rezerve ideologice l-am recepta, e incontestabil că prin intermediul lui, Euripide încearcă să împrumute o voce *alterității*, ființelor marginale și ancilare care trebuiau să fie femeile. Herakles ca personaj tragic euripidian se face vinovat de un *hybris*, sau mai degrabă *hamartia*, similare, adică își ucide soția și copiii, dar nebunia lui e rezultatul unei manipulari divine (a Herei, zeița care îl persecută). O astfel de motivație transcendentă, aptă să deculpabilizeze, cel puțin parțial, era prezentă și în *Hipolit* (pasiunea incestuoasă a Fedrei e inspirată de Afrodita, care se răzbună astfel pe castul fiu al amazoanei, adorator al zeiței Artemis) dar lipsește din *Medeea*. În afară de Hecate, invocată în calitate de protectoare a magiei, nici o altă divinitate nu împarte responsabilitatea cu (anti)eroina lui Euripide. Crimele sunt în întregime ale ei: nu *ate*, acea forță prin care zeii întunecă mințile oamenilor, ci condițiile sociale și specificul texturii culturale în care e inserată îi servesc de alibi. *Ceialți* o împing la acte extreme și nu îi lasă o altă ieșire, pare să susțină Medeea în pledoariile ei auto-justificative. Semnificativ este și faptul că Medeea nu e în nici un fel pedepsită la sfârșitul piesei, când se înalță de pe acoperiș într-un car tras de dragoni, dăruiț de

bunicul ei, zeul Helios (un final de tip *deus ex machina*), îndreptându-se spre Athena, după ce obținuse de la Egeu dreptul de azil în schimbul promisiunii de a-l ajuta, prin știința ei taumaturgică, să aibă urmași.

Hipertextul lui Seneca augmentează caracterul demonic al Medeei, care își pierde aici și acea fărâmbă de umanitate pe care o avea totuși în tragedia model, a lui Euripide. La dramaturgul grec, ea putea încă să invoce ca motiv al infanticidului teama că fiii ei vor fi uciși din răzbunare de corintieni: în felul acesta, uciderea e de fapt un act de iubire. (Pausanias face să circule o altă variantă a mitului: corintienii au ucis copiii Medeei ca reacție la asasinarea lui Creon și a Creusei, și apoi au răspândit zvonul că ea e autoarea faptei. Tocmai această versiune va fi exploatată de Christa Wolf în propria rescriere revizionistă a temei). Medeea autorului latin e de o monstrozitate absolută (cu excepția monologului final, înaintea crimei supreme, când e sfâșiată lăuntric între sentimentele de mamă și cele de soție înșelată. Ea își consumă furia în tirade pompoase și ornamentale, își asumă crimele și le exaltă, se declară fericită că le-a înfăptuit de vreme ce aceste crime au întemeiat-o, au modelat-o în ființa care e acum):

„Azi sunt Medeea! Mintea mi-e meșteră în rele:
Ferice sunt că țeasta de frate am răpit-o,
Că i-am ciuntit cadavrul și-am asmuțit pe fiice
Părintele să-și piardă! Mâhnire, chibzuiește:
La orice faptă brațul destoinic mi se-arată.
Deci încotro, mânie? Ce lance pregătești
Vicleanului potrivit? Nu știi ce-a copt în el
Sălbaticul meu suflet și nu-ndrăznește sieși
Să-și spună! Fără minte a fost pripeala mea:
O, de-ar avea rivala de la dușmanul meu
Copii! Dar poți pe-aceia ce ți i-a dat să-i crezi
Că i-a născut Creusa! Așa o răzbunare
Pe drept cuvânt îmi place: eu simt cumplita faptă
Cerându-mi să fiu gata: Copii, ai mei cândva,
Plățiți nelegiuirea ce-a săvârșit-o tatăl!
Mi-e inima-ngrozită și mâna sloi de gheață,
Și pieptul mi se zbate. Mă părăsește ura,
Iar mama reîntoarsă soția o alungă!
Cum, sângele acelor ce-mi sunt copii, vlăstare,
Chiar eu să-l vărs? Mai bine tu, furie smintită,
De neîntâlnita crimă, de crudul sacrilegiu
Păzește-mă; ce culpă ar ispăși, sărmanii?
Că Iason li-e părinte și că Medeea, vai,
E mama lor?... Să fie uciși, nu sunt ai mei!”¹¹

Se potrivește aici ceea ce J. Volkelt spunea în *Estetica tragicului*: „Atunci când împotriva personajului tragic nu se ridică numai împrejurări ostile și oameni cu intenții distructive, ci și o parte a propriului său eu, tragicul este prezent, în mod evident, în forma sa cea mai acută.”¹²

Prelucrările tradiționale sunt mai mult sau mai puțin simpatetice personajului, sugerând motivații posibile, chiar justificări ale crimelor săvârșite de Medeea, pentru a-i salva, astfel, umanitatea. Christa Wolf alege o altă cale de reinterpretare / revizuire a mitului, radicală, extremă, nu în sensul că ar glorifica faptele colchidienei sau le-ar face să pară acceptabile, ci negându-le cu totul. Pentru autoarea germană Medeea este nevinovată, crimele i-au fost atribuite de cei care, pentru a-și menține puterea și credibilitatea și pentru a-și ascunde propriile crime, aveau nevoie de un țap ispășitor. Medeea fugise din Colhida împreună cu Iason, pe care îl ajutase să obțină lâna de aur, după ce tatăl ei, resuscitând, din rațiuni politice, un obicei care fusese abandonat, îl sacrifică pe Absyrtos, încoronat pentru o zi și apoi sfâșiat de bătrânele cetății, care păstrau amintirea acestui ritual barbar. În Corint Medeea crede a fi găsit o civilizație autentică, rațională, care a abandonat aceste obiceiuri primitive, până când descoperă, în pivnița strălucitorului palat, cadavrul primei fiice a lui Kreon, Iphinoe, despre care poporul credea că a fost răpită de un prinț străin, îndrăgostit de ea. Medeea înțelege că și aici *domnesc* morții. Glauke (Creusa), rivala Medeei, are un fel de memorie refulată a crimei părinților, ceea ce îi provoacă manifestări psihosomatice (probabil epilepsie). Ceilalți bănuiesc că Medeea a aflat secretul. Poziția ei era oricum vulnerabilă: reputația de magiciană, de femeie care putea îndepărta o epidemie (mai târziu, bineînțeles, se va spune că ea a *provocat* ciuma, nu a vindecat-o, așa cum a provocat și un cutremur) și mai ales de străină, o făcea suspectă. Medeea e candidata ideală pentru statutul de țap ispășitor. Zvonurile, calomniile și acuzațiile vor constitui campania de discreditare a Medeei, destinată să facă din ea o scelerată, un monstru. (Akamās, de pildă, știe bine că acuzațiile sunt false, el chiar o admiră pe Medeea, dar în același timp e un politician pragmatic, și știe că ea trebuie să dispară).

Medeea deranjează pentru că nu are „gen proxim”, dacă putem spune așa. Nu corespunde rolului de gen prestabilit, definiției eline a feminității și a omenescului: „S-a ajuns într-un moment când pentru felul meu de a fi pe lume nu mai există vreun model, ori poate încă nu s-a ivit nici unul, cine știe.”¹³ Dar acesta e chiar monstruosul (*lusus naturae*) – ceva pentru care nu există gen proxim, reper generic, serie care să-l încadreze, altfel spus, diferența ireductibilă și neasimilabilă, alteritatea pură. Totodată e și noțiunea de care „umanitatea”/ omenescul/ natura / normalitatea au nevoie pentru a se defini *a contrario*, așa cum rațiunea / sănătatea mintală se definesc în raport cu „nebulia”. În capitolul *Narrative and Monstrosity* din *Towards a*

Postmodern Theory of Narrative, Andrew Gibson observă (preluând distincții foucaultiene) că monstruosul nu se confundă cu dionisiacul, deși are multe în comun, e mai degrabă o „formă șocantă a noului înainte de a fi încorporată în uman. Este de asemenea gândul în întregime uitat, necunoscut sau viitor, ceea ce o epocă sau o civilizație pot doar să definească ca dincolo de ele și ca susceptibil de a le amenința însăși ființa lor.”¹⁴ Conform cu Foucault, monstruosul e ceva ce nu poate fi gândit, reprezentat, cuprins în discurs (așa cum e acesta reglementat de instanțele și autoritatea unei epoci sau *episteme*). Există întotdeauna un *adevăr* monstruos și care trebuie ocultat, există o întreagă teratologie a cunoașterii: „... bântuie monștri a căror formă se schimbă odată cu istoria cunoașterii.”¹⁵

Intuiția că Medeea e nevinovată i-a fost confirmată scriitoarei de cercetările istorice și antropologice recente, dar și de surse antice diferite de cea a lui Euripide, anterioare piesei lui, de fapt: *Călătoria în Grecia* a lui Pausanias, în care se arată că fiii Medeei au fost omorâți de corintieni, sau *Biblioteca istorică* a lui Diodor din Sicilia, unde Medeea e prezentată ca o tânără blândă și generoasă care încearcă să-i salveze pe oaspeții străini (pentru că tatăl ei, Aietes, avea obiceiul să-i sacrifice). „Mi-era clar că nu putea fi pruncucigașă – niciodată o femeie influențată de valorile matriarhatului nu și-ar fi ucis copiii. Apoi am găsit – susținută de savante – acces la sursele timpurii, care mi-au confirmat bănuiala.”¹⁶

Excursul în timp și spațiu întreprins aici nu e un demers gratuit și nici o tentativă de arheologie culturală sui-generis. Christa Wolf e conștientă că nu poți călători, mental sau imaginativ, într-un trecut saturat de mituri și legende fără a aduce cu tine un bagaj – care e de fapt propriul sine, propria viziune despre lume, ca și aceea a orizontului contemporan. Mitul oferă personaje și scenarii prestabilite dar și o marjă a libertății de invenție și de selecție a elementelor care te privesc și te ating – din acel depozit cvasi-inform de materiale și reminiscențe care e tradiția Occidentului. Goethe observase deja că nimeni nu-și poate înțelege prezentul dacă nu se familiarizează cu emblemele culturale ale ultimilor două mii de ani. Dar întrebările pe care epoca noastră le adresează trecutului diferă, inevitabil, în opinia Christei Wolf, de întrebările pe care le pune Goethe, astfel încât și răspunsurile vor fi substanțial diferite. Înțelegem aceste considerații ca pe o acceptare implicită a riscului deformării și mistificării trecutului, (implicat, paradoxal, în încercarea de demistificare și demitizare), risc pe care literatura în general (și în ipostaza ei de palimpsest în special) îl conștientizează și îl asumă. Autoarea își califică metoda literară ca „autenticitate subiectivă”, metodă a fanteziei și imaginației, literară și nu științifică, aptă să profite de multitudinea versiunilor (adesea contradictorii) ale aceluiași mit, în loc să fie blocată de ea: „Mitul oferă un model care e suficient de deschis

încât să incorporeze propriile noastre experiențe prezente oferindu-ne în același timp o distanță în raport cu subiectul pe care de obicei numai timpul o face posibilă; narațiunile mitice sunt atractive, aproape la fel ca poveștile, și totuși atât de saturate de realitate încât putem examina comportamentul acestor figuri antice și să ne recunoaștem pe noi înșine, oameni ai lumii moderne. În acest sens – ca un fel de model – mitul îmi pare un instrument folositor pentru orice autor de ficțiune de azi. Ne poate ajuta să înțelegem mai bine vremurile noastre, accentuează caracteristici pe care altfel nu le-am observa și ne extrage din banalitatea vieții cotidiene. Ne forțează, într-un mod particular, să punem întrebarea care cred că e fundamentală în orice ficțiune: ce e umanitatea?”¹⁷

În măsura în care propune o versiune „revizionistă” a unei povești hiper-cunoscute, rescrierea Christei Wolf exemplifică specia intertextuală pe care Linda Hutcheon o numea „parodie serioasă”; de asemenea putem invoca sintagma lui J.C. Scaligero, parodia ca „rhapsodia inversă”, folosită de Genette în *Palimpseste*. Parodia e răsturnare și întoarcere pe dos a discursului prim, original, o reevaluare în același timp ideologică și estetică a unui text canonic. Romanul autoarei germane e fără îndoială o astfel de inversiune absolută a vulgatei mitice și literare care se plasa în continuitatea lui Euripide. Face parte din categoria intertextelor / hipertextelor care „rectifică” sau „corijează” propria sursă literară (sau propriul hipotext). Parodia e așadar și o formă de hermeneutică aplicată, de polemică și *dialogism* intertextual.

În romanul anterior al autoarei, *Cassandra. Patru prelegeri și o povestire*, prezentul și trecutul erau conciliate în „ordinea simultană” a literaturii prin intermediul unui complex jurnal de creație (acele documente *poietice* impropriu denumite prelegeri). În *Medeea. Glasuri* convenția romanescă nu e tulburată de nici o strategie metafictională ostentativă. Sunt juxtapuse „vocile” protagoniștilor, solilocvii uniforme stilistic, creând astfel o polifonie care la început pare artificială. (*Glasurile* sunt: Medeea, Iason, Agamedea – discipolă colhidiană a Medeei, Akamas, întâiul astronom al lui Kreon, regele Corintului, Leukon, al doilea astronom, Glauke, fiica lui Kreon și a Meropei). Focalizarea multiplă și jocul perspectivelor reușesc, în final, să relativizeze evenimentele dar să și echilibreze viziunea care tinde totuși spre monologism auctorial, în ciuda aranjamentului polifonic. Unii critici au crezut că descoperă în acest roman cu cadru antic aluzii la evenimente istorice recente, sau au propus de-a dreptul lectura alegorică: Colhida ar fi fosta RDG, Corintul e Germania reunificată... Se crede că prin acest travesti literar autoarea și-ar regla niște conturi, ar poza în victimă, identificându-se cu Medeea. Christa Wolf, care a fost membră în C.C., apoi dizidentă dar și informatoare Stasi, e acum o personalitate foarte

controversată, respectată de unii, printre care și G. Grass, dar contestată de și mai mulți.

Cheia încorporării trecutului în prezent – și invers (cu observația că e vorba de un trecut factice, reconstituit cu mijloace romanești, ficționalizat) pare a sta totuși în altă parte: funcționarea însăși a palimpsestului literar instituie un *cronotop* aparte, în care epocile fuzionează, se intersectează și interferează. Intertextualitatea, mai ales aceea deviantă, polemică, pusă în act de demersul parodic, trădează similaritatea și continuitatea acestor structuri culturale dar le și pune în contrast: „Coborâm la cei vechi, ne ajung ei pe noi? Totuna. E de ajuns să ne întindem mâinile. Trec într-o doară spre noi oaspeți străini, asemenea nouă. Avem cheia care deschide toate epocile, uneori o folosim fără rușine, aruncăm o privire grăbită prin crăpătura ușii, avizi de judecăți făcute în pripă; dar să fie oare cu putință să ne și apropiem, pas cu pas, cu sfială, de ceea ce era tabu, cu dorința de a nu le smulge morților taina fără a fi nevoie?”¹⁸ Un epigraf din Elisabeth Lenk definește conceptul de *acronie*; e un concept care ar putea caracteriza foarte bine lumea posibilă a intertextului în general: „Acronia nu este o banală alăturare, ci mai curând o înlănțuire a epocilor după modelul unui stativ, o fugă a structurilor care se înnoiesc. Se pot întinde ca o armonică, și atunci e foarte departe un capăt de altul; se pot însă și îndesa una în alta, ca păpușile rusești, și atunci zidurile epocilor sunt foarte aproape unul de celălalt. Oamenii din alte epoci aud gramofonul nostru urlând, iar noi îi vedem neconținut prin pereții timpului cum întind mâinile spre deliciosul banchet pregătit.”¹⁹ Acest roman *coral* este de altfel însoțit de un aparat paratextual consistent și foarte savant: fiecare partitură (11 în total) e precedată de un motto din: Seneca, Platon (*Banchetul*), Euripide, Cato, Ingeborg Bachmann, R. Girard, Dietmar Kamper, Adriana Cavareso (*În pofida lui Platon*). Eșafodajul epitextual ține locul prelegerilor din *Cassandra* și în același timp are funcția metatextuală de a orienta lectura și chiar interpretarea (lectura de al doilea nivel). Tragedia greacă avea și rostul implicit de a defini umanul, identificat cu civilizația și – etnocentric – cu modul grec de a fi în lume, prin opoziție cu monstruosul și barbaria. Dar pentru că personajul tragic nu e niciodată în întregime bun sau rău, putem spune că tragedia vorbește nu atât despre monștri ca o ordine ontologică aparte, distinctă de uman (astfel sunt monștrii din *Odiseea*), ci despre cum *devii* un monstru, fiind de cele mai multe ori un om bun, nobil, chiar excepțional înzestrat. Iar dezumanizarea e antrenată de transgresiune (*hybris*). Rezultă că există deja în mesajul, atât de bogat și de ambiguu, al tragediei grecești premisele subminării opoziției între uman și monstruos, ideea că poate umanul însuși „nu e un dat ontologic, ci un construct epistemologic”²⁰. Opoziția e deconstruită în intertexte parodice, precum romanul Christei Wolf, împreună cu alte dihotomii, despre

care teoria poststructuralistă ne-a învățat că sunt cupluri asimetrice, ierarhizate, în care un termen e valorizat, pozitiv, iar celălalt e negativ, e o absență sau o iluzie. Astfel sunt opozițiile *natură vs. cultură*, *rațiune vs. nebunie*, *masculin vs. feminin*, *civilizație vs. barbarie*. (Logica aristotelică, a terțului exclus, era denunțată și de Casandra în romanul omonim al Christei Wolf). Dacă umanul și monstruosul trec unul în altul și își schimbă poliul atât de ușor, înseamnă că ontologia umanului trebuie să includă teratologia (cu limitele ideologice de rigoare, tragedia greacă a făcut deja acest lucru). E mult mai ușor să spui „Ahile fiara”, ca în *Casandra*, decât să cauți o definiție mai inclusivă a umanului. Medeea Christei Wolf reușește și ea să evite răsturnarea mecanică (cea mai rea mamă din istorie a devenit o victimă iar *ceilalți* sunt adevărații monștri). Ca deconstrucție parodică romanul e mai degrabă o explorare a *puterii* (care dezumanizează, întotdeauna), în a cărei competență intră, în societățile autoritare, și definirea și delimitarea *omenescului* (sclavii nu sunt oameni, străinii – barbarii nu vorbesc articulat, femeile nu sunt *chiar* oameni). Astfel de societăți au *nevoie* de o alteritate monstruoasă, de un *celălalt* căruia să-i conteste umanitatea și pe care să-l facă responsabil pentru nefericirea colectivă, așa cum civilizația patriarhală a avut *nevoie* de mitul mamei pruncucigașe, care funcționează ca o metanarațiune legitimantă, justificând o stare de fapt culturală (închiderea femeilor în gineceu, oprimarea lor în general).

Intertextul parodic (paradoxal, ambivalent prin definiție) deconstruiește ca să reconstruiască, restituie / reinstituie (așa cum am văzut) un adevăr uitat, inversând ceea ce a fost deja inversat o dată. În plus, include punctul de vedere al *monstrului*²¹ (o tendință mai generală în literatura postmodernă), împrumută o voce alterității – în timp ce tragedia, ca toată literatura clasică, tindea să anihileze, să neutralizeze discursul nebunului, reducându-l, cum spunea Foucault, la stadiul de „gălăgie”, sau obligându-l să joace „rolul adevărului cu mască”²². De asemenea, reinterpretația parodică a Christei Wolf conciliază cele două sensuri (opuse) ale mitului: mitul ca minciună, mistificare, propagandă, metanarațiune legitimantă dar și ca poveste – dacă nu sacră, cel puțin extrem de bogată, ramificată excesiv (prin variante care se contrazic) și totuși în același timp mereu *de rescris*. Literatura modernă face tocmai acest lucru: recuperează mitul, demitizează și remitizează, exploataând posibilitățile inepuizabile ale rescrierii și intertextualității.

NOTE

¹ Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, traducere de Delia Verdeș și Diana Molcu, București, Editura Univers, 1998, pp. 26-27.

² Euripide, *Medeia*, traducere de Alexandru Pop, în antologia *** *Tragicii greci*, București, Editura Univers, 1979, pp. 513-514.

- ³ Eschil, *Orestia*, traducere de Alexandru Miran, în antologia *** *Tragicii greci*, București, Editura Univers, 1979, p. 179.
- ⁴ Cf. René Girard, *Violența și sacrul*. Traducere de Mona Antohi, București, Nemira, 1995; *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*. Traducere de Miruna Runcan, București, Editura Nemira, 1999; *Țapul ispășitor*. Traducere de Theodor Rogin, București, Editura Nemira, 2000.
- ⁵ Christa Wolf, *Cassandra. Patru prelegeri și o povestire*. Traducere de Ida Alexandrescu, București, Editura Univers, 1990, p. 8.
- ⁶ Timberlake Wertenbaker, *The Love of the Nightingale and The Grace of Mary Traverse*, London: Faber and Faber, 1991, p. 15.
- ⁷ Simone de Beauvoir, *Op. cit.*, p. 176.
- ⁸ René Girard, *Violența și sacrul*. Traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995, capitolul *Zei, morții, sacrul, substituția sacrificială*, pp. 271-297.
- ⁹ René Girard, *Op. cit.*, p. 16.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 7.
- ¹¹ Seneca, *Medeea*, în românește de Ion Acsan, București, Editura Univers, 1973, p. 7.
- ¹² Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, în românește de Emerich Deutsch, prefață de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978, p. 210.
- ¹³ Christa Wolf, *Medeea*, p. 147.
- ¹⁴ Andrew Gibson, *Towards A Postmodern Theory of Narrative*, London, Methuen, 1996, p. 238.
- ¹⁵ Michel Foucault, *Ordinea discursului. Un discurs despre discurs*. Traducere de Ciprian Tudor, București, Editura Eurosong & Book, 1998, p. 31.
- ¹⁶ Apud Gabriela Dantiș, *Postfața (O revizuire fundamentală a mitului) la Medeea*. Glasuri, p. 204.
- ¹⁷ Christa Wolf, *Cassandra*, p. 52.
- ¹⁸ Christa Wolf, *Medeea*, p. 9.
- ¹⁹ Apud Idem, *Op. cit.*, p. 6.
- ²⁰ Andrew Gibson, *Op. cit.*, p. 239.
- ²¹ „În *Medeea*, m-a obsedat tema marilor perdanți. Istoria fiind scrisă mereu de învingători, imaginea Medeei este aceea a unei criminale, barbara venită din Orient care și-a ucis copiii. Această perspectivă s-a impus în conștiința occidentală prin tragedia lui Euripide. S-a spus că eu pledez pentru achitarea ei. Resping pur și simplu afabulația lui Euripide și-i dau prilejul Medeei să-și dezvăluie soarta tragică.” (Christa Wolf, coperta a patra la *Medeea*).
- ²² Michel Foucault, *Op. cit.*, p. 17.

BIBLIOGRAFIE

- de Beauvoir, Simone, *Al doilea sex*, traducere de Delia Verdeș și Diana Molcu, București, Editura Univers, 1998.
- Eschil, *Orestia* în *Tragicii grecii* (antologie), traducere de Alexandru Miran, București, Editura Univers, 1979.
- Euripide, *Medeia*, în românește de Alexandru Pop, în antologia *Tragicii greci*, București, Editura Univers, 1979.
- Foucault, Michel, *Ordinea discursului. Un discurs despre discurs*. Traducere de Ciprian Tudor, București, Editura Eurosong and Book, 1998.
- Gibson, Andrew, *Towards A Postmodern Theory of Narrative*, London, Methuen, 1996.
- Girard, René, *Violența și sacrul*, traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995.
- Girard, René, *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*. Traducere de Miruna Runcan, București, Editura Nemira, 1998.

- Girard, René, *Țapul ispășitor*. Traducere de Theodor Rogin, București, Editura Nemira, 2000.
- Seneca, Lucius Annaeus, *Medeea*, în românește de Ion Acsan, București, Editura Univers, 1973.
- Volkelt, Johannes, *Estetica tragicului*, în românește de Emerich Deutsch, prefață de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978.
- Wertenbaker, Timberlake, *The Love of the Nightingale and The Grace of Mary Traverse*, London: Faber and Faber, 1991.
- Wolf, Christa, *Casandra. Patru prelegeri și o povestire*. Traducere de Ida Alexandrescu, București, Editura Univers, 1990.
- Wolf, Christa, *Medeea. Glasuri*, traducere și postfață de Gabriela Danțiș, Iași, Editura Polirom, 2002.

ABSTRACT

In this paper we take a look at Medea, a very complicated and troublesome literary character. She is now regarded as the epitome of monstrosity. The Greek playwright Euripides was the first to say that Medea murdered her children for revenge. Pausanias and other ancient sources said otherwise: the Corinthians slaughtered the children and then blamed her. The German contemporary novelist Christa Wolf draws from these versions of the myth to assert that the “worst” mother in history was in fact a victim. In the novel *Medea. Voices*, she sustains that Medea, the fearful “barbarian”, was not a magician but a medicine woman, a loving wife and mother and an unusually wise person who had the misfortune to discover that the flourishing city where they found refuge was built upon a terrible crime. This postmodern revisionist rewriting is, of course, feminist. We follow this line in our reading and we see an apparently feminist tone in Medea’s discourse such as Euripides designed it. Nevertheless, his play was the perfect legitimizing strategy for the extreme misogynistic behavior that was considered acceptable at that era. The intricate palimpsest where Medea is the central figure shows that the “monster” is perhaps a cultural construct among others.

STRUCTURI IMPLICITE DE EXPRIMARE A IREALULUI ÎN LIMBA LATINĂ

Mihaela POPESCU

A. Ireal în prezent/ „ficțiune dezmințită”/ ireal accidental/ ireal relativ

Așa cum s-a observat din încercarea noastră¹ de a prezenta o dimensiune noematică a irealului (noțiune pentru care se va utiliza sigla IR), o divizare a acestui tip de reprezentare a *virtualului* este necesară, iar, din punct de vedere terminologic, noțiunile existente cuprind în mod implicit criteriile de departajare luate în calcul în cazul fiecărui tip de analiză propusă.

Așadar, pentru această dimensiune a IR trebuie reiterate următoarele aspecte: un IR /accidental/ sau /relativ/² exprimă, potrivit analizelor logico-semantică, un conținut propozițional *fals* în lumea reală, dar care ar fi putut fi adevărat. Presupoziția unui astfel de enunț nu este complet opusă conținutului propozițional (*p*) asertat, ci doar *îndoielnică*, subiectul vorbitor manifestând o atitudine deschisă față de perspectivele acestui proces.

În același timp, noțiunea de „ireal în prezent” din terminologia clasică vine să întărească faptul că validarea conținutului propozițional care actualizează această valoare virtuală, vizează prezentul sau, mai precis, prezent-viitorul subiectului vorbitor și care reprezintă, în fapt, *universul său de credință*.

- În limba latină, IR în prezent sau IR /accidental/ are în planul expresiei drept marcă fundamentală **conjunctivul imperfect**. A. Ernout – F. Thomas³ consideră că în astfel de ocurențe imperfectul este lipsit de valoarea sa aspecto-temporală și că această utilizare s-a dezvoltat prin atracție cu seria paralelă de la indicativ:

Ce changement était déterminé par l'action de la série parallèle du réel: aux trois termes, futur (dicam), présent (dico), passé (dixi), correspondaient ainsi dans l'hypothétique un potentiel concernant l'avenir (dicam), un irréel du présent (dicerem), un irréel du passé (dixissem) [...]. L'utilisation du subjonctif imparfait pour l'irréel du présent est un développement secondaire de sa fonction de potentiel du passé⁴.

În aceeași direcție interpretează ocurențele imperfectului conjunctiv în exprimarea unui IR în prezent și Christian Touratier⁵, care consideră că această formă verbală poate fi decriptată la nivel morfematic în manieră

alternativă: [+ posibilitate] + [+non-actual, în sensul „contrar realității”]; dar și: [+ posibilitate] + [+ trecut]:

*Il nous semble donc préférable d'admettre que le subjonctif imparfait signifie effectivement l'irréel, en combinant le signifié du morphème de possibilité avec la valeur non temporelle du morphème de « non actuel », ce qui donne bien comme résultat sémantique que la possibilité envisagée est contraire à la réalité. Cette combinaison ne précisant pas qu'il s'agit de la réalité présente, c'est le contexte ou même le contenu de l'énoncé qui situe dans le temps [...]*⁶.

Într-adevăr, valoarea modală a conjunctivului, aceea de exprimare a posibilității, este piatra de temelie pe care însă se va cimenta valoarea aspecto-modală a imperfectului, formă verbală construită dintr-o tranșă de trecut și una de prezent, care prezintă un proces trecut dar nu complet încheiat, și care are astfel posibilitatea de a se continua și în prezent (de fapt, finalitatea sa vizează mai mult prezent-viitorul, având deci o continuare în prospectiv). În acest interval ($T_1 - T_0$) deschis, subiectul vorbitor poate opta pentru diverse posibilități pe care i le oferă procesul *p*, din care, însă, alege și expune una singură. La rândul său, această posibilitate poate fi pertinentă pentru momentul de reper ales, dar poate fi și depășită la momentul enunțării.

Iată de ce, în latina clasică, această treaptă a conjunctivului este totodată marcă a două valori modale distincte: potențialul (noțiune pentru care se va utiliza sigla POT) în trecut și, respectiv, IR în prezent. Dacă din punct de vedere conceptual se observă o cumulare semantică în cazul aceleiași forme morfologice, se poate realiza totuși o distincție între ocurențele care actualizează un POT/ posibil slab/ și cele care exprimă un IR /accidental/?

Potrivit lui A. Ernout – F. Thomas⁷ și lui Christian Touratier⁸ diferențierea celor două nuanțe semantice pe care le îmbracă conjunctivul imperfect constă în prezența sau absența semului de natură temporală [+ trecut], inclus în structura sa, și poate fi decelabilă în funcție de context. Și GFL vb.⁹ propune, în ambele cazuri, contextul drept element-cheie pentru dezambiguizare, dar:

*[...] potentiel et irréel ne sont donc que des déductions faites à partir de ce contexte qui a, par ailleurs, pour rôle essentiel de fournir le repère passé à partir duquel le sujet effectue sa visée modale*¹⁰.

Astfel, comparând exemple de mai jos, ajungem la următoarele puncte de vedere:

(1) *At dares hanc vim M. Crasso ut digitorum percussione heres posset scriptus esse qui, re vera, non esset heres, in foro, crede mihi, saltaret* (Cic., *De Off.*, III, 75, apud GFL vb.: 1994, p. 188)¹¹

„Dar, (dacă i-ai da) să-i dai lui M. Crassus, care în realitate se pare că nu este moștenitor, această putere să poată fi înscris ca moștenitor cât ai pocni din degete, ar dansa în For, credeți-mă.”

(2) *at eius avunculum vix intellegeres id agere, cum ageret tamen, Africanum* (Cic., *De Orat.*, 3, 87, apud Pinkster: 1995, 250)

„dar, cu greu ai (putea) crede că unchiul acestuia, Africanus, făcea acest lucru, deși îl făcea totuși”

(3) *Nam si nemo hac praeteriit postquam intro abii*

Cistella hic iaceret. (PL., *Cist.*, 683-684, apud GFL vb.: 1994, p. 238).

„Căci dacă (este adevărat că) nimeni nu a trecut pe acolo după ce eu am intrat în casă, caseta ar (putea) fi încă acolo.”

(4) *Vereor enim ne (...). His tu si adesses, nihil timerem* (Cic., *Att.*, 5, 20, 7, apud Touratier: 1994, p. 140)

„Mi-e teamă într-adevăr să nu (...). Din acest motiv, dacă tu ai fi de față, nu m-aș teme de nimic.”

În primele două exemple, ipoteza prezentată este „dezmințită” de realitate. Cu toate acestea, subiectul vorbitor ia în calcul această ipoteză despre trecut și o prezintă printre posibilitățile care i se ofereau în acel moment din trecut, T_1 . Este, altfel spus, expus universul de credință al subiectului vorbitor, disponibil în T_1 . Propoziția p rămâne o posibilitate care poate fi luată în calcul în momentul T_1 și, în concluzie, în astfel de exemple conjunctivul imperfect actualizează un POT /posibil slab/ cu raportare la trecut.

În exemplele (3) și (4), nu este furnizat un punct de reper (T_1) situat în trecut, fapt care poate conduce la plasarea sa în plan fictiv, virtual. Pe de altă parte, prezența deicticelor spațio-temporale (*hic*) sau a datelor pe care subiectul vorbitor le deține despre lume, reprezintă, în fapt, indicii referențiale pentru situația de comunicare (Sit_0), mărci de enunțare prin care se aduce în prim-plan momentul T_0 . În acest caz, conjunctivul imperfect actualizează un IR /accidental/.

De altfel, se poate observa cu ușurință din glosarea primelor două exemple în limba română, că imperfectul conjunctiv are drept corespondent – în afara unui condițional prezent – fie un conjunctiv prezent, fie verbul modal *a putea* aflat la condițional prezent. De asemenea, în aceste exemple, POT /posibil slab/ este explicitat și prin utilizarea unor lexeme (*vim* „puterea”; *vix* „cu greu”) și/sau a unor structuri lexicale explicite (*re vera* „în realitate”, *crede mihi* „crede-mă”; *tamen* „totuși”) sau morfo-sintactice (prezența unor subordonate explicative: *qui*, *re vera*, *non esset heres*, în exemplul (1) și, respectiv, *cum ageret tamen*, în cel de-al doilea) care întăresc valoarea modală exprimată de formele verbale și definesc în mod clar atitudinea subiectului vorbitor.

GFL vb.¹², analizând acest tip de ocurențe, afirmă:

[...] *d'une part, t₋₁ n'étant pas donné, la translation d'origine prend un caractère abstrait, indéterminé et l'univers de croyance qu'elle fait surgir ne peut plus être rattaché à une situation concrète du passé; d'autre part, Sit₀ étant fortement prégnante, la confrontation s'impose entre le possible envisageable comme tel en t₀ et cette hypothèse qu'on ne peut formuler qu'après dissociation d'origine énonciative*¹³.

În concluzie, dacă momentul de reper (R) ia locul situației prezente de comunicare (Sit₀), ceea ce se impune este orientarea deschisă¹⁴; dacă însă, momentul de reper (R) dispare, iar situația de comunicare prezentă (Sit₀) este puternic marcată la nivel discursiv, ipoteza este „dezmințită”. Se trece de la o posibilitate trecută¹⁵ la o posibilitate perimată¹⁶, care utilizează o formă verbală de preterit pentru o situație de comunicare care vizează actualul¹⁷.

Limba latină face distincția între *ceea ce nu a avut/ nu are/ nu va avea nici șansă de realizare și ceea ce ar fi putut să se realizeze*, dar care nu mai este posibil. Doctrina clasică a considerat adesea că în cazul în care ipoteza este pură ficțiune, latina recurge și la conjunctivul prezent, această situație fiind înrădăcinată în perioada latinei arhaice când:

*Anciennement, l'irréel, c'est-à-dire la supposition contraire à la réalité présente ou passé, n'avait pas d'expression spéciale*¹⁸.

În realitate, studii recente¹⁹ au demonstrat că această stare de fapt a existat în toate epocile latinității, deci și în perioada arhaică, dar astfel de ocurențe erau mai puțin frecvente, apăreau adesea în cadrul macro-sistemului ipotetic, corelate în mod frecvent cu un conjunctiv mai mult ca perfect în regentă.

Pe de altă parte, în ceea ce privește ocurențele conjunctivului prezent – întâlnite aproape de-a lungul întregii latinități – din structurile ipotetice care par a exprima ipoteze complet contrare realității (Pl., *Bacch.*, 128, *Poe.*, 1219-1920; Cic., *Cat.*, 1. 19, Verg., *Georg.*, II, 43, *Aen.*, VIII, 560, Tit.-Liv., 21. 53. 5. sau 39. 37. 3) s-a demonstrat²⁰ că acestea reprezintă de fapt actanți ai unui POT /eventual/ și nu actualizează IR.

Cu toate acestea, există și exemple – construite cu imperfectul conjunctiv – unde ambiguitatea persistă:

(5) *Plura scriberem, si iam putarem lubenter te legere posse.* (Cic., *Ad Fam.*, XVI, 15, 1, GFL vb.: 1994, p. 237, n. 44).

„Ți-aș scrie (ți-aș fi scris) mai multe, dacă n-aș socoti (n-aș fi socotit) deja că tu poți citi cu plăcere”.

(6) *Etiam si ruere vellem, boni viri ut id ne facerem, rogarent.* (Cic., *Planc.*, 92, apud Ernout-Thomas: 1953, p. 239)

„Chiar dacă consimțeam (aș fi consimțit) la pierzania mea, bunii cetățeni îmi cereau (mi-ar fi cerut) să nu fac acest lucru”.

IR în prezent sau POT în trecut? În cazul exemplului (5) putem spune că stilul epistolar îl obligă în general pe locutor (i.e., Cicero) să adopte punctul de vedere al destinatarului, momentul de referință fiind de această dată nu cel al situației de enunțare, ci acela al citirii scrisorii de către destinatar.

Il faut cependant observer que c'est là un transfert assez commun, pour divers temps et dans diverses langues, qui permet d'utiliser indifféremment une même forme verbale pour exprimer un temps de re (ou temps d'événement) et le temps de dicto (ou temps de la prise en charge de l'énoncé). En l'occurrence, dans les deux types d'emplois, il s'agit d'exprimer une visée qui ne peut pas être faite depuis le nunc du locuteur et qui nécessite donc ce qu'on a appelé [...] une dissociation énonciative²¹.

• IR /accidental/ sau IR în prezent din terminologia clasică va fi exprimat în independente (principale), începând chiar de la Cicero²², și de **mai mult ca perfectul conjunctiv**. Astfel, din această perioadă și până în secolul al VIII-lea p.Chr., coexistă, fără diferență semantică, ambele forme de conjunctiv:

(1) *Hem! Praediceres* (Ter., *Andr.*, 793, apud GFL vb.: 1994, p. 242)

„Ei, bine! Ai fi putut să mă previi.”

(2) *Restitisses, repugnasses, mortem pugnans oppetisses* (Cic., *Sest.*, 45, apud GFL vb.: 1994, p. 242)

„Ar fi trebuit să rezști, să lupti, să înfrunți moartea luptând”

În exemplele (1) și (2), valoarea semantică „comună” pare a fi de natură deontică. Însă, locutorul nu are intenția de a sublinia (ca într-o aserțiune deontică propriu-zisă) necesitatea/ obligația pe care interlocutorul trebuia, într-un anumit moment din trecut, să o îndeplinească, ci dezaprobă sau chiar condamnă, în funcție de „universul său de credință” această posibilitate perimată.

• Deși considerat de gramaticile tradiționale un mod care exprimă un proces real, **indicativul** apare adesea în latină în ocurențe similare conjunctivului. Analizându-i structura morfemică, Christian Touratier²³ consideră că tocmai lipsa unui morfem de mod specific conferă ansamblului formal – indicativ compatibilitatea combinatorie cu orice valoare modală care însă este indicată de context sau de semantismul intern al verbului utilizat.

Prin urmare, și în interiorul indicativului se poate decela, de asemenea, un întreg sistem formal de exprimare a IR. Însă trebuie subliniat, așa cum procedează majoritatea lucrărilor de specialitate²⁴, că astfel de turnuri POT, și în special IR, construite cu indicativul, sunt limitate în ceea

ce privește utilizarea lor și sunt restricționate în funcție de context și/sau de valoarea semantică a verbului utilizat.

1. Indicativul imperfect

Această formă verbală desemnează, din punct de vedere aspectual, un proces care cuprinde simultan o tranșă realizată, încheiată, dar și o tranșă în curs de desfășurare, deci neîncheiată, deschisă în prospectiv, situată așadar în plan virtual:

[...] *cette image associe un devenir virtuel et un accompli déjà réalisé: au moment repère choisi [dans le passé] une partie du procès est déjà inscrite dans le temps, une partie reste encore à venir. Le point de vue adopté est donc inscrit au cœur même du procès; par là-même la forme verbale ne saurait fournir à elle seule des informations sur l'issue de celui-ci: au contraire, elle laisse ouvertes toutes les perspectives possibles pour son développement ultérieur*²⁵.

Acest segment virtual din structura imperfectului este susceptibil de numeroase exploatări semantico-pragmatice, deoarece, cu toate că o parte a procesului *p* apare ca fiind încheiată la momentul de referință *R*, în același moment *R*, procesul *p* are încă deschise mai multe perspective posibile: să-și continue cursul firesc, să capete o cu totul altă dezvoltare, să se întrerupă, etc.:

*En recourant à cette forme verbale, l'énonciateur choisit en effet de déployer l'ensemble des virtualités envisageables au moment R, c'est-à-dire l'ensemble des occurrences possibles dont une seulement devait ensuite être validée; il recrée ainsi ce qui aurait pu être à côté de ce qui a été*²⁶.

Structura discursivă în care valoarea modală IR a imperfectului indicativ este bine evidențiată, este aceea în care o astfel de formă verbală este secundată de o subordonată condițională construită cu modul conjunctiv (dintre treptele sale temporale, mai mult ca perfectul apare în cele mai multe ocurențe) și introdusă, în mod frecvent, prin conjuncția ipotetică negativă *ni/nisi* „dacă nu”. Astfel de structuri a căror ordine sintagmatică amintită anterior se va menține și întări cu rigurozitate de-a lungul istoriei limbii latine, vor căpăta un caracter „formular”²⁷, fix, în special, la scriitorii istorici, cu precădere la Tacitus.

(1) *Labebar longius nisi me retinuissem* (Cic., *Leg.*, I, 52, apud GFL vb.:1994, p. 73)

„Alunecam (aș fi alunecat) încă și mai mult dacă nu m-aș fi oprit”

(2) (...) *vincebatque auxilio loci paucitas, ni iugo circummissus Veiens in verticem collis evasisset* (Liv., II, 50, 10, apud GFL vb.: 1994, p. 73)

„(...) și victoria i-ar fi revenit (aproape îi revenea) acestei mâini de oameni, grație îngustimii locului, dacă veietanii, trimiși să înconjoare din toate părțile coama dealului, n-ar fi izbutit să ajungă până în creștetul lui”

(3) *Paulatim adnabam terrae; iam tuta tenebam*

ni gens crudelis (...)

ferro inuasisset praedamque ignara putasset (Verg., *Aen.*, VI, 358-361, apud GFL vb.: 1994, p. 73)

„Puțin câte puțin mă apropiam de țarm; (abia) aproape l-aș fi apucat dacă un trib crud (...) nu s-ar fi năpustit asupra mea cu arme și nu m-ar fi socotit drept pradă”

Glosarea în limba română atât a regentei, cât și a subordonatei cu un condițional trecut demonstrează faptul că ne aflăm în fața unei structuri ipotetice asimetrice. Imperfectul indicativ înlocuiește în regentă așadar conjunctivul mai mult ca perfect, indice formal tipic pentru o „ipoteză dezmințită” care actualizează un moment din trecut. Grație deschiderii sale aspectuale, utilizarea imperfectului creează un moment tensionant, încărcat de suspans și, prin urmare, de intensitate dramatică în trama evenimentială, conferind astfel structurilor IR de acest tip o valoare stilistică. Pe de altă parte, negarea procesului *p'* din subordonată, coroborată cu valoarea aspecto-temporal-modală a conjunctivului mai mult ca perfect indică o lume contrară realității, fictivă, ca prelungire a perspectivei lăsată deschisă de segmentul discursiv anterior. Astfel, validarea conținutului propozițional *p* depinde de procesul *p'*, a cărui valoare de adevăr este *fals* în lumea reală: în exemplul (3), subiectul vorbitor (i.e., Vergilius) presupune posibilă încheierea procesului de acostare – prezentat ca fiind în desfășurare, idee întărită și de utilizarea în același context a imperfectului *adnabam* „mă apropiam” (însoțit de adverbul *paulatim* „puțin câte puțin”), cu valoare rezultativă – a lui Palinurus, dar situarea în plan fictiv a procesului *p'* (a cărui presuposiție este complet contrară realității: *Quoniam gens invasit* „Totuși tribul a năvălit”), plasează această devenire în aceeași zonă semantică, i.e., IR.

Însă, astfel de contexte, se situează, într-o posibilă reprezentare lineară a IR, la limita sa inițială. Calificarea exemplelor de acest tip drept expresii ale unui IR /accidental/ se bazează așadar în primul rând pe trăsătura aspecto-temporală a imperfectului, aceea de exprimare a unui proces în desfășurare, dar încheiat parțial, căruia îi urmează:

[...] *une reconstruction linguistique à partir d'une situation choisie comme étape intermédiaire dans les opérations successives de repérage énonciatif*²⁸.

2. Perifraza formată cu participiul viitor activ și verbul *esse*

Participiul viitor activ (forma în *-turus, -a, -um*) exprimă, pornindu-se de la un moment situat în trecut, o acțiune care urmează sau care ar putea să se producă în viitor. În latină, participiul viitor activ este asociat verbului *esse*²⁹ cu care formează o perifrază verbală, utilizată, în special, pentru a exprima un viitor anterior. Așadar, această structură implică ideea intrinsecă de prospectiv, dar și:

[...] *une ouverture dont le repère constitutif coïncide avec l'argument externe de la relation prédicative*³⁰.

Ansamblul acestor trăsături aspecto-temporale sunt decelabile însă în funcție de context. Cele mai frecvente utilizări modale ale acestei perifraze actualizează fie voința subiectului vorbitor, fie un scop care urmează să fie atins (sau o consecință care urmează să se producă), dar este adesea și purtătoare a unor nuanțe POT sau IR. Prin urmare,

*Exprimant une disposition du sujet orienté vers l'un des possibles réalisables, le participe-adjectif en -turus, offre, comme toutes les formes du futur, une large synonymie avec le mode subjonctif qui caractérise, on le sait, l'opération de visée*³¹.

Iată câteva contexte în care se poate observa o proximitate semantică între cele două forme amintite anterior:

(1) *Quod si tacuisset, tamen*

ego eram dicturus (Pl., *Cist.*, 152-153, apud GFLvb.: 1994, p. 327)

„Iar dacă el ar fi tăcut, eu aș fi vorbit”

(2) *Quod si factum esset, Caesaris futura erat cognitio, non patris*
(Sen., *De clem.*, III, XIII, 3, apud GFL vb.: 19994, p. 327)

„Iar dacă ar fi fost așa, Caesar ar fi trebuit să conducă ancheta, nu senatorii”

(3) *Si ego morerer, mecum exspiratura res publica, mecum casurum imperium populi romani erat?* (Tit.-Liv., XXVIII, 28, 11) = POT
/posibil slab/

„Dacă eu aș muri (să presupunem că eu aș muri), statul ar pieri odată cu mine, imperiul poporului roman ar s-ar prăbuși odată cu mine?”

După cum se observă și din exemplele menționate anterior, contextele în care se înregistrează prezența unei perifraze construite cu un participiu viitor activ și verbul *esse*, sunt structuri ipotetice, în care apodoza conține această perifrază, iar protaza, o formă de conjunctiv (în general, imperfect, pentru un POT (ex. 3); mai mult ca perfect, pentru un IR). Alegerea formei în *-turus erat* în locul unui conjunctiv mai mult ca perfect, în cazul de față, arată că situația virtuală, contrară realității, exprimată în protază a fost provizoriu acceptată – situație indicată și de semantismul intern al verbelor utilizate: *dico* (ex.1) respectiv, *esse* (ex. 2) – ca punct de plecare enunțiativ

de către subiectul vorbitor. Altfel spus, plasarea conținutului propozițional asertat în protază într-una din lumile posibile create, coroborată cu aptitudinea prospectivă, deschisă a perifrazei, îi permite subiectului vorbitor să considere acțiunea din apodoză ca o devenire posibilă în acest *anti-univers*, distinct însă de cel real, care dezmente această posibilitate și conferă întregului enunț, valoarea unui IR /accidental/. Asocierea frecventă a participiului viitor activ cu imperfectul³² nu este întâmplătoare, și se datorează valorii lor aspectuale care indică un interval deschis, motiv pentru care, în astfel de situații, se ajunge chiar la o redundanță semantică. Participiul viitor activ apare, foarte rar, în astfel de turnuri însoțit și de perfectul verbului *esse*, i.e., *-turus fuit* (*Quid enim futurum fuit, si [...]*, (Tit.-Liv., II, 1, 4, apud GFL vb.: 1994, p. 88, „căci ce-ar fi fost dacă (...)”) dar și de mai mult ca perfectul aceluiași auxiliar (*-turus fuerat*), ocurențe care pot fi explicate pe baza aceluiași argumente ca și în cazul imperfectului.

Într-adevăr, în ansamblul său perifraza *-turus erat* are valori modale, iar capacitatea sa de a înlocui conjunctivul în anumite ocurențe cu valoare POT sau IR, demonstrează acest fapt. Ceea ce aduce în plus utilizarea acestei perifrazei, este un grad mai mare de probabilitate (POT) sau de iminență (IR) în cadrul referinței alese³³. În acest sens trebuie subliniată, încă o dată, importanța care îi revine contextului (și, în special structurii ipotetice subordonate) pentru a dezambiguiza astfel de enunțuri:

*En l'absence d'un tel soutien syntaxique la modalité du syntagme étudié s'affaiblit jusqu'à exprimer un simple futur proche, toujours soumis, bien sûr, aux aléas du temps à venir [...], mais dont les chances de réalisation sont néanmoins beaucoup plus grandes [...]*³⁴.

Ca și în cazul indicativului imperfect, utilizarea perifrazei în *-turus erat* în protaza unui sistem condițional are valoare stilistică. Astfel de ocurențe vor constitui punctul de plecare pentru înlocuirea conjunctivului din structurile condiționale în momentul trecerii acestora sub o formă de dependență sintactică, utilizarea acestei perifraze permițând subordonatei infinitivale rezultate în urma transformării păstrarea unei nuanțe modale.

3. Indicativ mai mult ca perfect

Construit pe tema de *perfectum*, mai mult ca perfectul indicativ se poate defini astfel:

- din punct de vedere temporal, prezintă un punct de reper (R) anterior coordonatelor deictice al situației de comunicare, fapt care îl situează în rândul formelor de preterit;
- din punct de vedere aspectual, (R) este exterior procesului, plasându-se după acesta. Așadar, acest punct de reper reprezintă limita finală și închisă a procesului, devenind un punct de vedere asupra sa:

[...] *la forme du plus-que-parfait implique donc une saisie externe du procès qui présente celui-ci comme achevé (borne droite fermée) et permet en même temps de se situer dans un au-delà de ce procès qui, lui, reste entièrement ouvert*³⁵.

Un factor auxiliar definirii anterioare a mai mult ca perfectului indicativ, dar de o mare importanță în exprimarea IR, îl constituie tendința latinei clasice spre confuzie între tema de *infectum* și cea de *perfectum*. În acest sens, Gérard Moignet³⁶ consideră că în latina clasică, mai mult ca perfectul indicativ are adesea o valoare „vecină cu cea a imperfectului”³⁷ aceluiași mod, tendință similară observabilă și în interiorul conjunctivului.

Situarea în virtual a unui proces redat cu ajutorul unui mai mult ca perfect indicativ este determinată tocmai de caracteristica sa aspectuală [+pe deplin încheiat] care însă poate avea anumite consecințe în prezent-viitor. Astfel, în funcție de semantismul verbului utilizat sau de contextul general în care apare, mai mult ca perfectul poate insista și asupra situației rezultative, asupra perspectivelor create de la încheierea procesului. O astfel de exploatare modală apare însă destul de rar în texte și are un caracter tardiv în istoria limbii latine.

Ca și în cazul indicativului imperfect, structura matrice în care un mai mult ca perfect actualizează un IR /accidental/ este aceea în care în regentă, această treaptă temporală se asociază unui alt proces (exprimat cu modul conjunctiv, tot cu valoare ireală) care anunță³⁸ o „ruptură” contextuală explicită prin utilizarea conjuncției *ni/ nisi* „dacă nu”, proces aflat, prin urmare, sub incidența negației. Există însă situații, extrem de rare, în care subordonata este pozitivă, fiind introdusă prin conjuncția *si* „dacă”, fapt care certifică opinia³⁹ potrivit căreia, și de această dată, ne aflăm în fața unui sistem ipotetic (și formal și semantic) asimetric, cu regenta situată înaintea subordonatei.

Astfel de turnuri sunt utilizate cu precădere de către scriitorii istorici: în opera lui Titus-Livius se întâlnesc 15 exemple, iar Tacitus le uzitează pe scară largă. Nici lui Plaut nu îi sunt necunoscute aceste ocurențe ale mai mult ca perfectului indicativ, Cicero recurge și el adesea la acestea, dar Caesar și Sallustius par să nu le cunoască⁴⁰. Cert este însă faptul că ne aflăm în prezența unor turnuri marcate stilistic: *la substitution de l'indicatif au subjonctif rendait l'expression plus vive et plus forte*⁴¹.

(1) (...) *tu quingentos simul*

Ni habes machaera foret, uno ictu occideras (Pl., *Mil.*, 52-53, apud GFL vb.:1994, p. 118)

„Ai fi ucis dintr-o lovitură aproape cincizeci de dușmani, dacă sabia-ți nu s-ar fi tocit”

- (2) *Praeclare viceramus, nisi (...) recepisset* (Cic., *Ad fam.*, XII, 10, 3, apud GFL vb.: 1994, p. 118)
„Cu certitudine am fi învins, dacă el nu s-ar fi retras”
- (3) *Incesserat cunctatio, ni duces fesso militii (...) Cremonam monstrassent* (Tac., *Hist.*, III, 27, 6, apud GFL vb.: 1994, p. 117)
„Șovăiala ar fi dispărut, dacă comandanții n-ar fi arătat Cremona soldaților epuizați”
- (4) (...) *perierat imperium ... si Fabius tantum ausus esset quantum ira suadebat* (Sen., *De ira*, 1, 11, 5, apud Ernout-Thomas: 1953, p. 247)
„Și imperiul ar fi fost pierdut, dacă Fabius ar fi îndrăznit să facă tot ceea ce îl îndemna mânia”.

Procesul (*p*) exprimat în regentă – care în realitatea extra-lingvistică este posibil să nu se fi realizat – este conceput așadar de către subiectul vorbitor, grație utilizării indicativului mai mult ca perfect, ca fiind în totalitate încheiat, chiar și numai pentru o secundă, aspect care poate avea anumite implicații în desfășurarea evenimentială. Cea de-a doua secvență din structura acestei turnuri exprimă un proces (*p'*) situat, prin intermediul utilizării conjunctivului (tot mai mult ca perfect), în plan virtual, IR, care servește ca punct de reper (R), ca limită finală a procesului (*p*).

Cette rupture de construction conduit l'auditeur ou le lecteur à une double conclusion: d'une part que le procès principal n'est pas arrivé à terme dans la réalité puisque seul le choix d'un repère fictif permet d'envisager l'achèvement complet; d'autre part que, si le narrateur lui a proposé un tel point de vue, c'est que dans la logique de son récit le quasi achèvement du procès est plus important que le grain de sable qui l'a finalement empêché⁴².

În ceea ce privește linearitatea discursivă, prima poziție este totdeauna ocupată de regentă (construită cu mai mult ca perfectul indicativ), structură sintagmatică care explicitează de altfel ordinea semantică amintită anterior: proces pe deplin încheiat, dar al cărui punct de reper este unul virtual. Prin urmare, validarea întregului enunț nu se poate face fără a se ține cont de acest din urmă element. Situarea lui (R) în plan fictiv îl permite subiectului vorbitor să înfățișeze un proces care poate fi validat într-una din lumile posibile create într-un anumit moment (T_1), coordonate spațio-temporale în care, de altfel, este invitat să se plaseze și destinatarul (cititorul) care trebuie, totodată, să adopte acest punct de vedere care face posibilă asertarea structurii regente.

Encore une fois, on prendra garde à ne pas confondre l'événement extra-linguistique qui, pour avoir se réaliser, n'en est pas moins resté en dehors du réel, inaccompli, et sa représentation linguistique qui, au

*moyen du plus-que-parfait, le présente comme accompli et lourd de conséquences: la réalisation du procès était, pour le moins, un des cas de figure envisageables et l'écrivain conduit son lecteur à l'envisager*⁴³.

4. Indicativ perfect

Definind perfectul latin ca o formă verbală prin care se exprimă un proces *p*, văzut din exterior, în ansamblul său și care este pe deplin încheiat (intervalul de realizare având ambele limite închise), poate părea surprinzătoare prezența sa în rândul modalităților de exprimare a unui IR în prezent, /accidental/.

Cu toate acestea, există ocurențe, într-adevăr extrem de rar întâlnite în texte (dar considerate a fi primele de acest tip din istoria limbii latine), în care utilizarea perfectului indicativ trebuie reținută și analizată, deoarece aceste contexte sunt similare cu cele decelate anterior în cazul imperfectului și mai mult ca perfectului, contexte încărcate așadar cu nuanțe modale și/sau susceptibile de exploatare perlocutorii:

(1) *Pons Sublicius iter paene hostibus dedit, ni unus vir fuisset* [...] (Tit.-Liv., II, 10, 2, apud GFL vb.: 1994, p. 89)

„Podul de lemn de peste Tibru aproape le-ar fi deschis dușmanilor drumul [către Roma], dacă n-ar fi fost un singur bărbat [...]”

(2) *paene in foveam decidi,*

Ni hic adesses (Pl., *Pers.*, 594-595, apud Touratier: 1994, p. 131)

„Aproape aș fi căzut în capcană, dacă tu n-ai fi fost acolo”

În exemplele (1) și (2) sau în *paene dixi* „aproape aș fi zis” (Cic., *At.*, 5, 20, 6, apud Ernout-Thomas: 1953, p. 246) perfectul înlocuiește un imperfect sau chiar un mai mult ca perfect indicativ similar, fără însă a modifica sensul enunțului, sau a-i aduce în plus o anumită nuanță particulară. Desigur, aspectul [+ deschis], specific ocurențelor imperfectului, de exemplu, în astfel de turnuri, este exprimat în manieră explicită de această dată, cu ajutorul unui modificator al conținutului propozițional⁴⁴, i.e., adverbul *paene* „aproape”, prezent în același segment contextual. Însă, utilizarea unui perfect indicativ în astfel de turnuri cu valoare IR nu contravine sensului general al enunțului, aptitudinea sa combinatorie cu un astfel de operator lexical nesubminând coerența discursivă tocmai datorită semelor sale caracteristice, de natură aspectuală:

[...] *s'il est toujours possible de substituer le parfait actif aux formes aspectuellement marquées, c'est que ce temps exclut l'activité subjective de repérage par rapport à un point de vue. En recourant à lui, le locuteur ou le narrateur renonce à instaurer cette relation d'identification ou de translation entre le procès et le repère, qui caractérise la valeur aspectuelle d'un énoncé*⁴⁵.

A. Ernout – F. Thomas⁴⁶ citează un exemplu din *Metamorfozele* (14, 85) lui Ovidiu, i.e., *paene cremarat* „aproape arse (ar fi ars)”, în care adverbul *paene* apare construit chiar cu un indicativ mai mult ca perfect, și, de asemeni, încă o ocurență a aceluiași lexem (la Caelius, apud Cic., *Ad. Fam.*, 8, 41), însoțit, de această dată, de un conjunctiv mai mult ca perfect: *paene ... superasset* „aproape l-ar fi întrecut”, turnură care va cunoaște o mai mare utilizare în latina târzie. Aceste argumente demonstrează capacitatea intrinsecă a acestui operator modal de a plasa conținutul propozițional în sfera IR, exprimând totodată un proces neîncheiat /rămas într-o anumită etapă a dezvoltării sale.

De asemeni, începând din perioada latinei postclasice, apare utilizat în astfel de structuri un alt element adverbial apt să modifice un conținut propozițional *p*, în combinație cu un indicativ perfect pasiv, i. e., *prope* (cu același semantism ca și *paene*), conferind enunțului respectiv valoare de IR /accidental/ (IR în prezent din gramaticile tradiționale):

(3) *est prope circumventus* (Tit.-Liv., 21, 34, 1, apud Ernout-Thomas: 1953, p. 246)

„a fost aproape înconjurat”

Valoarea IR /accidental/ a unor turnuri de acest tip, a căror glosare, „proces (*p*) a cărui producere iminentă este anulată (împiedicată) de un alt proces (*p'*)” este rezultatul coroborării adverbilor de aproximare *paene/prope* (a căror poziție în lanțul discursiv este întotdeauna vecină cu cea a verbului), care operează o atenuare asupra valorii aspectuale a indicativului perfect, cu o structură ipotetică care exprimă un IR /esențial/.

Deși astfel de ocurențe ale indicativului (imperfect, perfect sau mai mult ca perfect) pot fi considerate doar simple invariante discursive ale conjunctivului, marcate stilistic, trebuie totuși subliniat că utilizarea anumitor forme verbale de indicativ are un dublu rol: marchează un înalt grad de probabilitate în ceea ce privește realizarea conținutului propozițional, dar și non-actualizarea sa:

*Le mode indicatif est le moyen fort permettant d'ouvrir sur un monde qui est à la fois représenté et écarté d'avance (et cela le rapproche des irréels), et de signaler, en même temps, que ce monde est (ou était) hautement concevable, cohérent, probable, un monde réaliste, sinon réel, comme le contexte nous apprend*⁴⁷.

Utilizarea acestui „fals condițional”⁴⁸, i.e. indicativul (imperfect/ perfect/ mai mult ca perfect) împiedică așadar o interpretare factuală, deictică a conținutului propozițional respectiv pe care îl plasează în rândul turnurilor care actualizează un IR /accidental/.

B. IR în trecut sau IR /esențial/

• **Conjunctivul mai mult ca perfect**

GFL vb.⁴⁹ descrie astfel această formă verbală:

Le plus-que-parfait du subjonctif associe une attitude prospective, inhérente à la notion de visée, et un regard rétrospectif; il permet donc d'envisager, à partir d'un point de vue passé, une possibilité antérieure à ce point de vue et dont la borne droite est fermée: présenter ainsi une possibilité passée, c'est suggérer fortement que celle-ci est périmée au moment R⁵⁰.

De altfel, așa cum se arată și în lucrarea mai sus-menționată⁵¹, a afirma că într-un anumit moment din trecut, o acțiune sau un proces *p* a fost posibil fără a mai preciza dacă această posibilitate de realizare s-a efectuat sau ar putea să se realizeze într-un moment situat în prezent-viitor, acest aspect intră în contradicție cu maximele conversaționale stabilite de H.-P. Grice (1975) și, prin urmare, acel conținut propozițional nu poate fi validat decât ca fiind *fals*.

Structurile frastice care actualizează un IR /esențial/ și în care este utilizat conjunctivul mai mult ca perfect au un caracter complex, deoarece un conținut propozițional validat ca *fals*, trebuie, în general, explicat.

Prin urmare, structurile frastice implicite – realizate cu mai mult ca perfectul conjunctiv – care pot fi catalogate ca expresii ale unui IR /esențial/ sunt următoarele: apodozele din sistemul condițional fie subordonat, fie paratactic, sau propozițiile principale aflate într-un raport adversativ cu alte structuri de același tip.

(1) *Pol magis sapisset, si dormivisset domi.* (Pl., *Rud.*, 899, apud GFL vb.: 1994, p. 241)

„Într-adevăr, ar fi făcut mai bine, dacă ar fi dormit acasă”

(2) *Quod si quiessem, nihil evenisset mali* (Ter., *Andr.*, 604, apud GFL vb.: 1994, p. 241)

„Chiar dacă m-aș fi liniștit, nimic rău nu s-ar fi întâmplat”

(3) *Ventumque ad interitum servitorum utique et plebis esset, ni consules providissent (...)* (Liv., II, 34, 3, apud GFL vb.: 1994, p. 242)

„S-ar fi ajuns până la omorârea sclavilor și a celor din pătura de jos, dacă consulii nu ar fi prevăzut (...)”

Deși este o creație relativ recent constituită (prezentă destul de rar în latina arhaică, chiar și în sistemul condițional⁵²), această treaptă temporală a conjunctivului latin se va bucura, destul de lent, de o mare perspectivă în limbile romanice, situație previzibilă încă din latina clasică.

• Participiul viitor pasiv (forma în *-ndo-*), așa cum apare numit chiar de anticii⁵³, este o formă verbală integrată paradigmatic diatezei pasive și care implică în structura sa internă o puternică orientare aspecto-modală:

din punct de vedere aspectual, această formă indică: [...] *un regard rétrospectif sur un accompli, sur un procès fermé*⁵⁴, iar din punct de vedere modal, de cele mai multe ori nuanțele decelate sunt de natură deontică (gramaticile tradiționale afirmă explicit că această formă verbală exprimă datoria sau obligația subiectului vorbitor/modal). Însă, definiția acestor valori modale poate avea relevanță atât din perspectivă logică, cât și psihică. În acest din urmă caz, se poate vorbi de o necesitate epistemică⁵⁵, care coroborată cu trăsătura aspecto-modală a participiului viitor pasiv [+ simplă plasare în virtual], non-deictică, care conduce, prin urmare, la o anumită „angajare” a subiectului vorbitor față de enunțul asertat, poate plasa un conținut propozițional de această factură în zona semantică a POT /posibil/ sau /probabil/ sau chiar a IR. Aceste caracteristici sunt mai bine puse în valoare în special atunci când forma în *-ndus* se asociază cu verbul *esse* (utilizat atât la indicativ imperfect sau mai mult ca perfect, cât și la conjunctiv) pentru a crea o perifrază verbală:

(1) *Caesari omnia uno tempore erant agenda* (Caes. B.G., II, 20, 1, apud GFL vb.: 1994, p. 341)

„Într-o vreme toate trebuiau făcute de Caesar”

(2) *Hoc, etiam si senex non essem, fuerat sentiendum, nunc vero multo magis* (Sen., Ep., 77, 33, apud GFL vb.: 1994, p. 113)

„Acest lucru trebuia simțit de către mine acum, mai mult ca niciodată, chiar dacă nu eram bătrân”

În funcție de context, această perifrază poate actualiza și un IR /esențial/, situație observabilă din glosarea în limba română a exemplelor (1) și (2) cu un condițional trecut sau cu imperfectul indicativ al verbului modal „a trebui”. În enunțuri de acest tip, subiectul vorbitor accentuează nu conținutul propozițional asertat, ci atitudinea subiectului modal al procesului *p* asertat care se află în fața unei posibilități perimate. Acest aspect „depășit” și „integrat în virtual” care îmbracă exemplele (1) și (2) este susținut nu numai de formele verbale utilizate, dar și de anumite lexeme non-deictice (în ex. (1): *uno tempore* „într-o vreme”) sau de structuri explicative de tipul: *etiam si senex non essem* „deși nu eram bătrân” (ex. 2).

• Semi-auxiliarele de modalitate

Structurile explicite de actualizare a IR /esențial/ realizate cu un semi-auxiliar de modalitate, de tipul *possum, debeo, oportet, necesse est*, etc., sunt amintite în toate lucrările de sintaxă a limbii latine:

*L'indicatif des verbes de pouvoir, de convenance et d'obligation (possum, debeo, oportet, decet, necesse est, etc.) désigne couramment une action qu'il serait possible, nécessaire ou convenable de faire, mais que l'on ne fait pas*⁵⁶.

Verbele *possum* și *debeo* au deja în latina clasică⁵⁷ statutul unor semi-

auxiliare de modalitate: de la verbe pline din punct de vedere semantic – al căror semantism este: „a putea”, respectiv, „a datora” – se gramaticalizează în această perioadă, cel puțin, ca semi-auxiliare de modalitate, apărând frecvent însoțite de un infinitiv complement și partajând același agent procesual. *Possum* și *debeo* devin astfel purtătoare ale modalității atașate în mod logic elementului subordonat, modalitatea vehiculată de aceste lexeme fiind intra-predicativă (spre deosebire, de exemplu, de *oportet*, în cazul căruia modalitatea este extra-predicativă).

Mult mai important în cazul acestor semi-auxiliare de modalitate este faptul că, în cele mai multe ocurențe, în care actualizează o posibilitate epistemică, apar utilizate la indicativ (în special, perfect, dar și imperfect sau, foarte rar⁵⁸, mai mult ca perfect), glosarea lor în română sau în franceză realizându-se cu o formă de condițional:

(1) *Non potuit pictor rectius describere eius formam* (Pl., *Asin.*, 402, apud GFL vb.: 1994, p. 408) = IR /esențial/.

„Nici un pictor n-ar fi putut să-i facă mai bine portretul”

(2) *Quid magis his poterat mirabile dici?* (Lucr., 2, 1035, apud Ernout-Thomas: 1953, p. 248) = POT/posibil slab/.

„Ce s-ar putea spune mai frumos decât aceste lucruri?”

(3) *Bonus vates poterat esse; nam quae sunt futura dicis* (Pl., *Mil.*, 911, apud Touratier: 1994, p. 131)

„Ai fi fost un bun profet; căci prezici ceea ce o să se întâmple”

(4) *O regem me esse oportuit* (Ter., *Phorm.*, 70, apud Touratier: 1994, p. 131)

„O, ar fi trebuit să fiu un mare rege”

(5) *erupit e senatu thriumphans gaudio, (...) omnino vivuum illinc exire non oportuerat* (Cic., *Mu.*, 51, apud Ernout-Thomas: 1953, p. 248)

„se năpusti afară din Senat săltând de bucurie, el care n-ar fi trebuit să iasă pe deplin viu de acolo”

Însă, spre deosebire de aceste limbi care accentuează, prin folosirea condiționalului, non-realizarea procesului asertat, limba latină pornește, în mod logic, de la existența efectivă a unei posibilități de realizare a procesului *p*, lăsând contextul să precizeze adevărul sau falsitatea acestei „aserțiuni” prealabile⁵⁹. În legătură cu ocurențele acestor semi-auxiliare, Christian Touratier⁶⁰ observă că:

[...] *un énoncé à l'indicatif désigne [...] plutôt une action qu'il est possible, nécessaire ou convenable de faire, mais dont le contexte ou la situation énonciative rend évident qu'on ne la fait pas [...]. On traduit alors généralement ces indicatifs en français par des conditionnels. Mais quand le verbe est au présent ou à l'imparfait, il*

*serait parfaitement possible de ne pas expliciter plus qu'en latin, en laissant l'indicatif. Par contre, lorsque le verbe est au parfait, le conditionnel s'impose, parce que le français moderne n'a plus possibilité d'employer l'indicatif là où le français classique pouvait encore dire [...]*⁶¹.

În cadrul unui sistem ipotetic, în corelare cu o apodoză IR, aceste semi-auxiliare apar (în protază) utilizate fie la diferite timpuri trecute de la indicativ, fie chiar la conjunctiv. A. Ernout – F. Thomas⁶² consideră că acest comportament sintactic se datorează condiționării sau non-condiționării procesului asertat în regentă:

*En rapport avec une proposition **conditionnelle** à l'irréel, l'indicatif subsiste, si le pouvoir ou l'obligation sont indépendants de la condition exprimée [...]. Les verbes **possum, debeo, oportet**, etc., sont, au contraire, au subjonctif présent ou passé selon la syntaxe des propositions conditionnelles, si le pouvoir ou l'obligation dépendent de la condition*⁶³.

Anna Orlandini⁶⁴ consideră însă că acest criteriu al non-condiționării nu este determinant în cazul turnurilor în care semi-auxiliarele de modalitate utilizate la indicativ actualizează IR /esențial/:

*A notre avis, ni la notion de prédication nonfactuelle, ni celle de non-conditionnement ne suffisent à elles seules, à signaler la particularité de ces tournures; d'une part, la nonfactualité pourrait être aussi bien exprimée par le subjonctif; d'autre part, il existent des emplois conditionnés qui sont également à l'indicatif. Il nous semble plus éclairant de poser que, dans de tels énoncés, c'est le point prospectif signalant l'instant de focalisation qui est considéré comme absolu, il ne coïncide ni avec le moment d'énonciation, ni avec un point événementiel déictique dans le passé fixant le déroulement de la prédication*⁶⁵.

Subliniem așadar faptul că în astfel de ocurențe este actualizat nu procesul sau evenimentul în sine, ci imaginea pe care subiectul vorbitor și-o formează despre acesta. Este așadar aceeași situație ca și în cazul verbelor (expresiilor verbale) de tipul: *puto, credo, arbitror, longum est*, etc. – aflate la forma negativă –, care asertează în mod explicit credința (*verba putandi*) sau atitudinea propozițională (de „de-responsabilizare”⁶⁶ a subiectului vorbitor față de enunțul său):

*L'indicatif passé des verbes « penser, croire » prenait facilement une valeur modale dans diverses tournures négative si [...]*⁶⁷.

III. Paleta largă a structurilor formale implicite de actualizare a IR, susține ideea conform căreia latina clasică reprezintă *epoca de aur* din întreaga istorie a acestei limbi. Însă, numărul mare, aproape redundant (în

special în cazul exprimării IR /accidental/) al unor astfel de structuri formale poate sublinia totodată persistența unei confuzii la nivel semantic (dar și formal), fapt care poate fi, de asemenea, probat chiar și de limbile moderne, deoarece a reprezenta lingvistic o noțiune abstractă este o sarcină dificil de realizat, disponibilitatea oricărei limbi naturale spre concretizare fiind o trăsătură inerentă. Iată de ce, și în latină, se observă pentru toate structurile verbale implicate în exprimarea diferitelor grade de *virtual*, utilizarea numai a „timpurilor de trecut”, a căror exploatare modalo-aspectuală depinde de context.

Tendința de a „concretiza abstractul” este, de asemenea, evidentă în latina clasică și prin inserția anumitor operatori lexicali, de tipul: *paene, prope, iam*, pentru a explicita un enunț IR /accidental/.

În ceea ce privește utilizarea formelor verbale, se observă predispoziția latinei clasice pentru înlocuirea imperfectului conjunctiv în ocurențele în care acesta actualizează un IR /accidental/, fie cu mai mult ca perfectul aceluiași mod, fie cu diferite structuri realizate cu indicativul – imperfect, perfect sau mai mult ca perfect –, structuri marcate stilistic și care se întâlnesc în special la scriitorii istorici (dar exemplele de această factură extrase din opera lui Plaut arată faptul că nu sunt necunoscute nici limbii vorbite). Această stare de fapt poate susține, pe de o parte, originea acestei paradigme verbale (a imperfectului conjunctiv), aceea de exprimare a unui POT /posibil slab/, dar poate indica și slabele sale aptitudini de exprimare a unui IR /accidental/.

NOTE

¹ Pentru o dimensiune noematică a IR, vezi Popescu, Mihaela, *O potențială definiție a irealului*, in AUC, Seria Științe Filologice. Lingvistică, 2005, *In memoriam Gheorghe Bolocan*.

² Cf. Martin, Robert, *Langage et croyance. Les « univers de croyance » dans la théorie sémantique*, Paris, Pierre Mardaga, 1987, p. 17 și, respectiv, Larreya, Paul, *L'irréel et le potentiel: formes verbales de l'anglais*, Internet – <http://www.univpau.fr/ANGLAIS/alaes/modaux.html>, ultima modificare: 18.01.2003, p. 11.

³ Alfred Ernout, François Thomas, *Syntaxe latine*, ed. a II-a, Paris, Librairie Klincksieck, 1953, p. 239.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Touratier, Christian, *Syntaxe latine*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1994, p. 141.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Alfred Ernout, François Thomas, *Op. cit.*, p. 239.

⁸ Touratier, Christian, *Op. cit.*, p. 141.

⁹ Mellet, S., Joffre, M.D., Serbat, G., *Grammaire fondamentale du latin. Le signifié du verbe* (lucrare pentru care în acest articol se utilizează sigla G.F.L. vb.), Louvain-Paris, Peeters, 1994, p. 236-238.

¹⁰ GFLvb., p. 237.

¹¹ În cazul fiecărui exemplu va fi indicat autorul, opera de proveniență, dar și sursa din care a fost preluat exemplul respectiv.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

- ¹⁴ Cf. « fiction ouverte » versus « fiction démentie » la Lavency, Marius, *La période conditionnelle du latin*, în *Les Etudes Classiques*, 67/1999, p. 361-390, p. 380-381.
- ¹⁵ Cf. « moindre actualisation » la Vairel, Hélène, *Moindre actualité et moindre actualisation: sur l'emploi modal des formes verbales de passé en anglais, français et latin. Le problème de l'optatif grec*, în *Revue Roumaine de Linguistique (RRL)*, XXIV, 6/1979, p. 563-584.
- ¹⁶ Cf. « moindre actualité », *Ibidem*.
- ¹⁷ GFL vb., p. 238-239.
- ¹⁸ Alfred Ernout, François Thomas, *Op. cit.*, p. 238-239.
- ¹⁹ GFL vb., p. 238 și, respectiv, Lavency, Marius, *Op. cit.*, p. 387.
- ²⁰ Popescu, Mihaela, *Structuri implicite de exprimare a potențialului în limba latină (I-II)*, în AUC, Seria Științe Filologice. Lingvistică, 2005, p. 208-214; p. 438-444.
- ²¹ GFL vb., p. 239-239.
- ²² Atât Plaut, cât și Terențiu par să nu cunoască astfel de utilizări ale conjunctivului mai mult ca perfect (vezi în acest sens și Moignet, Gérard, *Essai sur le mode subjonctif en latin postclassique et en ancien français*, v. I-II, Paris, Presse Universitaire de France, 1959, p. 155).
- ²³ Touratier, Christian, *Op. cit.*, p. 131.
- ²⁴ Alfred Ernout, François Thomas, *Op. cit.*, p. 247 și, respectiv, Touratier, Christian, *Op. cit.*, p. 130.
- ²⁵ GFL vb., p. 53-54.
- ²⁶ GFL vb., p. 56-57.
- ²⁷ GFL vb., p. 74.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ GFL vb., p. 320, unde se menționează și două asocieri ale participiului viitor activ cu verbul *videor*, statistică efectuată pe un corpus care cuprinde 55 de ocurențe ale acestei forme verbale (exceptându-se infinitivul viitor activ).
- ³⁰ GFL vb., p. 323.
- ³¹ GFL vb., p. 327.
- ³² GFL vb., p. 69, nota 21, unde se arată că în cartea a XXII-a a lucrării lui Titus-Livius, *Ab Urbe condita*, din cele șapte ocurențe ale participiului viitor activ toate sunt asociate unui imperfect al verbului *esse*; nici o formă de perfect a verbului *esse* nu este utilizată.
- ³³ GFL vb., p. 328.
- ³⁴ GFL vb., p. 71.
- ³⁵ GFL vb., p. 106.
- ³⁶ Moignet, Gérard, *Op. cit.*, p. 154.
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ Alfred Ernout, François Thomas, *Op. cit.*, p. 247, unde mai mult ca perfectul este caracterizat astfel: [...] *c'est un plus-que-parfait donnant par anticipation un résultat comme déjà acquis*.
- ³⁹ GFL vb., p. 118.
- ⁴⁰ GFL vb., p. 119, nota 17.
- ⁴¹ Alfred Ernout, François Thomas, *Op. cit.*, p. 247.
- ⁴² GFL vb., p. 117.
- ⁴³ GFL vb., p. 118-119.
- ⁴⁴ Orlandini, Anna, *Vers la construction des mondes possibles: la non-actualisation en latin*, în *Papers on Grammar, Lingua Latina (Proceeding of the Twelfth International Colloquium on Latin Linguistics)*, IX, 2 (G. Calboli editor), Roma, Herder Ed., 2003, p. 621-629, p. 621.
- ⁴⁵ GFL vb., p. 89.
- ⁴⁶ Alfred Ernout, François Thomas, *Op. cit.*, p. 246.
- ⁴⁷ Orlandini, Anna, *Op. cit.*, p. 626.
- ⁴⁸ Traina-Bertotti: 1977, II, p. 65 apud Orlandini, Anna, *Op. cit.*, p. 625.
- ⁴⁹ GFL vb., p. 241.
- ⁵⁰ *Ibidem*.
- ⁵¹ GFL vb., p. 241, nota 52.
- ⁵² GFL vb., p. 239 menționează pentru această perioadă doar șapte ocurențe ale structurii *si fuisset...fuisset*.
- ⁵³ GFL vb., p. 342, nota 20.

- ⁵⁴ Serbat: 1985, p. 20, apud GFL vb., p. 338, nota 22.
⁵⁵ Bolkestein, A.-Machtelt, *Problems in the Description of Modal Verbs: an Investigation of Latin*, Assen, Van Gorcum, 1980, p. 134-145.
⁵⁶ Alfred Ernout, François Thomas, *Op. cit.*, p. 247.
⁵⁷ GFL vb., p. 407-413.
⁵⁸ Alfred Ernout, François Thomas, *Op. cit.*, p. 248 arată că nu există nici un exemplu construit cu un mai mult ca perfect indicativ cu valoare IR, în opera lui Plaut. Și la Cicero, formele *potueram*, *debueram*, *oportuerat* sunt foarte rare.
⁵⁹ GFL vb., p. 118, nota 16.
⁶⁰ Touratier, Christian, *Op. cit.*, p. 131-132.
⁶¹ *Ibidem*.
⁶² Alfred Ernout, François Thomas, *Op. cit.*, p. 248.
⁶³ *Ibidem*, p. 248-249.
⁶⁴ Orlandini, Anna, *Op. cit.*, p. 625.
⁶⁵ *Ibidem*.
⁶⁶ *Ibidem*, p. 624.
⁶⁷ Alfred Ernout, François Thomas, *Op. cit.*, p. 248.

BIBLIOGRAFIE

- Baratin, Marc, *Remarques sur l'emploi des temps et des modes dans le système conditionnel latin*, în *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* (BSL), 1981, p. 249-273.
- Bidu-Vrăncianu, Angela, Călărășu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001.
- Bolkestein, A.-Machtelt, *Problems in the Description of Modal Verbs: an Investigation of Latin*, Assen, Van Gorcum, 1980.
- Cantin, E., *Remarques sur le potentiel et l'irréel*, în *Revue des Etudes Latines* (REL), 23/1945, p. 168-181.
- Ernout, Alfred, Thomas, François, *Syntaxe latine*, ed. a II-a, Paris, Librairie Klincksieck, 1953.
- Iordache, Roxana, *Exprimarea ideii de condiție în limba latină*, București, Editura Bren, 2003.
- Larrea, Paul, *L'irréel et le potentiel: formes verbales de l'anglais*, Internet – <http://www.univ-pau.fr/ANGLAIS/alaes/modaux.html>, ultima modificare: 18. 01. 2003.
- Lavency, Marius, *La période conditionnelle du latin*, în *Les Etudes Classiques*, 67/1999, p. 361-390.
- Martin, Robert, *Potentiel et irréel. Esquisse d'une analyse sémantico-logique*, în *Logos Semantikos*, IV, 1981, 417-428.
- Martin, Robert, *Language et croyance. Les « univers de croyance » dans la théorie sémantique*, Paris, Pierre Mardaga, 1987.
- Mellet, S., Joffre, M.D., Serbat, G., *Grammaire fondamentale du latin. Le signifié du verbe* (lucrare pentru care în acest articol se utilizează sigla G.F.L. vb.), Louvain-Paris, Peeters, 1994.

- Moignet, Gérard, *Essai sur le mode subjonctif en latin postclassique et en ancien français*, v. I-II, Paris, Presse Universitaire de France, 1959.
- Orlandini, Anna, *Le rôle du locuteur dans l'interprétation des systèmes hypothétiques en latin et en grec*, în *IF*, 1993, p. 130-154.
- Orlandini, Anna, *Vers la construction des mondes possibles: la non-actualisation en latin*, în *Papers on Grammar, Lingua Latina (Proceeding of the Twelfth International Colloquium on Latin Linguistics)*, IX, 2 (G. Calboli editor), Roma, Herder Ed., 2003, p. 621-629.
- Perret, J., *Présent et imparfait dans le subjonctif latin*, în *Latomus*, XXII/1964, p. 197-212.
- Pinkster, Harm, *Sintaxis y semántica del latin*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.
- Serbat, Guy, *Les temps du verbe latin*, în *REL*, 53/1975, p. 367-405.
- Slușanschi, Dan, *Sintaxa limbii latine*, v. I-II, București, Editura Universității București, 1994.
- Touratier, Christian, *Syntaxe latine*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1994.
- Vairel, Hélène, *Moindre actualité et moindre actualisation: sur l'emploi modal des formes verbales de passé en anglais, français et latin. Le problème de l'optatif grec*, în *Revue Roumaine de Linguistique (RRL)*, XXIV, 6/1979, p. 563-584.
- Vairel, Hélène, *Un modèle d'analyse linguistique des conditionnelles: latin si di sunt, si di sint, si di essent*, în *BSL*, 1981, p. 27-325.

RÉSUMÉ

En latin classique, l'expression de *l'irréel* au sein des structures implicites relève un bon nombre de modalités d'actualisation de cette facette du *virtuel* qui mettent en évidence d'une part, des synonymies partielles entre certains paradigmes verbaux et, d'autre part, l'impuissance du subjonctif imparfait de désigner à lui seul l'irréel /accidentel/ ou l'irréel du présent des grammaires traditionnelles.

ANAFORIC ȘI DEICTIC PENTRU O *POETICĂ* *PALIMPSESTES* LA PLINIUS CEL TÂNĂR (EPISTULA VI, 16)

Mihaela POPESCU
Iona DUȚĂ

1. Spre deosebire de enunțul de tip factual, caracterizat printr-o puternică ancorare în realitate, cel epistolar, datorită concertării a numeroase caracteristici lingvistico-pragmatice, se situează la mijloc de drum: pe de o parte, intersectează realitatea, iar, pe de altă parte, se plasează în ficțiune.

Puternic denotativ, discursul epistolar relevă existența unui joc de corespondențe foarte precise între anumite indicații (redate prin structuri stereotip: formule de salut plasate la începutul și/ sau la sfârșitul scrisorii: *C. Plinius Tacito suo salutem* „Plinius către Tacit al său”, și respectiv, *Vale* „Cu bine!”, în cazul nostru), din afara mesajului și mesajul în sine.

În ansamblul său, discursul epistolar prezintă schema structurală a transferului de conținuturi autoreflexive dinspre un emițător (E) autocentrat, angajat în relatarea de experiențe personale (așadar, focalizare a funcției expresive) către un receptor (R), ipostaziat ca receptacol (solicitat pe alocuri la autoexprimare într-un viitor text-răspuns, focalizare deci a funcției de apel).

În cazul de față, mesajul transmis de către emițătorul-scriptor (identificat la nivel discursiv ca fiind Plinius cel Tânăr) este centrat pe nararea unor evenimente trecute, anterioare situației de enunțare (Sit_0) și al căror agent este o terță persoană, delocutorul (reperabil la nivel textual prin sintagma *avunculus meus* „unchiul meu”, pe care, prin informații de factură socio-lingvistică, îl putem identifica în persoana lui Plinius cel Bătrân).

La nivelul structurii enunțiative de suprafață poziția subiectului vorbitor (enunțiatorul-scriptor), poate fi considerată ca fiind obiectivă, însă, prezența anumitor mărci puternic conotate cu trăsătura [+ *ego*], în special existența unor *verba putandi* sau de atitudine propozițională, cu caracter non factiv, sau chiar contrafactiv, actualizează o intenție discursivă de factură virtuală, situația de enunțare fiind, în fapt, o lume posibilă.

Pe de altă parte, și intenția pragmatică, implicată de natura însăși a acestui tip de discurs, ne aduce în fața unui act de limbaj performativ, destinatarul mesajului având ca sarcină de „efectuat”, în primul rând, actul de primire și de citire a mesajului, dar și transpunerea, pentru moment, în „lumea” creată de emițătorul-scriptor.

Însă, discursul epistolar prezintă în limba latină o particularitate suplimentară: emițătorul-scriptor efectuează reperajul enunțiativ pornind de la momentul primirii și, respectiv, citirii mesajului scrisorii sale de către destinatar. Întreg procesul se află astfel sub lupa unui reper anterior momentului scrierii, operația de transpunere temporală făcându-se prin raportare la prezentul destinatarului, asumându-se astfel decalajul inevitabil dintre „codarea” și „decodarea” mesajului¹.

Iată de ce, în astfel de ocurențe particulare, cele trei forme de preterit latin (indicativ perfect, imperfect și mai mult ca perfect) capătă, în majoritatea cazurilor valențe speciale, formele în cauză fiind lipsite de trăsătură lor aspecto-temporală caracteristică și descriind evenimente contemporane redactării scrisorii, exprimând totodată actul de anticipare asupra decodării ulterioare a mesajului. Prin urmare, imperfectul și perfectul materializează *actualul* scriitorului, iar mai mult ca perfectul face referire la un moment anterior, deja trecut față de actul enunțării², motiv pentru care asocierea imperfectului, de exemplu, cu indicele referențial adverbial *nunc* nu mai este privită ca incompatibilitate. Un chestionar de factură statistică asupra ocurențelor de acest tip ale formelor de preterit indică utilizarea lor în conformitate cu criteriile unui discurs „normal” la trecut. Cu toate acestea, enunțiatorul-scriptor are tendința să focalizeze din interior evenimente care sunt prezente pentru el, dar trecute pentru corespondentul său:

„L'imparfait sera donc prépondérant, ce qui a par ailleurs l'avantage de ne pas engager fermement l'épistolier sur la fin du procès: il est probable que celui-ci sera achevé au moment de la réception de la lettre, mais il se peut aussi qu'il ne le soit pas. L'imparfait sauvegarde cette part d'incertitude en laissant toutes les perspectives ouvertes”³.

2. Mesajul *Epistulei VI*, 16⁴, adresată de către Plinius cel Tânăr lui Tacitus, este decompozabil la nivelul poeticii în două planuri, enunțate în poziția inițială și finală a textului: *poetica elogiului funebru* și, respectiv, *poetica istoriei*. Așadar, o poetică hibridă, în care schema epistolară uzuală este amortizată, trecută sub tăcere și redirecționată (reprogramată generic) în alte două poetici: aceea a *elogiului (funebru)*, bazată pe conceptul permanenței și al gloriei (*immortalem gloriam aeternitatis*), respectiv, aceea a *istoriei*, bazată pe veridicitate (*quo verius tradere posteris possis*).

Inițial poetica istoriei se încastrează celei a elogiului: prin încorporarea evenimentului (moartea lui Plinius cel Bătrân), în genul istoric se asigură reputația eternă a unchiului: *horum in numero avunculus meus et suis libris et tuis erit* „Printre aceștia din urmă va fi unchiul meu, mulțumită operelor lui și alor tale”.

În final însă, raportul celor două poetici se schimbă fundamental: aceea a elogiului este trecută sub tăcere și emerge în prim-plan doar poetica istoriei. Autorul se detașează chiar de afecte și își remotivează adresarea epistolară a acestui eveniment către istoric (invers față de început) prin necesitatea discernerii atașamentului subiectiv de faptele în sine.

Așadar o poetică palimpsestes structurează acest text epistolar, poetica epistolei susținând și deghizând totodată poetica elogiului funebru (enuțată în linii mari în partea de început a scrisorii), respectiv poetica istoriei (enuțată în partea de încheiere) menită să încorporeze elogiul și să îl propulseze către perenitate. Jocul celor două poetici în cadrul generic epistolar este explicit, atât la începutul, cât și în finalul scrisorii, dar într-o manieră implicită, acestea își împart întregul spațiu epistolar prin strategii specifice de structurare a materiei textuale (distribuția anaforicelor cu valoare emfatică și a deicticelor ca întăritori referențiali).

Cererea lui Tacitus de a i se relata sfârșitul lui Plinius cel Bătrân cu veridicitate aparține programului poeticii istoriei:

Petis ut tibi avunculi mei exitum scribam, quo verius tradere posteris possis.

„Îmi ceri să-ți scriu despre moartea unchiului meu, ca să o poți consemna pentru posteritate cât mai exact”.

Răspunsul lui Plinius cel Tânăr deviază prescripția de veridicitate spre concepte structurale ale elogiului funebru (*immortalem gloriam și perpetuitati eius*):

Gratias ago: nam video morti eius, si celebretur a te, immortalem gloriam esse propositam. Quamvis enim pulcherrimarum clade terrarum, ut populi, ut urbes, memorabili casu quasi semper victurus occiderit, quamvis ipse plurima opera et mansura condiderit; multum tamen perpetuitati eius scriptorum tuorum aeternitas addet.

„Îți mulțumesc, deoarece văd că moartea lui, dacă va deveni celebră datorită ție, va avea parte de o glorie eternă. Căci, deși el a pierit odată cu distrugerea unor regiuni dintre cele mai frumoase, împreună cu oameni și orașe într-un accident memorabil, de parcă i-a fost hărăzit să trăiască în veci, și deși el însuși a scris opere multe care vor dăinui, totuși perenitatea scrierilor tale va contribui mult la perpetuarea memoriei lui”.

În finalul scrisorii, acesta relansează dimensiunea generică a istoricității, misiune care i-ar reveni prietenului său, Tacitus:

Finem ergo faciam. Unum adjiciam: omnia me quibus interfueram quaeque statim, cum maxime vera memorantur, audieram, persecutum. Tu potissima excerpes. Aliud est enim epistulam, aliud historiam, aliud amico, aliud omnibus scribere. Vale.

„Mă opresc deci. Un singur lucru mai adaug: am redactat succesiunea evenimentelor la care am fost de față și a celor aflate imediat, atunci când se memorează cu cea mai mare exactitate. Tu ai să alegi pe cele mai bune; căci altceva e o scrisoare, și altceva istoria, una e să scrii pentru un prieten, și alta pentru public. Cu bine.”

3. Așadar, ca realizare textuală cele două poetici pot fi decelate prin jocul dinamic dintre anaforicul *ille* și numeroasele elemente deictice (în general, de factură pronominală și adverbială), reperabile în special în cea de-a doua parte a acestei scrisori.

3.1. Problematika *deixis*-ului sau a *deicticelor*⁵ este subordonată de-finirii din perspectivă lingvistică a referinței. Acești termeni se raportează la anumite mărci (de natură morfologică) pe care actul enunțării le imprimă enunțului. Dacă deicticele sunt strâns legate de situația de comunicare (Sit₀), *anafora*⁶ este dependentă de context, expresia anaforică funcționând ca o „aluzie” la un „element de cunoaștere comun locutorului și interlocutorului”⁷.

Din rândul lexemelor cu valoare anaforică sau deictică face parte și pronumele demonstrativ. Astfel, în utilizarea deictică, „tare”⁸, demonstrativul are funcția de a individualiza referentul, raportându-se în permanență la subiectul vorbitor și nu la delocutor. Când însă referința sa „slăbește”, demonstrativele devin vide din punct de vedere referențial (odată cu pierderea indiciilor spațio-temporale specifice), dar continuă să își păstreze sensul de „cunoscut”, „știut” de către participanții la actul de comunicare.

În limba latină, statutul pronumelor demonstrative are un caracter particular determinat de încărcătura semantico-referențială: [+ persoană], fapt care indică o anumită proximitate între acesta și pronumele posesiv: iată de ce, *hic*, *iste*, *ille* apar adesea, chiar și în anafora, ca „deictice de proximitate relativă”⁹. Particularizând însă, *hic* face trimitere, atât deictic, cât și anaforic, la persoanele/lucrurile apropiate de locutor, iar *iste* se referă la interlocutor sau la orice alt referent care intră în sfera lui TU. Demonstrativul *ille* – asupra căruia se va orienta parțial studiul de față – se referă la o altă persoană diferită de cea a locutorului sau cea a interlocutorului, sau la un obiect îndepărtat, funcționând frecvent ca proformă pentru desemnarea delocutorului.

„[...] *il existe aussi un autre type d'anaphore, plus élargie, qui renvoie à un référent qui n'appartient pas au texte au sens strict, mais à la mémoire commune aux participants à l'acte de discours et qu'on a appelé « deixis intertextuelle ». Le pronom latin qui représente mieux la sphère de l'intertextualité est ille (« le bien connu », ou tout simplement „l'autre”*”¹⁰.

Spre deosebire însă de deictice, elementele anaforice se pot încărca sau nu, prin „rostogolire discursivă” cu trăsături semantice suplimentare față de cele ale elementului reluat, aspect care va fi urmărit și în analiza pe care o propunem în continuare.

3.2. Dedublarea poeziei epistolare într-o poetică a elogiului funebru, apartenență locutorului [+ intenția declarată de cinstire a memoriei unchiului], respectiv o poetică a istoriei delegată alocutorului [+ rugămintea adresată istoricului Tacitus de immortalizare a lui Plinius cel Bătrân prin inserția *in historia*] lasă urme la nivel textual prin strategia distributivă a anaforicelor și a deicticelor: reluările anaforice ale lui *avunculus meus*, cu funcția de ipostaziere emfatică a acestuia, proprie poeziei elogiului, se distribuie abundant în prima parte a textului epistolar (surprinderea erupției și operațiunea de salvare desfășurată eroic):

Erat Miseni classemque imperio praesens regebat. [...] Interim e Vesuvio monte pluribus in locis latissimae flammae altaque incendia relucebant, quorum fulgor et claritas tenebris noctis excitabatur.

„Se afla la Misenum conducând personal flota. [...] În timpul acesta, în mai multe părți ale muntelui Vezuviu străluceau flăcări imense și se ridicau limbi de foc, a căror lumină strălucea mai puternic în întunericul nopții”.

Ancorarea referențială, proprie poeziei istoriei, se întărește (prin multiplicarea referințelor deictice) îndeosebi în cea de-a doua parte a epistolei (care prezintă moartea efectivă a lui Plinius cel Bătrân): *Interim e Vesuvio monte pluribus in locis [...] Interim Miseni ego et mater...* „În timpul acesta, în mai multe părți ale muntelui Vezuviu [...]. Între timp la Misenum eu și mama...”)

Individualizarea referențială a delocutorului *avunculus meus*, identificarea sa explicită, încadrează prima secțiune epistolară în spațiul căreia figura lui Plinius cel Bătrân emerge piramidal prin insistente reluări anaforice:

Horum in numero avunculus meus et suis libris et tuis erit.

respectiv:

[...] quo tunc avunculus meus secundissimo invectus complectitur trepidantem, consolatur, hortatur, utque timorem eius sua securitate leniret, deferri in balineum iubet: lotus accubat, cenat aut hilaris aut, quod est aeque magnum, similis hilari.

„Atunci, împins tocmai de acest vânt, unchiul meu sosește, își îmbrățișează prietenul care tremura de frică, îl liniștește, îl îmbărbătează și, ca să-i potolească orice teamă, dând dovadă de calm, cere să fie dus în baie; după baie se așază la masă și cinează arătându-se vesel, sau, ceea ce e tot atât de frumos, prefăcându-se vesel”.

Enunțat printr-un apelativ marcat de relația de rudenie (element de justificare a poeticii elogiului funebru), antecedentul *avunculus meus* suportă o descripție completă din chiar segmentul textual expositiv (de adresare către Tacitus), astfel încât reluările anaforice ulterioare se constituie ca repetiție și exemplificare a setului de trăsături inițial configurat; saturarea semantică a anaforicelor, prin recursul la contextul lingvistic, nu investește așadar antecedentul cu alte trăsături, ci le dezvoltă și le amplifică pe aceleași: savant și totodată om al faptei, Plinius cel Bătrân totalizează cu grandoare polii teoretic și practic, dimensiunile intelectuală și etică, profilul cu care nepotul Plinius cel Tânăr intenționează să îl trimită, prin Tacitus, posterității:

Equidem beatos puto [s.n.] quibus deorum munere datum est aut facere scribenda aut scribere legenda, beatissimos vero quibus utrumque. Horum in numero avunculus meus et suis libris et tuis erit.

„Eu îi consider fericiți pe aceia cărora zeii le-au hărăzit darul fie de a făptui lucruri demne de scris, fie de a scrie lucruri demne de citit, și nespuse de fericiți pe aceia care au parte de amândouă aceste daruri. Printre aceștia din urmă va fi unchiul meu, mulțămîta operelor lui și alor tale.”

În ordinea teoretică, a forței intelectuale, a dat întreaga măsură a unei opere ilustre: [...] *ipse plurima opera et mansura condiderit* [...] „[...] el însuși a scris opere multe care vor dăinui [...]”; în ordinea practică, a unei etici pozitiv orientate, a acționat ca un învingător chiar și în conjuncturile cele mai nefavorabile: [...] *enim pulcherrimarum clade terrarum, ut populi, ut urbes, memorabili casu quasi semper victurus occiderit* [...] „căci [...] el a pierit odată cu distrugerea unor regiuni dintre cele mai frumoase, împreună cu oameni și orașe într-un accident memorabil [...]”.

Aceste două linii de structurare semantică a delocutorului, prescrise inițial, vor fi reluate alternativ în toate contextele reproducerii anaforice a acestuia:

- uzul economic al anaforicelor *ei, ille*, din fragmentul surprinderii erupției Vezuviului, ca indicatori necesari ai persoanei a treia, fără nuanțe suplimentare, emfatică, reflectă aici o strategie subtilă de restrângere a spațiului alocat protagonistului pentru a face loc savantei prezentări a erupției, spațiu în care identitatea unchiului și cea a nepotului se suprapun confuz, printr-o ușoară deviere a punctului de vedere explicativ (prezentarea și explicarea științifică a erupției intersectează confuz ambele puncte de vedere, al unchiului și al nepotului; ea survine în privirea unchiului: [...] *ascendit locum ex quo maxime miraculum illud conspici poterat* „[...] se urcă în locul de unde putea să privească cel mai bine fenomenul acela.”), dar imediat se ancorează și privirii nepotului – *credo* „cred”¹¹):

*Nonum Kal. Septembres, hora fere septima, mater mea indicat ei apparere nubem inusitata et magnitudine et specie. Usus ille sole, mox frigida, gustaverat jacens studebatque: poscit soleas, ascendit locum ex quo maxime miraculum illud conspici poterat. Nubes, incertum procul intuentibus ex quo monte (Vesuvium fuisse postea cognitum est), oriebatur, cujus similitudinem et formam non alia magis arbor quam pinus expresserit. Nam longissimo velut trunco elata in altum quibusdam ramis diffundebatur; **credo** [s.n.], quia recenti spiritu evecta, dein senescente eo destituta aut etiam pondere suo victa in latitudinem vanescebat: candida interdum, interdum sordida et maculosa, prout terram cineremve sustulerat.*

„În ziua a noua înainte de calendele lui septembrie, în jurul orei a șaptea, mama îl anunță că se vede apărând un nor neobișnuit ca mărime și aspect. Își făcuse baia de soare, apoi baia rece, luase gustarea stând culcat și scria. Își cere sandalele, se urcă în locul de unde putea să privească cel mai bine fenomenul acela. Ieșea un nor (nu se vedea bine de departe din care munte, ulterior s-a aflat că era Vezuviul), care semăna cu un arbore ca înfățișare și formă, mai precis cu un pin. Căci după ce s-a înălțat drept ca un trunchi uriaș, și-a desfăcut și ramurile, fiind împins în sud, cred, de vapori de îndată ce s-a format, apoi norul s-a lăsat când gazele au pierdut din putere, sau sub apăsarea propriei greutate și s-a întins în lățime; era când de un alb strălucitor, când întunecat și încărcat de praf, după cum luase cu el pământ și cenușă”.

- reconsolidarea identității delocutorului pe linia semantică a lui „savoir”, prin sintagma oblică (mediată comparativ) *ut eruditissimo viro* (ca om de știință), reînnoadă prezența acestuia, dispersează expunerea detaliată a erupției; sintagma este un operator puternic în contextul semantizării anaforicelor care, în segmentul deschis de acest enunț, au cea mai mare iterativitate în conturarea imaginii pregnante, eroice a lui *avunculus meus*: *Magnum propiusque noscendum, ut eruditissimo viro, visum* „Ca om de știință, unchiul meu a considerat toate acestea foarte interesante și vrednic de a fi urmărite mai de aproape”.

- alternanța anaforicelor *ille/ipse*, ca substituți pentru *avunculus meus*, într-un context lingvistic marcat biplan de semantismele cunoașterii și acțiunii (*savoir*, respectiv, *savoir-faire*) face ca procesul de saturare semantică a anaforelor să reia circular aceleași trăsături postulate în fragmentul expozitiv al epistolei (*quasi semper victurus și ipse plurima opera et mansura condiderit; aut facere scribenda aut scribere legenda*):

Iubet Liburnicam aptari: mihi, si venire una vellem, facit copiam: respondi studere me malle, et forte ipse quod scriberem dederat.

Egrediebatur domo: accipit codicillos Rectinae Tasci imminenti periculo exterritae (nam villa eius subjacebat, nec ulla nisi navibus fuga): ut se tanto discrimini eriperet orabat. Vertit ille consilium et, quod studioso animo inchoaverat, obit maximo. Deducit quadriremes, ascendit ipse, non Rectinae modo, sed multis (erat enim frequens amoenitas orae) laturus auxilium. Properat illuc unde alii fugiunt, rectumque cursum, recta gubernacula in periculum tenet, adeo solutus metu ut omnes illius mali motus, omnes figuras, ut deprenderat oculis, dictaret enotaretque.

„Cere să i se pregătească o corabie liburnică. Îmi îngăduie să vin cu el, dacă vreau; i-am răspuns că prefer să scriu, și chiar el îmi dăduse de scris. Ieșea din casă, când primește o scrisoare de la Rectina, soția lui Cascus, îngrozită de pericolul care o amenința (căci vila lor e jos și nu putea pleca de acolo, decât cu corabia); ea îl ruga să o salveze dintr-o primejdie atât de mare. Unchiul meu își schimbă planul și ceea ce începuse din curiozitate științifică duce până la capăt din conștiință. Poruncește să fie scoase cvadrireme și se îmbarcă și el, ca să vină în ajutor nu numai Rectinei, dar și altora (căci frumusețea țărmlui atrăsese mulți vizitatori). Se îndreaptă în grabă către locul de unde alții fug și, plutind în linie dreaptă, ține cârma îndreptată către locul primejdiei; fără să-i fie frică, el dictează și își notează singur toate fazele cumplitei calamități, toate aspectele, pe măsură ce ochii lui le înregistrau”.

Reluarea antecedentului *avunculus meus* prin pronumele de întărire *ipse* susținut adverbial (*et forte ipse* „și chiar el”) extinde aria saturării semantice în registrul cunoașterii prin subordonarea „celuilalt”, în rol de discipol (*mihi*, i.e., nepotul Plinius cel Tânăr) planului de studiu al magistrului: [...] *et forte ipse scriberem dederat* „și chiar el îmi dăduse de scris”.

Anaforicul *ille* repoziționează antecedentul, după solicitarea ajutorului din partea Rectinei lui Tascus, orientându-l simultan în direcție cognitivă și etică (interes științific și conștiință morală): *Vertit ille consilium et, quod studioso animo inchoaverat, obit maximo*. „Unchiul meu își schimbă planul și ceea ce începuse din curiozitate științifică duce până la capăt din conștiință”. Extensia registrului semantic al lui *savoir-faire* se realizează, simetric celei a lui *savoir*, prin încorporarea „celorlalți” în sfera de acțiune a protagonistului Plinius cel Bătrân: [...] *ascendit ipse, non Rectinae modo, sed multis (erat enim frequens amoenitas orae) laturus auxilium* „[...] se îmbarcă și el, ca să vină în ajutor nu numai Rectinei, dar și altora (căci frumusețea țărmlui atrăsese mulți vizitatori)”. Chiar și deicticul spațial *illuc* subîntinde, prin contrast, figura antecedentului *avunculus meus*, suplinind

funcția anaforicelor: *Properat illuc unde alii fugiunt [...]* „Se îndreaptă în grabă către locul de unde alții fug [...]”.

– apogeul ipostazierii grandioase a lui Plinius cel Bătrân îl constituie, în încheierea primei secțiuni epistolare (elogioase), recursul la identificarea „tare” a delocutorului, individualizarea sa referențială prin apelativul familiar *avunculus meus*, substituit al numelui propriu (fragmentul relatează călătoria acestuia la Stabiae, la prietenul său Pomponianus pe care îl încurajează în mijlocul calamității):

Ibi, quamquam nondum periculo appropinquante, conspicuo tamen et, cum cresceret, proximo, sarcinas contulerat in naves, certus fugae, si contrarius ventus resedisset; quo tunc avunculus meus secundissimo invectus complectitur trepidantem, consolatur, hortatur, utque timorem eius sua securitate leniret, deferri in balineum iubet: lotus accubat, cenat aut hilaris aut, quod est aequae magnum, similis hilari.

„[...] acolo deși pericolul nu era încă iminent, totuși evident și, pe măsură ce creștea, era tot mai aproape, Pomponianus își încarcase bagajele în corăbii, hotărât să fugă, dacă se va potoli vântul potrivit. Atunci, împins tocmai de acest vânt, unchiul meu sosește, își îmbrățișează prietenul care tremura de frică, îl liniștește, îl îmbărbătează și, ca să-i potolească orice teamă, dând dovadă de calm, cere să fie dus în baie; după baie se așază la masă și cinează arătându-se vesel, sau, ceea ce e tot atât de frumos, prefăcându-se vesel”.

Cu această renumire explicită a lui Plinius cel Bătrân se încheie secțiunea elogioasă a epistolei, centrată pe configurarea unei imagini pozitive, pătrunsă de grandoare a protagonistului; reluările sale anaforice în rol actanțial de agent (ocurențele lui *ipse, ille* mereu în cazul nominativ) concură la susținerea imaginii fortificate în registru înalt, eroic. Punctată de reluări în *feed-back* ale unor trăsături de la bun început enunțate, poetica elogiului funebru adus lui Plinius cel Bătrân din partea nepotului său face loc, în cea de-a doua secțiune epistolară, ancorărilor referențiale puternice ale evenimentului relatat, mărci ale unei poetici a istoriei guvernată de veridic (*quo verius tradere posteris possis*). Deicticele spațio-temporale cărora li se anexează mărcile unui discurs explicativ (detectare a relațiilor dintre cauze și efecte în episodul morții propriu-zise a lui Plinius cel Bătrân), sunt dominante în această secțiune. Adverbul temporal *interim* „între timp”, „în acest timp” secționează efectiv „textul” ancorându-l în „lume” (reluările anaforice ale protagonistului se produc aici în poziții-cheie, necesare pentru logica textului):

Interim [s.n.] *e Vesuvio monte pluribus in locis latissimae flammae altaque incendia relucebant, quorum fulgor et claritas tenebris noctis excitabatur.*

Întregul regim discursiv al celei de-a doua secțiuni epistolare subscie unei strânse relaționări cu situația de enunțare:

Tum [s.n.] *se quieti dedit, et quievit verissimo quidem somno.*

„Pe urmă s-a culcat și a dormit – un somn adevărat – [...]”.

In commune consultant, intra tecta [s.n.] *subsistant, an in aperto* [s.n.] *vagentur.*

„Țin sfat cu toții, dacă să rămână în casă, sau să iasă sub cerul liber”.

Jam dies alibi, illic [s.n.] *nox omnibus noctibus nigrior densiorque; quam tamen faces multae variaque lumina solabantur. Placuit egredi in litus et ex proximo* [s.n.] *aspicere ecquid jam maremitteret; quod adhuc* [s.n.] *vastum et adversum permanebat. Ibi* [s.n.] *super abjectum linteum recubans, semel atque iterum frigidam poposcit hausitque.*

„Se făcuse ziuă în alte părți, dar acolo era o noapte mai întunecoasă și mai densă decât orice noapte, atenuată întrucâtva de flăcări multe și de lumini de tot felul. El a hotărât să se ducă pe țarm și să vadă de aproape dacă se mai putea pleca pe mare; dar marea rămânea încă agitată și amenințătoare. Culcându-se pe un cearșaf întins acolo, unchiul meu a cerut de câteva ori apă rece și a băut”.

Ubi dies redditus (is ab eo quem novissime viderat tertius [s.n.]), *corpus inventum integrum, illaesum, opertumque, ut fuerat indutus: habitus corporis quiescenti quam defuncto similior.*

„Când s-a făcut din nou ziuă (era a treia zi după aceea pe care o văzuse pentru ultima oară) corpul lui a fost găsit intact, nevătămat și îmbrăcat cu hainele așa cum fusese; aspectul corpului era mai degrabă acela al unui om care doarme decât al unui mort”.

Explicația riguros încadrată într-un regim determinist (cauză-efect) converge tendinței de veridicitate și precizie, proprii poeziei istoriei:

Nam meatus animae, qui illi propter amplitudinem corporis gravior et sonantior erat, ab iis qui limini obversabantur, audiebatur.

„[...] căci respirația, care la el era mai anevoioasă și mai șuierătoare din cauza corpolenței lui, putea fi auzită de cei care treceau prin dreptul ușii”.

Deinde flammae flammorumque praenuntius odor sulfuris alios in fugam vertunt, excitant illum. Innitens servulis duobus assurrexit, et statim concidit, ut ego colligo. Crassiore caligine spiritu obstructo clausoque stomacho, qui illi natura invalidus et angustus et frequenter aestuans erat.

„Apoi flăcările și mirosul de sulf premergător flăcărilor îi pun pe fugă pe ceilalți și îl trezesc pe el. Sprijinindu-se de doi sclavi el se ridică și cade imediat; după părerea mea, pentru că praful din aer i-a îngreunat

respirația și i-a provocat obstrucția laringelui, de care a suferit întotdeauna, fiind strâmt și de cele mai multe ori inflamată”.

4. În concluzie, *Epistula VI, 16*, trimisă de către Plinius cel Tânăr prietenului (și reputatului istoric) Tacitus face să transpară jocul ambiguu al celor două/trei poetici (aceea epistolară, aceea a elogiului funebru și aceea a istoriei), pe de o parte la modul explicit (prin enunțarea de obiective clare în fragmentele textuale-cadre, capetele epistolare de început și de încheiere), pe de altă parte, la modul implicit, în interiorul textului (corpul epistolar suportă o secționare în funcție de predominanța reluărilor anaforice, respectiv, a ancorărilor deictice în situația de enunțare (Sit₀). Această demultiplicare a funcției mesajului epistolar (un mesaj scris din amiciție, pentru a-și înștiința prietenul de moartea unchiului Plinius cel Bătrân, dar totodată un mesaj destinat proslăvirii memoriei acestuia și integrării veridice a evenimentului morții în *historia*) își află corespondentul, sub raportul situării în contextul cultural mai larg al secolelor I-II p.Chr., în starea generalizată de hibridare generică, tipică acestei epoci. De altfel, amestecul de tipare generice și registre stilistice poate fi decelat și sub aspectul alternanței segmentelor dramatice (impregnate de acțiune, eroism, pericol), cu alură cvasi-ficțională, a punctelor de vedere oscilante (perspectiva unchiului se intersectează cu cea a nepotului în relatarea erupției), a descripțiilor rigurose științifice (explicația savantă a erupției sau a patologiei unchiului), a notelor de afecțiune și lirism, a tonalității pe alocuri familiale.

NOTE

- ¹ Vezi Mellet, S., Joffre, M.-D., Serbat, G., *Grammaire fondamentale du latin. Le signifié du verbe* (lucrare pentru care se va utiliza sigla G.F.L. vb.), Louvain-Paris, Éditions Peeters, 1994, p. 108.
- ² Din acest punct de vedere, scrisorile lui Plinius cel Tânăr oferă astfel de exemple, însă cu o frecvență redusă față de corespondența ciceroniană.
- ³ Vezi Mellet, S., Joffre, M.-D., Serbat, G., *Op. cit.*, p. 61-62.
- ⁴ Traducerea exemplurilor este extrasă din volumul: Plinius cel Tânăr, *Opere complete*, traducere, note și prefață de Lia Manolache, București, Editura Univers, 1977, p. 187-190.
- ⁵ Noțiune pentru care Émile Benveniste utilizează lexemul *indicatori*, iar Roman Jakobson propune termenii *shifters* și *embrayeurs*.
- ⁶ Anafora este cunoscută și ca *deixis intratextual* (vezi Orlandini, Anna, “**Hic et iste** chez Plaute: une analyse sémantico-pragmatique”, în *Subordination and Other Topics in Latin. Proceeding of III-rd Colloquium on Latin Linguistics*, Bologna, 1985, Gualtiero Calboli, (editor), p. 480), rezultând astfel ideea potrivit căreia deixis-ul este *extratextual*.
- ⁷ Vezi, Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul Dicționar Enciclopedic al Științelor Limbajului* (lucrare pentru care se va utiliza sigla DESL), București, Editura Babel, 1996, p. 359.
- ⁸ Vezi Orlandini, Anna, *Op. cit.*, p. 463-482, p. 464.
- ⁹ *Ibidem*, p. 471.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 473.
- ¹¹ Vezi paragraful 1.

BIBLIOGRAFIE

- Benveniste, Émile, *Probleme de lingvistică generală (I-II)*, București, Editura Teora, 2000.
- Corti, Maria, *Principii ale comunicării literare. Pentru o enciclopedie a comunicării literare*, Constanța, Editura Pontica, 2000.
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul Dicționar Enciclopedic al Științelor Limbajului (DESL)*, București, Editura Babel, 1996.
- Mellet, S., Joffre, M.-D., Serbat, G., *Grammaire fondamentale du latin. Le signifié du verbe* (lucrare pentru care se va utiliza sigla G.F.L. vb.), Louvain-Paris, Éditions Peeters, 1994.
- Moeschler, Jacques, Reboul, Anne, *Dicționar Enciclopedic de Pragmatică (DEP)*, Cluj, Editura Echinox, 1999.
- Orlandini, Anna, “**Hic et iste** chez Plaute: une analyse sémantico-pragmatique”, în *Subordination and Other Topics in Latin. Proceeding of III-rd Colloquium on Latin Linguistics*, Bologna, 1985, Gualtiero Calboli, (editor), p. 463-482.
- Pline Le Jeune, *Choix de Lettres* (texte latin publié par A. Waltz), V^e éd., Paris, Librairie Hachette et C^{le}, 1894.
- Plinius cel Tânăr, *Opere complete*, traducere, note și prefață de Lia Manolache, București, Editura Univers, 1977.

RÉSUMÉ

L'étude des reprises anaphoriques du syntagme *avunculus meus* « mon oncle » par le pronom démonstratif *ille* dans la *Lettre VI*, 16, adressée par Pline le Jeune à son ami, l'historien Tacite, rend compte de *la poésie de l'éloge*, tout en exprimant la fonction d'une hypostase emphatique du protagoniste. D'autre part, la présence d'un bon nombre de déictiques, surtout dans la seconde partie de la lettre, vient à soutenir une deuxième poésie, décelable dans le texte, c'est-à-dire, *celle de l'histoire*. Mais, il ne faut pas oublier l'aspect suivant: toutes ces deux poésies observées auparavant sont repérables à l'intérieur d'*une poésie épistolaire*.

CONFESIUNILE SFÂNTULUI AUGUSTIN – UN NOU GEN LITERAR

Corneliu RIZEA

Creștinismul a făcut să se nască mai multe genuri literare, mai mult sau mai puțin noi. Se poate cita, de exemplu, omilia, care are câteva puncte de contact cu diatriba antică, dar în sine se poate considera un gen literar nou. S-ar putea cita încă, în literatura latină, imnul în proză, inspirat de exemple biblice, sau imnul ambrosian. Se poate vorbi, în aceste cazuri, de un fel de compromis între tradiția literară antică și o tradiție ebraică. În ceea ce privește *Confesiunile*, este vorba mai degrabă de o creație personală a unui singur om, creație care aparține în mod clar domeniului literaturii.

Considerăm, așadar, pentru un moment *Confesiunile* ca o operă autobiografică în cadrul literaturii antice. În tot cazul, nu se poate spune că genul autobiografic a prosperat în literatura greacă și latină. În privința aceasta, nu se poate vorbi sigur de o deficiență a individualismului în antichitate, este cu toate acestea evident că autobiografia, în deplinul înțeles al cuvântului, adică povestirea regulată a unei experiențe personale, externe și interne, este un fenomen, în lumea antică, destul de rar. Poezia lirică, greacă și latină, nu evită un anumit element personal, dimpotrivă se folosește destul de des de experiența personală a poetului; dar în aceste cazuri nu este vorba despre o povestire autobiografică. Acest gen literar nu se dezvoltă pe deplin decât în epoca creștină. Un fapt așa de însemnat, asupra căruia vom reveni mai târziu, își găsește explicația, se pare, în anumite trăsături caracteristice ale culturii clasice, pe de o parte și ale mentalității creștine, pe de altă parte.

Grecii preferau să considere omul la apogeul (*akmé*) lui. Evoluția intelectuală și spirituală a personalității nu îi interesa în mod special; lor le plăcea să contemple și să descrie omul în deplina sa dezvoltare fizică și psihică. În acel timp, pe greci îi interesa în mod particular abstracțiunea, care vede, în individual, imaginea generală și idealul mai degrabă decât trăsăturile personale. Astfel arta figurativă greacă clasică neglija imaginea personală în favoarea imaginii „ideale”. Această tendință de suprimare a elementului personal și, în același timp, a elementului evolutiv în avantajul abstracțiunii mai mult sau mai puțin stabilă și de neschimbat, induce, în literatură, autorul să-și ascundă personalitatea privirilor cititorilor săi. Numai în poezia, mai ales elegiacă și lirică, autorul evită această ascundere.

Nu trebuie să demonstrăm cât de puțin este favorizată, de o astfel de tendință, autobiografia adevărată și proprie. Chiar acolo unde elementele autobiografice se prezintă, se caută să fie ascunse sub forma unei istoriografii obiective. Solon vorbea despre experiențele sale personale la prima persoană, dar Xenofon vorbea deja despre sine însuși la persoana a treia: „se găsea pe câmp un oarecare Xenofon”. Elementele autobiografice și personale, care se găseau relatate la prima persoană, în anumite discursuri juridice sau politice, ca de exemplu *De corona* al lui Demostene, sau, mai târziu, în anumite discursuri ale lui Cicero, au un caracter mai degrabă secundar; servesc în general apologiei și sunt de folos cu greutate analizei psihologice.

Romanii se interesau în general mai mult decât grecii în ceea ce privește elementul individual și evolutiv; și în domeniul artei figurative au calități particulare pentru a reuși în arta portretului. Aceasta cu toate că, autobiografia în adevăratul sens al cuvântului a fost foarte puțin practică de romani. În afară de aceasta, în operele cu caracter mai mult sau mai puțin autobiografic care ne-au rămas, aceia, rar, au depășit o manieră de expresie puțin personală, pe care noi o cunoaștem de exemplu din *Commentarii de bello Gallico* ale lui Caesar. Autobiografiile romani, foarte rari de altfel, preferau unei povestiri personale un stil impersonal, ba chiar protocolar, și, în plus, la persoana a treia. Numai în poezie, atât la romani, cât și la greci, elementul personal cu caracter autobiografic se prezintă discret.

De aceea în privința prozei, numai în cercurile stoice, introspecția individuală conducea la o analiză psihologică care pregătea autobiografia spirituală. Opera lui Marc Aureliu, deși nu oferă o povestire continuată cu experiențe intime, poate fi considerată ca un eseu de autobiografie introspectivă și spirituală. Fără îndoială, acest fel de autobiografie, ca de altfel toată atitudinea spirituală a filosofiei stoice, în general, a exercitat o certă influență asupra autobiografiei creștine.

Cu toate aceste influențe posibile din partea filosofiei stoice, am putea zice chiar de la început, că autobiografia spirituală se pregătea în cercurile creștine.

Giorgio Misch a remarcat deja, în a sa *Geschichte der Autobiographie*¹, că importanța atribuită de către creștini vieții intime și spirituale a persoanei pregătea terenul unei literaturi autobiografice. În cercurile creștine, conversiunea spirituală, ca act liber al persoanei, devine punctul de plecare și elementul central al povestirii autobiografice. Dincolo de povestirea conversiunii, alte experiențe ale vieții creștine, ca de exemplu, anumite experiențe mistice sau pregătirea pentru martiriu, se pretează unor povestiri autobiografice. Cu toate acestea conversiunea, în sensul cel mai general al cuvântului, sau itinerariul sufletului către Dumnezeu, este chiar de la început

și va rămâne în cursul secolelor argumentul preferat al autobiografiei creștine.

Noi putem considera ca un germen autobiografic cele două discursuri, *Acta*, 22, 3-21 și 26, 9-20 în care Sfântul Pavel povestește apariția pe drumul Damascului care l-a abătut și l-a transformat. Pe de altă parte povestirile celor doi martiri, Perpetua și Saturus, care sunt inserate în *Passio Ss, Perpetuae et Felicitatis*, sunt primele exemple de autobiografii ale unor martiri. În povestirile „viziunilor”, s-ar putea descoperi în același timp un prim germen al autobiografiei „mistice”.

Dar povestirea autobiografică regulată nu este singura care pregătește marile opere autobiografice creștine și poate fi considerată ca unul dintre simptomele unei mentalități noi, care se interesează în special de evoluția spirituală a persoanei: exprimând astfel un sens al demnității omului creat după imaginea și asemănarea lui Dumnezeu. Pentru a înțelege bine toată această evoluție, trebuie să ținem seama și de apariția, sau mai degrabă de importanța crescândă a elementului personal în literatura creștină, în general. De acum, personalitatea autorului nu va mai fi, sau rar va mai fi camuflată sub o aparență de obiectivitate, cum se întâmpla în mod normal în proza greacă și latină a perioadei clasice, în timp ce poezia, mai cu seamă lirică, era mai deschisă expresiei personale.

În Occident, Tertullian cel dintâi introdusese hotărâtor elementul individual în literatura în proză. În toate operele lui Tertullian, personalitatea sa de mare anvergură și, în spatele a tot ceea ce noi citim despre el, întrezărim acel om extraordinar, fanatic, încăpățânat, care vrea să rupă orice raport cu tot ceea ce era tradițional. Edoardo Norden a făcut câteva observații juste în legătură cu Tertullian: „El a încălcat mai mult decât oricare scriitor antic cea mai importantă lege a concepției antice despre artă, subordonarea individualului în favoarea tradiției”²; el a încălcat într-adevăr legea literaturii antice care ascundea personalitatea autorului. Monceaux o afirmă aproape cu aceleași cuvinte: „El (Tertullian) introduce în mod decisiv în literatură elementul individual”. Și Monceaux vede pregătindu-se deja, în individualismul lui Tertullian, *Confesiunile Sfântului Augustin*: „prin evoluția liberă a expresiei ca și a gândirii, el anunță în mod clar *Confesiunile Sfântului Augustin*”³.

Dar Tertullian nu este, sub acest aspect, un izolat. Alții, după el, vor merge chiar mai departe. Tertullian ne dă o idee despre persoana sa, despre caracterul său, despre mentalitatea sa, chiar despre viața sa interioară, dar vorbește rar despre fapte obiective ale vieții sale, despre care noi nu știm aproape nimic. Ciprian merge mai departe. În lucrarea sa *Ad Donatum*, ne descrie clar starea sa de suflet după convertire și botez; și este o autoanaliză directă și voită. Așa putem înțelege de ce Pietro Batiffol⁴ a dorit să vadă în

Ad Donatum ceea ce numește „*l'antécédent direct des Confessions de saint Augustin*”.

Nu vreau să mă îndepărtez prea tare de subiectul meu, enumerând variatele „antecedente” ale *Confesiunilor*. În toate cazurile era vorba despre germeni, despre simptome; dar numai în secolul al IV-lea *p. Chr.*, apare autobiografia creștină pe deplin dezvoltată. Aceasta se naște aproape simultan în Orient și în Occident. În Orient, Gregorius de Nazianz scrie poezia sa autobiografică (care prin forma poetică se corelează unei tradiții antice), și puțin după aceea în Occident, Augustin povestește istoria convertirii sale, în proză, în *Confesiuni*. Dar aceste două opere sunt de o inspirație cu mult diferită, cum de altfel diferă și în ceea ce privește forma. Gregorius de Nazianz rămâne fără îndoială mai apropiat tradiției clasice pentru că, alegând ca formă poetică elegia, el purcede pe urmele unui Solon și ale altora. În poezie, cum s-a văzut, elementul personal era întotdeauna mai profund; autorul care „se ascundea” în proză, putea să vorbească mult mai liber despre sentimentele sale intime în poezie. Cât privește conținutul și spiritul general care le animă, cele două autobiografii sunt fundamental diferite. *Confesiunile* sunt un cântec de laudă închinat bunătății lui Dumnezeu, precum și grației divine, care permite chiar și unui păcătos, ca Augustin, să-l găsească pe Dumnezeu, în timp ce poeziile autobiografice ale lui Gregorius de Nazianz sunt în esență un lung *lamento* asupra nenorocirilor existenței sale, o *historia calamitatum*, prima în timp, și care ne reamintește uneori *Tristia* lui Ovidiu. Aceasta nu înseamnă că inspirația creștină ar fi absentă acolo, cum bine a demonstrat monseniorul Pellegrino în cartea sa despre poezia lui Gregorius de Nazianz.⁵ În multe din poemele sale meditative, sub formă de elegie, se găsește o dorință arzătoare de a se apropia de divinitate și de a se uni cu ea, melancolia care se naște din conflictul între sublimitatea spiritului și josnicia cărnii; și toate acestea constituie, cum pe bună dreptate a observat A. Puech⁶, o stare particulară și nouă de spirit, care este fundamental creștină. A. Puech a remarcat că o mare parte din această poezie își trage originea dintr-o inspirație analoagă celeia din care au ieșit mai mulți *Psalmi*. Dar poetul nu a adoptat forma stilistică a *Psalmlor*, nici nu vorbește o limbă care se inspiră din limba biblică; și chiar asupra acestui punct se deosebește net de Sfântul Augustin, cum vom vedea mai departe. Tonul și forma acestei poezii autobiografice sunt elenice. Nu pot fi înțelese și apreciate decât de către aceia care s-au familiarizat cu clasicii, cu elegia greacă, cu gândirea filosofică. Gregorius de Nazianz, fiind totuși creștin, este în deplinul sens al cuvântului produsul unei formații elenice.

Confruntând poezia autobiografică a lui Gregorius de Nazianz și *Confesiunile* Sfântului Augustin, ne dăm seama mai mult ca niciodată de faptul că Augustin în *Confesiuni* este inovator. Cu siguranță, opera acestor

doi mari autobiografi posedă elemente comune: amândoi se inspiră din tradiția psalmică (dar într-o manieră foarte diferită), la amândoi, elementul meditativ domină povestirea. Chiar și în detalii se pot vedea trăsături paralele. Este de ajuns un singur exemplu, care pare instructiv și arată cât de mult sunt deosebiți cei doi autori, chiar și când urmează aparent aceeași linie a unei idei. Meditațiile asupra misterului vieții, pe care noi le citim la Gregorius de Nazianz (2, 14) pe de o parte și la Sfântul Augustin de cealaltă parte (1, 6, 90), prezintă trăsături paralele, dar cu ce diferență de ton! Cu toate acestea, Gregorius de Nazianz rămâne foarte apropiat tradiției filosofice grecești și meditația sa rămâne antropocentrică, în timp ce în meditația Sfântului Augustin, totul se îndreaptă către divinitate. Să comparăm câteva pasaje. Gregorius de Nazianz este obsedat de misterul vieții și al morții și gândul său dovedește un anumit pesimism religios:

„Eu exist. Spune-mi, ce este o ființă? O parte din mine deja s-a petrecut. Nimic nu este stabil. Eu sunt cursul unui fluviu noroios care mereu curge, fără să se oprească vreodată. Din toate acestea, ce sunt eu? ce sunt eu, după tine, un lucru mai curând decât altul? Învață-mă. Eu sunt aici în acest moment; ai grijă să nu-ți scap.”

Și cu puțin mai înainte:

„Eu am fost mai întâi în carnea tatălui meu; apoi mama mea m-a primit, – și eu m-am format din unul și din celălalt. Așa eu devenii o masă confuză, – fără aparență umană, o urâtenie fără formă, și aveam ca mormânt pe mama mea. – De două ori noi cunoaștem mormântul, de când noi existăm pentru a muri. Această viață pe care eu o parcurg, este, o văd, o consumare a anilor mei – pe care a revărsat-o asupra mea bătrânețea funestă.” Sfântul Augustin își pune aceleași întrebări; la fel ca Gregorius de Nazianz, el se chinuie cu gândul în fața misterului vieții și a originii ei, dar în locul gemetelor lui Gregorius de Nazianz, Sfântul Augustin preferă, aici ca de altfel și într-altă parte în *Confesiuni*, lauda. Problema originii vieții și a sufletului l-a obsedat pe Sfântul Augustin tot timpul vieții sale; dar cu toate acestea, la el lipsește acel ton profund de pesimism care se simte la Gregorius de Nazianz.

În general, se poate spune că el rămâne fidel tradiției grecești. Limba sa, stilul său, aceeași manieră de a gândi, totul la Gregorius de Nazianz rămâne în tradiția elenică. Sfântul Augustin de cealaltă parte, plătind totuși tributul său formației lui de retor și folosind procedeele literare ale timpului său, este în *Confesiuni* un scriitor revoluționar. Cu multă grijă, el introduce câteva lucruri noi: nu numai pentru că toată cartea este în mod clar teocentrică, sub forma unei rugăciuni, și se inspiră constant din *Psalmi*, dar și pentru că există o atitudine spirituală care ne transpune într-o lume nouă, care este lumea Bibliei, mai degrabă decât lumea greco-romană.

NOTE

- ¹ Giorgio Misch, *Geschichte der autobiographie*, Leipzig – Berlin, 1907, p. ??.
² Ed. Norden, *Die antike Kustprosa*, II, Leipzig – Berlin, 1909, p. 606.
³ P. Monceaux, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*, I, Paris, 1901, p. 458.
⁴ Pietro Batiffol, *La Chiesa nascente e il Cattolicesimo*, Ed. Vallecchi, Firenze, 1971, p. 344.
⁵ M. Pellegrino, *La poesia di San Gregorio Nazianzeno*, società Editrice „Vita e Pensiero”, Milano, 1932.
⁶ A. Puech, *Histoire de la littérature grecque chrétienne*, II, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 392.

BIBLIOGRAFIE

- Batiffol, Pietro, *La Chiesa nascente e il Cattolicesimo*, Ed. Vallecchi, Firenze, 1971.
- Clark, Gillian, *Augustine: The Confessions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Courcelle, Pierre, *Les Confessions de saint Augustin dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité*, Paris, Études Augustiniennes, 1963.
- Courcelle, Pierre, *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, Paris, de Boccard, 1968.
- Galvão, Henrique de Noronha, *Die existentielle Gotteserkenntnis bei Augustin. Eine hermeneutische Lektüre der Confessiones*, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1981.
- Misch, Giorgio, *Geschichte der autobiographie*, Leipzig – Berlin, 1907.
- Monceaux, P., *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*, I, Paris, 1901.
- Norden, Ed., *Die antike Kustprosa*, II, Leipzig – Berlin, 1909.
- O'Meara, John J., *La jeunesse de saint Augustin. Introduction aux Confessions de saint Augustin* [1954], trad. francese di Jeanne Henri Marrou, Fribourg-Paris, Éditions Universitaires-Éditions du Cerf, 1988.
- Pellegrino, Michelle, *La poesia di San Gregorio Nazianzeno*, società Editrice „Vita e Pensiero”, Milano, 1932.
- Pellegrino, Michele, *Le „Confessioni” di Sant'Agostino. Studio introduttivo*, Roma, Studium, 1972.
- Pizzolato, Luigi Franco, *Le „Confessioni” di sant'Agostino. Da biografia a „confessio”*, Milano, Vita e Pensiero, 1968.
- Pizzolato, Luigi Franco, *Le fondazioni dello stile delle „Confessioni” di sant'Agostino*, Milano, Vita e Pensiero, 1972.
- Puech, A., *Histoire de la littérature grecque chrétienne*, II, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1930.
- Scanavino, Giovanni, *La nostra avventura. Rilettura delle Confessioni di S. Agostino*, Palermo, Augustinus, 1984.
- Scanavino, Giovanni, *„Le Confessioni” di Agostino di Ippona*, Palermo, Augustinus, 1984-1986, 4 voll.

Starnes, Colin, *Augustine's conversion. A guide to the argument of Confessions I-IX*, Waterloo [Ont.], Wilfrid Laurier University Press, 1990.

RIASSUNTO

L'articolo si occupa del modo in cui appare questo capolavoro agostiniano. Le *Confessioni* sono una delle opere piú significative della letteratura universale ed hanno destato in ogni epoca fervidi impeti di ammirazione.

In questo senso loro segnano la fine della letteratura antica, essenzialmente narrativa ed oggettiva, e l'inizio della letteratura moderna, introspettiva e psicologica.

ELEMENTE DE CRITICĂ SOCIALĂ ÎN OPERA PLAUTINĂ

Marta RIZEA

Problema pe care ne-am propus s-o tratăm cu privire la critica socială reflectată în opera plautină este, fără nicio îndoială, una specială, pentru că e abordată întotdeauna cu timiditate, dată fiind vasta literatură de interpretare, suscitată îndeosebi, în epoca modernă și care implică riscul inerent în asemenea circumstanțe, de a repeta prea multe lucruri devenite deja locuri comune.

Scopul nostru este, efectiv, nu acela de a lumina această problemă, căci nu mai e cazul, ci doar să relevăm anumite aspecte care ni se par mai puțin puse în evidență.

Problema e cu atât mai dificilă, cu cât informațiile biografice în ceea ce îl privește pe comedograful umbrian transmise de textele clasice sunt, cum se recunoaște în general, foarte rare și de o valoare documentară destul de discutabilă, reprezentând interpretări fanteziste ale titlurilor sau ale așa-ziselor aluzii întrevăzute în replicile anumitor personaje plautine, sau, mai ales, alte combinații datorate întotdeauna fanteziei, și al căror punct de plecare rămâne aceeași sursă poetică.

Interpretarea *ad litteram* a tuturor acestor date biografice transmise de către antici conduce în mod firesc la concluzii false, ale căror premise nu sunt decât expediente disperate la care se recurge astăzi, ca și în antichitate, pentru a îmbogăți cu orice preț informațiile cu privire la poetul latin cel mai iubit de muza comediei.

Viața sa, începută la Sarsina, puțin după cucerirea acestui oraș de către romani, se întinde deci, în a doua jumătate a secolului al III-lea *a. Chr.* și prima jumătate a celui de-al II-lea *a. Chr.*, adică într-o perioadă de tulburări generale, care, în intervalul de doar două secole, aveau să modifice aproape complet harta economică, socială și politică a Italiei și a lumii antice, cunoscute în acea epocă.

Astfel de transformări suferite de societatea romană, neputând să rămână fără ecou în formarea personalității poetice a comicului din Sarsina, au marcat-o, într-adevăr, cu importante amprente, foarte evidente în întreaga operă. Înțelegerea acestora și mai ales câteva experiențe triste, ca aceea a lui Naevius, care a fost exilat din cauza independenței sale politice, sau chiar propria experiență a timpurilor instabile de după războiul cu Hannibal, când

a cunoscut mizeria și chiar foamea, l-au determinat pe Plaut să adopte o anumită atitudine de prudență care transpare aproape în toate comediile. Studiarea lor se impune deci, ca principală sursă de informații, tuturor celor care sunt interesați de ideile sociale ale comicului umbrian.

E demnă de remarcat, din acest punct de vedere, mai ales perseverența, în literatura biografică, a informației privind condițiile extrem de dificile în care a trăit și a creat Plaut.

Dacă adăugăm faptul că acele condiții economice și politice ale epocii impuneau fanteziei și vervei sale satirice alte servituți tacite, putem presupune de ce inteligență și de ce finețe de spirit trebuia să dea dovadă un poet comic pentru a satisface exigențele de gust, atât ale spectatorilor, cât și ale guvernatorilor.

Dificultatea principală în aceste circumstanțe consta, evident, în inegalitatea nivelului cultural al diverselor pături sociale cărora li se adresau comediile plautine, la care se adaugă și transformările politice din societatea epocii sale.

Câteva ipoteze foarte variate și contradictorii au fost emise, în literatura de specialitate, în ceea ce privește nivelul cultural al spectatorilor lui Plaut.

Până la reluarea „procesului”, după expresia lui A.M. Guillemin¹, critica tradițională a secolului al XIX-lea era extremistă și „lipsită de amabilitate”. Corifeii ei erau J. Martha² și Ph. Fabia³. De aceeași părere a lui A.M. Guillemin este și profesorul Taladoire⁴, care dedică o importantă parte a studiului său despre comedia lui Plaut reabilitării, sub raport cultural, a publicului de la Roma.

Urmând firul amplei sale argumentări, autorul francez care, printr-o întâmplare fericită, este în același timp și umanist de formație clasică și om de teatru, relevă, cu o competență inerentă unei atât de complexe formații, faptul că în timpul activității literare a lui Plaut, romanii depășiseră de mult stadiul așa-zis rudimentar, grație multiplelor influențe artistice și literare ale civilizației grecești, aduse în Italia începând cu secolul al VII-lea *a. Chr.*

Penetrarea acestei culturi avea să se producă în lumea romană pe calea dublă a clasei dominante și a păturilor dominate.

E evident că *populus minutus* – plebea romană – era aptă să se familiarizeze cu aporturi străine, în special grecești, în activitatea cotidiană a traficurilor de tot felul, fără a depăși bunul simț comun, în timp ce aristocrația funciară dominantă, ai cărei reprezentanți foarte iluștri sunt Cincinnatus și Cato, era izolată în domeniile sale țărănești și în vechile sale tradiții.

Această aristocrație latifundiară nu putea, însă, să rămână prea mult timp insensibilă la rafinamentul unei civilizații prestigioase, cum era cea a grecilor, care intra din ce în ce mai mult în viața de zi cu zi a Romei prin

forța circumstanțelor istorice. Ea îi va ceda și se va antrena în entuziasmul crescător pentru lucrurile grecești, care va atinge apogeul în secolul al III-lea *a. Chr.* și în prima jumătate a celui de-al II-lea *a. Chr.*, deși în acest ultim secol, ei au început să-și dea seama de orbirea lor anterioară.

Plebea acelei epoci, înzestrată cu bun simț și cu un instinct particular de apărare socială, reacționează în fața nobilimii împotriva excesului de elenizare, ca și mai înainte, la debutul influenței grecești, ea a fost cea care a devansat aristocrația și a fost receptivă la binefacerea acestei influențe.

Desigur, această contribuție greacă la formarea și afirmarea culturii latine este considerabilă. Totuși, ea nu este exclusivă, cum a fost demonstrat pe deplin de către profesorul Taladoire⁵ care constată, contrar opiniei lui Tenney Frank⁶ despre inexistența tradițiilor artistice și literare autohtone, că publicul roman nu era lipsit „nici de tradiții, nici de *pabulum* poetic, nici chiar de experiență literară”, în momentul în care începea perioada marii influențe grecești și afirmarea culturii latine.

Așa-zisa rusticitate și ignoranță a publicului, ca și pretinsa exclusivitate a contribuției grecești la formarea culturii latine nu reprezintă deci, pentru critica contemporană, decât istorii perimate. Plaut însuși era format în tradiția sărbătorilor populare, unde dominau, alături de improvizația bufonă, cântecele fescenine și farsele atelane. El își va scrie comediile după moda greacă, adusă, pe lângă alți intermediari, în special de vechii combatanți întorși din campaniile întreprinse în sudul Italiei, unde reprezentațiile teatrale ale pieselor comediei grecești, medie și nouă, constituiau un divertisment obișnuit. Aceștia aduceau cu ei gustul și câteodată și practica spectacolelor.

E evident, pe de o parte, că, dacă această cultură grecească nu pătrundea în toate păturile sociale – indiferent dacă ele o doreau sau nu – comediograful din Sarsina nu ar fi avut-o în mâinile sale și nu ar fi cunoscut operele grecești, în această perioadă, în care profesia, rând pe rând, meseria de comediograf și aceea de *pistor*.

De altfel, existența remarcabilei multitudini de cuvinte grecești în comediile lui Plaut, subliniată de profesorul Taladoire⁷, presupune faptul că spectatoriile comicului umbrian, proveniți din păturile sociale cele mai diferite, erau, cel puțin în parte, familiarizați cu această limbă, deși o bună parte dintre ei nu aveau cum s-o știe.

Mai trebuie subliniat faptul că, datorită circumstanțelor, influența greacă nu va rămâne complet străină uneia sau alteia din păturile sociale care constituiau publicul compozit al Romei, dat fiind faptul că spectacolele înseși constau, atunci, în reprezentații ale pieselor contaminate sau traduse în limba latină după originale grecești.

Și Plaut s-a conformat, cum se știe, modei timpului său, traducând piese grecești pe care la puneau în scenă în teatre romane, deși, în aproape în-

treaga sa activitate literară, nu a încetat să combată excesul acestei influențe, prin intermediul comediilor sale contaminate sau traduse.

Moda traducerilor, acest *ritus Graecus*, nu excludea, ca de altfel cultura latină, în general, elementele tradiționale, autohtone, ale spectacolelor, atât de evidente, mai ales în opera plautină, a cărei independență față de modelele sale este incontestabilă.

A. Ernout⁸ atribuie această independență a comedografului umbrian, dorinței sale, foarte naturală de altfel, de a nu dezrădăcina publicul și de a satisface gusturile sale.

Totuși, după părerea noastră, romanizarea originalelor grecești nu se poate atribui exclusiv vanității dorinței de a plăcea cu orice preț – deși Plaut avea această dorință. Era vorba mai degrabă de orgoliu național, căci comedograful de altădată cunoștea mai bine decât oricine aportul autohton în teatrul roman pe care el nu-l dorea aservit modei grecești. Plaut nu trebuia să neglijeze înclinația, fie naturală, fie provenită din prudența la care am făcut deja aluzie, de a se plia tendinței generale a publicului său și de a se încadra în atmosfera politică și socială cultivată de diverși conducători ai Romei. Foarte semnificativă este, în acest sens, curba făcută de poet, plecând de la *Miles gloriosus* și *Cistellaria* – unde el se dovedește, după cum remarcă Francesco Della Corte⁹, a fi admirator al partidului Scipionilor, urmând probabil pulsul entuziasmului general provocat de victoria romanilor asupra cartaginezilor – pentru a ajunge repede la sentimente contrarii în comedii unde același poet susține partea adversă, aceea a catonienilor, al căror program de redresare economică și morală a Republicii se acorda perfect cu ideile pe care le va menține și după restabilirea înțelegerii dintre două partide opuse. Se găsește justificarea acestei mobilități a sentimentelor comicului umbrian în reacția populară, pe care o suscita elenizarea crescândă a vieții romanilor, în ochii cărora, sursa tuturor relelor economice și sociale, a scepticismului, era lumea greacă.

După părerea lui Francesco Della Corte¹⁰, piesele comice cele mai reprezentative ar fi: *Asinaria*, *Persa* și *Casina*, pe care Plaut le-a scris pentru a obține succesul imediat și aplauzele spectatorilor. După părerea noastră, ele nu sunt lipsite de deschidere critică, dacă ne gândim la această atmosferă de exces provocată de banul prost utilizat și satirizat în toate cele trei piese. Ca și comedia de intrigă și de caracter a lui Plaut, *Pseudolus*, cu respingătorul Ballio și tinerii îndrăgostiți, Chalidorus și Phoenicium, sau *Miles gloriosus*, cu celebrul Pyrgopolinices, fanfaronul și mitomanul, sau *Aulularia* cu al său Euclio, cu fratele mai mic, deși mai bătrân, al *Avarului* lui Molière ș.a.m.d. Putem adăuga alte 14 piese cu personaje lor tipice, pe care le estimăm că nu depășesc numărul aproximativ de 30 – 40 de categorii sociale. Printre ele, bancherii și comercianții, femeile ușoare, ca și patronii

lor corupți și avizi de aur, cu sufletele sărace, fără resurse materiale sau spirituale, sclavii intriganți și vicleni ai paraziților avari și ai soldaților fanfaroni, nu sunt creații fanteziste ale vervei satirice plautine sau ale comicilor greci, ci fructele corupției caricaturizate de satira plautină. Morala nu e întotdeauna prea dură; poetul se arată aici, din contră, plin de indulgență, ceea ce imprimă comediilor sale un suflu de viață mai uman și această serenitate care caracterizează întreaga sa operă. Plaut nu stigmatizează personajele, poate pentru că a suferit, mai ales în tinerețe, și acea prudență pe care Plaut n-a dezmințit-o a transformat personajele în *alter-ego*-uri, purtători de cuvânt ai propriei sale ideologii. Când se adresează direct, în comediile sale, notabilităților cetății, – ceea ce se întâmplă rar – el o face adăugând o farsă care atenuază ironia care cuprinde scuza.

Totuși, această manieră de a evita ranciuna acelor care ar putea să se simtă lezați prin satira dialogului nu reprezintă, de fapt, decât un procedeu modest și subiectiv alături de acest *ritus Graecus*, care impunea autorului comediilor nu doar alegerea modelelor sale, ci și păstrarea numelor și costumelor personajelor, așa cum erau în piesele originale. Cum am remarcat deja, acest procedeu ar fi fost impus, în ultimă instanță, foarte probabil de aceeași necesitate politică de a satiriza mai bine trăsăturile negative ale societății romane, cu magistraturile ei și cu moravurile corupte, sub masca celui cadru grec, pe care îl evocau mai ales numele personajelor și costumele lor, a căror adaptare în mediul roman constituie specificul întregii opere plautine. Printre numeroasele exemple în acest sens, e demn de remarcat, în această ordine de idei, aspectul în special roman și burghez al discuției celor doi frați, Megadorus și Eunomia, care răsună și moralizează în *Aulularia*, ca niște adevărați *dominus* și *matrona* republicani.

Putem spune aproape același lucru de această atmosferă de echilibru care există între virtute și recompensa ei, care învăluie în *Rudens* toate personajele, principale și secundare, în afară de *leno* Labrax, singurul rol tradițional cu trăsături negative din această piesă.

În *Amphitryo*, demnitatea simplă și noblețea virtuoaasă a Alcmenei nu contrazic cu nimic calitățile esențiale ale unei matroane romane.

Astfel de exemple ar putea fi multiplicare; ele ne arată totuși un Plaut care, departe de a face pe moralistul satiric, opune, din contră, unor vicii și unor slăbiciuni umane pe care le reprezintă în acțiune, virtuțile respective, făcând în felul său critica socială, pentru a spune așa, pozitivă, moralizatoare, educativă.

E interesant de remarcat, faptul că rolurile în comediile plautine nu depășesc măsura medie a tipurilor virtuoaase ale mediului roman. Caracterele care pot fi situate pe culmea măreției umane lipsesc aici aproape complet. Explicația rezidă, după părerea noastră, mai ales, în specificul însuși al

operei comice, în general, unde nu se pot reprezenta eroi decât cu riscul de a transforma comedia, dacă nu într-o tragedie, cel puțin într-o dramă eroică. Comediograful umbrian, care se adresa unui public predominant de clasă mijlocie, și căruia, el voia să-i placă, făcând să apară o lume care îi era familiară și deci comprehensibilă, nu avea deci nici un motiv să situeze această lume într-un cadru eroic, mai ales că el nu compunea tragedii, ci doar comedii „în scenă, în acțiune”; căci el nu le scrie, ca să zicem așa, el le „joacă”, după părerea laconică și semnificativă a lui Sainte-Beuve¹¹.

Astfel, o piesă, precum *Captivi*, unde găsim personificate în rolul sclavului Tyndare trăsăturile psihice ale unui veritabil personaj de tragedie, nu are aproape nimic în comun cu o comedie, în afară de bufoneriile parazitului, sau alte câteva improvizații de neglijat în raport cu restul. Totuși e cunoscut că cea mai mare parte a operei plautine nu este reprezentată de piese de acest gen; ea corespunde perfect, noțiunii de comedie, așa cum era ea gustată de anticii timpului lui Aristofan, al cărui stil l-a influențat pe poetul din Sarsina, în ciuda restricției datorate modei de a traduce piese ale comediei noi.

Folosindu-se de procedeul traducerilor impuse de *ritus Graecus*, Plaut face în comediiile sale o critică socială negativă, mai puțin sub forma ironiei simple decât a satirei propriu-zise – oprobriul său principal fiind dirijat, cum am subliniat mai sus, împotriva corupției moravurilor datorate excesului influenței grecești.

Alegerea pieselor de tradus depindea, evident, de posibilitatea lor de adaptare la realitățile romane contemporane. F. Della Corte¹² citează, în acest sens, printre alte piese, *Pseudolus*, *Curculio*, precum și *Trinummus* pe care o raportează la politica reformatoare a lui Cato.

Din cauza acestui *ritus Graecus* impus de moda traducerilor, și nu din cauza sărăciei resurselor proprii, comicul umbrian, a cărui muză a fost foarte generoasă, a trebuit să recurgă la copii, pentru a ridiculiza corupția care era provocată mai ales în casele bogaților hiperelenizați, unde lipsa moralei era înlocuită de abundența bogățiilor și de luxul excesiv – *luxuria peregrina* – ca și de o masă de sclavi aduși din Orient, în urma campaniilor victorioase și prin acei pedagogi greci – *Graeculi* – care incomodau viața acelor cărora le aduceau un așa-zis titlu de glorie.

Spectacolul cotidian al trupelor de retori corupți și de liberti greci, care populau cerșind pe străzile Romei, trebuia să pară respingător nu numai tradiționaliștilor puritani, ci și tuturor romanilor care nu-și pierduseră sentimentul demnității umane.

E demn de remarcat, în comediiile lui Plaut, preferința acordată de poet sclavilor care ocupă aici un loc preponderent, bucurându-se de simpatia sa particulară. Această predilecție se explică, după părerea foarte credibilă a lui

Oktawiusz. Jurewicz¹³, în primul rând prin prudența comediografului umbrian care găsea în personajul sclavului, rolul care îi dădea posibilitatea cea mai comodă de a critica anumite pături sociale – mai ales clasele dominante – fără a se expune ranchiunii și poate eventualelor represalii din partea celor vizați prin critica sa.

De altfel, personajul sclavului reprezintă, cum am subliniat deja, aportul principal al lui Plaut în comediile traduse sau contaminate. Cel mai adesea, el a fost chiar inventat, după ipotezele interpreților și comentatorilor moderni, cum e cazul Sosiei, sclavul lui Amphitryo, al piesei care poartă numele eroului său principal.

Trăsăturile caracteristice ale aproape tuturor sclavilor din comediile plautine sunt, cum se știe, inteligența, viclenia, lipsa de scrupule, devotamentul față de tinerii stăpâni îndrăgostiți, dar fără bani.

Un exemplar asemănător este Pseudolus, al piesei care poartă același nume. Inteligența sa este dublată de remarcabile calități psihice, foarte contrastante totuși, cu un fizic care-l avantaja foarte puțin.

Alături de paraziți, sclavii reprezintă în comediile lui Plaut nu doar cheia intrigii pe care o conduc la deznodământ, ci și elementul bufon. Pitorescul lor este brutalitatea pe care ei o aduc pe scena teatrelor romane. Ei trebuiau să fie de un comic irezistibil pentru spectatorii lui Plaut.

Comediograful voia să-i distreze prin opera sa, făcând o critică socială, căci comedia plautină nu era numai farsă bufonă, ci ea era, cum o remarcă și Cicero un secol mai târziu *Comoediam esse imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis*.¹⁴

Atitudinea poetului față de personajele sale pe care le „romanizează” aproape complet, în ciuda numelor lor și a costumelor grecești, este aceea a unui adevărat „poet care oferă caracterul bizar al unui măscărici care are geniu, al unui bufon care află mijlocul de a fi un mare scriitor, al unui autor de vodeviluri care devine poet liric”¹⁵.

NOTE

¹ Apud. Anne-Marie Guillemin, *Le public et la vie littéraire à Rome*, Ed. Les Belles Lettres, 1937, p. 80.

² Jean Martha, *Cours d'éloquence latine*, în *Revue des cours et conférences*, 1893, p. 43-44.

³ Philippe Fabia, *Théâtre latin; Les prologues de Terence*, Paris, 1888, p. 121.

⁴ Apud B.A. Taladoire, *Essai sur le comique de Plaute*, Monte Carlo, Les éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956, p. 65.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Apud Tenney Frank, *Life and Literature in the Roman Republic*, Sather Lecture, 1930, p. 77-78.

⁷ Apud B.A. Taladoire, *Op. cit.*, passim

⁸ Apud Alfred Ernout, *Comédies. Texte établi et traduit*, Paris, Les belles lettres, 1932, p. 57.

⁹ Apud Francesco Della Corte, *Da Sarsina a Roma: ricerche plautine*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 210-211.

¹⁰ *Ibidem*.

- ¹¹ Apud Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Plaute – Terence: Oeuvres complètes*, Ed. Gallimard, Coll. Pléiade, 1971, p.120.
- ¹² Apud Francesco Della Corte, *Op. cit.*, p. 212
- ¹³ Apud Oktawiusz Jurewicz, *Plautus, Cato der Ältere und die römische Gesellschaft*, in: I. Irmscher/ K. Kumaniecki, *Aus der altertumswissenschaftlichen Arbeit Volkspolens*, Berlin 1959, p. 52-72.
- ¹⁴ Cicero, *Republica*, 4. 11.
- ¹⁵ René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris, Hachette, ediția a VII-a, 1919, p. 68.

BIBLIOGRAFIE:

- *** *Antologie de texte latine pentru secțiile de limbi romanice*, vol. I, partea I, *Epoca republicană*, București, 1978.
- Bayet, Jean, *Literatura latină*, în românește de Gabriela Creția, Traducerea versurilor de Petre Stati, Studiu introductiv de Mihai Nichita, București, Editura Univers, 1972.
- Corte, Francesco Della, *Da Sarsina a Roma*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- Ernout, Alfred, *Comédies. Texte établi et traduit*, Paris, Les belles lettres, 1932.
- Fabia, Philippe, *Théâtre latin; Les prologues de Terence*, Paris, 1888.
- Frank, Tenney, *Life and Literature in the Roman Republic*, Sather Lecture, 1930.
- Guillemin, Anne-Marie, *Le public et la vie littéraire à Rome*, Ed. Les Belles Lettres, 1937.
- Herescu, N.I., *T. M. Plautus, Militarul îngâmfat (Miles gloriosus)*, București, Imprimeria Națională (Institutul de studii latine. Autorii latini), 1941.
- Iliescu, Vladimir, *Plaut, Lăudăroșeniile unui soldat fanfaron (Militarul fanfaron, scena I)*, în *Crestomație de texte privitoare la istoria antică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, ediția a 2-a, 1963, p. 173; *Plângerile unui avar nenorocit (Aulularia, scena IX)*, *ibid.*, ediția întâi, pp. 171-172.
- Jurewicz, Oktawiusz, *Plautus, Cato der Ältere und die römische Gesellschaft*, in: I. Irmscher/ K. Kumaniecki, *Aus der altertumswissenschaftlichen Arbeit Volkspolens*, Berlin 1959.
- Martha, Jean, *Cours d'éloquence latine*, în *Revue des cours et conférences*, 1893.
- Pichon, René, *Histoire de la littérature latine*, septième édition revue, Paris, Hachette, 1919.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Plaute – Terence: Oeuvres complètes*, Ed. Gallimard, Coll. Pléiade, 1971.
- Taladoire, B.A., *Essai sur le comique de Plaute*, Monte Carlo, Les éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956.

RÉSUMÉ

Le problème que nous nous sommes proposés de traiter au sujet de la critique sociale reflétée dans l'œuvre plautinienne est, sans aucun doute, de ceux qu'on aborde toujours avec timidité, étant donné la vaste littérature d'interprétation suscitée notamment à l'époque moderne et qui implique le risque inhérent dans de pareilles circonstances de répéter trop de choses devenues déjà lieux communs.

Notre but est, en effet, non pas celui d'éclaircir ce problème – car ce n'est plus le cas – mais seulement de relever certains de ses aspects qui nous semblent moins mis en évidence.

Dans ses pièces, il nous présente un monde qui lui était familier et donc compréhensible. Les rôles dans les comédies de Plaute ne dépassent pas la mesure moyenne des types vertueux du milieu romain. On y trouve des indices claires pour reconstituer l'image du monde de cette période-là, ou seulement des allusions qui engendrent de nouvelles interprétations.

CONFLICTUL DINTRE EVREI ȘI AUTORITĂȚILE ROMANE. ÎNCEPUTUL DIASPOREI

Ionuț ȘERBAN, Adi SCHWARZ

La sfârșitul anului 40 a.Chr. Imperiul Roman cunoscuse un puternic regres în est, pierzând multe din provinciile asiatice. Marcus Antonius a trimis întăriri, sub comanda generalului Ventidius, care a reușit îndepărtarea invadatorilor. Generalul Labienus a reușit pacificarea Asiei Minor, tot el restabilind situația și în Siria, de unde i-a izgonit pe parți.

Generalul Caius Sosius a reușit să scoată Ierusalimul de sub ocupația parților în anul 37 a. Chr. Conducător al său a fost desemnat Irod, care efectuate în anul 40 a. Chr. o vizită la Roma, prilej cu care îi cunoscuse pe Octavian și pe Marcus Antonius¹.

În epoca imperială, Palestina a rămas o zonă de conflict deoarece poporul evreu ura stăpânirea romană. Împăratul Augustus (27 a. Chr.-14 p. Chr.) a dat instrucțiuni guvernatorului Iudeii să vegheze la respectarea religiei poporului. Astfel, la Ierusalim, Marele Preot, care conducea un consiliu numit Sanhedrin, era reprezentantul autorității locale autonome. El, alături de cler și marii proprietari funciari, a acceptat autoritatea romană.

În anul 6 p. Chr., evreii s-au opus censorilor imperiali romani, iar în anul 40 p. Chr. Împăratul Caligula (37-41 p. Chr.) aproape că a declanșat o rebeliune când a impus evreilor ca statuia sa să fie plasată în Templul din Ierusalim. Împăratul, sfătuit de guvernatorul Siriei, Publius Petronius a renunțat la pretenția sa de a introduce cultul imperial la evrei².

Administreată din anul 44 de un guvernator de rang procuratorial, subordonat guvernatorului (legatului imperial) Siriei, Iudeea a continuat să fie scena unor conflicte sângeroase. Acestea au fost, în principal, cauzate de nemulțumirile populației locale față de abuzurile administrației romane.

În general, evreii se bucurau de concesiile din partea romanilor în privința respectării preceptelor religioase care contraveneau cultelor oficiale romane. Ei aveau libertatea de delibera singuri în problemele lor religioase și de a-și alege conducătorii religioși. Când izbucneau ciocniri, mai ales în Caesarea, Antiochia, Alexandria, unde ei erau în contact cu civilizația elenistică, autoritățile le reprimau, evreii având cel mai mult de suferit³.

Astfel, în anul 66 p. Chr., evreii din Ierusalim se răscoală asediind garnizoana romană și ucigându-i pe toți soldații care o compuneau. Procuratorul roman Florus a cerut ajutor legatului Siriei, Cestius Gallus, care a

răspuns trimițând o armată de 30 000 de soldați, care au început asediul citadelei Ierusalimului. Ulterior, datorită extinderii revoltei în toată Iudeea, Galileea și chiar în Transiordania (Iordania de azi) Palestina va fi evacuată, după ce numeroase orașe au devenit scena unor conflicte puternice⁴.

Situația va rămâne critică în regiune de-a lungul întregii domnii a împăratului Claudius (41-54 p. Chr.).

Succesorul său, Nero (54-68 p. Chr.), l-a însărcinat cu un *imperium maius* (normă legală prin care un general căpăta o putere foarte extinsă pentru a rezolva situațiile limită din zona sa de acțiune) pentru Siria și provinciile învecinate pe un general destoinic, cu o activitate militară de excepție, Titus Flavius Vespasianus. Acesta, cu puțin peste 50 000 de soldați, a reușit să cucerească Galileea în anul 67 p. Chr., iar în anul următor, părțile atinse de revoltă din Transiordania, izolând-i pe rebeli în Iudeea.

Anii 68-69 reprezintă o perioadă de criză majoră în istoria romană, determinată de eliminarea lui Nero (forțat să se sinucidă) și apariția a trei pretendenți, Othon, Galba și Vitellius, urmași de al patrulea, Vespasianus. Pentru prima dată, legiunile din provincii descoperiseră *arcana imperii*, secretul puterii, acela că și generalii romani puteau accede la tronul imperial, bazându-se pe susținerea soldaților lor.

Vespasianus (împărat din 69), fiind ocupat cu înlăturarea lui Vitellius, a lăsat evreilor posibilitatea de a-și reface forțele în anul 69 p. Chr. Dar, în anul 70 p. Chr., Titus, fiul său mai mare, a reluat lupta, începând asediul cetății Ierusalim. Atacul decisiv a avut loc în zona unde astăzi se află Muzeul Rockefeller, zidurile fiind sparte cu ajutorul berbecilor.

Principalul izvor istoric care prezintă dramatica rezistență a evreilor și sfârșitul acesteia rămâne în continuare opera lui Flavius Josephus, *Bellum Judaicum* (VI 8, 403-421).

După șase luni de asediu, Ierusalimul a căzut la data de 28 septembrie 70 p. Chr., 8 Gorpaius în cronologia greacă, Elul în cronologia antică locală.

Imaginile descrise de Flavius Josephus sunt cutremurătoare. Romanii i-au ucis pe toți cei pe care i-au întâlnit în cale, au ars casele, nu înainte de a vedea cum familii întregi își aflaseră sfârșitul din cauza foametei din timpul asediului. Titus, sosit în partea de sus a orașului, a rămas uimit de măreția turnurilor de apărare, Flavius Josephus scriind că acesta ar fi spus că Dumnezeu i-a ajutat pe romani, determinându-i pe evrei să părăsească citadela dominată de aceste turnuri. El a dat ordin să fie selectați captivii rămași în viață, urmând să fie cruțați doar cei care nu luptaseră. Flavius Josephus avansează cifra de 97 000 de prizonieri, iar cei care au pierit au fost 1 100 000 de oameni, cea mai mare parte a lor evrei, nu numai din Ierusalim ci și din regiunile învecinate, dispăruți și din cauza foametei și a bolilor cauzate de război⁵.

Cei scăpați cu viață au fost transformați în sclavi. Templul a fost ars din temelii, interzicându-se reconstruirea lui⁶. Legiunea X a fost instalată permanent în Ierusalim.

Sanhedrinul a fost desființat, romanii introducând administrația romană și organizând teritoriile cucerite în provincia Iudaea.

Triumful împăraților Vespasian (69-79 p. Chr.) și Titus (79-81 p. Chr.) s-a celebrat cu mare fast, 700 de gladiatori găsindu-și sfârșitul în arenele de circ. A fost emisă și o monedă, pe avers cu inscripția *JUDAEA CAPTA*, iar pe revers cu o imagine reprezentând un palmier și o femeie care plânge. Din ordinul lui Vespasian și al lui Titus a fost ridicat, la Roma, un arc de triumf pe care sunt reprezentate trofee (spolia) luate de romani⁷.

Potrivit *Evangeliei după Matei*, Capitolul 23, Versetele 37-38 căderea Ierusalimului a fost anticipată de către Iisus Hristos:

„³⁷Ierusalime, Ierusalime, care-i omori pe profeți și-i ucizi cu pietre pe cei trimiși la tine, de câte ori am vrut să-i adun pe fiii tăi așa cum își adună cloșca puii sub aripi, dar voi n'ați vrut. ³⁸Iată, vi se lasă casa pustie!”

Tot *Evangelia după Matei*, Capitolul 24, Versetele 1-2 prezintă profetia lui Iisus Hristos despre distrugerea Templului:

„¹Și ieșind Iisus și plecând de la templu, s'au apropiat de El ucenicii Săi, ca să-I arate clădirile templului. ²Iar El, răspunzând, le-a zis: Le vedeți pe toate acestea? Adevăr vă grăiesc: Nu va rămâne aici piatră pe piatră, care să nu se risipească⁸.”

În 116 p. Chr., evreii s-au răsculat, concomitent cu populația Mesopotamiei. Traian (98-117 p. Chr.) a fost astfel forțat să retragă o parte a trupelor de pe frontul parthic pentru a înăbuși revoltele, care s-au extins în Egipt, Cyrene, Cypru. După încheierea luptelor cu parții, Traian a reușit să pună capăt revoltelor, fără a iniția represiuni sângeroase, ceea ce a dus la reluarea ostilităților sub domnia lui Hadrian.

În 117 p. Chr., Hadrian (117-138 p. Chr.) a retras drepturile comunității evreiești din Alexandria și a încercat apoi să rezolve problema evreiască prin asimilarea acestei comunități de către vecinii lor elenizați. În cursul celei de-a doua călătorii în provinciile asiatice ale Imperiului Roman, a luat inițiativa întemeierii Coloniei Aelia Capitolina, la Ierusalim, în timp ce pe locul Templului a preconizat construirea unui lăcaș pentru Jupiter Capitolinul⁹.

Astfel, între 131 și 134, evreii s-au revoltat sub conducerea lui Simon Bar-Kochba, ducând un război de uzură împotriva romanilor. Romanii,

beneficiind de aportul trupelor de pe frontierele provinciilor învecinate, au restabilit situația, Caius Iulius Severus pacificând Iudeea în 135. Represaliile romanilor au fost dure, evreilor supraviețuitori interzicându-li-se intrarea în Ierusalim mai mult de o dată pe an¹⁰.

Măsurile severe ale lui Hadrian au fost temperate de către împăratul Antoninus Pius (138-161 p. Chr.). Deși se păstrase interdicția de a se stabili în Ierusalim, împăratul a recunoscut celor născuți în religia evreiască dreptul de a-și exercita liber confesiunea, s-a permis funcționarea școlilor și a sinagogilor.

Din punct de vedere istoric, căderea Ierusalimului, urmată de înăbușirea ultimelor încercări de revoltă de către împăratul Hadrian au marcat începutul exodului evreilor, aceștia răspândindu-se în întreaga lume proces numit *diaspora*, „împrăștiere” în limba greacă.

NOTE

¹ M. Cary, John Wilson, *A Shorter History of Rome*, New York, Macmillan, 1963, p. 216.

² *Ibidem*, p. 259; *Philip's Atlas of World History*, Institute of Historical Research, University of London, 2001, p. 54-55.

³ Eugene Albertini, *L'Empire Romain*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1936, p. 95-96.

⁴ *Ibidem*, p. 260; Moșe Maur, *Istoria Israelului din preistorie până după războiul de șase zile*, Oradea, Editura Aion, 2000, p. 103.

⁵ Flavius Josephus, *Istoria Războiului Iudeilor împotriva Romanilor*, București, Editura Hasefer, 1999, p. 488-490.

⁶ M. Cary, John Wilson, *Op. cit.*, p. 285.

⁷ Moșe Maur, *Op. cit.*, p. 107.

⁸ *Biblia sau Sfânta Scriptură*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001.

⁹ Eugene Albertini, *Op. Cit.*, p. 182-183. M. Cary, John Wilson, *Op. cit.*, p. 299-302.

¹⁰ *Ibidem*, p. 188.

BIBLIOGRAFIE

Albertini, Eugene, *L'Empire Romain*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1936.

Biblia sau Sfânta Scriptură, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001.

Cary, M., Wilson, John, *A Shorter History of Rome*, New York, Macmillan, 1963.

Josephus, Flavius, *Istoria Războiului Iudeilor împotriva Romanilor*, București, Editura Hasefer 1999.

Maur, Moșe, *Istoria Israelului din preistorie până după războiul de șase zile*, Oradea, Editura Aion, 2000.

Philip's Atlas of World History, Institute of Historical Research, University of London, 2001.

ABSTRACT

The paper presents the Jewish people in ancient Israel under the Roman Empire, their hate towards the Roman rule and their attempts to rebel against their Roman leaders.

The paper also presents the Roman siege of Jerusalem, the fall of this Jewish fortress on September 28, 70 A.C., the description of this siege made by Flavius Josephus in *Bellum Judaicum* and the fate of Jewish people afterwar.

In the end the paper shows the Jewish rebellion under the emperors Traian and Hadrian and Antonius Pius's more temperate measures regarding the Jews. Historically, the fall of Jerusalem and the suppressive measures taken by Hadrian during the last attempts of the Jewish rebellion marked the beginning of the Jews migration all over the world, process called Diaspora.

ARMATA ROMANĂ IMPERIALĂ. STRUCTURĂ, GRADE, UNITĂȚI, ARME ȘI TACTICI

Mădălina STRECHIE

Armata romană a fost instituția de bază a Imperiului Roman, prima care, putem spune, a făurit Imperiul. Dacă de Roma se spune că a fost multe secole *lumina lumii*, armata a fost materialul care întreținea această lumină.

Dintre toate instituțiile Romei, *exercitus* (armata) a fost cea mai performantă și ea s-a identificat cu Imperiul. Atâta timp cât armata romană a existat, a existat și Imperiul. Când armata a slăbit, a fost doar o chestiune de timp ca Imperiul să se destrame.

După unii istorici se pot distinge cinci etape în evoluția armatei romane: 1. Armata regală, era o armată de amatori care se întrunea doar în cazuri majore. Cei recrutați erau patricienii, clienții lor, plebei și orășeni sau țărani cu mici proprietăți. 2. Armata după reformele lui Servius Tullius, când armata, ca și societatea romană, este împărțită după clase de cens, deci putem vorbi de o armată censitară. Apărarea țării devine o îndatorire a fiecărui cetățean. Acest lucru se observă din celebrul slogan roman: *PRO PATRIA*. 3. Cea de-a treia etapă este cea a organizării de către Camillus. Apar trupele aliate și conceptul de *imperium*, comandă. Acum începe să se structureze o armată profesionistă deși nepermanentă, ea se cristalizează în *legiuni, centurii, manipuli*.¹ 4. A patra etapă este cea mai importantă deoarece ea devine acum o instituție permanentă, profesionistă și o forță în lumea politică romană. 5. Cea de-a cincia etapă reprezintă apogeul organizării militare romane. Armata imperială, adevăratul instrument al Romei, de fapt mâna și piciorul Romei în lume. Reforma lui Marius va începe profesionalizarea armatei romane, Caesar desăvârșind această etapă. Cetățeanul roman a găsit în armată cea mai bună ocazie de a exista. „*De aceea armata romană a ajuns superputere printr-o succesiune seculară de acțiuni victorioase și de reflexii asupra înfrângerilor*”.²

Cu alte cuvinte armata romană era formată din cetățeni, efectivele ei completându-se permanent prin recrutarea acestora, începând cu majoratul (17 ani), toți cetățenii romani aveau obligația să presteze stagiul militar care pentru ei era o onoare.

Au existat mai mulți reformatori iar principalele reforme structurale au fost următoarele:

➤ **Constituția lui Servius Tullius:**

- praetorii nu prestau serviciul militar,
- sclavii nu erau admiși în armată,
- eschivarea de la obligațiile militare era foarte aspru pedepsită, ajungându-se până acolo încât cel vinovat putea fi vândut ca sclav,
- armata se întrunea doar în caz de pericol, iar după terminarea ostilităților soldații erau lăsați la vatră.

➤ **Reforma militară a lui Camillus:**

- soldații încep să fie plătiți,
- armamentul și hrana erau furnizate de către stat,
- se modifică structurile armatei,
- legiunea este unitatea cu 4500-6000 oameni, are diviziuni manipule, 30 de astfel de subunități formează un manipul, acesta fiind împărțit în 2 centurii,
- existau trei linii de bătaie pe front: *hastati*, *principes*, *triarii*,
- o linie de bătaie era alcătuită din 10 *manipuli*,
- tactica luptei militare era lupta corp la corp și aruncarea lăncilor.

➤ **Reforma militară a lui Marius:**

- va revoluționa armata din toate punctele de vedere pentru că va forma soldați profesioniști,
- toți cei liberi se puteau înrola în armată, condiția censitară dispărând,
- serviciul militar dura 16 ani,
- soldații primeau soldă și echipament iar după stagiul militar primeau pământ.

Prin această reformă armata va căpata un rol politic producând războaiele civile și va putea proclama împărații în vremuri tulburi.

➤ **Reforma lui Augustus:**

- armata devine permanentă cu efective sporite numeric,
- crește durata stagiului militar la 30 de ani,
- se mențin recrutarea și împroprietărirea,
- legiunile vor forma unități combative,
- se vor înființa trupe auxiliare recrutate dintre locuitorii provinciilor (necetățeni romani) cu un stagiul militar de 25 ani și drept de folosință a unui lot de pământ din provincii.

➤ **Reforma lui Septimius Severus:**

- el va instaura monarhia militară,
- primește mulți alogeni în rândurile armatei înlocuind corpul ofițeresc roman,
- mărește soldele și acordă privilegii soldaților, mai ales *ius conubium* și drept de locuire cu familiile în ceea ce numim *canabae*,
- numește în funcțiile administrative militari.

➤ **Reforma lui Caracalla:**

- *Constitutio Antoniniana* oferă cetățenie romană tuturor cetățenilor Imperiului, implicit dreptul de a se înrola cu solde foarte mari,
- soldații pot fi judecați doar de împărat.

➤ **Reforma lui Dioclețian:**

- va împărți armata în două grupe, prima cu caracter permanent având menirea să apere granițele imperiale, cea de-a doua cuprindea unitățile mobile care trebuiau să intervină acolo unde erau probleme, fiind asemănătoare unor trupe de comando.

➤ **Reforma lui Constantin:**

- a înlocuit cohortele de praetorieni cu o gardă personală,
- a separat în provincii puterea militară de cea civilă,
- permite multor migratori să intre în armată.

Unitatea de bază a armatei este *legio*, legiunea, care avea un număr variabil de oameni, între 4.000 și 6.000 de oameni. Fiecare legiune avea în componență aproape toate armele: infanterie, artilerie, cavalerie, arcași. Legionarul roman era principalul personaj al armatei. Devotat necondiționat, bine motivat de pradă și cu o imensă capacitate de sacrificiu și vitejie. Această calitate extraordinară poartă numele de disciplină, o prelungire a sentimentului civil. Soldatul depune un *sacramentum*, jurământ față de patrie și comandanții lui.³

Principalele structuri ale armatei sunt legiunile. Acestea la rândul lor sunt împărțite în centurii, *manipuli*.

Se întâlnesc mai multe structuri într-una singură, ceea ce îi oferă armatei romane o complexitate foarte mare. Fiecare strat are o ierarhie. Astfel, conducătorii legiunii sunt grupați în ordinea rangului.

Ofițerii: Aceștia erau din ambele ordine ale Romei, iar pentru a fi deosebiți purtau veșminte diferite, cei de rang senatorial purtau toga tivită cu o bandă lată de purpură (*latus clavus*), cei de rang ecevestru toga tivită cu o bandă îngustă de purpură (*angustus clavus*). Principalii ofițeri erau: legatul imperial *pro praetor* cu de rang senatorial, 1 tribun *laticlav* cu rang senatorial, 1 *praefect* al taberei cu rang ecevestru, 5 tribuni *augusticlavi* cu rang ecevestru care erau *praefectus cohortis*, *praefectus allae*, *tribunus militum legionis*⁴, 1 *tribunus sexmentris* probabil tot de rang senatorial.⁵

Subofițerii: Aceștia erau de fapt centurionii, care aveau o ierarhie: *primus pilus* șeful, *hastatus prior*, *hastatus posterior*, *princeps prior*, *pilus posterior* etc.⁶

Armele

Principalele arme erau: infanteria *pedestris*, cavaleria *equestris*, artileria, marina *classis*. Aceste arme aveau stindarde proprii, cum ar fi: *vexillum*, era steagul tipic al cavaleriei, *signum*, era steagul manipulului

(deci al infanteriei), *aquila*, un fel de statueta a acvilei pe care era inscripționat și numele legiunii, deci era „steagul” legiunii, *torques*, un fel de inele, arătau numărul victoriilor legiunii, *Phalerae*, de asemenea erau premiile obținute de legiune.⁷ Fiecare legiune avea un arsenal întreg de subunități și servicii. Astfel, pe lângă unitățile de infanterie artilerie (*ballistarii*), stegarii (*vexilarii*) aveau și muzicieni care să orienteze pe câmpul de luptă *tubicen*, *cornien*, *bucinator*.⁸

Serviciul de securitate exista în fiecare legiune, astfel încât amintim: *excubitor*, *aedithus*, *custos armorum*. Escorta comandanților era asigurată de soldați cum ar fi: *speculator*, *secutor*, *stator*, *domicularius*. Cei ce inspectau câmpul dușman nu lipseau nici ei: *procurator*, *explorator*. De asemenea, instrucția avea și ea reprezentanți: *campidoctor*, *doctor cohortis*, *magistri campi*, *exercitator*, *doctor armorum* etc. Serviciile unei legiuni erau: de aprovizionare, de construcții (un fel de geniu din zilele noastre, s.n.), întreținerea tehnicii, sănătate umană și veterinară (pentru cai), dar și sacerdoți, birouri, *officia* (un fel de bănci pentru păstrarea soldei, s.n.), poliția și justiția.⁹

Trupe speciale ale armatei romane:

Cohors praetoria, Garda Praetoriană era un fel de serviciu secret care asigura securitatea Romei și a împăratului.

Equites singulares Augusti, garda călare a împăratului, elita cavaleriei romane.

Germani corporis custodes, garda de corp a împăratului.

Palatini, un fel de unitate de pază pentru obiectivelor imperiale din provincii și Roma.

Vigiles, poliția orașelor.

Auxilia, erau trupele aliate în general sau cele formate de provinciali.

Tactici

Principalele tactici romane sunt: *defensive* și *ofensive*.

Cele defensive erau castrele întărite, *vallumurile* și *fosa* (șanțuri), turnurile de observație. Cele ofensive, cele mai cunoscute și cele mai ofensive erau: *testudo*, țestoasa era cea mai ingenioasă metodă romană de a ataca. Fiecare *manipul* își unifica scuturile deasupra și în lateral putând să înainteze prin ploaia de săgeți cu pierderi aproape nule¹⁰; *vârful de săgeată*, o formație combinată între legionari și arcași, în forma unei săgeți care să spargă liniile inamice. În timp ce infanteriștii înaintau, arcașii puteau să tragă în liniile inamice la adăpostul scuturilor legionare; *circum* era o formație ofensivă și defensivă în același timp. Era un cerc compus, care în caz de atac se putea desfășura, iar în caz de apărare se strângea, cu scuturile ridicate și cu arcașii în mijloc; *formația de respingere a cavaleriei* era poate cea mai complexă tactică de luptă. Ea era de fapt o combinație între pedestrași

greu înarmați, cu *pilum* (sulița) și cu scuturi care se așezau în față, iar arcașii în spatele lor. Astfel, în timp ce legionarii cu sulițe răneau caii, arcașii țin-teau călăreții. Pagubele dușmanului erau mari.

Cavalerii Romei erau cei care controlau armata, făceau parte din așa numitul *Ordo Equester*. Acest ordin era alcătuit din cetățenii romani cu un cens de minimum 400000 de sesterti. Din acest ordin făceau parte *Equites Romani Aequo Publico*. Rangul era dat prin moștenire sau prin favoare regală sau imperială, de aceea cavalerii apar în inscripții ca *V.E.* = *vir egregius*.

Serviciul militar trebuia mai întâi efectuat de către un tânăr care voia să devină cavaler (sau senator), acest serviciu purta denumirea de *Militia Equestra*. Cel care face o organizare eficientă pentru mult timp este Claudius. Această organizare a lui constă în următoarele *Miliții (Comenzi)*:

I. Miliție – conducerea unei cohorte de trupe auxiliare de aproape 500 de oameni, cavalerul respectiv era deci un *Praefectus Cohortis Quingenarie* sau a unei trupe de voluntari. În această miliție intrau cam 300 de ofițeri cu un salariu de 20000 de sesterti anual.

II. Miliție – tribunatul legionar, membrii elitelor municipale erau de fapt adoptați astfel în *Ordinul Equestru*. Cavalerii acestei miliții conduceau o cohortă de 1000 oameni, conducătorul fiind *Praefectus Cohors Miliariae*. Existau cam 190 de ofițeri remunerați cu câte 40000 de sesterti anual.

III. Miliție, comanda unei alae de călăreți, *Praefectus Alae Quingenarie* existau cam 90 de ofițeri remunerați cu câte 60000 de sesterti anual

IV. Miliție, comanda unei alae de 1000 de oameni, *Praefectus Alae Miliariae*. Era miliția elitelor, cuprindea cam 10 ofițeri, remunerați cu câte 80000 de sesterti. După exercitarea milițiilor se ajungea la funcții civile numite *Procuratele*.

Organizarea armatei romane impunea o anume proporție și implicit o selecție a ofițerilor ecvestri, din circa 300 din aceștia efectuau prima miliție cel mult 2/3 o îndeplineau pe a doua abia jumătate o îndeplineau pe a treia și numai elita o efectua pe a patra. Se cunosc peste 2000 de ofițeri ecvestri, care reprezintă 4% din numărul ofițerilor. Vârsta era foarte importantă la ofițerii ecvestri, ei fiind împărțiți în următoarele grupe:

1. ofițerii de **20-30 de ani** reprezentau un grup limitat (fii de cavalerilor sau primipili sau centurioni);
2. grupul cel mai numeros era reprezentat de cei între **35 și 45 de ani**, ofițeri ce cunoscuseră o carieră administrativă, ei erau adevărații cavaleri;
3. cei de peste **45 de ani** erau din nou o excepție. Serviciul militar era un motiv de fală pentru un membru al ordinului ecvestru și este consemnat în inscripții prin forma: *a tribus militiis*, *a quatuor militiis*, *a equestriis militiis* sau simplu *a militiis*.

Armata mai și refuza pe unii ofițeri, dar aceștia își găseau locul în administrația urbană: *armata seminarul administrației equestre*. Funcționarii ecveștri erau administratori ai bunurilor personale ale împăratului: *Procurator Patrimonii*, *Procurator Rationis Privatae*, șefi ai cancelariei imperiale și ai principalelor servicii financiare de la Roma; șefi ai diverselor officii de la Roma, administratori ai casei și veniturilor imperiale, questori ai senatului, guvernatori ai unor provincii: *Iudeea*, *Raetia*, *Noricum*, *Thracia*, *Mauretania*, *Dacia Inferior* și *Dacia Porolissensis*, *Epir*, *Districtele alpine*; deținători ai unor prefecturi administrative cum ar fi poșta și serviciile de aprovizionare; comandamente militare: *Classis*, *Vigilii*, *Praetorium*.

Armata deținea și numeroase funcții publice care se împărțeau în mai multe categorii: *procuratele* salarizate cu 60000 de sesterți anual mai ales prefecturile de flotă, prefecturile de aprovizionare și de moștenire, aceștia se numeau *sexagenarii*; *procuratele* salarizate cu 100000 de sesterți, aceștia erau procuratorii de provincii sau *centenarii*; *procuratele* salarizate cu 200000 de sesterți sau *ducenarii*, erau procuratorii guvernatori de provincii, prefecti ai flotelor din Italia și foștii tribuni ai Romei; *procuratele* salarizate cu 300000 de sesterți reprezentau elita cavaleriei.

Cavalerii se evidențiau și după titluri între ei astfel: *Vir Praefectissimus – V.P.* – prefectii de flotă, ai aprovizionării, ai poștei, ai altor funcții publice, *Vir Eminentissimus – V.E.M.* – prefectul praetorian, *Equites Illustres*, cavaleri deveniți senatori prin *adlectio in amplissimum ordinem*.

Armata este restructurată în timpul lui Augustus, care a opus cariera equestră celei senatoriale.¹¹ Candidații la această categorie li se cerea ca censul să fie de 400000 sesterți și o anumită vârstă. Cei mai importanți magistrați erau *Praefectul Praetoriului* și *Praefectul Annonei* și procuratorii financiari din provincii. *Praefectul Praetoriului* era credincios palatului imperial, în realitate Principatul odată consolidat era o dictatură militară ce se sprijinea pe armata învingătoare la Actium¹². Această armată reprezenta, în principiu, o mare primejdie pentru însuși comandantul ei suprem. Adesea armata îl obligă să-i dea pământ după anumite bătălii, Tacitus denumește armata „*arcana imperii*” (taina puterii imperiale). Augustus, pentru a nu se confrunta cu revolte militare, a dat armatei un cadru legislativ care stabilea: principii de recrutare și serviciul militar, mărirea soldelor, trecerea veteranilor în viața civilă, reducerea efectivelor militare, îndepărtarea armatei din Roma și Italia, plasându-le la granița Imperiului, pentru o mai bună apărare, din 50 de legiuni oprește 25, pe celelate le desființează, veteranilor dându-le pământ. Recrutarea militarilor sub drapel se făcea pe bază de voluntariat și era urmată de depunerea unui jurământ de fideitate față de împărat. Durata serviciului militar depindea de natura serviciului și de arma soldatului. Așa încât serviciul militar dura 16 ani la *garda pretoriană*, 20 de ani într-o

legiune regulată, 25 de ani într-o unitate de trupe auxiliare și flotă. Unii oameni se reangajau în armată stând cam 30-35 de ani. Cât timp își satisfăceau serviciul militar legal, soldații nu se puteau căsători legal și nu aveau voie să locuiască în afara taberei, cei mai mulți aveau însă concubine *uxores* și copii, care locuiau în *canabae*, de pe lângă castru, pe care și-i legitimau după ce părăseau serviciul militar.

Solda trupelor *stipendium* se plătea dintr-un fond special numit *aerarium militiae* – și varia după arme: **praetorianul** primea 500-700 de denari anual, **legionarul** primea 150-225 denari anual, **auxiliarul** avea în jur de 175 denari anual. Din aceste sume li se scădeau: cheltuielile de înarmare și întreținere, puteau lăsa economii într-o „*casă de bani a legiunii*” care se găsea într-o cameră subterană, aflată sub locuința comandantului. Soldele subofițerilor erau diferențiate: 750 de denari pentru centurioni de rangul întâi, pentru restul soldele erau mai mici. Militarii care se distingeau în luptă beneficiau de așa zisele *donativa*, care erau de fapt distribuții gratuite în bani, alimente, haine, acordate de împărat după unele victorii sau cu ocazia unor evenimente însemnate. Meritele erau răsplătite și cu decorații. Cele mai multe avantaje constau, de fapt, în câștigarea cetățeniei pentru soldații din provincii și împrumutarea pentru cei cu cetățenie romană sau cei ce aveau pamânt puteau primi o importantă primă în bani (3000-5000 de denari), în funcție de averea veteranului.

Diplomele militare erau de fapt un fel de brevete prin care se acorda cetățenia romană celor care serveau în trupele auxiliare.

Augustus va organiza armata pe cinci direcții principale: *Legiunile, Trupele Auxiliare, Garnizoana Romei (Garda Praetoriană, Vigiliile), Flota, Contingentele Statelor Vasale*.¹³

Instrucția, armamentul, solda, locul de garnizoană, durata serviciului militar erau diferențiate așadar în funcție de arma în care servea soldatul respectiv.

1. Legiunea era unitatea de bază a armatei romane, prin excelență, era rezervată doar cetățenilor romani. În timpul lui Augustus ea avea 5620 de oameni dintre care 120 erau călăreți. Legiunea era împărțită în zece cohorte din care prima cohortă avea 1000 de oameni, *cohors milliariae*, iar celelalte erau de 500 de oameni, *cohors quingenariae*. Fiecare legiune avea o cifră și un apelativ, iar comanda era alcătuită din mai multe cadre, conduse de un *legatus* (numit de către împărat), din *Ordinul Senatorial*, el fiind ajutat de șase tribuni militari care erau și ei din același ordin, adică erau laticlavi.

2. Trupele auxiliare erau de fapt unități independente și permanente, aveau un efectiv egal cu cel al legiunilor, având două structuri distincte: *peditatae* și *equitatae* adică *cohorte* și *alae*, *cohortele* erau pentru infanterie și *alaele*

pentru cavalerie. În trupele auxiliare se puteau înrola și peregrini, iar arma specifică era de cele mai multe ori arcul.

3. Garnizoana Romei era de fapt o unitate de elită, cuprindea și așa zisa „*divizie de gardă*”, inovația lui Augustus. Efectivele ei erau următoarele: 9 *cohorte praetoriene*, cu 9000 de oameni, 3 *cohorte urbane* (având funcții polițienești), cu 3000 de oameni și 7 *cohorte de vigiles* (pompieri) cu 7000 de oameni. Misiunea acestei unități era paza și protecția împăratului.

4. Flota era arma cel mai puțin valorificată și prețuită în armata romană, poate pentru că nu era de tradiție. Flota avea un rol de defensivă minimă în Marea Mediterană, devenită acum Mare Nostrum, însă erau organizate și flote regionale. Flota, *classis*, cuprindea patru corpuri: *Classis Ravenae*, *Classis Miseni*, *Classis Aegyptiae*, *Classis Syriae*, cu rol foarte mare în comerțul roman. Erau organizate și anumite flotile importante pentru Roma pe fluviile din provincii cum ar fi cele de pe Rin și Dunăre.¹⁴

Am încercat în acest articol prezentarea pe scurt a armatei romane. Concluzia este că armata romană a fost, în același timp, o mașină de război de o eficiență maximă, un instrument al romanizării și mai presus de toate o instituție de bază a statului roman.

Armata romană a fost un Imperiu Roman în miniatură bazată pe disciplină și pe pragmatismul tipic romanilor care au făcut din lumea antică, europeană mai ales, o reproducere a Romei.

NOTE

- ¹ Robert, Noël-Jean, *Roma*, traducere de Simona Ceaușu, București, Editura Bic All, 2002, p. 117.
- ² Dumitrașcu, Emil, *Titus Lucretius Carus. Caius Iulius Caesar*, Craiova, Editura Universitaria, 1996, p. 162.
- ³ Robert, Noël-Jean, *Op. cit.*, p. 120.
- ⁴ Bohec, Yann de, *L'Armée Romaine*, Paris, Éditions Picard, 1984, p. 67.
- ⁵ Petolescu, Constantin C., *Manual de epigrafie latină*, București, Editura Ars Docendi, 2001, p. 74.
- ⁶ Bohec, Yann de, *Op. cit.*, p. 67.
- ⁷ *** *Dicționar de civilizație romană*, coordonator Jean-Claude Fredouille, traducere de Șerban Velescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, pp. 21, 32, 120.
- ⁸ Bohec, Yann de, *Op. cit.*, p. 69.
- ⁹ *Ibidem*, p. 69.
- ¹⁰ Guțu, Gheorghe, *Dicționar latin român*, ediție revăzută și completată, București, Editura Științifică, 1993, p. 428.
- ¹¹ Tudor, Dumitru, *Figuri de împărați romani*, vol. I, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, pp. 41, 43.
- ¹² *Ibidem*, p. 42.
- ¹³ *Ibidem*, p. 44.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 45.

BIBLIOGRAFIE

- Bohec, Yann de, *L'Armée Romaine*, Paris, Édition Picard, 1984.
- *** *Dicționar de civilizație romană*, coordonat de Jean-Claude Fredouille, traducere de Șerban Velescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.
- Dumitrașcu, Emil, *Titus Lucretius Carus. Caius Iulius Caesar*, Craiova, Editura Universitaria, 1996.
- Guțu, Gheorghe, *Dicționar latin român*, ediție revăzută și completată, București, Editura Științifică, 1993.
- Petolescu, Constantin C., *Manual de epigrafie latină*, București, Editura Ars Docendi, 2002.
- Robert, Noël-Jean, *Roma*, traducere de Simona Ceaușu, București, Editura Bic All, 2002.
- Tudor, Dumitru, *Figuri de împărați romani*, vol. I, București, Editura Enciclopedică Română, 1974.

RÉSUMÉ

La présente étude se propose de mettre en évidence les traits caractéristiques de l'armée romaine: la structure complexe, la mobilité, les armes, la hiérarchie et les tactiques.
C'est l'armée qui a réalisé le processus de romanisation et le pouvoir mondial du Rome.

MĂRCI DISCURSIVE: FORȚA PERSUASIVĂ A FIGURILOR RETORICE

Nina Aurora BĂLAN

Analiza discursurilor politice arată prezența unor „amprente” discursive ale oratorului; acestea se manifestă în limbaj. *„Istoria strategiilor discursive nu este altceva decât istoria retoricii”*¹.

Dacă acordăm figurii retorice rolul de componentă a limbajului, o facem nu numai pentru valoarea ei decorativă ci și (sau în primul rând) pentru valoarea ei argumentativă.

Dintre toate mărcile discursive, **figura retorică** este cea care arată cel mai bine importanța procesului cognitiv în elaborarea și realizarea discursului politic. Sensul și strategia se orientează în jurul acestei figuri. Toată arhitectura persuasivă este susținută de acest soclu figural. Figura retorică este matricea vechii retorici.

Stilul dă forță și vioiciune cuvântului, figura evocă emoția, elanul persuasiv, cărora le dă formă. *„Figurile discursului sunt aspectele, formele sau întorsăturile mai mult sau mai puțin izbutite, prin care discursul, în exprimarea ideilor, gândurilor și sentimentelor, ne îndepărtează mai mult sau mai puțin de ceea ce ar fi fost exprimarea simplă și banală”*².

Figura retorică creează sentimentul evidenței opiniilor exprimate, redeșteptând amintirea.

Experiențele făcute justifică interesul acordat figurii retorice, în ciuda cvasi-inexistenței studiilor în literatura psiho-sociologică, și se axează pe rolul figurilor retorice în procesul persuasiunii. Un aspect ce reprezintă adeziunea imediată a auditorilor, aplauzele, a stârnit o întrebare: cum declanșează oratorul aplauzele?

Pentru J.M. Atkinson³, reacțiile pozitive ale audienței corespund unor mecanisme retorice. El consideră că buna stăpânire a acestor mecanisme este caracteristica oratorilor „charismatici”.

Atkinson ia în considerare șapte categorii de figuri retorice, dintre care cea mai redutabilă ar fi **antiteza**. Finalitatea acesteia este următoarea: creând două părți opuse dar echilibrate ca ritm și lungime, utilizarea antitezei provoacă în auditor posibilitatea ca, auzind prima parte, să „ghicească” punctul la care dorește oratorul să ajungă.

Pentru a verifica aceste ipoteze, J. Heritage și D. Greatbach⁴ și-au creat o bază de date plecând de la un număr important de discursuri ale

partidului liberal britanic. Rezultatele arată că figurile retorice sunt asociate la 2/3 din aplauzele produse, iar **antiteza** este de departe figura retorică cea mai aplaudată (aproximativ 25% din aplauze).

O. Chawadronow și V. Neveou⁵ reiau aceste studii într-un context diferit: discursurile a doi oameni politici angrenați în cursa pentru președinția unui partid, rostite la conferința aceluși partid.

Autorii studiului au luat ca punct de plecare grila clasificării figurilor retorice a lui O. Reboul⁶. Rezultatele arată că cele mai utilizate au fost **figurile de construcție: epanalepsa, antiteza și chiasmul**, ceea ce confirmă rezultatele lui J.M. Atkinson.

Dintre **figurile de cuvânt, paranomaza** revine cel mai adesea la cei doi oratori, această figură retorică având, ca și antiteza și repetarea cuvintelor, un rol de scoatere în relief a discursului, „exploatând calitatea acustică a cuvintelor”⁷. Candidatul care a folosit cele mai multe figuri retorice a fost și cel mai aplaudat (ca anecdotă, el a câștigat alegerile!).

Dar iată cum se prezintă distribuția figurilor retorice în cele două discursuri:

- Figuri de cuvânt: **paranomaza** (5 candidatul A, 11 candidatul B); **derivarea** (0, respectiv 1);
- Figuri de semnificație: **metafora** (2, respectiv 2);
- Figuri de construcție: **epanalepsa** (5, respectiv 11); **antiteza** (1, respectiv 9), **chiasmul** (0, respectiv 1);
- Figuri de gândire: **prolepsa oratorică** (1, respectiv 0), **întrebări retorice** (0, respectiv 1).

În total, cei doi candidați au utilizat 14, respectiv 37 de figuri retorice.

Se ridică însă o întrebare: oare oratorii, chiar oameni politici de profesie, utilizează aceste mecanisme conștient sau dintr-o predispoziție?

Fără pretenția de a fi găsit un răspuns, vom prezenta o analiză similară celei realizate de cercetătorii amintiți, urmărind două aspecte: numărul total al figurilor retorice utilizate și frecvența acestora.

Discursurile aparțin lui Nicolae Iorga și Take Ionescu și au fost rostite într-o ședință a Parlamentului din decembrie 1916⁸ care lua în dezbatere problema neutralității României în cadrul primei conflagrații mondiale.

Numărul figurilor retorice (am luat în considerare nomenclatorul utilizat de Chawadronow și Neveou) este de 52 la primul orator și 50 la cel de-al doilea. Cele mai utilizate figuri retorice au fost **epanalepsa** (23, respectiv 17), **întrebarea retorică** (15, respectiv 14) și **antiteza** (8, respectiv 9).

Comparând aceste date cu cele din studiul amintit anterior, vom observa concordanța în privința preferinței pentru **epanalepsă** și **antiteză** în discursurile celor doi oratori români, diferențele față de discursurile candida-

ților francezi (respectiv, numărul figurilor retorice utilizate, frecvența mare a **întrebărilor retorice** și absența **paranomazei** la cei doi oameni politici români) sunt circumstanțiale (lungimea și ținta persuasivă diferă în cele două situații, iar limba română este mai puțin favorabilă **paranomazei**).

Pe baza acestor constatări, am putut fixa un număr de figuri retorice mai frecvent utilizate în discursul politic românesc (nefiind singurul model posibil).

Am urmărit clasificarea figurilor retorice în patru categorii (cf. O. Reboul, 1980; J.-J. Robrieux, 1993; Oswald Ducrot și Jean-Marie Schaeffer, 1996⁹):

- Figuri de semnificație (**tropi**): **metafora**, **metalepsa**, **metonimia**, **sinecdoca**, **parafraza**;
- Figuri de cuvânt: **paranomaza** (reprezintă repetarea unui grup de sunete și/sau a unui sau mai multor semnificanți), **derivarea**, **diafora** (repetarea unui cuvânt deja enunțat, dar cu o altă nuanță);
- Figuri de gândire: **ironia** și procedeele deconcertante (**antifraza** – a spune contrariul a ceea ce se dorește să se exprime, **sarcasmul**, **persiflarea**, **paradoxul**); procedeele de enunț și dialectică (se raportează la locutor): **apostrofa**, **prosopopeea** (aducerea în prezent a unor personaje absente), **prolepsa oratorică** (servește ca prolog la un ansamblu argumentativ), **premoniția** (un avertisment adresat auditoriului pentru a-l pregăti pentru lucruri surprinzătoare), **sincoreza** (concesie aparentă făcută adversarului, precedând o contrazicere sau o capcană), **întrebarea retorică** și **manipularea** (prezentarea unei idei sub forma întrebare-răspuns);
- Figuri de construcție: **epanalepsa** (repetarea expresivă, de obicei exclamativă, a unui cuvânt sau a unei părți de frază), **antiteza**, **chiasmul** (plasarea consecutivă și în ordine inversă a două sintagme construite de o manieră identică).

Acestea sunt, deci, figurile retorice care, în concepția celor mai mulți cercetători, reprezintă nu elemente de „ornare” a textului politic ci suport al argumentației. Sigur, nu întotdeauna gradul persuasiv al unui discurs politic este strict dependent de frecvența utilizării figurilor retorice. Efectul obținut de un orator se bazează pe elemente uneori extra-textuale sau oportunități ale momentului ales, dar luarea în considerare de către oamenii politici (sau mai bine zis de către cei responsabili cu redactarea discursurilor acestora) a utilizării figurilor retorice ca suport al argumentației eficientizează efectul persuasiv al discursului politic.

NOTE

¹ G. Declerq, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires, 1992, p. 142.

- ² P. Fontanier, *Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 46.
- ³ J.M. Atkinson, J. Heritage, *Studies in Conversation Analyze*, Cambridge University Press, 1983, passim.
- ⁴ J. Heritage și D. Greatbach, *Generating Applause: A Study of Rhetoric and Response at Party Political Conferences*, Chicago, University of Chicago, 1986.
- ⁵ O. Chawadronow și V. Neveou, *Étude de mécanismes rhétoriques dans le processus de persuasion du discours politique*, Université de Caen, 1993.
- ⁶ O. Reboul, *Langage et idéologie*, Paris, P.U.F, 1980.
- ⁷ A. Dorna, *Une approche expérimentale de la parole persuasive en politique*, în *Bulletin de Psychologie*, XL. 1987, p. 95.
- ⁸ Apud Nina Aurora Bălan, *Discursul politic românesc*, Craiova, Editura Universitaria, 2005, p. 156-166.
- ⁹ Cf. O. Reboul, *Op. cit.*; J.-J. Robrieux, *Éléments de Rhétoriques et d'Argumentation*, Paris, DUNOD, 1993; Oswald Ducrot și Jean-Marie Shaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Editura Babel, 1996.

BIBLIOGRAFIE

- Bălan, Nina Aurora, *Discursul politic românesc*, Craiova, Editura Universitaria, 2005.
- Atkinson, J.M., Heritage, J., *Studies in Conversation Analyze*, Cambridge University Press, 1983.
- Chawadronow, O., Neveou, V., *Étude de mécanismes rhétoriques dans le processus de persuasion du discours politique*, Université de Caen, 1993.
- Declerq, G., *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires, 1992.
- Dorna, A., *Une approche expérimentale de la parole persuasive en politique*, în *Bulletin de Psychologie*, XL. 1987.
- Ducrot, Oswald, Shaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Editura Babel, 1996.
- Fontanier, P., *Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- Heritage, J., Greatbach, D., *Generating Applause: A Study of Rhetoric and Response at Party Political Conferences*, Chicago, University of Chicago, 1986.
- Reboul, O., *Langage et idéologie*, Paris, P.U.F, 1980.
- Robrieux, J.-J., *Éléments de Rhétoriques et d'Argumentation*, Paris, DUNOD, 1993.

RÉSUMÉ

L'analyse des discours politiques relève l'existence de certaines traces discursives de l'orateur. Ces marques discursives se manifestent dans le langage par l'utilisation des figures rhétoriques. La force persuasive des figures rhétoriques consiste dans leur valeur en tant que support de l'argumentation et non pas dans leur valeur décorative.

ORATORI ROMÂNI: TITU MAIORESCU ȘI ELOCINȚA DE SALON

Nina Aurora BĂLAN

În cadrul strategiilor discursive, **argumentele de imagine (argumente etice)** fac parte din arsenalul oratorului, din strategia pe care acesta o construiește pentru a persuadea. În același timp, argumentele de imagine compun un (auto)portret în dinamica discursului rostit în fața unui auditoriu cu care oratorul interacționează.

Titu Maiorescu este cel dintâi orator care introduce în dezbaterile parlamentare o elocință academică, în care argumentele logice devin axul discursului, iar argumentele de imagine aproape lipsesc.

Lămurire pe înțelesul tuturor, răceală, logică sunt trăsăturile pe care le relevă cei care l-au audiat. De foarte puține ori oratorul Maiorescu face referiri la propria sa persoană, dar personalitatea sa poate apărea chiar dincolo de această discreție impusă.

Curtoazia ar fi lumina în care se reliefează imaginea sa de orator, o curtoazie ușor ironică și vag disprețuitoare la adresa adversarilor, când se află în opoziție. Ministrul Maiorescu își tratează însă cu deferență critica atunci când vrea să impună o lege.

Mereu detașat, Maiorescu nu este ușor de intimidat de întreruperile venite din partea adversarilor: *Strigătele adversarilor nu probează că argumentele lor sunt adevărate*¹, și nici de reacțiile acestora atunci când critică guvernul:

*Credeți că, politicește vorbind, în partidul liberal ca deosebire de partidul conservator este o tainică putere, o intervenire mistică, care face din toți miniștrii dumneavoastră de finanțe oameni buni și mai onești finanțari decât toți miniștrii de finanțe din partidul conservator?*².

În același timp, aduce în sprijinul opiniei sale principiile constituționale, regulamentare sau ale democrației, ținând mici lecții de comportament politic, precum Mihail Kogălniceanu:

*Dar ce voiți să faceți un parlament decât să vorbească? Numai să vorbească cu înțeles. Voiți de la un parlament fapte sau acțiuni de fapt? Atât ne-ar mai lipsi!*³.

De nenumărate ori amintește colegilor despre alternanța la putere, firească „într-un regim parlamentar”: *Este un lucru natural al regimului constituțional ca partidele să participe alternativ la putere; se va întâmpla*

din nenorocire să vie la putere un partid care să nu aibă vederile dumneavoastră, așa e jocul constituțional⁴ sau îi admonestează: Cum vă amestecați dumneavoastră în mersul justiției? (...) Cu ce autoritate și cu ce drept veniți dumneavoastră să vă puneți cu ancheta parlamentară între procuror și justiție?⁵.

Nu puteau să-i aducă prea multe simpatii aceste veșnice observații, cu atât mai mult din partea bătrânilor din Parlament, care simțeau că Titu Maiorescu reprezintă un alt tip de politician.

Ceva mai multe putem afla despre personalitatea sa din felul în care reacționează oratorul la întreruperi, la vociferările celor care (neparlamentar, dar eficient) doreau să-i boicoteze discursul. Perfecta civilitate, dublată de o ironie abia perceptibilă, pedanteria cu care invocă regulamentul sunt armele cu care poate ataca adversarii mai puternici și mai numeroși.

Astfel, I.C. Brătianu, autoritarul *vizir* este numit *simpaticul ministru Brătianu*⁶, dar asta nu îl împiedică pe mai-tânărul Maiorescu să-l dojenească: *regret că domnia-sa nu este corect în vorbirea domniei-sale parlamentară; îmi pare rău că, parlamentar bătrân ca domnia sa, dă un asemenea exemplu unui adversar mai tânăr⁷ și să-l acuze că este calomniator. Brătianu, cu aroganța și antipatia cu care îl va trata în toate situațiile, îi atrage atenția: Din ce în ce începi să fii mai îndrăzneț, ceea ce îi oferă lui Maiorescu posibilitatea unei noi explicații în litera regulamentului: Această interpelare am adresat-o dumneavoastră, domnule ministru-președinte, nu pentru dumneavoastră, ci în parte **contra** politicii dumneavoastră⁸.*

Sub această protecție a curtoaziei, Titu Maiorescu se abate adesea de la tema dezbaterii. Avertizat de președintele Adunării, oratorul îi mulțumește *pentru buna-voință cu care mă conduceți în această dezbateri, foarte grea pentru mine*⁹ și își continuă digresiunea. Nici următoarea observație a președintelui, C.A. Rosetti, nu îl dezarmează: *V-am exprimat deja recunoștința mea, domnule președinte, pentru buna-voință ce puneți în conducerea mea în discuția de față și nu știu dacă trec peste respectul ce vă datorez rugându-vă să-mi permiteți o explicare la ceea ce ziceți¹⁰ și continuă să citeze imperturbabil din jurnalul *Românul*, al lui C.A. Rosetti, lucru interzis de regulament. Exasperat de încăpățânarea liniștită a oratorului, I.C. Brătianu i se adresează președintelui Adunării: *Lasă-l să citească, fiindcă și eu am să aduc mâine jurnalele dumnealui. Însă Maiorescu, amuzat de întreaga situație, refuză: Cu părere de rău nu pot primi permisia dumneavoastră, aștept pe aceea a președintelui Camerei și îi reamintește: Eu nu vorbesc **pentru** ci **contra** dumneavoastră, domnule ministru-președinte¹¹.**

Oratorul Titu Maiorescu este greu de urmărit în textele discursurilor sale. Argumentația pedantă și absența figurilor retorice nu exercită efecte

persuasive asupra cititorului, dar în ciuda acestor limite, Maiorescu este un om politic modern, iar talentul său de a explica i-au adus succese parlamentare notabile: legea privind dotarea monarhiei din 1884 (propusă de guvernul lui I.C. Brătianu) este adoptată după intervenția sa (*Am fost îmbrățișat și sărutat de Brătianu*, avea el să-i scrie lui P.P. Carp la 7/19 iunie 1884), legea instrucțiunii publice din 1888 este impusă în ciuda opoziției ... propriilor aliați. Dar ceea ce pare să lipsească pentru a-i da statura unui Kogălniceanu sau Delavrancea este pasiunea (despre care vorbea G. Panu) și, poate, ciudata relație cu P.P. Carp, în umbra căruia s-a postat benevol.

Într-un discurs ținut în 1894, Delavrancea amendează manierismul elocinței lui Maiorescu: *Știu că domnul Maiorescu, din punctul de vedere al logicii, este greu de atins și că domnia-sa, când are aerul de a nu fi logic, este că a voit, dintr-o logică ascunsă, a nu fi logic pe față*¹².

NOTE

¹ Titu Maiorescu, *Discursuri parlamentare cu priviri asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, București, Editura Socec, 1897-1915; vol. 1, p. 292.

² *Ibidem*, p. 299-300.

³ *Ibidem*, p. 392.

⁴ *Ibidem*, p. 148.

⁵ *Ibidem*, p. 166.

⁶ *Ibidem*, p. 202.

⁷ *Ibidem*, p. 250-260.

⁸ *Ibidem*, p. 449-500.

⁹ *Ibidem*, p. 486.

¹⁰ *Ibidem*, p. 488.

¹¹ *Ibidem*, p. 506.

¹² Barbu Delavrancea, *Opere*, vol. VIII, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glosar și bibliografie de Emilia Șt. Milicescu, București, Editura Minerva, 1972, p. 11.

RÉSUMÉ

Les arguments d'image (les arguments éthiques) représentent un des trois moyens de persuasion identifiés par Aristote ; ils consistent en un ensemble d'énoncés auquel l'orateur a recourt afin de conforter sa crédibilité ou de saper celle de l'adversaire. L'article propose une esquisse de portrait d'un des plus importants orateurs politiques roumains, Titu Maiorescu, écrivain et homme politique, ayant comme point de départ l'utilisation de ce type d'argumentation dans ses discours.

O IPOSTAZĂ A LUI HORAȚIU ÎN *FÂNTÂNA BLANDUZIEI*

Dana DINU

În 1883 Vasile Alecsandri scrie într-un moment de mare febrilitate a inspirației o „comedie antică”. Nu se știe care a fost natura impulsului creator al acestei piese în versuri, al cărei personaj central este poetul latin Horațiu. Este posibil ca Alecsandri să fi avut sentimentul unei afinități temperamentale cu poetul clasic. De altfel, acest lucru a părut evident cu multă vreme înainte unora dintre admiratorii săi. În 1863, într-un articol din *Independența română*¹ Pantazi Ghica spune „... noi găsim o mare asemănare între Alecsandri și Horațiu, și când lira lui vibră în cântece amoroase, ne aduce adese aminte acele gingașe șoptiri zise cadentat Lidiei în transporturi de voluptate” și citează, total neinspirat, două versuri ale poetului român, care mai degrabă îi contrazic teza: „Ea era frumoasă, dulce, ncântătoare; / Ca o floare vie, căzută din soare” cu comentariul: „zice Alecsandri în visul de poet; și aceasta-și gândire o exprimă poetul latin Lidiei”². Apoi continuă: „Această comparare, o mărturisim, ținem la dânsa, pentru că Horațiu era poetul favorit al studiurilor adolescenței noastre, pe cum este Alecsandri poetul favorit al nostru de astăzi.”³ Intuiția lui Pantazi Ghica este corectă, dar el o ilustrează cu versuri naive din volumul *Mărgăritărele*, care nu sunt câtuși de puțin horațiene.

Nicolae Manolescu, în analiza *Pastelurilor* din *Poeți romantici*, constată că „horațianismul” lui Alecsandri, pe care Călinescu sau Pompiliu Constantinescu l-au identificat în „tipul autohton de simțire idilică și grațioasă, de lirism senin și ușor, expresie a unui optimism amabil și epicureism sentimental,”⁴ este mai degrabă unul temperamental: „amândoi oameni fini, egoiști, dar receptivi la ce se petrece în jur, epicurei fără ostentație, sensibili, dar nu și profunzi, plini de gust și de tact, diplomați, mondeni, oscilând între societatea orașului și singurătatea campestră”⁵. Însă afinitățile de profunzime pe care le remarcă N. Manolescu țin de un anumit program literar pe care cei doi poeți l-au pus în operă în mod voluntar: „... prin dorința (de care au fost stăpâniți și pe care au privit-o ca pe o nobilă misiune) de a-și dota fiecare țara lui cu o poezie lirică completă (familiară, religioasă, națională, Horațiu; populară, intimă, istorică, națională, Alecsandri).”⁶

Apropieri între cei doi poeți se pot face și în privința înclinației către satiră. Ce-i drept, la Horațiu este manifestă îndeosebi în opera timpurie și se

atenuează cu timpul, iar la Alecsandri apare ca o reacție tardivă provocată de atacurile criticilor literari din noua generație sau ale oamenilor politici care se afirmă pe când poetul era deja bătrân. Creația epistolară a celor doi poeți este caracterizată de „urbanitas, ... de plăcutul obicei al conversației amicale, al dedicării unor versuri pline de reminiscențe culturale și personale comune, o poezie a numelor proprii, pe care Alecsandri o putuse deprinde nu numai de la Hugo.”⁷ Mai mult decât atât, Manolescu apreciază ca un element de apropiere între cei doi statutul lor de poeți „naționali și dinastici”, afirmat la curțile principilor lor.

Călinescu observase că Horațiu „are mai multă percepție”⁸ pentru anotimpul hibernal, care creează disconfortul înghețului și de aici voluptatea refugiului în jurul vetrei. Este celebră oda sa *Ad Taliarchum*⁹ care debutează cu tabloul exterior al unei ierni geroase și încărcate de zăpadă, descrisă însă din adăpostul confortabil al căminului. Atmosfera domestică și rurală este un alt punct de întâlnire între cei doi poeți.

Într-un asemenea cadru de intimitate și visare a căminului său de la Mircești, în iarna anului 1883, în numai două luni, a scris Alecsandri piesa *Fântâna Blanduziei*.

Lectura atentă a poemelor lui Horațiu fusese un prilej de satisfacție intelectuală și de recunoștință, după cum îi mărturisește lui Grenier într-o scrisoare: „Am încercat să lupt contra năvalei acesteia de tristețe, aruncându-mă nebunește în brațele acestei bune zeite, literatura și m-am datat studiului lui Horațiu. Ce adorabilă filozofie am scos din scrierile lui!... Câtă recunoștință îi datorez!”¹⁰

Captivat de lectură, Alecsandri începe să lucreze cu pasiune la o piesă în versuri, cu subiect antic, fapt care îl abstrage din prezentul care nu-i oferea motive de satisfacție. O scrisoare către Ion Ghica dezvăluie starea de profundă emoție și intensitate creatoare în care lucra la această comedie antică în sens terențian, într-o stare de transpoziție temporală care îi crea binevenita diversiune de la lumea înconjurătoare. În aceeași perioadă de exaltare a creației, confesează experiența unei adevărate revelații în care l-a întâlnit pe Horațiu înconjurat de o aură. Efectul catalizator asupra inspirației sale al acestei experienței epifanice s-a concretizat în scrierea piesei într-un timp foarte scurt.

Regăsim o confesiune asemănătoare la Machiavelli, care era mult mai apropiat de Antichitate ca timp și mentalitate decât poetul nostru, pe când se ocupa de traducerea poezilor comici latini Plaut și Terențiu: „Când se lasă seara mă întorc acasă și intru în odaia mea de lucru, și chiar din prag lepăd de pe mine haina de toate zilele, plină de noroi și de lut, și-mi pun veșmintele regești și pontificale; și, îmbrăcat astfel cum se cuvine, pășesc în anticele curți ale oamenilor antici...”¹¹

Cu siguranță că Alecsandri cunoștea bine opera lui Horațiu. Timp de doisprezece ani în cenaclul *Junimea* au fost prezentate și discutate traduceri ale lui D.C. Ollănescu-Ascanio din poetul latin. Ele au atras atenția tuturor membrilor și mai ales a conducătorului *Junimii*, Titu Maiorescu, mare admirator al lui Horațiu, cititor fidel și foarte avizat. Proiectul traducătorului fusese acela de a da integral în română opera horațiană, dar au apărut numai *Odele*, *Epodele* și *Carmen Saeculare* într-un prim volum și ulterior *Ars Poetica*. Ampla și temeinică documentare întreprinsă de traducător pentru a realiza această lucrare, precum și succesul binemeritat al versiunii sale, i-au adus premiul Năsturel al Academiei și chiar intrarea în Academie, la propunerea lui Negruzzi. Alecsandri i s-a adresat pentru unele sfaturi lui Ollănescu, considerat de Maiorescu, pe bună dreptate, „o autoritate pentru Horațiu, cel puțin la noi.”¹² În această calitate îi va cere Alecsandri opinia în legătură cu piesa despre „poetul meu favorit.” Ollănescu îi va scrie și prefața la apariția în volum.

În 1894 discursul de recepție în Academie a lui Alecsandri este rostit de D.C. Ollănescu. El face referire și la „comedia de moravuri romane” *Fontâna Blanduziei*, inspirată de „unul dintre poeții cei mai drăgălași” ai Antichității romane, căruia Alecsandri „îi purta un adevărat cult.”¹³

Călinescu aprecia că „Alecsandri l-a înțeles bine pe Horațiu, indiferent în ce limbă l-a consultat.”¹⁴ Dincolo de punerea în scenă a acțiunii și de poezia exterioară, Alecsandri a scris drama cu profundă implicare, „a crezut că scrie drama sa.”¹⁵ Este posibil ca poetul să fi trăit o experiență similară cu a personajului său principal, pe care îl tratează ca pe un *alter ego*, înzestrându-l cu înțelepciunea și detașarea de care avea el însuși nevoie pentru a depăși olimpien acutul sentiment al trecerii ireversibile a timpului.

Horațiu resimțise și el acut și nostalgic trecerea timpului și apropierea senectuții:

*Quodsi me noles usquam discedere, reddes
Forte latus, nigros angusta fronte capillos,
Reddes dulce loqui, reddes ridere decorum et
Inter vina fugam Cinarae maerare protervae.*

Epist., I, 7, 25-28

„Iar de nu vrei să plec vreodată, dă-mi înapoi trupul viguros, părul negru pe fruntea îngustă, dă-mi graiul dulce și râsul plăcut și părerea de rău că a plecat de la ospaț Cinară cea sprintară”¹⁶

Apropierea senectuții îl sensibilizează pe poetul român, iar inserarea temei erosului tardiv în biografia ficțională a poetului latin este o proiecție a unui moment din biografia personală, după unii exegeți. G.C. Nicolescu crede că o serie de poezii din aceeași perioadă ar confirma ipoteza că Alecsandri a fost îndrăgostit de o femeie tânără, care a confundat pentru o

clipă admirația pentru gloria poetului cu dragostea.¹⁷ Acest episod i-ar fi revelat implacabil trecerea timpului și a cerut găsirea unei soluții de consolare.

Nimeni nu era mai potrivit decât Horațiu să illustreze modul cel mai bun de a scăpa de sub tirania timpului. În atitudinea față de timp a lui Horațiu se îmbină în mod aproape straniu două percepții. Pe de o parte timpul caduc și ireversibil, *Eheu fugaces Postume, Postume / labuntur anni...*, care poate fi dilatat în mod iluzoriu prin trăirea plenară a fiecărui segment *hic et nunc* și prin asumarea conștientă a finitudinii, pe de altă parte încrederea că durata unei vieți poate transcende timpul prin creația poetică.

Aceasta este tema centrală a piesei: supraviețuirea creatorului prin operă.

Piesa are trei „acturi” în versuri și se dedică fratelui autorului. Textul este însoțit de copioase note explicative, indispensabile pentru înțelegere, dat fiind că Alecsandri s-a documentat cu multă acribie pentru reconstituirea culorii locale, a cadrului istoric, social și al *ethos*-ului epocii.

Subiectul este simplu și lipsit de complicații tragice, prin filosofia horatiană profund umană și comprehensivă, care îl animă și pe autorul nostru.

O tânără sclavă Getta, de origine dacă nobilă, se îndrăgostește de Gallus, sclavul lui Horațiu, lângă izvorul Blanduziei. Numele original al acestui izvor este Bandusia. Unii editori au acceptat lecțiunea Blanduzia. Alecsandri și alți scriitori (Ollănescu are o poezie originală intitulată *Fântâna Blanduziei*, publicată mai târziu; a existat și o revistă cu acest nume) preferă această ultimă lecțiune care modifică sonoritatea cuvântului prin introducerea lichidei *l* și creează premisa unei false etimologii prin apropierea de cuvântul *blandus*, care are ca sensuri secundare „dulce, ademenitor, seducător, încântător”. Lui Horațiu i s-au atașat deseori epitelele *dulce* sau *blând*, astfel încât am fi îndreptățiți să credem că titlul piesei evocă celebrul izvor de pe moșia lui și în același timp sugerează calmul, seninătatea și „blândețea” care domină desfășurarea acțiunii. Intriga are ca punct de plecare acest loc, iar deznodământul se petrece tot aici.

Revenim la subiect. Rămasă să viseze, tânăra este surprinsă de Horațiu a cărui apariție o tulbură profund. Ea îi mărturisește admirația pe care o are pentru creația sa. Acesta interpretează greșit sentimentele fetei și se îndrăgostește de ea. Horațiu este surprins în amurgul vieții, la vârsta de cincizeci și șapte de ani, cu puțin înainte de final. Ca urmare, sclavul Gallus și stăpânul său devin rivali, fără a avea cunoștință de acest lucru. Horațiu este însă iubit de Neera, o frumoasă cântăreață și curtezană. Alecsandri nu inventează acest personaj. Ca și în cazul altor personaje din piesă, poetul român se inspiră din poemele lui Horațiu, dându-le consistență și veridicitate dramatică.

Neera este cocheta din *Epoda a XV-a*, pe care poetul latin a iubit-o sincer și a cărei nestatornicie l-a întristat. Este una dintre cele mai sensibile

poezii a lui Horațiu. În piesă Alecsandri îi face dreptate și inversează situațiile, Neera cochetează cu insistență, dar Horațiu rămâne indiferent, tulburat de neașteptata pasiune pentru tânăra sclavă. Neera este mai în vârstă decât Getta cu zece ani, dar are atuurile experienței și se bucură de admirația și atenția tuturor celorlalți bărbați, mai puțin de cea a lui Horațiu.

Alecsandri menționează cu precizie vârsta fiecărui personaj, pentru că timpul, măsurat în ani, este tema principală a piesei. În felul acesta se creează între personaje un sistem obiectiv de relații, care trebuie restaurat atunci când ordinea naturală tinde să se strice.

În afara lui Horațiu, un personaj cu existență istorică este Mecena, protectorul poezilor augustani și prietenul lui Horațiu. El este o prezență discretă în piesă, cu o apariție foarte scurtă în primul act. Între cei doi Alecsandri construiește o relație pe care o intuiește din poemele lui Horațiu. Mecenas îi reproșează poetului faptul că se sustrage permanent vieții pline de agitație din capitală, deși este o prezență atât de dorită de împărat și de ceilalți prieteni.

Numele personajului Zoil este folosit metonimic pentru rolul de detractor. În secolul al III-lea a. Chr. existase un gramatic alexandrin cu numele Zoilos, care l-a criticat foarte aspru și nedrept pe Homer și de aceea a fost ucis, se spune, cu pietre de către compatrioții săi. În piesă este unul dintre paraziți, adică dintre aceia „foarte numeroși la Roma, care trăiau în lenevire, din pomana bogăților și din belșugul mesii lor”, spune autorul piesei în nota din 1884. Alecsandri țintea, de fapt, spre Macedonski cu care se afla în conflict. Alecsandri îl concepe pe Zoil ca pe un poet frustrat și invidios pe succesul lui Horațiu. El se socotește un geniu neînțeleș, a cărui neșansă este rivalitatea cu acesta din urmă: „Zoil, rar geniu, sublim fără pereche, / Nu află să-l asculte o singură ureche, / Când el, oriunde merge de toți e ascultat / Și-n laude pompoase la ceruri înălțat. / Și însă ce-i Horațiu? ... Un om fără simțire, / Iar nu, ca mine, suflet hrănit cu amărăre, / Nu zbuciumat ca mine de al furei spasm, / Nu un poet de frunte, cu turbă și sarcasm... / El om de lume, vesel, încununat de roze, / Asistă chiar în viață l-a'sale-apoteoze, / Și eu, o! strâmbătate!...infern!...destin amar!”¹⁸ Macedonski nu va rămâne fără replică: „Orbit de-a gloriei neștire, / Albit de ani dar tot copil, / E lesne să mă faci Zoil / Când singur tu te faci Horațiu.” Atitudinea lui Alecsandri este modelată de *Epoda a VI-a, Împotriva unui defăimător*, în care Horațiu replică aspru unui detractor pe care îl aseamănă cu un câine laș.

Pentru a popula lumea piesei sale Alecsandri folosește nume și tipologii prezente în poeziile lui Horațiu. Familiarizarea lui cu întreaga operă horatiană este evidentă. Scaurus, stăpânul Gettei, are ca prototip, probabil, pe libertul din *Epoda a IV-a, Contra unui libert*, asupra căruia poetul latin își descărcase cu virulență *furor iambicus*. Postumus este poate

cel din *Oda*, II, 14, căruia Horațiu îi atrage atenția că timpul fuge. Este cel mai bătrân dintre personaje, are 65 de ani, și cu toate acestea îi face curte asiduă Gettei, generând ridicol.

Pentru crearea altor personaje dramaturgul apelează la resursele comicului de limbaj și caractere din comedia latină. Astfel, Glutto este colegul parazit al lui Zoil și poartă un nume caracterizant. În vechile farse rustice numite *Atellanae* acesta era „mâncăul”, rol în care este distribuit și în piesa noastră. În actul II, scena 9 Alecsandri face o mică, dar savuroasă demonstrație de cunoștințe culinare al cărei precedent se află tot în opera lui Horațiu, în *Satira a VIII-a* din cartea a II-a.

În preajma fântânii Blanduzia se petrece un eveniment important în desfășurarea piesei. Horațiu pierde manuscrisul cu textul *Artei poetice*. Cea care îl găsește este Getta, admiratoarea poetului, care își riscă eliberarea refuzând dragostea poetului. Într-un impuls violent el este gata s-o pedepsească. Dar atunci află că Getta a găsit manuscrisul. Acest lucru echivalează pentru poet cu regăsirea de sine și îi revelă adevărata sa vocație, cea de creator. În finalul dramei, pus să aleagă între dragostea abuzivă pentru tânără și filosofia toleranței pe care o profesase toată viața, Horațiu alege toleranța. Acest deznodământ, de altfel așteptat, restaurează armonia.

În cuprinsul piesei autorul folosește versuri ale lui Horațiu, cărora le dă o traducere proprie. În scena a patra a actului I, Horațiu intră declamând ultima strofă a *Odei*, III, 13, *Fântânii Bandusia*:

„Fântână Blanduzie! Vei deveni tu încă
celebră-ntre izvoare când voi cânta stejarul
Ce-nfige rădăcina-i adânc în alba stâncă
Din care ieși vioaie și dulce ca nectarul!”

Originalul latin este:

*Fies nobilium tu quoque fontium,
Me dicente cavis impositam ilicem
Saxis unde loquaces
Lymphae desiliunt tuae.*

vv. 13-16

Alecsandri contaminează adresarea către izvor din prima strofă a originalului cu versurile ultimei strofe ale odei. Traducerea este bună, în versuri cu rimă.

În imnul către Hebe improvizat în actul al II-lea, este prelucrat motivul horațian al trecerii timpului combinat cu cel al trăirii clipei.

Finalul piesei restaurează imaginea suverană a poetului învestit cu nemurire prin opera sa, care declamă: „O! glorie, Horațiu nu va pieri întreg!” care traduce celebrul vers din *Epilog*: *Non omnis moriar*.

Influența horatiană asupra poetului român se face resimțită și în planul formal al scriiturii, prin calitatea deosebită a versificării, în ciuda timpului extrem se scurt în care a fost creată piesa. Perfecționismul recunoscut al lui Horațiu în elaborarea formală a poemelor sale îl inspiră și pe Alecsandri în acest poem dramatic conceput într-o manieră lirică.

Pentru calitățile „clasice” ale comediei antice, E. Lovinescu, clasicist și bun cunoscător al operei lui Horațiu pe care l-a tradus parțial, a elogiat în numeroase rânduri piesa lui Alecsandri¹⁹ pentru că a surprins inspirat atmosfera arcadiană creată în jurul izvorului, dar mai ales momentul de resemnare filosofică a poetului latin, care îl definește și îi guvernează alegerile în viață și în creație. Iar George Călinescu spunea că „*Fântâna Blanduziei* este o comedie melancolică, consolidată prin bune trucuri teatrale”²⁰.

Alecsandri a reușit să capteze într-un moment de fericită inspirație și empatie creatoare spiritul nobil și generos al poetului latin în cea mai autentică manifestare a sa.

NOTE

- ¹ Apud George Ivașcu, *Din istoria teoriei și criticii literare românești*, I, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, pp. 669.673, articolul din *Independența română*, an V, nr. 40, p. 159.
- ² *Ibidem*, p. 670.
- ³ *Ibidem*, p. 670.
- ⁴ Nicolae Manolescu, *Poeți romantici*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999, p. 169.
- ⁵ *Ibidem*, p. 169.
- ⁶ *Ibidem*, p. 169.
- ⁷ *Ibidem*, p. 169.
- ⁸ G. Călinescu, *Horațiu, fiul libertului*, în *Scriitori străini*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 93.
- ⁹ Horatius, *Opera omnia*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichita. Ediție critică. Stabilirea textului și selecția traducerilor din *Ode, Epode și Carmen Saeculare*: Traian Costa, București, Editura Univers, vol. I, p. 31.
- ¹⁰ G. Gazier, *Lettres inédites du poète roumain Basile Alecsandri*, Paris, H. Champion, 1911, p. 76, citat de Constantin Ciopraga în prefața volumului Vasile Alecsandri, *Teatru*, Ediție îngrijită de G. Pienescu, București, Editura Tineretului, 1968, nota 1, p. 24.
- ¹¹ Niccolò Machiavelli, *Principele*, traducere de Nina Façon, Prefața de Alexandru Balaci, București, Editura Mondero, 1999, p. 7.
- ¹² Titu Maiorescu, *Quintus Horatius Flaccus*,: „*Ode, Epode, Carmen Saeculare*”, traducere română în versuri de Dumitru Constantin Ollănescu, vol. I al operelor complete ale lui Horațiu (București, Editura Socec, 1891), în *Critice*, vol. al II-lea, București, Editura Minerva, 1973, p. 379.
- ¹³ Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, Ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Cristina Dumitrescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 489.
- ¹⁴ G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1982, p. 316.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 316.
- ¹⁶ Traducerea mea, D.D..
- ¹⁷ G.C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 623.
- ¹⁸ Vasile Alecsandri, *Teatru*, Ediție îngrijită, note și bibliografie de G. Pienescu, Prefață de C. Ciopraga, București, Editura Tineretului, 1968, actul I, scena 9, p. 288.

¹⁹ E. Lovinescu, *Critice*, Ediție definitivă, vol. III, Editura „Aurora”, S. Benvenisti & Co., 1928, p. 47.

²⁰ G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 316.

BIBLIOGRAFIE

- Alecsandri, Vasile, *Teatru*, Ediție îngrijită de G. Pienescu, prefață de C. Ciopraga, București, Editura Tineretului, 1968.
- Călinescu, G., *Horațiu, fiul libertului*, în *Scriitori străini*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1982.
- Cizek, Eugen, *Horațiu*, în *Istoria literaturii latine*, vol. I, Societatea „Adevărul” S.A., 1994.
- Horatius, *Opera omnia*, vol. I. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichita. Ediție critică. Stabilirea textului și selecția traducerilor din *Ode, Epode și Carmen Saeculare*: Traian Costa, București, Editura Univers, 1980.
- Ivașcu, George, *Din istoria teoriei și criticii literare românești*, I, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
- Lovinescu, E., *Critice*, Ediție definitivă, III, Editura „Aurora”, S. Benvenisti & Co, 1928.
- Manolescu, Nicolae, *Poeți romantici*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.
- Nichita, Mihai, *Horațiu*, în *Istoria literaturii latine*, vol. II, partea I, Tipografia Universității București, 1981.
- Nicolescu, G.C., *Viața lui Vasile Alecsandri*, București, Editura pentru Literatură, 1965.
- Ollănescu, Dimitrie C., *Teatrul la români*, București, Editura Eminescu, 1981.

RÉSUMÉ

En 1883 Vasile Alecsandri écrit dans un moment d'inspiration fébrile « une comédie antique » dans laquelle le personnage central est le poète latin Horace. Le thème de la pièce est la survivance de l'artiste par son œuvre, c'est à dire sa lutte contre le temps. La lecture des poèmes d'Horace a été la meilleure pour l'inspirer. Les contemporains avaient déjà vu certaines affinités tempéramentales entre les deux. Tous les critiques littéraires y sont tombés d'accord et trouvent même que la ressemblance ne se limite pas au tempérament ou à l'épicurisme et l'optimisme aimable de leurs philosophies de vie. Nicolae Manolescu met en évidence une similitude de programme de création, parce que tout les deux enrichissent la littérature de leur pays avec une poésie lyrique complète.

Pour écrire cette pièce de théâtre Alecsandri demande les conseils du D.C. Ollănescu, le meilleur spécialiste à l'époque. En même temps il accomplit la tâche de s'informer avec acribie sur les réalités de l'époque d'Horace.

Alecsandri a bien compris la poésie du poète latin et a recréé d'une façon inspirée l'ambiance bucolique dès environs de la *fontaine de Bandusie*. Les personnages cueillis des poèmes d'Horace ont de la consistance du point de vue dramatique et sont bien construits. Étant donné que les vers d'Alecsandri ont de la perfection formelle on y reconnaît une certaine influence de l'esprit des vers horatiennes. C'est pourquoi la pièce a eu un grand succès dès la première représentation et les critiques en ont été enthousiasmés.

POSTERITATEA LUI HORAȚIU DIN ANTICHITATE PÂNĂ LA RENAȘTERE

Dana DINU

Epocile care i-au urmat lui Horațiu, mai apropiate sau mai îndepărtate, s-au putut regăsi în opera sa, deși au avut loc schimbări semnificative de paradigmă istorică, socială, antropologică sau spirituală în viața societăților. În ciuda sofisticatei prozodii, a recursului la alegorii și metafore mitologice de a căror înțelegere lumea modernă s-a îndepărtat treptat, ceea ce constituie substanța poemelor sale rămâne valabil pentru că izvorăște din adevăruri simple, etern și general umane. Forma pe care această substanță a luat-o pentru a se face comunicată a avut de suferit unele alterări datorate dificultăților de adaptare la mediile lingvistice și culturale în care a fost transferată. Sigur că acest lucru a însemnat o diminuare a aspectului nu lipsit de importanță al creației lui Horațiu care privește prozodia și arhitectura sonoră și lexicală sofisticată a poemelor. Atâta timp cât latina a fost uzuală în societate și era limba în care se făcea educația, ea reprezenta singurul mediator de comunicare în toate domeniile culturii, științelor și spiritului. De aceea, teoretic, nu exista dificultatea de a citi și înțelege textul poetic. Însă acest lucru nu asigură în mod automat o bună interpretare la nivel literar. Filologii specializați au avut un rol important nu numai în conservarea textelor manuscrise, dar și în propunerea unor grile de lectură. În mod paradoxal, schimbările produse în mentalul societăților pe măsură ce s-au îndepărtat de au fost binevenite pentru receptarea lui Horațiu, pe măsură ce se îndepărta de timpurile în care a creat. Trăsăturile sale marcante individualismul, o anumită detașare emoțională, intelectualismul nu-i afectează sinceritatea sau autenticitatea comunicării acelei substanțe ce-i alcătuiește singularitatea. Interesul pentru Horațiu a fost vizibil mai mare în perioadele în care umanismul și viața intelectuală, în general, cunoșteau noi impulsuri pe fondul istoric desenat de răstimpuri între evenimente marcate de dispute, mai mult sau mai puțin violente, religioase și teologice ori de cruciade.

Primele traduceri ale poemelor lui Horațiu au început să apară în secolul al XV-lea, în Franța care deținea cele mai multe și mai valoroase manuscrise. Mai întâi au fost traduse *Odele*, apoi *Arta Poetică*. Pleiada, prin corifeul ei Pierre de Ronsard, a creat un curent favorabil și plin de entuziasm pentru imitarea anticilor și în special a lui Horațiu, față de care a avut afinități deosebite. Manifestul Pleiadei, *Deffence et illustration de la langue*

françoise, conține foarte multe citate din *Ars Poetica*. Pe măsură ce cunoașterea limbii latine era mai redusă traducerea devin o provocare necesară pentru limbile vernaculare, pentru că au în față un model dificil de atins care stimulează emulația creatoare. În epoca modernă, un poet de talia lui Horațiu care a acumulat atât de mult prestigiu, se bucură de o prețuire care nu pornește întotdeauna de la cunoașterea operei originale. Este o pierdere care poate fi reparată prin păstrarea contactului cu originalul în ediții bilingve, pentru că lectorului îi este pusă la îndemână posibilitatea să compare și să sesizeze diferența. Asemenea ediții există pentru cei mai mulți autori antici la cele mai prestigioase case de editură. În cultura română ultima ediție critică, completă a operelor lui Horațiu, este bilingvă.¹

Faptul că astăzi dispunem de textul integral al operei horatiene se datorează activității devotate a unei serii de scholiaști și editori care au făcut o inestimabilă muncă de restituire, emendare și interpretare. Această serie începe în Antichitate și are reprezentanți remarcabili până în modernitate.

Urmând firul cronologic al posterității lui Horațiu apare limpede divizarea pe care o impune modul de replicare a operei sale, prin scrisul manual sau prin cel tipărit. Schimbarea adusă de tipar a influențat considerabil receptarea poetului ca, de altfel, și a celorlalți autori care veneau din epoca manuscrisă. Diviziunile marcate de felul în care se multiplicau operele dau receptării unui autor o anumită fizionomie care se datorează interesului sau accentului mai mare pus pe conservare, pe restituirea cât mai fidelă a textului, pe editare și pe comentare ori pe exploatarea textului în scopuri didactice, literare sau de altă natură. Receptarea lui Horațiu înregistrează două depresiuni, care nu înseamnă uitare totală. Din fericire acestea nu sunt sincrone în țările europene, încât alternanța dintre reviriment și stagnare face ca, privind lucrurile global, să nu fie niciodată total obscurizat. Totuși, mai marcate sunt două perioade, una în intervalul dintre limita culturală a Antichității, secolul al VI-lea până la renașterea carolingiană și cealaltă, cu aproximare între secolele al XI-lea și al XIII-lea, pe fondul declinului general al studiilor umaniste.

Epoca manuscriselor

Epistola a XX-a este ultima din cartea întâi de scrisori. Horațiu folosește o convenție a topicii finale pentru a indica astfel că aici pune punct „conversațiilor” epistolare cu prietenii săi. *Opusul* este acum un întreg organic, așa cum cerea Aristotel.² Ea, epistola, îndeplinește funcția de limită a seriei nu numai prin poziția pe care o are, dar și prin mesajul încredințat, conceput de scriitor ca discurs de autoreprezentare, care cuprinde *argumenta a persona*, un fel de carte de vizită a autorului. Horațiu i se adresează cărții, *liber*, ca artefact, printr-o metaforă personificatoare care ar putea sugera o

relație de tip ἐρώμενος-ἐραστής sugerată de sentimentul că se simte părăsit la inițiativa cărții care a ajuns la maturitate. Este momentul despărțirii, manuscrisul trebuie să-și împlinească destinul și să plece în lume. De acum înainte poetul nu-i mai poate controla soarta, o dată ieșită – editată – cartea se va confrunta cu cititorii cei mai diverși, în locurile cele mai diverse și nu are cale de întoarcere „non erit emisso reditus tibi”³. Ea începe o existență independentă de autorul ei și de acum rolurile se inversează: faima lui depinde în exclusivitate de ea. Poate nu întâmplător, o sentență similară a exprimat gramaticul Terentianus Maurus referitor la tratatul pe care l-a scris despre metrica lui Horațiu: „...habent sua fata libelli” (*De syllabis*). Destul de pesimist, Horațiu prevede că va ajunge să fie folosită ca manual elementar în vreun cătun: „Hoc quoque te manet, ut pueros elementa docentem / occupet extremis in vicis balba senectus.”⁴ După câteva decenii, găsim confirmarea acestei situații la Iuvenal, în *Satira* a VII-a, despre soarta cărturarilor: „Dummodo non pereat, totidem olfecisse lucernas, / Quot stabant pueri, cum totus decolor esset / Flaccus et haeret nigro fuligo Maroni.”⁵

Proгноza lui Horațiu fusese bună. Gradul de uzură a manuscriselor indică vechimea lor, pe lângă indigența profesorului și a elevilor, și în același timp tenacitatea lor de a studia acești autori. Deși el însuși nu pare măgulit de nivelul minimal de receptare, școala i-a asigurat lui Horațiu o prezență importantă încă de timpuriu în viața romanilor. Studiarea cărților unor Horațiu sau Vergiliu pe post de abecedar oferea nu numai un suport în achiziționarea deprinderilor în planul scrisului și cititului, ci și pentru educația morală, în primul rând prin cultivarea patriotismului, prin familiarizarea cu temele naționale și civice tratate de poeți. A învăța însemna în primul rând lectura autorilor și formarea gustului pentru literatură prin cele mai valoroase texte. Școala antică a avut deci o imensă contribuție la promovarea și păstrarea în atenția publică a poetului.

Pe de altă parte, librării și anticarii își puteau menține o bună piață, și astfel se triau și se multiplicau cu precădere operele pe care școala le recomandă în mod constant. Pentru Horațiu acest lucru s-a dovedit un mare avantaj, pentru că a avut o bună difuzare în straturile sociale. Pentru alți autori antici a fost însă un mare dezavantaj, pentru că operele care nu intrau în canonul școlar au fost mai puțin multiplicare și au avut șanse mai mici de supraviețuire.

Astfel, Horațiu a intrat foarte repede în circuitul educațional și cultural și valorificarea operei sale s-a făcut foarte curând după dispariție. Însă trebuie menționat că poetul nu-și datorează celebritatea și recunoașterea valorii acestor modești *litteratores*, la care face referire Iuvenal, pentru că nu ei fac canonul valoric al autorilor, dar contribuie, într-un fel, la *clasarea* lor prin predarea în școală și prin inițierea elevilor, dintre care unii urmează să-și

continue studiile în forme superioare. Cu toate acestea, Horațiu nu a fost un poet „popular”, adică pe gustul publicului larg, chiar dacă era faimos. Celebritatea nu i-a adus popularitate și nici nu a căutat s-o obțină în timpul vieții, „odi profanum vulgus et arceo.” Firea lui retractilă și pretențioasă, căreia i se adăuga spiritul satiric, nu putea să-i aducă popularitate. Proeminența publică de care se bucura ca „Romanae fidicen lyrae” era subminată de nemulțumirea celor care se simțeau atacați în satirele sale. Totuși, se pare că Horațiu a stârnit multora invidia și critica acerbă mai ales ca urmare a prieteniei preferențiale de care s-a bucurat din partea lui Mecenas și Augustus și mai puțin ca efect al stigmatizării prin satiră a unor contemporani.

În ciuda succesului și a admirației de care s-a bucurat printre oamenii de litere, Horațiu nu a avut în epocă imitatori de valoare sau concurenți redutabili. În biografia pe care i-a scris-o Suetonius, secretarul lui Hadrian, există o informație din care se deduce că au circulat pe seama lui Horațiu scrieri pe care biograful nu le-a considerat autentice din capul locului „sed utraque falsa puto: nam et elegi vulgares, epistula etiam obscura, quo vitio minime tenebatur.”⁶ El însuși le-a studiat și a ajuns la concluzia că sunt false prin aprecierea conținutului și a stilului în care nu a recunoscut mărcile autentice ale poetului claritatea, eleganța și perfecționismul. Asta înseamnă că Suetonius cunoștea foarte bine opera lui Horațiu și s-a pronunțat în cunoștință de cauză.

În secolul următor lui Horațiu satira a fost reprezentată de doi autori importanți, Persius și Iuvenal, care l-au prețuit foarte mult, dar au mers pe câte un drum distinct fiecare. Quintilian, după ce trece în revistă tradiția satirică latină cu reprezentanți și genuri, își arată în mod limpede prețuirea pentru Horațiu „mult mai îngrijit și pur este Horațiu; și e cel mai de seamă, dacă nu cumva greșesc din dragoste pentru el.”⁷ Cât despre lirica romană, el spune: „...dintre lirici aproape singurul care merită să fie citit este același Horațiu. Căci adeseori ia zbor înalt, e plin de farmec și de grație, variază în figuri și de o îndrăzneală foarte fericită în folosirea cuvintelor.”⁸ De asemenea, Quintilian îl remarcă drept inovatorul iambului pentru că i-a adăugat epoda: „Iambul, e adevărat, nu a fost cultivat de romani ca gen aparte, ci introdus printre alți metri. Asprimea lui necruțătoare o vom întâlni la Catul, Bibaculus, Horațiu, deși ultimul introduce printre senari, epoda.”⁹

Cu asemenea recomandări, poetul a devenit *classicus*, sau cu termenul consacrat de filologii alexandrini, ἑγκρίνωμενος, și a fost studiat obligatoriu în școlile de retorică, forma învățământului superior în Antichitate.

Întâlnim o mai puțin așteptată, dar sigură influență a liricii poetului în corurile tragediilor lui Seneca. Petronius, la rândul lui, face o observație foarte pertinentă și subtilă, care caracterizează foarte bine, însă în română este necesară o perifrază amplă pentru a-i exprima sensul. El vorbește

despre *curiosa felicitas*¹⁰ a stilului horațian, cu sensul de „fericită alegere a celui mai potrivit cuvânt după o stăruitoare și laborioasă căutare.”

S-a păstrat chiar o reprezentare plastică a lui Horațiu alături de Vergiliu, recuperată de sub cenușă într-o casă modestă din Pompeii,¹¹ adică anterioară anului 79, al erupției vulcanului Vezuviu. Acest lucru atestă că în percepția publică nobila prietenie a celor doi poeți era recunoscută și omagiată și că cititorii din mediile mai modeste nu s-au simțit ținuti la distanță de poet. El pleda pentru un elitism întemeiat pe cultivarea valorii morale a simplității și naturaleței în care se puteau regăsi deopotrivă oameni din toate straturile societății.

În aceeași epocă, a lui Nero, ca dovadă că se afla în atenția oamenilor de litere proeminenți și de gust, opera poetului a fost comentată și editată critic de către sholiastul Marcus Valerius Probus, filolog și erudit, care inițiază recenzia critică a textului horațian. Activitatea sa de editare se întemeiază pe acuratețe, probitate și răbdare în compilarea, emendarea sau adnotarea explicativă a manuscriselor și pe folosirea metodelor filologice și a notațiilor critice pe text pe care alexandrinul Aristarh din Samotrace le inventase la editarea critică ale textelor homerice. Valerius Probus a fost foarte pasionat de activitatea de editare a autorilor, pe care a preferat-o carierei militare. A avut o mare experiență în acest domeniu și a fost remarcat drept cel mai erudit om de litere roman. Horațiu, și alături de el Vergiliu, Persius, Terențiu, Lucrețiu, îi este foarte îndatorat, pentru că posteritatea a avut la dispoziție foarte devreme o ediție serioasă și temeinică, care a fost în atenția editorilor antici ulteriori.

Pe măsură ce se îndepărtau de timpurile în care au fost scrise vechile texte, profesorii și discipolii aveau nevoie de comentarii specializate și adnotări explicative care să le facă inteligibile. Gramatici și filologi prestigioși dezvoltă știința editării manuscriselor după modelul alexandrin. Poate că această activitate nu ar fi fost atât de necesară dacă, după secolul I al erei noastre, literatura latină intrând într-o fază de declin ireversibil nu a mai produs valori comparabile cu cele din secolele I ante și post Christum. Însă Cicero, Lucrețiu, Vergiliu, Horațiu, Ovidiu, Sallustius, Titus Livius sau Tacitus continuau să fie citați și predați în școli ca autori care formau canonul. Fără acești savanți și erudiți multe opere ar fi rămas literă moartă după câteva sute de ani. Atunci când îi încredința cărții sale mesajul, Horațiu nu prevedea că între variabilele de care depinde soarta ei, și a sa ca autor, este și competența editorului, ca mediator între text și lector.

În secolul al II-lea gramaticul și filologul, fost profesor al lui Hadrian, Quintus Terentius Scaurus face o ediție completă a operelor lui Horațiu, în zece cărți, plus *Arta Poetică*, numele pe care deja i-l dăduse Quintilian *Epistolei către Pisoni*¹² datorită preceptelor literare pe care le expunea

poetul în cuprinsul ei. *Odele* și *Epodele* se grupează în cinci cărți și *Satirele* și *Epistolele* în alte cinci. Informațiile despre conținutul acestor cărți sunt indirecte pentru că nu s-a păstrat nimic din ele.

Un important scholiast este Helenius Acro care aparține probabil aceluiași secol sau începutului celui următor. Contribuția lui constă în special în identificarea persoanelor cărora li se adresează Horațiu, un aspect care i-a preocupat mereu pe comentatori. Manuscrisele sale au fost intens folosite și adnotate de alți comentatori, care au desfigurat originalul, încât nu se mai poate reconstitui ceea ce îi aparține în mod autentic. De aceea scholiile existente îi sunt atribuite lui Acro prin conjectură.

Horațiu a fost poet „imperial” în timpul lui Augustus și a rămas între preferințele împăraților. Împăratul Hadrian aprecia poezia și avea în jurul său oameni de litere, între care pe Suetonius, biograful lui Horațiu. Se știe că obișnuia să citească din opera poetului. Horațiu se afla de asemenea printre lecturile foarte tânărului Severus Alexander, ultimul dintre Severi.

Secolul al III-lea înregistrează aportul notabil al lui Pomponius Porphyrio întemeiat pe scholii anterioare, îndeosebi pe cea originală a lui Acro. Porphyrio se detașează de ceilalți contributory la valorificarea operei lui Horațiu prin atenția specială pe care o acordă realizării poetice propriuzise. Manuscrisele comentariilor sale s-au conservat într-o formă bună, pentru că nu au fost supuse uzurii excesive în perioada medievală.

În timpul renașterii constantino-teodosiene din secolul al IV-lea are loc un reviriment al interesului pentru latinitatea clasică. În acest interval s-a remarcat o serie de personalități cu preocupări de mare anvergură intelectuală în toate domeniile erudiției umaniste: retorică, gramatică, filozofie, filologie, comentariu literar. Trebuie să precizăm că domeniul gramaticii era foarte cuprinzător, în care descrierea teoretică a limbii latine reprezenta, *ars minor*, după împărțirea *Artei gramatice* a lui Donatus. Cealaltă parte, *ars maior*, trata probleme de retorică, poetică, stilistică, exegeză a autorilor, explicații de text sau *realia* abundent susținute de citate din autorii cei mai prețuiți, care reprezentau *vox priscae auctoritatis*, după cum se exprimă Donatus.¹³ Nici unul dintre ei nu l-a ignorat pe Horațiu. Gramaticii foloseau citate din opera lui pentru exemplificări, secțiunile de prozodie ale tratatelor se ocupau în mod special cu analiza tehnicii versificației lui, precum Marius Victorinus sau Diomedes care s-au distins prin rigoare științifică. În *Ars grammatica* sa, Diomedes urmează îndeaproape teoria poetică horațiană, studiază metrica și oferă o clasificare a genurilor, *poematos genera*, după criteriul personajelor care vorbesc, în care îl menționează la *genus commune*, *lyrica species*, pe Horațiu alături de Archiloch.

Iluștri gramatici și comentatori ai secolului sunt Donatus și Servius care au oferit modele de maximă acuratețe și au creat o școală de referință

care nu a putut fi depășită în următorul mileniu. Este adevărat că cei doi savanți au comentat în principal opera lui Vergiliu, dar au făcut numeroase exemplificări și trimiteri la opera lui Horațiu, mai ales în ceea ce privește tehnica versificației. Servius a scris o lucrare *De metris Horatianis*¹⁴, menționată de gramatici ulteriori, astăzi pierdută, în care analiza sofisticată arhitectură prozodică și metrică a lui Horațiu. Remarcabil este retorul și gramaticul Priscian (secolele V-VI) ale cărui lucrări au contribuit enorm la teoria literară a Evului Mediu prin recursul liber la autorii clasici păgâni pentru exemplificări și exerciții, într-o perioadă în care competiția dintre cultura păgână și cea creștină fusese tranșată în favoarea celei din urmă. Autoritatea științifică, credibilitatea acestor filologi, gramatici și comentatori erudiți au atras entuziasmul și interesul pentru continuitatea colecționării manuscriselor, a studierii lor critice și, nu mai puțin, pentru conservarea lor ca un patrimoniu inestimabil. S-a asigurat astfel un tezaur incomplet, desigur, dar valoros al operelor comentate savant ale Antichității, căruia multe generații care au urmat nu i-au putut adăuga nimic semnificativ.

Anul 527 este un reper important, pentru că este menționat de autorul recenzării textului *Epodelor*, Vettius Agorius Basilius Mavortius, care fusese consul în acest an. Se pare că a revăzut și *Odele*, și, mai puțin sigur, unele *Satire* și *Epistole*. În opera de emendare a textului a fost ajutat de maestrul Felix „...legi, et, ut potui, emendavi, conferente mihi magistro Felice, oratore urbis Romae”¹⁵ al cărui nume este legat de recenzarea operelor lui Macrobius. Manuscrisul emendat și editat critic de cei doi, *Codex Mavortianus*, este dintre cele mai valoroase și utile în editarea modernă a poetului, având șansa de a fi fost multiplicat în exemplare numeroase.

Treptat, până la sfârșitul secolului al VI-lea are loc o diminuare, destul de marcată în unele țări, a prezenței lui Horațiu, mai întâi pentru că antichitatea păgână nu mai avea de multă vreme capacitatea de a-și înnoi resursele literare și se afla la limita existenței sale istorice și culturale și apoi pentru că nici creștinismul nu găsea o motivație suficient de puternică în filosofia ancorată în imediat a poetului. Totuși, se pot detecta reminiscențe ale poetului venis la mulți dintre scriitorii păgâni și creștini ai antichității târzii, precum poeții Ausonius, Claudian, filosoful Boëthius, Cassiodorus, Lactanțiu, Hieronymus, Prudențiu și Venantius Fortunatus. Creștinismul nu putea face abstracție de moștenirea culturală fondatoare a antichității păgâne, se slujea de același instrument lingvistic și era obligat să se raporteze la vechile surse literare ca suport pentru educația umanistă creștină. A fost silit să instrumentalizeze în interes propriu textele marilor autori.

Hieronymus este cel mai mare reprezentant al umanismului ecleziastic.¹⁶ Activitatea lui impresionantă de traducător și exeget biblic nu s-a separat niciodată de cea literară. În perioada tinereții, până să treacă la

creștinism, l-a avut ca profesor pe renumitul Donatus. Influența acestuia a fost durabilă și plină de consecințe, pentru că Hieronymus a rămas toată viața un bun literat și i-a frecventat fără rețineră pe scriitorii antici.¹⁷ Pe Horațiu l-a cunoscut fără îndoială, după cum rezultă din citarea unui vers din *Epistula* I, 1, 117, *Către Augustus*, în scrisoarea adresată lui Paulinus din Nola: *scribimus indocti doctique poemata passim*.¹⁸ Bazându-se pe cultura sa umanistă păgână, el este printre autorii creștini din intervalul se-colelor IV-VI care a susținut prin autoritatea sa, alături de autori ca Augustinus, Cassiodorus sau Isidor din Sevilla, că se pot stabili corespondențe între stilistica marilor autori latini și textele *Bibliei*. El propune în prefața istoriei universale, între alte apropieri, observarea posibilelor similitudini între *Psaltire* și ode: „*Psaltirea* sună tot atât de plăcut ca odele lui Pindar și ale lui Horațiu,” lucru care atestă locul important pe care îl ocupa poetul nostru între preferințele sale. Hieronymus a fost chiar socotit un „Aristarh creștin”¹⁹, o foarte măgulitoare calificare a activității sale de filolog.

Mănăstirile benedictine au fost cele mai active promotoare ale studierii textelor antice, au adăpostit în bibliotecile lor valoroase manuscrise ale Antichității și s-au specializat în multiplicarea lor. Cassiodorus este organizatorul celui mai productiv *scriptorium* din această perioadă²⁰. Totodată ele erau principalele furnizoare de instrucție și educație. Însă pentru Horațiu se instalează o perioadă de penumbră o dată cu Evul Mediu.

Din fericire, activitatea de comentare și editare a manuscriselor poetului întemeiează o bună tradiție care se va relua și va câștiga amploare în timpul renașterii carolingiene, în care ia ființă scolastica. Dar noul mod de organizare a învățământului avea ca scop formarea de minți puse în slujba bisericii. De acum instruirea nu se mai făcea în spiritul unei atitudini intelectuale liberale bazate pe studiul literaturii ca artă. Horațiu a fost silit să plătească un tribut noii viziuni a bisericii prin amputarea unei părți emblematice a operei sale, în special a *Odelor* și a *Epodelor*, care nu erau calificate oficial să susțină educația austeră din școlile creștine. Doar *Epistolele* furnizau un suport potrivit pentru pedagogia morală creștină.

Între autorii de școală, investiți cu *auctoritas*, Horațiu se poate regăsi pe liste alături de autori păgâni și creștini selectați după criteriul moral și valoarea educativă. *Odele* și *Epodele* fiind mai puțin citite și recomandate, Horațiu apare mai ales în postura de moralist, *poeta ethicus* și de poet didactic, pentru că dintre cele două funcții ale literaturii, *docere* și *delectare* este reținută numai prima.

Din perioada carolingiană datează manuscrise importante, precum Codex Mavortianus, bazat pe scholiile lui Mavortius, și alte copii care se întemeiau pe Porphyrio. Copiile manuscrise sunt numeroase, aproximativ 250. Cel mai vechi, *Bernensis*, datează din secolul al IX-lea. În ceea ce privește

opera lui Horațiu, cea mai susținută activitate de copiere a manuscriselor se desfășoară acum în Franța. *Codex Parisinus* aparține tot acestei perioade cu 6 exemplare valoroase. Germania secondează Franța și se remarcă prin faptul că introduce texte horatiene în educația eclesială a băieților.²¹ Se poate deduce că Italia nu arată vreo preferință poetului ei în secolele al IX-lea și al X-lea, pentru că în catalogul mănăstirii Bobbio nu apare nici o lucrare a sa.²² În Anglia Horațiu are o foarte bună reprezentare între secolele șase și opt datorită unor personalități care îl citesc, îl citează sau îl imită: Columban, Beda Venerabilul, Alcuin care este numit un nou Flaccus.²³

Spania medievală îi preferă în mod evident pe scriitorii antici născuți în Hispania: Seneca tatăl și fiul, Lucan, Quintilian, Marțial, dar și pe Vergiliu și Pliniu. Tot în Spania, Isidor din Sevilla (sec. VI-VII) în marea lucrare de compilație *Etymologiae*, o adevărată enciclopedie a cunoștințelor Antichității, acordă un spațiu restrâns poezilor, creștini sau păgâni, în capitolul *De poetis*, foarte important pentru cunoașterea stadiului în care se afla teoria literară a medievalității. Pe Flaccus îl include în rândul poezilor comici „noi”, alături de Persius și Iuvenal. Cei „vechi” fuseseră Plaut și Terențiu. Despre comici, numiți și satirici, spune că erau înfățișați goi, *nudi pinguntur*.²⁴ Aici Isidor face o interpretare eronată a unor versuri din *Arta Poetică*, pentru că îi asimilează pe poezii satirici cu satirii despre care Horațiu spune că erau înfățișați goi, *agrestes Satyros nudavit*²⁵, în pasajul în care discută originea dramei cu satiri la greci, care nu are nicio legătură cu satira latină.

Apoi, interesul pentru Horațiu intră într-o nouă perioadă de recesiune.

La sfârșitul Evului Mediu și în zorii Renașterii, în Italia, îl menționăm pe Dante care înfățișează în *Infernul* scena întâlnirii în limbă alături de Vergiliu, în calitate de mistagog, cu poezii și înțelepții Antichității așezați într-un cerc luminos, iar între ei îl aflăm și pe Horațiu. Vergiliu îi revelă *mystos*-ului său identitatea celor patru personaje:

*Privește-acum, a zis iubitul duce,
pe cel ce-ntâiul, ca și-un căpitan
cu spada-n mână, stolul și-l conduce:
Homer e el, poetul suveran,
satiricul Horațiu-n urmă vine,
Ovidiu-apoi, iar ultimul-i Lucan.*²⁶

Dintre poezii acestui Parnas refăcut în lumea de dincolo, Horațiu singur primește un epitet care îi particularizează calitatea de autor de satire *Orazio satiro*, singura pe care o cunoaște sau recunoaște Dante, pentru că el face parte din generația dominată de latina scolastică și bisericească.

O nouă generație de poeți se afirmă după dispariția lui Dante, în *trecento*, pentru că descoperise valori și modele noi în autorii antici până atunci ignorați. Francesco De Sanctis caracterizează astfel această perioadă cu adevărat de renaștere a clasicismului antic, care a reprezentat placa tur-nantă în receptarea lui Horațiu: „Studiul clasicilor, descoperirea capodope-relor noi, un mai mare rafinament în aspectele exterioare ale vieții, sfârșitul luptelor politice prin triumful guelfilor, răspândirea mai mare a culturii sunt trăsăturile caracteristice ale acestei situații noi. Moravurile se cizelează, gustul devine mai corect, se naște conștiința pur literară, cultul formei prin ea însăși. Scriitorii nu se mai gândeau să-și redea ideile în forma cea mai vie și care le-ar fi venit cel mai repede la îndemână; ei căutau frumusețea și eleganța formei. ...au început să disprețuiască tratatele și cronicile pe care le admirase atât de mult puternica generație dispărută, iar latina scolasticilor și a *Bibliei* li s-a părut de netolerat Astfel , apărură în Italia cei dintâi puriști și literați; în fruntea lor fură Francesco Petrarca și Giovanni Boccaccio.”²⁷

Practic nu a fost o redescoperire a clasicilor, ci o relectură a lor sau aducerea în prim plan a unor lucrări care până atunci nu fuseseră acceptate de scolastică sau biserică, între ei Cicero, Titus Livius, Vergiliu, Horațiu, Quintilian, Seneca, Homer. Cultivarea „noilor” vechi autori s-a produs datorită orientării spre un stil formal, rafinat și elegant. Entuziasmul redescoperirii acestor autori i-a făcut pe acei tineri poeți să dorească reînvierea latinei clasice, considerată mult mai aptă ca vehicul pentru noul mod de înțelegere a literaturii față de latina vulgară a generației anterioare și cu atât mai puțin față de limba curentă. Evoluția firească a realității lingvistice nu a dat șanse de prelungire acestui „experiment”, dar a favorizat apropierea de trecutul îndepărtat prin buna cunoaștere a limbii latine. Imaginea lui Horațiu s-a întregit în această perioadă pentru că și creația odică începe să fie apreciată în mod deosebit.

Dintre toți poeții acestei noi generații, Petrarca s-a apropiat cel mai mult de Horațiu. El a făcut o intensă muncă de recuperare a manuscriselor multor autori și a lucrat cu pasiune asupra lor. Poseda un exemplar din opera poetului, între alte manuscrise pe care le colecționa cu pasiune. A scris și o *Scrisoare către Horațiu*, cu care a avut o afinitate deosebită, în care îl salută ca pe „un suveran al poeziei lirice, glorie și onoare a Italiei”:

*Salve o dei lirici modi sovrano,
Salve o degl'Itali gloria ed onor*

Pentru Petrarca, Horațiu este călăuză, maestru și domn, așa cum fu-se Vergiliu pentru Dante. Destinul lui literar, ca și al celorlalți poeți antici, era condiționat de obiectivele educaționale ale scolasticii. Canonul autorilor rezulta din selecția în acord cu intențiile formative ale școlii care cenzura

după criterii non estetice. Cu alte cuvinte, din sinteza horatiană între *utile et dulce*, care reprezintă *punctum ferendum* al concepției clasice despre scopul artei, scolastica a reținut din opera poetului numai *utile*, adică *Satirele* și *Epistolele*, cu precădere *Arta Poetică*. Rămânea timpurilor următoare să restituie integral valoarea estetică a operei sale.

În Evul Mediu școala a avut în continuare un rol decisiv în selecția și perpetuarea autorilor. Selecțiile școlii erau normative și se bazau pe criterii pedagogice și morale foarte bine definite. În secolul al X-lea Horațiu făcea parte dintr-un canon restrâns de autori creștini și păgâni, îndeosebi satirici, ce reprezenta patrimoniul didactic de referință. În secolele următoare listele se amplifică prin adăugarea altor autori. Horațiu își păstrează locul, este adevărat la început doar cu *Ars Poetica*, ulterior, în secolul al XII-lea, apare cu opera întregă. Cu toate acestea, mai târziu se face din nou distincția între *Libri principales: Ars Poetica, Epistulae, Sermones* și *Libri minus usuales: Odae și Epodae*. Dar asta nu înseamnă un câștig definitiv pentru Horațiu, pentru că în alte curricula nu sunt acceptate decât *Satirele*.²⁸

Au existat în literaturile europene perioade care se revendicau în mod programatic de la poetul latin. Datorită influenței deosebite pe care un poet recunoscut ca un nou Horațiu o exercita asupra contemporanilor săi și crea vogă, au fost epoci literare numite *aetates Horatianae*. Nu se poate vorbi de o concomitență în mai multe literaturi, ci erau anumite perioade de emergență în câte o arie coagulată în jurul unui epigon declarat ca atare, care făcea epocă și era socotit adevărată glorie națională. După răspândirea tiparului, fenomenul ia o mai mare amploare. În Antichitate și Evul Mediu preocuparea principală a filologilor și comentatorilor fusese restituirea textului și exploatarea lui pentru scopurile didactice și ale erudiției. Apoi s-a produs o adevărată modă a imitării, citării sau adaptărilor poetului latin, în care receptarea sa intră într-o perioadă de manierism.

Epoca tiparului va însemna pentru Horațiu, ca și pentru ceilalți autori, o mai bună difuzare, dar și o serie de noi probleme apărute din necesitatea stabilirii cu mai multă acuratețe a textului pe baza celor mai bune manuscrise. Devine mult mai acută problematica prozodiei liricii sale din *Ode* și *Epode*, iar lui Horațiu i se restituie imaginea multă vreme redusă doar la cea de poet didactic și satiric. Munca pe manuscrise a gramaticilor și a erudiților din secolele anterioare, împreună cu tradiția pe care au creat-o, va contribui la o nouă formă de recuperare, își va găsi o nouă expresie și va crea alte generații de erudiți și filologi.

Editio princeps apare în jurul anului 1470, în Italia. De-a lungul anilor edițiile se succed mai rapid, apar dispute filologice în legătură cu probitatea unor surse manuscrise care conțin lecțiuni și conjecturi nedeclarate ca atare

de către unii editori, precum este cazul celebru al profesorului flamand Cruquius, care a publicat câteva ediții ale operelor lui Horațiu între 1565 și 1578, servindu-se de manuscrisele *Blandinii*, dintre care *Vetustissimus*, conține lecțiuni unice, a căror verificare este imposibilă datorită dispariției lui iremediabile. Editori importanți, precum Keller și Holder au fost adversari ireductibili ai edițiilor *Cruquiani* și au publicat la Leipzig între 1864-1880, pentru prima dată, colaționările detaliate ale tuturor manuscriselor demne de interes, stabilind relațiile de înrudire dintre manuscrise pe baze acceptabile. Acestor eforturi le-au urmat cele ale unor editori animați de o mai severă atitudine critică față de texte. Ediții ale unor case de editură prestigioase, monumentale ca precizie și acuratețe s-au succedat în ultimul secol și jumătate, prin eforturile unor savanți renumiți în domeniul filologiei clasice. Au fost întocmite indexuri bibliografice care sunt complete pe anumite perioade, dar niciodată definitive, pentru că se amplifică mereu. Există studii ample asupra limbii lui Horațiu și lucrări temeinice privitoare la metrica poemelor sale, monografii și studii tematice, iar în istoriile literare îi sunt rezervate extinse capitole.

NOTE

- ¹ Horatius, *Opera omnia*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichita. Ediție critică. Stabilirea textului și selecția traducerilor din *Ode, Epode și Carmen Saeculare*: Traian Costa, București, Editura Univers, 1980, I-II.
- ² Aristotel, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei, 1965, VII, 1450 b 21-41- 1451 a 5-15. Aristotel recomandă pentru tragedie acea limită care să „decurgă din firea lucrurilor”, astfel încât ea „să nu înceteze să fie inteligibilă”. Pentru ca frumosul să fie realizat, sunt necesare trei caractere distinctiv, spune în *Metafizica*, 3, 1078 a 36: τὰξις „ordinea”, συμμετρικά „măsura” și ὁρισμένον „bine determinat”, „delimitat”. Horațiu a utilizat frecvent topica exordială și topica finală, respectând această cerință a poeziei clasice.
- ³ Horatius, *Opera omnia*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichita. Ediție critică. Stabilirea textului și selecția traducerilor din *Ode, Epode și Carmen Saeculare*: Traian Costa, București, Editura Univers, 1980, II, p. 270, *Epistula XX*, v. 6 „dar, de pleci, pe veci ești dusă”, traducere de Lelia Teodosiu.
- ⁴ *Ibidem*, p. 270, vv. 17-18: „Îți rămâne-atât: un dascăl în cătune, hăt, departe, / Pe copii să-nvețe buchea, mormăind pe tine, carte!”, traducere de Lelia Teodosiu.
- ⁵ Juvénal, *Satires*. Texte établi et traduit par P. de Labriolle et Fr. Villeneuve, 2^e édition, Paris, Les Belles Lettres, 1941, vv. 225-227: „Doar ca să nu piară de foame, (dascălul) a stat în mirosul de la tot atâtea lămpi câți elevi stăteau în bănci, în vreme ce citea dintr-un Horațiu complet uzat și un Vergiliu înnegrit de funingine.” (traducerea mea).
- ⁶ Horatius, *Op. cit.*, I, p. 66: „... dar le consider pe amândouă false: căci elegiile sunt vulgare, iar epistola chiar obscură, viciu de care nu era cătuși de puțin stăpânit” (traducerea mea).
- ⁷ Quintilian, *Arta oratorică*, traducere de Maria Hetco, București, Editura Minerva, 1974, III, cartea a X-a, 1, 94, p. 177.
- ⁸ *Ibidem*, p. 179.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Grant Showerman, *Horace and His Influence*, Norwood, The Plimpton Press, Massachusetts, 1922, <http://www.p.g.d.p.net/>, p. 79.

Posteritatea lui Horațiu din Antichitate până la Renaștere

- ¹¹Horace, *Œuvres*, texte latin, publiées par E. Plessis et P. Lejay, neuvième édition, Paris, Librairie Hachette, 1921, *Notice bibliographique*, p. XLII.
- ¹²Quintilian, *Op. cit.*, II, cartea a VIII-a, 3, 60, p. 326.
- ¹³Elena Slave, *Erudiția și gramatica*, în *** *Istoria literaturii latine* (117 e.n.-sec. VI e.n.) coord. de Eugen Cizek, București, T.U.B., 1986, pp. 404-419.
- ¹⁴*Ibidem*, p. 414.
- ¹⁵Horace, *Op. cit.*, p. XLIV: „...am citit și, pe cât am putut, am corectat, avându-l alături pe maestrul Felix.”(traducerea mea).
- ¹⁶Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, Editura Univers, 1970, p. 516.
- ¹⁷*Ibidem*.
- ¹⁸*Ibidem*, unde se face trimitere în mod eronat la *Satira* II, 1, 116.
- ¹⁹*Ibidem*, p. 53.
- ²⁰Traian Costa, *Casiodor*, în *** *Istoria literaturii latine* (117 e.n.-sec. VI e. n.), IV, coord. de Eugen Cizek, București, 1986, pp. 702-703.
- ²¹Grant Showerman, *Op. cit.*, p. 97.
- ²²*Ibidem*, p. 97.
- ²³*Ibidem*, p. 98.
- ²⁴Ernst Robert Curtius, *Op. cit.*, p. 523.
- ²⁵Horatius, *Ars Poetica*, vv. 220-221.
- ²⁶Dante Aligheri, *Divina Comedie. Infernul*, E.S.P.L.A., București, 1954, Cântul IV, vv. 78-83, traducere de George Coșbuc.
- ²⁷Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, traducere de Nina Façon, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965, pp. 299-300.
- ²⁸Ernst Robert Curtius, *Op. cit.*, pp. 63-65.

BIBLIOGRAFIE

- Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, I-II, București, Societatea „Adevărul” S.A., 1994.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, traducere de Adolf Armbruster, București, Editura Univers, 1970.
- Dante Aligheri, *Divina Comedie. Infernul*, traducere de George Coșbuc, București, E.S.P.L.A., 1954.
- Grimal, Pierre, *Literatura latină*, traducere de Mariana și Liviu Franga, Teora, 1997.
- Horatius, *Opera omnia*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichita. Ediție critică. Stabilirea textului și selecția traducerilor din *Ode*, *Epode* și *Carmen Saeculare*: Traian Costa, București, Editura Univers, I-II, 1980.
- Horace, *Œuvres*, texte latin, publiées par E. Plessis et P. Lejay, neuvième édition, Paris, Librairie Hachette, 1921.
- *** *Istoria literaturii latine* (117 e.n.-sec. VI e.n.), lucrare colectivă coordonată de Eugen Cizek, București, T.U.B., 1986.
- Juvénal, *Satires*. Texte établi et traduit par P. de Labriolle et Fr. Villeneuve, 2^e édition, Paris, Les Belles Lettres, 1941.
- Nichita, Mihai, în *Istoria literaturii latine*, vol. II, partea I, Perioada Principatului (44 î.e.n.-14 e.n.), București, T.U.B., 1981.

Quintilian, *Arta oratorică*, traducere de Maria Hetco, I-III, București, Editura Minerva, 1974.

Showerman, Grant, *Horace and His Influence*, The Plimpton Press, Norwood, Massachusetts, 1922, <http://www.p.g.d.p.net/>.

De Sanctis, Francesco, *Istoria literaturii italiene*, traducere de Nina Façon, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

RÉSUMÉ

Horace est le poète latin avec l'influence la plus grande et la plus durable dans la postérité. Dès l'Antiquité son œuvre a connu la célébrité, a été enseignée dans les écoles, a fait l'objet de nombreux commentaires et exégèses. Les manuscrits contenant ses œuvres ont été recensés et multipliés par les plus illustres philologues de l'Antiquité et du Moyen Age. L'activité si dédiée de ces savants a rendu possible la transmission de textes jusqu'à nos jours.

Cet article fait un résumé des principaux moments de la réception et de la valorisation des œuvres d'Horace dans l'Antiquité et le Moyen Age.

PREOCUPĂRI DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ LA N. I. HERESCU*

Emil DUMITRAȘCU

Este foarte greu de spus astăzi, dacă N.I. Herescu era la curent cu toată problematica europeană a constituirii disciplinării literaturii comparate. Este foarte ușor, însă, de presupus că avea cunoștință de toate metodele de cercetare a fenomenului literar, dintre care, în acel timp, se distingea comparatistica, dacă i-ai parcurs în întregime opera (să nu uităm că studiul lui Fernand Baldensperger, *Littérature comparée: le mot et le chose*¹ a apărut în 1921, iar studiile teoretice ale lui Paul van Tieghem se plasează tot în această perioadă: *La notion de littérature comparée*, 1906, *La synthèse en histoire littéraire: La littérature comparée et la littérature générale*, 1920, iar *Littérature comparée*, 1931; de asemenea, studiul lui B. Munteanu, *La littérature comparée en Roumanie*, apare tot în 1931²).

Așadar, chiar dacă în studiile de literatură comparată ale lui N.I. Herescu nu avem referiri directe la instituirea disciplinară a acestei științe, ori la diversele probleme teoretice pe care le reclama, presupunem că le cunoștea, din moment ce studiile sale, așa cum vom vedea în continuare, respectă legile comparatisticii.

De altfel, un studiu publicat în *Favonius* în 1927: *Horățiu și Vergiliu în poezia lui Giosuè Carducci* este inclus într-o rubrică a revistei, intitulată „literatură comparată”³.

Pe de altă parte, dată fiind formația sa clasicistă, e de presupus, de asemenea, că sfera investigațiilor sale comparatiste o formează literaturile antice greco-latine în ipostaza lor de prim termen de comparație într-un neîntrerupt proces de influențare a tuturor literaturilor europene, de la origini și până în prezent.

Iată de ce, de elucidarea accepției clasicismului la N.I. Herescu depinde și înțelegerea studiilor sale de literatură comparată – fapt care ne-a îndemnat să zăbovim asupra clasicismului în accepția profesorului N.I. Herescu.

Cultura clasică actualizată în limba, literatura și cultura română a fost preocuparea permanentă a lui N.I. Herescu, preocupare căreia i s-a abandonat cu tot entuziasmul său nedezmințit, preocupare care i-ar servi

* Extras din volumul: *N.I. Herescu. Studiu monografic*, Reprografia Universității din Craiova, 1984, p. 139-168.

foarte bine drept carte de vizită, atunci când ar încerca să se prezinte el însuși celor care i-ar mai citi scrierile și ar fi tentați să-i descifreze semnificațiile.

În centrul preocupării sale clasiciste și clasicizante stă, evident, o înțelegere adecvată a clasicismului, pe care vom încerca să o prezentăm în rândurile următoare.

De formație clasicistă, întemeietor al revistei *Favonius* (1926-1928), conducător din 1929 al *Revistei Clasice*, rezultată din contopirea revistelor *Favonius* și *Orpheus*, cu respectul nedezmintit al dascălilor săi de la București: I. Valaori, D. Evolceanu, D. Burileanu și G. Murnu, ei înșiși marcați puternic de clasică năzuință „spre mai bine”, N.I. Herescu înțelege clasicismul nu atât ca o valoare istorică ce și-a câștigat, oricum, o autonomie în cultura universală, un bun pentru eternitate, indiferent de simpatii sau antipatii, ci-i conferea o accepție, voia el, permanent actuală, în așa fel încât seria valorilor clasice să înceapă cu „secolul lui Pericle” și să nu se mai termine vreodată în istorie.

În *Cuvântul înainte la revista „Favonius”* din februarie 1926, N.I. Herescu adoptă drept titlul-simbol al revistei sale numele latinesc al vântului de primăvară (*Favonius*), simbol al adierilor binefăcătoare ale clasicismului asupra literaturilor moderne în general și a celei române în special.

„Clasicismul – scria N.I. Herescu⁴ – noi îl înțelegem așa: în veșnică devenire. Numele de *Favonius*, dat acestei publicații, arată tocmai intenția de a stârni, în studiul literaturilor clasice, un vânt nou de primăvară, de tinerețe, de actualitate... Nu înțelegem să separăm studiul literaturii clasice de literaturile moderne, cele romanice în special. Între ele există o firească relațiune, care nu mai are nevoie să fie dovedită. De aceea, în subtitlul revistei noastre, am însemnat: „revistă pentru studiul literaturilor clasice, în dezvoltarea lor și în legăturile cu literaturile moderne” – încheia N.I. Herescu.

În același *Cuvânt înainte*, învățatul craiovean identifica clasicismul cu tinerețea veșnică, cu extensiunea către viață, către existența purtată totdeauna cu măsură, cu dreptate, nu numai un clasicism studiat științificește, generator de „construcții gramaticale rare”, ori de „interpretări controversate”.

„Cine, într-o odă de Horațiu sau un cântec din Catul, într-o satiră din Juvenal sau o pagină din Tacit, nu vede decât un text în care să caute, lacom, o construcție gramaticală rară sau un pasaj pasibil de interpretări controversate, – să închidă, fără să meargă mai departe, paginile acestei publicații” – afirmă răspicat N.I. Herescu⁵.

Și continua: „Socotim zadarnică munca trudnică a aceluia care, din contactul cu clasicii greco-latini, nu a izbutit să surprindă un adevăr fundamental: *clasicism înseamnă tinerețe*. Nu intrăm în bibliotecă pentru a șterge, de pe pagini îngălbenite, un praf sub care să descoperim urma unor

timpuri străvechi. Ci mergem să întâlnim, înveșmântat într-o formă care e alta decât cea modernă, dar e poate mai perfectă, propriul nostru zbucium sufletesc... Clasicism este deci, înainte de orice, tinerețe” – sintetiza cele spuse mai sus N.I. Herescu.

Iar cum tinerețe înseamnă viață în năzuința ei cea mai puternică de afirmare, învățatul craiovean redescoperă capodoperele clasice prin afirmarea valorilor estetice, adică vii, pe care le cuprind operele clasicității.

Pentru aceasta, adoptă o modalitate, de asemenea antică, de prezentare a unei opere literare, dar în expresia modernă a lui Tudor Vianu: „Sunt două moduri de a privi o operă literară. Unul, care o citește cu ochii proprii, cu ochii omului de azi; altul, care o cercetează cu ochii omului din vremea când opera s-a născut. Unul centripetal; altul centrifugal. Unul estetic, altul istoric literar”.⁶

Evident, ceea ce conferă actualitate și permanență clasicismului este puțința de a-i privi operele nu numai centrifugal, ci și centripetal, adică estetic, adică viu: „... o operă literară, și în special o operă clasică, poate – și trebuie – să fie privită centripetal și centrifugal deopotrivă. Dar opera care nu poate fi înțeleasă decât exclusiv centrifugal este, hotărât, inexistentă ca valoare estetică, adică vie. Ceea ce face perenitatea literaturilor clasice este tocmai puțința pe care ele o dau fiecărei epoci de a le privi centripetal. Ele au această minunată proprietate de a se suprapune sufletului uman, în vreme nu numai succesive, dar și foarte diferite: aici e tăria lor formidabilă”.

„Pornind de la acest adevăr – afirmă N.I. Herescu –, ne apropiem de literatura clasică, cu sufletul de azi. Căci numai prinzând-o în unghiul vizual al ochiului nostru modern, putem aprecia cât valorează pentru noi. Și ceea ce ne interesează, este atât: *cât valorează pentru noi*”.

Cu alte cuvinte, actualizarea clasicismului la N.I. Herescu, prin reliefaarea valorilor estetice pe care le cuprinde, se aseamănă foarte mult cu campania de „contemporaneizare” a scriitorilor, de „deschidere” a operelor către toate structurile sociale („opera aperta”).

Cum spuneam, ideile acestea sunt ale clasicismului însuși, important rămânând, însă, demersul pe care-l ambiționa, în perioada interbelică a culturii române, N.I. Herescu.

După ce remarcă importanța traducerilor noi, îndeosebi din clasicii latini, traduceri superioare, corespunzătoare lexicului îmbogățit și nuanțat al limbii române, N.I. Herescu își încheie articolul-program argumentând din nou actualizarea clasicismului – „principiu regenerativ pentru literatură și pentru educație”.⁷

În ianuarie 1929 începe să apară *Revista Clasică*, rezultată, așa cum am spus, din contopirea revistelor *Favonius* și *Orpheus*. La conducerea revistei este chemat de la Craiova N.I. Herescu, cunoscut acum în toată țara,

care va imprima publicației același caracter militant pe care i l-am remarcat la *Favonius*, augmentat acum datorită contextului nefavorabil în care se găseau literele greco-latine: „Cum însă clasicismul noi îl socotim nu numai o știință, ci și o disciplină etică și estetică, cu un rol cardinal în învățământ, și cum situația sa de astăzi, la noi în țară, înseamnă o gravă anomalie spirituală, această explicație liminară va trebui să fie mai mult decât o simplă lămurire redacțională” – scria N.I. Herescu în *Cuvânt înainte la Revista Clasică*.⁸

Apoi expune situația deplorabilă „ce s-a creat clasicismului la liceu și la universitate”, revenind cu aceleași argumente asupra cunoscutei sale definiții a clasicismului, argumente organizate în trei părți și confirmate fiecare de câte o autoritate incontestabilă în materie.

„Clasicismul nu este însă o materie de predare oarecare, la liceu ca și la universitate. El nu este cultivat numai pentru ceea ce reprezintă intrinsec, ca știință, ci și pentru *valoarea sa etică, estetică și pedagogică*” (sublin. ns.).⁹

Iată acum argumentele:

a) Clasicismul are o *valoare etică*, prin „disciplina ordinii și a ierarhiei pe care o aduce în activitatea umană, prin sentimentul de armonie și echilibru între forțe”.

Autoritatea invocată: André Gide din *Incidences* (p. 217): „Mi se pare că însușirile cărora ne place să le zicem clasice sunt mai ales însușiri morale și consider clasicismul ca un armonios mănunchi de virtuți”.¹⁰

b) În al doilea rând, clasicismul cuprinde și o *valoare estetică*, „pentru că a legiferat în ordinea frumosului aceleași principii ca și în ordinea morală. Ceea ce era ordine și ierarhie în lumea etică devine armonie și proporție în lumea estetică. Orice s-ar spune, arta a fost și va fi susceptibilă de canoane; ele o pun în valoare, o stimulează și o modelează; iar clasicismul este modelul modelelor”.

Autoritatea citată, „cel mai modern dintre poeți și cel mai perfect dintre poeții moderni”, este Paul Valéry din *Discours de la réception à l'Académie française* (p. 69): „am observat – mărturisește poetul francez al secolului trecut – că arta clasică începe să apară îndată ce experiența câștigată începe să intervină în compunerea și în judecarea operelor. Ea nu poate fi despărțită de noțiunea de precepte, de reguli și de modele” – concludă Paul Valéry.

c) În al treilea rând, clasicismul are și o *valoare pedagogică*, de *formare a spiritelor* (sublin. ns.).

Clasicismul este singura știință care îndeplinește condițiile unui „inteligent exercițiu al funcțiunilor raționale” ale tinerilor, atât prin conținutul, cât și prin forma sa.

Astfel, „logica și arhitectonica frazei latine – exemplifică N.I. Herescu – nu poate fi comparabilă decât cu logica geometriei (și ea tot o creație a antichității clasice); ea are însă asupra geometriei superioritatea că, lucrând nu cu abstracțiuni: puncte, linii și planuri, ci cu elemente vii: cuvintele, este mai completă și mai subtilă. Gramatica latină oferă astfel cea mai eficace gimnastică a intelectului”.¹²

Autoritatea invocată: Vasile Pârvan din *Idei și forme istorice* (p. 13) care atrăgea atenția asupra pericolului „mediocrității egale și uniforme” a intelectualilor pe care savantul român îi numea „niște docili papagali intelectuali și gelatinoase nevertebrate etice”.

După cum se poate vedea, nici unul din cele trei argumente nu reprezintă vreo noutate în secolara „ceartă dintre cei vechi și cei noi”, ci sunt fapte cunoscute, ba chiar locuri comune ale pledoariilor pentru clasicism și pentru cultura clasică.

Invocarea lor în sprijinul clasicismului confirmă înțelegerea largă a acestui concept, așadar nu numai ca o perioadă din istoria culturii, ci ca un „canon etern” al vieții umane, înțeleasă aceasta, în totalitatea manifestărilor ei.

De altfel, acestea erau și înțelesurile clasicismului pe care i le dădeau alți gânditori de la noi, ori din străinătate.

Formula „clasicismului pentru actualitate” propusă de N.I. Herescu în revista *Favonius* era similară conceptului de „humanism” pe care-l vehicula în Germania cunoscutul elenist și om de cultură Werner Jaeger, autorul reputatei lucrări: *Paideia, die Formung der griechischen Menschen* (Berlin, 1936).

La noi, Tudor Vianu în lucrarea sa din 1934 socotea că *Idealul clasic al omului* este o „constelație de ținte propuse voinței etice a omului, în care se rezolvă un sistem de evaluări... Idealul clasic al omului este astfel o structură eternă, un model uman permanent, capabil să fie restaurat și să dirijeze cultura omenească în orice moment. S-ar putea deci vorbi – afirma Tudor Vianu –, de idealul clasic al omului fără nici o raportare istorică, pentru că el reprezintă o grupare de tendințe etice așa de logic angrenate, încât, prin necesitatea lui internă, se ridică peste orice determinare temporală”.¹³

În același înțeles, în lucrarea sa din 1941 intitulată *Milliarium*, care vrea să traseze „etapele succesive ale luptei pentru clasicism”, N.I. Herescu afirmă că „clasicismul nu se restrânge la careul închis al specialiștilor” și tocmai de aceea „nu se mărginește să fie o simplă manifestare platonice, o pledoarie sau o predică, ci încearcă în același timp să creeze instrumentele cu ajutorul cărora se vor putea obține mai ușor rezultatele dorite”.¹⁴

Iar pentru literatura română, pentru cultura română în general, clasicismul greco-latin prezintă o dimensiune în plus, conferindu-i în același

timp specificul și originalitatea în acel răsărit al Europei bântuit de atâtea influențe, căci, potrivit înțelegerii lui N.I. Herescu latinitatea conferă culturii române atât tradiție, cât și continuitate.

Aidoma lui Eugen Lovinescu din *Istoria civilizației române moderne. Vol. I. Forțele revoluționare*, N.I. Herescu afirmă că „oricine observă, fie și numai la suprafață, evoluția culturii românești, e silit să constate un fenomen semnificativ: toate momentele ei mai importante sunt rezultatul unei aproprieri de cultura latină”.¹⁵

Spre deosebire de acesta, însă, N.I. Herescu exclude chiar și „căile colaterale”, „ramificațiile moderne” ale latinității, literaturile romanice în speță, optând exclusiv pentru o influență clasică directă.

Iată de ce, din interiorul culturii clasice, din matricea clasicismului greco-latin, își extinde N.I. Herescu cercetările asupra literaturilor moderne, a celor romanice mai întâi – așa cum a spus-o programatic –, dar și asupra altor mari literaturi europene (cea germană, de pildă), ori asupra literaturilor învecinate sud-est europene.

Am anticipat deja sfera preocupărilor sale comparatiste, pe care le vom analiza în continuare: literaturile clasice, literaturile romanice moderne, literatura germană și literatura sud-est europeană (sârbă).

Adoptând, după cum am văzut, criteriul estetic în aprecierea unei opere de artă, N.I. Herescu ia în considerare numai capodoperele literaturilor clasice, cele care sunt în stare să spună în permanență ceva cititorului, așa cum, de altfel, va proceda în același timp și Eugen Lovinescu. Celelalte scrieri ale clasicismului greco-latin, de bună seamă importante, fac obiectul atenției specialiștilor, a filologilor clasici.

Astfel, într-un studiu publicat în *Flamura* din 1925¹⁶ asupra *Clasicismului latin*, anunțat, în subtitlu, ca făcând parte din *Prolegomene la o istorie a literaturii latine*, N.I. Herescu, după ce insistă asupra accepției valorice a clasicismului și după ce aplică, în sensul lui Tudor Vianu, concepțiile criticii moderne asupra literaturii latine („căci există un romantism, un naturalism sau un decadentism latin”; ex.: „Juvenal = jumătate romantic și jumătate naturalist”), socotește, spre deosebire de Victor Hugo care în monografia sa *William Shakespeare* îi aprecia pe Lucrețiu, Juvenal și Tacitus drept cele „trei mari genii latine”, că „geniul roman se concretizează în doi poeți contemporani și prieteni: Horațiu și Vergiliu”.

„Aceștia doi – continuă N.I. Herescu – sunt clasicii literaturii latine, pentru că ei au dat cea mai desăvârșită realizare artistică sufletului roman”.

Ulterior, N.I. Herescu renunță la această viziune restrictivă, incluzând în sfera investigațiilor sale comparatiste toate capodoperele liricii latine, domeniu pe care-l cunoștea cel mai bine, precum și alte creații valoroase ale epicii, istoriei ori oratoriei latine.

În aceste studii, comparatismul este implicat doar, și incidental, ca, de pildă, în: *Despre condițiile poeziei (considerații asupra liricii latine)*¹⁷, *Odi et amo sau Viața și opera poetului Catul*¹⁸, *Destinul împărătesc al poetului*¹⁹, *Viața și opera lui Vergiliu*²⁰, *Viața și opera lui Horațiu, I, II*²¹, *Poezia vieții și a morții*²², *Eterna culoare a vieții*²³, *Cum se cinstește un poet*²⁴, *Elegia latină*²⁵, *Exilul poetului Ovidiu*²⁶, *Despre arta de a vorbi*²⁷, *Romanul grec și latin*²⁸, *Satyricon*²⁹, *Titu-Liviu, istoric și moralist*³⁰, *Gânditorul Seneca*³¹, *Cicero*³², *Glanures de littérature latine*³³, *Originalità della letteratura latina*³⁴, *L'assonance dans l'art de Catulle*³⁵, *Autour de l'ironie de Catulle*³⁶, *Ovide, le gétique (Pont. IV, 13-18: paene poeta Getes)*³⁷, *La poésie latine. Étude des structures phoniques*³⁸, *Ovidiana. Recherches sur Ovide. Publiées a l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète par... Avec le concours de M.M.D. Adameșteanu, Vasile Cristea, E. Lozovan... Études, mémoires et notes inédits*³⁹ etc.

Spre deosebire de studiile sale asupra literaturilor clasice, în care referirile comparatiste erau reduse și implicite, N.I. Herescu scrie o seamă de studii de literatură comparată, privind îndeosebi influențele clasice în literaturile moderne, respectând metodologia noii discipline literare și contribuind la instituirea acesteia în cercetarea științifică românească.

Cum era de așteptat, atenția lui N.I. Herescu se îndreaptă mai întâi asupra influențelor greco-latine receptate de către literatura română, iar în cadrul acesteia, asupra influențelor clasice la Eminescu, „singurul scriitor clasic al literaturii românești” – cum singur apreciază –, deoarece în opera lui se „unesc în proporții aproape egale”, cele două elemente: fondul autohton și influența străină, „clasică și romantică deopotrivă”⁴⁰, așa cum, odinioară, aceste elemente determinante ale clasicismului propriu-zis s-au contopit în sinteza perfectă realizată de scriitorii augustani, ori de scriitorii francezi ai secolului clasic.

De altfel, în paranteză fiind spus, numele și renumele lui Eminescu vor reveni ca un termen de referință în celelalte studii ale lui N.I. Herescu, aidoma autorilor greco-latini înșiși.

Pe lângă aceste considerații mai mult sau mai puțin accidentale, N.I. Herescu consacră influențelor clasice din opera celui mai mare poet român un studiu special și aplicat: *Clasicismul lui Eminescu*⁴¹.

Studiul se deschide cu următoarea remarcă: pe cât de veche este observația asupra influențelor clasice în opera eminesciană, pe atât este de nestudiată; căci studiile apărute până acum (sunt citate: Cezar Papacostea, *Filozofia antică în opera lui Eminescu*⁴², N. Sulică, *Clasicismul greco-latin și literatura noastră (în special Eminescu)*⁴³, D. Murărașu, *Eminescu și clasicismul greco-latin*⁴⁴) sunt incomplete, iar unele din ele (este vizat studiul lui N. Sulică) exagerate.

„Dar, dacă e necesară multă prudență în stabilirea izvoarelor clasice ca atare – constată N.I. Herescu–, o chestiune tot atât de delicată – și uneori insolubilă – este de a ști, în cazul când izvorul recunoscut constituie un loc comun al literaturii clasice, de unde anume l-a folosit Eminescu”.

De pildă: „Suferință, tu, dureros de dulce” din *Odă în metru antic*.

Pentru epitetul „dureros de dulce”, N.I. Herescu propune următoarele surse: Posseidippos (poet grec din secolele III-II a. Chr.) și Catullus.

Iată, acum, concluziile la care ajunge N.I. Herescu:

a) „e lucru cu totul improbabil să existe un singur izvor, pentru o întreagă poezie”;

b) expresia eminesciană „dureros de dulce” din *Odă. În metru antic* nu poate fi socotită „o categorie sentimentală romantică (cum crede d-l Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Cartea Românească, 1930, p. 39-64 și passim)”;

c) „se pare că poeta Sappho, inventatoarea metrului, l-a inspirat pe Eminescu” (și Cezar Papacostea susținuse această ipoteză).

În fine, N.I. Herescu identifică sursa clasică a poeziei *Despărțire* în *Pythica a VIII-a*, v. 135-137, de Pindar.

Dar asemenea identificări cu tot dinadinsul au declanșat riposta hotărâtă și fermă în argumentare a lui Tudor Vianu care, în numărul următor al revistei *Gândirea*⁴⁵, publică *O punere la punct despre Eminescu*.

Tudor Vianu afirmă că nu se poate dovedi precum că Eminescu „va fi citit pe Sappho, Posseidippos sau Catul”, afirmație care este tot atât de irelevantă în sine ca și ipoteza lui N.I. Herescu.

Însă, argumentarea în continuare a lui Tudor Vianu este irefutabilă prin logică și probitate științifică: „Trebuie deci arătat că prezența motivului „voluptății în durere” la câțiva autori vechi nu legitimează refuzul de a-l recunoaște ca ceva specific poezilor romantici, unde el nu se găsește numai sporadic, ci extrem de frecvent, încadrându-se în întregul lor fel de a simți. Evident, o cultură completă cum este aceea greco-romană, care a gândit toate ideile și a notat toate sentimentele, a trebuit să dea și peste „voluptatea în durere”. Întrebarea este însă – scrie în continuare Tudor Vianu – dacă anticii au speculat acest sentiment, cu aceeași stăruință cu care au făcut-o romanticii moderni. Iar răspunsul nu poate fi decât unul singur: anticii au cunoscut „voluptatea în durere”, dar numai romanticii au bătut din ea monedă cu întinsă valoare de circulație”.

Mai departe, Tudor Vianu trece la observații socioprofesionale pentru a-l „pune la punct” pe N.I. Herescu:

„De ce dar socotește bunul meu prieten și distinsul filolog clasic că Eminescu s-a adresat unor izvoare atât de îndepărtate, când înrâurirea unor modele care îi erau așa de bine cunoscute și la care motivul în discuție revine într-o enormă densitate, este o ipoteză care se impune cu energie?”

Cunosc zelul specialiștilor de a anexa în favoarea domeniului lor un număr cât mai mare de probleme și deși am arătat printre cei dintâi cât datorează Eminescu culturii clasice, socotesc totuși că în chestiunea particulară care ne preocupă, apropierea de clasici alcătuiesc un simplu exces de erudiție” – încheie Tudor Vianu.

Așa cum Eminescu era socotit paradigmă a scrisului clasic în literatura română, tot așa, în literatura latină, Horațiu era apreciat de către N.I. Herescu drept simbolul clasicismului antic.

Iată de ce, clasicismul lui Horațiu se verifică nu numai „in se”, în literatura și cultura latină, ci și în multiplele influențe pe care le-a declanșat în lirica și cultura universală.

Din această cauză, lui Horațiu i se consacră și cel mai mare număr de studii comparatiste de către N.I. Herescu.

Iar alături de Horațiu, Vergiliu este cel de-al doilea autor latin, considerat a avea o influență asemănătoare în literatura universală.

Influența lui Horațiu și, în urma lui, cea a lui Vergiliu sunt urmărite și demonstrate de către tânărul profesor craiovean atât în literatura română, cât și în literaturile: franceză (la Francis Jammes) și italiană (la Giosuè Carducci) și, în general, în opera lui Goethe.

De nenumărate ori, N.I. Herescu semnaleză influențele clasice în literatura română și le consemnează în diverse articole, studii, notițe etc., dar studiile dedicate stricto sensu acestei tematici sunt următoarele: *Linia clasică în poezia noastră contemporană* (1925)⁴⁶, *Non omnis moriar sau Soarta lui Horațiu în literatura românească* (1938)⁴⁷, *Alecsandri, Fântâna Blanduziei și Horațiu* (1940)⁴⁸.

În primul, *Linia clasică în poezia noastră contemporană*, N.I. Herescu continuă seria cercetărilor asupra „clasicismului latin față de vremea nouă” – scopul principal al scrisului său, după cum a spus adesea.

După ce semnase în numărul al 10-lea al revistei „Flamura” din 1924 studiul *De la lirica lui Horațiu, la poezia lui Francis Jammes*⁴⁹, N.I. Herescu afirmă, acum, următoarele: „Extindem ... cercetarea asupra poeziei românești contemporane, urmând după aceasta să ne lărgim investigațiile asupra poeziei italiene și spaniole din vremea cea mai din urmă”.

„Punctul de comparație” îl constituie tot Horațiu, deoarece este un „scriitor reprezentativ”.

Sunt amintiți, din nou, din lirica universală, pentru latinismul lor: Francis Jammes, Joachim du Bellay și Victor Hugo.

„Cât privește poezia noastră contemporană – scrie N.I. Herescu –, deși poate sinteza ar câștiga în concizie dacă am lua ca punct de comparație, ca și pentru literatura latină, tot un singur poet, ne este greu totuși să ne oprim la unul singur, neputând avea nici viziunea clară și precisă pe care ne-o îngăduie, față de literatura latină, perspectiva vastă a celor două milenii”.

Sunt anunțați a fi analizați din această perspectivă: Ion Pillat și Nichifor Crainic, deși influența liricii latine se vede și în poezia lui Horia Furtună, Perpessicius și Vasile Voiculescu – spune N.I. Herescu, pentru ca în finalul articolului să-și extindă analiza și asupra poeziei lui Radu Gyr.

În poezia lui Ion Pillat, N.I. Herescu găsește următoarele corespondențe cu lirica latină:

- „poezia d-lui Pillat este legată de pământul natal”;
- „ca și Horațiu, ca și Catul, d-lul Pillat este un dezlăcănac”;
- se observă și la Horațiu și la Pillat „contopirea cu natura”;
- se remarcă, de asemenea, la ambii poeți „aceeași viziune a toamnei, încărcată de povara roadelor și aducătoare de belșug”.

„Așadar, în poezia d-lui Ion Pillat filonul latin – în sensul unei concepții de viață și a unor linii de contur identice – este nu numai foarte bogat, dar și de o rară strălucire artistică” – afirmă, în concluzie, N.I. Herescu.

În lirica lui Nichifor Crainic, N.I. Herescu găsește următoarele corespondențe cu lirica latină:

- dezlăcănarea;
- orașul, care-i este „neprielnic”;
- iubirea față de „țarina copilăriei”: „unica viziune a șesurilor copilăriei, a șesurilor liniștite și luminoase ca zările azurate ale verii”;
- icoana căminului părintesc: „căminul concretizează legea ineluctabilă a străbunilor” – afirmă N.I. Herescu;
- filosofia vieții (= îndemnul din *Terține pentru prieteni* este pe de-a-ntregul horațian).

În fine, în poezia lui Radu Gyr, socotit de către N.I. Herescu drept unul din „tinerele talente”, sunt reperate următoarele asemănări cu lirica latină:

- „neînvinga repulsiune a poetului pentru vâltoarea plină de praf și de larmă a cetății și
- dragostea pentru viața de la țară, clară, calmă și priincioasă unei adevărate filosofii – pe care am întâlnit-o la Horațiu” – afirmă N.I. Herescu;
- profunda iubire pentru casa părintească, bătrână și primitoare;
- bucurie pentru belșugul toamnei.

Concluzia studiului extinde „linia clasică” asupra tuturor literaturilor române – obiectivul principal al comparatisticii lui N.I. Herescu: „Sunt acestea elemente care intră în tradiția liricii latine și care formează substratul identic deasupra căruia au înflorit, diversificându-se în mii de ramuri, literaturile române, mai vechi ori mai noi”.

Al doilea studiu: *Non omnis moriar sau Soarta lui Horațiu în literatura română* se vrea o analiză diacronică a influenței liricii latine în literatura română, „o istorie a influenței lui Horațiu în literatura noastră” – așa cum spune N.I. Herescu.

Data fiind situația specială a culturii și literaturii române în contextul romanic, studiul lui N.I. Herescu despre „viața de după moarte a lui Horațiu în România” nu putea ignora „împrejurările locale care au condiționat evoluția literaturii românești”. Acestea au fost: târzia naștere a literaturii române față de literaturile occidentale; apoi influența literaturilor orientale pe care n-a putut-o evita literatura noastră, deși aparținea prin limbă literaturilor romanice, ba mai mult, la început, exclusiv bisericească, literatura română se exprima într-o limbă străină, slavonă mai întâi, neogreacă mai târziu.

„Așa încât, de la originile ei, care pot fi așezate abea în secolul al XVI-lea, și până la începutul secolului al XIX-lea, când intră în orbita Apusului, literatura românească se dezvoltă sub influența orientală, mai întâi slavo-bizantină, până către jumătatea secolului al XVII-lea, și apoi neogreacă, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea și tot secolul al XVIII-lea” – scrie N.I. Herescu.

Cu toate aceste împrejurări locale vitrege, contactul cu Occidentul s-a menținut de-a lungul timpului, prin următoarele canale: husit, bizantin, italian, iar din secolul al XVII-lea, „cultura clasică ajunge la români pe trei căi mai importante: prin Polonia, prin Italia și prin Bizanț. Aceste trei căi – scrie în continuare N.I. Herescu – corespund cu cele trei momente principale ale dezvoltării literaturii și culturii românești, momente care au fost posibile numai datorită contactului cu cultura clasică și cu Occidentul clasicizant. Ele sunt, în ordine cronologică:

1. În secolul al XVII-lea, *cronicarii moldoveni*, rezultat al contactului cu cultura polonă.
2. În secolul al XVIII-lea, *școala latinistă* din Transilvania, rezultat al contactului cu Roma și cu instituțiile catolice din Viena.
3. În același secol, *curentul neogrec* din Principate, rezultat al influenței greco-bizantine.

Acesta este cadrul general în care N.I. Herescu își desfășoară analiza comparatistă.

Însă, înainte de a trece la studierea propriu-zisă a influenței horațiene în literatura română, N.I. Herescu nu poate ignora cel mai vechi ecou al influenței clasice în literatura românească, „ecou fugitiv” ce este drept, dar care „este tocmai un ecou din Horațiu”.

Și tânărul profesor de literatură latină găsește o influență horațiană și anume: *Oda* III, 30 care coboară în epilogul pe care diacul Oprea l-a pus pe *Octoihul* său transcris în românește pe la 1570, la Brașov: „Celora milostivi amu tremete-va făptoriul și învățătorul lumii, Hristos domnulu nostru harulu celu dulce, că cine învățăturiei sălaşiu ridică, sieși ridică sălaşiu în cerure, prea luminat, și întru oameni pomeană mai delungată și mai tare de

fierulu și de aramea, care furulu nu va fura, nici vântulu va strica, nice apa va neca” (sublin. autorului).

Într-adevăr, influența este evidentă, dar nu se știe dacă este directă, ceea ce importă mai puțin față de existența ca atare a textului, iar critica pe care o aduce Octav Șuluțiu⁵⁰ acestei corespondențe și propunerea sa privind numai o influență biblică (Matei 6, 19-20) se confirmă doar în ultimele cuvinte scrise de diac.

Cel dintâi moment cultural al românilor, cronicarii secolului al XVII-lea, este marcat de influența clasică: astfel în opera poetică *Viața lumii* a lui Miron Costin, N.I. Herescu găsește idei și imagini din odele horățiene (II, 14; IV, 7 etc.).

În același secol, biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino este predominant clasică (ni s-a păstrat un catalog al tânărului student român la Padova, în care sunt menționate cărțile cumpărate).

Al doilea mare moment cultural românesc: „școala latinistă” conștientizează înaintea întregului popor descendența latină, datorită contactului cu bibliotecile Romei și ale Vienei, unde tinerii români au „revelația latinității” neamului și limbii.

Iar ideile acestea vor fi dezbătute și argumentate în serioase studii istorice, filologice etc. Pe acestea nu le ia în considerare N.I. Herescu; în schimb, zăbovește îndelung pe corespondențele horățiene reperate în opera lui Budai-Deleanu, *Țiganiada*: „cântecul de libovie” intonat de Parpanghel poate fi socotit o reminiscență din Horațiu, *Ode* II, 3, 15; I, 7-8; I, 11; *Epode* XIII, 4 etc., tot așa cum cântecul închinat vinului (III, 121-150) poate fi foarte ușor asemuit *Odei către Amforă* (III, 21) a lui Horațiu.

Mai puțin convingătoare este demonstrația prezenței înțelepciunii horățiene, a atmosferei horățiene în general în literatura Principatelor din secolul al XIX-lea, prin intermediul „valului anacreontic” care se abătuse asupra literaturii grecești.

În schimb, este peremptorie dovada influenței horățiene asupra lui Ion Eliade Rădulescu și Gheorghe Asachi, corifeii direcției italianizante din secolul al XIX-lea, iar N.I. Herescu face risipă de erudiție pentru a-și convinge cititorii.

Aceeași demonstrație convingătoare a influenței horățiene asupra operei lui Vasile Alecsandri, unde figura poetului latin furnizează și subiectul și personajul principal piesei sale *Fântâna Blanduziei*.

Rezonanța horățianismului în literatura română modernă se observă, de asemenea, în opera celui mai mare poet român, Mihai Eminescu: atât în ceea ce privește filosofia vieții, cât și forma (se știe că Eminescu a adaptat în limba română strofa safică prin intermediul liricii horățiene), dar mai cu seamă prin traducerile sale din opera liricului latin.

Studiul se încheie cu un catalog al traducerilor românești din Horațiu.

Cu toate că nu se diferențiază față de celelalte încercări de literatură comparată din acea perioadă, studiul lui N.I. Herescu aduce unele contribuții la elucidarea tematicii vaste a influenței clasicismului latin în literatura română, stârnind interesul literaților și al oamenilor de cultură.

Al treilea studiu consacrat receptării clasicismului în literatura română: *Fântâna Blanduziei și Horațiu* detaliază problematica enunțată deja în studiul anterior despre influența horațiană în piesa lui Vasile Alecsandri.

Un alt demers ambiționat de N.I. Herescu în ceea ce privește cercetarea comparatistă românească îl constituie „lărgirea investigațiilor” asupra literaturilor romanice în raportarea lor la clasicismul latin.

Iar dintre acestea, literatura franceză reține atenția lui N.I. Herescu, întrucât cel dintâi studiu este consacrat, așa cum am menționat deja, corespondențelor dintre „lirica lui Horațiu” și „poezia lui Francis Jammes”.

Studiul comparatist al tânărului N.I. Herescu publicat în revista *Flamura* din 1924: *De la lirica lui Horațiu la poezia lui Francis Jammes* își ia drept punct de plecare permanența clasicismului în timpurile moderne: studiul este anunțat la subsol ca făcând parte dintr-un volum care va apărea mai târziu sub titlul *Clasicismul latin față de vremea nouă*.

De asemenea, sunt repuse în discuție și analizate considerațiile lui Ovid Densusianu din *Sufletul latin în literatura nouă* (2 vol., Casa Școalelor, 1922); astfel, lui N.I. Herescu îi este limpede că influența latină în literatura nouă „nu s-a mărginit la impregnarea câtorva trăsături generale, ci merge, cum vom dovedi în acest studiu – spune el –, mult mai departe. Ea nu se poate deci explica, avându-i în vedere intensitatea, numai prin transmiterea organic-inconștientă a elementelor sufletești străbune, ci și printr-o pătrundere, printr-o asimilare a spiritului latin, și acesta rezultat din contactul direct, prin studiu, cu literatura latină”.

Își exemplifică, apoi, aceste idei, prin recursul la metoda comparativă: „de o parte literatura latină, Horațiu, de alta, din literatura romanică nouă... Francis Jammes, ca fiind cel mai cunoscut” – își motivează N.I. Herescu alegerea.

Creionează pe urmă, „în câteva cuvinte”, poezia lui Francis Jammes: sensibilitate simplă, necomplicată, profundă, puternică și nealterabilă; „un spirit calm, filozofic, de țăran sfânt și cuminte din Orthez, – fecundat de viziunea nostalgică a atâtor zări care pururi îi stăruie în suflet: iată ceea ce a dat naștere poeziei lui Jammes. Îndrăgostit de viață, el vrea s-o trăiască”.

Iar punctul de convergență al influenței horațiene îl constituie „simplitatea”: „întreaga poezie a lui Jammes s-ar putea sintetiza, condensându-se, în acest cuvânt reprezentativ: „simplă”.

Aceeași idee și la Horațiu, în *Oda* I, 38: „nu doresc decât simplul mirt (simplici mirto)”; apoi *Odele* II, 15; II, 18 etc.

N.I. Herescu aglomerează intenționat citatele din Francis Jammes pentru a dovedi identitatea de sensibilitate, „adâncă și simplă”, de „fior metafizic”, de „motive de inspirație”, de „preferințe spirituale” ale celor doi poeți, depărtați la o distanță de două milenii unul de altul.

În final, N.I. Herescu revine la ideea enunțată la început, prin care încearcă să-l completeze pe Ovid Densușianu: „această continuitate – scria tânărul publicist craiovean⁵¹ – este așa de intensă, încât nu se poate explica ... numai prin ritmul sângelui, ci și printr-o fecundare a sufletului modern de către spiritul străbun, prin contactul direct cu manifestațiile lui exteriorizate cu literatura clasică latină”.

Din păcate, acesta este unicul studiu dedicat cercetării comparatiste a influențelor clasice latine în literatura franceză contemporană, după câte avem cunoștință, ceea ce ar putea duce la echivalarea studiului de față cu o ambiție de tinerețe.

Cu toate că N.I. Herescu a dat, împreună cu Ion Pillat, un volum de traduceri din Francis Jammes (1927), după ce publicase mai înainte diverse „tălmăciri” din lirica poetului francez în revista craioveană „Năzuința”⁵², de asemenea în colaborare cu Ion Pillat, totuși intențiile sale de a urmări „linia clasică” în literatura franceză modernă se opresc aici.

Ceea ce nu se întâmplă, însă, cu literatura italiană modernă, căreia îi dedică mai multe studii comparatiste pornind de la observarea aceleiași „linii clasice”, dar, răsfrânte, de asemenea, asupra unui singur poet: Giosuè Carducci.

Astfel, sub genericul *Linia clasică în literatura italiană modernă*, N.I. Herescu scrie următoarele studii despre „clasicismul” lui Giosuè Carducci, majoritatea publicate în *Adevărul literar și artistic*, iar ultimul în *Favonius: Linia clasică în literatura italiană modernă – I. Giosuè Carducci*⁵³, *Giosuè Carducci (Linia clasică în literatura italiană modernă)*⁵⁴, *Leagănul poeziei lui Giosuè Carducci (Linia clasică în literatura italiană modernă)*⁵⁵, *Ideologia lui Carducci (Linia clasică în poezia italiană modernă)*⁵⁶, *Poezia lui Carducci (Linia clasică în poezia italiană modernă)*⁵⁷, *Horațiu și Virgiliu în poezia lui Giosuè Carducci*⁵⁸.

Suita aceasta de studii despre clasicismul latin în opera lui Giosuè Carducci se aseamănă întru totul cu celelalte studii discutate până acum: aceeași consemnare a identității imaginative și a ideologiilor literare, argumentată printr-o aglomerare de citate ilustrative.

Totuși, o noutate ne este oferită de inserția acelei agresivități verbale pe care am observat-o în articolele de critică literară și care era absentă în studiile de comparatistică.

Astfel, pornind de la antologia *Poeti d'oggi*, alcătuită de Giovanni Papini și P. Pancrazi⁵⁹, N.I. Herescu lansează un atac vehement la adresa curentului „viitorist” al „strănepotului degenerat” al lui Dante, Marinetti: „Ar părea firesc ca în țara deasupra căreia planează umbra lui Dante, opera străbunului Virgiliu să fie cel puțin tot atât de persistentă cât pietrele de mormânt care străjuiesc Via Appia. Cu toate acestea, Marinetti s-a născut în înșorita peninsulă italică... Prin glasul lui Marinetti – fiu al Florenței –, școala „viitoristă” a cerut ca gloriosul trecut să dispară fără urmă de pe pământul Italiei. A cerut Marinetti să se darde muzeele, să se fărâmițeze statuile și templele, să se dea foc bibliotecilor unde, din raft, mai veghea Dante: rătăcitor în viață, marele florentin nu și-a găsit odihna nici în lumea umbrelor; strănepotul degenerat Marinetti îl alungă ca pe un câine ușarnic de pe pământul patriei iar Florența – scumpa lui Firenze – va adăposti de-acum țipetele furibunde ale oamenilor *viitorului*”⁶⁰.

Iată de ce, „și spirite cu totul distinse, cum este Papini, pot face câteodată stupidități”, căci „portretul real al poeziei italiene moderne nu este cel înfățișat de antologia amintită, ci de cel care i-a semnat și actul de naștere: Giosuè Carducci, care este, într-o privință, Francis Jammes al Italiei” – scrie N.I. Herescu, obligându-se, astfel, în continuare, la o paralelă între cei doi poeți: „Fiind anterior lui Francis Jammes, acesta i-ar putea fi socotit ca discipol dacă, pe de o parte, n-ar fi și foarte asemănător, dar și foarte diferit de Carducci și dacă, pe de altă parte, n-ar avea puternica personalitate artistică, pe care i-o cunoaștem. Mai puțin simplu, mai puțin calm, mai puțin senin decât Jammes, dar mai viguros, Carducci are și o notă proprie foarte intensă: o coardă patriotică, fixată în forme statuare”⁶¹.

Asupra acesteia și asupra continuității ei pe pământul italic insistă N.I. Herescu, împrumutându-și ideile din monografia pe care i-a închinat-o lui Carducci, Benedetto Croce⁶².

Firește, în accepția lui N.I. Herescu, clasicismul nu poate fi dezbărat de notele polemice la adresa romantismului pe care, tânărul profesor craiovean, le scoate chiar din opera lui Carducci.

Astfel, în poezia *Classicismo e romanticismo (Rime nuove)*, Carducci „binecuvântă și proslăvește soarele, iar luna e numită „stupida e tonda”: soarele inspiră poezia clasică, iar luna pe romanticii plângăreți! E foarte interesantă și nostimă imagine, nu numai când e vorba de caracterizat lapidar și expresiv două curente, dar și pentru un studiu de psihologie literară” – scrie N.I. Herescu⁶³.

Dar, într-un fel de psihologism pernicios, poate datorat vârstei, alunecă N.I. Herescu, atunci când se fixează cu obstinație și exclusivism în cadrul valoric al clasicismului, refuzând vehement și agresiv până la negare orice altă orientare literară.

Deși studiile consacrate analizei „liniei clasice în literatura italiană modernă” sunt mai multe, ele nu vizează, totuși, decât un singur „modern clasicizant”: Giosuè Carducci.

Ca și în cazul lui Francis Jammes, studiile de comparatistică ale lui N.I. Herescu vizând literatura italiană modernă ca receptoare și continuatoare a clasicismului latin se opresc aci.

În context neromanic, N.I. Herescu studiază *Arta clasică a lui Goethe*⁶⁴.

Studiul acesta, închinat lui Mircea Eliade, pornea de la premisa următoare: „Ca să lămurim, printr-un exemplu ilustru, locul de căpetenie ocupat de cultura clasică în formația spirituală a marilor creatori, am crezut util să amintim, în capitolul acesta, cazul lui Goethe, în speranța că el va deveni prilej de reflexiune pentru toți cei care cugetă la destinele culturii românești”⁶⁵.

La comemorarea unui secol de la moartea lui Goethe, prilej de apariție a numeroase studii și cărți despre opera marelui poet, N.I. Herescu se arată nedumerit că n-a apărut nici până acum „cercetarea largă, temeinică, documentată, care să pună în plină lumină locul ocupat de arta clasică în configurația spirituală a lui Goethe. Și totuși – scrie N.I. Herescu⁶⁶ –, evenimentul cel mai însemnat din viața sa artistică îl constituie, fără îndoială, întâlnirea cu antichitatea. A ignora această întâlnire înseamnă a nu fi înțeles pe Goethe”.

Cu toate acestea, nici studiul său nu se va dovedi o „cercetare largă, temeinică, documentată” etc. – așa cum ambiționează autorul lui –, ci un fel de monografie a formației spirituale a lui Goethe, în care presiunea clasicismului greco-latin este surprinsă în câteva momente și anume: „atmosfera italiană” din casa părintească (tatăl său era un fervent admirator al culturii peninsulare și, cu tot „laconismul său obișnuit”, îi explica fiului său „colecția de vederi gravate din Roma și expuse în sala de intrare”; învățarea limbii italiene; însușirea culturii clasice (*Metamorfozele* lui Ovidiu, *Iliada* lui Homer, *Eneida* lui Vergiliu); călătoria în Italia în 1786, la 37 de ani, care-i va marca tot restul vieții; în fine, formarea concepției sale despre literatură sub influența esteticii antice (cultul realului și originalitatea formei, care duc la ivirea acelei „frumuseți ideale, pe de-asupra vremurilor care se schimbă”).

Așadar, arta clasică a lui Goethe este reperată doar în determinațiile ei allogenetice, întrucât partea finală a studiului se complace în a consemna câteva idei estetice antice, fără a intra „temeinic” într-o demonstrație convingătoare.

Foarte importantă este, însă, inițiativa lui N.I. Herescu asupra unei mișcări comparatiste în context sud-est european; cel puțin, prin intermediul

prezentării de reviste, de cărți etc., prezentări care-i permiteau și plasarea câtorva idei interesante privitoare la literatura comparată.

Astfel, în *Năzuința* din 1926⁶⁷, N.I. Herescu publică o „notă asupra *Poeziei serbe* din *Revue des Balkans* (numărul de pe iulie 1925), foarte necesară și oarecum incipientă, așa cum am spus, în ceea ce privește comparatistica din acest bazin de cultură europeană.

„Poezia sârbă, mai ales cea contemporană, – scrie N.I. Herescu – nu este deloc cunoscută la noi.”

În *Revue des Balkans* sunt câteva traduceri din poezii serbi și cred că nu e lipsit de interes să traduc pentru cititorii noștri, cu titlu de informație, două fragmente.

Acestea sunt: *Cântec de dragoste* de Milan Rakitch și *Psalmul poetului* de Pentcho Slaveikof.

Acest *Psalm al poetului* amintește, cum s-a putut vedea *Mai am un singur dor* al poetului nostru, comentează N.I. Herescu.

Dar N.I. Herescu nu-și poate reține o concluzie vanitoasă: „Oricum, dacă ceea ce ne înfățișează *Revue des Balkans* este chintesența poeziei serbe moderne, nu ne putem plânde de evoluția poeziei noastre contemporane”.

Cercetarea comparatistă a lui N.I. Herescu se mai concretizează și în nenumăratele prezentări de cărți pe care le-a scris pentru diverse reviste: astfel, sub titlul prezentării unei cărți, implică masiv studiul comparatist.

De pildă, recenzând lucrarea lui Paul Morand, *Boudha vivant* (Grasset, 1927), N.I. Herescu semnalează opțiunea apusenilor pentru „lucrul care n-a mai fost spus”, pentru „subiectele virgine”.

Face, apoi, un excurs asupra acestei teme în literatura universală: secolul clasic o ignoră, în romantism, însă, „noutatea începe să gâdile”, pentru ca în ultima jumătate de secol „goana după originalitate să devină acută” și anume: psihologismul adaptat la literatură (Bourget, Bordeaux), exagerarea acestuia la Proust și emulii lui, exotismul oriental-musulman, romantic-musulman cu Loti și cu Farère, care ne-a dat „romanul american”, „romanul negru”, „romanul ecuatorial”, „romanele regionale” etc., în fine: misticismul oriental budist și chinez la contele Keyserling și Malraux.

Recent, Paul Morand, voind să scrie o „cronică a veacului XX”, deși „scriitor de un incontestabil talent” (dar și cu o „fabulație bizară și totdeauna picantă”), se împotmolește în misticismul budist, maltratând tema în sine.

În sprijinul observației sale de sorginte clasică asupra „originalității” și „noutății”, N.I. Herescu îl invocă și pe Paul Valéry (unele din ideile lui N.I. Herescu asupra „originalității” vor fi reluate în studiul despre „arta clasică” a lui Goethe).

În același număr al *Scrisurii Românești*⁶⁸, N.I. Herescu prezintă cartea lui Leon Daudet, *Études et milieux littéraires* (Grasset, 1927), prilej pentru a

insera câteva considerații comparatiste: astfel, N.I. Herescu ne transmite comparația pe care o face Leon Daudet între Emile Zola și Anatole France, ca ilustrare a accentuării pericolului iminent pentru literele franceze în urma „decadenței” studiilor latine și grecești; este repusă, apoi, în discuție tematica estetică a sintezei „fond-formă”, invocându-se de asemenea autoritatea lui Paul Valéry, pentru ca, la urmă, să se reliefeze importanța multiplă a studiilor umanismului greco-latin: „ce qui fait le fond – et les fonds – des lettres française c’est l’esprit de latinité” – îl citează N.I. Herescu pe autorul francez⁶⁹.

O lucrare de comparatistică poate fi considerată și *Cicero în istoria culturii europene*, semnată de clasicistul polonez Th. Zielinski, lucrare pe care N.I. Herescu o prezintă cu ocazia traducerii românești a lui B. Grecina și A. Berar (Publicațiunile Casei Școalelor).⁷⁰

Nici în domeniul comparatisticii, așadar, N.I. Herescu nu a dat o lucrare temeinică, așa cum ar fi dorit, cu toate că și-a semnat mai multe studii sub titlul de „literatură comparată”.

Așa cum a scris, însă, N.I. Herescu a respectat metodologia de atunci a literaturii comparate, a fost la curent cu toate metodele de investigație a literaturii, dintre care, în acel timp, comparatistica părea să câștige tot mai mulți adepți și, ceea ce este mai important, a determinat efervescență în mișcarea comparatistă românească.

Cu toate carențele cercetărilor sale de comparatistică, pe care, de altfel, le-am menționat la momentul potrivit, oarecum inerente unele, datorate ambițiilor sale tinerești ori profesionale altele, N.I. Herescu și-a câștigat un loc definitiv și bine meritat în istoria comparatismului românesc, deși cunoscuta *Istorie și teorie a comparatismului în România*⁷¹ îl ignoră.

NOTE

¹ *Revue de littérature comparée*, nr. 1, 1921.

² *Revue de littérature comparée*, nr. 3, 1931.

³ Vol. I, Fasc. 7-10, Craiova, 1927, p. 101.

⁴ *Pentru clasicism*, p. 16.

⁵ *Op. cit.*, p. 13-14.

⁶ *Ibidem*, p. 14-15.

⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁸ În vol. cit., p. 18.

⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 20-21.

¹¹ *Ibidem*, p. 21-22.

¹² *Ibidem*, p. 22.

¹³ În vol. *Idealul clasic al omului*, București, Editura Enciclopedică, 1975, p. 4.

¹⁴ Vol. al II-lea, *Cugetarea Georgescu-Delafras*, București, 1941, p. 9-11.

¹⁵ *Pentru clasicism*, p. 31.

¹⁶ Anul al III-lea, nr. 5, mai 1925, p. 129-135.

- ¹⁷ *Caete clasice*, o. 23-31 (și în *Revista Fundațiilor* nr. 4/1939).
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 32-39.
- ¹⁹ „Evocare a vremii lui Virgiliu, poetul gloriei latine și a marelui său ocrotitor, inspiratul monarh Octavian August, rostită la Radio...”, București, Institutul de Studii latine, 1939; *Caete clasice*, p. 40-48.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 49-68.
- ²¹ *Ibidem*, p. 69-89.
- ²² *Ibidem*, p. 90-97.
- ²³ *Ibidem*, p. 98-101.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 102-105.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 132-139.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 140-148.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 149-154.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 155-161.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 162-166.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 167-172.
- ³¹ *Ibidem*, p. 173-177.
- ³² *Ibidem*, p. 185-190.
- ³³ București, 1941 (Extrait de la *Revista Clasică*, tome IX-X, 1937-1938).
- ³⁴ București, 1941 (Estratto de *Revista Clasică*, vol. XI-XII, 1939-1940).
- ³⁵ Paris, București, 1942 (Extrait de la *Revista Clasică*, tome XIII-XIV, 1941-1942).
- ³⁶ Paris, București, 1942 (Extrait de la *Revista Clasică*, tome XIII-XIV, 1941-1942).
- ³⁷ *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano*, Sulmona, Maggio, 1958, vol. I, Roma (Istituto di Studi Romani, editori, 1959).
- ³⁸ Paris, 1960.
- ³⁹ Paris, 1958.
- ⁴⁰ *Pentru clasicism*, p. 31-32; 33-34.
- ⁴¹ *Gândirea*, Anul al XIII-lea, nr. 8, dec. 1934, p. 352-356.
- ⁴² București, 1932.
- ⁴³ Anuarul Liceului „Al. Papiu-Ilarian”, Tg. Mureș, 1919-1929.
- ⁴⁴ *Făt frumos*, 1932, p. 115-141.
- ⁴⁵ Anul al XIV-lea, nr. 1, ian. 1935, p. 46-47.
- ⁴⁶ *Flamura*, Anul al III-lea, nr. 2, febr., 1925, p. 61-68.
- ⁴⁷ *Artă și tehnică grafică*. Buletinul Imprimeriilor Statului, Caietul nr. 6, dec., 1938, p. 38-48, studiu reluat în vol. *Caete clasice*, p. 106-131; în *Artă și tehnică grafică* studiul este însoțit și de note bibliografice, care dispar în *Caete clasice*.
- ⁴⁸ București, 1940 (Extras din *Mélanges Drouhet*).
- ⁴⁹ Anul al II-lea, nr. 10, dec., 1924, p. 1-8.
- ⁵⁰ *Gândirea*, Anul al XX-lea, nr. 9, noiembrie 1941, p. 506-508.
- ⁵¹ *Art. cit.*, p. 1-8.
- ⁵² Anul al IV-lea, nr. 4, oct. 1925, p. 28-29 (poeziile: *Mi-a spus un om și De ai putea*); Anul al IV-lea, nr. 5, noiembrie 1925, p. 12-14 (poeziile: *Vino și Iubesc măgarul*); Anul al V-lea, nr. 1, dec. 1925, p. 22 (poezia *Pe fiul de țăran...*).
- ⁵³ *Adevărul literar și artistic*, VI, 1925, nr. 230, 3 mai, p. 3, col. 2-3.
- ⁵⁴ *Ibidem*, VI, 1925, nr. 231, 10 mai, p. 5, col. 1-2.
- ⁵⁵ *Ibidem*, VI, 1925, nr. 232, 17 mai, p. 6, col. 3.
- ⁵⁶ *Ibidem*, VI, 1925, nr. 233, 24 mai, p. 2, col. 3.
- ⁵⁷ *Ibidem*, VI, 1925, nr. 234, 31 mai, p. 6, col. 4.
- ⁵⁸ *Favonius*, vol. I, fasc. 7-10, 1927, p. 101-110.
- ⁵⁹ Valechie editore, Firenze, 1920.
- ⁶⁰ *Art. cit.*, *Favonius*, I, fasc. 7-10, 1927, p. 101.
- ⁶¹ *Ibidem*, p. 102.
- ⁶² *Giosuè Carducci*, Bari, Laterza, 1920.
- ⁶³ *Ibidem*, p. 107.

⁶⁴ *Pentru clasicism*, p. 69-94.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 72.

⁶⁷ Anul al V-lea, nr. 2, febr., 1926, p. 47.

⁶⁸ *Scrisul Românesc*, nr. 1, noiembrie 1927, p. 100-102.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 103-104.

⁷⁰ *Favonius*, I, fasc. 3-6, 1926, p. 65-66.

⁷¹ București, Editura Academiei, 1972 (sub îngrijirea științifică a lui Al. Dima și Ovidiu Papadima).

RÉSUMÉ

Contemporain des premières études de littérature universelle et comparée, le classiciste N.I. Herescu applique la méthode comparatiste dans ses études sur le phénomène littéraire, tout en considérant le classicisme greco-latin comme le premier terme de comparaison, en l'identifiant avec la jeunesse éternelle, à l'extension vers la vie, vers l'existence menée toujours avec mesure, avec justice. Ce n'est qu'un classicisme étudié scientifiquement, générateur « des constructions grammaticales rares », ou « des interprétations controversées ». Notre étude présente du point de vue analytique les principales contributions comparatistes de N.I. Herescu, à partir des influences classiques dans les littératures romanes en général, et surtout dans la littérature roumaine, dans la littérature allemande, tout en élargissant son investigation même sur la littérature de l'espace du sud-est de l'Europe.

ASUPRA UNOR TERMENI DE SURSĂ GRECO-LATINĂ ÎN STILUL TEOLOGIC ROMÂNESC ACTUAL

Alina GIOROCEANU

Folosiți adesea confuz, sinonimic¹, termenii *limbaj* și *stil* își clarifică conținutul prin recuperarea ca funcții ale limbii, condiționate de natura mesajului, în cazul stilului, sau de natura comunicării, în cazul limbajului². Evitat în schemele stilistice ale limbii române contemporane, stilul religios era prezent ca variantă stilistică a vechii române literare³. De altfel, stilurile funcționale variază ca număr. Două sunt menționate cu siguranță în etapa contemporană a limbii române literare: stilul științific și cel artistic⁴, dar numărul vehiculat e mai mare. Astfel, se mai vorbește de existența unui stil juridico-administrativ, a unui stil colocvial sau familiar, oratoric, sportiv, al criticii literare⁵.

Rodica Zafiu, în lucrarea *Diversitatea stilistică în româna actuală*, observă că din schemele stilistice lipseau limbajul religios și cel politic, explicația oferită fiind contextul politic al epocii⁶. Pe lângă faptul că este categorie istorică, stilul teologic se articulează ca un sistem aparte, identificabil prin sintaxă proprie și terminologie specifică, fiind construit la intersecția mai multor funcții lingvistice: fatică și conativă, poetică și referențială.

Teologia ca știință, ca formă de cunoaștere, se deosebește prin tipul de cunoaștere dezvoltat: nu este cel empiric sau inductiv ca la celelalte științe, ci presupune o altă „stare de conștiință”, necesară intuiției sau revelației. „Este știința de comunicare și interpretare a Cuvântului lui Dumnezeu, știința de cunoaștere a lui Dumnezeu și a formelor de comunicare a Lui cu lumea.”⁷ Cartea sacră e aici propagatoare de principii de la care se construiesc și la care se raportează toate demersurile teologice. Instrumentarul folosit de aceasta nu se constituie din raționamente deductive și inductive pornind de la realitatea înconjurătoare, deși nici acestea nu lipsesc. Obstacol în calea dezvoltării acestor tipuri de raționamente este faptul că subiectul nu este perceptibil, aparținând „lumii văzute” (care devine subiectul științelor profane). În anumite cazuri soluțiile depășesc sfera logicii „pământești”, iar în altele se face apel la aceasta.

Teologia se constituie, așadar, ca un domeniu aparte, specificitate care se observă în planul semantic al termenilor, în cazul de față al celor de sursă greco-latină, sau, reducând, a elementelor formative/radiculelor. Pe lângă

termenii vechi, moșteniți sau împrumutați (*înger*, *icoană*, *biserică*, *eclziarhie* (1626), *monah* (1632)), unii apar în limba română în perioada modernă (v. *iconoclast* (1879)) sau contemporană (v. *angelologie*, *angelolatrie* (1998)), iar alții (v. un termen ca *chenoză*) lipsesc din lista intrărilor din MDA sau NDN. Se pretează la o analiză structurală, la descompunerea în elemente formative regăsite în greacă, în special, și în latină, termeni intrați în limba română încă din epoca veche, prin intermediul slavonei sau direct din neogreacă (v. *monah* și *eclziarhie*), precum și termeni ai perioadei actuale, împrumutați în română dintr-o limbă modernă (v. *angelologie*, *angelolatrie*, cf. DEX² <fr.).

În funcție de numărul de elemente formative prezentă în structura unui termen, se disting termenii monoradiculari de cei pluriradiculari. Pe lângă termenii monoradiculari (formați dintr-un singur element formativ) ca *chenoză* (<gr. Κενός, ἦ, ὄν, *kenos* «gol, „vid”») sau *monah* (<gr. Μοναχος, *monachos*) remarcăm prezența termenilor binari, constituiți din două radicle. Astfel, unele elemente formative care răspund câmpului religios încadrează sensuri proprii spiritualității ca *înger*, *credință*, *sfânt*, *mântuire* etc.:

- **angelo-/ anghelo-** <gr. *aggelos* „înger” în *angelologie*, *angelofanie*;
- **doxo-**, **-dox**, **-doxie** <gr. *doxa*, „credință, părere, opinie” în *doxologie*, *doxologhisire*, *ortodox*, *ortodoxie*;
- **eclesio-**, **eclezi(o)-** <gr. *ekklesia* „biserică” în *eclesiologie*, *eclesiologic*;
- **eshato-** <gr. *eschatos* „ultim, cel din urmă” în *eshatologie*;
- **hagio-** <gr. *hagios* „sfânt” în *hagiograf*, *hagiografie*, *hagiografic*, *hagiologie*, *hagiologic*;
- **hier(o)-**, **iero-** <gr. *hieros* „sfânt, sacru”, „sfințit, hirotonit” în *hierofanie*, *hierosofie*, *hierografie*, *hierologie*, *hierofante*, *hieroformă*; *ierodicon*, *ieromonah*;
- **hristo-** <gr. *Christos* „Hristos, credința în Hristos” în *hristocentric*, *hristoitie*, *hristologie*;
- **icono-** <gr. *eicon* „icoană” în *iconoclasmul*, *iconoclast*, *iconodul*, *iconofil*, *iconografie*;
- **idol(o)-** <gr. *eidolon* „idol” în *idolatrie* (*idololatrie*), *idolatrie* (*idololatrie*);
- **mario-** <Maria „Cultul marial” în *mariologie*;
- **necro-** <gr. *nekros* „moarte, mort” în *necrolog*, *necromancie*;
- **soterio-** <gr. *soterion* „mântuire” în *soteriologie*;
- **-teo** <gr. *theos*, „zeu, divinitate” în *teologie*, *teocrație*, *teocali*, *teocentric*, *teofanie*, *teologiza*, *teologumena*, *teozofie*.

Pe lângă elementele cu încărcătură religioasă se regăsesc altele, neutre, folosite și în alte stiluri ale limbii, ca:

- **neo-** <gr. *neos*, „nou” în *neomartirii*;
- **omo-** <gr. *homo*, „aceeași, una singură” în *omofon*;
- **omo-** <gr. *omos*, „umăr” în *omofor*;
- **pan-, panto-** <gr. *pan, pantos*, „tot” în *panteism, panteon, pantocrator*;
- **tetra-** <gr. *tetra-* <*tettara*, „patru” în *tetraevanghel, tetramorfon, tetramorfii, tetrapod*;
- **triho-** <gr. *tricha*, „trei” în *trihotomism*;
- **tri-** <lat., gr. „trei” în *triiod, trisaghion, triteism*;
- **-for** <gr. „care duce, care poartă” *phoros*.

Clasele gramaticale corespondente termenilor enumerați sunt substantivul (*omo-, eclesio-*), adjectivul (*hiero-*), pronumele (*omo-*), numeralul (*triho-, tri-*) și verbul (*-for*), care, prin compunere, dau în limba română termeni aparținând clasei substantivului (*panteism, angelologie, omofor*), clasei adjectivului (*teocentric*) sau verbului (*teologhisi*). Denumesc în general noțiuni din sfera religiosului:

- nume ale divinității: *pantocrator*,
- denumiri ale persoanelor implicate în cult: *ierodiacon, ieromonah, omofor*,
- sau ale celor „din intervalul om-divinitate”: *tetramorfon, tetramorfoi*,
- tipuri de comunicare religioasă: *angelofanie, hierofanie*,
- moduri de corectă abordare religioasă: *hagiografie, mariologie, hristocentrism*, dar și pe cele neconforme acesteia *idololatrie, trihotomie, iconoclastie*,
- obiecte de cult: *tetraevanghel, tetrapod*,
- calități ale persoanelor implicate în cult: *glosolalia*.

Elementele formative sunt de origine greacă, limbă a Noului Testament, dar și limbă care folosește pe scară mare compunerea. Acest procedeu e întâlnit și în onomastică și dau individualitate domeniului teologic. Astfel, sfinții, ca mijlocitori sau ca mărturisitori, a căror mărturie întărește și nuanțează preceptele teologice, au nume sau supranume care amintesc de virtuțile religioase (aici creștine): *Filofteia* (gr. *Filoteia*, „dragostea de Dumnezeu”), *Teofan* (arătare a lui Dumnezeu), *Teodor, Teodora* („dar de la Dumnezeu”), *Sf. Ioan Hrisostomul* („gură de aur”), *Sf. Ignatie Teoforul* („purtător de Dumnezeu”), *Sf. Grigorie Teologul*.

Și în denumirea icoanelor mariale se întâlnesc termeni compuși cu elemente formative grecești: *Glycofilusa* („Dulce-iubitoare”), *Galactofrusa* („Hrănitoare cu lapte), *Panaghia Triherusa* („cu trei mâini”).

Termenii sunt binari (formați din două elemente grecești), dar există și cei formați din trei elemente (destul de rar): (teologia) *neo-ortodoxă* (folosit, de exemplu, de Maciej Bielawski⁸).

O cercetare mai amănunțită, reflectată nu numai la nivel lexicologic, ar contura mult mai bine câmpul stilistic religios, în general, și teologic, în particular.

NOTE

¹ Slama-Cazacu, Tatiana, *Stratagemă comunicatională și manipularea*, Iași, Polirom, 2002, p. 71.

² Parpală-Afana, Emilia, *Introducere în stilistică*, Pitești, Editura Paralela 45, 1997, 2000.

³ Cf. Coteanu, I., *Structura și evoluția limbii române (de la origini până la 1880)*, București, Editura Academiei, 1981, p. 137; I. Gheție, *Istoria limbii române literare. Privire sintetică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 97; unii lingviști optează pentru *limbaj religios* – Chivu, Gh., *O variantă ignorată a românei literare moderne – limbajul bisericesc*, LR, XLIV, 1995, nr. 9-12, pp. 445-453.

⁴ Sala, Marius (coord.), *Enciclopedia limbii române*, București, Univers Enciclopedic, 2001.

⁵ Cf. Bidu-Vrânceanu, Angela; Călărășu, Cristina; Ionescu-Ruxândoiu, Liliana; Mancaș, Mihaela; Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Nemira, 2001; Diaconescu, Paula, *Structura stilistică a limbii. Stilurile funcționale ale limbii române literare moderne*, în SCL, XXV, nr. 3, 1974, p. 234.

⁶ Cf. Zafiu, Rodica, *Diversitatea stilistică în româna actuală*, București, 2003 (e-Books, www.unibuc.ro).

⁷ Braniște, Ene, Braniște, Ecaterina, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Caransebeș, Editura Diecezană, 2001, *teologie*, iar pentru știință vezi Feyerabend, Paul K., *Contro il metodo*, <http://www.emsf.raif.it/aforismi/aforismi.asp?d=72>; e-Feyerabend;

⁸ Maciej Bielawski, *Părintele Dumitru Stăniloae, o viziune filocalică despre lume*, Sibiu, Editura Deisis, 1998, p. 74.

BIBLIOGRAFIE

Bidu-Vrânceanu, Angela; Călărășu, Cristina; Ionescu-Ruxândoiu, Liliana; Mancaș Mihaela; Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Nemira, 2001.

Braniște, Ene, Braniște, Ecaterina, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Caransebeș, Editura Diecezană Caransebeș, 2001.

Bria, Ion, *Dicționar de teologie ortodoxă*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1994.

Chivu, Gh., *O variantă ignorată a românei literare moderne – limbajul bisericesc*, LR, XLIV, 1995, nr. 9-12, pp. 445-453.

Ciobanu, Fulvia; Hasan, Finuța, *Formarea cuvintelor în limba română*, vol. I, *Compunerea (FC1)*, București, Editura Academiei, 1970.

Coteanu, I., *Structura și evoluția limbii române (de la origini până la 1880)*, București, Editura Academiei, 1981.

Diaconescu, Paula, *Structura stilistică a limbii. Stilurile funcționale ale limbii române literare moderne*, în SCL, XXV, nr. 3, 1974.

*** *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

- Feyerabend, Paul K., *Contro il metodo*,
<http://www.emsf.rai.it/aforismi/aforismi.asp?d=72>.
- Gheție, Ion, *Istoria limbii române literare. Privire sintetică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.
- Marcu, Florin, *Noul dicționar de neologisme (NDN)*, București, Editura Academiei, 1997.
- Parpală-Afana, Emilia, *Introducere în stilistică*, Pitești, Editura PARALELA 45, 1997.
- Sala, Marius (coord.), *Enciclopedia limbii române*, București, Univers Enciclopedic, 2001.
- Slama-Cazacu, Tatiana, *Stratageme comunicaționale și manipularea*, Iași, Polirom, 2002.
- Zafiu, Rodica, *Diversitatea stilistică în româna actuală*, București, 2003 (e-Books, www.unibuc.ro).

ABSTRACT

The terminology of theological style contains terms formed with Greek and Latin elements. Part of these are compound words, binary terms, which consist of two Greek elements. These terms individualize a system of the Romanian language.

ANTIM IVIREANUL – CĂRTURAR UMANIST

Alexandra IORGULESCU

Predica lui Antim, în mișcarea ei, când solemnă și înfiorată de trăiri mărețe, când lirică și unduioasă, când dură și poruncitoare, freamătă de viață și culoare, reflectând tumultul personalității aprige a mitropolitului.

În *Didahiile* sale se reflectă concepția despre învățătură, despre cultură, privită în special prin prisma educației religioase, Antim dovedindu-se și aici același cărturar luminat, un veritabil umanist renescentist, care s-a ridicat cu vehemență împotriva unor practici dăunătoare și a superstițiilor de tot felul. Ele constituie nu numai „un monument de limbă și literatură, ci sunt, în același timp, o frescă a lumii politice și sociale și, totodată, un tratat de teologie practică morală”¹. Prin elaborarea nemuritoarelor *Didahii*, Antim a înzestrat cultura românească cu cea mai înaltă expresie a cuvântului rostit până la acea dată.

Este cunoscut faptul că oratoria de amvon a asigurat cea mai întinsă secțiune a genului oratoric din literatura română barocă. În interiorul acestei categorii de texte, grație receptivității și mobilității scriitorilor Barocului românesc, sălășluiesc predicile mitropolitului a căror originalitate constă în adaptarea ideilor teologice la viața cotidiană.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, predicile sale vor fi cele care vor reflecta fascinanta personalitate a autorului, deși la vremea când au fost scrise el nu s-a bucurat de celebritatea contemporanilor săi din Apus: Bossuet, Massillon, Flechier, Bourdaloue sau Ilie Miniati, față de care nu era cu nimic inferior.

Trăită cu intensitate, rostită cu patos și fără teamă, de la înălțimea amvonului mitropolitan, predica lui Antim nu este improvizată, ci concepută după toate regulile omileticii, rod al unei îndelungate meditații. Reflectând realitățile vremurilor ale căror neajunsuri le-a scos la lumină, fără să-i menajeze nici pe domn, nici clasa boierească sau negustorimea, predicile sale reprezintă o valoroasă sursă de informație asupra moravurilor, datinilor, a realităților materiale și spirituale și chiar asupra unor evenimente istorice contemporane, îndelung comentate de istoricii literari români. Mitropolitul a înțeles, după cum afirma și N. Cartoian „acest mare adevăr și, de pe înălțimea amvonului, el a știut să găsească cuvinte mișcătoare de mângâiere, care răsuna adânc în suflete, alinând necazurile unui neam întreg, ca de pildă acele discrete aluzii la lăcomia nesățioasă a turcilor, care nu mai conteneau cu biruri și angarale”².

Predicând constant în limba română, o repune în drepturile ei firești și legitime și demonstrează claselor privilegiate, care dispuneau de o cultură eteroglotă, că și această limbă este capabilă să exteriorizeze idei și trăiri profunde, atingând înălțimi de autentică artă, atât în proză cât și în versificație.

Incontestabil, „Antim Ivireanul rămâne primul mare orator bisericesc în limba română, care înlocuiește **Cazania** stereotipă ce se citea în biserică, introducând predica vie, legată de viața de toate zilele, menită să îndrepte stările de lucruri ce contraveneau moralei și eticii sociale”³. N. Iorga îl consideră neîndurător în unele situații afirmând că „De la Ioan Hrisostomul, care a vorbit astfel înaintea împăratului și, mai ales, a împărătesei la Constantinopol, nimeni nu s-a adresat unei societăți cu asprimea lui Antim”⁴

Este o certitudine faptul că mitropolitul a cunoscut în profunzime tratate vechi de retorică, opere cu caracter istoric, filosofic, religios, dar și lucrări ale gramaticilor, familiarizându-se astfel, cu metodele elaborării unui discurs. Respectând normele și principiile oratorice și omiletice, el își concepea cu minuțiozitate predicile, pe care le intitula *cazaniei*, *cuvânt de învățătură* sau *învățătură*. În anii de maximă înflorire a *elocinței* sacre și profane întemeiată pe adâncă confiență arătată *logosului*, triumfă geniul acestui gruzin, care, manevrând „miraculos” limba patriei sale adoptive, a „naționalizat” predica „transformând-o într-o specie a oratoriei autohtone (specie cu adevărat remarcabilă, liberă de canoane și de acel caracter de comentariu fix, stereotip al cazaniilor lui Coresi sau Varlaam, scrise pentru toate vremurile și pentru toate societățile”⁵.

Perfect adevărat, dacă ținem cont de faptul că mitropolitul a trăit într-o epocă de mare înflorire a oratoriei religioase răsăritene. În aceste timpuri se bucurau de aprecieri elogioase cunoscutul și remarcabilul predicator Hrisant Notara, urmat de Gheorghe Maiota și Ioan Abramios, ambii predicatori la curtea lui Brâncoveanu și nu în ultimul rând, celebrul predicator la biserica grecească din Veneția, Ilie Miniati, comparat și considerat un „Ioan Gură de Aur al secolului al XVIII-lea”⁶.

Citind atent opera sa, o constatare se conturează cu claritate: în genere, retorica scrierilor sale certifică neîndoiește asimilarea unei experiențe oratorice având foarte multe puncte comune cu teoretizările și cu opera practică a predicatorilor și retorilor Barocului european.

La Antim regăsim toate genurile de predici, cum ar fi: predica propriu-zisă sau sintetică, omilia sau predica analitică, pareneza și panegiricul, fără să lipsească introducerea, tratarea și încheierea, însoțite de formula de adresare și de un motto.

Pronunțate în timpul domniilor lui Constantin Brâncoveanu și Ștefan Cantacuzino, cele 28 de predici constituie opera sa oratorică.

Fără să le împrumute ideile sau să-i compileze, mitropolitul recurge,

exceptând cărțile biblice, la operele unor teologi și comentatori ai *Vechiului* și *Noului Testament*: Dionisie Areopaghitul, Grigorie Bogoslavul, Ilie Miniat, Atanasie cel Mare, Vasile cel Mare, Efreem Sirul, Eusebiu de Cezareea, Theofilact arhiepiscopul Bulgariei, Ioan Damaschinul și cel mai adesea, Ioan Gură de Aur.

Cunoscător al filosofiei grecești, al mitologiei și istoriei greco-romane, Antim nu s-a rezumat în omiliile sale doar la argumente exclusiv⁷ teologice, invocând personalități ale căror opere îi erau cunoscute: Anaxagoras, Democrit, Aristotel, Anaximandru, Hesiod, Socrate, Artaxerxes și mulți alții.

Depășind canoanele înguste ale tâlcului evangheliei și prologurile hagiografice, *Didahiile* lui Antim debutează echilibrat și se termină în reculegere, preferată fiind formula de adresare caldă, afabilă, decentă, de tipul: „Iubiții mei ascultători”, „Feții mei”, „Feții mei iubiți”, „Blagosloviților creștini”, „Înțelepția voastră, feții mei”. „Sunt vorbe de mângâiere părintească, picurând o resemnată acalmie peste un text ce se vestește, astfel, senin și moderat”⁸.

Scrierile sale predicatoriale, de o factură cu totul nouă în evoluția acestei specii la români, sunt remarcabile ca substanță stilistică.

NOTE

¹ Fanny Djindjihașvili, *Antim Ivireanul – cărturar umanist*, Iași, Editura Junimea, 1982, p. 100.

² Nicolae Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, București, Editura Minerva, 1980, p. 402.

³ Fanny Djindjihașvili, *Op. cit.*, p. 103.

⁴ Nicolae Iorga, *Mitropolitul Antim*, B.O.R., 1934, p. 617.

⁵ Dan Horia Mazilu, *Proza oratorică în literatura română veche*, București, Editura Minerva, 1987, p. 180.

⁶ Gabriel Ștrempel, *Antim Ivireanul. Opere*, București, Editura Minerva, 1972, p. XLIII.

⁷ Dan Horia Mazilu, *Op. cit.*, p. 180.

⁸ Eugen Negrici, *Antim Ivireanul. Logos și personalitate*, București, Editura Du Style, 1997, p. 10.

BIBLIOGRAFIE

Djindjihașvili, Fanny, *Antim Ivireanul – cărturar umanist*, Iași, Editura Junimea, 1982.

Cartoian, Nicolae, *Istoria literaturii române vechi*, București, Editura Minerva, 1980.

Iorga, Nicolae, *Mitropolitul Antim*, B.O.R., 1934.

Mazilu, Dan Horia, *Proza oratorică în literatura română veche*, București, Editura Minerva, 1987.

Negrici, Eugen, *Antim Ivireanul. Logos și personalitate*, București, Editura Du Style, 1997.

Ștrempel, Gabriel, *Antim Ivireanul. Opere*, București, Editura Minerva, 1972.

ABSTRACT

In this article we tried to bring forward the hidden relations existing in Antim Ivireanu's writings, emphasizing the verbal mechanisms that engender, in our consciousness, the spontaneous graphical feature of his writing.

RESCRIEREA PARODICĂ A MITULUI ÎN FICȚIUNEA POSTMODERNĂ (*TANGOUL MEMORIEI* DE GEORGE CUȘNARENȚU)

Carmen PASCU

Romanul lui George Cușnarencu, *Tangoul Memoriei*¹, este un „tangou” al referințelor, adică un turbion, un vârtej al memoriei culturale, care aici e chiar un personaj printre altele. Nucleul semnificant al romanului pare să fie întruchipat tocmai de aventurile și avaturile *Memoriei*. În spiritul poeziei postmodernismului, referința mitologică a fost redusă la statutul de etichetă, numele solemne și de rezonanță ale personajelor au forță magnetică, generând un fel de predestinare absurdă (ceea ce vom desemna prin logica *nomen est omen*), prin excesivă literalizare a scenariului mitic. Dar mitologemele și-au pierdut substanța și relevanța pentru existența cotidiană, nu mai au capacitatea de a genera identificare cu arhetipul. În culturile tradiționale, acolo unde mitul era încă obiectul unei credințe, eroul mitic, arhetipal, întruchipa modelul, eul ideal al individului. Legătura indisolubilă între mit și rit conferea tiparelor mitice și o funcție inițiativă, paideică și chiar gnoseologică. Romanul analizat aici extrage efecte ludice dar și problematice din atragerea emblemelor mitologice într-un joc perpetuu și derutant al arbitrariului și motivației. Mitografia postmodernă exploatează cu predilecție mecanismele palimpsestului parodic, așa cum ilustrează foarte limpede (chiar cu ostentație) *Tangoul Memoriei*.

Și prin paratext romanul își declară apartenența la intertextualitatea comică și ludică. Chiar făcând abstracție de titlu, a cărui polisemie rezultă din interacțiunea cu corpul romanesc propriu-zis, observăm cum Cușnarencu își „înconjoară” opera cu o rețea fals-explicativă, cu un aparat de erudiție serio-comică, prefăcut-solemnă. Astfel, sub *MOTTO* găsim două citate, unul din Oreste Mercantil Brâncoveanu, *Scrieri II*, și celălalt din Seneca, *Epistulae ad Lucilium*, 8, 3. Paratextul mai include și un *Avertisment*, care se deschide de asemenea cu un citat din Seneca, *Epistulae ad Lucilium*, 9, 6: *Si vis amari, ama* „Dacă vrei să fii iubit, iubește”. În continuare cititorul este „ajutat” în viitoarea lui aventură interpretativă de un autor hiper-zelos și extrem de grijuliu și mai ales deloc secretos, de vreme ce vrea să ne dea impresia că nu ascunde nimic din procesul *poietic*, de „fabricație” sau din semnificațiile atribuite propriului roman. Astfel, acesta

Rescrierea parodică a mitului în ficțiunea postmodernă
(*Tangoul Memoriei* de George Cușnarencu)

este integrat în mod peremptoriu într-o anume tipologie arhitextuală: „Îi avertizez pe toți cititorii acestui roman că citesc un roman de dragoste”.

Cușnarencu se nedreptățește singur, până acum, în mod deliberat, desigur, prin aceea că sacrifică polisemia textului, ireductibil la o categorie atât de restrânsă cum este romanul de dragoste. Naratorul își întărește judecata cu un citat destinat să-i sporească credibilitatea. Autoarea citată este o autoritate incontestabilă, e chiar Dragostea. Dintr-o mică anecdotă fantastică aflăm mesajul cosmic al dragostei, care din păcate i-a fost accesibil naratorului doar prin intermediar: „Într-una din zile, Dragostea, aflându-se în oraș cu un prieten de-al meu, spuse: «Vreau să iubesc tot ce mișcă pe această planetă, de la prima celulă care s-a divizat în Oceanul Planetar Primar, până la memoria pastilei de siliciu. Dar, în același timp, doresc ca fiecare să mă iubească intens, cu ardoare. În afara acestei ecuații nimic nu poate dăinui.» Prietenul meu râse, fiindcă știa că toată lumea iubește.” În entuziasmul suscitată de sublimitatea acestui adevăr, discursul devine tot mai exaltat și spre sfârșitul *Avertismentului*, chiar delirant: „Așa cum fiecare cuvânt își iubește aproapele. Așa cum fiecare rând din acest roman își iubește aproapele. Cum fiecare filă, cum fiecare capitol, așa cum sfârșitul își iubește începutul, așa cum dumneavoastră, cititorule, vă iubiți cititorul. Astfel, dincolo de acest avertisment, stă altul.”

Totuși, la o privire mai atentă, aceste rânduri nu sunt chiar absurde: dragostea e legea universului viu, dar și a cosmosului lingvistic pe care îl instituie romanul. Un text în care fiecare cuvânt, rând sau filă își „iubește aproapele” și în care „sfârșitul își iubește începutul” este un text rotund, circular, în care fiecare detaliu, oricât ar părea de arbitrar, este perfect motivat de legitățile interioare ale sistemului romanesc. Raporturile de dragoste ale textului cu cititorul fac și ele parte din ontologia ficțională postmodernă.² Să fie, în fine, „cititorul care își iubește cititorul” o aluzie la credința că lumea e un text și noi înșine suntem scriși și citați de un demiurg cu veleități literare? Sau poate că e vorba cu adevărat de un joc gratuit și de ironie implicită la adresa celor pregătiți să caute profunzimi acolo unde sunt doar suprafețe și a celor care se abțin să recurgă la strategii interpretative „cabalistice” precum cele de mai sus.

Una din regulile de funcționare ale *Tangoului Memoriei* pare să fie evocarea unor realități culturale prestigioase, extrem de cunoscute, cu scopul clar de a frustra așteptările cititorului educat prin deturnarea comică a sensului acestora. Astfel, chiar numele personajelor sunt *insolitate* radical, șocant. Prin inadecvarea evidentă între statutul personajelor și rezonanța culturală a numelor lor, efectul acestor resemantizări onomastice este în primul rând comic. De exemplu Clitemnestra e o ființă bovarică, frustrată, care își

umple timpul citind romane S.F. (preferatul ei e *Diavolul albastru*) scrise de un anume Seneca. Memoria Baldovin e prolifică soție a lui Acvila Baldovin, a cărui înrudire cu Memoria nu-l împiedică însă să sufere de un fel de amnezie selectivă. Simultan (și în virtutea antonomasei), numele care apare și în titlu trebuie înțeles și ca *memorie generică a literaturii*, ca „background” al unei intertextualități extinse, totale, pentru că, așa cum observa Monica Spiridon, postmodernismul „joacă pe cartea memoriei”³. E o memorie care funcționează capricios, imprecis, imprevizibil și mai ales înșelător. Reconstruiește și inventează atunci când pretinde că-și amintește, fabulează, obliterează, combină *amnezia* cu *hipermnezia* („arta” falselor amintiri).

Jocul cu numele are efecte din cele mai neașteptate. „Greutatea” și grandoarea numelui mitologic generează uneori crize de identitate, ca în cazul Clitemnestrei, căsătorită cu Oreste Mercantil Brâncoveanu. Aceasta are o maladie foarte interesantă: „De ani de zile avea impresia că face parte dintr-o galerie de figurine de ceară. Medicul ei curant rezuma în câteva propoziții specificul bolii ei. «Bucuria de a nu se putea pune de acord cu ea însăși. În alte cazuri sindromul poate produce prăbușiri galopante. Bolnava crede că-și va ucide soțul, dar nu are această putere pentru că vede în el pe propriul ei fiu. De aceea orice act pare de ceară. Nu are puterea materializării.»”⁴ Deși e marca identitară cea mai comună, în acest context numele o *alienează* pe purtătoarea lui.

În virtutea principiului *nomen est omen* („numele e prevestire”), Clitemnestra e convinsă că-și va ucide soțul, așa cum în trilogia lui Eschil arhetipul ei îl ucidea pe Agamemnon. *Moiră* din tragedia greacă se confundă aici cu pre-textul. Fatalitatea înseamnă ceea ce a fost scris și transmis prin literatură⁵. Dar faptul că pe soțul ei îl cheamă nu Agamemnon ci Oreste (fiul celor doi în mitul canonic și răzbunător al spiritului patern) complică foarte mult lucrurile, de aici și abulia personajului și senzația ei de a fi de ceară (copie, imitație, replică a „adevăratei” Clitemnestra?) incapacitatea ei de a acționa în sensul unei respectări riguroase a scenariului predestinat.

O tehnică parodică evidentă este inversarea și permutarea rolurilor și a atributelor: adulterul nu mai este aici al soției, Clitemnestra e fidelă ca Penelopa, în schimb bărbatul e cel infidel. Nu Clitemnestra își ucide soțul, ci acesta o omoară pe ea, într-un accident de mașină. Hipertextualitatea parodică a cărei victimă e mitul tragic oscilează între procedeele eroi-comicului și cele ale travestiului, între desolemnizare, *înjosire* a mitului și înnobilitate ironică a avatarilor moderni ai protagoniștilor din *Orestia*. Tragedia greacă era o meditație asupra destinului ca manifestare a voinței (uneori arbitrar, discreționare) a zeilor și prin aceasta și o lecție de umilință pentru muritori. Destinul continuă să aibă mare greutate în romanul lui Cușnarencu, dar nu mai este rezultatul unei transgresiuni, al unui *hybris* sau al unei vine

Rescrierea parodică a mitului în ficțiunea postmodernă
(*Tangoul Memoriei* de George Cușnarencu)

ontologice, moștenite (blestemul casei Atrizilor), ci un efect al intervenției naratorului-demiurg, aici un *deus ludens* care pretinde ca destinul să se împlinească neapărat, chiar dacă în forma parodică a mitologiei deplasate. Determinismul nu e tragic, nici psihanalitic, ci exclusiv livresc: copilul Clitemnestrei și al lui Oreste, pe nume, bineînțeles, Agamemnon, va muri, nu ucis, ci înecat accidental, în baie, nu înainte de a se visa în ipostaza arhetipului său mitic. Destinul acesta mecanic nu e tragic, deci nici *cathartic*, și nu suscită în cititor *mila și groaza*, după preceptele lui Aristotel, deoarece „caracterele” sunt atât de fluide și *ne-realiste* încât cititorul nu are timp să se identifice cu ele, deci nu se pune problema *empatiei* care stătea la baza trăirii tragice: „Astfel se stinge Agamemnon, cel care a străbătut spațiile în lung și în lat fără folos. Astfel Clitemnestra puse capăt unei vieți ce se anunța lungă și plictisitoare. Astfel Egist salvă spiritul olimpic.”⁶ Chiar într-o formă deturnată și aproximativă, fatalitatea pre-textului mitic își găsește realizare. Mitologia *second hand* a lui George Cușnarencu este o mitologie reificată, osificată, factice, ca aproape toată imageria mitologică sau pseudo-mitologică a postmodernismului.

Funcția mitului în textele postmoderne face obiectul studiilor unui număr de exegeți, dintre care Manfred Pütz⁷, care emite considerații interesante asupra utilizării cu totul originale a mitului în romanul american contemporan. Valabilitatea acestor judecăți este însă mai largă, și ele se pot dovedi utile pentru înțelegerea parodicului metaromanesc al generației '80, care se percepea de altfel pe sine ca promovând o estetică în perfectă continuitate cu aceea a postmodernismului american. În primul rând această temă este așezată de Pütz în contextul căutărilor identitare și al dorinței de *auto-definire* (*self-definition*) care caracterizează proza generației '60. Autorul consideră că în scrierile lui John Barth, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, Richard Brautigan ș.a. personajele sunt lovite de un fel de apoplexie existențială, până la a deveni *non-persoane*: astfel unul din personajele din *Cat's Cradle* de Kurt Vonnegut nu-și mai dorește decât să se transforme în statuie, pe măsură ce lumea lui îngheață într-o eternă imobilitate. E o stare de alienare generală, care corespunde vidării de sens a existenței, pentru că, remarcă cercetătorul german, „... esența lumii și a sinelui au dispărut în spatele semnelor de întrebare”⁸. Și în spatele semnelor citării, al ghilimelelor, putem adăuga. Pütz amintește de cazul lui Jacob Horner, personajul lui Barth din *The End of the Road*: acesta e acostat de un doctor bizar care crede că are o terapie infailibilă pentru cei care sunt supuși unei pierderi totale sau parțiale a sinelui. E vorba de *mitoterapie*, metodă bazată pe presupuziția existențialistă conform căreia un om e liber nu numai să-și aleagă propria *esență*, dar să o și schimbe *ad libitum*. Scopul manevrării conștiente

a mitului ca scenariu al propriei vieți este acela de a fortifica și proteja eul. *Mitoterapistul* improvizat e convins că *ego* înseamnă mască, iar masca înseamnă rol într-o schemă mitică. Conform cu Manfred Pütz, teoriile fantasmagorice ale doctorului trebuie citite parodic, pentru că sunt versiunile șarlatanești, burlești ale unei credințe care dădea sens și structură operelor marilor reprezentanți ai modernismului. Era credința lui Yeats, Joyce, Eliot, Thomas Mann și, adăugăm noi, a lui Blaga, Ion Barbu sau Mircea Eliade. T.S. Eliot afirma în recenzia lui, *Ulysses, Order and Myth* că modul în care Joyce recurgea la mit prin manipularea paralelelor între contemporaneitate și trecut este o metodă care ar trebui să devină programatică pentru moderni. Această tehnică era, considera el, „un mod de a controla, de a ordona, de a da o formă și o semnificație imensei panorame de inutilitate și anarhie care este istoria contemporană.”⁹. Rezervorul de arhetipuri reprezentat de mit le oferea modernilor, crede Pütz, nu numai un cadru de referință (*frame*) ci chiar un scenariu (*stagescript*) „pentru orice sine care dorea să participe într-o dramă simbolică dată și să-și deducă de aici auto-interpretarea.”¹⁰; în același timp acest paralelism s-ar apropia de modul grecilor de a aborda autoînțelegerea: aceștia aveau obiceiul de a se da câțiva pași înapoi înainte de a încerca să determine ce sau cine sunt. Această distanță le permitea să contemple întreaga panoramă a trecutului lor mitologic de unde își alegeau un rol arhetipal sau exemplul personal al unui erou mitologic ca punct de pornire pentru orice auto-definiție ulterioară. Dar există și diferențe cruciale între apropierea anticilor de mit și cea a modernilor și acestea au fost sesizate foarte bine, conform autorului, de către Thomas Mann, el însuși utilizator de scheme mitice în romanele sale. În *Noblețea spiritului*, acesta observa că relația individului clasic cu trecutul mitologic era de obicei una de identificare deplină. Nu însemna: în această sau în această privință semăn cu Ulise ci pur și simplu: *sunt* Ulise. Astfel identificarea era o reîncarnare și o reconstituire adevărată a trecutului mitologic. La antipodul acestei strategii descrise de Thomas Mann, abordarea modernistă se sprijinea pe dialectica între identificare și diferență și miza pe posibilitățile inerente ale ironiei și distanței. Atunci când modernii se compară cu figurile mitologice, ei subliniază în același timp că ei *nu sunt* aceste figuri, că nu se identifică total cu ele. În mod similar, uzul modernist al mitului ca izvor de identități stabile și experimentele postmoderne cu același obiect sunt suficient de divergente încât să putem vorbi de o mutație de paradigmă. Măsura acestei divergențe este dată de eșecul *mitoterapiei* în romanul lui Barth, de vreme ce realitatea cotidiană rezistă încercărilor lui Horner de a o transforma într-o dramă mitică¹¹.

Dacă în romanul lui Barth mitul era o prezumptivă terapie pentru alienare, în *Tangoul memoriei* acesta e chiar sursa alienării. *Mitoterapia* lui

Rescrierea parodică a mitului în ficțiunea postmodernă
(*Tangoul Memoriei* de George Cușnarencu)

Jacob Horner (implicând *mitofilie*, atașament față de textura arhetipală a *mythos*-ului) își are pandantul în *mitofobia* Clitemnestrei, care se simte o caricatură a mitului, pentru că pe de o parte nu poate trăi la înălțimea lui, pe de altă parte nu poate evada din scenariul lui coercitiv. Eșecul mitoterapiei e prezent și în romanele lui Thomas Pynchon, unde încercarea personajelor de a supraimpune o coerență artificială propriei existențe haotice sfârșește în paranoia. Toate acestea confirmă că mitul manufacturat (*home-made myth*) este o strategie îndoielnică. În *Snow White* de Donald Barthelme, protagonistă, întrebată de ce trăiește în povestea *Albă ca zăpada și cei șapte pitici*, răspunde că aceasta se datorează unei disfuncții temporare a imaginației: nu a fost deocamdată capabilă să imagineze o poveste mai bună în care să trăiască. Epistemologic, funcția imaginației postmoderne ar fi similară celei atribuite imaginației de romantici: nu de a extrage un sens din contemplarea universului ci de a înzestra lumea cu sens¹². Uzura miturilor consacrate, *publice* îi determină pe creatorii postmoderni să-și inventeze propriile mituri, *private*.¹³ Și mai des aceștia își lasă personajele să creeze lumi ficționale încastrate, locuite și locuibile doar de ei înșiși. La fel se întâmplă în *Tangoul memoriei*, unde personajele locuiesc alternativ în ficțiunea primă, a lui George Cușnarencu, și în aceea secundă, a mitologiei S.F. atribuită scriitorului Seneca. Mitul distorsionat, parodic este desigur o lume privată și o „micro-povestire”, la antipodul metanarațiunilor holistice, dar aceste mituri sunt, așa cum observă Pütz, mai degrabă pseudo-mituri, pentru că nu mai implică o fantezie colectivă și le lipsește recunoașterea largă a unei iconografii comune; totuși, sunt constructe ficționale care servesc una din funcțiile milenare ale oricărei povestiri mitice: funcția de a oferi unitate și structură unui set de fenomene altfel haotice și derutante¹⁴. O altă trăsătură definitorie a mitografiei postmoderne este scepticismul aliat cu cinismul și mefiența generalizată, chiar față de propriile fantezii și mituri. Constructele imaginare, observă autorul german, nu rezistă testelor la care sunt supuse, astfel încât „mitofilia este în permanent pericol de a se transforma în mitoclasism.”¹⁵

Clitemnestra e o încarnare comică a arhetipului grec, în timp ce Acvila Baldovin, cel care, după ce și-a părăsit familia, a pornit într-o lungă călătorie în căutare de sine, pentru ca apoi să nu mai poată găsi drumul spre casă, este un anti-Ulise, sau ceea ce ar fi devenit Ulise dacă, ajuns în țara lotofagilor, ar fi mâncat din planta nocivă, pierzându-și astfel memoria (adică unul din atributele esențiale ale umanității lui). Perifraza-cliseu prin care este desemnat în mod recurent Acvila evocă ironic stilemele homerice, celebrele epitete eroice: așa cum Ulise era „cel care a văzut cetăți și neamuri” sau „cel înțelept ca Zeus”, Acvila este „melcul fără cochilie”. Chiar *incipit*-ul „epopeic” al romanului conține această metaforă *in*

praesentia: „Un melc fără cochilie va fi eroul acestei povestiri, pe nume Acvila Baldovin...”¹⁶ Cele trei părți ale romanului, *Fuga*, *Timpul* și *Calea cea dreaptă* reiau și nuanțează tema căutării identitare, chiar dacă într-un context antierotic și desolemnizant.

Pe cât de ostentativă, de stridentă este intertextualitatea în episoadele cu Clitemnestra, pe atât de subtilă, de ocultată, deci aluzivă este aceasta în episoadele care îl privesc pe Acvila Baldovin, adevăratul personaj „epopeic” și „tragic” al romanului. Eleonora Cangiollo, la care Acvila își lasă în gaj peștișorul de aur pe care îl prinsese demult cu copiii săi, și apoi, când acesta se transformă în tinichea, pe sine însuși, *ar putea fi* o Pithia sau o Circe sau o Sibila din Cumae (acestea din urmă fiind cele care îi ajută pe Odiseu, respectiv pe Eneas să coboare în infern), dar o profetesă care a devenit cămătăreasă. Prezența ei evocă de asemenea arhetipul *adjuvantului* sau *auxiliarului* din poveste, zâna cea bună sau Sfânta Vineri. Numai că așa cum ne și așteptam, maniheismul basmului a fost înlocuit de ambiguitatea morală romanescă. D-na Cangiollo este o Sfânta Vineri cam sinistră: „Fusese înșelat. Se lăsase în gaj, primise în schimb o pungă cu bani de tinichea și, din această clipă, nu știa două lucruri: unde avea să se reîntoarcă pentru a se răscumpăra și când avea să facă acest lucru.”¹⁷ La fel, orbul Teoharie *ar putea fi* un echivalent al lui Tiresias, profetul orb din *Odiseea* și din *Oedip rege*, fără ca dialogul lui cu Acvila să ducă la aceleași profunde revelații existențiale: „– E o prejudecată că orbii nu văd. (...) Fără să fiu un văzător sunt un clarvăzător, ceea ce e ceva. Îmi lipsește, vreau să zic, acea suficiență care îl îndreaptă pe inginer spre un *hobby* și pe talentat spre ratare.”¹⁸

În capitolul 34, Clitemnestra își întâlnește în sfârșit idolul, pe scriitorul Seneca, acesta prezentat însă sub numele lui adevărat, Cătălin Seneliuc. Scriitorul îi explică amuzat originea numelui, rememorând totodată povestea Clitemnestrei, într-o viziune foarte personală și cam trivializată:

„– Eu mă numesc Clitemnestra, spuse femeia cu ochii plecați de parcă i-ar fi fost rușine de ceea ce spusese. Bănuia că bărbatul din fața ei va râde.

Seneca începu să râdă. Spuse:

– Rudă cumva cu mitologia greacă?

Continua să râdă amuzat de potrivirea de nume.

– Vă rog să mă scuzați, doamnă. Clitemnestra a fost o femeie frumoasă care, obosită de atâta așteptare, începu să-l iubească pe Egist. La sosirea lui Agamemnon, soțul ei, Clitemnestra cedă presiunilor lui Egist, un tip cu calitate de campion, un pește, cum am spune noi astăzi, și-l omorî pe Agamemnon în timp ce acesta făcea baie. Pe undeva înseamnă și triumful mediocrității asupra valorii. Agamemnon nu era un nimeni. Și deseori părtaş la acest triumf este femeia, spuse Seneca. De aceea nu mă însor. Zâmbi prietenos femeii care stătea liniștită ca o elevă premiantă din banca întâi.”¹⁹

Rescrierea parodică a mitului în ficțiunea postmodernă
(*Tangoul Memoriei* de George Cușnarencu)

O analiză a miturilor postmoderne oferă și Adrian Oțoiu în *Trafic de frontieră. Proza generației '80*. Asemănător cu Manfred Pütz, cercetătorul român face o comparație între „uzul modernist” și „(ab)uzul postmodern” al mitului²⁰. Dacă în textele modernismului „mașinăria miturilor” era acoperită de „plasa de camuflaj a cotidianului”, în cele postmoderniste aceasta „străpunge” textura mimetică și, fiind o mașinărie „dezmembrată”, cu componente lipsă, se situează pe același plan cu celelalte elemente ale reprezentării românești, abandonând iluzia de a mai putea restitui o coerență: „Mitul nu mai servește de principiu unificator al realității, ci, pierzându-și prestigiul, devine un element oarecare al acestei realități, situat în același plan cu toate celelalte.”²¹ În modernism mitul era o entitate *discretă*, în postmodernism acesta e exhibit, afișat, manipulat cu dezinvoltură și de cele mai multe ori ireverențios. Într-un text exemplar modernist, precum *Ulise* al lui Joyce, mitul este de fapt o *absență* semnificativă. În absența *epitextului*, adică a titlului care ghidează lectura și a titlurilor de capitole *Nestor, Hades, Circe, Biii soarelui, Ithaca* etc. (îndepărtate de autor, păstrate însă în aparatul critic al oricărei ediții din Joyce), semioza intertextuală care se așteptă de la cititor nu ar fi o operație tocmai facilă. Și aceasta pentru că, în privința contractului implicit de lectură, modernismul era elitist și *ezoteric*. Prin contrast, Oțoiu evidențiază specificul încorporării *conglomeratului* de mituri în *Tangoul memoriei*, unde acestea nu se mai constituie într-un *plan distinct* al scriiturii, cum se întâmpla în romanele canonice ale modernismului. Palimpsestul modernist admitea „două lecturi distincte: una în cheie realistă, alta în cheie mitică sau simbolică” în timp ce într-un roman cum este cel al lui Cușnarencu, mitul apare „spart, deconstruit”, și „încorporat în mortarul compozit al narațiunii”.²² Este *mitul-colaj* și *mitul-bricolaj*, constituit, „ca în cultele polineziene ale Zeului Cargo, din deșuri culturale, imitații, simulacre.”²³ Dar mai presus de orice, e vorba de o mitologie *alterată, degradată*, afectată de absurd și *incongruitate*. Altfel spus, o mitologie atomizată, fragmentată, dinamitată de parodic și carnavalesc, dar tocmai prin aceasta adaptată și ajustată unui *Weltanschauung*, unui sistem de reprezentări al lumii cu totul diferit de cel clasic sau modernist.

Accentul parodiei în *Tangoul memoriei* nu este distructiv, nici măcar polemic, ci complice, ironic, ambivalent și carnavalesc. Parodic era palimpsestul mitic-homeric și în romanul lui Joyce, în sensul *parodiei reverențioase* pe care credința în mit ca *metanarațiune* o făcea posibilă. Chiar și în cazul lui *Ulise*, e greu de spus dacă intenția *transvalorizării* intertextuale, parodice, era de a degrada mitul sau dimpotrivă de a valoriza și de a transfigura mitic existența prozaică, aparent anodină și insignifiantă a unui evreu dublinez pe nume Leopold Bloom. Chiar dacă nu pare un candidat potrivit

pentru un scenariu mitic, personajul lui Joyce ne este livrat ca un adevărat avatar, un omolog modern al *politropicului* erou al lui Homer. Fie și într-o lume desacralizată, de-sublimată, omul modern trebuie să aibă și el inițierile lui, coborârile în infern și luptele cu monștri și dragoni, chiar dacă toate acestea sunt escamotate de țesătura prozaică a unor tribulații fără un sens evident. Sub această textură banală, pulsează încă și rezonază o gramatică a arhetipurilor. Molly Bloom poate fi o Penelopă grotescă și de fapt chiar o anti-Penelopă, pentru că nu e castă și fidelă, dar în viziunea lui Joyce ea e mai-mult-decât-Penelopa, fiind în același timp *un fel* de Circe, *un fel* de Calipso, deci înglobând mai multe dimensiuni ale feminității, diseminate la Homer în mai multe personaje. Tocmai prin senzualitatea ei debordantă și prin vulgaritatea ei, Molly devine aproape o stihie, o *Magna Mater*, căreia Joyce îi încredințează afirmația finală, acel *da* spus cosmosului și existenței²⁴. George Cușnarencu în schimb pare mai puțin interesat de planul de adâncime al existenței, între extremele solemnității și ale nihilismului, preferând dispoziția ludică și seninătatea râsului carnavalesc. Dar chiar dacă tratarea e derizorie și *în deriziune*, temele continuă să fie cele majore, ale iubirii, luptei cu timpul, mortalității și sensului vieții: „Oamenii se iubesc, fac fotografiile și merg pe apă. Să le fie de bine. Își amână viața pe nimic! Se caută fiecare și fug unul de celălalt. Unde ajungem? Și când pornim?”²⁵ Consecința coliziunii între aceste registre este transformarea personajelor în fanteze și marionete, manechine ridicole care se încapățânează să recite partituri solemne.

Efectul recontextualizării parodice este potențat de alianța între mitologia canonică *travestită* în cotidian și prozaic și mitologia *futuristică*, o mitologie-surogat, succedaneu, propusă de „operele” lui Seneca: *Diavolul planetei albastre*, *Steaua Melchior*, *Cimitirul Planetelor Albastre* și *Patrula-terul iubirii*. Legitimitatea receptării prozei științifico-fantastice ca mitologie *sui-generis* este susținută de numeroși exegeți ai postmodernismului, printre care Leslie Fiedler: „Arta *Pop* nu poate suporta vidul mitologic mai mult decât arta elitelor”²⁶. Deducem că mitogeneza e o funcție *sine qua non*, inevitabilă a imaginarului individual și colectiv. Mașinile, androizii, mutații tehnologice și monștrii extraterestri au luat locul zeilor, giganților și nimfelor din mitologia clasică. Aceste entități tehnologice post-umane sunt „la fel de stranii ca orice stihie elementară sau ființă olimpică – și aparent la fel de nemuritoare”²⁷. Deși îndeplinește și funcția de a întruchipa o mitologie degradată, literatura S.F. reprezintă totodată în romanul lui Cușnarencu un epitom al paraliteraturii, al literaturii de consum și evaziune (*pulp*, *popular culture*, *Trivialliteratur*), pe care Clitemnestra, soția frustrată, o devoră așa cum Don Quijote devora romanele cavalierești și pastorale, iar Emma Bovary pe cele sentimentale. Tema majoră a romanului nu este însă denun-

Rescrierea parodică a mitului în ficțiunea postmodernă
(*Tangoul Memoriei* de George Cușnarencu)

țarea unei patologii a lecturii, ca în romanele lui Cervantes și Flaubert, deși lectura compulsivă a acestor texte are rolul unei gratificații imediate iar plăcerea consumării lor generează dependență: „medicamentele mele, vitaminele mele”²⁸.

Fluctuațiile identitare determinate de forța redutabilă, de atracție-respingere a numelui „grandios”, par să fie adevărate obsesii ale romanului. Prozatorul S.F., care semnează cu pseudonimul Seneca, este prezentat, în capitolul 80, în momentul în care, după ce redactase cele zece pagini pe care și le propusese, contemplă de la fereastră orașul dar și „posibilitatea de a sări în gol”. Personajul transcende însă criza existențială, într-un mod cu totul surprinzător: „Zâmbi trotuarului gri, udat de burnița din timpul nopții. Valora mai mult decât îi putea da caldarâmul. Se întoarse la birou și scrise pe o bucată de hârtie. «Non quia difficilia sunt, non audemus, sed quia non audemus, difficilia sunt» („Nu pentru că sunt grele nu îndrăznim, ci pentru că nu îndrăznim sunt grele (în lb. latină)” – notă de subsol. Se semnă dedesubtul acestei fraze, știa că această sentință va figura în dicționar. Romanele se duc, sentințele rămân, își spuse.”²⁹

După ce, până acum, numelui Seneca i s-a sustras orice motivație, legătura între gravul filosof Lucius Annaeus Seneca și autorul de paraliteratură Seneliuc părănd un simplu capriciu, în acest pasaj arbitrariul numelui-semn e neutralizat și „profeția numelui” (*nomen est omen*) se realizează (ludic, parodic). Citatul aparține cu adevărat lui Seneca filosoful, cel din secolul I, contemporanul lui Nero, numai că aici această sentință a filosofiei stoice îi este atribuită avatarului său de peste veacuri, lui Seneca romancierul. E o diferență evidentă între acest citat senecan și cel din paratext: deși este în limba latină, acesta din urmă nu mai e însoțit de trimiterea exactă, dovadă că în mod intențional, ambiguitatea trebuie să fie mult sporită. Corelarea și identificarea celor doi Seneca rămâne o prerogativă, o libertate a lecturii informate și este înscrisă în competența intertextuală a cititorului avizat. Cu un soi de furie motivațională, semnificatul numelui atrage semnificatul, îl instituie, îl creează. Lumea romanului *Tangoul Memoriei* pare dominată în același timp de fobia de arbitrar și de pasiunea de-motivării permanente, prin subversiunea așteptărilor create. Romanul își subminează continuu propriile „reguli” (care nu sunt bineînțeles adevărate reguli, ci un fel de angajamente efemere, de contracte derutante și confuze cu cititorul); pseudo-reguli sau norme structurale care erau deja niște derogări sau deviații de la regulile coercitive ale romanului „serios” și de la sistemul lui de verosimilitate. Oricât de rizibil ar fi el uneori, Seneca este o figură introiectată, intraromanescă a scriitorului (*alter-ego* parodic al autorului?), astfel încât un nivel, chiar minimal, de identificare (ironică) trebuie luat în calcul. Atitudinea naratorului față de personajul lui învederează o tipică ambivalență

postmodernă. Focalizarea internă omniscientă îi permite lui Cușnarencu să recapituleze o serie de poncife și mituri romantice ale scriiturii pentru ca, detașându-se ironic de ele, să le privească totuși cu o anumită duiosie: „Ca orice scriitor, avea încredere în scrierile lui, ouăle lui de diamant. Era de asemenea convins că pe planetă toate vor dispărea, fântânile, pădurile, mările, oceanele, computerele personale, memoria, pas-de-deux-ul, tangoul, șinele de cale ferată. storurile de mătase, lanțurile, nedreptatea, piscurile de munți, toate acestea și încă multe altele, dar că scrierile lui vor dăinui deasupra lucrurilor ce pier. Credea că un scriitor se poate salva prin cărțile lui. Asta atunci când era foarte optimist și romantic.”³⁰ În modul specific parodiei, de a afirma chiar în actul negației și de a distruge sensurile pe măsură ce le enunță, firul meditațiilor scriitorului S.F. comută imediat pe un registru decepționat, depresiv: „... erau momente în care își dădea singur seama de ridicolul unor asemenea idei. Veșnicia, geniul, și așa mai departe. Ce prostii! Planeta avea să intre în întunericul unui soare deconectat de la rețea, sistemul solar avea să moară ca o furnică și împreună cu ea scrierile lui.”³¹ Gândul la Homer are darul de a risipi angoasa lui Seneca. Homer, prin cecitatea profetică pe care i-o atribuie tradiția, e o figură *iconică* a literaturii inspirate. „Se îndoia de pildă că pseudonimul lui va traversa milenii și spațiile. Se liniștea însă imediat cum se gândea la Homer. Homer era autorul Iliadei și Odiseei. Un tip inteligent și comod.”³²

Autoritatea lui Seneca Filosoful era invocată, așa cum am subliniat, chiar din paratext, cel de-al doilea motto al romanului fiind un citat din *Scrisorile către Lucilius*: „Rectum iter, quod sero cognovi et lassus errando, aliis monstro.” Dar gravitatea și concentrarea semantică a acestei fraze este relativizată comic de celălalt motto, care aparține unuia din personaje, deci unei autorități „de hârtie”; în plus, această „sentență” e complet aleatorie, nememorabilă și lipsită de profunzime filosofică, prin urmare este o anti-sentență, un anti-citat: „părinții mei nu mi-au lăsat moștenire decât dorința de a câștiga. Și iată-mă acum, în fața ta, Thereza...” – Oreste Mercantil Brâncoveanu, *Scrieri II*. Unica „motivație” a acestui pseudo-motto este internă, dată de legătura aparentă între afirmarea „dorinței de a câștiga” și cel de-al doilea prenume al personajului, Mercantil, creat și el, ca și Memoria, prin *antonomasă*, prin transformarea unui nume comun (adjectivul „mercantil”) în nume propriu. Putem vorbi chiar de un *anti-motto*, dacă funcția motto-ului este prin tradiție aceea de a concentra într-un fel mesajul profund al operei sau de a ghida lectura într-o manieră care să stimuleze decodarea „corectă”, în sensul intențiilor auctoriale. Într-un fel, motto-ul este, la modul generic, expresia suplimentară a dorinței de *control* semo-pragmatic auctorial. Un motto autentic, exemplar, este în acest sens, citatul din Seneca. Importanța lui se revelează la sfârșitul romanului, în cuvintele orbului care,

ca un mistagog, un agent inițiativ, rostește oracular... tocmai traducerea sentenței senecane: „Nu-ți face griji, spuse orbul. O să-ți arăt eu drumul. Ține minte: *eu arăt altora calea cea dreaptă, pe care am cunoscut-o târziu, când eram obosit de rătăcire.*”³³ (În același timp, fraza va fi și finalul ales de Seneca pentru romanul lui, într-o oglindire autotextuală perfectă.) Totuși revelația inițiativă pare să survină prea târziu: „Acvila Baldovin dădu plictisit din mână. N-avea nimic împotriva.”³⁴ Din nou suntem frustrați în așteptările noastre lectoriale: nu vom afla niciodată care e „calea cea dreaptă”, pentru că romanul se încheie aici. Poate e modul postmodern al lui G. Cușnarencu de a spune că fiecare trebuie să-și găsească singur drumul, la fel ca în *Siddharta* lui Hermann Hesse. Cu acesta îl înrudește, dincolo de ironie, exaltarea dragostei ca forță vitală și compensație pentru ineficiența oricărei gnoze sau înțelepciuni sistematice în decodarea misterului existențial: „Chiar dacă lucrurile or fi doar ceva aparent și, în felul acesta, ele sunt în permanență la fel ca mine. Iată deci motivul pentru care le pot iubi. Și iată acum o învățătură de care tu vei râde: Dragostea, o Govinda, mi se pare a fi lucrul cel mai important dintre toate. Să înțeleagă lumea, să o explice, să o disprețuiască – iată care este, poate, treaba marilor gânditori. Ceea ce mă interesează pe mine însă este doar puțința mea de a iubi lumea și nu de a o disprețui sau de a o urî sau de a mă urî pe mine însumi, puțința de a o privi și de a mă privi pe mine însumi, de a privi toate ființele cu dragoste și admirație. (...) Și iată-ne în plină junglă a părerilor, certându-ne din cauza unor cuvinte. Căci nu pot să nu recunosc că ceea ce am spus referitor la dragoste nu ar fi în contradicție, într-o aparentă contradicție, cu ceea ce spune Gotama. Îndoiala mea față de cuvinte provine însă tocmai din faptul că eu știu că tocmai contradicția aceasta este o amăgire. Știu și eu și sunt de aceeași părere cu Gotama. Cum aș putea oare să mă îndoiesc de faptul că și el a cunoscut dragostea? Dar și el și-a dat seama că tot ceea ce este omenesc nu este decât deșertăciune și nimicnicie și, cu toate acestea, i-a iubit într-atâta pe oameni încât și-a petrecut îndelungata sa viață, viața sa plină de strădanie, numai și numai pentru a-i învăța și a-i ajuta! Și în cazul acestui mare învățător al tău am îndrăgit mai mult lucrul decât cuvântul, activitatea și viața lui mi se par mai importante decât cuvintele sale, mișcările mâinilor sale mi se par mai importante decât părerile sale. Văd măreția sa nu în cuvântările, nu în gândirea sa, ci numai în activitatea sa, în viața sa.”³⁵

Amalgamul de arbitrar și motivare devine foarte interesant în jocul numelor atunci când se sugerează că Memoria Baldovin, altfel o femeie perfect obișnuită, ar putea avea niște puteri speciale care o aproprie de statutul unei divinități, de exemplu Mnemosyne, zeița memoriei: „Memoria îi poate spune pe dinafară istoria locurilor în care trăiește și Acvila o ascultă cu plăcere. Nimeni n-ar fi în stare de o performanță asemănătoare. (...) O

ascultă toți pe Memoria și ea e în stare să povestească fără nici o oprire, fără nici o respirație, fără nici un efort. Viețile, în caruselul lor, se înlanțuie fără nici un efort.”³⁶

George Cușnarencu nu-și putea refuza plăcerea de a irumpe el însuși ca personaj pe scena romanului. Confesiunea lui echivalează cu o digresiune, un hiatus narativ și totodată un fel de epifanie metaficțională, dacă se poate spune așa. Și pentru că, așa cum am văzut, e vorba de un „demiurg” foarte magnanim, deloc parcimonios cu informațiile, aflăm totul despre locul special pe care îl are Memoria în spiritul lui: „Modelul feminin al lui George Cușnarencu nu este Clitemnestra, deși în roman există un asemenea personaj, ci Memoria”³⁷. Dar Memoria pe care autorul a întâlnit-o la Predeal nu pare să fie chiar totuna cu Memoria Baldovin, din modul cum este descrisă am crede că e un arhetip, o făptură mitologică, asemănătoare unei Muze inspiratoare: „Voința ei de a trăi era nemuritoare. Pe oricine ținea în brațe înflorea. Și în plus, acel bărbat iubit de ea, căpăta un certificat în alb, care îi conferea acestuia dreptul la nemurire. O vreme fusesem și eu ținut în brațele Memoriei, în acele brațe care, în loc să te sufocă, îți transmiteau un soi de neliniște a lumii dinafară și o putere care izvora dinlăuntru”³⁸. Ne amintim că în mitologia greacă cele nouă muze erau fiicele lui Zeus și ale Mnemosynei, ceea ce înseamnă că în mentalitatea elină inspirația (sau imaginația) și memoria erau strâns legate. În același timp poate ar trebui să interpretăm acest raport de filiație ca argument implicit al ipotezei că pentru greci artele în general își aveau originea și se nutreau din memorie, adică din tradiție.

Dar pentru George Cușnarencu Memoria are totodată o frumusețe „radioactivă” și traumatizantă, „rănile pe care ți le-ar provoca Memoria, atingându-te, nu s-ar mai închide niciodată”³⁹. O perspectivă care totuși nu este incompatibilă cu reprezentarea *mecanomorfă* a Memoriei. Rezultă o viziune reificată, o topografie sui-generis a inconștientului, evocând onirismul unui tablou dalinian: „Memoria este plină de rafturi. Sunt mai întâi rafturile de pe gât. Pe ele, o aglomerare de cărți și de casete metalice pline cu nimicuri. Solzi de pește, oase craniene de păstrăvi, lanțuri rupte de aur, clipsuri și andrele. Printre aceste nimicuri se află rătăcite și faptele noastre bune. Ce frumos hrăneam în copilărie păsările, iarna! Cu câtă dragoste ne agățam de mijlocul mamei!”⁴⁰ Memoria individuală, figurată și de cutiile de metal pline de fotografii de familie, e amestecată cu un fel de memorie filogenetică, jungliană: „Am retrăit istoria umanității, visând câteva zile fără întrerupere.” Această memorie cosmică are tuneluri subliminale, metereze, șanțuri și crevase. Sesizăm și o aluzie ironică la teoria cvasi-mistică blagiană a „spațiului ondulat”: „Numai cine e orb nu-și dă seama că alegând-o pe Memoria va alege de fapt un fir de nisip, că străbătând-o se învârte în cerc.

Rescrierea parodică a mitului în ficțiunea postmodernă
(*Tangoul Memoriei* de George Cușnarencu)

Sânii ei ca două coline epuizante pentru orice drumeț. Urcă, apoi coboară, urcă iarăși și cine ajunge sus se prăvale pentru totdeauna. Un adevărat spațiu mioritic. Dar nu pentru oricine.”⁴¹ În această călătorie inițiativă, Memoria devine cumva o *imago mundi*, un spațiu definit de coincidența contrariilor, un microcosmos a cărui structură este modelată după aceea a macrocosmosului, așa cum conștiința însăși reflectă lumea: „Dacă greșești sertarul nu trebuie să te pierzi cu firea. În unele sertare se plânge, în altele se râde. (...) Am trecut prin toate nu pentru că o iubeam pe Memoria, ci fiindcă numai așa puteam afla totul. Inclusiv viața, inclusiv bucuriile, dezamăgirile, eșecurile. Experiența, imaginația, hiper-realismul. Behaviorismul, módele, râpele și așa mai departe.”⁴² Așa cum Alcofribas Nasier intra în gura uriașului Pantagruel descoperind un univers paralel, o altă civilizație, Cușnarencu (mai exact, *persona* narativă pe care și-o creează) parcurge corpul Memoriei și descoperă „un alt sistem solar”, cu „câmpuri magnetice” care „te pot atrage sau respinge, te pot câștiga sau pierde definitiv.”⁴³ Dar cel mai interesant lucru în această geografie fantastică este revelația *literarității* și a *textualității* memoriei. Ontologia memoriei în viziune postmodernă e de natură culturală. Memoria e structurată (nativ, mitic), e organizată cultural, e mobilată cu sertare iar sertarele „ascund povești. Unele nefericite, ale poezilor care au cântat femeia cu prea mare patimă, ale femeilor care au pățimit în amor și așa mai departe. Altele mai vesele. „Decameronul” și așa mai departe. Altele ascund cadriluri, pantomime și vilanele. Agape, valsuri, carnavaluri și maratoane de dans. Insula White, cu festivalurile ei rock, Woodstock, cu jazz, festivalurile și așa mai departe.”⁴⁴ Estomparea limitei dintre memorie și imaginație susține reprezentarea postmodernă a creativității non-spontane pe care o implică intertextualitatea.

NOTE

¹ George Cușnarencu, *Tangoul Memoriei*, București, Editura Albatros, 1988.

² Cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, apud Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p. 153.

³ Monica Spiridon, *Postmodernism is Elsewhere*, în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, 1-2/1995 (*Le postmodernisme dans la culture roumaine*), p. 82. Cf., de aceeași autoare, și *Melancolia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, Iași, Editura Polirom, 2000, ediția a II-a.

⁴ George Cușnarencu, *Op. cit.*, p. 35.

⁵ Cf. și Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 1999.

⁶ George Cușnarencu, *Op. cit.*, p. 157.

⁷ Manfred Pütz, *Essays on American Literature and Ideas*, Iași, Editura „Institutul European”, colecția Albion Books, 1997.

⁸ *Ibidem*, p. 164.

⁹ Apud Manfred Pütz, *Op. cit.*, p. 166.

¹⁰ Manfred Pütz, *Op. cit.*, p. 166.

¹¹ Cf. *Op. cit.*, p. 167.

- ¹² Manfred Pütz, *Op. cit.*, p. 172.
- ¹³ Cf., pentru teoria mitului personal și metoda psihocritică, Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
- ¹⁴ Cf. Manfred Pütz, *Op. cit.*, p. 171.
- ¹⁵ Idem, *Op. cit.*, p. 173.
- ¹⁶ George Cușnarencu, *Op. cit.*, p. 8.
- ¹⁷ Idem, *Op. cit.*, p. 93.
- ¹⁸ Idem, *Op. cit.*, p. 34.
- ¹⁹ Idem, *Op. cit.*, p. 40.
- ²⁰ Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p. 135.
- ²¹ Idem, *Op. cit.*, p. 136.
- ²² Idem, *Op. cit.*, p. 138.
- ²³ *Ibidem*, p. 138.
- ²⁴ Vezi James Joyce, *Ulise*, traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Venus, Seria Synchrona, 1992, vol. al II-lea, p. 435.
- ²⁵ George Cușnarencu, *Op. cit.*, p. 96.
- ²⁶ Leslie Fiedler, *Cross that Border, Close that Gap*, New York, Stein & Daz, 1972, apud Oțoiu, *Op. cit.*, p. 139.
- ²⁷ Fiedler, apud Oțoiu, *Op. cit.*, p. 139.
- ²⁸ George Cușnarencu, *Op. cit.*, p. 190.
- ²⁹ Idem, *Op. cit.*, p. 38.
- ³⁰ Idem, *Op. cit.*, p. 15.
- ³¹ Idem, *Op. cit.*, p. 15.
- ³² Idem, *Op. cit.*, p. 16.
- ³³ Idem, *Op. cit.*, p. 189.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 189.
- ³⁵ Hermann Hesse, *Siddhartha*, în volumul *Lupul de stepă * Siddhartha*, traducere și prefață de George Guțu, București, Editura Univers, 1983, pp. 344-345.
- ³⁶ Idem, *Op. cit.*, pp. 8-9. Cf., pentru mitologia memoriei și Mircea Eliade, *Mitologia memoriei și a uitării*, în *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, Prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978, pp. 108-130. De asemenea, Jean-Pierre Vernant, *Aspecte mitice ale memoriei și ale timpului*, în *Mit și gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, Cuvânt înainte de Zoe Petre, București, Editura Meridiane, Colecția Artă și Religie, 1995, pp. 135-189 și Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
- ³⁷ Idem, *Op. cit.*, p. 105.
- ³⁸ *Ibidem*, p. 106.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 107.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 110.
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 110.
- ⁴² *Ibidem*, p. 110.
- ⁴³ Idem, *Op. cit.*, p. 112.
- ⁴⁴ Idem, *Op. cit.*, pp. 112-113.

BIBLIOGRAFIE

- Anouilh, Jean, *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 1999.
- Cușnarencu, George, *Tangoul Memoriei*, București, Editura Albatros, 1988.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, Prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978.
- Fiedler, Leslie, *Cross that Border, Close that Gap*, New York, Stein & Daz, 1972.

Rescrierea parodică a mitului în ficțiunea postmodernă
(*Tangoul Memoriei* de George Cușnarencu)

- Hesse, Hermann, *Lupul de stepă * Siddhartha*, traducere și prefață de George Guțu, București, Editura Univers, 1983.
- Joyce, James, *Ulise*, traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Venus, Seria Synchrona, 1992, 2 vol.
- Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1992.
- Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.
- Pütz, Manfred, *Essays on American Literature and Ideas*, Iași, Editura Institutul European, colecția Albion Books, 1997.
- Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
- Seneca, Lucius Annaeus, *Scrisori către Luciliu*, traducere de Gheorghe Guțu, București, Editura Științifică, 1967.
- Spiridon, Monica, *Postmodernism is Elsewhere*, în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, 1-2/1995 (*Le postmodernisme dans la culture roumaine*), pp.77-85.
- Spiridon, Monica, *Melancolia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, Iași, Editura Polirom, 2000, ediția a II-a.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mit și gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, Cuvânt înainte de Zoe Petre, București, Editura Meridiane, Colecția Artă și Religie, 1995.

ABSTRACT

Starting from Cușnarencu's novel we argue that the function of the myth in postmodernism is different from the role it used to play in classical and modernist literature. Clytemnestra, Aegisthus, Orestes and Memory herself (Memoria) are characters in this ironic and playful fictional world, but their names are arbitrary labels that bear no intrinsic relation to their life. The mythical plot is reversed through parody: the prestigious name has a magnetic force (a mechanism we describe by the logic of "nomen est omen") but the archetype it designates is now devoid of substance, so that, for instance one of the characters, the bovaric and neurotic Clytemnestra feels as if she is made of wax.

While T.S. Eliot considered that in Joyce's *Ulysses* the Homeric scheme was destined to give a sense of order to "the immense panorama of anarchy and futility that is contemporary history", in Cușnarencu's

carnavalesque novel the myth is the same as *doom*, fatality, absurd predestination. Where the Classical world found (and the modernist authors *tried* to find) coherence and identification, the postmodernist writer discovers alienation. Still, this awareness does not entail tragic gravity but derision or indifference. The American writer John Barth, together with critics such as Manfred Pütz and Adrian Oțoiu (among others), support the view that the postmodernist mindset lacks the belief in the true symbolic value of traditional myths. Mythology as puzzle and collage is part of the poetics of postmodernism, alongside other devices: irony, intertextual reference, an apparently aleatory functioning of cultural memory. Postmodernism is compensated by popular culture. *Pulp* literature (especially science fiction) fills the symbolic void: it is, in its own fashion, a mythological *Ersatz*.

ASPECTE ETIMOLOGICE ALE NUMELOR DE CIFRE

Silvia PITIRICIU

Cifrele, expresii ale gândirii și ale înțelepciunii umane, sunt elemente care stau la baza unui limbaj universal. Numele și semnificația lor trebuie căutate în timpurile vechi. Sintagmele „cifre arabe” și „cifre romane”, pe care le folosim astăzi, fac trimitere la civilizațiile de la care ne-au fost transmise.

Socotitul, una dintre cele mai vechi forme ale limbajului, la multe populații primitive se caracteriza prin simplitate. În istoria culturii¹ se cunoaște faptul că vechii tasmanieni numărau până la doi (unu, doi, mulți), guaranii din Brazilia până la patru (unu, doi, trei, patru, nenumărați), după cum locuitorii din sudul Oceanului Indian foloseau asocierea numerelor: pentru „trei” doi-unu, iar pentru „patru” doi-doi. Aritmetica primitivă s-a dezvoltat, se pare, simultan în India și Grecia, cu mici diferențe. Hindușii marcau prin tot atâtea bare cifra corespunzătoare unui număr, în timp ce grecii reprezentau cifrele 5, 10, 100, 1000 și 10000 prin litera inițială a cuvintelor pente, deka, hekaton, chilo, myrioi². Originea cifrelor arabe pe care le folosim astăzi este din India. Pentru a efectua calculele, hindușii au imaginat un sistem matematic superior din toate punctele de vedere, cu excepția geometriei, celui al grecilor. Pe pereții stâncilor cifrele au fost gravate aproximativ în anul 265 î.H., cu o mie de ani înainte ca ele să apară la arabi.³ Matematicianul Laplace recunoștea că „din India ne-a parvenit această ingenioasă metodă de a exprima numerele cu doar zece caractere, dându-le în același timp o valoare absolută și una în funcție de poziție”⁴. În secolul al IX-lea cu aproximație, chinezii au preluat sistemul zecimal de la misionarii budiști și tot atunci acesta apare înregistrat în textele arabe. Prin intermediul arabilor ne-au parvenit din India cifrele și sistemul zecimal. Grecii împrumută sistemul zecimal sau socotitul cu zeci de la egipteni, iar sistemul doudecimal ori sexazecimal (socotitul cu 12, respectiv cu 60) de la babilonieni, care îl aplicau în astronomie și în geografie. Cel mai vechi manuscris european datând din secolul al X-lea, care cuprinde semne asemănătoare cifrelor actuale, s-a găsit în Spania, ceea ce demonstrează că cifrele pe care le folosim astăzi au fost aduse în Europa de către arabi. Formele lor sunt supuse evoluției până în secolul al XV-lea, când are loc un proces de generalizare și de unificare impus odată cu folosirea tiparului.

Etimologia numelor de cifre, inclusiv a cuvântului *cifră*, relevă traseul pe care acestea le-au parcurs. Cuvântul *cifră* în limba română este împrumu-

tat din it. *cifra* < lat. mediev. *cifra* < ar. *şifr* „zero”, traducere a sanscritului *sunya* „nimic”, „gol”. Odată cu traducerea primelor tratate astronomice indiene (425 î.H.), cifrele au pătruns în Islam. În 976 Muhammad ibn Ahmed constata în lucrarea sa *Cheia ştiinţelor* faptul că, dacă într-un calcul, niciun număr nu apare în locul zecilor, ar trebui folosit acolo un cerculeţ pentru „a păstra rangul”⁵. Musulmanii au numit acest cerculeţ *şifr* „gol”, de unde cuvântul *cifră*. În Europa *şifr* a dat naştere la doi termeni diferiţi, întrucât unii traducători l-au latinizat (L. Fibonacci în 1202) în *zephirum*, formă pe care italienii au redus-o la *zero*, iar alţii l-au grecizat (M. Planudes, aproximativ în 1300) în *tzifra* „cifră”, dar cu acelaşi înţeles „zero”. Începând cu secolul al XIV-lea, paralel cu acest înţeles, *cifră* s-a folosit şi pentru desemnarea celorlalte semne numerice (numerele de la 0 la 9 inclusiv), fapt statornicit definitiv abia la sfârşitul secolului al XIX-lea. La noi, folosirea cifrelor indo-arabe a început către 1750, deşi apar sporadic şi anterior (de exemplu pe pecetea lui Udrişte Năsturel anul 1632 este scris ca atare).

Semnul 0 în forma sa primară era redat printr-un punct, iar mai târziu în textele cuneiforme babiloniene (sec. V î.H.) printr-un cerculeţ. Latinescul *zephirum*, acuzativul lui *zephyrus*, denumea vântul de primăvară ce bate dinspre apus, slab, un vânt „de nimic”⁶. Acest simbol, după unii cercetători⁷, vine de la mayaşi, care l-au inventat şi l-au folosit cu o mie de ani înaintea europenilor. În mitologia „Popol Vuh” cifra 0 corespunde momentului de sacrificiu divin de trecere dintr-o viaţă în alta. Ca simbol este asociat cu oul cosmic. Oamenii primordiali ies dintr-un ou, tot aşa cum numerele se trag din cifra 0. Introducerea sistematică a acestei cifre a fost realizată pentru Europa de indieni în secolul al VI-lea, fapt care le-a permis să desăvârşească sistemul poziţional de scriere a numerelor folosit astăzi. În matematica românească termenul *zero* a fost introdus de Gheorghe Asachi în 1836.

Celelalte cifre sunt legate mai mult sau mai puţin de anumite realităţi, numele şi semnificaţiile acestora fiind incluse în studiile consacrate limbii şi culturii indo-europene. Româna moşteneşte din latină numele cifrelor, la origine rădăcini indo-europene conservate în aceeaşi formă sau cu unele modificări în ariile descendente din indo-europeană. Numele actuale din câteva limbi aparţinând aceluiaşi grup sau unor grupuri lingvistice diferite dovedesc prin asemănarea lor că au origine comună. Pentru etimologia lor am preluat selectiv câteva forme din trei surse pe care le-am consultat⁸, redându-le cu grafia latină, indiferent de alfabetul caracteristic lor.

unu < lat. *ūnus*, „unu”, „unul singur”, „unic” < i.e. **oinos*, rădăcină regăsită în v. gr., celt. *oinos*, v. pers. *aiva*, v. germ. **ainaz*, v. prus., got. *ains*; sensul de „unitate a jocului de zaruri” se identifică în gr. *oinos* (pornind de la rădăcina **oiwo*) şi de „unic” în scr. *éka* (pornind de la rădăcina **oiko*)⁹. Rădăcina i.e. **oinos* este comună diferitelor arii lingvistice; se regăseşte în

denumirile actuale ale cifrei din aria italică (cf. sp., it. *uno*; fr., cat., occit. *un*; port. *um*; rom., sard. *unu*), germanică (cf. engl. *one*; germ. *eins*; norv., sued. *en*, dan. *én*), slavă (rus. *odín*; ucr. *ody'n*; bulg. *edín*; maced. *eden*; pol., ceh., slovac. *jeden*; srb.-cr. *jèdan*), gr. *éna* etc. Numărul natural este redat prin cifra 1, iar în sistemul roman printr-o bară verticală. Interpretările au mers până la asocierea numărului unu cu poziția omului în picioare, fapt care i-a determinat pe antropologi să spună că verticalitatea este un semn distinctiv al omului.

doi < lat. *dui* și din lat. clas. *duo* < i.e. **dwō*¹⁰, rădăcină comună în toate ariile indo-europene și reconstruită în forma dualului masculin *dwōu*, cf. scr. *d(u)vā(u)*, celt. *dvai*, v. germ. **twai*, v. engl. *twá*. Se regăsește în numele actuale ale cifrei din aria italică (cf. sp., cat., occit. *dos*; sard. *duos*; port. *dois*; fr. *deux*; rom. *doi*; it. *due*), germanică (cf. engl. *two*; germ. *zwei*; norv., dan. *to*; sued. *två*), slavă (cf. rus., belarus., ucr., ceh., slovac., sloven., bulg., maced. *dva*; srb.-cr. *dvâ*; pol. *dwa*), baltică (lit. *dù*, let. *divi*), gr. *dhío*, alb. *dy* etc. Numărul natural indicat prin cifra 2 provine din legarea a două bare orizontale la arabi și la chinezi sau prin două bare verticale la romani, egipteni, babilonieni, forma actuală a cifrei s-a stabilit în 1440, când se inventează tiparul.

trei < lat. *trēs* < i.e. **treyes*, rădăcină comună ariilor indo-europene, cf. v. gr. *treis*, *tria*, scr. *tráyah*¹¹, celt. *treis*, v. sl. *trīje*. Ea se regăsește în numele actuale ale cifrei din aria italică (cf. sp., cat., occit., sard. *tres*; port. *três*; fr. *trois*; rom. *trei*; it. *tre*), germanică (cf. norv., dan., sued. *tre*; engl. *three*; germ. *drei*), slavă (rus., ucr., slovac., sloven., bulg., maced. *tri*; belarus. *try*; srb.-cr. *trī*; pol. *trzy*), baltică (lit. *try~s*; let. *trī:s*), gr. *tría*, alb. *tre* etc. Numărul natural este redat prin cifra 3, iar în sistemul roman prin trei bare verticale.

patru < lat. vulg. *quattrum*, formație tematică a termenului din lat. târzie *quattor*, simplificare a formei din lat. clas. *quattuor* < i.e. **k^wetwer-*, comună ariilor indo-europene, cf. scr. *catúr*, celt. *qetveres*. Ea se regăsește în formele actuale ale cifrei din aria italică (cf. fr., cat., occit. *quatre*; sp. *cuatro*; port. *quatro*; it. *quattro*; rom. *patru*), slavă (cf. rus. *chety're*; maced. *chetiri*; bulg. *chétiri*; srb.-cr. *chétiri*; ucr. *choty'ri*; belarus. *chaty'ri*; pol. *cztery*; sloven. *shtiri*; slovac. *shtyri*), baltică (cf. lit. *keturi*; let. *chetri*), din alb. *katër* etc. Numărul natural notat prin cifra 4, folosită în Europa începând cu secolul al XV-lea, rezultă din scrierea rapidă a celor patru bare în formă de cruce. Originea crucii, simbol religios esențial în creștinism și în unele culte solare arhaice, este legată de foc: două bețe încrucișate prin frecarea cărora se obține flacăra. În sistemul roman cifra este notată prin simbolul IV, mai rar cu patru bare IIII.

cinci < lat. clas. *quīnque* < i.e. **penk^we*, rădăcină comună ariilor indo-europene, cf. v. gr. *pénte*, scr. *pāñca*, v. pers. **pancha*, celt. *qenqe*. Apare în denumirile actuale ale cifrei din aria italică (cf. sp., port. *cinco*; occit., cat., *cinc*; fr. *cinq*; it. *cinque*; rom. *cinci*, sard. *chimbé*), slavă (cf. rus., ucr. *pyat'*; belarus. *piac'*; bulg., sloven., maced. *pet*; ceh., srb.-cr. *pêt*; slovac. *pät'*), baltică (cf. lit. *penki*; let. *pieci*), din gr. *pénde*, alb. *pesë* etc. Numărul natural indicat prin cifra 5, cu formă asemănătoare unei palme strânse, cu degetul mare izolat și îndoit, sau prin simbolul roman V, care reprezintă imaginea palmei întinse cu degetul mare răsfirat, amintește originea numărării cu ajutorul degetelor. Forma scr. *pāñca* este asociată de Paolo Santangelo cu cea din lat. *pugnus* „pumn” (palma strânsă), dar și cu cuvintele germane *finger* „deget”, *fang-en* „a apuca” (pentru apucare oamenii foloseau cele cinci degete)¹².

șase < lat. *sex* < i.e. **seks*, rădăcină comună ariilor indo-europene, cf. got. *saihs*, scr. *śaṣ*¹³, celt. *svex*, v. germ. *seks*, v. engl. *sex*. Se regăsește în denumirile actuale ale cifrei din aria italică (cf. sp., port. *seis*; fr. *six*; cat. *sis*; occit. *sièis*, it. *sei*; sard. *ses*; rom. *șase*), germanică (cf. engl. *six*; germ. *sechs*; norv., dan. *seks*; sued. *sex*), slavă (rus., slovac. *shest'*; ceh., bulg. maced., sloven. *shest*; ucr. *shist'*; srb.-cr. *shêst*; pol. *szes'c'*), baltică (lit. *sheshi*; let. *seshi*) din gr. *éksi* etc. Forma cifrei 6, asemănătoare secerii pe care o face luna în poziție descrescătoare, trimite către astronomie, unde numerele au fost folosite din cele mai vechi timpuri. În sistemul roman cifra 6 este notată prin simbolul VI.

șapte < lat. *septem* < i.e. **septm*, rădăcină regăsită în v. gr. *épta*, scr. *saptá*, celt. *septn*, v. sl. *sedmŭ*, având corespondențe în majoritatea ariilor. De exemplu, denumirile actuale ale cifrei din aria italică (cf. rom. *șapte*; fr. *sept*; port. *sete*; sp. *siete*; it., sard. *sette*; cat. *set*; occit. *sèt*), slavă (cf. rus. *sem'*; ucr. *sim*; belarus. *sem*; slovac., sloven. *sedem*; bulg. *sédem*; srb.-cr. *sëdam*; ceh. *sedm*; pol. *siedem*), baltică (cf. lit. *septyni*, let. *septini*), din gr. *eftá*, alb. *shtatë*. În sistemul roman cifra 7 este notată prin simbolul VII.

opt < lat. *octō* < i.e. **oktōu*, rădăcină comună ariilor indo-europene, cf. celt. *octō*, scr. *aṣṭá*, v. pers. **ashta*, v. germ. **ahto*. Se regăsește în denumirile actuale ale cifrei din aria italică (cf. rom. *opt*; it., sard. *otto*; port. *oito*; sp. *ocho*; cat. *vuit*; fr. *huit*, occit. *vuèch*), germanică (cf. germ. *acht*; engl. *eight*; norv. *átte*; sued. *átta*; dan. *otte*), din gr. *ohtó* etc. În sistemul roman cifra 8 este redată prin simbolul VIII.

nouă < lat. *novem* < *noven* < i.e. **newn*, rădăcină comună ariilor indo-europene, cf. scr. *náva*, v. pers. **nava*, v. sl. *novu*, celt. *nevn*. Se regăsește în denumirile actuale ale cifrei din aria italică (cf. port., it., sard. *nove*; sp. *nueve*; cat. *nou*; occit. *nou*; rom. *nouă*; fr. *neuf*), germanică (cf. engl. *nine*; germ. *neun*; norv., dan. *ni*; sued. *nio*), din gr. *ennéa*, alb. *nëntë* etc. Forma

cifrei 9 a fost asemănată cu secera pe care o face luna în poziție crescătoare (luna nouă cu corespondent latin *nov-em*, gr. *ennéa*), după cum observa Santangelo¹⁴. În sistemul roman cifra 9 este notată prin simbolul IX.

zece < lat. *decem* < *dekem* < i.e. **dekm*, rădăcină comună ariilor indo-europene, cf. v. gr. *déka*, scr. *dāṣa*, v. pers. **datha*, celt. *decn*. Se regăsește în denumirile actuale ale cifrei în aria italică (cf. rom. *zece*; fr. *dix*; port. *dez*; sp. *diez*; cat. *deu*; occit. *dètz*; it. *dieci*, sard. *deghe*), slavă (cf. rus. *désyat'*; ucr. *desyat'*, ceh., maced., sloven. *deset*; bulg. *déset*; slovac. *desat'*; srb.-cr. *děset*), baltică (cf. lit. *deshimt*, let. *desmit*), din gr. *dhéka*, alb. *dhjetë* etc. Rădăcina *dekm* stă și la baza verbului lat. *decet* „se acceptă”, „se cade”, „ceea ce prinde”, ca termen final al bazei de numerație¹⁵. Numărul natural reprezentat prin cifra 10 sau după sistemul roman prin simbolul X reprezintă degetele de la două mâini (imaginea a două palme deschise X, unirea a doi V în vârf).

Din punct de vedere cultural, numele cifrelor sunt legate de începuturile civilizației, când omul primitiv își folosea mințile și degetele pentru a realiza socotitul, pentru a marca timpul în funcție de ciclurile lunare. În istoria lor, cifrele sunt asociate și cu unele simboluri creștine, permițând apropierea și înfrățirea grupurilor primitive pe baza legăturilor spirituale.

Din punct de vedere lingvistic, reconstituirea rădăcinilor indo-europene pe baza metodei comparativ-istorice, ajută la cunoașterea stadiilor pe care cuvintele le-au înregistrat în istoria lor. Rădăcinile indo-europene care stau la baza numelor de cifre se regăsesc în grupurile de limbi care au derivat din limba-mamă. S-au observat, în cadrul acestor grupuri, asemănări la nivelul formelor, dovezi certe ale înrudirii numeralelor corespunzătoare cifrelor și, prin extensiune, ale înrudirii limbilor. Lucia Wald demonstrează, de exemplu, reconstrucția numeralului *zece* în indo-europeana comună, în forma **dekm*, prin compararea fonemelor și a poziției lor în termenii din diferite limbi (gr. *δέκα*, scr. *dāśa*, av. *dasa*, lat. *decem*, bret. *dek*, got. *taihun*, arm. *tasn*, v. sl. *desęti*, let. *desimt*). La aceste forme, oclusiva velara [k], caracteristică limbilor centum (celtice, italice, germanice, greacă), corespunde fricativei [s/š] în grupul satem (indo-iraniană, baltice, slavă, armeană)¹⁶.

Limbile romanice, din care face parte și româna, moștenesc numele cifrelor odată cu fondul latin. Examinarea acestor nume în cadrul grupului romanice probează existența a două arii geografice, în funcție de marcarea pluralului în vocala *-e* /*-i* sau în consoana *-s*¹⁷. Pluralul caracterizează și numele cifrelor de la doi în sus. Romania orientală înregistrează prin italiană și română forme în *-e* și *-i* (vocală sau semivocală): it. *due*, rom. *doi*; it. *tre*, rom. *trei* (a se vedea și alte numere terminate în literă care notează o vocală sau o semivocală: it. *sei*, rom. *șase*; it. *sette*, rom. *șapte*; it. *dieci*, rom. *zece*). Romania occidentală înregistrează prin celelalte limbi romanice

forme în -s/-x: sp., cat., occit. *dos*, port. *dois*, fr. *deux*; sp., cat., occit., *tres*, port. *três*, fr. *trois* (a se vedea și alte numerale terminate în literă care notează o consoană, echivalente cu cele din it. și rom. : sp., port. *seis*; cat. *sis*; occit. *sièis*; fr. *six*; cat. *set*; occit. *sèt*; fr. *sept*; port. *dez*; sp. *diez*; occit. *dètz*; fr. *dix*).

Limbile slave prezintă, la rândul lor, multe asemănări la nivelul formelor. De exemplu, numeralul *doi* sub forma *dva* apare în toate limbile slave exemplificate, cu excepția pol. *dwa*; *trei*, sub forma *tri*, în rus., ucr., slovac., sloven., bulg., maced.; *tri*, în srb.-cr., iar *trzy*, în pol.

Înrudirea prin asemănări la nivelul rădăcinilor și a afixelor se constată și între limbi care aparțin unor grupuri diferite: latină și greacă (*unus – éna*; *três, tria – tréis, tria*; *septem – épta*; *octo – octo*; *decem – deca*), sanscrită și greacă (*éka – éna*; *tri – tria*; *saptá – épta*; *dáça – déka*), celtică și vechea germană (*oinos – *ainaz*; *dvai – *twai*; *treis – *thrijiz*; *svex – *seks*; *octô – *ahto*; *nevn – *niwun*). Fazele vechi ale limbilor (moarte) atestă înrudirea lingvistică și oferă date necesare comparării cu actualele limbi.

Cifrele sunt expresia universalității, iar numele lor confirmă înrudirea dintre limbi aparținând unor grupuri diferite. Asemănările mai mult sau mai puțin pregnante ale acestor nume reflectă atât diversitatea, cât și unitatea expresiei lingvistice la nivelul zonelor geografice îndepărtate.

NOTE

¹ Cf. Will Durant, Ariel Durant, *Civilizații istorisite*, traducere de Cristina Jinga, Cristina Ștefănescu, *Moștenirea noastră orientală I*, București, Prietenii Cărții, 2002, p. 109.

² Idem, *ibidem*, *Viața în Grecia antică II*, p. 146.

³ Idem, *ibidem*, *Moștenirea noastră orientală II*, p. 277.

⁴ Laplace, *Oeuvres complètes*, t. VI, p. 404-405, apud Will Durant, Ariel Durant, *Civilizații istorisite*, vol. *Moștenirea noastră orientală II*, p. 277.

⁵ Will Durant, Ariel Durant, *Civilizații istorisite*, vol. *Era credinței I*, p. 358.

⁶ Cf. Giacomo Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Florența, Le Monnier, 1967, p. 80.

⁷ Cf. Raphaël Girard, „*Le Popol-Vuh*”, *histoire culturelle de Maya-Quiché*, Paris, 1954, p. 318, apud Solas Boncompagni, *Lumea simbolurilor* (trad.), București, Humanitas, 2003, p. 18.

⁸ A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959 (EM); Giacomo Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Florența, Le Monnier, 1967; Lucia Wald, Dan Slușanschi, *Introducere în studiul limbii și culturii indo-europene*, București, EȘE, 1987 (Wald); *Numbers in Indo-European Languages*, www.zompist.com/euro.htm (*Les noms des nombres de un à dix dans 4500 langages*, întocmit de Mark Rosenfelder pe baza unei bibliografii ce însumează 5020 de articole de dicționar).

⁹ Formele cifrelor sunt preluate selectiv din EM, Wald, Rosenfelder. Numele actuale și scrierea lor este preluată din Rosenfelder.

¹⁰ Cf. EM, *duwō*.

¹¹ Cf. Lucia Wald, *trayas*.

¹² Paolo Santangelo, *L'origine del linguaggio*, Milano, Bompiani, 1948, p. 173, apud Boncompagni, *Op. cit.*, p. 68.

¹³ Cf. EM, *sát*.

¹⁴ Paolo Santangelo, *Op. cit.*, p. 172, apud Boncompagni, *Op. cit.*, p. 111.

¹⁵ Lucia Wald, p. 240.

¹⁶ Lucia Wald, p. 190.

¹⁷ Michaela Livescu, *Elemente de lingvistică romanică*, Craiova, EUC, 2003, p. 9.

BIBLIOGRAFIE

Boncompagni, Solas, *Lumea simbolurilor* (traducere), București, Humanitas, 2003.

Devoto, Giacomo, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Florența, Le Monnier, 1967.

Durant, Will, Durant, Ariel, *Civilizații istorisite*, traducere de Cristina Jinga, Cristina Ștefănescu, *Moștenirea noastră orientală* I, II, 2002; *Viața în Grecia antică* II, 2002; *Era credinței* I, 2003, București, Prietenii Cărții, 2002-2003.

Ernout, A., Meillet, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959 (EM).

Livescu, Michaela, *Elemente de lingvistică romanică*, Craiova, EUC, 2003.

Wald, Lucia, Slușanschi, Dan, *Introducere în studiul limbii și culturii indo-europene*, București, EȘE, 1987.

www.zompist.com/euro.htm (*Numbers in Indo-European Languages*).

RÉSUMÉ

L'article présent quelques aspects de l'histoire des noms de chiffres dans la culture universelle.

ÎN MĂRI DIN TOT ÎNALTUL EMINESCU – *LUCEAFĂRUL*

George SORESCU

1. Logos. **Cădere și recădere**
2. Căderile și ataraxiile geniului

Versul din poemul-capodoperă *Luceafărul*, creație de bază, obiectul celor mai multe exegeze din literatura română! Cercetătorii stăruie îndeosebi asupra genezei acestui poem, (v. basmul autohton *Fata-n grădina de aur*) asupra proiecțiilor simbolice în viziune mitică și filosofică cum și asupra unor motive și înrâuriri existente în vechile culturi (Înrâuriri platonice – lumea ideilor pure, a prototipurilor; etica budhistă și stoică vizând stăpânirea dorințelor, *ataraxia*, calmul, *nepăsarea*, *detașarea* etc. ... În același timp, înrâuriri ale filozofiei kantiene).

Paradoxal, unghiurile estetice ale *Luceafărului* nu sunt epuizate, ci ele regenerează în timp pe multiple coordonate:

1. exterioare – înrâuriri, univers ideatic;
2. interioare – cuvinte potrivite ca microstructuri ce deschid porți ascunse către alte semnificații, deseori arhaice. Alte creații eminesciene pot face încă obiectul unor exegeze. Cercetătorul modern, dincolo de reflecția gravă, are surpriza revelării unor orizonturi ascunse. Alte eforturi în plan hermeneutic nu pot fi ignorate. În cazul de față, ne interesează sensurile adânci, niciodată aceleași, ale unor construcții fixate în osatura unor versuri, componentele capodoperei. Ne vom opri, de pildă, asupra unor valori semantice și simbolice ale verbului *a cădea* (în lb. latină *cadō*, *-ēre*, *cecidī*, *cāsum*); în ce măsură poetul întrupează esențele verbului și dă un sens gândirii sale creatoare.

Verbul, expresie mitică a logos-ului sacru (v. și *Rig-Veda* X, 125, logosul, funcțiile lui, în *Geneză*) și logos-ul la stoici, privit ca *divinitate benefică*, intră aproape magic în toate articulațiile poemului. *A cădea*, în accepție eminesciană, evoluează pe verticală, între *înaltul* și *adâncul*, dar și invers, pe orizontală existențială, între iluzie și căderea permanentă în natură și în sfera trăirilor cotidiene.

În poeziile eminesciene, exceptând *Luceafărul*, căderile intră deseori în cadrul logosului obișnuit, adică sugerează ecuațiile unor scurte situații, în

mișcare, verbul dând expresie unor imagini motorii. Statutul acestui verb aparține loricilor îndeosebi. El este comun, în afara imaginilor transmise prin diverse reprezentări: *Cad putredele tronuri în marea de urgie (Junii corupți)*; *dar azi vâlul cade, crudo (Venere și Madonă)*; *Cezarul, chiar Cezarul de mult ar fi căzut (Împărat și proletar)*. Întâlnim, de pildă, la Eminescu, *căderi în fulgerări diamantine – Pulbere de diamante cade fină ca o bură (Scrisoarea III)*; alteori natura însăși repetă spectacolul căderii: *Se pare cum că alte valuri/ cobor mereu pe-același vad./ Se pare cum că-i altă toamnă./ Ci-n veci aceleași frunze cad (Cu mâne zilele-ți adaogi)*; *Cădere și recădere: Pe când cu zgomot cad/ Izvoarele-ntr-una (De-oi adormi – variantă)*; *S-aud cum blânde cad/ Izvoarele-ntr-una (Iar când voi fi pământ)* etc.

O problemă pentru cercetători în edițiile consacrate: *Izvoarele-ntr-una, Și murmură-ntr-una* etc.; *într-una* – prep. *întru* + numeral sau pronume. În textul eminescian – *într-una* – sugerează însă ideea de mișcare perpetuă = mereu (adv.). Deci scrierea *într-una* este defectuoasă întrucât ideea e aceasta: Izvoarele cad (se rostogolesc) mereu, continuu, în albia râului. Le putem numi deseori căderi obișnuite, în natură și în existența umană, cotidiană.

În a doua categorie verbul eminescian – *a cădea* – exprimă o reflecție gravă asupra condiției universului sau a condiției umane: *Când sorii se sting și stelele pică (cad),/ Îmi vine a crede că toate-s nimică; Să cadă nimicul cu noaptea lui largă (Mortua est)*. Deci o cădere a totului (Unului vestic) în haos: *Și în noaptea neființei totul cade, totul tace (Scrisoarea I)*. *Cădere și renaștere: Din mărire la cădere, din cădere la mărire (Memento mori)*. Alteori, expresie a limitei umane, o cădere tragică a celor doi logodnici (Arald – Maria) în neființă (moarte), în celebrul poem fantastic, *Strigoii: Călări ei intră-nuntru și porțile recad*. Topos montan, învăluire mitică.

În sfârșit, *căderile* geniului, temporare și irepetabile! Mai întâi, câteva sinteze asupra conținutului ideatic și câteva posibile (alte) explorări. *Luceafărul (purtătorul de lumină)*, (Hyperion în mitologia elină), *cel de sus, Titanul zonei siderale, părinte al soarelui și arhetip universal; cel care merge pe de-asupra lumii create, izvorând din ea și totuși creând-o*, se identifică cu Unitatea, *face parte din Tot, dar nu este Totul*; zmeul din basm este un Eon, *cuvânt curat* (logosul). *Luceafărul*, mitic și cosmologic, este un *uranid nemuritor* (G. Călinescu); este considerat un *super-eon; nenăscut, lipsit de început și sfârșit, de spațiu și timp* (M. Mincu).

În versificația inițială a basmului eroul mitic este numit Eon – cuvânt curat: *Tu care nici nu ești a mea făptură,/ Cuvânt curat ce-ai existat, Eone*. (Adonai către zmeu, din componenta basmului versificat de poet.)

Eon, privit ca *etimon* (sens original, adevărat), ceea ce este¹ se află în raporturi cu alte sensuri (greco-latine). Eonul poate fi înțeles și ca *timp*

universal și esență între Demiurg și om. În sfârșit, Luceafărul, ipostază imaginară a geniului, devine, așa cum sublinia George Călinescu, o *mente contemplativă, apolinică, cu o scurtă criză dionisiacă*. Înțelesurile nu se opresc însă aici, întrucât ariile mitice pot fi căutate și în alte culturi. *Căderile* Luceafărului (Hyperion-ului) în înțeles mitic, ale geniului au la bază Erosul, o componentă efemeră a existenței înaripate, a spiritului uman, dar și un moment de adâncă autocunoaștere și de detașare stoică. Ideea detașării geniului de tot ceea ce este *ispită* și inevitabilă trecere în moarte este veche. O întâlnim la marii inițiați (doctrinari și filozofi) ai antichității din spațiul extins al unor culturi. Etica nepăsării (ataraxia, apatheia etc.) nu trimite numai la Buddha Sakyamuni, Epictet, Horațiu. Rădăcinile pot fi căutate mai adânc în terenul fertil al unor vechi religii. Rădăcinile poemului sunt și ele adânci, mai adânci decât s-ar putea crede.

Operând cu elemente arhetipale, poetul, imaginar, dă expresie nuanțelor mitice. Kama din triada indiană (Tapas – Unul – Kama) se află în spatele triadei eminesciene (Luceafărul – Fata de împărat – Demiurgul). Demiurgul, Hyperion, componente duale ale *Totului*. Spațiul și Timpul în acest plan, în accepție kantiană, se constituie în pioni de bază ai poemului. Zmeul, Florin, Fata de împărat (Cătălina) – triada mitico-arhaică în structura basmului, *Fata-n grădina de aur*.

Cadrul subiectului lirico-epic – iubirea dintre fata de împărat și un astru (Luceafărul) este tot mitic. Mitice vor fi deci și întrupările *uranidului* - în expresie călinesciană - din cer și din mare (marea ca simbol al genezei): *Iar cerul este tatăl meu/ Și muma-mea e marea. Și soarele e tatăl meu,/ Iar noaptea-mi este muma. Noaptea* – după Hesiod – *zeița tenebrelor și fiica chaosului*. Deci o a doua întrupare, spectaculoasă în orizont cosmic, din *chaos* și din *soare* (privit ca *pater* mitic). Întrupări din componentele genezei (cer și mare, soare – noapte cosmică) Demiurgul – un principiu suprem peste care nu se poate trece. Celelalte componente – *reveria, somnul, visul nocturn*, magia în cele două spații (terestru și sideral), ipostazele eroului mitic, ataraxiile geniului etc. – motivează structura și logica interioară a poemului.

Exegeții, firește, datorită erosului, văd aici o *năzuință de transcendere*, din partea Cătălinei, o încercare de depășire a condiției umane, din partea Luceafărului (a geniului), o încercare de renunțare la tot ceea ce este etern pentru *O oră de iubire*. Ea ar fi succedată tragic de intrarea în veșnicul repaos. Ireconcilierea erotică, în poem, este vizibilă.

În lumina acestor elemente se justifică, în prima parte, căderile geniului: „Și apa unde-au fost căzut/ În cercuri se rotește/ Și din adânc necunoscut/ Un mândru tânăr crește. O a doua întrupare vizează întregul spațiu uranic – Iar ceru-ncepu a roti/ În locul unde pier – cum și văile

chaosului. În aer rumene văpăi/ Se-ntind pe lumea-ntreagă,/ Și din a chaosului văi/ Un mândru chip se-ncheagă”. Soarele și noaptea îi sunt deci părinții mitici. Conceptualizând (liric), poetul stabilește o relație directă între mit și cele două categorii filozofice – spațiul și timpul! Cu aceste repere asupra conținutului ideatic (arhetip, mit, intrigă, simbol) ne apropiem de sensurile celor două tipuri de căderi. Ele sunt mijloace de înțelegere adâncă a unor trăiri în plan imaginar și conceptual.

Căderile și întrupările personajului-simbol sunt și mitice și temporare, spectaculoase prin inedit, dimensiune și aură cosmică. Căderile geniului în accepție simbolică nu reprezintă însă *rupturi* în structura ideatică a eului, ci inițieri în zonele umane, adânci ale cunoașterii. O a treia *cădere*, de data aceasta *în sus* (drumul spre Demiurg) – *S-a rupt din locul lui de sus,/ Pierind mai multe zile* – poate sugera cu totul altceva: expresia altei trăiri subiective, dominată de ideea unei supreme iluzii: desprinderea de eternitatea rece, pustie, neumanizată (*Reia-mi al nemuririi nimb* etc.).

În acest caz, prin refuzul Demiurgului, procesul cunoașterii se rotunjește. Eul devine stăpân pe sine însuși, ataraxiile tutelând doar înaltul: *Dar nu mai cade ca-n trecut/ În mări din tot înaltul. Înaltul și adâncul (Și dacă stele bat în lac/ Adâncu-i luminându-l – Și dacă...)* se află rareori pe aceeași verticală cosmică pentru împăcarea durerii (*E ca durerea mea s-o-mpac*) și înseninarea gândului (*Înseninându-mi gândul*), (*Căderea în sus*, în alt cadru ideatic)².

În marele poem eminescian, Geniul se poate sustrage Voinței schopenhaueriene, ea rămânând aceeași: *sălbatică, inconștientă și instinctivă*. El se sustrage din orizontul *marelui Eros*. Privindu-l mitic, geniul se menține în zona unui *logos abisal* (Blaga), pe linia unui principiu stoic (indiferență, nepăsare, seninătate interioară etc.). Conștient de propria-i menire, asemenea Hyperion-ului (lipsit de început și sfârșit, de spațiu și timp), etern în lumea valorilor, el se întregește pe sine prin experiment și autocunoaștere. *Căderile* lui, în expresie călinesciană, *sunt scurte crize dionisiace*. Ele nu trimit la textele biblice, ci propun temporare coborâri ale propriului Eu pe alte coordonate. Căderile în adânc, plonjări în propriul eu (Marin Mincu) sunt în esență forme de autocunoaștere, din moment ce sunt lipsite de regresii și dominate, în final, tot de sentimentul eternității cu lucide ataraxii. Căderile și ataraxiile geniului fascinează „minte contemplativă” și tulbură în răstimpuri orizontul cunoașterii.

NOTE

¹ Constantin Barbu, *Rostirea esențială*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1985, prefață de Marin Sorescu, pp. 12-13.

² Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer, Teatru*, 1984.

RÉSUMÉ

L'article fait une analyse d'un des vers du poème « Luceafărul » par Eminescu. Il y propose une double perspective : esthétique et herméneutique. À une analyse profonde on y découvre des significations latentes et archaïques. Les mots-clé en sont : logos, chutes-rechutes, ataraxie, eon, génie. Les chutes en abîmes s'avèrent des formes d'autoconnaissance avec des retours à l'état de lucidité de l'ataraxie gouvernée par le sentiment de l'éternel.

**ALEXANDRA IORGULESCU, MIHAELA MARCU,
TEATRUL LATIN, EUC, 2005, 236 p.**

Intențiile autoarelor cu privire la destinația acestei cărți sunt expuse în *Preambulul* (pp. 5-6) care însoțește lucrarea. Ele doresc să ofere: „o imagine de ansamblu a teatrului latin pornind de la creațiile primilor reprezentanți”, fără a omite vechile forme populare în care s-a manifestat spiritul comic și critic al latinilor, de care ei au fost întotdeauna mândri și pe care l-au socotit definitoriu pentru profilul lor moral.

În *Preliminarii* (p. 7) este subliniată îndatorarea pe care o are teatrul latin față de cel grec pe care însă nu a reușit să-l egaleze datorită, pe de o parte, lipsei unui mediu politico-social adecvat manifestărilor libertăților cetățenești pe care le asumă comedia și, pe de altă parte, datorită inapetenței pentru tragic a marelui public roman prea mult captivat de jocurile și sărbătorile pe care le ofereau oficialitățile.

Pentru a urmări modul în care au fost puse în practică intențiile inițiale este oportun să analizăm structura cuprinsului. Astfel, parcurgându-l în diagonală, vom observa că se disting trei planuri de tratare a temei propuse.

Unul este cel al originilor și evoluției teatrului latin (*Începuturile*, pp. 9-22), începând cu reprezentațiile rudimentare actorilor etrusci, *histriones*, care au adus această formă de artă la Roma. În această secțiune autoarele au socotit oportun să introducă o scurtă informare despre modul de organizare a unui spectacol: de la modul de achiziționare a piesei de către *dominus gregis*, conducătorul trupei teatrale, regizor și actor în același timp, la detaliile de arhitectură teatrală, de costumație a actorilor ori de recuzită. Întreaga descriere a teatrului roman, în ceea ce privește aspectele exterioare textului dramatic propriu-zis, este raportată permanent la modelul grec, subliniindu-se asemănările, dar mai ales inovațiile și particularitățile pe care spiritul romanilor le-a imprimat. Se poate sublinia, în această ordine de idei, că teatrul roman își pierde foarte curând caracterul religios pe care îl avea cel grec strâns legat de cultul dionisiac, deși rămâne încadrat unor sărbători tradiționale sau unor ocazii extraordinare și are caracter instituțional. Rolul corului din teatrul grec dispare aproape complet la Roma. O adaptare firească la realitatea romană o reprezintă costumația actorilor, care, pentru a sublinia specificul roman, se îmbrăcau în *toga praetexta*, simbolul statutului social superior al personajelor tragice și de aici numele de *fabula praetexta* al tragediei cu subiect roman, iar comedia se numea *togata*, după numele

îmbrăcămintei uzuale în popor. Tragediile și comediile cu subiecte grecești se numeau *palliatae* pentru că actorii păstrau costumația specific grecească numită *pallium*. Aceste aspecte, precum și altele, privitoare la teatrul latin sunt tratate în acest capitol în diacronia lor.

Al doilea plan al cărții este unul teoretic și are în vedere evoluția literaturii dramatice pe teren roman (*Tragedia. Primii reprezentanți*, pp. 23-49). Ordinea de tratare este începută cu tragedia, ai cărei primi reprezentanți sunt corifeii literaturii latine originale: Livius Andronicus, Naevius, care reprezintă prima generație, și Ennius, care reprezintă a doua generație de scriitori ce beneficiază de deschiderea inițiată de primii și de aceea își permit inovații care sporesc nivelul calităților literare ale textelor. Ei toți scriu îndeosebi piese cu subiecte grecești din ciclul troian. Naevius se remarcă prin încercarea de adaptare exterioară a reprezentării prin introducerea îmbrăcămintei romane, dar și prin crearea unor subiecte cu caracter autohton, în două tragedii le sale. Eforturile inițiatorilor dramaturgiei originale latine sunt demne de remarcat, au rămas numeroase titluri care atestă bogăția temelor care i-au preocupat, dar cunoașterea textelor lor este extrem de precară. Ennius este autorul care renunță la prozodia inadecvată a versului *saturnin* practică de poeții tragici anteriori și introduce hexametru, metrul de origine greacă folosit în epică. El abordează curajos și elemente de structură ale teatrului grec pe care îl adaptează lumii romane. Pacuvius și Accius sunt reprezentanții remarcabili ai celei de-a treia și celei mai bune perioade a tragediei latine. Tradiția deja instaurată de înaintași le oferă experiența necesară pentru a ajunge la o cotă superioară de creație. Ca și la Ennius, se face simțită prezența unei concepții filosofice superioare, care investește omul cu raționalitate și demnitate. Din punct de vedere estetic operele celor doi se află la nivelul maxim pe care l-a atins tragedia latină în existența ei de până atunci, unele tragedii ale lui Accius fiind jucate până la jumătatea secolului I a. Chr..

După acești doi reprezentanți care aparțin în cea mai mare măsură secolului al II-lea a. Chr., spectacolul tragic nu mai înregistrează autori notabili până la Seneca, adică secolul I al erei creștine, primele două treimi (*Seneca tragicul*, pp. 50-61). Acesta ocupă o poziție singulară, atât în istoria cât și în literatura latină, prin felul în care concepțiile sale politico-filosofice au marcat epoca și prin vastitatea și eclecticismul operei sale. El este singurul tragediograf latin a cărui operă a fost păstrată în întregime. Tragedia ocupă doar o parte din creația sa, deși cuprinde la rândul ei un număr important de piese, care ar putea reprezenta doar ele opera de o viață a unui autor. Seneca își recrutează subiectele și personajele tragice din fondul mitic consacrat de autorii greci, dar introduce o serie de actualizări și sincronizări cu lumea romană a timpului său. De asemenea, nu poate rămâne neobservată influența

filosofiei stoice asupra modului de tratare a conflictului tragic, în latura sa preponderent morală dezvoltată de autorul latin. Totodată, el intervine novator în structurarea compoziției dramatice acordând o semnificație importantă prologurilor, care nu mai reprezintă o introducere la desfășurarea acțiunii, ci conturează aspectele etice ale acțiunii și interacțiunii caracterelor implicate în conflict. Seneca s-a distanțat de poetica aristotelică a tragicului în câteva piese ale sale prin ignorarea unor precepte considerate de absolută observață cum sunt cel privitor la încadrarea acțiunii în limita unei singure zile, cel care prevedea concentrarea acțiunii într-un singur plan ori cel care impunea ca scenele sângeroase să fie ferite de privirile publicului. Din modul în care își concepe Seneca piesele rezultă caracterul lor *literar*, adică *nereprezentabil scenic*. Jocul scenic este practic imposibil, dat fiind că nu există o desfășurare propriu-zisă a acțiunii, personajele nu interacționează practic, piesa fiind o succesiune de monologuri, destul de lungi uneori, care nu oferă adâncime psihologică și veridicitate. Fixitatea dogmatică a caracterelor le imprimă trăsături artificiale și le face să fie prea demonstrative. Cu toate acestea, nu-i putem nega lui Seneca o mare putere de creare a situațiilor tragice, o deosebită percepție a sublimului și o rară capacitate de expresie a tensiunii tragice. Lecturarea pieselor sale în epocile care au urmat a fost modalitatea cea mai adecvată de a-l înțelege și valorifica, ca și de a-i asigura perpetuitatea în literatura universală.

În același plan al abordării teoretice se înscrie și capitolul dedicat comediei latine intitulat *Forme de tranziție. Tipuri de comedii latine* (pp. 112-134). Este descrisă în amănunt structura triadică a comediei latine: *prologus*, *corpul piesei* (format din *diverbium* și *canticum*) și *epilogus*. Fiecare dintre cele trei părți obligatorii îndeplinește o anumită funcție cu care autorul o investește. Astfel, la Plautus se regăsește frecvent funcția de captare a atenției și bunăvoinței publicului prin apelul explicit al actorului, care se numea chiar *prologus*, cea de informare privitor la piesă (sursa grecească, numele edilului care a organizat reprezentația, numele consulilor eponimi, ziua, apoi numele conducătorului trupei de actori, al interpretului muzical și al instrumentului folosit). Urmează clasificarea comediiilor latine în funcție de gradul de dinamism al acțiunii în: *motoria*, *stataria* și *mixta*. După ce sunt trecute în revistă diverse faze ale dezvoltării comediei romane și câțiva reprezentanți ale căror nume astăzi sunt mai cunoscute decât opera lor, se dedică un spațiu relativ însemnat formelor tradiționale romane de manifestare a spiritului comic: *atellana* și *mimul* care cunosc faza preliterară care însă ulterior își fixează un anumit standard de calitate și treptat primesc statut literar. Autoarele se opresc la numele a doi autori de atellane, Pomponius și Novius și a doi autori de mimi: Decimus Laberius și Publilius (sau Publius) Syrus. Cei doi mari corifei ai literaturii comice latine, Plaut și

Terențiu, beneficiază de tratări separate față de considerațiile cu caracter general informativ despre originile și evoluția comediei: Plaut se regăsește în capitolul intitulat *Titus Maccius Plautus: univesul imaginar* (pp. 135-143), iar Terențiu în cel intitulat *Publius Terentius Afer* (pp. 197-203). Cei doi aparțin la generații biologice și literare diferite. Făcând o comparație între ei se pot constata apropieri în ceea ce privește sursele de inspirație și anume în primul rând o sursă grecească, poetul comic Menandru, cel mai strălucit reprezentant al *comediei noi* și apoi sursele interne oferite de comicul tradițional latin. Lumea personajelor celor doi autori este destul de asemănătoare: tineri îndrăgostiți, bătrâni libidinoși, sclavi vicleni, curtezane și tot felul de trepăduși care trăiesc din expediente, intriga pieselor pornește de la situații asemănătoare. Cu toate acestea îi despart o serie de elemente care subzistă în temperamentele artistice deosebite ale celor doi autori și anumite evoluții în mentalitatea romanilor de la mijlocul secolului al II-lea, de care este marcat Terențiu. Forța comică, *vis comica*, a lui Plaut rezidă în bufoneria și satira explozive, în caricaturizarea destul de grosolană, în ritmul alert al stilului și utilizarea comicului de limbaj. Teatrul lui este un teatru prin excelență popular. Terențiu însă vine dintr-o cu totul altă lume. Trăind în preajma cercului de aristocrați și intelectuali al Scipionilor, în care noile concepte culturale și educative importate din Grecia prin contur, Terențiu atenuază mult din expresivitatea prea accentuată a comicului plautin, pierzând din forța comică, dar câștigând în adâncimea caracterelor prin crearea unor portrete verosimile. Comedia lui este psihologică, sentimentală și moralizantă. El transformă comedia populară în comedie „burgheză”, a mediului social populat de oameni preocupați de morală și virtute. De aceea piesele sale sunt prea puțin comice, nu stârnesc râsul, ci îndeamnă la reflecție asupra umanității personajelor.

Poetul comic Caecilius Statius este tratat într-un scurt capitol separat (pp. 194-196), un autor care se situează undeva la jumătatea drumului între Plaut și Terențiu. El face trecerea spre tipul comic terențian, fără a ajunge la calitățile acestuia.

Ultima secțiune a planului teoretic al lucrării se intitulează *Declinul teatrului latin* (pp. 228-229) și subliniază că orientarea publicului pentru tipurile de spectacole care îi solicita puternic simțurile, cum erau spectacolele de circ, trimite genul dramatic latin în istoria literară de unde își va exercita până astăzi capacitatea de influențare asupra autorilor dramatici.

Al treilea plan al lucrării de față este cel al antologării unor fragmente aparținând celor mai importanți dramaturgi latini: Seneca este prezent cu două fragmente din *Oedipus* și *Medeea*, Plaut cu alte două din *Aulularia* și *Miles gloriosus* și Terențiu cu un fragment din *Andria*. Autoarele oferă și exemplul în original al celor două *Argumenta* și al *Prologului* care preced

piesa *Aulularia*, iar pentru *Miles gloriosus* le preferă pe cele în traducerea românească. Pentru a ilustra modul în care concepe Terențiu prologurile au inserat *Prologul* comediei antologate din acest autor.

Textele originale sunt însoțite de traduceri românești cele mai autorizate, cu scopul de a ajuta la surmontarea dificultăților limbii latine de către cititorii mai puțin familiarizați cu aceasta. Scopul didactic principal al acestei cărți se vedește din întreaga ei alcătuire.

Aș vrea în încheiere să fac unele observații în ceea ce privește modul de tratare a textelor latinești de către autoare. Aș fi considerat util ca în bibliografia atașată lucrării să fie menționate edițiile originale de care s-au slujit pentru antologarea fragmentelor latine. Apoi aș sugera că ar fi fost în spiritul arhitecturii metrice deosebit de elaborate și destul de complicate chiar și pentru comentatorii antici, nu numai pentru noi modernii, să fie respectată scrierea versurilor așa cum apare în edițiile plautine uzuale. Din dorința de a distinge replicile care se succed foarte alert în comedii, autoarele au frânt versurile, încât nu este limpede că unele dintre acestea formează o unitate metrică: un septenar trohaic, un senar iambic sau alt metru. De exemplu, în actul al II-lea al piesei *Aulularia*, pp.162-3, dialogul dintre Megadorus și Eunomia apare astfel:

MEGADORUS

Da mi, optuma femina, manum.

EUNOMIA

Ubi ea est? quis ea est nam optuma?

MEGADORUS

Tu.

EUNOMIA

Tune ais?

MEGADORUS

Si negas, nego.

EUNOMIA

Decet te equidem vera proloqui;

Nam optuma nulla potest eligi;

Alia, alia peior, frater, est.

De fapt, aceste replici formează trei versuri:

M. Da mi, optuma femina, manum. E. Ubi ea est? et quis ea est nam optuma?

M. Tu. E. Tune ais? M. Si negas, nego. E. Decet te equidem vera proloqui.

Nam optuma nulla potest eligi; alia alia peior, frater, est.

Această carte este binevenită și utilă studioșilor limbii latine și publicului mai larg pentru că pune la îndemână texte care le sunt destul de greu

Dana Dinu, ALEXANDRA IORGULESCU, MIHAELA MARCU, *Teatrul latin*

accesibile și pentru că oferă în același timp pertinente informații de natură istorică și literară necesare înțelegerii cadrului mai larg de evoluție a dramaturgiei latine și influențelor ei în literatura universală.

Dana DINU

ZOE PETRE,
CETATEA GREACĂ. ÎNTRE REAL ȘI IMAGINAR.
BUCUREȘTI, EDITURA NEMIRA, 2000, 430 p.

Această carte cuprinde sub un titlu unitar articole publicate în prestigioase reviste de specialitate din țară și străinătate, în peste trei decenii de activitate științifică și pedagogică a distinsei autoare. Cele 25 de texte selectate pentru volum „propun o lectură mai puțin ortodoxă a faptelor de civilizație antică” (*Cuvânt înainte*, p. 6). În ce anume rezidă lipsa de ortodoxie a modelului de abordare pe care îl adoptă ne spune Zoe Petre în *Introducerea* altei lucrări de istorie și civilizație greacă, *Civilizația greacă și originile democrației. Premise istorice* (I), „Ceea ce generația mea de istorici va fi adăugat stratificărilor de modele și de raționamente pe tema războaielor medice sau a destinului instituțiilor și culturii acestei lumi reprezintă, probabil, o combinație specifică de luciditate destul de amară, de spirit analitic și voință demistificatoare, cu un respect aproape secret față de capacitatea acestei lumi de a se asuma inventându-se, o vreme, cu o ingeniozitate fără egal.” (p. 8). Pentru ca acest tip inovator de demers să nu pară eseistic și să fie creditat, iar concluziile să fie pertinente și recunoscute în spațiul academic, era nevoie de respectarea riguroasă a normelor științifice, de capacitatea de discriminare a faptelor bazată pe soliditatea informației, pe accesul direct la sursele antice și moderne, de forță argumentativă, exigențe cărora autoarea li s-a conformat cu bună credință de-a lungul anilor (*Cetatea...*, p. 6).

Așa cum rezultă din subtitlu, cercetările își plasează obiectul în spațiul intermediar a ceea ce a fost cetatea greacă și ceea ce și-a propus să fie, a ceea ce știm despre ea și ceea ce putem ști mai mult sau mai bine pe calea interpretărilor imaginarului ei simbolic. Folosirea singularului în titlul cărții poate părea reduționistă, pentru că ar sugera ideea unui model unic al cetății. În realitate, așa cum autoarea demonstrează pe tot parcursul cărții, termenul concentrează un polisemantism remarcabil începând din vremurile homerice și de aceea pretinde abordări aplicate și nuanțate pentru sesizarea diferențelor semnificative între accepțiuni.

Tindem să credem că ținta tuturor cetăților grecești era realizarea guvernării de tipul democrației din timpul lui Pericle sau că premisa existenței comunităților sociale de tip *poleis* era realizarea democrației. Cu alte cuvinte, conceptul de democrație ar fi premers comunității de tip *polis* care ar fi luat ființă ca să-l pună în aplicare. Este adevărat că între cele două concepte ale filosofiei politice există o relație de contiguitate, pentru că

realizarea democrației se poate face numai într-un univers politico-instituțional cetățenesc de tipul celui atenian. Este însă o părere eronată pentru că *polis* nu a fost inițial sinonimă cu democrația. Democrația este un rezultat al evoluției concepției despre guvernare în anumite cetăți. Conceptualizarea celor doi termeni reprezintă finalizarea târzie unor lungi și sinuoase dezbateri și conflicte între membrii corpului civic. Cetatea ca spațiu de mediere politică instituționalizată a conflictelor dintre cetățenii aflați în *stasis* s-a născut ca alternativă de guvernare după dispariția puterii de tip monarhic din perioada palațială, în care puterea, fiind absolută, nu recunoștea și nu admitea replica socială.

Articolul care „ține loc de introducere” este intitulat *Spectacolul cetății* (pp. 7-19) și are ca scop reluarea discuțiilor privind definirea conceptului de *polis* din perspective metodologice și epistemologice proprii momentului istoric în care ne aflăm. Cu toate acestea, Zoe Petre consideră utilă „adoptarea unui demers care nu se oprește asupra stadiului ultim, conceptual, al termenului”, adică a unui demers „cumulativ”, pentru a înțelege „densitatea diacronică a realității” obiectelor istoriei „care au ele însele o istorie foarte lungă” a „instaurării în imaginar”. Sensul cuvântului *polis* este alcătuit dintr-o rețea semantică complexă, intens conotată chiar și după conceptualizarea lui în limbajul filosofiei politice. De aceea, autoarea preferă să pornească la înțelegerea acestei noțiuni fundamentale „de la categoria mentală la concept” și s-o circumscrie antonimic, prin ceea ce nu este sau prin ceea ce i se opune, folosind un raționament *a contrario*. Își propune să examineze „una câte una toate piesele dosarului conceptului de *polis*.” Trebuie amintit că definirea unui astfel de termen nu poate cuprinde decât notele comune ale surprinzătoarei varietăți a ființării reale a cetății grecești. Pentru a ajunge în mod satisfăcător la acest lucru este nevoie de cunoașterea și compararea unui cât mai mare număr de constituții ale cetăților. Această întreprindere și-a asumat-o Aristotel prin studierea a 158 dintre ele. Totodată, investigarea istoriei Greciei antice nu are în vedere numai informațiile istoricilor, politologilor sau oratorilor, ci și interogarea textelor literare celor mai diverse, precum și a celor epigrafice, prin lecturi care își transferă metodele din domeniul semioticii și antropologiei, mai apte să pună în lumină structurile semnificante complexe cu privire la modul în care funcționa imaginarul politic grec.

Prima separare a formei de comuniune de tip *polis* este față de forma naturală, sălbatică, „făcând astfel din *polis* expresia privilegiată, chintesența însăși a culturii opuse naturii.” Acest stadiu este al unei îndelungate proto-istorii în care preconceptul este definit de semantism multiplu și confuz. Apoi, cetatea a construit treptat un sistem de reglare prin mecanisme instituționale politice a posibilelor conflicte care țin de impulsul violent care

există în interiorul societății aflată în starea de *stasis*, adică de divizare a cetățenilor în lupta pentru putere. În interiorul unei *polis* calmarea violenței se face prin arbitrajul legii împuternicită să folosească violența pentru a se impune în interesul majorității cetățenilor, *nomou bia*, după cum reține autoarea din fragmentele soloniene (p. 18, n. 5). Violența capătă legitimitate când se pun în mișcare mecanismele prin care majoritatea se impune. Exercițarea puterii în cetate este o „punere în scenă”, în care instituțiile se înfruntă în spectacolul politic, regizat după legi cunoscute tuturor cetățenilor. Victoria aparține celui care dobândește votul majoritar, votul devenind astfel „pivotal acestei puneri în scenă politice” (p. 13). Crearea mecanismului de reglare instituțională a tendinței spre „violența fratricidă” în rândul societății a urmărit substituirea prin confruntarea verbală, prin discursul alternativ, care primește sau nu validare prin vot, a acestei înclinații a indivizilor care țin de natura sălbatică, în opoziție cu care se definește primordial comunitatea politică.

Atena începe să aplice o formă de „punere în scenă de gradul doi a spectacolului politic” prin „instrumentul simbolic” al teatrului. Autoarea stabilește existența unei „omologii fundamentale” între teatru și manifestarea politică a cetății. Din perspectiva definirii conceptului de *polis*, teatrul grec îndeplinea două funcții politice și sociale complementare: funcția formativ-cathartică și funcția euristică. Prin contemplarea punerii în scenă, tragică sau comică, a violenței politice, spectatorul este pus în situația de a participa la un *agon* politic virtual și de a delibera asupra dilemelor politice a cetății sale.

O altă modalitate de a disipa energiile conflictuale și de a evita situația de *stasis* dintre cetăți este identificată în organizarea jocurilor și concursurilor panelenice. În *agon*-ul athletic există o sublimare a războiului, o modalitate de exorcizare a lui sau încât apare ca „un război stilizat”, așa cum „instituțiile politice ale cetății sunt stilizarea războiului civil” (p. 12). Spectacolul agon al politicii și „dramatizarea surselor de conflict” politic sunt „izomorfe și complementare.” (p. 16).

La încheierea întrecerilor, a spectacolelor dramatice sau a dezbaterilor politice solidaritatea socială se putea reface. Dacă violența confruntării conducea la crize de felul instaurării sau răsturnării tiraniilor sau la fenomenul ostracizării, pe care Zoe Petre îl vede ca pe „un tiranicid mimat și simbolic”, rezolvarea lor era reprezentată tot de „o punere în spectacol” simbolică prin care imaginarul cetății gestiona realitatea.

Parcursul modului în care a fost construit conținutul acestei cărți denotă un plan logic de structurare a tematicii articolelor și nu unul cronologic. Fiecare articol propune și tratează tema având perspectiva bibliografiei. Articolele încheagă o imagine a devenirii și manifestării conceptului de

polis din epoca arhaică (*Cetatea tragică*, pp. 23-104) până în cea clasică (*Cetatea clasică*, pp. 107-187), a funcției textului tragic în sistemul imagologic al cetății (*Cetatea tragică*, pp. 191-287) și a unor momente marcate de tragismul polarizărilor radicale, uneori aporetice, alteori inevitabile și alteori inutile (*Tragediile cetății*, pp. 293-417).

Deși această carte construită din articole răsfirate de-a lungul timpului, dovedește o unitate și o congruență tematică remarcabile, care se datorează preocupărilor constante ale autoarei pentru studierea problematicii raporturilor complexe dintre real și imaginar în cetatea greacă. Unitatea stilistică este, de asemenea, un aspect care trebuie menționat. Caracteristicile stilului inconfundabil al distinsei autoare sunt datorate eleganței și supleței, în ciuda densității ideatice, frazărilor somptuoase, cărora li se adaugă acribia și precizia vocabularului savant. Această antologie, în sens etimologic, reprezintă o contribuție valoroasă la tentativele de soluționare a „dosarului” voluminos al conceptului de *polis*.

Dana DINU

DANA DINU,
MICĂ ANTOLOGIE DE TEXTE GRECEȘTI VECHI,
cu introduceri la fiecare autor, note lexico-gramaticale și
vocabular, Editura Universitaria, Craiova, 2005, 150 p.

Antologia cuprinde aproximativ 60 de fragmente de diferite dimensiuni, aparținând la opt autori. Textele sunt selectate din autorii în proză cei mai cunoscuți din literatura greacă veche, care au creat în dialectul ionic-atic. Singura excepție o reprezintă Homer a cărui epică necesită un antrenament special pentru a înțelege dialectul care îi este propriu. De aceea fragmentele homerice sunt extrem de reduse, doar *prooimia* celor două epopei, iar explicațiile absolut necesare asupra formelor sunt oferite în cuprinsul vocabularului.

Autoarea explică modul în care a conceput mica antologie și principiile pe care le-a adoptat, subordonate scopului didactic preponderent pe care îl are în vedere (*Prefață*, pp. 9-10). Astfel, se poate constata că există o anumită ordine cronologică a inserării textelor raportată la conținutul pe care îl tratează, această ordine însă este intersectată de principiul care ține seamă de nivelul dificultate al pasajului și de stadiul cunoștințelor studenților. Pe lângă prozatorii atici, Platon, Aristotel, Xenofon, autori obligatorii, sunt selectați autori ca Esop, Teofrast, Lucian din Samosata sau Diogenes Laertios. Xenofon apare în două ipostaze: mai întâi ca subiect al fișei biografice pe care i-o face Diogenes Laertios, apoi ca autor de memorii, reprezentat prin fragmentul din *Apomnemonemata*, care oferă o sursă alternativă față de cea a lui Platon asupra procesului și condamnării lui Socrate, apoi ca istoric prin secvențele din *Anabasis*.

Diogenes Laertios este prezent cu o selecție despre primii filosofi fizicaliști originari din Asia Mică, Thales, Anaximandru, Anaximene, Anaxagoras, despre legislatorul și reformatorul Solon (pp. 11-16), despre Socrate, Xenofon, Aristip și Diogene Cinicul (pp. 16-25). Fiecare dintre acești filosofi este introdus printr-o sumară notă care cuprinde date biografice și conceptul central al filosofiei sale. În textul original grecesc se regăsesc aceleași informații asupra cărora se face avertizarea în introducere. Pentru unii filosofi, a căror viață și idei uneori excentrice au dat naștere la reacții din partea contemporanilor lor, s-a socotit binevenită excerptarea unor anecdote care au menirea de a completa conținutul util, informațional cu cel plăcut, anecdotic, pe lângă achizițiile de ordin lingvistic. Materialul lingvistic al acestor fragmente inițiale ale antologiei are calitatea de a oferi

un suport mai accesibil pentru chestiunile de morfologie și sintaxă pe care studenții le dobândesc în primele cursuri. Frazele sunt destul de scurte, cu propoziții la rândul lor lipsite de complicații sintactice prea mari.

În mod evident, lui Socrate îi este rezervată o introducere ceva mai extinsă, în care sunt schițate principalele sale contribuții la filosofia cunoașterii, precum și evenimentul major al biografiei sale, procesul și condamnarea la moarte. Fragmentele care îl prezintă pe Socrate sunt selectate din Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, II, 5, din Platon, *Symposion*, 215 a-d și Xenofon, *Apomnemonemata*, IV, 814-10. Traducerea primului autor amintit oferă informații despre originea filosofului, dar îndeosebi conturează profilul moral al filosofului: tăria caracterului, a opiniilor sale, exprimată în text prin termenul ἰσχυρογνώμων, și spiritul democratic care îi motiva opțiunile, δημοκρατικός. Apoi percepția pe care au avut-o contemporanii despre valoarea învățăturilor lui Socrate, percepție întărită și de oracolul de la Delfi: Ἀνδρῶν ἀπάντων Σωκράτης σοφώτατος. De asemenea este inserat fragmentul care conține capetele de acuzare formulate de Meletos, așa cum au fost păstrate în Metroon. Studenții au posibilitatea să le cunoască în original și să dezbată asupra lor.

Un alt fragment, cel din Platon, conturează portretul lui Socrate văzut de Alcibiade care șarjează într-o serie de analogii foarte sugestive asupra trăsăturilor fizice, dar mai ales morale ale filosofului. Deși pot părea ireverențioase asemănările pe care le face, cu Silenii cântând din flaut, cu Satirul Marsyas care cântă și el din flaut și pune stăpânire pe sufletele oamenilor prin puterea de persuasiune divină pe care o are, au scopul de a sublinia calitățile superioare ale lui Socrate care este capabil să-i convingă pe auditorii săi doar prin puterea vorbelor.

Fragmentul aparținând lui Xenofon (p. 21) atestă că întreaga viață a lui Socrate a fost dominată de ideile de dreptate, de adevăr și de cea mai înaltă preocupare pentru virtuțile sufletului, ἐπιμέλεια τῆς ψυχῆς. Imaginea filosofului este întregită de câteva inserturi din dialogul platonician *Phaidon* în care filosoful apare în ultima zi a vieții sale (pp. 41-46). Aici el se află în ipostaza idealizată, olimpiană a existenței sale întregi. Experiența morții iminente îi conferă o aură de mister, iar seninătatea, chiar nerăbdarea de a trece Styxul pentru a avea confirmarea credinței în imortalitatea sufletului le amplifică celor din jur sentimentul că se află în prejma unui om excepțional.

Un alt punct de vedere asupra morții pline de demnitate și curaj a lui Socrate îl are Lucian din Samosata (pp. 31-38) în fragmentul din *Dialogul 21*, care se poate subintitula *Socrate în Infern*. Ca în toate *Dialogurile morților* domină scepticismul și deriziunea, iar moartea lui Socrate este

văzută de jos, din Infern, într-un mod câtuși de puțin curajos și bărbătesc. Menippos, cel care se interesează despre cum a reacționat Socrate ajuns în lumea umbrelor, îl numește pe acesta σοφιστής, adică șarlatan, ipocrit pentru că doar ar fi mimat curajul și seninătatea în față morții și o dată ajuns acolo s-a comportat la fel de laș ca toți ceilalți. Acest fragment și celelalte, selectate din Lucian din Samosata, introduc nota de ironie și satiră necesară pentru a crea varietate ofertei de texte și pentru a stimula curiozitatea și un mai mare interes din partea celor care se vor apleca asupra lor.

În aceeași notă ludică și moralizatoare sunt oferite fabulele lui Esop (pp. 25-28), din care autoarea a selectat câteva dintre cele mai cunoscute, care au fost sursă de inspirație pentru alți fabuliști.

Teofrast, discipolul și urmașul lui Aristotel la conducerea Lyceului, este prezent cu trei fragmente din *Caractere* (pp. 29-31). Portretele selectate aparțin bârfitorului, ὁ κακολόγος, nerușinatului, ὁ ἀναίσχυντος și celui care se străduiește să placă, ὁ ἄρεσκος. Trei fișe de observație caracterologică de mare finețe și umor, care atrag atenția asupra modului tipizat în care autorul structurează caracterul personajelor sale. Acest gen de literatură a creat tradiție în literatura europeană, demonstrând că tipologia creată de Teofrast rămâne valabilă dincolo de timp sau spațiu.

Din opera impresionantă ca varietate și dimensiune a lui Xenofon, în afara fragmentelor citate despre Socrate, a reținut atenția *Anabasis* (pp. 46-56), cea mai citită dintre operele sale. Datorită calităților stilului și nu în ultimul rând datorită conținutului ei interesant și variat această lucrare este aproape obligatorie pentru cei care încep să studieze greaca veche. Selecția cuprinde capitolele 1 și 8 din cartea I, pentru că se axează pe conflictul de succesiune dintre cei doi frați, Artaxerxes și Cyrus cel Tânăr, apărut în urma morții lui Darius al II-lea, în 404 a.Chr., conflict în care sunt antrenati și cei zece mii de mercenari greci recrutați de Cyrus. Xenofon a luat parte la întreaga expediție și reprezintă pe de o parte un martor ocular pătrunzător și inteligent, pe de altă parte un factor de decizie important în organizarea întoarcerii grecilor după moartea lui Cyrus în bătălia de la Cunaxa. Deși grecii comandați de Clearchos obțin victoria împotriva armatei regelui, situația lor este incertă datorită dispariției lui Cyrus. Decizia de a se întoarce este singura rezonabilă, însă nu va fi ușor de îndeplinit. Capitolele antologate sunt împărțite în episoade al căror titlu atrage atenția asupra demersului principal pe care îl conțin. Traducerea acestor fragmente presupune cunoștințe mai avansate de limbă greacă, vocabularul este variat, conține mulți termeni militari și cere imaginație pentru înțelegerea strategiei și tacticii acțiunilor de luptă. Este necesară o oarecare familiarizare cu contextul istoric în care se mișcă personajele aflate în conflict.

De o extinsă tratare, în cadrul economiei restrânse a antologiei, se bucură Platon (pp. 38-41). Informațiile, ca și în cazul celorlalți autori, sunt binevenite pentru că amplifică cunoașterea operei platoniciene, în ceea ce privește etapele de creație și titlurile care le aparțin, cât și în privința unor aspecte ale filosofiei sale.

Aristotel beneficiază de o prezentare mai amănunțită a biografiei și operei sale (pp. 56-59). Dintre lucrările stagiritului sunt selectate fragmente din cărțile I și a III-a ale *Retoricii*, care tratează: definiția, funcțiile retoricii, tipurile de dovezi, genurile retoricii și timpurile corespunzătoare, aspecte ale discursului, despre stil, despre stilul poeziei și cel al prozei, despre calitățile stilului (pp. 58-63). Două fragmente care aparțin lucrării *Politica* (pp. 63-65) au ca motivare a selectării lor expunerea a două idei politice fundamentale și anume libertatea ca esență a democrației și importanța educației în formarea cetățenilor. Texte care nu solicită numai cunoștințele de limbă, dar antrenează discuții și comentarii pe marginea conținutului lor.

În ceea ce-l privește pe Homer, deși el deschide seria marilor autori, atât cronologic, cât și valoric, este lăsat la urmă din motive pe care autoarea le menționează în prefață. Scurtimea celor două pasaje din *Iliada* și *Odissea* este compensată de spațiul mult mai mare acordat lui Homer, discuțiilor legate de mitologia creată în jurul persoanei sale încă din antichitate. Se face un scurt excurs despre tradiția poetică prehomerică și evoluția formelor epice până la Homer. Conținutul celor două epopei este rezumat, fiind subliniate episoadele care dau relief acțiunii. În conformitate cu tradiția instaurată de criticii alexandrini ai operei lui Homer, cânturile epopeilor sunt menționate în introducere cu titlurile pe care aceștia le-au formulat (pp. 68-69).

Este limpede din parcurgerea primei părți a antologiei, formată din textele selectate din autori și introducerile care le însoțesc, că scopul vizat de autoarea antologiei este mai amplu decât acela de a oferi material de aplicații pentru achizițiile de limbă greacă. Dincolo de acestea se vede că există intenția de a crea prin aceste mostre accesibile de limbă o imagine atrăgătoare și incitantă a uneia dintre cele mai valoroase și inspirante forme de manifestare a spiritului uman din toate timpurile.

Vocabularul grec-român care însoțește textele este un instrument indispensabil pentru studenții care le traduc. Cuprinde pe lângă cuvintele-titlu și forme explicate gramatical, pentru a face mai ușor accesul la sensul textului. Selecția textelor a avut în vedere o cât mai mare diversitate a vocabularului utilizat, astfel că lista de cuvinte cuprinde un număr destul de mare de cuvinte din fondul principal lexical grecesc.

Desigur că lucrarea de față nu are numai merite, ea putea să fie mai cuprinzătoare sau să fie altfel structurată. Felul în care este concepută reprezintă rezultanta unor opțiuni. și scopuri, determinate de situația destul

de precară a limbii și civilizației grecești vechi în planul de învățământ al facultăților de litere. De aceea socotim că a fost realist gândită și s-a raportat la situația concretă, încercând să adapteze și să concentreze o seamă de noțiuni de limbă, de istorie literară și civilizație greacă într-un spațiu cât mai restrâns.

Ilona DUȚĂ

