

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

**ANALELE UNIVERSITĂȚII
DIN CRAIOVA**

SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE

LIMBI ȘI LITERATURI CLASICE



ANUL V, Nr. 1-2, 2008

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

Redactor-șef – Katalin DUMITRAȘCU, Universitatea din Craiova

Ioana-Rucsandra DASCĂLU, Universitatea din Craiova

Dana Mihaela DINU, Universitatea din Craiova

Emil DUMITRAȘCU, Universitatea din Craiova

Ilona Manuela DUȚĂ, Universitatea din Craiova

Alexandra IORGULESCU, Universitatea din Craiova

Mihaela MARCU, Universitatea din Craiova

Cecilia Mihaela POPESCU, Universitatea din Craiova

Mădălina STRECHIE, Universitatea din Craiova

Tipografia Universității din Craiova
ISSN 1841-1258

CUPRINS

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

STUDII ȘI ARTICOLE

Marta ALBU, Despre <i>caracter</i> la Aristotel.....	9
Alexandra IORGULESCU, Mihaela MARCU, Primele manifestări ale literaturii latine culte.....	18
Mihaela POPESCU, Observații privind exprimarea categoriilor gramaticale nominale în clasa substantivului în latina clasică	22
Mădălina STRECHIE, Moara de apă, element al continuității dacoromane	32
Elena-Veronica ȘTEFAN, Considerații privind magistraturile și instituțiile Republicii romane	38
Ștefan VLĂDUȚESCU, O interpretare: iubire educatoare și seducție în <i>Alcibiade</i> de Platon.....	49

Diana BALACI, Opposer un modèle ancien à une nouvelle époque ; étude comparative entre le « globish » et le latin tardif.....	63
Nina Aurora BĂLAN, Ecouri ale retoricilor clasice în <i>Cursul de retorică</i> al lui Simeon Marcovici (1834).....	71
Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU, Incursiuni în mitologia greco-romană prin intermediul scrierilor lui Octavian Paler.....	76
Ioana-Rucsandra DASCĂLU, Descrierea școlilor lingvistice moderne și contemporane (în sincronie și diacronie) și a relației acestora cu limbile clasice	83
Emil DUMITRAȘCU, <i>Orfeul</i> lui Eminescu	90
Katalin DUMITRAȘCU, <i>Primordia</i> lui Lucretius în traducere românească	96
Valeria GHERGHE, Miturile greco-romane în opera eliadescă	112
Ancuța GUȚĂ, La perception de l'antiquité à travers le discours juridique actuel	121
Mihaela MARCU, Conceptul ciceronian de <i>humanitas</i> în cultura română din secolul XVII	126

Haricleea NICOLAU RĂDESCU, <i>Medeea</i> lucidă – un spectacol de Yiannis Paraskevopoulos	132
Edith NOFERI, Textul dramatic la Purcărete	140
Dorina PĂNCULESCU, Le bestiaire de Jean Cocteau. Racines antiques et modernité.....	152
Lavinia SIMILARU, Lope de Vega y la mitología	158
Adela STANCU, Noms de personne français d'origine grecque.....	165
Oana Lavinia ZAHARIE, Ulysses and his Odyssey in James Joyce's Novel.....	178

RECENZII

<i>Mnemosyne</i> (A Journal of Classical Studies), Series IV, Vol. LX fasc. 3 2007, Series IV, Vol. LX Fasc. 4 2007, Series IV Vol. LXI Fasc. 1 2008, Leiden, Brill, (Ioana-Rucsandra Dascălu)	190
FLORICA BECHET, <i>Lexicologie semantică latină</i> , București, Editura Universității din București, 2008, 222 pagini, (Dana Dinu)	193
BRYAN WARD-PERKINS, <i>Căderea Romei și sfârșitul civilizației</i> , Traducere din limba engleză de Doina Lică, București, Editura All, 2008, 220 pagini, (Mădălina Strechie).....	196
PHILIP MATYSZAK, <i>Dușmanii Romei de la Hannibal la Attila</i> , Traducere de Gabriel Tudor, Editura All, București, 2008, 304 pagini, (Mădălina Strechie)	199
RAMONA MALIȚA, <i>Dinastia culturală Scipio sau PULCHRUM EST BENE FACERE REI PUBLICAE</i> , Cluj- Napoca, Editura Dacia, 2005, 204 pagini, (Mădălina Strechie)	202

SOMMAIRE

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

ETUDES ET ARTICLES

Marta ALBU, Sur <i>le caractère</i> chez Aristote.....	9
Alexandra IORGULESCU, Mihaela MARCU, Les premières manifestations de la littérature latine savante.....	18
Mihaela POPESCU, Observations sur l'expression des catégories grammaticales nominales dans la classe des noms en latin classique.....	22
Mădălina STRECHIE, Le moulin d'eau, un élément de la continuité daco-romaine.....	32
Elena-Veronica ȘTEFAN, Considérations sur la magistrature et les institutions de la République romaine.....	38
Ștefan VLĂDUȚESCU, Une interprétation : amour éducatif et séduction dans <i>L'Alcibiade</i> de Platon.....	49

Diana BALACI, Opposer un modèle ancien à une nouvelle époque ; étude comparative entre le « globish » et le latin tardif.....	63
Nina Aurora BĂLAN, Échos des rhétoriques classiques dans le <i>Cours de rhétorique</i> de Simeon Marcovici (1834).....	71
Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU, Incursions dans la mythologie gréco-romaine à travers les écritures d'Octavian Paler.....	76
Ioana-Rucsandra DASCĂLU, La description des écoles linguistiques modernes et contemporaines (en synchronie et diachronie) et leurs relations avec les langues classiques.....	83
Emil DUMITRAȘCU, <i>L'Orphée</i> de Eminescu.....	90
Katalin DUMITRAȘCU, La traduction roumaine du mot latin <i>primordia</i> dans l'œuvre lucrétienne.....	96
Valeria GHERGHE, Les mythes gréco-romains dans l'œuvre de Mircea Eliade.....	112
Ancuța GUȚĂ, La perception de l'antiquité à travers le discours juridique actuel.....	121

Mihaela MARCU, Le concept cicéronien de <i>humanitas</i> dans la culture roumaine du XVIIème siècle.....	126
Haricleea NICOLAU RĂDESCU, <i>Médée</i> clairvoyante – un spectacle de Yiannis Paraskevopoulos.....	132
Edith NOFERI, Le texte dramatique chez Purcărete	140
Dorina PĂNCULESCU, Le bestiaire de Jean Cocteau. Racines antiques et modernité.....	152
Lavinia SIMILARU, Lope de Vega et la mythologie	158
Adela STANCU, Noms de personne français d'origine grecque.....	165
Oana Lavinia ZAHARIE, Ulysse et son Odyssée dans le roman de James Joyce.....	178

COMPTE-RENDUES

<i>Mnemosyne</i> (Un journal d'Etudes classiques), Series IV, Vol. LX fasc. 3 2007, Series IV, Vol. LX Fasc. 4 2007, Series IV Vol. LXI Fasc. 1 2008, Leiden, Brill, (Ioana-Rucsandra Dascălu).....	190
FLORICA BECHET, <i>Lexicologie sémantique latine</i> , Université de Bucarest, 2008, 222 pages, (Dana Dinu)	193
BRYAN WARD-PERKINS, <i>La chute de Rome and le Fin de la civilisation</i> , traduction de l'anglais par Doina Lica, Bucarest, Editions All, 2008, 220 pages, (Mădălina Strechie).....	196
PHILIP MATYSZAK, <i>Les ennemies de Rome, de Hannibal à Attila</i> , traduction de l'anglais par Gabriel Tudor, Editions All, Bucarest, 2008, 304 pages, (Mădălina Strechie)	199
RAMONA MALIȚA, <i>La dynastie culturel Scipio ou PULCHRUM EST BENE FACERE REI PUBLICAE</i> , Cluj-Napoca, Editions Dacia, 2005, 204 pages, (Mădălina Strechie).....	202

CONTENTS

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

STUDIES AND CONTRIBUTIONS

Marta ALBU, <i>Aristotle: About Character</i>	9
Alexandra IORGULESCU, Mihaela MARCU, First Manifestations of the Cult Latin Literature	18
Mihaela POPESCU, Remarks upon Expressing Grammatical Noun Categories in the Class of Noun in Classic Latin	22
Mădălina STRECHIE, The Water-Mill, an Element of Daco-Roman Continuity.....	32
Elena-Veronica ȘTEFAN, Remarks upon Magistratures and Institutions of the Republican Rome	38
Ștefan VLĂDUȚESCU, A View: Educating Love and Seduction in Plato's "Alcibiades".....	49

Diana BALACI, Opposing an Ancient Model to a New Epoch; a Comparative Approach to the "Globish" and Late Latin	63
Nina Aurora BĂLAN, Echoes of Classical Rhetoric in Simeon Marcovici's <i>Course in Rhetoric</i> (1834).....	71
Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU, Journey to Greek-Roman Mythology through Octavian Paler's Writings	76
Ioana-Rucsandra DASCĂLU, Description of Modern and Contemporary Linguistic Schools (Synchronically and Diachronically) and of Their Relationships to Classical Languages.....	83
Emil DUMITRAȘCU, Eminescu's Orpheus	90
Katalin DUMITRAȘCU, Lucretius's "Primordia" in Romanian Translation	96
Valeria GHERGHE, Greco-Roman Myths in Mircea Eliade's Work	112
Ancuța GUȚĂ, The Perception of Antique World over the Present Day Judicial Speech.....	121
Mihaela MARCU, Cicero's Concept of " <i>Humanitas</i> " in the XVII th Century Romanian Culture	126

Haricleea NICOLAU RĂDESCU, <i>The Lucid Medea</i> – by Yiannis Paraskevopoulos	132
Edith NOFERI, <i>The Dramatic Text in Silviu Purcărete's Vision</i>	140
Dorina PĂNCULESCU, <i>Jean Cocteau's Bestiary. Ancient Roots and Modernity</i>	152
Lavinia SIMILARU, <i>Lope de Vega and the Mythology</i>	158
Adela STANCU, <i>French Personal Nouns of Greek Origin</i>	165
Oana Lavinia ZAHARIE, <i>Ulysses and his Odyssey in James Joyce's Novel</i>	178

REVIEWS

<i>Mnemosyne</i> (A Journal of Classical Studies), Series IV, Vol. LX fasc. 3 2007, Series IV, Vol. LX Fasc. 4 2007, Series IV Vol. LXI Fasc. 1 2008, Leiden, Brill, (Ioana-Rucsandra Dascălu)	190
FLORICA BECHET, <i>Latin Lexical Semantics</i> , Bucharest University Press, 2008, 222 pages, (Dana Dinu).....	193
BRYAN WARD-PERKINS, <i>The Fall of Rome and the End of Civilization</i> , Translated from English by Doina Lica, București, All Publishing House, 2008, 220 pages, (Mădălina Strechie)	196
PHILIP MATYSZAK, <i>The Enemies of Rome, from Hannibal to Attila</i> , Translation by Gabriel Tudor, All Publishing House, 2008, 304 pages, (Mădălina Strechie)	199
RAMONA MALIȚA, <i>Scipiones' Cultural Dynasty or PULCHRUM EST BENE FACERE REI PUBLICAE</i> , Cluj- Napoca, Dacia Publishing House, 2005, 204 pages, (Mădălina Strechie)	202

DESPRE CARACTER LA ARISTOTEL

Marta ALBU

Résumé

La présente étude se propose de mettre en évidence une partie de la tradition des *Caractères*, avant Théophraste, plus précisément chez Aristote, en soulignant leur liaisons avec l'éthique, la politique, la rhétorique, la poétique, et, finalement la physiognomonie.

Mots clés : *caractère, personnage, Aristote, étique, rhétorique, poétique.*

Interesul pentru studiile teoretice despre caracter apar prima dată la Aristotel, și se poate spune că toate textele antice târzii cu acest subiect depind de el într-un fel sau altul.¹ Tradiția peripatetică este interesată de problemele caracterologice în arii diverse de studiu², și acest interes este manifestat deja la Aristotel³. În continuare, vom prezenta o descriere a interesului lui Aristotel asupra caracterului cu privire la subiecte variate. Unele texte pseudoaristotelice sunt de asemenea incluse, ca și cum ele ar conține ideile peripatetice și formează o parte a acestei tradiții.

În cultura greacă antică, observă Emil Dumitrașcu⁴, prima teorie a personajului literar, în speță a caracterelor, aparține lui Aristotel. El este cel care formulează tehnica artistică a reprezentării omului în artă și literatură. Interpretarea lui Aristotel este deductibilă, axată pe semnele interne ale motivărilor și rațiunii sufletului. Abordarea aristotelică a fost stabilită ferm: fiecare tip primește o definiție. Două tratate pseudoaristotelice care sunt importante în acest caz, *Despre virtuți și vicii* se bazează exclusiv pe o abordare conceptuală, iar *Physiognomice* se bazează exclusiv pe o abordare deductibilă.⁵

Potrivit lui Aristotel⁶, există două feluri de virtuți: virtuți ale gândului și ale caracterului (sau morale). Din cât cunoaștem până acum, Aristotel este primul care inventează adjectivul ἠθικός.⁷

În lucrările etice, Aristotel prezintă o analiză a virtuților morale (*ἠθικαὶ ἀρεταί*) (ca opuse lui *λογικαὶ* (elocvente, raționale)) și viciilor (*κακίαι*). Sistemul său tripartit al calităților etice umane în *Etica nicomahică* constă în *calea de mijloc*, care este forma ideală, și două extreme negative: una a deficienței (lipsei, defectului), alta a excesului, în emoții și acțiuni

(1106b16-18). Analiza aristotelică asupra virtuților morale este edificatoare și dezvăluie moderația dominată de bun simț și claritatea gândirii autorului. Mai întâi, el listează 13 perechi de vicii în relație cu *calea de mijloc*, cu semnificația lor⁸. Criticii o consideră cea mai sistematic elaborată prezentare a dispozițiilor negative de caracter în literatura greacă antică. Însuși Aristotel notează că acest fel de sistematizare poate fi într-un fel artificială și violentă, ca și pentru multe virtuți și vicii la care se gândea nu existau cuvinte potrivite, astfel a trebuit să le inventeze.

Aristotel dezvoltă analiza individuală a virtuților și viciilor în continuare (1115a4-1128b33). Trebuie menționat faptul că Aristotel nu descrie doar comportamentul fiecărui caracter în situații specifice, el explorează motivația subiacentă (de la baza acestui comportament)⁹.

Etica nicomahică statornicește ca principiu că scopul oricărei ființe este fericirea, însă fiecare o înțelege în felul său. După o cercetare minuțioasă a vieții omenești ajunge la concluzia că bunurile cele mai durabile și cele mai solide sunt cele spirituale, cele pe care ni le dă virtutea, o obișnuință a sufletului dobândită prin libera voință. Binele moral constă în calea de mijloc, în sensul că generozitate este intermediară între risipă și zgârcenie, curajul se află la jumătatea drumului între lașitate și temeritate și așa mai departe: *in medio stat virtus*.

O listă similară de virtuți și vicii, cu unele schimbări importante, este prezentată în *Etica Eudemică* 1220b38, dar într-o altă ordine. Ea conține 14 perechi de vicii cu înțelesul lor, dar două din serii (1221a9 și 1221.12) au fost tăiate de Susemihl.

În *Caracterele* lui Teofrast, întâlnim 9 (δειλία (lașitatea), ἀναισθησία (prostia) ἀνελευθερία (cărpănoșenia), εἰρωνεία (prefăcătorie), ἀλαζονεία (îngâmfarea), ἄγροικία (grosolănia), ἀρέσκεια (amabilitatea), κολακεία (lingușirea), ἀναισχυντία (obraznăcia) din cele 26 de vicii menționate în *Etica Nicomahică*, la care poate fi adăugată referința la αὐθάδεια (brutalitate) în *Etica Eudemică*. Descrierea viciilor la Aristotel este mult mai abstractă decât descrierea teofrastică, parafrazându-l pe J. Diggle, am putea spune că tipurile aristotelice există, în cea mai mare parte, în afara timpului și spațiului, *ca paradigme morale, nu în carne și oase și oferă germenele din care se dezvoltă Caracterele* lui Teofrast¹⁰.

În locul unei circumstanțe abstracte, Teofrast ne oferă o ocazie reală, și în locul unui agent anonim, unul real, individual. *Andreios*, după părerea lui Aristotel, vor înfățișa cel mai bine neînfricarea lui pe mare sau în război (*Etica Nicomahică*, 1115a34-b 1). Teofrast ne arată *lașii* pe o corabie și pe câmpul de bătaie. Aristotel este chiar capabil să anticipeze tehnica lui Teofrast. *Omul vulgar* oferă o imagine fără gust a bogăției sale în ocazii importante, or, când acționează curajos ca și un *choregus* pentru o comedie,

aducând corul în roșu (*Etica nicomahică*, 1123a22). Cu o schimbare minimă, acesta devine de nerecunoscut la Teofrast în conținut și stil.

În cartea a șaptea a *Politicii*, Aristotel vorbește despre natura unor diferiți oameni. El se interesează de politică în calitate de naturalist, observator care descrie, compară și clasifică cetățile pe care le cunoaște identificând trăsăturile care le sunt comune. În orice caz, el compară trei popoare – poporul din regiunile reci ale Europei, popoarele din Asia și poporul grec. Primul este „plin de spirit, dar așteptând în inteligență și abilități” (*Pol.*, 1327b24-5); nativii din Asia sunt „inteligenți și inventivi, dar în așteptarea spiritului” (*Pol.*, 1327b27-8). Grecii, se spune, sunt mijlocitori în caracter, având un „spirit foarte înalt și, de asemenea, foarte inteligenți” (*Pol.*, 1327b29-31).

Despre virtuți și vicii (VV, *De virtutibus et vitiis*, de asemenea cunoscut ca *De virtute*) este o lucrare care a fost păstrată nu numai în corpusul lui Aristotel, ci și în antologia lui Stobaios. Acest scurt tratat a fost foarte popular în decursul istoriei. Continuându-i pe Socrate și Platon, Aristotel a susținut că binele pentru om este *eudaimonia* corelată cu *arete* (virtute, curaj), recomandând ca virtuțile să fie acceptate nu numai pentru viața individului, ci și pentru viața statului-cetate.

Aristotel a mai propus ca virtutea să fie considerată ca o medie între mai mult și mai puțin (*mesotes*, calea de mijloc). De exemplu, curajul stă între temeritate și sfială, dreptatea stă între a face o nedreptate și a suferi o nedreptate, generozitatea stă între risipă și zgârcenie. Prin urmare, fiecărei virtuți îi corespund două vicii. În concepția Stagiritului, o virtute intelectuală centrală este aceea de a ști cum să judeci în diferite cazuri particulare (*phronesis*). Fără această virtute nu pot fi practicate virtuțile de caracter, care se dobândesc prin practică regulată. Spre deosebire de ele, virtuțile intelectuale se învață. Altfel spus, omul devine drept sau curajos acționând drept sau curajos. Devine înțelept, în teorie și practică, prin instrucție sistematică. Aceste două tipuri de educație morală sunt totuși strâns legate între ele. Când transformăm dispozițiile noastre naturale inițiale în virtuți de caracter o facem treptat, prin practicarea lor conform dreptei rațiuni. Diferența dintre dispoziția naturală de un anume tip și virtutea care îi corespunde constă în exercițiul inteligenței, și invers, exercitarea inteligenței implică prezența virtuților de caracter. În caz contrar, rămânem doar la o anumită abilitate de a lega mijloacele de orice scop, și nu de scopurile care sunt bunuri veridice pentru om.

Dacă Aristotel susținea că excelența de caracter și inteligența se presupun reciproc, astăzi, se practică recomandarea: „fii bun și lasă istețimea la alții!”. Rezultatele negative dobândite cu această povață nu o anulează.

Tratatul *Despre virtuți și vicii* este legat de diviziunea platonice a sufletului. Definițiile prezentate specifică ambele motivații distinctive ale caracterelor și diferitelor trăsături, oferind un exemplu de abordare exclusiv conceptuală studiilor de caracter.

În retorica clasică, ἦθος-ul este, în primul rând, legat de caracterul unui orator, dar și în cazul discursurilor judiciare, legat de caracterul oponentului. Oratorul încearcă să se prezinte într-o lumină mai bună și să capteze atenția, să cucerească publicul de partea sa, să prevină succesul oponentului său prin portretizarea negativă.

Principalele studii cu privire la ἦθος în *Retorica* lui Aristotel (O. Immisch, W. Süss, D. J. Furley, E. Matelli, E. Schütrumpf, W. W. Fortenbaugh) au dezbătut poziția caracterului în teoria aristotelică. Aristotel notează că ἦθος-ul vorbitorului este probabil cel mai important din cele trei moduri de convingere sau de crearea încrederii, chiar mai important decât dispoziția audienței sau *speech*-ul în sine¹¹. Importanța caracterului vorbitorului este evidențiată din nou în introducerea cărții a II-a a *Retoricii*.¹²

O altă considerație de caractere în *Retorica* este prezentarea dispozițiilor emoționale ca dovezi etice în cartea a II-a.2-11. Prezentarea începe cu trei perechi de antonime: furie (1378a30-80a5) și blândețe (1380a6-b34), iubire (1380b35-82a19) și ură, și teamă (1382a20-83a25) și curaj (1383a25-b10).

Dar Aristotel prevede germenul din care cresc descrierile lui Teofrast. El indică adesea, în termeni abstracți sau generali, circumstanțele comportamentului care sunt asociate cu fiecare virtute și viciu. De exemplu, *Rhetorica* 1379b17-19, 1383b19-20, 1383b22-5.

Urmează, în *Retorica*, un catalog de caractere (ἦθος) conform vârstei lor (tinerețe, floarea vârstei, bătrânețe) și condiții sociale sau destine. E. Schütrumpf¹³ a notat că Aristotel pare să încerce să fie exhaustiv în lista sa de attribute ale acestor grupuri. Studiul acestor „caractere” va permite vorbitorului să-și adapteze limbajul și argumentele față de auditoriu cu o serie de atitudini, interese, convingeri intelectuale, răspunsuri emoționale, dorințe, nevoi, toate stabilite, care vor avea un efect asupra judecăților și deciziilor lor.¹⁴ Aici, ἦθος vizează auditoriul. Descrierile lungi ale caracterelor conform vârstei lor includ, în primul rând, tânărul (véoi) (*Retorica*, 1389a3-b12), apoi bătrânul, (πρεσβύτεροι) sau cel care a trecut de tinerețe (*Retorica* 1389b13-90a27), ca opus celui tânăr, și, în final, cei în floarea vârstei (ἀκμάζοντες), – *Retorica* 1389a28-b13) și, mai pe scurt, nobilii (εὐγενεῖς), bogații (πλούσιοι) și puternicii (δυνάμενοι) (1390b 16-1391a 29).¹⁵ Această imagine reflectă viziunea antică comună stereotipă. Deși Aristotel nu menționează nicio situație în care ar fi folositor acest lucru, unele subiecte sunt întâlnite în oratoria greacă.

Pentru a descrie și a evalua caracterul la această perioadă, Aristotel folosește, printre altele, termeni care sunt întâlniți mai târziu pentru a desemna tipurile specifice de caracter la Teofrast. Acestea tind să fie asociate cu vârsta înaintată. În acest fel, bătrânul este neîncrezător (cf. *Caracterul XVIII*), cărpănos (*Caracterul XXII*), laș (*Caracterul XXV*), obraznic (*Caracterul IX*), și înclinat spre vorbă multă (*Caracterul III*). În plus, descrierea bătrânului întotdeauna „gândind”, dar „neștiind” nimic (*Retorica*, 1389b18) seamănă cu comportamentul prefăcutului (*Caracterul I*). După cum Aristotel însuși notează, caracterele bătrânilor sunt, în majoritatea cazurilor, opuse acelorale ale tinerilor¹⁶. Astfel, tânărul este încrezător, el își dorește mai multă onoare și victorie decât bani, e mai curajos și rușinos. Doar locvacitatea bătrânului nu are niciun echivalent la tânăr, implicând, poate, că amândoi, și tânărul și bătrânul sunt vorbăreți.

Caracterul celor în floarea vârstei este, conform lui Aristotel, înțelesul între celelalte două, care reprezintă excesul (*Retorica*, 1390a28).¹⁷ Descrieri de caracter cu privire la bogăție sunt prezentate mai scurt¹⁸. Acestea includ, de asemenea, trăsături de caracter teofrastic. Astfel, bogatul este, printre altele, îngâmfat sau arogant (cf. *Caracterul XXIV*).

Aristotel se singularizează față de toți predecesorii săi și în reflecția asupra artei și literaturii, prin caracterul riguros-științific al ideilor sale estetice, prezentate într-un opuscul ce nu depășește cincizeci de pagini, cunoscut de mai bine de două milenii după primele cuvinte: *Peri poietikés*.¹⁹

Termenul ἦθος este, de asemenea, cuvântul-cheie în discuțiile teoretice ale poeziei. În *Poetica* lui Aristotel, ἦθος-ul este unul din termenii principali în dezbaterăa tragediei, unul din cele șase componente ale tragediei, alături de μῦθος, λέξις, διάνοια, ὄψις and μελοποιία²⁰.

În teoria aristotelică (capitolul al XV-lea al *Poeticii*), personajul sau caracterul reprezintă o parte constituantă a unei opere de artă, o condiție *sine qua non* a desfășurării unei acțiuni tragice, care, deși subordonat acțiunii, are un loc și rol bine stabilit în arhitectonica opereii. Aristotel vizează analiza statutului estetic al personajului (caracterului): *În legătură cu caracterele, patru sunt lucrurile ce trebuie ținute în seamă: distincția, potrivirea, asemănarea și statornicia*.²¹ Cele patru exigențe estetice cărora trebuie să le răspundă personajele capodoperelor clasicismului antic grec sunt urmate de două legi ale esteticii sale, și anume: *În zugrăvirea caracterelor, ca și în înlănțuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul și necesarul (...)*²² și **locul elementului irațional** într-o operă, pentru a arăta raportul dintre caractere și înlănțuirea faptelor. E. Dumitrașcu consideră că Aristotel subordonează configurarea caracterelor de principala lege a unei unități estetice: verosimilul sau necesarul. Cu toate că el personalizează pe purtătorii lor (exemplificând δειλός și ἀνδρεῖος și așa mai departe, doar în

Retorica, el exemplifică *véoi* și *πρεσβύτεροι*), persoanele lui există, în cea mai mare parte, în afara timpului și spațiului, paradigme morale, nu în carne și oase. Așa este cu *μόναρχος* ai lui Herodot și caracterele politice zugrăvite de Platon.

Așadar, caracterul (*ἦθος*-ul) este o trăsătură moral-psihologică, o trăire intențională, o atitudine relativ permanentă a celui ce acționează. Ceea ce înțelegem astăzi prin personaj este exprimat în *Poetica* aristotelică nu printr-un atare cuvânt, ci frecvent printr-un participiu al unui verb care înseamnă „a face”, „a acționa”.

Atunci, *ἦθος*-ul este o trăsătură moral-psihică, o atitudine permanentă a celui ce realizează o acțiune, sau, altfel spus, *ἦθος*-ul ar însemna condițiile, elementele moral-psihice ale realizării unei acțiuni. A. Rostagni²³ afirmă că *ἦθος*-ul este *ceea ce descoperă intenția, dispoziția morală a personajului, care sunt lucrurile pe care cineva le vrea, lucrurile spre care tinde și pe care le ocolește*.

Lubomir Dolezel²⁴ consideră *Poetica* lui Aristotel baza nu numai a poeziei, ci și a criticii literare europene. Într-adevăr, Aristotel propunea o serie de corelații între discipline aflate în emergență, la începutul afirmării lor cu statut distinct. Chiar dacă nu a expus-o direct, autorul grec a intuit legătura între componenta teoretică și cea literară propriu-zisă. Selecția operelor pe care le-a comentat (tragedii, epopeile homerice etc.) a impus, fie și la modul implicit, exercitarea unei operații *critice*.

Unii cercetători și-au pus inutil problema filiației aristotelice a *Caracterelor* lui Teofrast, dând o soluție negativă sau pozitivă. S-a demonstrat, însă, că Teofrast i-a rămas fidel maestrului său. E. Egger²⁵ amintește afirmația lui J. V. Clerc²⁶ conform căreia portretele caracterologice ale lui Teofrast făceau parte din *Poetica* sa și serveau drept schițe poezilor comici, așa cum cele patru vârste ale omului din cartea a II a *Retoricii* aristotelice orientau oratorii în descrieri de acest fel.

Surprinderea umanității morale la Teofrast servea comediei noi în același chip în care exemplele aristotelice ilustrau o doctrină etică sau retorică. E. R. Curtius²⁷ afirmă că personajul comediei noi se compune din „caractere” tipizate în sensul lui Teofrast: bătrâni zgârciți, paraziți, prostituate, sclavi, patroni de bordel etc.

Pysiognomia, care este în zilele noastre considerată o pseudoștiință, pretinde că există o corelare între aparența unei persoane și caracter, înfățișarea exterioară și lumea interioară. În consecință, există posibilitatea de a judeca altfel calitățile mentale ale unei persoane prin studierea caracteristicilor ei fizice. Pseudoaristotelica *Pysiognomia* este cel mai important studiu antic al acestei discipline, cca 300 a. Chr. Este un tratat în

două părți despre teoria și practica implicației trăsăturilor caracteriale din aspectul exterior și comportament, în special fața.²⁸

Prima parte conține un catalog de 22 de trăsături de caracter cu semne corporale variate, înșirate sub fiecare din ele, incluzând comparații cu animale²⁹. Prima jumătate a listei este sistematizată conform tipurilor opuse, în timp ce a doua jumătate include un material foarte divers. Lista începe cu patru perechi de antonime: omul curajos și lașul, inteligentul din fire și nesimțitul, omul nerușinat și omul de serviciu, spiritualizatul și înapoiatul. Urmează două tipuri fără legătură: desfrânatul și supărăciosul. Apoi, este o altă pereche de antonime, omul pasionat și gentilomul, apoi prefăcutul, prostul, escrocii, insultătorii, miloșii, doritorii, afemeiatul, leneșul, guralivii, și, în fine cei cu memoria bună.

Nu sunt definiții sau descrieri ale motivării sau ale comportamentului unui tip anume. Sunt câteva tipuri care apar neutre din punctul de vedere moral și din cel al condițiilor strict fizice (ca apetit bun, memorie bună, somnolență), dar aproape întreaga listă constă în caractere morale negative.³⁰ Aspectele menționate includ corpul ca un întreg / tot, și diverse părți din el, anume proporții ale picioarelor, pielii, părului și, desigur, fața și părțile ei.

NOTE

¹ Sabine Vogt, „Characters in Aristo” în Fortenbaugh, William W.; White, Stephen A. (eds.), *Aristo of Ceos. Text, translation, and discussion*, (RUSCH; 13.) New Brunswick; London, Transaction Publishers, 2006, p. 265.

² incluzând literatura biografică, cf. Stefan Schorn, *Satyros aus Kallatis: Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, Basel, Schwabe, 2004, p. 434.

³ vezi Otto Regenbogen, *Theophrastos* în „Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft” Suppl. 7, 1940, col. 1504-1506.

⁴ În *Personajul literar în estetica greco-latină*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1994, p. 82 și urm.

⁵ Vezi S. Vogt, *op. cit.*, p. 271.

⁶ *Etica Nicomahică*, 1103a11 și urm..

⁷ Charles Chamberlain, *Why Aristotle called ethics ethics: the definition of ἠθoς in Eudemian Ethics* 2,2 în „Hermes” 112.2, 1984, pp. 176-183.

⁸ *Etica nicomahică*, 1107a32-1108b6; vezi W.F.R. Hardie, *Aristotle's Ethical Theory*, Oxford, 1980, pp 129-151; R. Bosely, R.A. Shiner, J.D., Sisson (edit.) *Aristotle, Virtue and the Mean*, Edmonton, 1995.

⁹ S. Vogt, *op. cit.*, p. 267.

¹⁰ J. Diggle, *Theophrastus Characters*, edited with introduction, translation and commentary, United Kingdom, Cambridge University Press, 2004, p. 7.

¹¹ *Retorica*, 1356a13.

¹² *Ibidem* 1377b20-78a19.

¹³ Eckart Schütrumpf, *The meaning of ἠθoς in the Poetics – a reply* în „Hermes”, 115, 1987, p. 180.

¹⁴ vezi Edward Meredith Cope, *The Rhetoric of Aristotle: with a commentary*, Revised and edited by John Edwin Sandys, Vol. II, Cambridge University Press, 1877, p. 138; William M. A Grimaldi, *Aristotle, Rhetoric II: a commentary*, New York, Fordham University Press, 1988, p. 186; George A. Kennedy, *Aristotle On rhetoric: a theory of civic discourse*, Newly

- translated with introduction, notes, and appendixes by George A. Kennedy, New York, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 164.
- ¹⁵ Pentru un studiu general, vezi Adolf Dyroff, *Der Peripatos über das Greisenalter (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums; 21.3.)* Paderborn, Schöningh (repr. 1968), 1939.
- ¹⁶ *Retorica*, 1389b13-159.
- ¹⁷ Aduagă faptul că, acesta are corpul cel mai bine dezvoltat la vârsta de 30-35, mintea la aproximativ 45 (*Retorica*, 1390b9-11). Kennedy (*op. cit.*) notează că Aristotel s-a gândit prima dată la retorică când avea aproximativ 30 de ani, când se afla la Atena și s-a întors să deschidă școala sa în jurul vârstei de 49 de ani; astfel, ar fi putut scrie aceste cuvinte când se apropia de 49 de ani. Potrivit lui Kennedy, este remarcabil faptul că Aristotel nu specifică vârsta limită a tinereții sau începutul bătrâneții, ci doar maturitatea. Vârstele menționate aici sunt în acord doar aproximativ cu teoria comună grecească potrivit căreia viața (cel puțin a bărbaților) poate fi privită în zece faze de șapte ani fiecare; vezi, de asemenea, *Politica* 1335a7-9.
- ¹⁸ *Retorica*, 1390b16-91a29.
- ¹⁹ Emil Dumitrașcu, *op. cit.*, p. 81.
- ²⁰ *Poetica* 1450a9-10.
- ²¹ XV, 1454 a 16, p. 72.
- ²² XV 1454 a 33-36, p. 73.
- ²³ În Aristotele, *Poetica*. Introduzione, testo e commento, seconda edizione riveduta, Torino, 1945, p. 41.
- ²⁴ Lubomir Dolezel, *Poetica occidentală*, București, Editura Univers, 1998, pp. 17-38.
- ²⁵ În *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, Paris, 1849, p. 346, nota 1.
- ²⁶ În *Chrestomathie grecque*, p. 143.
- ²⁷ *Literatura europeană și evul mediu latin*, trad. rom., București, Editura Univers, 1970, p. 449, nota 3.
- ²⁸ Pentru acest aspect vezi Sabine Vogt, *Aristoteles, Physiognomonica*, Übersetzt und kommentiert von Sabine Vogt (*Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung; 18.6.*) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999 și *Characters in Aristo* în Fortenbaugh, William W.; White, Stephen A. (eds.), „Aristo of Ceos. Text, translation, and discussion” (*RUSCH; 13.*) New Brunswick; London, Transaction Publishers, 2006, pp. 269-270; pentru posibile legături cu Teofrast, vezi Antonio M. Battegazzore, *L'originalità della posizione teofrastea nel contesto del pensiero animalistico aristotelico e della fisiognomica zoo-etica tra Peripato, Stoa e loro critici* în „Theophrastus: reappraising the sources” (col. *RUSCH; 8.*) Johannes M. van Ophuijsen și Marlein van Raalte (editori), New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1998, pp.223-266; și Michela Lombardi, *Paradigmi caratteriologici ed osservazione empirica nei Caratteri di Teofrasto e nei Physiognomonica pseudoaristotelici*” în *RCCM* 41.1, 1999, pp. 111-121.
- ²⁹ În *HA*, ἦθος este, de asemenea, discutat îndeosebi în contextual animalelor. Această lucrare a fost atribuită lui Teofrast sau, cel puțin, poate conține material teofrastic. Vezi Eckart Schütrumpf, *Die Bedeutung des Wortes ethos in der Poetik des Aristoteles (Zetemata; 49.)* München, Beck, 1970, pp. 34-36, O. Regenbogen, *op. cit.*, pp. 1426, 1432.
- ³⁰ Cf. S. Vogt, *op. cit.*, 2006, p. 270.

BIBLIOGRAFIE

- Aristotel, *Etica nicomahică*, traducere, studiu introductiv, comentarii și index de Stella Petecel, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.
- Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei RPR, 1965.
- Aristotel, *Politica*, în românește de El. Bezdechi, București, Cultura Națională, 1924.

- Aristotel, *Retorica*, ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria Cristina Andrieș, note și comentarii de Ștefan Sebastian Maftei, București, Editura Iri, 2004.
- Battegazzore, Antonio M., *L'originalità della posizione teofrastea nel contesto del pensiero animalistico aristotelico e della fisiognomica zoo-etica tra Peripato, Stoa e loro critici* în „Theophrastus: reappraising the sources” (col. RUSCH; 8.) Johannes M. van Ophuijsen și Marlein van Raalte (editori), New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1998, pp.223-266.
- Chamberlain, Charles, *Why Aristotle called ethics ethics: the definition of ἠθoς in Eudemian Ethics 2,2*, în „Hermes” 112.2, 1984, pp. 176-183.
- Curtius, E. R., *Literatura europeană și evul mediu latin*, traducere românească de Adolf Armbruster, București, Editura Univers, 1970.
- Diggle, James, *Theophrastus Characters, edited with introduction, translation and commentary*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2004.
- Dolezel, Lubomir, *Poetica occidentală*, București, Editura Univers, 1998.
- Dumitrașcu, Emil, *Personajul literar în estetica greco-latină*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1994.
- Lombardi, Michela, *Paradigmi caratteriologici ed osservazione empirica nei Caratteri di Teofrasto e nei Physiognomonica pseudoaristotelici* in „Rivista di cultura classica e medioevale” 41.1, 1999, pp. 111-121.
- Regenbogen, Otto, *Theophrastos* in „Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft” Suppl. 7, 1940, col. 1354-1562.
- Schorn, Stefan, *Satyros aus Kallatis: Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, Basel, Schwabe, 2004.
- Schütrumpf, Eckart, *The meaning of ἠθoς in the Poetics – a reply* in „Hermes”, 115, 1987, pp. 175-181.
- Vogt, Sabine, *Aristoteles, Physiognomonica*, Übersetzt und kommentiert von Sabine Vogt (*Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung*; 18.6.) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- Vogt, Sabine, „Characters in Aristo” in William W. Fortenbaugh și Stephen A. White, (editori), *Aristo of Ceos. Text, translation, and discussion*, (col. RUSCH; 13.) New Brunswick; London, Transaction Publishers, 2006, pp. 261-278.

PRIMELE MANIFESTĂRI ALE LITERATURII LATINE CULTE

Alexandra IORGULESCU
Mihaela MARCU

Abstract

In this study we followed the evolution of the Roman out of date theatre, but still present in history, often present as a model and sources of influences in different stages of the theatre and the universal dramatic literature.

As a result of this period of beginnings, searching and soundings, we would have expected to result a more autonomous dramatic creation. This fact has not occurred yet, only in a minimum proportion because the foreign influence – especially the Greek one – proved to be more powerful.

Key-words: *beginnings, the variety of literary species, adaptations of the Greek models, originality.*

Considerată una dintre „cele mai bogate literaturi produse vreodată pe continentul european”¹, creația artistică a poporului roman apare relativ târziu, la mijlocul secolului al III-lea î.Hr. Prima manifestare a literaturii latine scrise s-a petrecut în anul 240 î.Hr., când Livius Andronicus a lansat primele reprezentații dramatice culte. Fost sclav din Tarent, Livius Andronicus nu a fost un talent strălucit, ci mai curând un erudit, un „poeta doctus”, cum îl numeau romanii. El este autorul unor prelucrări după tragedii și comedii grecești. Se pare că Livius Andronicus aborda subiecte legate de războiul troian. Pentru uz școlar, Livius Andronicus a tradus în versul autohton, saturnin, epopeea lui Homer, *Odyseea*, care va sluji ca manual chiar și pe vremea lui Horațiu. Dar „versurile conservate nu atestă în nici un fel un real talent de traducător. Ilustrează în schimb patriotism italic, eforturi de a făuri o literatură de limbă latină, de a rezista influențelor grecești”².

Cea de-a doua epopee latină este un poem istoric, *Bellum Punicum*, cuprinzând probabil 4000-5000 de versuri saturnine, grupate în șapte cărți. Autorul poemului, Cnaeus Naevius, un campanian fidel Romei, și-a început activitatea literară, ca și Livius, prin a scrie piese de teatru. Puținele fragmente conservate din acest poem demonstrează că opera nu se limita la o simplă relatare a faptelor istorice. Naevius începe povestirea cu imaginea Troiei asediate, relatând în continuare rătăcirile lui Aeneas, asemănătoare cu

cele ale lui Odysseus. Un episod emoționant al acestui poem, povestea de iubire dintre Aeneas și regina Didona, i-a servit ca model lui Vergilius.

Noua literatură latină numără printre promotorii săi și pe Quintus Ennius. Originar din Calabria, Ennius a fost un italic elenizat care a devenit un înflăcărat patriot roman. Experiența culturii grecești i-a fost extrem de utilă, Ennius abordând diferite specii literare. Dar domeniul care-l consacără în istoria literaturii latine este poezia epică, el fiind autorul unei vaste epopei, *Annales*, concepută în 18 cărți, cuprinzând 30 000 de versuri. Din chiar titlul operei care trimite la cronicile pontificale, reiese intenția lui Ennius de a prezenta faptele în ordine strict cronologică. Inspirându-se din poemele homerice și din cel al lui Naevius, Ennius își începe relatarea cu cucerirea Troiei; urmează peregrinările pe mare ale lui Aeneas, întemeierea Romei, episodul răpirii sabinelor, perioada regalității romane. Republica este zguduită de două evenimente istorice: primul și al doilea război punic. Eroul principal al epopeii este Roma care domină totul, soarta ei se află în mâinile bărbaților viteji.

Ennius scrie acest poem în hexamtru dactilic, adaptat cerințelor limbii latine, scriitura devenind mai suplă, mai cizelată. Până la apariția *Eneidei*, eposul lui Ennius a rămas marea epopee națională a poporului roman.

Tot în această perioadă, literatura latină reia firul început în timpul regalității prin documente, pentru a-l continua printr-o dezvoltare impresionantă: *istoriografia*. Aceasta va fi reprezentată de o serie de scriitori orientați în direcții diferite.

Istoria primilor analiști are ca principal reprezentant pe senatorul Fabius Pictor care redactează în grecește o *Istorie a Romei*; își începe expunerea cu aventurile lui Aeneas, continuă cu povestea gemenilor Romulus și Remus.

O operă similară de istoriografie romană, scrisă tot în greacă, ne-a lăsat L. Cincinus Alimentus. Lucrarea sa, folosită chiar de Titus Livius, cuprinde o relatare a evenimentelor istorice de la origini până la războiul împotriva lui Hannibal.

Istoria politică și satirică este reprezentată de Cato Maior, prin *Origines*. În cadrul genului dramatic apare tragedia prin primele încercări (Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Pacuvius și Accius) de adaptare a pieselor grecești fie prin simpla lor traducere, fie prin *contaminatio* (combinarea mai multor piese într-una singură). Mergând pe linia făuririi unei literaturi originale, tragicii latini au realizat un pas mai departe prin compunerea unor piese originale cu subiecte romane (*praetextae*).

Dar specia genului dramatic cu un succes răsunător în epocă rămâne comedia. Prin observațiile sale psihologice și prin prezentarea unor

moravuri reale, comedia se detașează mai repede și mai evident de modelele grecești. Această specie literară se impune la Roma și datorită talentului dramatic al celui mai mare dintre comici, T. Maccius Plautus. Datorită succesului pe care l-a înregistrat cu comediile sale, lui Plautus antichitatea i-a atribuit aproape 130 de piese. Scriitorul Varro a făcut o istorie literară a operei lui Plautus, distingând următoarele tipuri de comedii: autentice, îndoielnice și apocrife. Cele autentice sunt în număr de 21: 1) *Asinaria*; 2) *Aulularia (Ulcica)*, una dintre cele mai reușite comedii ale lui Plautus, în care autorul prezintă stările sufletești prin care trece un om sărman, care, găsise o ulcică plină de bani, pe care tatăl său o ascunsese, fără să i-o lase moștenire; 3) *Captivi (Prizonierii)*; 4) *Curculio (Gărgărița)*; 5) *Casina* (numele unei tinere fete); 6) *Cistellaria (Cutiuța cu jucării)*; 7) *Epidicus* (numele unui sclav, care îl va inspira peste secole pe Moliere într-o comedie a sa); 8) *Bacchides* (în care este vorba de două curtezane gemene); 9) *Mostellaria (Casa cu stafii)*; 10) *Menaechmi (Gemenii)*, este povestea a doi frați gemeni, despărțiți de la naștere, iar asemănarea lor izbitoare produce o serie de confuzii); 11) *Miles gloriosus (Soldatul fanfaron)*, povestea unui mercenar grec, excesiv de lăudăros); 12) *Amphitruo* este o comedie rezultată din contaminarea mai multor piese grecești; 13) *Pseudolus (Mincinosul sau Înșelătorul)*, comedie denumită așa după numele unui sclav care-i păcălește pe bătrânul său stăpân și pe un negustor de curtezane); 14) *Mercator (Negustorul)*; 15) *Poenulus (Micul cartaginez)*; 16) *Persa (Persanul)*; 17) *Rudens (Odgonul)*, în care sunt prezentate tribulațiile a două tinere sclave, supraviețuitoare ale unui naufragiu); 18) *Stichus* (comedie care poartă numele unui sclav); 19) *Trinummus (Trei bănuși)*; 20) *Truculentus* (este povestea unei curtezane care mistifică pe cei trei tineri îndrăgostiți de ea); 21) *Vidularia (Săculețul de călătorie)*, conservată doar parțial.

Universul comediei lui Plautus se remarcă atât prin latura sa latină interioară, cât și prin cea grecească; are un caracter popular, înfățișează realist păturile de jos, sclavul capătă un rol deosebit, devine personajul cel mai dinamic; dialogul pe care Plautus îl folosește în comediile sale este viu, plin de glume, de hiperbole, foarte plastic în limbaj. Plautus „mânuieste cu abilitate forța comediei (*vis comica*), folosește cu artă versificația trecând de la un metru la altul în funcție de schimbarea scenei sau a tonului”³.

Remarcăm, așadar, bogăția de specii literare abordate de scriitorii de la începuturile literaturii latine, măiestria cu care se trece de la o formă de manifestare la alta, tatonările, traducerile, adaptările după model grecesc, cele mai multe dintre ele reușite. Geniul artistic al poporului roman își spune cuvântul încă din aceste prime creații literare.

NOTE

¹ Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, București, Editura Adevărul, 1994, p. 13.

² *Ibidem*, p. 57.

³ N. Tanașoca, *Valoarea și funcțiile elementului narativ în comedia plautină*, în *Studii clasice*, 4, 1962, p. 177.

BIBLIOGRAFIE

Băltăceanu, M.F., *Vocabularul parodiilor plautine ca document al stilurilor parodiate*, în „*Studii clasice*”, 8, 1966, p. 97-119.

Grimal, Pierre, *Literatura latină*, traducere de Mariana și Liviu Franga, note suplimentare și cuvânt înainte de Liviu Franga. Medalion biografic Pierre Grimal de Eugen Cizek, [București], Editura Teora, [1997].

Tanașoca, N., *Valoarea și funcțiile elementului narativ în comedia plautină*, în „*Studii clasice*”, 4, 1962, p. 177.

OBSERVAȚII PRIVIND EXPRIMAREA CATEGORIILOR GRAMATICALE NOMINALE ÎN CLASA SUBSTANTIVULUI ÎN LATINA CLASICĂ

Mihaela POPESCU

Résumé

Cet article à visée didactique se propose de faire le point sur l'expression des catégories grammaticales nominales dans la classe des noms en latin classique selon les méthodes modernes de l'analyse linguistique.

Mots clés : *catégorie grammaticale, opposition, genre, cas, nombre.*

1. INTRODUCERE

1.1. Repere teoretice

Latura de conținut a flexiunii este constituită de un număr de concepte diferite nu numai de la o limbă la alta, dar și de la o parte de vorbire la alta. Această latură de conținut a flexiunii nominale își găsește manifestarea lingvistică în limba latină în așa-numitele categorii gramaticale nominale: *gen*, (*număr*), *caz*, pronumele având și categoria gramaticală a *persoanei*, concept pe care îl partajează cu verbul, categoria gramaticală a *persoanei* fiind deci o categorie verbo-nominală.

În ansamblu, noțiunea lingvistică de „categorie gramaticală” poate fi descrisă pe baza următoarelor trăsături definitorii¹:

- (a) presupune un sistem de opoziții care poate corela cel puțin doi termeni;
- (b) corelează una sau mai multe distincții în plan semantic cu una sau mai multe distincții din planul expresiei;
- (c) același tip de corelare (semnificat – semnificant) este valabil pentru o clasă numeroasă și omogenă de cuvinte;
- (d) în esență, unei distincții din planul semnificațiilor gramaticale îi corespunde o marcare gramaticală clară, prin afixe flexionare.

1. 2. Clasa substantivului în latina clasică

Substantivul este o clasă lexico-gramaticală fundamentală în limba latină, care se distinge prin următoarele trăsături: din punct de vedere **morfologic**, prezintă *gen fix* și *flexiune* în raport cu *numărul* și *cazul*; din punct de vedere **sintactic**, poate forma, împreună cu verbul, nucleul unui

enunț și este centrul grupului nominal; din punct de vedere **semantico-pragmatic**, se caracterizează prin modul specific în care își asociază referentul, numai în combinație cu un determinant. Substantivul poate denumi (clase de) *obiecte*, în sens larg: ființe (*homo*), lucruri (*domus*), fenomene (*nix*), acțiuni (*adventus*), stări (*timor*), însușiri (*benevolentia*), relații (*amicitia*). Substantivele **comune** desemnează obiecte de același fel neindividualizate (*puella, civitas*). Substantivele *proprie* desemnează obiecte unice (*Roma, Catilina*).

Din punct de vedere **morfologic**, substantivul este o *parte de vorbire flexibilă*, ale cărei forme variază după categoriile gramaticale de număr și de caz. Genul nu este un criteriu de flexiune pentru substantiv (cu excepția unor particularități ale substantivelor neutre), ci o trăsătură inerentă, fixă, în funcție de care categoriile flexiunii se manifestă în mod specific. Exprimarea categoriilor flexionare (de număr și, respectiv, de caz) se organizează în cadrul claselor de gen. Flexiunea substantivului se realizează în limba latină **sintetic**, prin desinențe, precum și prin alternanțe fonetice care modifică tema substantivului. Nu se poate afirma faptul că în perioada clasică categoriile gramaticale nominale (i.e., cazul) se realizează formal în manieră analitică, rolul prepozițiilor fiind în acest moment evolutiv doar unul de întărire a desinențelor, sau chiar unul redundant. Categoriile flexionare ale substantivului se manifestă, în general, solidar și, uneori deci, redundant, prin aceleași mărci. Flexiunea substantivului latin se caracterizează prin numeroase omonimii.

La **nivel sintactic**, substantivul comun propriu-zis funcționează fie ca centru al unui grup nominal (în această postură asociindu-se cu diferiți adjuncți: determinanți: *hic puer*; adjuncți genitivali: *liber pueri*; adjuncți adjectivali: *puer felix*; adjuncți verbali *liber legendi* sau propoziționali: *liber quem tibi missi*), fie ca termen dependent (de un verb: *Lego librum*; de un adjectiv: *expers libri*; de o interjecție: *Ecce homo!*), îndeplinind astfel diferite funcții sintactice în enunț, funcții marcate prin forma sa cazuală.

Din punct de vedere **semantic**, substantivele se pot grupa în mai multe categorii, care se disting (parțial) și morfosintactic (în sensul că astfel de trăsături semantice le determină substantivelor respective comportamentul gramatical special). Prin urmare, se face distincția între **substantive numărabile** (*puer, exercitus, labor* etc.) și **substantive nonnumărabile** (*gloria, virtus, prudentia, senectus, arma, spolia* etc.)², acestea din urmă comportând fie trăsătura [+ concret], fie trăsătura [+ abstract]. De asemenea, există *substantive colective*, a căror referință este de tip cumulativ (*multitudo, grex* etc.), dar care în limba latină nu afectează comportamentul lor morfosintactic (normal).

2. EXPRIMAREA CATEGORIILOR GRAMATICALE NOMINALE ÎN CLASA SUBSTANTIVULUI

2. 1. Categoria gramaticală a *genului*

Genul reprezintă o categorie gramaticală prin excelență nominală, întâlnită așadar la: substantiv, adjectiv, pronume, numeral. Totuși, în limba latină, categoria gramaticală a genului afectează și unele forme verbale nepersonale (participiul și gerundivul). Spre deosebire însă de număr sau de caz, *genul* este nu numai o categorie formală, ci, mai degrabă, o categorie semantică și nu reprezintă un criteriu de flexiune pentru substantiv (cu excepția unor particularități ale substantivelor neutre), ci o trăsătură inerentă, fixă, în funcție de care categoriile flexiunii se manifestă în mod specific. În limba latină, exprimarea categoriilor flexionare (de număr și, respectiv, de caz) se organizează în cadrul claselor de gen.

Genul este „categoria cea mai concretă și cea mai dependentă de semnificația cuvintelor”³. Această afirmație are în vedere repartitia din indo-europeana comună, unde genul corespundea categoriilor semantice / + animat/ și, respectiv, /- animat/. Ulterior, în limba latină s-a ajuns la următoarea distincție (v. Fig. nr.1):

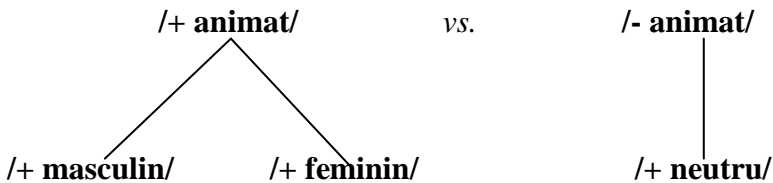


Fig. nr. 1. Reorganizarea categoriei gramaticale a genului în limba latină

Prin urmare, categoria gramaticală a genului are în latina clasică trei termeni: *masculin*, *feminin* și *neutru*. Astfel, din cele două genuri desprinse din /+ animat/, *femininul* este termenul marcat, iar *masculinul* este cel nemarcat. *Neutrul* continuă genul /- animat/ și este în mare măsură motivat, aceasta desemnând, în general, substantive inanimate (*templum*, *tempus*, *mare*, *cornu* etc.) sau nume generice de animate (*animal* etc.). Trebuie însă subliniat faptul că granițele dintre genurile gramaticale nu coincideau decât în mică măsură cu cele dintre genurile naturale.

Clasa substantivelor masculine înglobează pe lângă substantivele care denumesc ființe de sex bărbătesc (*vir*, *puer* etc.) sau attribute, particularități directe sau derivate ale acestora (*agricola*, *poeta*, *collega* etc.) și multe substantive indiferente față de distincția de gen /+ masculin/ - /+ feminin/. Astfel, substantivul masculin *homo* prezintă următoarele seme caracteristice: /+ animat/ + /+ uman/, acesta desemnând, prin urmare, atât o ființă de sex bărbătesc, cât și o ființă de sex femeiesc.

Clasa substantivelor feminine cuprinde, în general, substantive care desemnează ființe animate de sex feminin (*serva, mater* etc.) sau atribute directe sau derivate ale acestora (*cerasus, fagus, humus* își motivează genul pe baza unor străvechi concepții animiste), dar și un număr foarte mare de substantive inanimate (*aqua, terra, domus, manus* etc.).

În plan formal, opoziția dintre genurile naturale este exprimată *grosso modo* în limba latină clasică:

(a) prin terminație:

/-us-/ vs. /-a-/: *equus* vs. *equa*; *servus* vs. *serva*

(b) prin terminație și alternanța temei:

/-ø-/ vs. /-a-/: *magister* vs. *magistra*

(c) prin terminație și sufixe:

/-us-/ vs. /-in-/ + /-a-/: *gallus* vs. *gallina*

/-s-/ vs. /-in-/ + /-a-/: *rex* vs. *regina*

(d) prin terminație și sufixe specifice celor două genuri:

/-tor-/ + /-ø-/ vs. /-trik-/ + /-s-/: *amator* vs. *amatrix*

(e) prin lexeme specifice pentru fiecare gen:

pater vs. *mater*; *frater* vs. *soror*

În general însă, repartizarea pe genuri nu este marcată în limba latină prin elemente specifice (la substantivele de genul masculin și feminin desinențele nu marchează riguros genul gramatical), ci se exprimă prin acord, cu ajutorul determinanților adjectivali⁴, neutrul fiind singurul termen care dispune de caracteristici proprii: desinența *-a* la nominativ și la acuzativ plural, cu sincretism la cele două cazuri la singular. Terminațiile specifice neutrului singular sunt *-um* și *-e*, de la nominativul singular al declinării a II-a și, respectiv, a III-a (*monumentum, mare* etc.) și *-u* la nominativul singular al declinării a IV-a (*cornu*).

La nivel semantic, **clasa substantivelor neutre** cuprinde termeni care desemnează **fenomene** și **elemente din natură**: *rus, mare, sal, mel*; **metale**: *aes, aurum, argentum* etc.; **părți ale corpului uman**: *cerebrum, cor, genu, pectus, corpus* etc.; **unelte și arme**: *aratrum, scutum, telum, vehiculum* etc.

Această clasă de substantive prezintă încă din perioada arhaică dublete nominale fie de genul feminin (*ganeum – ganea* «tavernă», *mendum – menda* «greșeală», *rapum – rapa* «nap»), fie de genul masculin (*dorsum – dorsus* «spate», *rastrum – raster, fatum – fatus, vinum – vinus*).

Pe de altă parte, încă din latina arhaică se utiliza desinența *-a* scurt (aparținând unui substantiv colectiv) pentru a forma pluralul (nom., voc., ac.) unor substantive de genul masculin, fără a se modifica în niciunul din cazuri semantismul inițial. Iată câteva exemplificări în acest sens:

SG. <i>iocus</i> <i>locus</i>	PL. <i>ioci și ioca</i> <i>loci și loca</i>
-------------------------------------	---

Există și o singură situație inversă, în care de la pluralul colectiv în *-a* s-a format un singular neutru în *-um*, care a înlocuit forma inițială de masculin:

PL. <i>colla</i>	SG. <i>collus și collum</i>
---------------------	--------------------------------

Această situație confuză va sta la baza dispariției genului neutru din limba latină târzie și din majoritatea limbilor romanice.

În concluzie, la nivelul celor cinci declinări situația repartizării substantivelor pe clase de genuri se prezintă astfel:

- la declinarea I și la declinarea a II-a acționează foarte puternic tendința spre motivare: substantivele în *-ā* sunt în mare parte feminine, cele în *-us* sunt în general masculine.
- la declinarea a III-a și la declinarea a IV-a repartizarea substantivelor în masculin și feminin este *arbitrară* și, în același timp, *nemarcată* (*mater* se declină la fel ca *pater*; *manus* la fel ca *exercitus*, situație observabilă, de altfel, și în interiorul celorlalte clase de declinare);

2. 2. Categoria gramaticală a numărului

Categorie gramaticală verbo-nominală, *numărul* se manifestă în flexiunea substantivului prin opoziția dintre *singular* și *plural*, care exprimă distincția dintre *unitate* (un exemplar) și *pluralitate* (mai multe exemplare) în cadrul unei clase de obiecte de același fel⁵.

În indo-europeana comună, categoria gramaticală a numărului era organizată ternar: *singularul*, *dualul* și *pluralul*, fiind marcați prin desinențe diferite. Limba latină va opera, cel puțin la nivel formal, o restructurare a acestui sistem trimembrum și va cunoaște numai opoziția cu doi termeni (*singular – plural*), atât la nume, cât și la verb, păstrând totuși câteva urme slabe ale *dualului* indo-european: *duō*, *vigintī*, *ambō*.

Prin urmare, opoziția de număr se realizează în flexiunea tuturor substantivelor. Din acest punct de vedere, substantivele se împart în *substantive numărabile* sau *discrete*, care participă la opoziția de număr *singular – plural*, și substantive *nonnumărabile* sau *nondiscrete*, care nu participă la opoziția de număr, flexiunea lor reducându-se la unul dintre termenii opoziției, *singular* sau *plural*.

În limba latină categoria gramaticală a numărului se exprimă cu ajutorul unor desinențe variate care cumulează o informație gramaticală complexă ([gen], număr, caz, la substantiv; număr, persoană, la verb).

Sub aspectul exploatării semantice a opoziției de număr, substantivele numărabile au flexiune completă, cu forme distincte de număr (*puer; pueri; labor; labores*) sau prezintă o formă unică pentru singular și plural (*exercitus, exercitus; res, res*). Substantivele nonnumărabile au flexiune incompletă sau defectivă având forme numai de singular (substantive *singularia tantum*) sau numai de plural (substantive *pluralia tantum*).

Sunt *singularia tantum* următoarele tipuri semantice nominale:

- substantivele abstracte: *gloria, virtus, prudentia, senectus, honestas, modestia* etc.;
- substantivele care denumesc nume de metale: *aurum, argentum* etc.

Sunt *pluralia tantum* următoarele tipuri semantice nominale:

- nume de localități: *Athenae, Cannae, Syracusae* etc.;
- nume de divinități: *Manes, -ium, Penates, -(i)um* etc.;
- numele unor vechi triburi: *Luceres, Ramnes, Tities*;
- termeni militari: *arma, -orum, spolia, -orum*.

Există, de asemenea, în limba latină substantive care se modifică semantic prin combinarea cu fiecare din cei doi termeni ai opoziției de număr. Iată câteva exemple în acest sens:

Singular	Plural
<i>copia</i> „abundență”	<i>copiae</i> „trupe”
<i>littera</i> „literă”	<i>litterae</i> „scrisoare” ⁶

Anumite *singularia tantum* (în special substantivele abstracte) pot fi utilizate la plural, căpătând astfel un sens concret:

Singular	Plural
<i>gloria</i> „glorie”	<i>gloriae</i> „onoruri”
<i>virtus</i> „curaj”	<i>virtutes</i> „acte de curaj”

Pe de altă parte, există atestate în întreaga istorie a limbii latine exploatări „stilistice” ale opoziției de număr *singular vs. plural*. Amintim în acest sens următoarele tipuri de utilizări:

- utilizarea singularului pentru plural (așa-numitul *singular colectiv*) care apare în cazul numelor de popoare (*Romanus* pentru *Romani*), numelor de grupuri mari de persoane (în special în terminologia militară: *miles, hostis*), numelor de animale (*gallina, agnus*), pentru nume de plante sau de fructe (*legumen, lenticula*), pentru nume de materii (*lapis, tegula*).
- utilizarea pluralului pentru singular, fenomen întâlnit mai cu seamă în poezie, unde guvernează regulile metrice: *fata* pentru *fatum*, *stativa* pentru *stativum*.

2. 3. Categoria gramaticală a cazului

2.3.1. *Categoria gramaticală a cazului* exprimă raporturile și funcțiile sintactice ale substantivului în cadrul enunțului.

Flexiunea nominală și pronominală prezintă în limba latină clasică șase cazuri: *nominativ* (N.), *genitiv* (G.), *dativ* (D.), *acuzativ* (Ac.), *vocativ* (V.) și *ablativ* (Abl.), cel de-al șaptelea caz, *locativul* (întâlnit numai la declinarea I și la declinarea a II-a, apoi, prin analogie, și la declinarea a III-a) este doar o reminescentă a flexiunii cazuale indo-europene⁷. Acești șase termeni se manifestă în flexiunea numelor și a pronumelor prin forme distincte, dar și prin forme omonime, organizate într-un sistem de opoziții caracteristice. Reținem așadar faptul că sistemul nominal este frecvent guvernat de *sincretismul unor cazuri*, diferențiate numai prin relațiile și funcțiile lor sintactice, reperabile doar prin prisma contextului:

„Sistemul formelor cazuale este înșelător: el are aparența unui sistem gramatical închis, or domeniul relațiilor la exprimarea cărora concură mărcile cazuale prezintă un caracter deschis (...). Sistemul cazurilor era «defectuos» și în latină: limba dispunea de un număr redus de cazuri pentru a exprima relații foarte diverse: semnificații nu sunt în cazul nici unei declinări distincte pentru toate cazurile”⁸.

Din punct de vedere formal, limba latină mai păstrează din indo-europeană sistemul de opunere a cazurilor în cadrul flexiunii nominale, cu ajutorul: (a) variației vocalismului temei sau (b) prin deplasarea accentului.

Din punct de vedere morfosintactic, cazurile limbii latine pot fi împărțite în patru categorii⁹:

- (a) cazuri gramaticale: nominativul și acuzativul care indică funcția cuvântului în cadrul enunțului;
- (b) cazuri cu valoare concretă: ablativul și locativul;
- (c) cazuri mixte: genitivul și acuzativul, care funcționau atât ca cele de la tipul (a) – v. exprimarea obiectului direct, în cazul acuzativului –, cât și ca cele de la tipul (b) – v. exprimarea direcției cu ajutorul aceluiași caz (Ac).
- (d) vocativul are un statut incert, mult dezbătut de cercetători care îi contestă încadrarea în această categorie, situație valabilă nu numai în cazul limbii latine, ci și al altor limbi.

Menționăm de asemenea faptul că există în latina clasică substantive nedeclinabile, care nu se combină cu categoria gramaticală a cazului. Este situația lui: *frugi* (la origine, dativ de la *frux*), *pondo* (ablativul lui **pondus*) sau anumite substantive străine, ca de pildă: *sinapi* sau *gummi*.

Pe de altă parte, există și substantive defective: de ex., au numai N. – Ac. *fas*, *nefas* și *secus*; numai ablativ sg. *sponte* etc. Și substantivele de la declinarea a V-a (cu excepția lui *res* și *dies*) au forme cazuale utilizate numai

la N., Ac. și Abl. sg., iar la plural, numai la N. și Ac. În această categorie intră și substantivul *vis*.

Există, în sfârșit, cazul substantivului feminin *domus*, care utilizează în paradigma sa atât forme cazuale aparținând declinării a IV-a, cât și forme cazuale aparținând declinării a II-a (G. sg. *domi*, D. sg. *domō*, Abl. sg. *domō*; G. pl. *domōrum*, Ac. pl. *domōs*), ocurențe ale acestora din urmă întâlnindu-se într-un număr mai mare decât cele proprii declinării sale.

2.3.2. Prepoziție și desinență cazuală

Am observat faptul că mărcile cazuale (desinențe, terminații) se atașează la o rădăcină purtătoare de informație lexicală. Aceste mărci cazuale sunt însă „perturbate” în limba latină de alomorfiie și de omonimii, acestea din urmă rezultând fie din evoluții fonetice normale (v. D. sg. *dominō* < *-ōi, și Abl. sg. *dominō* < *-ōd), fie din acțiuni lingvistice de tip analogic (la declinarea a III-a, de exemplu, temele consonantice împrumută la Ac. pl. -ē de la temele vocalice: *consulēs* vs. *avēs*; situația este inversă la Ac. sg.).

Așadar, în cazul unei omonimii, o formă identică servește drept suport pentru două funcții distincte (v. situația D. / Abl.).

În cazul sincretismului cazual, nu contează însă care din formele cazuale (v. situația Abl. / locativ / instrumental) poate fi aleasă ca semnificant unic: se ajunge la această situație prin redundanță contextuală și, mai ales, prin sinonimie sintactică.

Această situație dovedește o tendință puternică a limbii latine, dar ale cărei efecte vor fi cu adevărat vizibile abia în perioada romanică. Este vorba de tendința de disociere a semnificanților „compacti” în care se amalgamează mai multe informații, pentru a le oferi acestora alte morfeme „discrete”. Pe o astfel de tendință se va fundamenta întregul analitism al limbilor romnice. Acest proces începe – așa cum spuneam anterior – în latină. Aici însă, în cadrul grupului nominal, de exemplu, prepozițiile nu sunt decât un fel de adverbe, plasate pentru a întări interpretarea pe care urmează să o primească substantivul respectiv prevăzut cu desinență. Această desinență își conservă valoarea sa funcțională, prepoziția nu este, pentru moment, decât un accesoriu, deși există voci în literatura de specialitate¹⁰ care susțin ideea „partajării responsabilităților” între prepoziție și desinență.

Reținem totuși în încheiere următoarele două aspecte: 1. în multe cazuri, desinențele nu servesc foarte clar în privința interpretării grupului nominal; 2. într-un număr foarte mare de cazuri, desinențele au funcții foarte importante (care au fost amintite anterior).

NOTE

- ¹ Vezi. DSL– Bidu-Vrănceanu, Angela / Călărașu, Cristina / Ionescu-Ruxăndoiu Liliana / Mancaș Mihaela / Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001, p. 94-95.
- ² Vezi GARL I – Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Gramatica Limbii Române*, vol. I: *Cuvântul*, vol. II: *Enunțul*, București, Editura Academiei Române, 2005, p. 62-63.
- ³ ILR I– Academia Republicii Populare Române, *Istoria limbii române*, vol. I: *Limba latină*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, Al. Rosetti, redactor responsabil, 1965, p. 117.
- ⁴ Și în astfel de situații se ajunge frecvent la confuzii, dat fiind faptul că există în limba latină adjective care la singular nu disting masculinul, femininul și neutru, iar la plural marchează numai opoziția /+ animat/ vs. /- animat/.
- ⁵ Vezi GARL I, p. 69.
- ⁶ Cf. limba franceză: *lettre* vs. *lettres*
- ⁷ Sensul cazului instrumental a fost preluat de ablativ, cu care avea aproape același sens, dar și aceeași desinență.
- ⁸ Sanda Reinheimer-Rîpeanu, *Lingvistica romanică. Lexic, morfologie, fonetică*, București, Editura All Universitar, 2001, p. 134.
- ⁹ Vezi Alfred Ernout, *Morphologie historique du latin*, Paris, Editions Klincksieck, 1974³, p. 5.
- ¹⁰ Vezi Guy Serbat, *Grammaire fondamentale du latin*. Tome VI: *L'emploi des cas en latin*. Volume 1: *Nominatif, Vocatif, Accusatif, Génitif, Datif*, Louvain-Paris, Peeters, 1996, p. 8.

BIBLIOGRAFIE

- De Dardel, Robert, „Remarques sur la simplification morphologique en latin oral”, în *Latin Vulgaire – Latin Tardif. Actes du II-ème Colloque international sur le latin vulgaire et tardif*, Bologna, 29 august-2 septembrie 1988, Tübingen, Ed. Max Niemeyer Verlag, G. Calboli, editor, 1990, p. 89 - 100.
- DSL – Bidu-Vrănceanu, Angela / Călărașu, Cristina / Ionescu-Ruxăndoiu Liliana / Mancaș Mihaela / Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001.
- Ernout, Alfred, *Morphologie historique du latin*, Paris, Editions Klincksieck, 1974³.
- Fischer, Iancu, *Morfologia istorică a limbii latine, I. Substantivul*, București, Tipografia Universității București (TUB), 1985.
- Gaeng, Paul A., „La flexion nominale à l'époque du latin tardif: essai de reconstruction”, în *Latin Vulgaire – Latin Tardif. Actes du II-ème Colloque international sur le latin vulgaire et tardif*, Bologna, 29 august-2 septembrie 1988, Tübingen, Ed. Max Niemeyer Verlag, G. Calboli, editor, 1990, p. 111-128.
- GALR – Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Gramatica Limbii Române*, vol. I: *Cuvântul*, vol. II: *Enunțul*, București, Editura Academiei Române, 2005.

- ILR I – Academia Republicii Populare Române, *Istoria limbii române*, vol. I: *Limba latină*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, Al. Rosetti, redactor responsabil, 1965.
- Lehmann, Christian, „Latin case relations in typological perspective”, în *Actes du II-ème Congrès International de Linguistique Latine*, Aix-en-Provence, 28-31 martie 1983, Publications Université de Provence, Diffusion Jeanne Laffite, Marseille, Christian Touratier, editor, 1985, p. 81-104.
- Oniga, R., „Morphological theory and Latin morphology”, în *Cahiers de l’Institut de Linguistique de Louvain. Actes du V-e Colloque de Linguistique Latine*, Louvain-la-Neuve, 31 martie – 4 aprilie, 1989, Louvain-la-Neuve, M. Lavency-D. Longree, editori, 1989, p. 333-344.
- Pinkster, Harm, „Latin cases and valancy grammar. Some problems”, în *Actes du II-ème Congrès International de Linguistique Latine*, Aix-en-Provence, 28-31 martie 1983, Publications Université de Provence, Diffusion Jeanne Laffite, Marseille, Christian Touratier, editor, 1985, p. 163-190.
- Reinheimer-Rîpeanu, Sandală, *Lingvistica romanică. Lexic, morfologie, fonetică*, București, Editura All Universitar, 2001.
- Serbat, Guy, „Le synchrétisme des cas: quelques réflexions”, în *Subordination and other Topics in Latin. Proceedings of the Third Colloquium on Latin Linguistics*, Bologna, 1-5 aprilie 1985, Amsterdam / Philadelphia, Jonh Benjamins Publishing Company, Gualtiero Calboli, editor, 1989, p. 273-288.
- Serbat, Guy, *Grammaire fondamentale du latin. Tome VI: L’emploi des cas en latin. Volume 1: Nominatif, Vocatif, Accusatif, Génitif, Datif*, Louvain-Paris, Peeters, 1996.
- Touratier, Christian, „La 3ème déclinaison latine, essai de morphologie synchronique”, în *Cahiers de l’Institut de Linguistique de Louvain. Actes du V-e Colloque de Linguistique Latine*, Louvain-la-Neuve, 31 martie – 4 aprilie, 1989, Louvain-la-Neuve, M. Lavency-D. Longree, editori, 1989, p. 435-446.

MOARA DE APĂ, ELEMENT AL CONTINUITĂȚII DACO-ROMANE

Mădălina STRECHIE

Résumé

Le moulin d'eau a été une installation ancienne d'origine latine qui a trouvé sur le territoire daco-romaine les conditions propices de fonction. Ce ça a été possible par la conquête romaine de la Dacie et parce que le relief carpato danubien pontique a permis le succès de cette installation technique.

Une invention romaine qui prouve encore une foi la romanisation et la continuité de population daco-romaine, l'ancêtre du peuple roumain.

Mots clés : *moulin, daco-romaine, province, installation, continuité*

Studiul nostru despre moara de apă își propune să demonstreze încă o dată continuitatea daco-romană pe teritoriul fostei provincii romane, Dacia, după retragerea aureliană. Vom răspunde pentru început la două întrebări:

1. Cât de veche este moara de apă în ținuturile carpato-danubiano-pontice?
2. Când s-a produs înlocuirea străvechilor râșnițe mișcate de mâna omului, cu care se măcinau grânelor, cu moara de apă?

Este necesar să răspundem la aceste două întrebări pentru că în ultimul timp o serie de cercetători cred că înlocuirea râșniței cu moara de apă s-a produs în Evul Mediu și nu în epoca daco-romană. Mai mult, se susține ideea că înlocuirea râșniței cu moara de apă s-a produs în decursul secolelor VIII-XII. Pentru a da un răspuns întemeiat celor două întrebări trebuie să ne folosim de mărturiile istorice, izvoarele toponimice, lexic și legende populare.

Moara de apă a apărut în secolul I a. Chr. în Imperiul Roman. Mărturia acestei noi invenții o aflăm de la scriitorul latin Vitruvius, care o descrie în cunoscuta sa lucrare *De architectura* (*Despre arhitectură*). El descrie în detaliu o moară de apă, cu toate componentele sale și modul cum este acționată. Astfel roata morii este lovită e șuvoiul de apă care la rândul ei pune în mișcare o roată dințată iar aceasta antrenează mișcarea unei alte roți de același fel, cuplată cu prima rotesc pietrele.¹

Vitruvius numește această instalație tehnică *machina*, din aceeași familie de cuvinte cu verbul *machinor*, *-ari*, *-atus sum*, vt. dep., 1. a iscodi, a inventa; 2. a pune la cale, a unelti.²

Iată descrierea lui Vitruvius despre această instalație:

[...]

„Fiunt etiam in fluminibus rotae eisdem rationibus, quibus supra scriptum est. Circa earum frontes adfiguntur pinnae, quae, cum percutiuntur ab impetu fluminis, cogunt progredientes versari rotam, et ita modiolis haurentis et in summum referentes sine operarum calcatura ipsius fluminis impulsu versatae praestant, quod opus est ad usum.

Eadem ratione etiam versantur hydraletae, in quibus eadem sunt omnia, praeterquam quod in uno capite axis tympanum dentatum est inclusum. Id autem ad perpendiculum conlocatur in cultrum versatur cum rota pariter. Secundum id tympanum maius item dentatum planum est conlocatum, quo continetur. Ita dentes tympani eius, quod est in axe inclusum, inpellendo dentes tympani plani cogunt fieri molarum circinationem. In qua machina inpendens infundibulum subministrat molis frumentum et eadem versatione subigitur farina. [...]”³

([...] Se întâmplă în felul următor, descris mai departe, cu roțile acționate de către fluvii. În jurul părților din față ale acestora (roților) sunt înfipte pene, care, atunci când sunt izbite de către șuvoiul de apă al fluviului, acționează și fac să se miște roata care se răsucește, și astfel măsurile care scot apa și care se întorc înapoi la suprafață, fără a fi acționate de către muncitori, fiind împinse și rotite de însăși forța fluviului oferă ceea ce este necesar folosului.

Prin aceeași manevră se rotesc și spițele (hydraletele) care se găsesc în interiorul roților și printre acestea toate, pe lângă acestea la unul din capetele axei este inclusă o roată dințată (tympan). Aceasta este plasată perpendicular și este învârtit de un cuțit cu o roată asemănătoare. Există în componentă o a doua roată dințată, mai mare, este plasată cu dinții așezați plan. Astfel dinții acestei prime roți care este inclusă pe ax, punând în mișcare dinții celei de-a doua roți, de pe suprafața plană acționează și fac să se miște cercurile de piatră ale morilor (pietrele de moară). Din care cauză această instalație care este mișcată prin introducerea în apă transformă grâul și prin aceeași mișcare produce făina [...]. – trad. n.)

Moara este descrisă de către învățatul roman drept o instalație cu întrebuințare curentă. Din spusele sale ne dăm seama că moara de apă reprezenta o tehnică cunoscută la scară generală în Imperiul Roman în secolul I a. Chr.

După cucerirea Daciei, moara de apă a fost introdusă în noua provincie de către coloniștii veniți în număr mare din vastul Imperiu. Apariția acestei noi tehnici de măcinare a grânelor se produce în Dacia în secolele II-III p. Chr., fiind un fapt verificat. Afirmația lui John D. Bernal, care, deși

recunoaște că moara de apă aparține Antichității clasice, că „*moara are dreptul să fie considerată un mecanism medieval, deoarece numai în evul mediu a ajuns să fie folosită pe scară mai largă*”⁴ ni se pare neîntemeiată.

Acesta argumentează că în epoca romană au existat puține mori, deoarece cursurile de apă nu erau destul de potrivite, iar pentru efectuarea muncilor se procurau sclavi din bazinul Mării Mediterane.⁵

Argumentele lui John D. Bernal nu se susțin deoarece cursurile de apă au rămas cam la fel în Evul Mediu ca și în epoca romană. Sclavia nu excludea această inovație tehnică. Antipatros, un poet grec contemporan cu Cicero, descria importanța acestei noi tehnici: „*moara de apă pentru măcinarea cerealelor înseamnă eliberarea sclavilor și vestirea epocii de aur.*”⁶

Nu există motive să credem că, odată introdusă în Dacia romană, moara de apă a încetat să mai ființeze și după retragerea aureliană, ea nefiind o instalație tehnică exclusiv orășenească, întâlnindu-se deopotrivă și în zonele rurale unde se găsea un curs de apă potrivit.⁷

Avem suficiente dovezi arheologice, numismatice, epigrafice menite să ateste viața în Dacia și după retragerea legiunilor și funcționarilor, viață care a continuat în secolele următoare. Există un argument foarte puternic în sensul continuității morii de apă și implicit a populației daco-romane în spațiul carpato-danubiano-pontic dacă ne gândim la terminologia esențială despre acțiunea morăritului, care este de origine latină.⁸

Iată cuvintele, prezentate în DEX, care se referă la instalația de măcinat și activitatea aferentă:

„*Moară, mori, s.f. 1. Instalație special amenajată pentru măcinarea cerealelor; clădire, construcție prevăzută cu asemenea instalații...2. Mașină de lucru sau instalație folosită pentru mărunțirea fină a unor materiale tari ... lat. Mola*”⁹

„*Măcina, macin vb. I tranz. 1. A prefăce boabele de cereale în făină cu ajutorul pietrelor sau al valțurilor morii; a prefăce diverse boabe sau materiale în pulbere cu ajutorul morii ... lat. machinari.*”¹⁰

Cuvântul moară vine deci din latinescul *mola*, -ae s.f. 1. *piatră de moară; moară, ...*¹¹

Acest termen se întâlnește și la Cicero și Ovidiu, fiind un termen mai vechi decât *molendium* atestat documentar din secolele IV-V p. Chr., din care a derivat cuvântul francez *moulin*. În limba română nu există un termen derivat din *molendium*, ci numai acela de *moară* din *mola* și are înțelesul de moară de apă, pentru instalația mai simplă mișcată de mâna omului se întrebuița termenul special de rășniță, provenit din slavă. Părțile componente ale morii de apă au și ele denumiri latinești cum ar fi:

roata din *rota*

cupă din *cuppa*

dinte din *dens*
măsea din *maxilla*
inima din *anima*
piatră din *petra* etc.¹²

De asemenea, casa morii, pereții, masa pietrelor sunt de origine latină. Dacă romani nu ar fi cunoscut această instalație tehnică înainte de cucerirea Daciei și aceasta ar fi fost împrumutată de la populațiile vecine nu se explică de ce nu au împrumutat și terminologia esențială de la acel popor vecin.¹³

O inovație tehnică atrage după sine și o terminologie specifică. Vechimea morii de apă pe teritoriul românesc este dovedită chiar de însăși denumirea generică de moară pentru tot felul de instalații tehnice, atestate de izvoarele istorice. Astfel este atestată lângă Brașov o moară de hârtie în apropierea căreia au avut loc două bătălii victorioase ale domnului Țării Românești Radu Șerban în anii 1603 și 1611. Alte mori de hârtie sunt amintite, una în anul 1646 pe Valea Oltului lângă Călimănești și a doua în anul 1673 lângă Râmnicu-Vâlcea. Se mai găseau și mori de argăsit și tăbăcit în Transilvania în secolele XIV-XV.

În Țara Românească voievodul Mihai Șuțu acordă în anul 1792 scutiri de dări pentru lucrătorii celor două *mori de arpăcaș* pe care vel logofătul Scarlat Greceanu le avea în satele Agești (Ilfov) și Cornești (Dâmbovița). Sunt amintite și *oloinițele* sau morile de ulei iar documentele istorice dovedesc că lucrătorii la piue și ferăstraie acționate de forța apei purtau denumirea de morari. Termenul moară a avut o extensiune foarte mare, ajungând să denumească toate instalațiile tehnice acționate prin forța apei ceea ce demonstrează o dată în plus vechimea morii de apă.¹⁴

Alte dovezi care sprijină vechimea morii de apă sunt de ordin toponimic, multe localități au denumire derivată de la moara de apă: *Râu de mori*, *Râul morilor*, *La moară*. Aceste denumiri sunt atestate lingvistic și dovedite a fi din perioada daco-romană.

De asemenea există și foarte multe expresii în cultura populară care demonstrează vechimea acestui procedeu tehnic: „*i-a venit apa la moară*”; „*i-a stat moara*”; „*i-a tăiat apa la moară*”; „*îi merge gura ca o moră hodorogită*”; „*a-i da cuiva apă la moară*”¹⁵ etc.

Nu există nici o altă unealtă sau instalație românească de care să se lege o asemenea bogăție de zicale ceea ce demonstrează că moara de apă nu este un împrumut străin, ci o moștenire din epoca daco-romană. Ea s-a păstrat și în alte provincii romane cum ar fi Britannia unde un registru cadastral din anul 1086 atesta 5000 de mori de apă păstrate de pe timpul dominației romane.¹⁶

Roma a fost cea care a supus nu numai prin forța armelor ci și prin cultura și obiceiurile sale. Inginerii săi au fost cei mai buni din istorie,

construind pentru eternitate. Apa a fost de la primordiile civilizației lor prietena romanilor. Aducciunile cu apă atât în capitală cât și din provincii reprezentă și astăzi o pecete romană. Moara de apă a fost o invenție a romanilor pe care au adus-o cu ei în provinciile cucerite. Aprovizionarea cu grâne în Roma era monopol de stat precum și distribuția acestora. Armata prin serviciul *annona* era cea care se ocupa cel mai mult de acest proces. Este evident că transformarea grânelor în pâine trebuia să se modernizeze de la vechile râșnițe la instalații utile și eficiente care să asigure ceea ce astăzi numim producție de masă. Moară de apă este soluția găsită de către inginerii romani.

Dacia avea numeroase ape curgătoare deținând un relief variat. Grânele cultivate la câmpie erau valorificate de către trupele staționate în principalele puncte strategice ale acesteia. Aprovizionarea trupelor era crucială pentru armata romană din Dacia și era făcută de către serviciile speciale ale armatei, care au avut numeroși ingineri pentru a implementa pe teritoriul dac această invenție tehnică. De asemenea, noua provincie se înscrisese printre rutele comerciale ale Romei fiind la Dunăre, iar cerealele constituiau pe atunci o marfă foarte apreciată.

Romanizarea nu a fost numai culturală, lingvistică, socială, ci și economică. Moara de apă a fost bine primită de către o populație sedentară, de cultivatori, cum era populația daco-romană, pentru că era ușor de construit acolo unde existau surse de apă curgătoare și era net superioară râșnițelor. Adoptarea ei de către populația autohtonă reprezintă o dovadă de netăgăduit a continuității pe aceste meleaguri, unde întâlnim și astăzi mori de apă în zonele rurale.

NOTE

- ¹ Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. I, București, Editura Științifică, 1974, p. 148.
- ² Gheorghe Guțu, *Dicționar latin-român*, Ediție revăzută și completată, București, Editura Științifică, 1993, p. 249.
- ³ <http://www.thelatinlibrary.com/vitruvius10.html> (*De architectura*)
- ⁴ John D. Bernal, *Știința în istoria societății*, București, Editura Politică, 1964, p. 233.
- ⁵ *Ibidem*.
- ⁶ *Apud* Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *op. cit.*, p. 149.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ Constantin C. Giurescu, *Formarea poporului român*, București, Editura Științifică, 1973, p. 132.
- ⁹ *** *Dicționar explicativ al limbii române*, coordonatori acad. Ion Coteanu, dr. Luiza Seche, dr. Mircea Seche, Ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 643. Acest dicționar va fi citat în continuare *DEX*.
- ¹⁰ *DEX*, p. 606.
- ¹¹ Gheorghe Guțu, *op. cit.*, p. 260.
- ¹² I. I. Rusu, *Limba traco-dacilor*, ediția a II-a, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1967, p. 201.
- ¹³ Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴ *Ibidem*, p. 150.

¹⁵ *DEX*, p. 643.

¹⁶ Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *op. cit.*, p. 150.

BIBLIOGRAFIE

- Bernal, John D., *Știința în istoria societății*, București, Editura Politică, 1964.
- Giurescu, Constantin C., Giurescu, Dinu C., *Istoria românilor*, vol. I, București, Editura Științifică, 1974.
- Giurescu, Constantin C., *Formarea poporului român*, București, Editura Științifică, 1973.
- Guțu, Gheorghe, *Dicționar latin-român*, Ediție revăzută și completată, București, Editura Științifică, 1993.
- <http://www.thelatinlibrary.com/vitruvius10.html> (*De arhitectura*).
- *** *Dicționar explicativ al limbii române*, coordonatori acad. Ion Coteanu, dr. Luiza Seche, dr. Mircea Seche, Ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Rusu, I. I., *Limba traco-dacilor*, ediția a II-a, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1967.

CONSIDERAȚII PRIVIND MAGISTRATURILE ȘI INSTITUȚIILE REPUBLICII ROMANE

Elena-Veronica ȘTEFAN

Abstract

The paper called “Remarks upon Magistratures and Institutions of the Republican Rome” attempts to present the main features of the following institutions: consulate, praetorship, quaestorship, censorship, aedileship, dictatorship, senate, as well as the responsibilities of the magistrates and senators who held these offices. The considerations follow on the one hand the evolution of these institutions at the time of the Roman Republic, and on the other hand, they point out how they fell into disuse during the Roman Empire.

Key-words: *institution, magistrate, magistrature, republic, senate.*

Magistraturile superioare ordinare

Consulatus – cea dintâi instituție republicană și cea mai înaltă magistratură – este, de fapt, indicele definitiv al noii forme de guvernământ republican și al constituției republicane. Consulatul continua acel *imperium regis*, dar numai sub ipostaza lui militară și judecătorească, deoarece componenta religioasă a *imperium*-ului a trecut la un magistrat special numit *rex sacrorum* sau *rex sacrificulus*; în realitate consulii erau aceia care se rugau pentru popor, aduceau sacrificii și consultau pe auguri¹.

Consulatul, ca instituție republicană, trebuia să respecte următoarele principii:

- principiul *annuitas* (principiul anuității): durata magistraturii era de un an;
- principiul *collegialitas* (principiul colegialității): exercitarea magistraturii aparținea celor doi consuli²;
- principiul *intercessio* (principiul intercesiunii): dreptul de intervenție la un magistrat superior ca putere (în cazul în care se interpunea față de opinia colegului său);
- *provocatio*: apelul la adunarea poporului într-o situație identică, atunci când hotărârea luată de colegul său i se părea injustă și când ea nu primise acordul senatului.

Aceste principii strict democratice au împiedicat, cel puțin pentru jumătate de mileniu, alunecarea puterii spre conducerea de unul singur sau

monarhie, exceptând cazurile de monocrație, cunoscute sub numele de *dictaturi*. Între 509 a.Chr. – 27 a.Chr. s-a format puternica mentalitate latină, datorată, mai întâi, puternicului sentiment antimonarhic și antietrusc, determinată mai apoi de succesele repetate în Peninsula și în bazinul mediteraneean cât și datorită unor emulații firești între cetățenii egali. Cu toate acestea, transmiterea *imperium*-ului regal către consuli s-a făcut în condițiile păstrării intacte a acestui *imperium*, numai că puterea consulară nu s-a exercitat de către un rege ales pe viață, ci de către doi regi anuali – consuli, ce erau denumiți conducători militari (*praetores*), numiți judecători (*iudices*) sau simplu, colegi (*consules*).

La cea mai înaltă magistratură republicană aveau acces, la începuturile Republicii, numai patricienii. Din această cauză accesul la consulat a fost unul din motivele majore ale luptelor plebeilor împotriva patricienilor. Lupta pentru dobândirea lui *ius honorum* (participarea tuturor la magistratură) a durat până în anul 367 a.Chr., fiind marcată de câteva evenimente cruciale:

- *secessio in montem sacrum* (secesiunea, retragerea) în anul 494 a.Chr. și refuzul de a lupta împotriva aequilor, în urma cărora plebeii obțin dreptul de a-și alege magistrați proprii – *tribuni plebis* sau *tribuni populi* și dreptul de a-și ține adunări proprii: *concilia plebis*;
- transformarea acestor *concilia plebis* în așa-numita *comitia tributa*;
- alegerea în 451 a.Chr. a celor numiți *decemviri legibus* și apariția cunoscutei *Lex Duodecim Tabularum*, în anul 449 a.Chr.;
- în anul 445 a.Chr. tribunul poporului Caius Canuleius propune prin legea ce-i poartă numele (*Lex Canuleia*) alegerea unui consul din rândul plebeilor. Patricienii renunță la alegerea consulilor între 444 a.Chr.-367 a.Chr.; statul roman va fi condus de tribuni militari cu dreptul de consul (*tribuni militares iuri consulare*) până în anul 367 a.Chr. când *Leges Liciniae Sextiae*, propuse de tribunii populari, Caius Licinius Stolo și Tiberius Sextius, statuau definitiv accesul plebeilor la consulat.

Pentru a accede la cea mai înaltă magistratură în stat, candidații trebuiau confrunțați cu voința zeilor, trebuiau confirmați de voința zeilor, căci ea se putea manifesta pozitiv (zborul păsărilor) sau negativ (fulgere, tunete, o criză de epilepsie etc.). Astfel, în ajunul alegerii, un magistrat gătit în haine de ritual veghea într-un *tabernaculum*, gândindu-se la un anumit candidat și fixând cu ochii pe cer un anume *templum*, respectiv o zonă prestabilită pentru luarea auspiciilor. Ziua următoare îi anunța poporul pe favoriții zeilor, care-i vota aclamându-le numele și conferindu-le calitatea de *magistratus designatus*.

Consulii intrau în funcție la 1 ianuarie și deveneau stăpâni ai aceluia *imperium* după o ceremonie oficială pe Capitolium. Principiul anuității

impunea exercitarea acestei magistraturi timp de un an, în vreme ce principiul colegialității impunea exercitarea alternativă a puterii consulare sau a *imperium*-ului pe durata unei luni, când cei doi consuli se aflau la Roma – acest lucru se întâmpla foarte rar, deoarece unul era plecat de obicei în misiuni războinice. Răspunderea conducerii revenea, în egală măsură, celor doi consuli. La încheierea anului, consuli, care denumeau anul cu numele lor, își depuneau *imperium*-ul³. Ca și regii, consuli erau precedați, când ieșeau în public, de doisprezece lictori (încă mai purtau *toga praetexta* tivită cu purpură, iar în ședințe foloseau un scaun de fildeș, numit *sella curulis*).

Competențele consulilor erau date de aria de desfășurare a *imperium*-ului. Practic, acestea erau oferite de societatea romană: manifestări militare, politico-judecătorești și religioase. Competențe erau următoarele: consuli

- prin *imperium*, dețineau *auctoritas*, prin care convocau comisiile centuriate ce votau prin da sau nu;
- întocmeau listele de senatori (oficiu transferat ulterior censorilor);
- convocau senatul și prezidau ședințele acestuia, propunându-i proiecte de legi;
- conduceau armata, atunci când calitățile strategice le erau unanim recunoscute;
- controlau poliția Romei, fie direct, fie prin intermediul pretorilor și al edililor;
- administrau tezaurul public și arhiva de stat;
- judecau procese civile și cazuri criminale.

La ieșirea din funcție obțineau titulatura de *consularis* și, evident, o autoritate sporită în stat; din anul 82 a.Chr. după hotărârea lui Sulla devin *proconsules* (gubernatori de provincii)⁴. Consulatul, cea mai democratică formă de guvernare în perioada Republicii, ajunge în perioada imperială o magistratură de decor, fără puterea politică de odinioară, conservându-și totuși o oarecare putere judecătorească (în materia adopțiunii, judecarea unor apeluri etc.).

Praetura este a doua magistratură ordinară a Republicii; de fapt, *praetura* era o moștenire a perioadei regale. În perioada regalității, pretor era orice conducător militar, apoi consuli mai purtau și numele de *praetores*. *Praetura*, ca magistratură ordinară republicană, s-a instituit în anul 367 a. Chr., având o competență strict judiciară (prezidarea acelor *quaestiones*, organizarea tribunalelor permanente de drept criminal: delapidare, corupție, asasinat, otrăviri etc.). Pretorul, în anul 367 a. Chr., se numea *praetor urbanus*, deoarece se ocupa de organizarea instanțelor în *Urbs* (Roma), respectiv judeca diverse procese dintre cetățenii romani. În anul 242 a. Chr., acestui *praetor urbanus*, i s-a asociat un *praetor peregrinus*,

care judeca pricinile străinilor, ale peregrinilor, sau ale cetățenilor romani cu diverși cetățeni străini⁵. În anul 227 a.Chr. acestor doi *praetores* li se adaugă un al treilea ca guvernator al Siciliei, un al patrulea ca guvernator al Sardiniei; în anul 197 a.Chr. alți doi pretori sunt trimiși în Spania; pe timpul lui Sulla numărul lor se ridicase la 8; în timpul lui Caesar acest număr ajunsese la 16, din cauza înmulțirii proceselor și a provinciilor romane.

Așa cum am mai spus, competența acestei magistraturi era strict judiciară:

- organizarea jurisdicției contencioase;
- emiterea de edicte (acestea constituind unul din principalele izvoare de drept roman)⁶.

În perioada imperială, *praetura* își diminuează importanța socială și competențele (pretorii erau obligați să urmeze edictul tip stabilit de împărat). Revenind, în timpul lui Sulla, toți cei 8 pretori aveau competențele pretorului urban. Pretorul peregrin dispăre în anul 212 a.Chr., când *constitutio antoniana* naturalizează pe toți locuitorii imperiului, acordând drept de cetățenie tuturor peregrinilor. După un an de guvernare, pretorii plecau în provincii ca guvernatori, cu titlul de *propraetor*.

Quaestura, a treia magistratură ordinară republicană, s-a ivit o dată cu înmulțirea problemelor administrative, cărora consulii nu le mai puteau face față. Atunci și-au ales aceste ajutoare – *quaestores*. Începând cu anul 447 a.Chr. cvestorii nu vor mai fi numiți de consuli, ci de către comițiile tribute. Propriu-zis, magistratura cvesturii era moștenită tot din perioada regalității (*quaestores parricidii* – cvestorii înaltei trădări).

În perioada republicană (spre deosebire de perioada regalității când principala atribuție era jurisdicția criminală) competențele acestor *quaestores* erau:

- administrarea finanțelor;
- încasarea veniturilor statului;
- întreținerea armatelor;
- paza finanțelor publice;
- paza arhivelor statului;
- vânzarea prăzilor de război⁷.

În perioada imperială, așa cum s-a întâmplat cu toate magistraturile republicane, *quaestura* a decăzut (cvestorii îndeplineau oficiul de secretari fie ai împăratului, fie ai consulilor, fie ai guvernatorilor de provincii). La începutul acestei magistraturi erau 2 cvestori, apoi numărul lor a crescut la 8 (în secolul I a.Chr.), pe timpul lui Sulla la 20, în timpul lui Caesar la 40, pentru ca în epoca imperială să se revină la numărul de 20⁸.

Censura, a patra magistratură ordinară republicană, își reclamă originea în reforma lui Servius Tullius, pe de o parte, și, pe de altă parte, în

acel *imperium regis*. Cronologic, apariția cenzurii este fixată în anul 443 a. Chr., datorată fiind, ca și celelalte organe de stat republicane, luptelor dintre patricieni și plebei, dintre conservarea privilegiilor primilor și pretențiile democratice ale ultimilor: când *Lex Canuleia* prevedea în anul 445 a. Chr. ca unul din cei doi consuli să fie plebeu, patricienii instituie peste doi ani cenzura și până în 367 a. Chr. nu permit nici un consul plebeu. Comițiile curiate alegeau doi cenזורi dintre cetățenii de mare autoritate morală, față de care aveau o considerație deosebită datorită vârstei cât și comportamentului ireproșabil. De aceea, cenzura era o magistratură cvasidiscreționară, și, așa cum a evoluat, poate fi considerată ca ivindu-se din aceleași principii democratice ale colegialității și ale intercesiunii.

Propriu-zis, cenזורii întruchipau mentalul colectiv latin și făceau să ființeze și să reacționeze obiceiurile strămoșilor. Deși mandatul lor era de 5 ani, își exercitau funcția un an și jumătate (18 luni), timp în care principala preocupare o constituia censul cetățenilor⁹.

Întocmirea listelor de cetățeni avea ca finalitate determinarea rangului social în funcție de: avere, vârstă, valoare morală, altfel spus, recensământul cetățenilor și al averilor. Această operație avea loc o dată la cinci ani și se numea *lustrum*. Însuși cuvântul *lustrum* ne descoperă conotațiile religios-culturale ale censului, deoarece censul era însoțit de ceremonia purificării întregului popor, numită *suovetaurilia* (*sus, suis* – porc, *ovis, -is* – oaie, *taurus, -i* – taur). Cetățenii se adunau pe câmpul lui Marte, aliniați pe centurii, cenזורii trimiteau în jurul mulțimii cele trei animale, pe care apoi le sacrificau zeilor, pentru a acorda purificarea poporului. Cu această ceremonie începea *lustrum*¹⁰.

În timpul Republicii, competențele cenzurii erau următoarele:

a) social-politice:

- recenzarea cetățenilor și a averilor lor;
- întocmirea listelor de senatori și de cavaleri;

b) religioase:

- purificarea poporului prin *suovetaurilia*;
- jurisdicție morală pentru că puteau să acuze de infamie pe cei imorali, pe cei care etalau un lux exorbitant sau pe cei care exercitau o profesiune infamă precum cea de gladiator sau de comediant. Aceștia, cei însemnați de infamie, erau privați de anumite drepturi civile: exercitarea unor funcții, exercitarea dreptului de martor, exercitarea dreptului de a fi reprezentat în justiție sau de a reprezenta el;

c) financiare:

- stabilirea veniturilor și a cheltuielilor bugetare;
- stabilirea nivelului impozitelor cetățenilor;

- perceperea impozitelor;
- contractarea lucrărilor publice etc.

La capătul celor 18 luni cenzorii oficiau *lustrum* pe câmpul lui Marte, după care redeveneau simpli cetățeni. La sfârșitul Republicii cenzura a căzut în desuetudine, iar în timpul imperiului titlul și oficiul de cenzor vor fi preluate de împărați.

Aedilitas currulis (edilitatea curulă) este cea de-a cincea și ultima magistratură superioară ordinară republicană. Începând cu anul 494 a. Chr. au existat doi edili plebei subordonați tribunilor plebei. Ambițiile și teama patricienilor fac să se instituie în anul 367 a. Chr. alți doi edili curuli pentru a supraveghea jocurile sau alergările publice. Aceștia din urmă erau patricieni¹¹.

Edilii erau aleși de comițiile tribute și aveau următoarele competențe:

- organizarea și întreținerea piețelor;
- aprovizionarea populației;
- controlul poliției orașului;
- întreținerea edificiilor publice;
- organizarea materială a jocurilor sau a spectacolelor publice;
- competențe juridice ocazionate de vânzările de sclavi și de animale în piețe și târguri¹².

Competențele edililor se reduc în perioada imperială la curățenia orașului și a băilor, la supravegherea piețelor de mărfuri.

Toate aceste magistraturi (***consulatus, praetura, quaestura, censura, aedilitas currulis***) erau exercitate într-o anumită ordine. Foarte repede s-a instaurat obiceiul de a numi în magistraturile inferioare (edilitatea curulă și cvestura) oameni tineri; cenzura a fost atribuită foștilor consuli. Totodată, s-a stabilit o vârstă limită sub care nici un cetățean nu putea fi magistrat și ca același om să nu se perpetueze pe același loc (30 de ani pentru cvestori, 32 de ani pentru edili, 38 de ani pentru pretori, 40 de ani pentru consuli și 45 de ani pentru cenzori)¹³. Toate aceste măsuri au avut ca rezultat constituirea unei cariere pentru magistrați (***cursus honorum***).

Magistraturile extraordinare

Pe lângă magistraturile ordinare, romanii apelau, în situații de criză socio-politică, războaie, răscoale, calamități naturale, și în alte situații excepționale, la magistraturi extraordinare. Ele promovau monocrăția și stopau principiile republicane *stricto sensu*. Așa cum se manifestă magistraturile extraordinare sunt un fel de *residua* ale sistemului monarhic, dar de mare eficiență în situații excepționale. Cu toată originea lor regească și cu toată eficiența lor, corecția republicană era prezentă și în cazul lor, pentru că termenul de exercitare a puterii, a *imperium*-ului era de 6 luni.

Magistraturile republicane extraordinare erau: *dictatura, magister equitum, inter rex*.

Dictatura era cea mai importantă magistratură republicană extraordinară. Dictatorul era posesorul unui *imperium maximum*¹⁴; ales și investit de consul în virtutea continuității religioase a *imperium*-ului, dictatorul trebuia să-l primească de la un consul la propunerea senatului. *Imperium maximum* al dictatorului semnifica putere discreționară *sine collega, sine intercessione* = conducere de unul singur sau monocrație¹⁵. Dictatorul trebuia să aibă o mare autoritate morală în fața cetățenilor, să le inspire certitudinea că nu-și va rezerva pe viață *imperium*-ul.

Magister equitum (comandantul cavaleriei) pe care și-l asocia dictatorul amintea, pe departe, principiul republican al colegialității, dar în formă reziduală, pentru că dictatura era discreționară. *Magister equitum* comanda soldații din primele curii¹⁶.

Interrex continua în Republică situația similară din regalitate: când tronul devenea vacant, *imperium*-ul era preluat de un senator *interrex*, ce trebuia la capătul a cinci zile să transmită *imperium*-ul noului rege ales, noului consul ales în perioada republicană¹⁷.

Magistraturile plebeiene

Magistraturile plebeiene s-au ivit în toiul luptei dintre plebei și patricieni, o luptă pentru câștigarea și impunerea pentru totdeauna a unui principiu democratic de egalitate perpetuă. Încă un detaliu al acestor lupte este acela că nici un drept nu se ivește, nu se dobândește în istoria romană de la sine ori din generozitatea sau omenia privilegiaților, ci acest drept presupune luptă directă și eficace. Așa a fost și lupta plebeilor conștienți de valoarea lor mai ales în armata romană. Plebeii postulează drepturi egale cu patricienii și le vor obține în cele din urmă trecând prin vârtoarea luptelor și prin capcana generozității patriciene care preîntâmpina pretențiile plebeilor, oferindu-le câte ceva dar niciodată totul; luptele au durat aproximativ două secole.

În anul 287 a. Chr. dictatorul Hortensius îi aduce în cetate pe plebeii ce se retrăseseră pe colina Ianiculum prin *Lex Hortensia*. Potrivit acestei legi hotărârile adunării poporului pe triburi (*comitia tributa*) nu mai aveau nevoie de aprobarea senatului, căpătând astfel statutul de lege (*plebiscitum* sau *lex plebis*). Acum s-a perfectat procesul egalizării stărilor și al ivirii noii aristocrații. Tot în acest mod s-a obținut magistratura tribunatului poporului sau al plebei.

Tribunii plebei (*tribuni plebis*) aveau o putere tribuniciană (*tribunicia potestas*), putere pe care și-o vor aroga ulterior toți împărații. Această *tribunicia potestas* era contrapusă puterii consulare, dar era neputincioasă în fața *imperium*-ului militar consular ori dictatorial. *Tribunicia potestas* avea

un caracter prohibitiv față de puterea ordinară a consulilor, căci pe lângă principiul republican al intercesiunii, tribunii își mai adaugă și dreptul de *veto* (dreptul de a opri orice ordin emis de un magistrat). *Veto*-ul putea fi rostit individual, fără consensul colegului sau chiar împotriva voinței și opoziției lui. Atunci când tribunul acuza, el putea fi oprit de către oricare dintre colegii săi. Democrația republicană romană a dezvoltat acest principiu potrivit căruia „între două autorități egale aflate în conflict, cel care interzice are prioritate față de cel care ordonă”.

Au existat corespondențe și diferențe între *tribunicia potestas* și *imperium consulare*. Astfel:

- și unii și alții dețineau o jurisdicție criminală completă și în concurență;
- tribunii erau plebei, consulii era patricieni;
- tribunii erau aleși numai de adunarea poporului, consulii erau aleși de întreaga colectivitate.

Corespondențele formale ale celor două magistraturi nu anulau însă particularitățile acestora, înainte de toate următoarea particularitate: „consulii dețin o putere mai deplină, tribunii una mai puțin limitată, întrucât consulul se supune interdicției și jurisdicției tribunului, pe când tribunul nu se supune în fața consulului”. Cu toate acestea consulii apăreau în public însoțiți de lictori și de fascii, tribunii n-aveau nici suită, nici însemne ale puterii, nici scaun curul, nici tiv de purpură la togă, nici nu ocupau vreun loc în senat, nici nu aveau drept de vot¹⁸.

Puterea tribuniciană se exercita mai mult ca un control față de toate magistraturile romane; *in actu* puterea tribuniciană se exercita, cu precădere, în domeniul judiciar și al proiectelor de legi propuse (*de lege ferenda*). Tribunii și-au adjudecat următoarele competențe:

- dreptul de a se opune execuției unui ordin dat de un alt magistrat, fie și consul;
- dreptul de a pleda înaintea adunării poporului, dacă se ajungea la *provocatio*;
- dreptul de a reuni o adunare specifică, *concilium plebis*, chemată să aleagă magistrații plebei;
- dreptul inițiativelor legislative;
- dreptul de a opri, uneori, actele de administrație și executarea legilor;
- dreptul de a proteja pe cei care se sustrăgeau în anumite cazuri de la recrutare;
- dreptul de a anula arestarea unui debitor;
- dreptul de a cita pe orice cetățean, chiar și pe consuli;
- dreptul de a-l aresta și de a-l întemnița pe cetățean în caz că refuză să se prezinte (cel puțin în perioada instrucției procesului);

- dreptul de a acorda cetățeanului cauțiunea;
- dreptul de a amenda;
- dreptul de a condamna la moarte o persoană, atunci când probele erau evidente;
- dreptul de a pronunța sentințele capitale.

Puterea tribuniciană se exercita numai în prezența tribunilor, nu și în absența acestora, motiv pentru care nu-și puteau petrece noaptea în afara cetății, iar poarta casei lor rămânea deschisă zi și noapte. Deși puterea tribuniciană părea nelimitată, totuși judecătorii nu puteau fi împiedicați să-și pronunțe sentința, centuriile să-și dea voturile și nici senatului nu i se putea interzice să-și adopte decretul.

La trecerea atâtor ani, tribunatul poporului ne apare astăzi ca un fel de paleativ îngăduit de noua aristocrație (patricieni și plebei bogăți) în fața flagrantelor inechități sociale. Utilitatea tribunatului poporului nu poate să o nege nimeni, căci el a netezit calea legală pentru opoziție și a împiedicat deseori in justiția.

Poporul și magistrații nu ocupau scena în exclusivitate în Republică. În acest dialog intervenea un al treilea factor, Senatul, consiliu permanent care deținea în practică multe prerogative, pe care statele moderne le-au considerat ca dependente fie de puterea executivă, fie de cea legislativă.

Senatus era instituția supremă a republicii romane, instituția care avea în mâini conducerea întregii vieți a statului. Senatorii – al căror număr, inițial de 300, a crescut, ajungând spre sfârșitul epocii republicane la 900 – aparțineau numai câtorva familii patriciene (dar, începând din secolul al IV-lea a. Chr., au intrat și plebei în Senat). Senatorii erau numiți pe viață, se bucurau de numeroase privilegii și erau recrutați de censori dintre persoanele care deținuseră magistraturi mai importante¹⁹.

Competențele senatului în timpul Republicii erau cele ce urmează:

- senatul era depozitar permanent al autorității;
- membrii senatului mențineau calitatea de senator întreaga viață (după 60 de ani erau scutiți de prezența obligatorie);
- senatul se pronunța asupra legilor după votarea lor în adunările populare (avea putința să le anuleze);
- în a doua jumătate a secolului al IV-lea a. Chr., senatul trebuia să se pronunțe înainte de consultarea poporului;
- în senat se pregăteau alegerile;
- senatul își formula opiniile sub formă de *senatusconsulta* (dări de seamă ale ședințelor). Schema unui *senatusconsultum* este invariabilă: în frunte apare numele magistratului (în general consulul) care a întrunit senatul; apoi indicația problemei înscrise pe ordinea de zi; în final, opinia care a triumfat este formulată ca un sfat dat magistratului, ce

trebuia să decreteze (prin edict) măsura dorită. Textul acestui *senatusconsultum* era redactat de către secretarii de ședință desemnați de către președinte; ei vegheau asupra exactității redactării și își asumau răspunderea ei;

- senatul atribuia magistraților și promagistraților *provincia*, adică misiunea lor (misiune ce în vreme de război le acorda conducerea unei armate, iar în timp de pace un teritoriu de guvernare);
- senatul primea ambasadorii străini sau refuza să-i primească,
- senatul, din interiorul său, își alegea *legati*, ce vor fi trimișii oficiali ai Romei pe lângă puterile străine;
- senatul conducea războaiele;
- senatul controla administrația, finanțele, activitatea judecătorească (judecătorii din tribunalele permanente, competente în materie criminală, erau trași la sorți dintre senatori);
- senatul decidea în materie de legislație și de politică externă, hotărând și luarea unor măsuri excepționale în situații grave (de exemplu, senatul decidea dacă este sau nu cazul să se acorde puteri depline unui *dictator*, care să preia apoi timp de 6 luni prerogativele consulilor)²⁰.

În practică, în perioada Republicii, toată puterea emană de la senat. Asemenea principalelor magistraturi ordinare, extraordinare și plebeiene, și Senatului i-a scăzut treptat autoritatea în timpul Imperiului.

Iată, pe scurt, principalele instituții și magistraturi din perioada Republicii romane, adevărate modele chiar și pentru actuala societate, date fiind autoritatea, rigoarea, atribuțiile și responsabilitățile acestor demnități.

NOTE

¹ Pierre Grimal, *Civilizația romană*, vol. I, traducere, prefață și note de Eugen Cizek, București, Editura Minerva, 1973, p. 154.

² Theodor Mommsen, *Istoria romană*, vol. I, traducere de Joachim Nicolaus, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987, p. 150.

³ Pierre Grimal, *op. cit.*, p.160.

⁴ Ovidiu Drîmba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. III, București, Editura Saeculum I.O., 1998, p. 242.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 145.

⁷ *Ibidem*, p. 158.

⁸ Ovidiu Drîmba, *op. cit.*, p. 242.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 157-158.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ovidiu Drîmba, *op. cit.*, p. 242.

¹³ Teodor Sâmbrian, *Drept roman*, Craiova, Editura Helios, 2001, p. 31.

¹⁴ Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 158-159.

¹⁵ Theodor Mommsen, *op. cit.*, p. 152-153.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 153.

¹⁸ Theodor Mommsen, *op. cit.*, p. 163-165.

¹⁹ Ovidiu Drîmba, *op. cit.*, p.243.

²⁰ Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 162-167.

BIBLIOGRAFIE

Drîmba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. III, București, Editura Saeculum I.O., 1998.

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

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

Sâmbrian, Teodor, *Drept roman*, Craiova, Editura Helios, 2001.

O INTERPRETARE: IUBIRE EDUCATOARE ȘI SEDUCȚIE ÎN *ALCIBIADE* DE PLATON

Ștefan VLĂDUȚESCU

Abstract

The concurrent interpretations of some specialists in Plato's work, like A. Posescu, V. Muscă, J. Brun, Y. Brès, J. Wahl, L. Robin, J. Moreau, V. Descombes, E. R. Dodds, R. M. Hare, define a comprehension paradigm of the *Alcibiades* dialogue as the interlocutory experience of realizing the exigence that the political man should not only be rich, but also lettered.

Another hermeneutical line is opened by professor Gheorghe Vlăduțescu which considers *Alcibiade* to be a "dialogue about self-cognition", the decoding being based on the philosophem "gnôthi seauton" ("know yourself").

In his turn, Michel Foucault sets the starting point of his interpretation between the limits of the philosophem "epimeleia heauton" ("concern about yourself").

In this context, the dialogue is a paidetic seduction argumentatively structured by the sophistic resort to two philosophems: "gnôthi seauton" ("know yourself") and "epimeleia heauton" ("concern about yourself"). This is our thesis. Socrates erotically organizes the *Alcibiade*'s ambitions to achieve political power. In love, he alludes a young man into an erotic trap. In the open communication instance, an erotic situation and a paidetic situation operate. The complexity comes from assuming a double relation: an erotic relation and a paidetic relation. By seduction, *Alcibiades* becomes an erotic object and a paideia's object. The conversion of the facts of culture into facts of life takes place as pedagogy in a life of the spirit. On an erotically background the conversion of culture into existence takes place.

Key-words: *Plato, hermeneutical, Alcibiades, love, paideia.*

Interpretările convergente ale unor specialiști în Platon, precum A. Posescu, V. Muscă, J. Brun, Y. Brès, J. Wahl, L. Robin, J. Moreau, V. Descombes, E. R. Dodds, R. M. Hare delimitează o paradigmă de comprehensiune a dialogului *Alcibiade* ca fiind experiența dialogală a conștientizării necesității ca omul politic să fie nu numai bogat, ci și instruit. O altă linie hermeneutică deschide profesorul Gheorghe Vlăduțescu care consideră *Alcibiade* un „dialog despre cunoașterea de sine”, descifrarea întemeindu-se pe filosofemul „gnôthi seauton” („cunoaște-te pe tine însuți”). La rândul

său, Michel Foucault își fixează punctul de plecare al interpretării sale în limitele filosofemului „epimeleia heauton” („preocupă-te de tine însuși”). Pe fond, însă dialogul reprezintă o seducție paidetică, structurată argumentativ pe recurgerea sofistică la două filosofeme: „gnôthi seauton” („cunoaște-te pe tine însuși”) și „epimeleia heauton” („preocupă-te de tine însuși”). Aceasta este teza noastră. Socrate organizează erotic ambițiile lui Alcibiade de a accede la puterea politică. Îndrăgostit, el îl atrage pe tânăr într-o capcană erotică. În situația de comunicare deschisă funcționează o situație erotică și o situație paidetică. Complexitatea provine din asumarea unei duble relații: relație erotică și relație paidetică. Prin seducție, Alcibiade ajunge obiect erotic și obiect al unei paideia. Transformarea faptelor de cultură în fapte de viață se produce ca o pedagogie într-o viață a spiritului. Pe un contur erotic are loc trecerea culturii în existență.

1. Etica – începutul filosofiei

Dacă filosofia are un mesaj, atunci acest mesaj nu poate fi chiar și exclusiv despre ea însăși. Filosofia nu filosofează despre sine decât ca supliment al gândirii despre orice. Începutul filosofiei nu are cum să fie cogitația despre sine, întrucât înainte de început nu există nici începutul însuși și nu există nici „obiectul”, al cărui izvor să-l desemneze. Prin urmare, mesajul filosofiei constituie în principal o rostire despre altceva decât despre sine. Mesajul filosofiei este despre orice lucru al universului inclusiv despre neant, nimic și tăcere. În fond, constatând că realitatea reprezintă un caz particular al nimicului și neantului, luând seama că logosul este un caz particular al tăcerii, putem concluziona că până acum partea esențială a mesajului filosofic a fost alcătuită din cazurile particulare. Această teză a cazurilor particulare se leagă de gândirea individualelor adusă de Aristotel în *Metafizica* sa. Se poate raționa că marea filosofie de până acum, cu câteva excepții [nimicul lui Parmenide, Hegel și Heidegger, apofatismul lui Dionisie Areopagitul și Heidegger, inefabilul lui Dionisie, al lui Platon, Plotin și Wittgenstein, logica tăcerii (sigetica) lui Heidegger] s-a îndreptat către lucrurile neesențiale. Senzația este că filosofia și-ar fi îndreptat înțelepciunea către lucruri neesențiale, că și-a epuizat energiile majore inițiale într-o materie amorfă, vâscoasă și irelevantă. Acestea rămân valabile până în clipa în care se conștientizează că filosofia este o cunoaștere înțeleaptă despre tot. Nu există nimic în afara înțelepciunii, nici chiar iubirea de înțelepciune. În consecință, filosofia nu și-a ratat „obiectul”. Începuturile ei sunt însă nespecifice, ceea ce explică imprecizia mesajului său inițial. Dacă ar fi să judecăm într-o perspectivă largă, atunci ar fi de spus că mesajul

filosofiei este despre realitate. Mesajul filosofiei este, pe de altă parte, limbajual, mesajul filosofemic prin excelență.

Până să se consteleze ca un complex de înțelepciune cu diferite rădăcini, filosofia a fost o reflecție înțeleaptă pe fiecare dintre acestea. La origini, în cursul devenirii ca filosofie, ontologia, etica și gnoseologia, ca rădăcini, au constituit separat, înțelepciuni decisive.

Prima înțelepciune pare să fi fost etica. Anticii presocratici aveau conștiința limpede a ce înseamnă cunoaștere și ce înseamnă spiritualitate, ce este acela un eveniment de cunoaștere și ce este un eveniment spiritual. Luând în seamă că pe vremea lui Platon cunoașterea științifică avea un perimetru redus, este de evaluat că ea ocupa o parte restrânsă a capacității cogitative a subiectului epistemic. Prin urmare, o mare capacitate mentală rămâne de alocat pe laturile non-cogitative în mod strict.

2. Platon: etica dialogurilor

Citind dialogurile lui Platon, realizăm că obiectele de filosofare aveau întotdeauna o latură etică și un fond de spiritualitate. Unele dialoguri reprezintă adevărate exerciții spirituale. Un lucru e cert: filosofia se împarte între cunoaștere specific filosofică și o anume spiritualitate de nuanță practică. Corect ar fi și spus astfel: filosofia înseamnă cunoaștere teoretică și practică spirituală.

Platon dezbate, în dialogul *Charmides*, raportul dintre cunoașterea teoretică și cunoașterea practică, dintre cunoștințele principiale și cunoștințele utilitare suscitade de existența mundană. „Sophrasyne” (cunoașterea teoretică) este o gândire principial-conceptuală și nu prezintă un caracter aplicativ-utilitar imediat (*Charmides* – 175e). Cunoștințele utilitare au în subsidiar un caracter teoretic mediat. Practica este altceva decât înțelepciunea teoretică. Cunoașterea teoretică constituie „cunoașterea cunoștințelor (...) și cunoașterea ei însăși” (*Charmides*, 166c). Cu alte cuvinte, cunoașterea teoretică este, în același timp, o cunoaștere a cunoștințelor teoretice și a cunoștințelor practice, dar și o cunoaștere de sine. Înțelepciunea teoretică are ca obiect principii generale precum binele, adevărul și frumosul, ca Idee de bine, Idee de adevăr, Idee de frumos. Cunoașterea are caracter absolut, în schimb cunoștințele sunt relative, astfel se explică posibilitatea existenței în paralel a unor cunoștințe teoretice și a unor cunoștințe practice.

Pierre Hadot pleacă de la ideea că la Platon cunoașterea este mai puțin o cunoaștere pur teoretică și mai mult o pricepere, o iscusință de viață (Hadot, 1997:73); aceasta însemnând că priceperea de viață prevalează asupra cunoașterii teoretice. Pentru Platon, filosofia ar fi „arta de a vorbi

bine și a trăi bine” (Hadot, 1997:82). A trăi înțelept înseamnă o viață intelectuală și spirituală. În Scrisoarea a VII-a, Platon chiar arată că dacă n-o trăim înțelept, viața nu merită chinul de a fi trăită. Cei care filosofează cu adevărat sunt doar cei ce-și trăiesc ideile filosofice. Existența înțeleaptă este nemijlocită și adevărată. Totuși pentru a ajunge la un trai înțelept sunt necesare exerciții spirituale. Filosofia platoniciană este în mod predominant artă și tehnică de a trăi.

În filosofia de început, practica spirituală prevalează asupra cunoașterii teoretice. Mesajul are o extinsă componentă pedagogică; el instruieste în înțelepciunea practică, fără a lăsa de-o parte înțelepciunea teoretică. Filosofia vrea și reușește să facă și o pedagogie a spiritului. Ea pregătește subiectul pentru intrarea într-o lume construită filosofic. Spiritualul se prezintă conform unei ordini fundamentate pe o morală a binelui, frumosului, adevărului și dreptății. Grila cogitativă este morală. Cunoașterii teoretice îi iese în întâmpinare morala. Ordinea socratică înseamnă ordine morală. Esența mesajului este etică. Dimensiunea morală pune în inferioritate dimensiunea teoretică. Dialogurile platoniciene fac morală. Morala constituie „filosofia primă”. E. Levinas va satura cu argumente această teză, extinzând-o la nivelul întregii filosofii: „Etica nu este o ramură a filosofiei, ci filosofia primă” (Levinas, 1999:272).

3. Mesajul paidetic

Mesajul generic al filosofiei platoniciene este fundamentalmente un mesaj paidetic de orientare moral-spirituală. Dacă instrucția, formarea, paideia dau o putere, atunci dialogurile platoniciene sunt mesaje ale puterii paidetice. Stă în natura omului să-și dorească un fel de putere: puterea intelectuală (cunoaștere), putere morală (virtute), putere fizică, putere de autocontrol etc.

Relația paidetică este o relație de putere psiho-cogitativă.

4. Paideia, pură cunoaștere de sine sau seducție paidetică

Iată cum se configurează acest tip de relație într-o replică a lui Socrate din dialogul *Alcibiade*: „Iubitorului îi vine greu să se adreseze unui om care nu se lasă **biruit** (s.n.) de nici unul din cei ce-l iubesc (...). Acum îți voi da în vileag și alte **gânduri pe care le nutrești în cugetul tău** (s.n.) (...). După ce le vei fi dovedit atenienilor că ești (vrednic să te bucuri de onoruri), vei căpăta **putere** (s.n.) deplină în cetate și prin aceasta vei **stăpâni** (s.n.) asupra celorlalți eleni (...). Toate aceste planuri ale tale îți va fi cu neputință să le duci la bun sfârșit fără ajutorul meu; iată deci câtă **putere** (s.n.) cred că am

eu asupra **planurilor tale** (s.n.), precum și **asupra ta** (s.n.) (...). Nici un alt om nu este în stare **să-ți dea puterea** (s.n.) la care râvnești” (*Alcibiade* 105a, b, c, d, e).

Îndrăgostit de Alcibiade, lui Socrate îi vine greu să se adreseze unui om cunoscut că nu se lasă biruit. Iubirea apare ca o relație de putere: împărtășirea iubirii constituie o formă de înfrângere. Răspunzând unei inițiative erotice, ființa iubită abdică din puterea indiferenței sale. Socrate este erastul, adică un bărbat în vârstă ce iubește un tânăr căruia i-ar putea fi profesor. Alcibiade este eromenul, adică un tânăr care lipsit de o experiență temeinică de viață se lasă îndrumat de un erast. Iubirea se dovedește în cazul de față o componentă a relației paidetice: erastul își îndreaptă puterea erotică și paidetică asupra unui eromen de mult dorit, vizat, cu sagacitate urmărit.

Să oprim raționamentul pentru a observa că bizazeria propunerii indecente (pe care pe componenta erotică a paideiei preconizate i-o expune Socrate lui Alcibiade) face parte din normalitatea așteptării hermeneutului contemporan redactării.

Propunerea erotică este frustrantă pentru hermeneutul contemporan al acestui dialog maieutic asupra naturii umane. Aceasta este explicația pentru faptul că interpreți ai dialogului *Alcibiade*”, precum A. Posescu, V. Muscă, J. Brun, Y. Brès, J. Wahl, L. Robin, J. Moreau, V. Descombes, E. R. Dodds, R. M. Hare abandonează scenariul erotic al dialogului pentru a merge-țintă la experiența dialogală a conștientizării de către Alcibiade a necesității ca omul politic să fie nu numai bogat, ci și instruit. Această paradigmă hermeneutică mizează pe necesitatea teoretică a instruirii și elidează dimensiunea persuasivă, seductivă. Axa explicativă se fixează în paideia și interpretarea rămâne unilaterală. V. Goldschmidt afirma că dialogurile au fost scrise nu pentru a informa, ci pentru a forma (Hadot, 1997:101).

O altă linie hermeneutică deschide profesorul Gheorghe Vlăduțescu care consideră *Alcibiade* un „dialog despre cunoașterea de sine” (Vlăduțescu, 2005:174); interpretarea se întemeiază pe filosofemul „gnôthi seauton” („cunoaște-te pe tine însuși”).

La rândul său, M. Foucault (Foucault, 2004:45-69) își fixează punctul de plecare al interpretării sale în limitele filosofemului „epimeleia heauton” („preocupă-te de tine însuși”).

Pe fond, însă dialogul reprezintă o seducție paidetică, structurată argumentativ pe recurgerea sofistică la două filosofeme: „gnôthi seauton” („cunoaște-te pe tine însuși”) și „epimeleia heauton” („preocupă-te de tine însuși”). Aceasta este teza noastră. Dar, cum seducția se situează pe partea de persuasiune a implantării de opinii și idei (alături de minciună, glumă, manipulare, dezinformare, influență, coluziune, zvon), iar nu pe partea de convicțiune, se poate spune că eromenul Alcibiade cade victimă unui sofism

de seducție paidetică. Socrate organizează erotic ambițiile lui Alcibiade de a accede la puterea politică. Năzuinței de putere i se răspunde cu forța puterii paidetice. Alcibiade vrea putere politică. Mizând pe aceasta, îndrăgostit, Socrate îl atrage într-o capcană erotică. De aici este de pornit în interpretare.

Iată, mai întâi, dialogul deschide o situație paidetică prezidată de un interes erotic. În plus, dialogul creează un scenariu filosofic de realizare a efectelor situației deschise. Scopul este acela de a transmite un mesaj filosofic: puterea iubirii de înțelepciune este peste iubirea de putere fără înțelepciune; orice putere este sub puterea înțelepciunii. Avem de a face cu o situație paidetică.

În raport cu alte popoare, subjugate de cultul zeilor, vechii greci, arată Werner Jaeger (Jaeger, 1964:18-29), sunt antropocentrice și au vocația umanului. Omul grec este produsul educației. Instruirea și formarea constituie procedurile de cultivare a umanității, de reproducție culturală. Instanțele ce coordonează reproducția sunt statul, comunitatea, familia, individul apropiat. Modelarea în spiritul tradiției se face prin agenți ce acționează în interes social ori în interes personal, ori pe ambele coordonate. Metoda de implantare a tradiției constă în crearea de către agentul educațional a unei imagini ideale impregnată de interese sociale ori personale și angajarea educativă a subiectului educațional în atingerea acesteia prin diferite mijloace.

Procesul paidetic se bazează pe o imagine predeterminată către care puterea educațională conduce pe neofit. Mai întâi i se induce subiectului educațional un ideal și conștiința neîncadrării sale în model, după care se procedează la împingerea lui către imaginea instaurată. Odată ce s-a realizat instalarea ideii că subiectul educațional nu este în ordine în ce privește prezentul său, direcția paidetică a fost fixată, efortul capital a fost încununat de succes. Nu mai rămâne decât să se aloce energie pentru intrare în model. Greutatea constă în a produce conștientizarea subiectului educațional că idealul său, care trebuie să coincidă cu sistemul de valori gestionat social, nu poate fi realizat decât pe căi doar de agentul educațional cunoscut. Puterea paidetică se manifestă prin acceptarea unui ideal. Din momentul în care s-a deschis năzuința, drumul paidetic devine inevitabil. Totul este ca subiectul educațional să se responsabilizeze modelator. Responsabilitatea reprezintă una dintre realizările fundamentale ale filosofiei grecești. Subiectul trebuie să devină responsabil pentru năzuința de a-și acoperi lipsa. Esențial este ca el să nu perceapă lipsa ca privațiune. El trebuie, cum spune P. Hadot, să se creadă „lipsit”: „filosofia se definește prin ceea ce îi lipsește” (Hadot, 1997:75). Mai cunoaștem, de asemenea, că filosofia este la Platon în mod prevalent „artă de a trăi” (Hadot, 1997:82).

Educația propagă viața înțeleaptă, reproduce o artă de a trăi. Paideia este o instrucție într-o viață a spiritului, este *transformarea faptelor de cultură în fapte de viață*. Paideia este trecerea culturii în existență. În opinia lui Lewis Mumford, paideia este educație considerată ca o transformare, de-a lungul întregii vieți a personalității umane, în care fiecare aspect al vieții joacă un rol. Paideia nu se limitează la procesul de instrucție conștientă sau la a-i iniția pe tineri în ceea ce privește moștenirea socială a comunității. Ea este „sarcina care constă în a da viață acțiunii înseși de a trăi: tratând fiecare ocazie a vieții ca un mijloc de a se construi pe sine” (Mumford, 1972:245).

Filosofia platoniciană are ca fundament o artă de a trăi. Paideia dă viață acțiunii de a trăi înțelept. Viața trebuie trăită înțelept.

Pentru a nu descoperi pe cont propriu înțelepciunea este necesară paideia. Ca atare, paideia nu pleacă de la individ. Sensul paideiei îl reprezintă înțelepciunea, iar înțelepciunea este o idee. După cum arată Werner Jaeger, paideia „nu pornește de la individ, ci de la idee” (Jaeger, 1964:18) și vizează omul ca idee. Paideia nu este orice instruire, ci acea formare spirituală continuă; ea este o desăvârșire în viața spiritului sub două aspecte: teoretic (în ce privește însușirea de cunoștințe teoretice) și spiritual (în ce privește exercițiile spirituale necesare consolidării cunoștințelor teoretice sau dezvoltării unei practici cu baza în teoreticul asimilat). În epoca socratică, paideia își asumă și sarcina inițierii și pregătirii tinerilor în problemele politice ale guvernării cetății. În aceste condiții, politica devine un ideal inculcat și un model vizat. Paideia înglobează și instruirea în vederea soluționării problemelor cetățenești cu impact, în special, în ce privește idealul accederii la conducere. Paideia ne constrânge să observăm, împreună cu Mumford (Mumford, 1972:55-57), că educația și creșterea nu se pot delega.

Prin urmare, Alcibiade are ambiția de a deveni conducător al cetății. Totodată, modelat paidetic, cunoaște că pentru a deveni ceva trebuie să ai responsabilitatea în a te pregăti să devii ceea ce dorești. Cunoașterea și pregătirea nu reprezintă, pentru el, un ideal decât în măsura în care acesta conduce la atingerea scopului.

Îndrăgostit de mult timp de Alcibiade, Socrate găsește elementul decisiv al raționamentului său seductiv: dorința de putere a tânărului. Mizând la rată de siguranță pe năzuința spre putere și pe conștiința paidetică a unui Alcibiade deja trecut printr-o școală paidetică erotică, Socrate îl abordează pe acesta în același regim exacerbat al exercitării puterii.

Scenariul socratic este susținut de năzuința comună spre putere. Socrate dorește o putere erotică asupra lui Alcibiade. El valorifică în acest sens dorința lui Alcibiade de putere asupra cetății și inerția conștiinței paidetice a tânărului. Un argument al scenariului paidetic îl reprezintă și filosofemele preocupării de sine și conștiinței necunoașterii și al

imperativului cunoașterii de sine. Dispozitivul energetic al scenariului îl reprezintă relația eroto-paidetică dintre erast și eromen.

Dacă despre *Banchetul* se poate spune că acolo „filosofia apare (...) ca o experiență de iubire” (Hadot, 1997:75), despre *Alcibiade* s-ar putea afirma că aici filosofia înseamnă arta seducției în domeniul paidetic.

Alcibiade este obiect al unei duble seducții: seducție erotică și o seducție paidetică. Exigența seducției o reprezintă prezența. Socrate îi impune argumentativ lui Alcibiade ideea că puterea asupra oamenilor cetății trebuie plătită cu o înfrângere erotică. În inerția ambiției sale, Alcibiade admite prezența dialogală a lui Socrate, îi acceptă raționamentele și decide să devină însoțitorul lui. Odată acceptat ca prezență, Socrate îi induce lui Alcibiade ideea că „nu puterea tiranică” trebuie s-o caute, „ci virtutea” (*Alcibiade*, 135b), căci este bine ca oricine „să se lase condus de către cel mai bun decât dânsul” (135b). Sedus, Alcibiade admite că se va lăsa condus spre virtute de Socrate, precum un sclav, căci el nu are virtute, iar „lipsa de virtute se potrivește unui sclav” (135c).

Prezența ia formă de însoțire. Mai mult și definitiv, seducția este ratificată, ierarhia paidetică inversează ierarhia erotică. Din umil îndrăgostit, Socrate devine profesorul de virtute, iar după aceea stăpânul în linie erotică și paidetică. De unde nu era acceptat în cercul relațional al lui Alcibiade, Socrate ajunge să-l domine: relația paidetică răstoarnă relația erotică. „Începând de astăzi nu va fi chip să mă dezlipesc de tine, ci voi fi însoțitorul tău, așa cum un pedagog își supraveghează copilul, iar cel însoțit ca un copil vei fi tu” (135d). Așa ar trebui să spună Socrate, dar aceasta este replica lui Alcibiade. Seducția este completă, eromenul sedus solicită inversarea rolurilor: Alcibiade este îngenunchiat erotic și paidetic. Scenariul îl arată făcând promisiunea de a începe imediat să se îngrijească de „rostul dreptății” (135e).

De la clamarea neputinței erotice, Socrate ajunge la a se elibera de promisiunea fermă de a-i aduce, prin pregătirea în virtute, puterea asupra cetății. Ultima replică a dialogului este: „Aș vrea să te văd stăruind (în rostul dreptății – n.n.); mă prinde însă o teamă grozavă – nu din neîncredere în firea ta, ci văzând puterea cetății – ca nu cumva să ne biruiască, pe unul ca și pe celălalt”. Seducția este completă, Socrate se poate elibera de făgăduința de a-i aduce lui Alcibiade puterea.

Puterea seducției se ridică deasupra orgoliului eromenului.

Strategia relațională socratică se configurează ca bazată pe transmitere a virtuții prin simpla prezență. Gradul superior al prezenței îl constituie însoțirea. După Yvon Brés, însoțirea nu este la Platon o întâlnire întâmplătoare sau o coexistență banală, ci „singura modalitate eficientă de producere a virtuții” (Brés, 2000:81). Formele relației de însoțire sunt:

relația filială, relația paidetică, relația erotică, relația socială (cetățean-concetățean). Formele însoțirii au ca exigență o încredere originară: niciuna dintre formele însoțirii nu poate supraviețui fără încredere.

În situația paidetică din *Alcibiade*, Socrate induce mai întâi încrederea, respectul și admirația pentru eromen, obține coprezența și apoi însoțirea. Rostul relației dintre erast și eromen, precizează Emil Stan (Stan, 2003:131), este „inițierea eromenului în habitudinile și instituțiile esențiale ale bărbaților: politica, lupta, vânătoarea, banchetul etc”.

I.-H. Marrou (1987) arată că iubirea între bărbați a fost generată de lungile companii de război și s-a instituit ca ordine a homosexualității în toate mediile de unde femeile erau excluse. În cazul însoțirii dintre erast și eromen, „relația pasională, accentuează Marrou, implică dorința de a atinge o perfecțiune de ordin superior, o valoare ideală, aretê” (Marrou, 1987:65). *Alcibiade* transmite un gând filosofic despre o iubire educatoare. Iubirea se desfășoară pe intervalul prezenței și al însoțirii. Ca peste tot la Platon, iubirea educatoare, fără a exclude iubirea sexuală nu o promovează explicit, așa încât este justificată întrebarea lui Yvon Brés: „Homosexualitatea este oare aceea care îi interzice lui Platon să aibă în vedere relațiile sexuale dintre bărbat și femeie ca putând avea loc într-un climat de afecțiune și încredere reciprocă?” (Brés, 2000:239).

O iubire paidetică mai apare la Platon și în *Phaidros*, iar aici la fel ca în „*Alcibiade*” iubirea și plăcerea sunt separate. Eșecul relației erotice ce se greșează pe o relație paidetică este asigurat doar în cazul căutării plăcerii. În acest sens, Emil Stan precizează că din *Alcibiade* reiese că „iubirea vizează aspirația spre bine” (Stan, 2003:136). Am adăuga că năzuința spre bine reprezintă un caz al năzuinței spre virtute. În raport particular cu acestea, orientarea strict sexuală exclude virtutea.

Dialogul *Alcibiade* ilustrează cum prin seducție paidetică se poate instaura o relație erotică. Adică în situația de comunicare deschisă funcționează o situație erotică și o situație paidetică. Complexitatea provine din asumarea unei duble relații: relație erotică și relație paidetică.

Factorii relației erotice sunt erastul și eromenul, cei ai relației paidetice sunt maestrul și neofitul, nu discipolul. Relația maestru – neofit este și ea un raport de prezență și de însoțire. Dacă rolul erastului este de a iniția spiritual-sexual pe eromen, rolul maestrului constă în acțiunea de formare în înțelepciunea teoretică prin exerciții spirituale. Constatăm că în *Alcibiade* o latură a relației erotice este și ea paidetică, aceasta pe lângă paideticul din relația paidetică. Rezultă o prevalență majoră a paideticului asupra eroticului.

În mișcarea mesajului filosofic, eroticul se instaurează seductiv sub presiunea strivitoare a paideticului.

5. Seducția sofistică în două filosofeme: „gnôthi seauton” („cunoaște-te pe tine însuți”) și „epimeleia heauton” („preocupă-te de tine însuți”)

Desigur, în *Alcibiade* paideticul se utilizează în scop erotic. Cu toate acestea, relația maestru-neofit funcționează exact și specific platonician. Maestrul sădește o **nemulțumire** de sine, o redimensionează ca **neliniște** și o investește efectiv ca **năzuință** paidetică. Socrate, ca magistru, nu ca erast, îl chestionează pe mișcatul de mari ambiții politice, Alcibiade, dacă și de unde acesta deține înțelepciunea de conducător, pe câtă vreme nu a dovedit și nici semne n-a dat că ar avea cunoștințe în domeniul conducerii. Maieutic, Alcibiade este obligat să mărturisească faptul că nu are cunoștințe în domeniu. Socrate îl împinge să admită că, neavând cunoștințe, nu are nici cunoaștere, adică nu numai că este ignorant în câmpul înțelepciunii practice, dar nu este inițiat nici în domeniul cunoașterii teoretice. Ba mai mult, nici nu știe că este ignorant. Socrate se prezintă ca unul care știe că nu știe nimic, dar care are eforturi făcute pe drumul cunoașterii de sine. În acest context, Alcibiade consimte că este un ignorant, acceptă a nu avea nici conștiința ignoranței sale și că până acum luat cu alte preocupări nu a simțit niciun imbold în a-și epura necunoașterea prin cunoaștere. Pe acceptarea de către Alcibiade a ignoranței proprii, Socrate ridică o idee și mai reprehensivă pentru Alcibiade: ignoranța lui este de sancționat, căci el întârzie în a rămâne captiv celei mai condamnabile dintre ignoranțe: aceea incapabilă se se recunoască și să se controleze pe sine ca ignoranță. Blamabil este că nu se cunoaște pe sine, dar condamnat este că nu se preocupă de sine.

Alcibiade este adus în situația de a recunoaște: „de mult îmi ascundeam mie însumi că sunt de plâns” (127d). Odată adus în situația de a fi de acord cu faptul că a ratat un ideal accesibil, lui Alcibiade i se aplică o terapie de ieșire din depresie: încurajarea. Apoi i se deschide orizontul posibilităților de îndreptare: „N-ai voie să te descurajezi! Dacă resimțeași aceasta la cincizeci de ani, ți-ar fi fost anevoie să te mai îngrijești de tine, vârsta ta de acum este însă tocmai cea potrivită spre a-ți da seama de felul cum stau lucrurile” (127d).

Acceptând că trebuie să se îngrijească de sine, Alcibiade cercetează împreună cu Socrate ce înseamnă adică îngrijirea, preocuparea de sine. El este convins de Socrate că arta de a te îngriji de sine nu este același lucru cu arta „ce are în grijă cele ce îi aparțin lui” (128c). De noi înșine ne putem îngriji nu în felul în care facem ca un oarecare lucru de-al nostru să se afle într-o cât mai bună stare, ci „în felul în care noi înșine ne facem mai buni” (128e).

Pentru a ne ameliora este necesar să ne cunoaștem pe noi înșine. Îndemnul de pe frontispiciul templului de la Pytho este un filosofem funda-

mental al filosofiei. El intră împreună cu filosofemul preocupării de sine în mesajul filosofic al dialogului *Alcibiade*. Necunoscându-ne pe noi înșine nu ne putem preocupa de noi înșine.

Pe de altă parte, neștiind să ne îngrijim de noi înșine nu dispunem de nicio urmă de competență în a ne îngriji de ceilalți, adică de cetate. Dacă nu avem putere asupra noastră, nu putem avea asupra celorlalți, asupra cetății. Alcibiade observă că puterea sa personală statuează, puterea constând în frumusețe, bogăție și celebritate, nu se poate transforma automat în putere socială de guvernare. Modalitatea prin care ar putea avea loc transformarea privilegiilor personale în principiu politic, arată Socrate, o reprezintă preocuparea de sine, în special învățătura și privirea prin ochii celui alt. Cunoașterea de sine înseamnă înțelepciune (133c), dar cum să însuflească ceva înțelepciune altora când lui însuși îi lipsește. Trebuie deci ca Alcibiade să deprindă virtutea. Nu puterea tiranică trebuie căutată, ci virtutea (135c).

Insuficiența educativă recunoscută este interpretată ca formă a lipsei îngrijirii de sine, iar aceasta din urmă este înscrisă nu doar ca debit în proiectul politic, ci și ca deficit pedagogic.

Îngrijirea de sine este „epimeleia heauton”. Acest filosofem, după cum observă M. Foucault (Foucault, 2004:48), apare în două rânduri la Platon: în *Apărarea lui Socrate*, ca funcție generală a întregii existențe, și în *Alcibiade*, ca doar un moment necesar în formarea discipolului.

Preocuparea de sine apare, pe de altă parte, în *Alcibiade* și ca imperativ paidetic: 127c fiind sediul teoriei platoniciene a îngrijirii, preocupării de sine. Cea mai mare parte a dialogului este axată pe definirea filosofemului îngrijirii de sine și a modului în care se structurează elementele acestuia.

Trebuie însă spus că cele două filosofeme menționate sunt dezbătute și făcute acționale într-o strategie de seducție bazată pe paideia. În raportul paidetic, maestru-neofit, avem de a face cu o însoțire în dirijare. În *Alcibiade* nu se poate sesiza o problemă de insubordonare pe latura discursului celui dirijat, dat fiind că acesta nu este îndemnat să se pronunțe asupra discursului profesorului. Neofitul nu se agață negativ de ceva din fluxul întrebărilor pentru a încerca să-și dezvolte o opinie în afara raționamentului fixat de chestionare. Discipolul nu poate dobândi o autonomie pentru propriul său discurs, nu se observă o funcție anti-dirijare în discursul celui dirijat. În mod principial, rolul acestuia este de a răspunde la întrebări în raport de orientarea pe care o stabilește însăși întrebarea. În fond, cel dirijat tace, iar discursul prin care se pronunță, care-i este provocat, stimulat și consolidat prin chestionare, nu constituie decât o modalitate de a face vizibil că, în totalitate și întreg, adevărul se găsește în posesia maestrului. Maestrul vorbește prin discursul discipolului.

Filosofemele menționate se integrează într-o paideia orientată erotic. Mesajul, după cum știm, nu există decât dacă există comunicare. Dar pentru a asigura eficiența strategiei seductive, Socrate pune în mesaj o reflecție asupra comunicării înseși. Comunicarea înseamnă punere în comun, împărtășire, printr-o reciprocă recunoaștere și adresare. Socrate evocă directiv acordul de comuniune, având acea conștiință menționată a faptului că în discursul său va prinde neautonomul discurs al lui Alcibiade. Constatările lui Socrate sunt concluzii. Răspunsurile lui Alcibiade sunt aprobări. Socrate constată: „amândoi ne împărtășim unul de la altul, suflet de la suflet, folosind cuvintele” (130d). Ba mai mult, maestrul face și un rezumat din exterior, el spune: „Socrate îi grăiește lui Alcibiade, folosindu-se de cuvinte și adresându-se nu chipului său, cum s-ar părea, ci lui Alcibiade însuși, adică sufletului” (130d). Evocarea esenței comunicării face aici parte din strategia pe care scenariul o marchează, iar mesajul o include. Socrate se adresează sufletului lui Alcibiade și convine apoi că îngrijirea de sine înseamnă a se îngriji de propriul suflet. Comunicarea între cei doi este dusă, prin urmare, la nivelul de SINE.

Cele două filosofeme pe care se ridică sofismul, „gnôthi seauton” (cunoaște-te pe tine însuți) și „epimeleia heauton” (preocupă-te de tine însuți), se edifică pe puterea sinelui: cunoaște-te pe tine însuți, înseamnă fiecare să se cunoască pe sine, cunoaștere de sine. Îngrijirea de sine și cunoașterea de sine fac o cultură a sinelui fără să-l definească. Sinele este subiectul în ireductibilitatea lui. Socrate echivalează sinele cu sufletul, doar ca strategie seductivă. El vrea și reușește să lase corpul la o parte, adică principalul obiect material al relației erotice.

„A te îngriji de tine însuți”, ne ajută involuntar M. Foucault, va însemna aici a te preocupa de tine însuți în calitatea de „subiect al” unei serii de lucruri: „subiect al unor acțiuni instrumentale, al relațiilor ci celălalt, al comportamentelor și atitudinilor în general, dar și subiect al raporturilor cu sine însuși” (Foucault, 2004:66). Socrate reduce interesat întreg sinele de raporturile cu sine însuși, întrucât el vrea să implanteze virtutea pe terenul unde a conștientizat Alcibiade o lipsă, o absență, un deficit. Virtutea sufletului acceptă Alcibiade că-i lipsește. Virtutea este totul îi spune Socrate: ca atare, Alcibiade nu are nimic și trebuie să se lase în grija lui Socrate. El trebuie să vadă, în plus, că a se lăsa în grija lui Socrate este necesar să fie o componentă a îngrijirii de sine. Adică îngrijirea de sine constă în a te lăsa în grija altuia. Strategia lui Socrate funcționează impecabil.

Maestrul se îngrijește de preocuparea de sine a discipolului. M. Foucault vede în aceasta o inocență: adică maestrul „vede în dragostea pe care o are pentru discipolul său posibilitatea de a se preocupa de preocuparea pe care acesta o arată față de sine” (Foucault, 2004:67).

Preocuparea lui Socrate pentru preocuparea de sine a lui Alcibiade nu este inocentă și firească, ci act deliberat într-o strategie de seducție. De fapt, pot fi valabile ambele puncte de vedere în funcție de grila de raportare. Din perspectiva unui lector homosexual, precum era M. Foucault, comportamentul homosexual al lui Socrate este inocent. Din perspectiva heterosexuală însă, acceptat ca normal pentru relația homosexuală, gestul nu este totuși inocent, iar dacă nu este spontan, este deliberat. Foucault spune că Socrate îl iubește „dezinteresat” pe Alcibiade și „încarnează prin urmare principiul și modelul preocupării pe care băiatul trebuie să și-o arate lui însuși ca subiect” (Foucault, 2004:67).

Seducția înseamnă un efort mai mare al preocupării de sine decât dezinteresarea. În ce privește „principiul” preocupării de sine, odată ce el a fost acceptat ca principiu nu mai este necesar efortul de instalare fie el perresuasiv de formă seductivă sau pan convictivă.

Pentru modelul pe care l-ar da Socrate lui Alcibiade, argumentul nostru este că Socrate i-ar fi putut da absolut dezinteresat lui Alcibiade modelul său și în afara relației erotice. Socrate l-ar fi putut instrui pe Alcibiade și neseductiv, căci paideia nu impune o conexiune erotică între profesor și elev.

H. Joly vorbește despre o răsturnare între logos-episteme și polis la Platon (1974). Logosul platonician poartă o cunoaștere care-i este subordonată. Logosul platonician înseamnă raționalitate și universalitate, iar cunoașterea logos-ul îl vizează. Marea realizare a lui Socrate este la nivelul logosul-ui utilizat prin seducție.

Dincolo de scenariul filosofic în cadrul căruia dialogul înaintază un mesaj filosofic, trebuie să constatăm nivelul filosofiei sau, mai bine zis, forma, modalitatea de filosofare. La Platon dimensiunea spirituală a filosofiei prevalează asupra dimensiunii teoretice. Pe latura lor de înțelepciune practică, textele platoniciene vor să facă o pedagogie a spiritului, să pregătească în vederea integrării într-o lume construită filosofic. La Platon aspectul paidetic este nelipsit, el nu face niciodată filosofie pur teoretică, de altfel, după cum afirmă Hadot, nici „știința, la Platon, nu este niciodată pur teoretică” (Hadot, 1997:98).

BIBLIOGRAFIE

- Brès, 2000 – Brès, Y., *Psihologia lui Platon*, București, Editura Humanitas, 2000.
- Codoban, 1992 – Codoban, A., *Filosofia ca gen literar*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1992.
- Foucault, 2004 – Foucault, M., *Hermeneutica subiectului*, Iași, Editura Polirom, 2004.

- Hadot, 1997 – Hadot, P., *Ce este filosofia antică?*, traducere George Bondor și Claudiu Tipuriță, prefață de Cristian Bădiliță, Iași, Editura Polirom, 1997.
- Jaeger, 1964 – Jaeger, W., *Paideia*, Paris, Gallimard, 1964.
- Joly, 1974 – Joly, H., *Le renversement platonicien Logos-Episteme-Polis*, Paris, Vrin, 1974.
- Levinas, 1999 – Levinas, E., *Totalitate și infinit*, traducere de Marius Lazurca, postfață de Virgil Ciomuş, Iași, Editura Polirom, 1999.
- Marrou, 1987 – Marrou, I.-H., *Istoria educației în antichitate*, vol. I., traducere și cuvânt înainte de Stella Petecel, București, Editura Meridiane, 1987.
- Mumford, 1972 – Mumford, L., *Les transformations de l'homme*, Paris, Payot, 1972.
- Muscă, 2002 – Muscă, V., *Introducere în filosofia lui Platon*, Iași, Editura Polirom, 2002.
- Platon, 1978 – Platon, *Opere*, III, ediție îngrijită de Petru Creția și Constantin Noica. Studiu introductiv de Ion Banu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
- Stan, 2003 – Stan, E., *Spațiul public și educația la vechii greci*, Iași, Editura Institutul European, 2003.
- Vlăduțescu, 2005 – Vlăduțescu, Gh., *Ontologie și metafizică la greci. Platon*, București, Editura Academiei Române, 2005.
- Vernant, 1995 – Vernant, J.-P., *Mit și gândire în Grecia Antică*, traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu. Prefață de Zoe Petre, București, Editura Meridiane, 1995.

OPPOSER UN MODÈLE ANCIEN À UNE NOUVELLE ÉPOQUE ; ÉTUDE COMPARATIVE ENTRE LE « GLOBISH » ET LE LATIN TARDIF

Diana BALACI

Motto : « *Don't shoot, I'm Globish !* »

Rezumat

În plină epocă a globalizării, engleza globală se impune prin puterea eficienței, dar și a superficialității și condensării manifestate în conversația internațională cotidiană. Am dorit să studiem fenomenul din perspectiva, *mutatis mutandis*, latinei târzii. Au fost abordate astfel aspecte fonetice, sintactice și prosodice ale latinei târzii. Cât despre globish, am încercat să adunăm într-o perspectivă obiectivă părerile pro și contra fenomenului actual al englezei globale. Sursa acestei puneri în relief sunt analizele jurnalistice englezești și americane cu renume în culturile sociale respective.

Cuvinte cheie: *globalizare, analize jurnalistice, latina târzie, culturi europene.*

Introduction

Avec l'essor technologique et le galop dynamisant de la globalisation, les gens se tournent vers un outil de communication mondialement jugé comme utile et simple : l'Anglais global, dénommé **globish**. Forme simplifiée de l'anglais, « organic patois, constantly adapting, emerging solely from practical usage »¹, le globish devient, petit à petit, le champion de l'entente internationale. La paternité du terme appartient à l'ancien directeur d'IBM, Jean-Paul Nerrière, qui l'utilise dans son livre « Parlez-vous globish ? » (Éd. Eyrolles, Paris, avril 2006). L'utilisation « crescendo » de ce dialecte mondial nous a fait penser à la situation, des divers points similaires, du latin tardif. Les enjeux sociaux, politiques, administratifs, de l'époque ancienne nous ont parus, *mutatis mutandis*, pertinents pour une analyse plurielle du globish.

1. Le Globish

Le phénomène actuel, véritable « über-slang » international, étale sa suprématie d'un continent à un autre. Un Chinois peut ainsi trouver le

chemin vers l'aéroport de Singapour, un Indien est guidé comment rejoindre sa famille dans une « plaza » à Barcelone et un homme d'affaires de l'Afrique de Sud tient ses séances de consigne à Chicago. Afin de transmettre et comprendre à son tour une information, on joue la carte prouvée comme gagnante d'une langue internationalisée, basique, « designed for trivial efficiency, always, everywhere, with every one »². Le but est brut : communiquer, ergo échanger des informations vite, de façon précise, sur un marché global.

Le « type » d'anglais que nous mettons en question présente un éventail restreint des règles grammaticales. On vise le contenu et beaucoup moins la forme, qui est uniformisée en vue de la compréhension. Le fort caractère oral de ce type de langage soutient la modification perpétuelle « au fur et à mesure », mais cela à partir d'un squelette grammatical assez rigide. La superficie dénonce deux composants : les mots simplifiés jusqu'à l'essence, afin d'alléger le plus possible la communication et les mots « phare », au poids international fixe, récupérable et reconnaissable tout au long de la partie « civilisée » du monde.

L'écart de la portée richement culturelle de l'Anglais empêche la réalisation du métalangage et du jeu sémantique. C'est la conséquence d'un partage international de la forme sans les réseaux du référent³. Jean-Paul Nerrière va encore plus loin et traite le globish de « non langue », car elle n'est pas porteuse de valeurs et créations culturelles ; c'est « just a tool, practical efficient, limited on purpose »⁴

Face à l'usage massif de cet « idiome hybride », les défenseurs de langues nationales crient au scandale. On dénonce l'abus de son utilisation grossière et massive, on s'inquiète devant un intérêt diminuant pour les autres langues internationales et l'on pointe du doigt les intentions dominatrices de la coalition américano-anglaise. On s'érige face à ce qui est considéré comme le colonialisme du XXIème siècle. La recherche du « juste milieu » nous détermine à enrichir l'analyse de ce phénomène avec une perspective diachronique ; « English is the latest in a line of global tongues. It could have been another language ; it was Greek, than Latin, French, now it is English »⁵ À son opinion se rajoutent celles de d'autres chercheurs ou journalistes, dont nous citons l'exemple de Miron Manega⁶ : « La o analiză lucidă a fenomenului, constatăm că e vorba de al patrulea val de internaționalizare a comunicării verbale. Primul s-a manifestat prin expansiunea limbii latine, pe vremea Imperiului Roman, apoi a limbilor spaniolă și portugheză, pe vremea Conquistei din Lumea Nouă, (...) apoi a limbii franceze în Europa, (...). Conjunctura istorică a făcut ca astăzi să dea tonul, în comunicarea verbală, limba engleză, propagată în lume prin filiera

americană. » On comprend alors qu'on est inscrit dans la suite d'une évolution normale de la dynamique des langues dans le monde.

Les participants changent, mais le jeu reste le même et surtout apparemment avec les mêmes règles : un géant politique de l'époque impose sa langue qui devient « monnaie d'échange » dans la plupart des marchés planétaires. Qui sort gagnant ? On s'attendait à une réponse facile, mais les Anglais critiquent le produit miracle et s'opposent à l'isolation croissante qui les entoure. La commodité de maîtriser nativement une langue si globalement parlée les détermine à un refus d'ouverture vers les autres cultures.⁷ Les anglais sont par conséquent ni adoptables ni adaptables, car leur langue est complètement différente de l'idiome globish. **Le paradoxe du globish** (notre appellation) apporte en discussion le cas des journalistes brésiliens se promenant dans les rues de Rio de Janeiro pendant l'été de 2005 avec un touriste américain qui demandait **dans sa langue** de l'eau à boire. La réaction des autochtones est édificatrice : personne ne comprenait rien jusqu'au moment où un Brésilien a compris par intuition et a donné une noix de coco au touriste assoiffé.

Le globish avance à pas accéléré, mais, de plus, il est aussi aidé. Dernièrement, on observe la mode de « crash courses » afin d'apprendre, à une vitesse accélérée, les geste familières langagières spécifiques à un certain public, en fonction du pays visé. Le résultat est mélangé au globish et c'est ainsi que nous obtenons la langue la plus parlée du moment. Dans la perspective en question nous citons le provider « Berlitz » qui offre *personal trainers* afin de réaliser un apprentissage individualisé. Pour être vraiment en marche avec son temps, on peut aussi prendre des CD à écouter « in one's spare time ».

2. Le Latin tardif

Pour ce qui est du latin tardif, nous rappelons la co-existence à l'époque de la norme canonique versus la norme parlée. La prévalence de l'**Umgangssprache** dans le cadre de la société latinophone s'explique par les impératifs de l'accès à un système social supérieur, à travers le christianisme et le prestige culturel. L'envoi partout dans le monde s'est fait à l'aide de la guerre et il est une conséquence de la colonisation. Le phénomène a permis à l'époque la communication à couverture totale sur le monde civilisé qui voyait ainsi, pour la première fois, son unité. En sens inverse l'uniformité et le fait de plier les armes sous un même drapeau a sacrifié les petits dialectes et a déclenché le système d'alarme des tribus ; sans le danger roman, on n'aurait jamais eu une première union des tribus traces sous la commande de Burebista (en 82 av. J-C).

2.1. Tour de perspective sur la structure interne du latin

Les procédés utilisés sont **les innovations linguistiques** et **la substitution**, plus concrètement nous sommes devant une évolution sémantique et une restructuration des composants lexicaux parfois entiers. Édificatrice à ce sujet nous semble Väänänen (1981), cité par Alberto Zamboni.⁸ Selon le chercheur finnois, *les causes externes* sont **l'économie articulatoire**, qui a entraîné la disparition des monosyllabiques et **l'affectivité**, favorable à une certaine stabilisation.⁹ Parmi *les causes internes* du phénomène, nous rappelons **la nouveauté morphologique du phénomène**, dont l'effet a été une grande productivité. Les deux points source ont visé ensemble une **meilleure transparence communicative**, fortement soutenue par une délimitation base lexicale vs. affixe plus nette.

La topique de la phrase se modifie en suivant un modèle linéaire et en adoptant les marques externes (prépositions). **Le latin de type SOV** « contraddistinto da amalgama, sincretismo e scarsa trasparenza » **se transforme en type SVO** « non flessivo : contraddistinto da *povertà* morfologica, prevalenza di determinazioni lessicali, morfosintassi governata da principi generali d'iconicità, cioè a dire d'uniformità, trasparenza morfotattica e trasparenza morfosemantica ; ossia i noti principi della morfologia naturale »¹⁰. Pour résumer, le latin passe du **synthétique** à **l'analytique**.

Les procès les plus significatifs sont **la recomposition** et **la rédétermination** des compositions réalisées à partir des constituants originels soutenues par l'accent et non plus par l'opposition vocalique quantité-vs-qualité (ex. : it. riceve, impiega < recipit, implicat). A cela s'ajoutent **les dérivés suffixoïdales** « ellus » qui remplacent massivement les anciens bases lexicales ou les anciens dérivés atones. Par ailleurs, on remarque **la co-existence des formes anciennes avec celles qui sont nouvelles**. **L'extension d'un système à suffixes productifs**, autant pour le cas des noms que pour celui des adjectifs, est une transformation de plus réalisée dans le cadre du latin tardif.

Afin d'avoir une image plus concrète du phénomène en question, on s'est tourné vers l'article de Brigitte Maire¹¹. Notre perspective s'enrichit ainsi avec la compréhension du fonctionnement du latin tardif dans une œuvre littéraire, *Medicinae ex holeribus et pomis*, écrite par Quintus Gargilius Martialis au 3^e siècle apr. J-C. Le repérage de la chercheuse des formes du latin tardif dans l'œuvre littéraire s'est soldé avec une liste exhaustive des « vulgarismes lexicaux, morphologiques et syntaxiques (...) : *tantum minus* < class. *Tanto minus* ; (...) la confusion entre l'ablatif et l'accusatif ; la parataxe [à l'] emploi (...) récurrent ; »¹² Ce qui devient pertinent pour le cas discuté ici sont par contre les « interventions sur la

forme », plus précisément les tournures opérées sur la langue afin de la rendre plus « populaire ». C'est ainsi qu'il transforme en « Trivialkultur » les référents classiques, dont *l'Histoire Naturelle* de Pline (1^{ère} siècle apr. J-C), à travers « une substitution récurrente des verbes simples de l'Histoire Naturelle par des verbes composés sans que le signifié s'en trouve la plupart du temps enrichi ou modifié. (...) Il y a parfois ce que nous pourrions appeler un *hiatus* entre le signifiant et le signifié : un signifiant vulgaire est allié non pas vulgaire, mais technique. »¹³

3. Latin tardif et globish ; une affaire d'actualité

Ce que nous retenons c'est alors cette vulgarisation orientée vers un public cible défini comme celui de l'époque de Quintilius. La variation naît de **la recherche d'une langue plus expressive, plus en marche avec son temps**. L'« *usus scribendi* » (grande utilisation des diminutifs, la récurrence de la parataxe) renvoie à un phénomène observé aussi sur le cas du globish :

Say it in English

I went to my niece and nephew's party the other week-end. I played the piano and we were all singing along when a mouse ran out from behind the sofa with a piece of peach in its mouth.

Say it in Globish

At the party of my children's brother the other day, I played an instrument with black and white keys and we all sang along. Then an animal chased by cats ran out from behind the seat with a piece of fruit in its mouth »¹⁴.

Ce que nous observons c'est le grand usage **du paradigme et le recours aux termes les plus basiques, les plus familiers** (cf. au journal cité le Globish possède un arsenal de seulement 1 500 de mots mais il est parlé par 1,5 milliards de personnes dans le monde). Cela a dû se passer pareillement pour le latin car l'individu apprend au tout début de l'apprentissage les mots les plus usuels.

De l'autre côté, le latin tardif s'est imposé comme le **porteur d'une grande civilisation assimilante**, dans le cadre de l'Empire Roman, alors que pour le Globish on parle d'une langue mondialement parlée (ce qui dépasse donc les frontières géographiques de tel ou tel état). Cet « idiome » de l'Anglais ne peut pas devenir un porteur spécifique d'une certaine culture car, même si le monde est trop petit, le palmarès des cultures de la planète

est trop élevé pour pouvoir les verser dans une seule forme, soit-elle celle cosmopolite.

La transparence communicative est par contre un point qui régit les deux langues mises en question. Pour le latin tardif, la solution était les vulgarismes issus d'une langue parlée par toutes les couches sociales. Pour le Globish, le familier est donné par un vocabulaire usuel restreint mais aussi par le confortable des mots internationalisés, universellement décodés.

« The Globish revolution is neither wholly English nor American. (...) In a world in which America is the enemy, war has given a pacific, neutral voice like Globish a new impetus in the 21st century. This, you might say, is the Globish village »¹⁵.

Par cette citation on veut établir une parallèle entre le latin tardif et l'anglais ; **la domination ne se fait pas avec les armes mais à travers la guerre de l'information**. Les Romains ont été peut-être les premiers à comprendre la violence de la manipulation par la parole, en offrant comme possibilité d'accès à leur système social la connaissance du latin. Dans la même optique fonctionne le Globish, par le fait qu'il offre à son possesseur la clé de la communication globale, la possibilité d'être compris, tantôt bien tantôt mal, partout dans le monde. La connaissance est un atout, mais il a tendance à se sur-généraliser, ce qui implique le besoin d'apporter la cerise sur le gâteau qui ne peut être que le fait d'avoir approfondie une autre langue que l'Anglais.

Les Roumains sont très sensibles au nouveau, toujours prêts à adopter le nouveau avec une flexibilité étonnante. Et c'est peut-être cette souplesse selon le vent le plus fort qui les a rendu résistants à travers une histoire des plus sanglantes et de plus tourmentés dans le monde.

Leur domination n'a pas été fait tellement par les armes que par la parole, « l'outil politique par excellence, la clé de toute autorité dans l'État, le moyen de commandement et de domination sur autrui »¹⁶.

Entre les deux options philosophiques stoïques existantes : l'attitude de la canne face à la chêne, comme dans la métaphore pascalienne, ils ont adopté la dernière. Parler Globish s'inscrit dans la suite des attitudes adoptées, avec une aisance déconcertante.

Personnellement, je peux dire que mes amis étrangers ont été surpris face à la capacité d'adaptation des Roumains sur le marché des langues dans le monde. La plupart de mes co-nationales ont facilement adopté ce « langage » et le parlent couramment.

Peut-on tirer un trait sur le passé et regarder objectivement le futur ?

Le globish modifie l'appareil phonatoire car c'est une langue simplifiée et simplifiante. Elle représente un passage ou si l'on veut une étape intermédiaire entre le diversifié et le simplifié. Pour le cas du latin tardif, on a vu un passage de l'analytique vers le synthétique. Maintenant nous sommes devant un passage aux mots moins complexes, à une communication plus basique, suite à un « nettoyage » au niveau du lexique. Les modifications réalisées visent l'allègement, condition *sine qua non* dans le siècle de la vitesse et de l'aliénation.

Le latin tardif, tout comme le globish, est un langage unificateur, en marche avec son temps.

Nous sommes par la suite *in presentia* à deux époques qui se caractérisent par la globalisation. Et quel autre mot choisir afin de définir cette époque que celui de « uniformisation » ? Le produit d'une telle ère est à l'image de ses créateurs : mondialement valable, malléable, interchangeable, son pouvoir reste la flexibilité et, tout paradoxal que cela puisse paraître, sa superficialité.

Malgré le scepticisme avec lequel on a accueilli le globish, nous pensons qu'il est juste une étape intermédiaire dans le passage vers « autre chose », qui reste à découvrir, sous l'emprise du temps. Suivant donc le même trajet évolutif du latin tardif, le globish constitue peut-être l'obstacle à franchir dans la course du temps.

« Une approche européenne des langues fondée sur l'association entre un outil commun (pour transcender les nationalismes) et le multilinguisme (pour profiter de la diversité des cultures) peut alors prendre sens. Ceux qui entrent dans cette dynamique se mettent en situation de faire de leur capital linguistique une ressource pour une mondialisation réussie. Il ne fait pas de doute que celui qui parle sa langue maternelle, maîtrise l'anglais et se débrouille dans deux autres langues dispose d'un avantage sur les anglophones monolingues, surtout si, *globish* oblige, ceux-ci sont privés du privilège d'abuser de leur supériorité dans les échanges en anglais.

Les débats sur la place des langues illustrent en tout cas le fait qu'une attitude défensive peut avoir des effets qui aggravent le problème initial. Le pronostic auto-réalisant (*self-fulfilling prophecy*) joue ici à plein. La peur de l'anglais rend l'anglais menaçant. Accueillons-le et il deviendra notre allié pour faire du Monde une énigme bienveillante. »¹⁷

NOTES

¹ The Times, UK, *Useful language learn quick now.*

² The Times, UK, *Globish cuts English down to size.*

³ Voir <http://www.tests-anglais.com/Globish.htm> et <http://www.jpn-globish.com/articles.php?Ing=fr&pg=168>

- ⁴ cf. The Times NY, *So English is taking over the world. So what*
- ⁵ cf. Jacques Lévy, chercheur sur le globalisme à L'Institut Suisse Fédéral de la Technologie de Lausanne, in NY Times, art. cit. supra.
- ⁶ Jurnalul Național, 04/06/2006, *Parlez-vous rongleza ?*
- ⁷ cf. The Guardian, UK, *The tongue-tied Britain is losing its voice.*
- ⁸ Alberto Zamboni, 2000 ; 420.
- ⁹ *Ibidem.*
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 421.
- ¹¹ *Quand la littérature vulgaire enfante herbes, légumes et fruits*, Helsinki, 2000.
- ¹² *Art. cit.*, p. 362.
- ¹³ *Ibidem*, p. 363.
- ¹⁴ The Guardian, *So, what's this Globish revolution ?*
- ¹⁵ *Art. cit. supra.*
- ¹⁶ Jean-Pierre Vernant, 1962, p. 121.
- ¹⁷ Jacques Lévy, "Globish.", EspacesTemps.net, Mensuelles, 13.12.2004
<http://espacestemps.net/document1040.html>

BIBLIOGRAPHIE SÉLÉCTIVE

- Breton, Philippe, « *La parole manipulée* », Éd. La Découverte/Poche, Paris, 2007.
- Jurnalul National, 04/06/2006, *Parlez-vous rongleza ?*, disponible sur <http://www.jurnalul.ro/articole/24337/parlez-vous-rongleza>.
- Lévy Jacques, "*Globish.*", EspacesTemps.net, Mensuelles, 13.12.2004
<http://espacestemps.net/document1040.html>.
- Maure, Brigitte, « *Quand la littérature vulgaire enfante herbes, légumes et fruits* », dans « *Latin tardif, Latin vulgaire* », Colloque International Helsinki, 2000.
- The Guardian, UK, *The tongue-tied Britain is losing its voice* disponible sur <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2007/nov/11/comment.britisidentity>.
- The Guardian, *So, what's this Globish revolution ?* disponible sur <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2006/dec/03/features.review37>.
- The Times, UK, *Useful language learn quick now* disponible sur http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/ben_macintyre/article386845.ece.
- The Times, UK, *Globish cuts English down to size* disponible sur <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/europe/article667004.ece>.
- Vernant, Jean-Pierre, « *Les Origines de la pensée grecque* », PUF, Paris, 1962.
- Zamboni, Alberto, *Evoluzione e rinnovamento nel lessico del latino volgare : tendenze strutturale e derive interne*, dans « *Latin tardif, Latin vulgaire* », Colloque International Helsinki, 2000.

ECOURI ALE RETORICILOR CLASICE ÎN CURSUL DE RETORICĂ AL LUI SIMEON MARCOVICI (1834)

Nina Aurora BĂLAN

Abstract

Simeon Marcovici is the author of a *Course in Rhetoric* published in 1834, the second rhetoric treatise in Romanian culture. The article tries to define the influence of Greek and Romans rhetoricians on the work of the Romanian Professor.

Although he quotes Aristotle, Cicero, Quintilian – their influence seems rather indirect, coming through modern rhetoric works known and widespread in eighteenth-century in France.

Regardless the source of this influence – Marcovici's work, following closely Quintilian's *Institutio oratoria* (or *Institutes of Oratory*), describes not just the art of rhetoric, but the formation of the perfect orator as a politically active, virtuous, publicly minded citizen.

Key-words: *Romanian culture, Simeon Marcovici, oratory, influence, Latin source.*

În cultura noastră interesul pentru retorică a apărut în momentul revirimentului politic. Astfel, cel cărui a se atribui primului tratat de retorică în limba română este I. Molnar-Piuaru¹, dar începuturile se situează în literatura noastră veche, printre primii autori de „*discursuri politice și diplomatice*”² fiind citați Ștefan cel Mare și oratorii de la curtea sa, Luca Cârjă (orator și ambasador al lui Ștefăniță, domnitorul Moldovei), Neagoe Basarab, iar de „*discursuri protocolare*” – Miron Costin și Ștefan Văcărescu³.

În secolul al XVIII-lea se observă un interes crescut pentru studiul acestei discipline în școli, la Blaj, de exemplu, retorică apare în programa de studiu gimnazial, „clasa de retorică” cuprinzând în 1786 zece elevi provenind din toate mediile sociale, iar în biblioteca școlii se puteau găsi și câteva lucrări de specialitate⁴.

În epocă, retorică nu mai era considerată doar o artă a vorbitului „frumos”, ea își modificase substanțial statutul spre o tehnică a argumentației, sens pe care îl subliniază Școala Ardeleană prin reprezentanții săi.

Fără a avea nici o dovadă că ar fi cunoscut opera lui Piuariu, Simeon Marcovici, profesor de retorică la Sf. Sava, este autorul celei de a doua

retorici românești, apariția *Cursului de retorică* în 1834 fiind favorizată de interesul acordat studierii acestei discipline. D. Popovici vorbește despre expunerile lui Vardalah, autorul unei *Arte retorice* apărute în 1815, care „îi pune pe tinerii școlari în situația de a cunoaște esențialul din sistemele literare curente în veacul al XVIII”⁵. Nu este de mirare așadar că în acest context sarcina elaborării unei retorici să fie asumată de mai mulți oameni de cultură: „Heliade se îndruma către alcătuirea unui tratat de retorică; dar nu lui ci lui Marcovici îi fu dat să scrie *Retorica*”⁶.

Autorul relatărilor călătoriilor domnitorului Gh. Bibescu, unul dintre dascălii de seamă ai Școlii de la Sf. Sava din epoca pașoptistă, remarcabil gânditor social-politic de formație iluministă, Simion Marcovici se numără între acei puțini scriitori care au avut privilegiul de a se bucura, postum, de înalta prețuire a lui Mihai Eminescu. „Marcovici face parte din generația aceea care au prefăcut limba română în limbă literară. Scrieri originale nu are, dar limba traducerilor sale este aproape clasică și poate servi de model oricărui scriitor român”⁷.

Continuator al unei direcții inaugurate de Ion Heliade Rădulescu prin *Gramatica Românească*, Simeon Marcovici abordează într-o lucrare cu caracter normativ căile de elaborare a discursului (atât limbajul poetic cât și cel al prozei) din perspectiva unei discipline ce aparține, prin tradiție, doctrinei clasice.

În secolul al XIX-lea, clasicismul „se menține încă foarte puternic, disputându-și întâietatea, pe spații întinse ale mișcării literare, cu romantismul”⁸.

În paginile manualului nu găsim prea multe indicații privind adevăratele surse utilizate de autor. În „*Idei pregătitoare*”, capitolul introductiv, sunt enumerați Aristotel, Cicero, Quintilian, Longin, Rollin, Dumarsais, Delharpe:

„Aceste reguli se pot învăța mai cu folos în scrisorile dascălilor, adică a autorilor celor slăviți din toate veacurile, precum Aristotel, Ciceron, Cuintilian, Longin, Rolin, Dumarse⁹, Laarp¹⁰ și alții mulți vechi și noi, care, pătrunzând adâncurile inimii și dezvăluind pânza patimilor, le-au zugrăvit cu trăsături de foc, și slujesc la tot felul de alcătuirii clasice”¹¹.

Deși amintiți frecvent, Cicero și Quintilian nu sunt citați cu vreunul dintre tratatele lor, cu o excepție *De oratore*, în Articolul trei „Pentru patimi” din capitolul al III-lea, „Pentru izvodire”: „Ciceron, în cartea sa *Pentru orator* zice: cu anevoie va fi să aducem pe judecător la mânie, de nu ne va vedea coprinși de mânie; de a-i insufla ură pentru vrăjmașul nostru, de nu vom fi mai întâi noi plini de o adevărată ură ...)”¹². Întreg capitolul are o structură ce corespunde clasificării tradiționale: 1. Pentru imaginație; 2. Pentru simțire; 3. Pentru judecată.

Dealtfel, Mircea Frânculescu nota că acești autori „nu par a fi fost receptați direct”¹³. De aceeași părere este și Nicolae Isar: „Așa cum s-a arătat, nu de mult, sursele de bază ale operei lui Marcovici trebuie să fie căutate într-o serie de lucrări contemporane de retorică de limbă franceză, în primul rând, în operele abatelui Girard, M. Andrieux, J. V. Clerc ș.a.”¹⁴.

Profesor de franceză și traducător prolific la momentul în care începe redactarea cursului, nu pare de loc surprinzător ca sursa sa de inspirație să fi fost tratatele de retorică cunoscute și răspândite în Franța secolelor XVII-XIX: *Des Tropes*, Dumarsais (1730), *Lecons de Rhetoriques et de Belles Lettres* de Hugh Blair (1783, trad franceză 1821) și *Preceptes de Rhetoriques* de abatele Girard (1787, ed a 8a 1824)¹⁵.

Dealtfel, Hugh Blair (ortografiat Bler) apare citat de S. Marcovici în Articolul III *Pentru patimi*: „Înalta elocuență, zice Bler, acea elocuență ce ne insuflă mirare și care săvârșește pe oratorul cel adevărat, cere pururea patimă și înfocare”¹⁶.

Este de aceea posibil ca influențele retoricilor clasice să fie indirecte, preluate prin tratatele contemporane, dar, așa cum remarca I. Verbină (Iosif Pervain), răspândirea doctrinelor clasice în diferite manuale de retorică „este așa de mare, încât referința la un anumit text nu se poate face”¹⁷.

Indiferent dacă sursele clasice au fost directe sau preluate din retoricile moderne, este evidentă influența *Instituțiunilor oratorice* ale lui Quintilian.

Astfel, în capitolul I: *Pentru izvodire*, la împărțirea discursurilor regăsim cele trei tipuri consacrate de retoricile clasice prin Aristotel și Quintilian: demonstrativ, deliberativ și judiciar, numite de Marcovici „feluri de pricini”, calchiind evident *genera causarum* utilizat de Quintilian: „... în care se împarte elocuența și care să numesc feluri dă pricini, adică: ori voim să dojenim sau să lăudăm, și cesta este felul **doveditor**, ori să povățuim a face sau a nu face un lucru și acesta este felul **chibzuitor** sau **sfătuitor**, ori în sfârșit să pârâm sau să apărăm, ș-acesta este felul **judecătoresc**”¹⁸.

În articolul II, *Pentru năravuri*, S. Marcovici acordă o mai mare atenție calităților morale ale oratorului decât argumentelor propriu-zise, probabil dintr-un impuls firesc pentru un dascăl, dar ca și în tradiția clasică.

Citatele din Quintilian abundă în articolul III, *Pentru patimi*, dar sunt utilizate și exemple din Cicero: „De va fi trebuință, zice Quintilian, să umilesc pe ascultătorii mei cu zugrăvirea unei învinovățiri grozave, spre pildă, unei ucideri, îmi voi închipui toate împrejurările aceștii fapte și voi vedea în mintea mea pe de o parte pe ucigaș năvălind fără de veste asupra jertvei sale...”¹⁹.

Partea a doua a cursului, *Pentru așezare*, pare și mai dependentă de modelele utilizate: „Ample pasaje sunt integral traduse din Preceptele lui

Girard²⁰, citarea lui Cicero („Chiar natura, zice Cicero, ne învață câte părți trebuie să aibă o cuvântare²¹) este o traducere exactă după același Girard²².

Dar, după cum afirmă N.Isar „Trebuie să admitem, însă, că unele citate din marii moraliști francezi din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea – ale căror opere au avut, în general, o largă circulație în cultura română în prima jumătate a secolului al XIX-lea – sunt luate de S. Marcovici nu numai din antologiile la care ne referim, ci și din operele originale²³.

Ținând cont de scopul mărturisit în introducere, acela de a oferi o descriere a stadiului retoricii la un moment dat, similitudinile cu alte lucrări nu afectează valoarea de ansamblu a cursului care constă în principal în introducerea ca exemple a unor texte din autori români, precum Heliade, Alecsandri, Cârlova, contribuind la formarea limbii literare prin eforturile sale de a introduce o terminologie specifică acestei discipline.

Cursul de retorică al lui Simeon Marcovici, mai ales în partea a doua, între altele, cuprinde veritabile pagini de ideologie literară și estetică, autorul având meritul de a fi comentat aici – în multe cazuri, pentru prima dată în cultura română – termeni indispensabili artei scrisului precum metafora, alegoria, „antitezul”, „ipotezul”, „iperbola”, gradația, interogația, personificația, comparația, descriția, imprecția etc, de mare însemnătate într-o epocă de început a culturii române moderne, de viguroasă afirmare a limbii naționale.

Acest merit al cursului a fost reținut, mai întâi, de Heliade însuși, în „Curierul românesc”, cu prilejul enunțării apariției lucrării, menționându-se: „Autorul în esemplele sale depre idei dă bucăți din autorii străini, atâta vechi și noi, din autorii cei sfinți ai bisericeii, în ceea ce privește despre limbă și idei însuși aduce și pomenește chiar autori ai noștri, precum Văcărescul, Cârlova, Alecsandrescul, Eliad șcl²⁴.

NOTE

¹ *Retorica adecă învățătura și întocmirea frumoasei cuvântări. Acum întâiu izvodită pe limba românească. Împodobită și întemeiată cu pildele vechilor filosofi și dascăli bisericești. S-au tipărit în crâiasca tipografe Orientalicească a Universității Peștii, 1798.*

² D. Mazilu, *Proza oratorică în literatura română veche*, volumul I, București, Editura Minerva, 1986, p. 15.

³ *Ibidem*, p. 19.

⁴ cf. Lucia Protopopescu, *Contribuții la istoria învățământului din Transilvania, 1774-1805*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 234 și urm.

⁵ D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, Editura Cartea Românească, 1935, p. 17.

⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁷ M. Eminescu, *Opere. IX. Publicistică. 1870-1877*, București, 1980, p. 401.

⁸ D. Păcurariu, *Clasicism și romantism. Studii de literatură română*, București, Editura Albatros, 1973, p. 15-16.

⁹ Dumarsais, autor al lucrării *Des Tropes* (1730).

- ¹⁰ J.-F. De La Harpe sau Delaharpe, autor al unui *Curs de literatură* cunoscut și în Țările Române.
- ¹¹ Simeon Marcovici, *Curs de retorică în Retorică românească. Antologie*, București, Editura Minerva, 1980, p. 51.
- ¹² *Ibidem*, p. 71-72.
- ¹³ Mircea Frânculescu, Prefață la *Retorică românească. Antologie*, București, Editura Minerva, 1980, p. XXVI.
- ¹⁴ Nicolae Isar, *Sub semnul romantismului de la domnitorul Gheorghe Bibescu la scriitorul Simeon Marcovici*, Editura Universității din București, 2003, ediția electronică.
- ¹⁵ conform Françoise Douay-Soublin, *La Rhétorique française au XVIIIe siècle, n'est pas restreinte aux tropes*, în *Histoire, Épistémologie, Langage*, vol. XII, n. 1, 1990, p. 128.
- ¹⁶ Simeon Marcovici, *op. cit.*, p. 71.
- ¹⁷ I. Verbină, *Simeon Marcovici, traducător și teoretician al problemelor sociale și literare*, în „Studii literare”, vol. IV, Cluj, Cartea Românească, 1948, p. 31 apud M. Frânculescu, *loc. cit.*, p. XXV.
- ¹⁸ Simeon Marcovici, *op. cit.*, p. 51-52.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 73.
- ²⁰ Mircea Frânculescu, *loc. cit.*, p. XXXII.
- ²¹ Simeon Marcovici, *op. cit.*, p. 85.
- ²² Mircea Frânculescu, *loc. cit.*, p. XXXIII, nota 75.
- ²³ Nicolae Isar, *op. cit.*
- ²⁴ apud Nicolae Isar, *op. cit.*

BIBLIOGRAFIE

- Douay-Soublin, Françoise, *La Rhétorique française au XVIIIe siècle, n'est pas restreinte aux tropes*, în „Histoire, Épistémologie, Langage”, vol. XII, n. 1, 1990.
- Eminescu, Mihai, *Opere. IX. Publicistică. 1870-1877*, București, 1980, p. 401.
- Isar, Nicolae, *Sub semnul romantismului de la domnitorul Gheorghe Bibescu la scriitorul Simeon Marcovici*, Editura Universității din București, 2003, ediția electronică (ebooks.unibuc.ro/istorie/isar/1.htm).
- Marcovici, Simeon, *Curs de retorică în Retorică românească. Antologie*, București, Editura Minerva, 1980, p. 49-111.
- Mazilu, D.H., *Proza oratorică în literatura română veche*, vol. I, București, Editura Minerva, 1986.
- Păcurariu, D., *Clasicism și romantism. Studii de literatură română*, București, Editura Albatros, 1973.
- Popovici, D., *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, Editura Cartea Românească, 1935.
- Protopopescu, Lucia, *Contribuții la istoria învățământului din Transilvania, 1774-1805*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.
- Retorică românească. Antologie*, ediție îngrijită, prefață și note de Mircea Frânculescu, București, Editura Minerva, 1980.

INCURSIUNI ÎN MITOLOGIA GRECO-ROMANĂ PRIN INTERMEDIUL SCRIERILOR LUI OCTAVIAN PALER

Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU

Abstract

In Octavian Paler's writings *Un muzeu în labirint*, *Mitologii subiective*, *Calomniile mitologice* the author, displaying his erudition, challenges the myths to a dialogue with himself, wishing to retrieve them from the dust of oblivion or from a wrong understanding and invest them with new meanings. Thus, traveling through mythology, Paler is in fact a permanent pilgrim in the world of ideas, hence wanting to build himself a personal myth from the history of the world.

Key-words: *pilgrim, world, ideas, mythology, Octavian Paler.*

Pătrunderea în spiritul mitologiei greco-romane prin intermediul scrierilor lui Octavian Paler, conferă acea deschidere spre imaginar. Mitul este extrem de puternic și plin de semnificații, posedând deci o forță explicativă, ce nu poate demonstra rațional absolut nimic, și nu poate face obiectul unei discuții. Mitul explică misterul, spunându-l. În contrast cu acesta, explicația rațională înlocuiește „ imaginea evocatoare” a mitului cu „conceptul”. Eseurile scriitorului Octavian Paler vizează nu numai o pervertire a miturilor dar și o suprapunere a lor: Theseu se identifică cu Oedip, iar Narcis cu Don Quijote, toți aceștia purtând masca Sfinxului, din spatele căreia se ghicește surâsul plin de melancolie al lui Paler.

În ansamblu, opera lui Paler, ce poartă în ea mitul oglinzii în care se reflectă eul subiectiv pentru a se interioriza, este impregnată de un eseism încărcat de observații filosofice esențiale, având la bază ideile și „(...) obseșiile germinative (singurătatea, iluzia, vina, teroarea).”¹ Spiritul eseistului este unul iremediabil subiectiv, căci în „mitologiile” sale, sau în jurnalele de călătorie prin Grecia, Egipt, Italia sau Mexic, ochiul său nu rămâne fixat către acele civilizații demult apuse, ci se întoarce mereu spre sine: „Ceea ce mă interesează este să duc până la capăt, dacă voi reuși, aceste aventuri interioare (...)”². Întoarcerea mereu spre sine este de fapt nevoia de regăsire, de identificare și prin aceasta de recuperare a tăcerii. E o permanentă cercetare și dialogare a celor două identități intrinseci despre care vorbește Freud: „cea manifestă, a Eului (Ich) echivalabilă cu conștientul și cea latentă (Es), indicând inconștientul”, având ca finalitate re-crearea propriei identități.³

În volumele *Un muzeu în labirint*, *Mitologii subiective* și *Calomniile mitologice*, autorul, etalându-și erudiția, provoacă miturile la un dialog cu sine, lăsând Sfinxul să-l întrebe orice. Prin acest mod de asumare a miturilor, Paler își provoacă parcă propriul destin. El vrea să le recupereze, precum un Don Quijote modern, având senzația unei receptări eronate a miturilor de-a lungul istoriei. Paler găsește soluția de a le proiecta într-o altă „viziune existențială” și de a le investi cu noi sensuri.⁴

Apariția obsesivă a unor mituri enigmatice ne dezvăluie o nestăvilă admirație în fața destinului și a misterului, dar în același timp și în fața tăcerii, pe care el a încălcat-o. Călător în lumea miturilor, Paler este de fapt un permanent pelerin în lumea ideilor, dorind astfel să-și construiască din istoria lumii mitul său personal: „(...) o călătorie e, în cele din urmă în secret, aproape întotdeauna o călătorie spre adevărurile noastre și un prilej de clarificări.”⁵ Paler se disipă în mituri, pentru că se reconstituie din ele, fiecare eu al său purtând un nume mitologic: „(...) numele de zei și eroi sunt întrebuințate ca pseudonime. În fond, de fiecare dată am vrut să zic «eu însumi».”⁶ Prin suprapunerea textelor se observă că miturile care îl urmăresc în permanență pe autor sunt două: Oedip și Sisif folosite ca măști auctoriale ce oferă în același timp satisfacția unei tăceri interioare.

Dacă prin Oedip, Paler ne oferă o lecție de permanentă înnoire a sinelui, piatra lui Sisif este motivația existențială a umanității la care omul este obligat să se raporteze continuu. Vârful muntelui este cea „axis mundi”, întrebarea care îl provoacă pe Sisif și al cărei răspuns nu e altul decât o nouă rostogolire a pietrei.

Paler inventează recurența acestor două mituri în celelalte, speculând-o în contaminarea acestora. Drumul pe care îl parcurge Theseu pentru a-și găsi tatăl este identificat cu cel al lui Oedip, minotaurul și labirintul sunt simboluri ale propriilor noastre singurătăți și neliniști interioare, identificându-se uneori cu masca Sfinxului. Labirintul este alteori și locul întrebărilor despre noi înșine sau chiar lipsa de sens ce vizează absurdul.

Fiecare mit devine un ciob din oglinda în care Paler își afișează, nu cu ostentație ci cu o rafinată discreție, neliniștile. Prezența lor, deși fragmentară, e o certitudine a ființei sale la fel de disipată într-o memorie care nu iartă, construind treptat mitul personal al autorului. De aceea, acest mit personal construit din imaginile obsedante s-ar putea numi mai exact „complex personal”, fiecare mit preluat suprapunându-se peste o imagine mentală a autorului. Mitul pur, preluat, își degradează sensul primordial, fiind investit și contaminat cu noi sensuri, prin întâlnirea cu imaginile frustrante ce revin la suprafață din latențele eului auctorial, prin defularea acestuia. Relevantă este în acest sens identificarea lui Paler cu Don Quijote în mai multe ipostaze, încifrând, în esență, același mesaj: că, dincolo de

masca alienării, scutierul ne oferă cu luciditate lecția existențială a iluziei ca motivație tragică a umanității.

Eseistul Paler și-a propus să regândească mitul prin grila sa de valori și prin ceea ce este spiritul timpului de azi deconstructivist și desocializant, eșuând într-un constructor de mitologie *ad hoc*, personală și livrescă. Miturile lumii se subordonează, încetul cu încetul, mitului personal în care autorul trăiește înconjurat de himerele sale, pe care le devorează și îl devorează la rândul lor. E o condiție prometeică pe care autorul nu o mărturisește dar pe care o simți irumpând printre rânduri. Construcția mitică paleriană e una neterminată, căci pentru scriitor eseul devine forma necesară pentru a cuprinde în ea toată această mitologie a eului, toate înfrângerile și deziluziile unui om ce a renunțat la iluzii. În volumul *Un muzeu în labirint* apetitul pentru mitologie se lasă descoperit în pagini ce recrează obsesiile auctoriale descinse din Grecia antică. Astfel, reprezentative pentru revelarea unei alte modalități de sondare a ființării sunt mitul lui Narcis și cel al labirintului. Sugestia autoportretului pornit de la Narcis, ne induce mitul seducției față de propria persoană. Mitul narcisiac este supus unei alte grile de lectură, întrucât, spune autorul: „(...) nimeni nu se mai obosește să citească legenda de unde se vede ușor că adevărata lui vină era alta decât cea care îi era imputată” (p. 23). Așa cum știm cu toții, Narcis nu a fost iertat de Nemesis pentru misoginismul său, fiind pedepsit de cea care instaurează echilibrul universului, să se îndrăgostească de propria imagine. Narcis se supune ca și Oedip destinului⁷ implacabil, iar prin proiectarea figurii în apa fântânii își asumă în această oglindire simbolul omenirii: „Odată cu Narcis, pentru Narcis, se oglindește întreaga pădure, iar întregul cer capătă conștiință de grandioasa lui imagine.”⁸

Finalitatea gestului lui Narcis de a se privi pe sine, de a se cerceta, este de fapt una cognitivă, de atingere a transcendentului: „Narcis nu vrea să se admire, (sau obosește să se admire), vrea să se cunoască.”⁹ Imaginea chipului reflectat este un tablou ce concentrează în el dorința sublimată de cunoaștere de sine, care incumbă riscul unei sinucideri în momentul întâlnirii cu celălalt *eu*: „(...) fascinat de oglindă, a dorit să se identifice cu dublul său” (p. 25). Situația limită care-l pune pe Narcis sub semnul tragicului este una gândită și premeditată în lumea zeilor. Moartea lui Narcis poate să devină mitul jertfei pentru cunoaștere dincolo de „iubirea omului pentru propria imagine”, dincolo de „chipul uman ca instrument de seducție.”¹⁰ Gestul aplecării spre imaginea din oglinda apei sugerează o întrebare a lumii despre sine, devenită prin extrapolare „(...) un imens Narcis ce se gândește pe sine”¹¹, gândire ce se interiorizează din exterior. Apa primește și ea conotațiile unei deschideri spre cunoaștere, fiind „(...) o treaptă spre sine și spre lume” (p. 30). Autoreflexivitatea lui Narcis

relevează un adevăr universal valabil, acela al singurătății omului în fața destinului său.

Deși asumat, mitul antichității tulbură încă apele omenirii, căci astăzi, când omul se apleacă tot mai mult spre sine, Narcis revine purtând masca *post-modernității*: „În prezent, calomniatul Narcis își ia, se pare, revanșa. (...) când pământul pare prea mic, individul se redescoperă pe sine (...)” (p. 31). Într-o lume fărâmițată, aflată într-o permanentă deconstrucție, fără a avea o axă la care să se raporteze, Narcis însuși „(...) nu se așează în centrul lumii, nici nu se opune pe sine lumii, ci se caută până la deznădejde” (p. 29). Interesantă este asocierea fântânii lui Narcis cu labirintul. În accepția eseistului, „(...) labirintul e o poveste de dragoste, sfârșită ca atâtea altele, în lacrimile unei femei părăsite, dar el este și o poveste despre moarte” (p. 11). Această viziune a unei morți spirituale, de tip inițiativ, ne amintește de faptul că în religia vechilor greci: „(...) a pătrunde într-o peșteră sau într-un labirint echivala cu o coborâre în infern, astfel zis, o moarte rituală, de tip inițiativ.”¹² Cunoașterea de sine presupune, de data aceasta, experiența unui spațiu închis, labirintic, în care lupta lui Theseu cu Minotaurul devine una simbolică, a înfruntării propriei noastre conștiințe, a sinelui aflat într-o situație limită. Intrarea în labirint încifrează ideea unei speranțe, a unui drum inițiativ în iubire și cunoaștere, iar ieșirea din acest spațiu este echivalentă morții fizice, experiența spațiului labirintic fiind una de natură tragică.

Labirintul esențializează lumea conștientă de neputințele ei, de barierele de netrecut ale cunoașterii absolute, astfel încât „(...) nimeni nu poate ajunge acolo, decât pentru a muri” (p. 17). Personajele mitului devin inevitabil simboluri în această ascensiune spre propria conștiință: „Minotaurul reprezintă moartea, Ariadna reprezintă dragostea, iar Theseu, teama noastră de moarte și nevoia noastră de dragoste” (p. 17). Cea mai fascinantă experiență rămâne cea din lăuntrul labirintului, căci, lui Paler, acest topos îi induce o permanentă stare de întoarcere în sine, de înstrăinare și de singurătate: „(...) în incinta arheologică de la Cnossos m-am pomenit gândindu-mă la mine, la propriile mele rătăcirii și la secolul în care trăiesc” (p. 21). Revine, în acest spațiu interior, obsedant, tema singurătății eului, care-și focalizează imaginea, autoportretul, dublul, umbra existențială, în centrul acestui labirint, ca și Narcis, dincolo de apele fântânii: „(...) separați de luciul oglinzii, cel care te examinează și judecă și cel care se lasă examinat și judecat se privesc în ochi, se pândesc, se caută, se măsoară reciproc” (p. 21). Și în acea clipă, oricât ai vrea să-ți ascunzi propria identitate, nu poți, căci, imaginea din fața ta, devenită propria cenzură, îți amintește că te afli în fața unui moment de sinceritate cu tine însuși. Deși toate aceste adevăruri rostite fac parte din noi, Octavian Paler reușește să le personalizeze într-un mod cu totul aparte, parcă redescoperindu-le.

Octavian Paler îmbracă haina mitologiei într-un exercițiu de abstractizare a ideii: „Ce fel de fericire e aceea de a fi trist? Jumătate fericire și jumătate tristețe, așa cum Minotaurul era jumătate animal și jumătate om. De aceea soarele melancoliei nu putea fi decât negru. Flacăra ei, o umbră. Victoria ei, o înfrângere. Și scopul ei, un nou elan.” (p. 47), cochetând chiar cu timpul biblic: „Ciudat, nu? Suntem parcă mai bătrâni decât Adam și Eva.” (p. 46).

Un muzeu în labirint este o carte în care tema majoră, arta autoportretului, devine obsesia narcisiacă a autorului de a se reprezenta, fie pentru a se admira, fie pentru a se detesta și, astfel, prin reprezentare, se transformă în act exorcizant. Scriitorul contaminat de estetică, nu ne predă lecții în cartea sa, ci încearcă să ne demonstreze, plimbându-se printre istorii ale autoportretului, că arta poate fi asemuită unui labirint.

Miturile Greciei antice le întâlnim și în volumul *Mitologii subiective*, diferitelor personaje din mitologia greacă fiindu-le alocat câte un capitol ce îmbină descrierea istorică și interpretarea eseistică, prezentarea secvenței mitologice, fiind completată de comentariul autorului, adesea surprinzător, care ne invită la o „aventură interioară”.

În aceeași sferă a eseului confesiv, poate ceva mai interiorizat, mai personal decât altele și datorită faptului că este o carte publicată postum, fără retușările necesare, *Calomniile mitologice* descinde și ea din lumea miturilor. Sunt ultimele eseuri scrise de Octavian Paler și rostite ca pentru sine în fața unor molii, „create de Dumnezeu pentru a ține de urât celor singuri”¹³; „conferințe nerostite” dominate de același ton al mărturisirii și unde este tratată o temă care l-a pasionat de multă vreme pe scriitor, aceea a mitologiei antice și moderne, a mașinării de fabricat iluzii și vise care ține în mișcare omenirea: „(...) mitologia e un fel de copilărie a istoriei (...). Singurele mituri, oarecum, «moderne», care se pot pune alături de miturile anticilor au, toate, aceeași caracteristică: sunt produse de o capodoperă literară. Cu alte cuvinte, ele contrazic teoria că miturile nu au autori. E vorba de Don Juan (un nou posibil Eros care, în loc să se joace cu zaruri sau arșice, fluiere vesel pe străzile Sevillei), de Don Quijote (care, asemenea lui Proteu, nu se lasă prins în nici o explicație ultimă), de Faust (care n-a îndrăznit, ca Prometeu, să-i trădeze pe zei, dar a sperat, poate, în sinea lui, că-l va putea păcăli pe Diavol) și de Hamlet (care nu poate scăpa de melancoliei, cum n-a scăpat odinioară Orfeu de amintirea Euridicei). Dintre aceste mituri, două nu și-au câștigat nici azi independența. Hamlet depinde, încă, de Shakespeare. Faust depinde de Goethe. Don Quijote, însă, nu mai depinde de Cervantes. Depinde numai de Spania. (...) Don Juan nu mai depinde de Tirso de Molina. Și nici de Spania! (...) E de pretutindeni și de nicăieri.” (p. 14-15).

Octavian Paler are un fel de a trăi ubicuu în mai multe spații culturale, creându-ne impresia și în această carte, că a străbătut întreaga antichitate la pas și că a trăit parcă în pielea fiecărui personaj mitologic care i-a atras atenția. *Eul* auctorial, ca multiplicare în existențele celorlalți, personaje reconstruite pe baza unei matrice deja existente, pare a-și asuma rolul „măștilor” în nota unei instanțe morale. Octavian Paler pe tot parcursul cărții ne-a condus pas cu pas în lumea vechii Grecii, alături de marile mituri. Ajunși la poalele Olimpului, simbol al mitologiei grecești, scriitorul rămâne dezamăgit, căci n-a găsit decât o stâncă aridă, unde nici caprele nu urcau, în locul unui munte înnobilit de aura poveștilor, fără zeii grecilor care nu țineau deloc să se ridice deasupra slăbiciunilor omenești. De altfel, scriitorul are un mod personal de a interpreta legende și miturile Greciei antice, destrămând firul poveștii pe care-l răsucesce potrivit propriei viziuni, dintr-o dorință de a clarifica și de a-și explica „de ce-urile” ivite din povestea lui Endymion, a Penelopei, a lui Heracles, a lui Ulise etc.

Eseistul studiază legende, până la detaliu, punându-și amprenta în interpretarea pe care o face mergând pe logica-i structurală, dar uitând că este vorba totuși de niște mituri. Talentul scriitoricesc se face simțit și în planul ficțional al scenariului de teatru, căci eseistul imaginează adevărate dialoguri între eroii legendelor antice, recreând povești sau dând formă altora. Octavian Paler a fost, este și va fi „altfel”, prin această atracție de nestăvilire pentru mitologie, prin acest dor nestins, care l-a făcut ca-n studenție, să înlocuiască cu o poză a „Afroditei din Cnid” celebrele poze cu vedete de cinema ale colegilor săi. Am spune, cu riscul de a ne repeta, că timpul lui Octavian Paler este timpul mitologic, timpul antichității și al mărturisirii: „(...) mitologia a fost mereu o șansă de a-mi însuși, măcar, ceva din capacitatea lui Don Quijote de a trăi în afara realității. Căci zeii nu pun nici un preț pe logică. Ea ne-a fost dată nouă pentru a ne descoperi limitele.” (p. 303).

NOTE

¹ Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dicționarul scriitorilor români (M-Q)*, București, Editura Albatros, 2000, p. 265.

² Octavian Paler, *Mitologii subiective*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 252.

³ Ioana Crețulescu, *Critica psihanalitică*, în *Analiză și interpretare – orientări în critica literară contemporană*, București, Editura Științifică, 1972, p. 249-250.

⁴ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București-Chișinău, Editura David-Litera, 1998, p. 193.

⁵ Dumitru Micu, *Istoria literaturii române – De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I.O., 2000, p. 571.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 280-282.

⁸ Gaston Bachelard, *Apa și visele – Eseu despre imaginația materiei*, București, Editura Univers, 1995, p. 32.

⁹ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 28.

¹¹ *Ibidem*, p. 32.

¹² Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I, București, Editura Științifică, 1991, p. 135.

¹³ Octavian Paler, *Calomniile mitologice*, București, Editura Historia, 2007, p. 7.

BIBLIOGRAFIE

- Bachelard, Gaston, *Apa și visele – Eseu despre imaginația materiei*, București, Editura Univers, 1995.
- Crețulescu, Ioana, *Critica psihanalitică, în Analiză și interpretare – orientări în critica literară contemporană*, București, Editura Științifică, 1972.
- Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. I, București, Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, 1998.
- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, București, Editura Nemira, 1998.
- Durand, Gilbert, *Introducere în mitologie. Mituri și societăți*, În românește de Corin Braga, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004.
- Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, În românește de Paul G. Dinopol, Prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978.
- Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I, București, Editura Științifică, 1991.
- Ferrari, Anna, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Iași, Editura Polirom, 2003.
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române – De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I.O., 2000.
- Paler, Octavian, *Calomniile mitologice*, București, Editura Historia, 2007.
- Paler, Octavian, *Mitologii subiective*, București, Editura Eminescu, 1975.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București-Chișinău, Editura David-Litera, 1998.
- Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români (M-Q)*, București, Editura Albatros, 2000.

DESCRIEREA ȘCOLILOR LINGVISTICE MODERNE ȘI CONTEMPORANE (ÎN SINCRONIE ȘI DIACRONIE) ȘI A RELAȚIEI ACESTORA CU LIMBILE CLASICE

Ioana-Rucsandra DASCĂLU

Résumé

Cet article s'occupe de la typologie de la langue latine, qui a été classifiée la 5ème des plus importantes langues européennes, expliquant ses relations avec la linguistique générale, indo-européenne et romane. À travers les siècles, les écoles et directions d'étude évoluent, à partir de l'Antiquité, du Moyen Âge, de la Renaissance, à la méthode comparative-historique, aux tendances modernes. Nous démontrons le caractère de système de la langue latine, de même que les transformations causées par l'analogie selon des critères géographiques et spatiaux.

Mots clés : *typologie, langue, latine, linguistique, système.*

1.0. Inițiativa noastră este de a prezenta relația dintre științe și specializări lingvistice, pornind dinspre filologia clasică cu trimiteri spre studiile de romanistică și către cele indo-europene, câtă vreme filologia clasică a reprezentat continuu una din sursele studiilor de filologie modernă. Scrierea lui Dante Aligheri *De vulgari eloquentia* (1305) prezintă descendența idiomurilor neolatine din limba latină, anticipând efervescența recuperării studiilor Antichității în epoca Renașterii, cu un interes special pentru cercetările lingvistice (autori ca Robert Etienne, Henri Etienne, Justus Joseph Scaliger etc.) (Iordan 1962:8). Metoda utilizată este comparativ-istorică, prin studierea limbilor care descind din limba latină, evidențind distanța stabilită între ele. Principiile se regăsesc în sarcina reconstituirii limbii proto-indo-europene (pe baza unor corespondențe fonetice, morfologice, sintactice).

1.1. Limba latină este surprinsă astfel într-o perspectivă istorică, în relația sa cu limbile romanice: „(...) să prezint pe baza unui număr de fapte, aparținând tuturor laturilor limbii (lexic, fonetică, gramatică) legătura istorică dintre idiomurile romanice și limba latină, a cărei continuare și dezvoltare sunt ele” (Iordan 1957:3).

De un interes dezvoltat a beneficiat latina numită populară, aceasta aflându-se la baza limbilor romanice; ea nu ne este cunoscută direct, ci numai din textele păstrate. Metoda cuprinde și o importantă componentă retrospectivă, în sensul descrierii latinei prin datele prezentate de limbile neolatine.

2.0. O noțiune tipologică suplimentară este diferențierea între limbi vii și limbi moarte (Graur 1960:434): „limba se naște și se dezvoltă o dată cu nașterea și dezvoltarea societății. Ea moare o dată cu moartea societății. Se vorbește de limbi moarte ca sanscrita, latina, dalmata și chiar vechea engleză”, de elemente reconstruite pornind de la date existente, aflate sub semnul incertitudinii și de elemente atestate.

2.1. O distincție importantă s-a stabilit între latina textelor clasice, considerată drept limba normată și latina populară (romaniștii alegând bineînțeles acest al doilea aspect); spre deosebire de studiul limbilor moderne, pentru care există date concrete, texte și alte surse, limba latină face obiectul metodei comparativ-istorice, care coincide cu nașterea lingvisticii științifice, emițând prin metoda reconstrucției, în secolul al XVI-lea, ideea descendenței limbilor romanice din limba latină.

2.2. Studiul lingvistic se inițiază încă din Antichitate cu o problematică precum originea limbilor, diversitatea lingvistică, raportul între cuvânt și obiecte; o controversă stabilă este aceea între natură (*physis*) și convenție (*thesis*), între aspect sonor și referent propriu-zis (Tratat 1971:47-8). Evul Mediu cristalizează teoriile Antichității, în sensul proliferării studiilor limbilor moarte (mai cu seamă în secolul al XVI-lea). Primele preocupări lingvistice datează din Antichitate, în sensul pe care îl deținea, într-o concepție tradițională, termenul „gramatică” din Antichitate, lucrări de gramatică sanscrită (Panini), Aristarh, Dionysios Trax, Donatus, etc. (cf. Graur 1960). Se înregistrează încă din vremea Antichității gramatica lui Panini (sec. V-IV), iar în lumea elenofonă concepții lingvistice apar la filosofii presocratici, la Platon, Aristotel, la Apollonios Dyskolos, la Herodianos (Simenschy/Ivănescu 1981:16). Ulterior în Evul Mediu și Renaștere se înregistrează următoarele nume: L. Valla (sec. al XV-lea). E. Pasquier (sec. al XVI-lea), Du Cange (sec. al XVII-lea), *Gramatica de la Port Royal*.

3.0. Metoda comparativ-istorică a fost inițiată de lucrările de morfologie ale lui Fr. Bopp și ale succesorilor săi R. Rask, J. Grimm, Fr. Diez, W. von Humboldt. În secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea se înregistrează comparația între limbile clasice, germanice, slave, celtice și sanscrită.

3.1. Creator al lingvisticii generale este considerat W. von Humboldt (1767-1835), care definea limbajul ca reflex al spiritului uman, explicând progresul de la o structură la alta printr-o „forță creatoare de limbă”, în mod continuu, de la tipul cel mai simplu, cel mai izolant spre cel mai avansat, cel

flexionar (Simenschy/Ivănescu1981). Sunt menționați în continuare lingviști precum Fr. Bopp (sec. 18), R. Rask (sec. 19), J. Grimm (sec. 19). A. F. Pott (sec. 19), A. Schleicher (sec. 19), A. Kuhn (sec. 19), A. Pictet (sec. 19), G. Curtius (sec. 19).

3.2. În secolul al XIX-lea se localizează așa-numita școală a neogramaticilor, cu specialiști precum G. I. Ascoli, G. Curtius, K. Brugmann, H. Osthoff, H. Paul (Graur/Wald 1961:47). Un capitol separat îl constituie prezentarea școlilor lingvistice din Rusia, cu reprezentanți precum Baudouin de Courtenay, F. Fortunatov și a începuturilor lingvisticii românești cu autori precum B. P. Hasdeu, Al. Cihac, Al. Lambrior, H. Tiktin, I. Bogdan, L. Șăineanu, Al. Philippide, S. Pușcariu etc.

3.3. Începutul secolului al XX-lea este dominat de orientarea psihologistă și individualistă: K. Vossler, direcția sociologică prin A. Meillet, J. Vendryes etc. Constituirea lingvisticii ca metodă actuală și științifică se petrece mai cu seamă la sfârșitul anilor '50, cu descrierea lingvisticii structurale, cu reprezentanți precum F. de Saussure, Ch. Bally, P. Guiraud, G. Matoré, O. Duchacek și adepți ai teoriei câmpurilor semantice precum J. Trier, L. Weisgerber, B. Pottier (semantică componentială), J. Greimas, E. Coșeriu, J. Lyons. Dezvoltarea semioticii coincide cu dezvoltarea științei semnelor, în teoriile unor lingviști și filologi precum Ch. Peirce, E. Cassirer, Ch. Morris, E. Buyssens, G. Mounin, L. Prieto.

4.0. Colateral cu metoda structuralistă, notabilă și cu o influență decisivă asupra lingvisticii contemporane este gramatica generativ-transformațională, fondată de N. Chomsky prin *Syntactic Structures* (1957), care divizează gramatica într-un set de două categorii: reguli de constituență și reguli de transformare. Ca reprezentanți se înregistrează lingviști precum Katz&Postal, Katz&Fodor, G. Lakoff, Ch. Fillmore (Geeraerts 2006).

4.1. Teoria presupuzițiilor și a actelor de limbaj face obiectul semanticii logice, domeniu în care își aduc contribuția filosofi, matematicieni, logicieni precum S. A. Kripke, J. Hintikka, B. Partee. În relație cu diferite discipline umaniste precum antropologia, filosofia apar studiile lingvistice de natură sociologică: modelul „Organon” al lui Bühler, teoria codurilor elaborate și restrânse ale lui B. Bernstein, etc. (pentru o bună prezentare a curentelor lingvistice în secolul al XX-lea o expunere exhaustivă se găsește în Iliescu/Wald 1981).

5.0. Alături de metoda comparativ-istorică de studiu lingvistic, o direcție cu amploare a reprezentat structuralismul, care stabilește că limbile în general au caracter sistematic, aflate în relații de interdependență și reciprocitate. Al. Graur (1960:27 și urm.) demonstrează cum în limba latină

se stabilește conlucrarea tuturor compartimentelor limbii: constituind sisteme închise și izolate

Spre exemplu, sistemul fonetic latin prezintă, în stadiul de latină clasică, distincția între vocale lungi (mai închise) și vocale scurte (mai deschise): această diferență a încetat, fiind substituită de diferența de timbru între e închis și e deschis, între o închis și o deschis. În sprijinul afirmațiilor anterioare se manifestă influența vocabularului asupra fonologiei, a ordinii cuvintelor asupra vocabularului sau a sintaxei asupra morfologiei (Al. Graur 1960:19: devine un loc comun afirmația că limba are caracter sistematic: sistem reprezintă un complex de elemente care se influențează reciproc și sunt coordonate între ele în vederea îndeplinirii unei funcții comune).

5.1. Ca o noțiune principală se opune lingvistica sincronă lingvisticii diacronice, în sensul în care cea dintâi se constituie ca o noțiune descriptivă, care analizează limba la un moment dat. În evoluția lor cronologică, limbile trec printr-un proces de simplificare a sistemului gramatical, mai cu seamă a morfologiei, dezvoltând în locul unor formațiuni preponderent analitice formațiuni sintetice. O importanță notabilă o are procesul mental al analogiei, care operează modificarea unui cuvânt după modelul altuia cu care se aseamănă.

5.2. La coordonata analogică se adaugă o importantă componentă geografică și spațială: din acest punct de vedere, limba latină se încadrează în unitatea italo-celtică (cf. Simenschy/Ivănescu 1981:161), prezentând o serie de mărci lingvistice specifice: genitiv în -i la temele în o, diateză pasivă în -r, conjunctiv în -a și -e. Ca proveniență, din grupul limbilor italice se păstrează atestări cu următoarele idiomuri: latina și falisca, umbrica, osca și siculica, prezentând similitudini și elemente comune între ele; ca atestare, limba latină apare în texte în secolul al III-lea a.Chr.

5.3. Din punct de vedere al clasificării, limba latină ocupă poziția a 5-a printre cele mai importante limbi indo-europene (LRL II:1): hittita, greaca, indiana veche, iraniana, celtica și grupurile post-creștine: germana, armeană, toharica, slava, baltica și albaneza.

Limba latină, utilizată pe un teritoriu vast, într-o societate arhaizantă și stratificată, cuprinde deopotrivă varietăți sincronice și diacronice. Ca varietăți sociale se disting discursul rustic față de discursul urban, discursul cotidian de cel literar.

Quint., VI, 3, 107: *illa est urbanitas, in qua nihil absonum, nihil agreste, nihil inconditum, nihil peregrinum*

(aceea este exprimare elegantă, în care nu se găsește nimic discordant, țărănesc, negândit, străin).

Cic., *Ad fam.*, 9, 21, 1: *plebeius sermo*
(limbajul plebeu).

Cic., *De or.*, I, 13, 12: oratio/sermo uulgaris.
(limbajul vulgar).

6.0. Schimbarea lingvistică este unul dintre factorii cei mai importanți în evoluția limbajului uman, în sensul în care apar noi varietăți, moduri de pronunție, noi cuvinte și construcții (Milroy 1992:1: change seems to be inherent in the nature of language). În contextul sistematicității lingvistice, din punct de vedere al lingvisticii istorice se întreprinde comparația unor stadii lingvistice din diverse perioade (stadiu A – stadiu B). Schimbarea lingvistică constituie obiectul sociolingvisticii, este un produs al schimbărilor conversaționale în cadrul societății (Milroy 1992:4: languages which have no speakers do not change). Istoria limbajului se identifică cu istoria și evoluția limbajului vorbit; aceasta se configurează potrivit unor principii stabile și fundamentale:

6.1. Studiul lingvistic nu poate avea loc în afara contextelor sociale și situaționale (Milroy 1992:5); principiul al doilea stabilește că descrierea unei varietăți se poate face numai din prisma unor criterii și metode sociologice (norme agreeate din punct de vedere social). Principiul al treilea se ocupă de acei factori care tind să mențină fazele limbii, rezistând schimbărilor inerente oricărui sistem.

6.2. Trăsăturile limbii latine, ca membră a grupului italic (așa cum s-a amintit deja alături de sabină, volscă, umbriană și faliscă), sunt următoarele (Wald/Slușanschi 1987:52-54):

- păstrarea distincției între vocale e/a/o
- păstrarea diftongilor IE
- păstrarea lui *y și *w
- transformarea sonorelor aspirate IE în surde aspirate (*bh/ *dh/ *gh/ *ghw/ *ph/ *th/ *kh/ *khw)
- sonorizarea lui *s intervocalic
- *t > *k
- nazala finală /m
- crearea de adverbe secundare în –ed, -od, -ad
- trepte aspectuale durativ/perfect (infectum/perfectum), simplificarea paradigmei aspectelor
- monoftongarea diftongilor
- transformarea surdelor aspirate în fricative (lat. f)

6.3. Se disting două varietăți ale limbii latine (din punct de vedere cronologic și spațial) (Klinkenberg 1999:107): latina clasică, care constituie obiect de studiu al latinistului și latina vulgară, care reprezintă tema de cercetare a romaniștilor, care se ocupă de transformarea limbii latine în idiomurile romanice (Renzi 1992:125: moartea limbii latine, de vreme ce

limbile neolatine nu provin propriu-zis și nemijlocit din latină, ci din latina vulgară); la nivel sociolingvistic, varietățile care se disting sunt: o varietate înaltă și o varietate umilă, cea dintâi ca varietate scrisă, cealaltă ca varietate orală; aceste varietăți apar în contextul procesului de latinizare, ca expansiune teritorială, economică și culturală a statului roman; romanizarea a lăsat, la nivel lingvistic, situații durabile de diglosie și bilingvism.

7.0. Limba latină constituie o parte semnificativă din tratatele de istoria limbii române (primele lucrări de sinteză aparținându-le unor lingviști precum Ov. Densusianu, Al. Rosetti, Al. Philippide, S. Pușcariu), metoda lor constând din compararea diverselor stări de limbă succesive, la nivelul limbii latine pentru a reflecta și a descrie sistemul lingvistic al limbii române.

7.1. Prezentarea limbii latine constituie premisele prezentării structurii limbii române, în intenția de a urmări evoluția structurii gramaticale (TILR 1969:9) (cum a evoluat structura limbii latine din cele mai vechi timpuri până spre sfârșitul imperiului, formând un punct de plecare pentru istoria limbii române); dintre inițiativele cele mai credibile ar fi urmărirea evoluției limbii latine, din faza arhaică până în epoca imperială, alăturând datele de lingvistică romanică datelor de filologie, „cu scopul de a forma o părere asupra dinamicii limbii latine în Antichitate” (TILR 1969:9); varietățile identificate în evoluția limbii latine sunt interpretate dintr-o perspectivă unitară, ca fațete ale aceleiași limbi, analizate prin metoda filologică și metoda comparativă: „se face adesea prea mult caz de caracterul vulgar al latinei care stă la baza limbilor romanice. În realitate nu existau două limbi latine, ci una singură, cu diverse aspecte regionale și stilistice. Este necesar să ținem seamă de toate aspectele limbii și în primul rând de cel vorbit. Din păcate, în ceea ce privește limba latină, nu dispunem de un bogat material de limbă vorbită” (TILR 1969:10).

BIBLIOGRAFIE

- Geeraerts 2006 – Geeraerts, Dirk, (editor), *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2006.
- Graur 1960 – Graur, Alexandru, *Studii de lingvistică generală*, București, Editura Academiei, 1960.
- Iliescu / Wald 1981 – Iliescu, Maria, Wald, Lucia, *Lingvistica modernă în texte*, București, Editura Universității din București, 1981.
- Iordan 1957 – Iordan, Iorgu, *Introducere în lingvistica romanică*, București, Litografia Învățământului, 1957.
- Iordan 1962 – Iordan, Iorgu, *Lingvistica romanică (Evoluție, curente, metode)*, București, Editura Academiei, 1962.

Descrierea școlilor lingvistice moderne și contemporane (în sincronie și diacronie)
și a relației acestora cu limbile clasice

- Klinkenberg 1999 – Klinkenberg, Jean-Marie, *Des langues romanes* (Préface par Willy Bal), Paris-Bruxelles, Duculot, 1999.
- LRL 1996 – *kon der Romanistischen Linguistik (LRL): Band II, 1 Latein und Romanisch. Historisch-vergleichende Grammatik der Romanischen Sprachen*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1996.
- Milroy 1992 – Milroy, James, *Linguistic Variation and Change* (On the Historical Sociolinguistics of English), Oxford and Cambridge, Blackwell, 1992.
- Renzi 1992 – Renzi, Lorenzo, *Introduzione alla filologia romanza*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Simenschy / Ivănescu 1981 – Simenschy, Th. / Ivănescu, Gh., *Gramatica comparată a limbilor indo-europene*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.
- TILR 1969 – *** *Tratat de istoria limbii române* (TILR), Vol. I: Limba latină, București, Editura Academiei, 1969.
- Tratat 1971 – *** *Tratat de lingvistică generală*, București, Editura Academiei, 1971.
- Wald / Slușanschi 1987 – Wald, Lucia, Slușanschi, Dan, *Introducere în studiul limbii și culturii indo-europene*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.

ORFEUL LUI EMINESCU

Emil DUMITRAȘCU

Résumé

Cette étude analyse la vision originale, créative proposée par M. Eminescu sur le mythe d'Orphée dans le texte *Memento mori* ou *Panorama deșertăciunilor* (*Le panorama des vanités*) qui est structurée en quatre « moments » : le moment statique – méditatif ; le moment hypothético – démiurgique ; le moment du réel dans la fiction et le moment dubitatif.

L'épisode *Orphée* rapproche le poème d'Eminescu à d'autres créations philosophiques de la littérature universelle.

Mots clés : *mythe, moment statique – méditatif, moment hypothético – démiurgique, moment du réel dans la fiction, moment dubitatif.*

Receptarea mitului orfic în literatura română își găsește începutul abia în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea; un început pe care alte literaturi l-au avut mult mai devreme. Intrarea mitului orfic în literatura română cultă este de-a dreptul maiestuoasă din moment ce este condusă creator de Eminescu, urmat neîntrerupt de nenumărați creatori de atunci și până astăzi.

Pe de altă parte, era firesc ca spațiul pe care s-a dezvoltat și desfășurat spiritul creator daco-getic, tracic în general, din care a pornit mitul orfic, să-și fi păstrat în „subterană”, în substrat, valorile (spirituale) care mai pe urmă s-au regăsit în culturile populare ale neamurilor rezidente din totdeauna pe acest spațiu, ori ale celor care s-au așezat pe acest spațiu. Așa se poate vorbi despre „valori și echivalențe umanistice” – ca să preluăm titlul unei cunoscute cărți a doamnei Zoe Dumitrescu-Bușulenga¹, așa se pot consemna și motiva corespondențe, paralelisme între culturile populare amintite și fondul spiritual tracic.

De altfel, oricui îi este evident că mitul orfic conține date reperabile în culturile populare, în cultura poporului nostru: infernul (iadul), instrumente muzicale fermecate (fluietul, cimpoiul năzdrăvan etc.), incantația „orfică” observabilă în balada populară haiducească², „nevasta” din Vidra (col. V. Alecsandri) și „mândra” din *Ghiță-Cătănuță*, ca și Orfeu altădată, cântă, însă cu „viers dulce femeiesc”, încât munții se cutremură, vântul se oprește, pietrele se despică, cerul se scaldă-n lacrimi etc.; Vidra și mândruța (sau

Nedeea în unele variante) nu-și ajută soțul sau iubitul atunci când aceștia vor lupta cu Păunașul Codrilor sau cu Căpetenia haiducilor, comsimțind fără cârtire să aparțină învingătorilor, iar când aceștia sunt fie soțul, fie iubitul, necredința lor le va aduce moartea (interpretabilă ca antiteza Euridicei).

Și tot Eminescu este cel care a trasat o punte de legătură între folclor și literatura cultă în privința mitului lui Orfeu: căci fiul de împărat din basmele eminesciene, Făt-Frumos din lacrimă este îmbrăcat păstorește și așa pleacă în lume, purtând „în brâul verde un fluier de doine și altul de hore, cu care uimește munții, învolbură valurile, face să țâșnească izvoarele, ale căror unde vor să-l audă mai bine.” „Cu Făt-Frumos al lui Eminescu, Orfeu s-a îmbrăcat în ipostază tragic-păstorească din care, de altfel, tradițiile cele mai vechi mitice și filosofice îl fac să pornească” – scrie Zoe Dumitrescu-Bușulenga³.

De asemenea, Eminescu receptează creator mitul lui Orfeu în cunoscutul poem sociogonic *Memento mori* sau *Panorama deșertăciunilor*. După ce îl amintește pe Orfeu într-o strofă din *Serata*, Eminescu îi conturează un portret inedit în poemul sociogonic închinat Greciei Antice (1872). Acest portret orfic este precedat de alte două portrete ale spiritualității eline, cel al Filosofului și cel al sculptorului orb, un triumghi al spiritelor creatoare altfel spus, care au conferit vechii Elade o faimă nepieritoare și un exemplu de urmat pentru totdeauna. Din acest triumghi doar Poetul, recte Orfeu, se bucură de aceeași identitate fără cusururi la Eminescu.

Filosoful nu-și găsește identitatea de dinainte, el părând a fi mai degrabă un „sceptic” cu „gândirea în doliu”:

„Dar în camera îngustă lângă lampa cea cu oliu
Palid stă cugetătorul, căci gândirea-i e în doliu:
În zadar el grămădește lumea într-un singur semn,
Acel semn ce îl propagă el în taină nu îl crede,
Adâncit vorbește noaptea cu-a lui umbră din părete –
Umbra-și râde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn.”

Artistul plastic, recte Sculptorul, creatorul acelei lumi de frumuseți fără pereche, este acum orb, lipsit de acuitatea celui mai de seamă și mai propriu simț al omului creator, cufundat acum în aceeași imposibilitate de a opri inevitabila „cădere” a Greciei, totuși, creația sa, o „durere-ncremenită” a acestei căderi:

„Orbul sculptor în chilie pipăie marmura clară.
Dalta-i tremură... înmoaie cu gândirea-i temerară
Piatra rece. Neted iese de sub mână-i un întreg

Ce la lume își arată palida-i, eterna-i fire,
Stăbilă-n a ei mișcare, mută-n cruda ei simțire –
O durere-ncremenită printre secolii ce trec.”

Bineînțeles, n-am uitat concepția grecilor antici despre creatorul orb, beneficiar însă al unei viziuni anterioare, a unei idei creatoare, a unei gândiri.⁴

Poetul, însă, întruchipat aici chiar de întemeietorul liricii eline, adică de Orfeu, își păstrează integral identitatea, căci el e în stare să transforme cumplita „cădere a Greciei” în obiect estetic nepieritor, în „cânt”, în care oamenii de totdeauna și de pretutindeni se vor regăsi, chiar dacă acesta este „cânt de-amar”, este „magică durere”, este „sublimă durere”, este o „durere lungă, vană”, pe care n-am greși dacă am socoti-o asemenea acelei romantice „dureri universale” – „Weltschmerz”.⁵

În felul acesta, Orfeu-l eminescian ni se prezintă într-o ipostază proprie, inedită, „hamletiană” de-a dreptul avant la lettre, marcată de următoarele momente:

– **momentul static-meditativ**, consecvent și corespunzător scepticismului, ipostazelor Filosofului (Cugetătorului) și Sculptorului orb; în durerea sa, care este durerea lumii întregi, Orfeu „stă pe piatra prăvălită”, rezemându-și cotul pe „arfa sfărâmată” (detaliu neîntâlnit în izvoarele antice ori în prelucrări moderne), cu „ochiul întunecos”, întorcându-și-l, aiurind, „când la stelele eterne, când la jocul blând al mării” (calificată în trei versuri mai înainte drept „întunecată”), cu glasul „stins de aripa disperării” (metaforă), altădată înviind stânci, acum ascultând vântul înșelător și undele mincinoase; dar iată textul:

„Iar pe piatra prăvălită, lângă marea-ntunecată
Stă Orfeu-cotul în razim pe-a lui arfă sfărâmată...
Ochiu-ntunecos și-ntoarce și-l aruncă aiurind
Când la stelele eterne, când la jocul blând al mării.
Glasu-i, ce-nviase stânca, stins de-aripa disperării,
Asculta cum vântu-nșală și cum undele îl mint.”

– **momentul ipotetic-demiurgic** schimbând în manieră romantică gestul aruncării harfei, cu acea „mânie demiurgică”⁶ (în textele antice Menadele lui Dionysos ori femeile trace îi aruncă lira și capul retezat în fluviul Hebros), provocând migrația eternă a „lumii”, a „caravelor de sori regii”, a „cârdurilor lungi de blonde lune”, a „popoarelor de stele”, a „universului întreg”, culminând cu apocatastaza; să prezentăm textul strofei a treia:

„De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cântări înflată,
Toată lumea după dânsa, de-al ei sunete atârnată,
Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi căzut...
Caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune
Și popoarele de stele, universu-n rugăciune,
În migrația eternă de demult s-ar fi pierdut.”

Inevitabila „pierdere” este argumentată și în strofa a patra, când aceeași demiurgie ar fi făcut ca în migrația eternă către apocatastază să se înroleze „o vecie de nălțimi...”:

„Și în urmă-le-o vecie de nălțimi abia văzute
Și din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute
Ar fi izvorât în râuri într-un spaț despulat;
Dar și ele-atrase tainic ca de-o magică durere
Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere
S-ar fi dus. Nimic în urmă – nici un atom luminat.”

Aruncată în haos, în oceanul ceresc, harfa ar fi fost liberă de legile gravitației terestre, căzând fără întrerupere în vidul cosmic (influență lucretiană – n.n), determinând astfel galaxia să atingă extremitatea universului (unii comentatori moderni susțin că Eminescu „ar fi anticipat teoria îndepărtării galaxiilor formulată cu un secol în urma lui, în secolul al XX-lea, adică pe baza analizei spectrale a luminii, precum și trimiterea corpurilor terestre în spații interplanetare”)⁷, în fine aruncarea harfei ar putea corespunde „ritmului pitagoreic al armoniei sferelor”⁸;
– **momentul realului în ficțiune**, ca să recurgem la această sintagmă structuralistă, respectiv aruncarea harfei în mare, corelativă „realului în istorie”, respectiv acea „cădere a Greciei”, într-o suită de grandioase imagini marine, „imagini de talazuri”, cum zice poetul, „murmurirea harfei” aruncate în mare cu „căutările ei de amar” și în „sublima durere” nu poate opri „căderea”, mai bine zis decăderea, Greciei, cuprins fiind totul de zădărnice, de deșertăciune, marea însăși cu brațele ei albastre, „mângâind țărături în zadar”, deși căderea Greciei „este un real în istorie” provocat de nenumărate cauze istorice, sociale etc., la Eminescu ea este determinată de harfa care murmură în eternitate, totul fiind poezie, elegie chiar, a unui fapt inevitabil petrecut:

„Dar el o zvârli în mare... Și d-eterna-i murmurire
O urmă ademenită toat-a Greciei gândire,
Împlând halele oceanici cu cântările-i de-amar.

De atunci marea-nfloarată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri, cânt-a Greciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe țarmii-i mângâie-n zădar...”

Să fie, oare, poezia, orfismul în general, cauza ademenirii gândirii Greciei și, ca atare, a căderii ei, să fie, oare, identificată poezia „cu căutările-i de-amar și de sublimă durere”, cu pasivitatea Greciei, cu retragerea în inactivitate, în *otium*, ceea ce a dus inevitabil la căderea ei? – **momentul dubitativ, al îndoielii** este ultimul moment al ipostazei lui Orfeu la Eminescu, cuprins în ultimul sextet; la început trei cuvinte monosilabice înglobând o îndoială generalizată: „Dar mai știi?...”, motivată imediat de „armonia din Pleiade”, auzită noaptea, zice poetul, armonie care estompa „căderea Greciei” (în paranteză fiind spus și scris, lira lui Orfeu ar simboliza centrul armoniei lumii, consideră unii comentatori⁹), spiritul elin rămânând veșnic viu în memoria oamenilor; următorul vers reia, tot așa de brusc realitatea „căderii Greciei”, dar extinsă la întreaga „lume ce pe nesimțite cade”, tot printr-o cântare a „oceanelor înfinirii”, o lume pătrunsă de „o durere lungă, vană”, urmând suspinarea aeriană a arfei antice și conducând la concluzia tot dubitativă: „Poate că în văi de chaos ne-am pierdut de mult... de mult”; dar iată sextetul amintit în întregimea lui:

„Dar mai știi?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?¹⁰
Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite *cade*?
Oceânele-nfinirei o cântare-mi par c-ascult.
Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană?
Poate-urmează-a arfe’-antice suspinare-aeriană,
Poate că în văi de chaos ne-am pierdut de mult... de mult.”¹¹

În felul acesta, în cele patru momente amintite mai sus este prezentat în text Orfeul eminescian, o figură complexă a receptării creative a mitului elin. O viziune originală asupra mitului, plină de substrat filosofic, concretizat în imagini maiestuoase, de mare forță artistică, rar întâlnite în alte reluări ale mitului, o imagistică plină de patos romantic. Păcat că Euridice, reprezentanta celeilalte jumătăți a existenței umane, a condiției umane, „etern femininul” nu și-a găsit un loc motivat și logic în acest poem filosofic (sociogonic), mai ales că autorul a cântat ca nimeni altul iubirea și femeia iubită.

Episodul „Orfeu” în *Memento mori* sau *Panorama deșertăciunilor* alătură poemul eminescian altor poeme filosofice din literatura universală.

În literatura română post-eminesciană nimeni n-a mai realizat o prelucrare creativă a mitului orfice cel puțin asemănătoare celei eminesciane.

Dar mitul lui Orfeu a intrat puternic în cultura și literatura română, având acest început, exemplul de perfecțiune și de provocare totodată.

NOTE

- ¹ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Valori și echivalențe umanistice*, București, Editura Eminescu, 1973.
- ² Ion Acsan, *Orfeu și Euridice în literatura universală*, antologie, studiu introductiv și note, București, Editura Albatros, 1981, p. LXIV.
- ³ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Op. cit.*, p. 201.
- ⁴ Cf. Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, București, Editura Academiei, 1963, p. 581-583; D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 219-223.
- ⁵ Cf. George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1967, vol. II, p. 40.
- ⁶ Cf. Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, Iași, Editura Junimea, 1979, p. 57.
- ⁷ *Apud* Ion Acsan, *Vol. cit.*, p. LXV.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Cele șapte fiice ale lui Apollo sau ale titanului Atlas și ale nimfei Pleione, urmărite de vânătorul Orion și de câini lui, transformați toți în trei constelații: Pleiade, Orion și Căinii.
- ¹¹ Textul eminescian este preluat din volumul *Memento mori*, ediție de Al. Piru, Craiova, Editura Vlad & Vlad, 1993, pp. 87-89.

BIBLIOGRAFIE

- Acsan, Ion, *Orfeu și Euridice în literatura universală*, antologie, studiu introductiv și note, București, Editura Albatros, 1981.
- Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II. București, Editura pentru literatură, 1967.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Valori și echivalențe umanistice*, București, Editura Eminescu, 1973.
- Eminescu, Mihai, *Memento mori*, ediție de Al. Piru, Craiova, Editura Vlad & Vlad, 1993.
- Murărașu, D., *Comentarii eminesciene*, București, Editura pentru literatură, 1967.
- Papu, Edgar, *Poezia lui Eminescu*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, Iași, Editura Junimea, 1979.
- Vianu, Tudor, *Studii de literatură universală și comparată*, București, Editura Academiei, 1963.

PRIMORDIA LUI LUCRETIVS ÎN TRADUCERE ROMÂNESCĂ

Katalin DUMITRAȘCU

Résumé

L'article fait le point sur les modalités de traduction en roumain des termes *primordia* (et de ses variantes) et *exordia* tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre de Lucrèce, *De rerum natura*. Le corpus de cette analyse est représenté par trois variantes de traductions roumaines, deux en vers et l'une en prose. Les traductions en vers, l'une appartenant à D. Murărașu, l'autre à T. Naum, se distinguent premièrement du point de vue de l'époque de la création, entre les deux s'installant un intervalle de trois décennies. D. Murărașu a choisi une traduction traditionnelle qui présuppose l'observation attentive de la forme du texte, sans faire beaucoup de concessions aux destinataires tandis que T. Naum attaque le texte original dans une manière beaucoup plus pragmatique. Pour lui, les récepteurs représentent le facteur déterminant dans le processus de la traduction. On arrive ainsi à l'« uniformisation » de la terminologie philosophique lucrétienne par l'emploi générique du terme universel *atome*.

On présuppose que Lucrèce ait pu créer une terminologie tout à fait scientifique, mais le philosophe a cédé devant le poète car *De rerum natura* est un exemple classique de la manière où le pouvoir invincible de la raison devient poésie.

Mots clés : *philosophie, terminologie, traduction latine – roumaine, le latin primordia, le roumain semințe* « grains », atome.

Efortul poetului de a crea un vocabular latin adecvat domeniului ales, filosofia, se înscrie în purismul lexical enunțat simplu și concis de Cicero; „enitar ut latine loquar”¹. Firește, Lucretius, ca precursor al terminologiei filosofice latine, se lovește de „sărăcia” limbii latine pe care însă o va depăși, reușind să transpună în limba sa maternă întreaga doctrină epicureică². Modul în care Lucretius și Cicero au echivalat terminologia propusă de Epicur a fost studiat în amănunt de Friederich Peters², la a cărui carte nu am avut acces.

Căutările, ezitățile lui Lucretius transpar din sinonimia bogată pentru unele noțiuni, iar, uneori, sunt mărturisite chiar eșecurile.

Egestas limbii latine, dificultatea creării „noilor cuvinte” și efortul poetului în acest demers nou sunt expuse în următoarele versuri:

*Nec me animi fallit, graiorum obscura reperta
Difficile inlustrare Latinis verbis esse,
Multa novis verbis praesertim cum sit agendum,
Propter egestatem linguae, et rerum novitatem:
Sed tua me Virtus tamen, et sperata voluptas
Suavis Amicitiae, quemvis perterre laborem
Suadet, et inducit nocteis vigilare serenas,
Quaerentem, dictis quibus, et quo carmine demum
Clara tuae possim praepandere lumina menti,
Res quibus occultas penitus convisere possis.*

Lucretius, I, 136-146

„Nu-mi scapă cât e de grea lămurirea în versuri latine
A-ntunecatelor lucruri aflate de greci înainte,
Cînd mai cu seamă-i nevoie să alcătuesc noi cuvinte,
Limba fiind prea săracă, iar ceea ce scriu noutate;
Totuși a ta vrednicie și-a prieteniei plăcere
Nădăjduită mă-ndeamnă să-ndur străduinți cât de grele,
Veghe să fac căutînd în seninele noți îstelate,
Care cuvinte și versuri ar fi negreșit potrivite
Să răspîndească în mintea-ți atîta de vie lumină
Ca să ajungi a pătrunde tot lucrul sub văluri de taină.”³

D. Murărașu, p. 8

„Eu foarte bine știu că toate-aceste
Descoperiri obscure ale grecilor
E greu să fie lămurite-n versuri
Latine, mai ales că multe lucruri
Se cer a fi cu vorbe nouă spuse
Din cauza sărăciei limbii noastre
Ș-a noutății lucrului. Și totuși
Virtutea ta și mult doritul farmec
Al dulcii tale amicii mă-ndeamnă
Să sufăr orice trudă și mă face
Să stau de veghe-n noțile senine,
Cercînd cu ce cuvinte, pîn' la urmă,
Cu ce poem eu aș putea să-mprăștii
În mintea ta lumina orbitoare,
Pentru ca tu să poți vedea-n lumină
Pînă-n adîncuri tainele naturii.”⁴

T. Naum, p. 28

Un exemplu punctual ne este dat în cazul termenului *homeomeria*:

*Nunc et Anaxagorae scrutemur Homoeomeriam,
Quam graeci memorant, nec nostra dicere lingua
Concedit nobis patrii sermonis egestas:*

Lucretius, I, 830-832

„Să cercetăm însă-acum Anaxàgora ce ne învață:
Grecii „homèomerie” îi spun, dar latina-i săracă.
Astfel că nu-i cu puțință s-o dăm printr-o vorbă de-a noastră”

D. Murărașu, p. 33

„Să cercetăm și omeomeria
Lui Anaxàgora! Așa-i zic grecii:
Eu nu știu cum să-i zic în graiul nostru,
Din cauza sărăciei limbii noastre”

T. Naum, p. 62

Lucretius în loc de un termen nou creat sau un împrumut din greacă găsește calea exprimării printr-o descriere amănunțită a principiului:

*Sed tamen ipsam rem facile 'st exponere verbis,
Principium rerum quam dicit Homoeomeriam:
Ossa videlicet e pauxillis atque minutis
Ossibu': sic et de pauxillis atque minutis
Visceribus viscus gigni: ...*

.....
...*Et de Terris terram concreescere parvis:*

Lucretius, I, 833-838

„Lucru-i cu toate acestea ușor de-arătat în cuvinte.
Iată întâi ce se spune că-n corpuri „homèomerie”-i:
Oasele-s toate făcute din mici, din mărunte oscioare,
Carnea se naște la rîndu-i din mici părțile de carne,

.....
Mici bulgărași de țărîină întregul pămînt îl încheagă,”

D. Murărașu, p. 33

„Ce este însă lucrul însuși, asta
Se poate spune lesne prin cuvinte.
Întîi, cînd zice omeomerie,

El crede-așa, că oasele-s făcute
Din osișoare mărunțele, carnea
Din bucățele mici de carne,...

.....
Țărîna-i din fărîme de țărîna;”

T. Naum, p. 62

Așadar se poate observa că „soluția propusă de Lucretius este de ordin poetic: termenii tehnici ai lui Epicur sunt reproduși prin intermediul unei imagini care le face, de fiecare dată, semnificația sensibilă... Conceptul devine imagine”⁵ cum concluzionează Pierre Grimal.

În cazul conceptului *atom* putem surprinde cum imaginația poetului surclasează disciplina filosofului, nu în defavoarea științei, dar în orice caz în favoarea artei.

Cuvântul cheie în filosofia lui Lucretius este *primordia* care corespunde grecescului ἄτομος.

Iată o definiție lucrețiană:

...*rerum primordia pandam;*

Unde omneis natura creet res, auctet, alatque:

Quove eadem rursum Natura peremta resolvat:

Lucretius, I, 50-52

„Pînă-n adîncuri scrutînd voi vădi ce-s *atomii*, de unde
Are natura cu ce să creeze, mărească, hrănească,
Apoi la ce ea întoarce pe cele ce morții sînt pradă”.

D. Murărașu, p. 5

„Și-ți voi dezvălui ce sînt *atomii*,
Din care firea le urzește toate
Și spor le dă și hrană, și în care
Cînd toate pier, le-ntoarce iar pe toate.”

T. Naum, p. 24

„Voi începe să-și vorbesc și să-ți înfățișez pe larg *obârșile lucrurilor*, să-ți arăt de unde se iscă orice lucru pe care natura îl creează, îl face să crească și îl nutrește, unde îl aduce aceeași natură din nou după moarte.” E. Papu, p. 51⁶

„Definiția” este urmată de precizări terminologice:

*Quae nos Materiem, et Genitalia Corpora rebus
Reddunda in ratione vocare, et Semina rerum
Appellare suemus, et haec eadem usurpare
Corpora prima, quod ex illis sunt omnia primis.*

Lucretius, I, 53-56

„Toate sunt obișnuit numite „materie”-n cartea
Noastră, și „zămislitoare principii” „semințe de lucruri”,
Însă adesea le spunem și „primele corpuri” fiindcă
Numai din ele luat-și-a totul ființă pe lume.”

D. Murărașu, p. 5

„Cînd noi vorbim, de ei le zicem încă
„Materie” și „germeni” și „semințe”
Ba-i numim pe ei și „corpuri prime”
Căci toate sînt dintr-înșii zămislite.”

T. Naum, p. 24

„În expunerea doctrinei noastre, noi obișnuim a numi aceste
lucruri *materie*, sau *corpî zămislitori*, sau *semințe ale lucrurilor*,
dîndu-le deopotrivă și numele de *corpuri prime*, fiindcă
dintr'însele, cele dintîi, se iscă totul.” E. Papu, p. 51

În incursiunea terminologică, și în toată opera, Lucretius, conform purismului, nu preia cuvîntul grec ἄτομος, deși neologismul latin *atomus* a fost folosit înaintea lui – de exemplu de Lucilius⁷.

Pe lîngă cei cinci termeni citați în introducerea terminologică – *primordia, materies, genitalia corpora, semina rerum, corpora prima* –, pe parcursul operei apare o bogată sinonimie, creată pe de o parte prin variantele celor de mai sus – *primordia rerum, rerum primordia, ordia prima, exordia, exordia rerum, materia, copia materiai, materiai corpora, genus materiai, semina* –, pe de altă parte prin alte lexeme – *corpuscula, elementa, elementa prima, articulae, paucula, principia*.

În articolul de față propunem să examinăm echivalările românești ale variantelor *primordia* și *exordia*, pe parcursul traducerilor.

Literatura traducerilor românești din Lucretius se datează de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, ea este fragmentară, repetitivă pînă la apariția în 1933 a traducerii integrale sub titlul *Poemul naturii*, traducere în metru original semnată de D. Murărașu, operă care a cunoscut mai multe ediții în 1947, 1981. Această din urmă ediție a fost folosită în acest articol. O altă versiune românească, de asemenea integrală, în hendecasilabi, a fost

publicată de T. Naum în 1965, cu același titlu, *Poemul naturii*. Pe lângă aceste două versiuni am mai consultat și fragmentele traduse de Edgar Papu în lucrarea *Epicur. Lucrețiu*, 1950, traducere în proză.

Marea distanță în timp între opera lucrețiană și secolul al XX-lea creează dilema transunerii textului din limba sursă în limba țintă: fie se favorizează forma textului original fără a face prea multe concesii receptorilor moderni, fie se consideră factor determinant în procesul de traducere receptorii, urmărind ca reacția lor să fie una cât mai apropiată de cea a receptorilor textului original.

Să ne întoarcem la pasajul cu explicații terminologice.

Primordia este un cuvânt compus. Lucretius a experimentat calea formării cuvintelor noi prin cumpunere, procedeu nefiind productiv în limba latină, însă sub raport stilistic prezintă reușite.

Primul element de compunere este transparent: de la numărul-adjectiv *primus*, -a, -um. Al doilea element este un substantiv deverbativ *ordium*, -ii, pl *ordia*, de la *ordior*, -iri, *orsus sum*, cu sensul prim „a urzi o țesătură” și cu sensul figurat „a face începutul”. Verbul în cauză este și etimonul cuvântului românesc *urzi*. Substantivul adesea este însoțit de atributul *rerum*. Ad litteram atât cuvântul simplu, cât și sintagma trebuie înțelese „prima urzeală”, Lucretius conferindu-le sens filosofic, care reiese din explicația autorului.

...*rerum primordia pandam*

Unde omnes Natura creet res, auctet, alatque

Lucretius, I, 50-51

Traducătorii români mai sus citați au recurs la următoarele echivalente:

D. Murărașu și T. Naum, E. Papu, *obârșiile lucrurilor*

Primele două variante „modernizează” textul, contrazicând autorul sau sfidându-l prin cuvântul refuzat, de Lucretius, *atomii*. Neologismul românesc *atom*, ca termen științific, după datele lui N. A. Ursu⁸, este consemnat prima dată în 1836, apoi mai des în 1843, 1846 în tratate de medicină, cu variantele *atomă*, *atomuri*, *atoame*, având etimologie multiplă: latină, neogreacă, italiană, franceză, germană.

Cuvântul *atom* și-a făcut carieră în poezie probabil tocmai prin traducerile în versuri ale *De rerum natura* semnate de D. Murărașu și T. Naum, dar îl regăsim deja la Eminescu în *Memento mori*⁹.

Aceste două versiuni de traducere reprezintă o abordare a textului original din perspectiva cititorului modern, bine familiarizat cu teoria atomistă, recurgerea la termenul *atom* prezentând o echivalență dinamică ce

ține seamă de pregătirea receptorului contemporan. Însă acest termen tehnic, neologism științific, netransparent ca sens în limba română, pare a reduce farmecul estetic al textului, căci nu prevalează imaginea, ci conceptul.

În contrast cu aceste traduceri, versiunea lui Edgar Papu poate să fie percepută ca o încercare de apropiere de textul original prin folosirea sintagmei *obârșiile lucrurilor*. Traducătorul recurge la o imagine sugestivă, ușor identificată de cititorul român, obârșie având sensurile: „1. punct de plecare, început, origine; 2. locul unde s-a născut cineva; 3. locul unde începe să se formeze albia unui râu”¹⁰. Presupun însă că și traducătorul realiza o anumită opacitate a imaginii, devreme ce explică „să-ți arăt de unde se iscă orice lucru”, pasaj care nu are corespondență în textul latin. Firește, nu putem urmări traducerea unui singur termen dintr-o limbă în alta în afara contextului. O primă caracteristică a textului lucrețian este concizia. Sub acest raport, traducerea semnată de T. Naum este cea mai apropiată de original, iar cea de Edgar Papu este mai laxă prin explicația citată mai sus.

Dacă urmărim morfo-sintaxa originalului și cea a variantelor românești observăm la D. Murărașu schimbarea funcției de complement direct în complement indirect – *Natura creet res* – natura cu ce să creeze, la Edgar Papu pluralul *omnes...res* este tradus prin singularul orice lucru.

În privința echivalențelor în planul vocabularului mai adăugăm pe lângă observațiile asupra echivalării *primordia* cu rom. atomii sau cu rom. obârșii următoarele: la Murărașu și Papu lat. *Natura* rom. natura; verbul lat. *creet* rom. să creeze, creează, iar la Naum rom. firea și rom. urzește.

Recapitulând și comparând cele trei versiuni se observă:

- o abordare a textului din punctul de vedere al receptorului modern prin lexemul *atomii* și versiunile 1 și 2 și invers în varianta 3 – *obârșiile lucrurilor*;
- concizie apropiată de original la 1 și 2, lipsă de concizie, dorința de a explica textul dincolo de original la 3, ceea ce se poate justifica prin libertatea prozei, unde nu acționează constrângerea necesităților metrice ca în cazul versiunilor 1 și 2 (hexamtru și hendecasilab);
- variantele 1 și 3 în cazul altor cuvinte din text modernizează, folosind neologismele (de altfel de o considerabilă vechime) *natura* și *crea*, pe când varianta 2 recurge la cuvinte din fondul moștenit din latină fire și urzește. În privința cuvântului urzește, care este aici echivalentul lui *creet*, trebuie remarcat că evocă și sensul etimologic al cuvântului *primordia* (ad litteram „prima urzeală”) parcă „corectând” folosirea termenului științific *atomii*.

Examinăm în continuare în ce măsură cei trei traducători români au respectat propriile echivalări ale termenilor propuși de Lucretius. Pornim de la pasajul cu precizările terminologice ale autorului latin.

Lucretius I, 50-60	D. Murărașu, p. 5	T. Naum, p. 24	E. Papu, p. 51
<i>primordia</i>	atomii	atomii	obârșiile lucrurilor
<i>materiem</i>	materie	materie	materie
<i>genitalia corpora</i>	zămislitoare principii	germeni	corpi zămislitori
<i>semina rerum</i>	semințe de lucruri	semințe	semințe ale lucrurilor
<i>corpora prima</i>	primele corpuri	corpuri prime	corpuri prime

Cuvintele date ca exemple vor fi însoțite de o cifră în paranteză care arată locația cuvântului din originalul latin după ediția *De rerum natura*¹¹, aceeași folosită pe tot parcursul articolului.

În intenția mea de început a fost reperarea tuturor termenilor folosiți de Lucretius pentru „corpusul materiei” în întreaga sa operă, dar după parcurgerea întregii sale opere mi s-a părut eficientă restrângerea studiului la un corpus mai limitat. În determinarea acestuia am avut în vedere două părți ale operei lucrețiene care tratează cu preponderență teoria atomistă, deci cartea a II-a din *De rerum natura* și un pasaj din cartea I, versurile 150-250. Opera însăși poate argumenta această alegere.

Subiectul enunțat al cărții a II-a este:

*Nunc age, quo motu Genitalia Materiai
Corpora res varias gignant, genitasque resolvant,
Et qua vi facere id cogantur, quaeve fit ollis
Reddita Mobilitas magnum per Inane meandi,
Expeditam:*

Lucretius, II, 61-65.

„Iată-ți voi spune mișcarea prin care semințele prime
Ale materiei nasc ori destramă născutele lucruri,
Care-i puterea, apoi, ce le-mpinge și face s-asculte,
Ce repejune își au când prin vidul cel mare se mișcă.”

D. Murărașu, p. 47

„Voi arăta, acum, prin ce mișcare
Corpusculii materiei dau naștere
La felurite lucruri și pe cele
Urzite le destramă; ce-i silește
Să facă asta și cu ce iuțea
Li-i dat prin vidul nesfârșit să meargă.”

T. Naum, p. 82

Un rezumat scurt al pasajului ales din cartea I poate fi:

*Principium hinc cuius nobis exordia sumet
NULLAM REM E NIHILO GIGNI DIVINITUS UNQUAM.*

Lucretius, I, 150-151

„Iată anume-adevărul ce acum vom începe:
Dintru nimic nu se naște nimic prin voință zeească”

D. Murărașu, p. 8

„El [studiul] trebuie să-și ieie începutul
De la acest principiu și anume
Că din nimic nimica nu se naște
Din vrerea unor zei.”

T. Naum, p. 29

În corpusul selectat se regăsesc cu ocurență variabilă cei cinci termeni propuși de Lucretius. Termenul cheie, cum am mai spus, este *primordia*. Acesta are și variante cu atribut genitival, *primordia rerum*, respectiv *rerum primordia*. De asemenea din aceeași familie de cuvinte face parte *exordia*.

În corpusul cercetat, în original, termenul *primordia* apare de 10 ori, *primordia rerum* de 13 ori, *rerum primordia* are 5 apariții, iar *exordia* și *rerum exordia* câte o apariție. Deci în total 30 de termeni din familia de cuvinte vizată, toți făcând parte din terminologia filosofică inițiată de Lucretius.

D. Murărașu propune pentru acești termeni (vezi mai sus tabelul) echivalentul românesc atomii. Cercetând însă textul traducerii datorate lui D. Murărașu, segmentul ales drept corpus, am constatat că termenul rom. atom este prezent numai în 5 cazuri, redând *primordia* (II, 165, 253, 414) și *primordia rerum* (II, 132, 652). Aceiași termeni au în celelate 25 de cazuri următoarele echivalente: semințe (II, 79, 83, 478, 567, 1006) și semințe prime (II, 156, 522, 560, 795, 853); elemente (I, 183, II, 695, 882, 978) și elemente prime (II, 120, 177, 309, 379); primele corpuri (II, 749, 915); primele corpuri = *exordia rerum* (II, 333); obârșie = *rerum exordia* (II, 1061), germenii (I, 211); corpușoare (II, 475). Tot o singură dată termenul *primordia* (II, 396) în traducerea românească se subînțelege. Aici semnalăm pe scurt că în prima ediție (1933) a traducerii *De rerum natura*, D. Murărașu nu folosește lexemul atom.

În cadrul traducerii lui T. Naum, o traducere apărută la un interval de 32 de ani de la prima traducere integrală a lui D. Murărașu (1933, 1947, 1981), cum am mai spus mai sus, respectă orizontul de așteptare al publi-

cului modern, al receptorului avizat într-o aorecare măsură cu filosofia atomiștilor antici și moderni sau, chiar dacă n-a avut ocazie să-și însușească teoria atomistă, i se reamintește la început de august în fiecare an că „atomul” este vinovat că el, „receptorul”, poate fi oricând o posibilă victimă din Hiroșima.

Ca atare termenilor vizați mai sus le corespund nu numai în tabelul terminologic, dar și în text, de cele mai multe ori, *atomii*.

Astfel *primordia*, care apare la Lucretius de 10 ori, este redat consecvent prin atom (I, 183, II, 156, 165, 253, 414, 475, 560, 749, 966, 978), *primordia rerum* este echivalat prin atom de 12 ori din 13 posibile (II, 83, 120, 132, 379, 478, 522, 567, 652, 795, 853, 882, 1006); *rerum primordia* se traduce prin „atom” de 4 ori (II, 79, 177, 309, 695); *exordia rerum* o singură dată (II, 333). Ca atare din cele 30 de apariții latine 27 sunt echivalente cu atom. Cele trei rămase se împart astfel: 1. *primordia rerum* tradus germe (I, 211), *rerum exordia* tradus a fi urzeală (II, 1061), *rerum primordia* echivalat cu principii ale lumii (II, 915).

E. Papu echivalează *primordia* cu obârșiile lucrurilor numai teoretic, fiindcă în fragmentele traduse această sintagmă nu se regăsește. Bineînțeles trebuie să facem precizarea că textul lui Edgar Papu în puține fragmente coincide cu corpusul ales de noi, ca atare nu se impune o analiză comparativă numerică.

În secvențele găsite *primordia* (II, 253) și *primordia rerum* (II, 882, 1006) sunt traduse atomi. Traducătorul ține să precizeze în note de subsol termenul latin echivalat ca atare. La II, 253 nota 1 (p. 59) precizează: „în textul latin *primordia* (originile, începuturile)”, la II, 882 și 1006 „în textul latin *primordia rerum*” (p. 61, 62).

În câteva cazuri toate cele trei traduceri oferă aceleași soluții de echivalare a lui *primordia* prin atom (II, 253), sau coincid câte două (II, 132, 165, 414, 652) la D. Murărașu și T. Naum, sau (II, 853 și 1006) la T. Naum și E. Papu.

Semnalăm și o insolită, poate unică, traducere a sintagmei *primordia rerum* prin „primordiile” în varianta lui T. Naum într-un pasaj ironic la adresa lui Anaxagora. Iată contextul:

*Denique iam quaecunque in rebus cernis apertis,
Si fieri non posse putas, quin Materiai
Corpora consimili natura praedita fingas,
Hac ratione tibi pereunt Primordia rerum:
Fiet, uti risu tremulo concussa cachinnent,
Et lacrimis salsis humectent, ora genasque*

Lucretius, I, 914-919

„...În sfârșit, de crezi că toate
Câte se-ntâmplă-n lumea cea văzută
Nu pot să se împlinescă fără numai
Dacă-ți închipui germeii materiei
De același fel cu lucrurile înseși,
Atunci s-au dus „primordiile” tale!
Ar trebui și ele-atunci, ca oamenii,
De hohote de râs să se cutremure;
Și ele-ar trebui să-și ude genele
Și fața lor cu lacrimi amare!”

T. Naum, p. 66

Pasajul în versiunea lui D. Murărașu apare în felul următor:

„Dar socotind că acele ce vezi că se-ntâmplă în lucruri
Nu-s cu puțință decât dacă și elementele înseși
Sînt înzestrate cu-o fire la fel cu aceea din corpuri,
Prin judecata aceasta pierdute-s semințele prime!
Se va-ntîmpla ca, rîzînd, să se zguduie ele în hohot,
Ori să-ți stropească obrazii în roua săratelor lacrimi!”

D. Murărașu, p. 36

Din cele de mai sus rezultă că termenii *primordia*, *primordia rerum* și *rerum primordia* au găsit în cele trei traduceri consultate echivalări multiple. Acestea în ordinea frecvenței relative sunt următoarele: atomi, semințe, semințe prime, elemente, elemente prime, primele corpuri, corpuri prime, principii, germeni, corpușoare, corpușoare, obîrșiile lucrurilor, originile, începuturile lucrurilor, până și primordiile.

Termenii românești apar în variație liberă, ceea ce de fapt este și în practica autorului latin și fiecare traducător s-a folosit de modelul lucrețian. Determinantul acestei variații este în primul rând libera opțiune a fiecăruia în parte care însă atât în opera originală cât și în cele două versiuni în ritm antic este limitată de rigurozitatea prozodiei. Sinonimia bogată pentru o noțiune științifică nu se încadrează în cerințele terminologiei științifice moderne. Însă nici o clipă nu se poate uita în timpul lecturii *Poemului naturii* atât în original cât și în traducere, că Lucretius și-a propus să facă filosofie în graiul dulce al Muselor. În fața lui Lucretius se ridicau două obstacole severe: greutatea „descoperirilor obscure ale grecilor” (T. Naum, p. 28) și lămurirea acestora pentru latini în versuri (în limba) latine, a cărei „sărăcie” trebuia învinsă. Și un om de geniu, conștient de întâietatea sa pe acest teren, dublat de un talent autentic de poet a reușit. Căci „Lucretius

se înscrie deliberat în continuarea latină a curentului raționalist al grecilor, reușind necesarul racord de inteligență speculativă..., impunându-se prin «farmecul dulce al poeziei», cum concluzionează Emil Dumitrașcu.¹² Filosofia și poezia în opera lucrețiană sunt complementare, se potențează reciproc. Însă adesea filosofia cedează poeziei, adică talentul, *poeta* „*in luminis eruit oras*”, dacă este permis să facem o parafrază.

Raportat la terminologia „filosofică” a lui Lucretius, în special la *primordia* și sinonimele sale, considerăm că poezia a luat înaintea filosofiei, de altfel descrierile, explicațiile științifice ale lui Lucretius, în comparație cu ale preamăritului său învățător, „sunt mai «poetice», mai «literaturizante» prin transferarea lor în estetic, până-ntr-atâta încât știința lucrețiană devine o fenomenologie poetică a științificului”.¹³

În privința celor cinci cuvinte, alese de Lucretius ca termeni „filosofici” latini, propuși ca sinonime pentru „cel mai mic element de construcție pentru lumea sau lumile și a tot ce este pe ele” (este greu să crezi termeni științifici!) au la bază o imagine creată prin metaforă, ușor de decodificat atât pentru poezie cât și pentru știință. Aceste cuvinte sinonimice nu și-au putut dobândi caracterul biunivoc, adică nu au putut trece pragul care este între limba de toate zilele și terminologie, poate cu excepția latinescului *materia*.

Analiza „terminologiei filosofice” lucrețiene în traducerile românești ne obligă la o disociere între cele două variante în versuri, fără însă a emite judecăți de valoare.

D. Murărașu recurge la un noian de sinonime chiar mai bogat decât originalul, fiind în plus atomii (II, 165) și corpușoare (II, 475).

T. Naum reduce, disciplinează terminologia originalului prin termenul atom, atomi, termen mai universal acceptat, dar, repetăm că acesta are etimologie greacă și poate, în consecință, a fost refuzat de Lucretius. Sunt supuse uniformizării toate lexemele lucrețiene interpretabile azi ca atom, dar nu și în toate contextele. Iată inventarul acestora selectate din cartea a II-a: *primordia* (156), *primordia rerum* (1006), *rerum primordia* (79), *semina* (1053), *semina rerum* (832), *elementa* (980), *corpora* (494), *corpora prima* (1010), *corpora genitalia* (548), *corpora materiai* (1056), *materies* (709), *materiai corpora* (1001), *copia materiai* (282), *genus materiai* (304), *exordia rerum* (333), *principia* (946). Aici am indicat câte o singură trimitere, dar în practica traducătorului procedeul este foarte frecvent. Așa încât „atomii” lui T. Naum sunt în „număr fără număr” după frumoasa expresie a traducătorului (p. 131). Numai în corpusul delimitat de noi acest termen are 160 de ocurențe. Dintre ele 27 redau termenii aleși de noi pentru acest studiu: *primordia* și variantele sale, inclusiv *exordia*, o parte, necontabilizată de noi, redă celelalte vocabule latinești de mai sus.

Un mare număr din ocurențe reprezintă adaos la textul românesc. Românescul atom sau atomi se găsesc adesea în contexte unde în textul original apar substitute pronominale ale termenilor propriu-ziși. De exemplu în fragmentul II, 1006-1008:

*Ut noscas referre, eadem Primordia rerum
Cum quibus, et quali positura contineantur,
Et quos inter se dent motus, accipiantque:*

Lucretius, II, 1006-1008

„Vezi dar ce lucru însemnat e-acesta:
Cu care alții se-mpreun-aceiași
Atomi ș-anume-n ce orînduială,
Și cum se mișcă în de ei atomii?”

T. Naum, p. 127

„Aceiași atomi” traduc pe *eadem Primordia rerum*, iar „atomii” de la sfârșitul fragmentului reproduc chiar pe *inter se*, deși acesta a mai fost tradus prin „în de ei”. Traducătorul prin redundanță a insistat pentru facilitarea înțelesului textului. Nu pierdem din vedere nici necesitățile metrice, care adesea sunt hotărâtoare în alegerea și potrivirea cuvintelor.

Versiunile românești ale *De rerum natura* a lui Lucretius au darul de a provoca interesul lectorului de a cerceta modul în care traducătorii, D. Murărașu sau T. Naum, au recreat „în limpede vers” românesc capodopera lui Lucretius. Cei doi ar putea rosti către cititorul de azi în nume propriu vestitele versuri ale lui Lucretius:

*Nunc age, quod superest, cognosce, et clarius audi
Nec me animi fallit, quam sint obscura, sed acri
Percussit thyrsos laudis spes magna meum cor
Et simul incussit suavem mi in pectus amorem
Musarum:*

.....
.....*iuvat integros accedere fontibus,
Atque haurire: iuvatque novos decerpere flores;
Insignemque meo capiti petere inde coronam
Unde prius nulli velarint tempora Musae:*

Lucretius, I, 920-924; 926-929

Dar au și rostit:

„Dar să cunoști mai departe ce am limpede-a-ți spune;
Știu negreșit cât de mult sînt obscure asemenea lucruri,
Încă străpunsu-mi-a pieptul a gloriei mare nădejde
Ca și un thyrs ascuțit, furișîndu-mi deodată în suflet
Dulcea iubire de Muze:

.....Și mi-i drag să sorb din fîntîni neatînse,
Drag mi-i să strîng de prin pajiște flori nevăzute vreodată,
Lauri de-a pururi în slavă cătînd pentru fruntea-mi acolo
Unde nicicînd vreo Muză n-a prins pe un cap o cunună.”

D. Murărașu, p. 36-37

„Și acuma află ce-a rămas să afli!
Ascultă! Glasu-mi tot mai sus se-nalță!
Eu bine știu cât sînt de-ntunecate
Acele lucruri, dar speranță mare
De glorie mă săgetă în inimă
Cu tirsul ei cel ascuțit, vărsîndu-mi
În piept amorul dulce-al poeziei

.....
Îmi place la izvoare ne-ncepute
Să merg, din ele să m-adăp; îmi place
Flori nouă să culeg și frunții mele
Să-i împletesc o splendidă cunună,
Cum pîn-acuma Muzele nici unui
Poet de-ai noștri nu i-au pus pe frunte.”

T. Naum, p. 66-67

Se cuvine să mărturisim că sub pretextul unui studiu lexicologic am oferit fragmente multe și lungi din operele supuse analizei, poate exagerat de multe, și în toate variantele lor, latină și trei versiuni românești, cu intenția de a incita la lectura repetată și adâncită a operei care este „nu numai una dintre operele în care s-au cristalizat mai complet concepțiile științifice ale antichității, dar și una dintre acele în care puterea neînvinsă a rațiunii devine poezie”¹⁴ cum concis fixează Tudor Vianu.

Să ne întoarcem de unde am plecat.

În transpunerea în română a operei lui Lucretius traducătorii au avut de rezolvat o problemă științifico-poetică fiindcă termenii filosofici ai lui Lucretius sunt poetici. Cum s-au achitat ei am încercat să arătăm în acest articol.

În urma analizei punctuale a acestui aspect al operei lucrețiene oricine poate să se întrebe de ce Lucretius, gânditorul, mult îndatorat filosofiei

grecești și adânc cunoscător al acesteia, nu a creat o terminologie, stricto sensu, filosofică latină, având modelul grecesc înaintea ochilor. Să fie oare, cum adesea se afirmă, purismul latin al secolului său singurul responsabil? Nu se poate presupune că Lucretius, filosoful, expert inovator al limbii literare, nu ar fi putut crea o terminologie cu adevărat științifică, mult mai credibil pare însă că poetul din Lucretius i s-a opus.

NOTE

- ¹ M. T. Cicero, *Acad. Post.*, I, 2,5; *Tusc.*, IV, 3,6; *Ad famil.*, XV, 19.
- ² Friedrich Peters, *T. Lucretius et M. Cicero quo modo vocabula Graeca Epicuri disciplinae propria Latine verterint*, Diss. Münster, 1926.
- ³ Titus Lucretius Carus, *Poemul naturii*, Traducere, prefață și note de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1981. Citat în text D. Murărașu.
- ⁴ Lucrețiu, *Poemul naturii*. Traducere din limba latină prof. T. Naum. Prefață acad. T. Vianu. Note dr. G. Brătescu, prof. T. Naum, conf. univ. E. Toth, București, Editura Științifică, 1965. Citat în text T. Naum.
- ⁵ Pierre Grimal, *Literatura latină*. Traducere de Mariana și Liviu Franga. Note suplimentare și cuvânt înainte de Liviu Franga. Medalion biografic Pierre Grimal de Eugen Cizek, [București], Editura Teora, [1997], p. 209.
- ⁶ *** *Epicur și Lucrețiu*. Cu studii introductive de G.I. Gulian și M. Breazu. Traducerea textelor: H. Mihăescu și Edgar Papu, [București], Editura de Stat, 1950. Citat în text E. Papu căruia îi aparține traducerea fragmentelor din Lucretius, titlul poemului fiind *Despre natura lucrurilor*.
- ⁷ Lucilius, *Sat.*, XXVIII, fr. 73, *apud* Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 141.
- ⁸ N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, Editura Științifică, 1962, p. 155.
- ⁹ Mihai Eminescu, *Memento mori*, ediție de Al. Piru, Craiova, Editura Vlad & Vlad, 1993, p. 88-89:
„Și în urmă-le-o vecie din nălțimi abia-văzute
Și din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute
Ar fi izvorât din rîuri într-un spaț despopsulat;
Dar și ele-atrase tainic ca de o magică durere
Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere
S-ar fi dus. Nimic în urmă – nici un *atom* luminat.”
- ¹⁰ *** *Dicționarul limbii române moderne* (DLRM), București, Editura Academiei, 1958.
- ¹¹ Titi Lucretii Cari, *De rerum natura*, libri sex, ad optimas editiones collati; Accedit varietas lectionis, cum indice rarioris et obsoletae latinitatis studiis Societatis Bipontinae, Editio accurata, Biponti, Ex Typographia Societatis, MDCCLXXXII.
- ¹² Emil Dumitrașcu, *Titus Lucretius Carus, Caius Iulius Caesar, Studii de literatură latină*, Craiova, Editura Universitaria, 1997, p. 38.
- ¹³ *Ibidem*, p. 17.
- ¹⁴ Tudor Vianu în prefața lucrării citate de noi la nota 4, p. 14.
- ¹⁵ Am respectat ortografia edițiilor folosite, ceea ce a dus la „inconsecvențe”, înainte de toate față de ortografia academică actuală, dar și la diferențe între variante. Astfel, apare obârșie la D. Murărașu, dar obârșie la R. Papu.

BIBLIOGRAFIE

- M. T. Cicero, *Acad. Post.*, I, 2,5; *Tusc.*, IV, 3,6; *Ad famil.*, XV, 19.
*** *Dicționarul limbii române moderne* (DLRM), București, Editura Academiei, 1958.

- Dumitrașcu, Emil, *Titus Lucretius Carus, Caius Iulius Caesar, Studii de literatură latină*, Craiova, Editura Universitaria, 1997.
- Eminescu, Mihai, *Memento mori*, ediție de Al. Piru, Craiova, Editura Vlad & Vlad, 1993.
- *** *Epicur și Lucrețiu*. Cu studii introductive de G.I. Gulian și M. Breazu. Traducerea textelor: H. Mihăescu și Edgar Papu, [București], Editura de Stat, 1950.
- Grimal, Pierre, *Literatura latină*. Traducere de Mariana și Liviu Franga. Note suplimentare și cuvânt înainte de Liviu Franga. Medalion biografic Pierre Grimal de Eugen Cizek, [București], Editura Teora, [1997].
- Lucrețiu, *Poemul naturii*. Traducere din limba latină prof. T. Naum. Prefață acad T. Vianu. Note dr. G. Brătescu, prof. T. Naum, conf. univ. E. Toth, București, Editura Științifică, 1965.
- Lucrețiu, *Poemul naturii*, traducere în metru original, cu un studiu introductiv de D. Murărașu, [București], Societatea română de filosofie, [1933].
- Peters, Friedrich, *T. Lucretius et M. Cicero quo modo vocabula Graeca Epicuri disciplinae propria Latine verterint*, Diss. Münster, 1926.
- Titus Lucretii Cari, *De rerum natura*, libri sex, ad optimas editiones collati; Accedit varietas lectionis, cum indice rarioris et obsoletae latinitatis studiis Societatis Bipontinae, Editio accurata, Biponti, Ex Typographia Societatis, MDCCLXXXII.
- Titus Lucretius Carus, *Poemul naturii*, Traducere, prefață și note de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1981.
- Ursu, N. A., *Formarea terminologiei științifice românești*, București, Editura Științifică, 1962.

MITURILE GRECO-ROMANE ÎN OPERA ELIADESCĂ

Valeria GHERGHE

Abstract

For the Romanian spirituality, Mircea Eliade is one of the most outstanding figures, with a vast creation, both in terms of scientific work and the realm of belles lettres. The thesis emphasizes the relationship between Mircea Eliade's work and Greek and Roman myths. In his work, at all levels of the text, one can find references to symbols and to this mythology. Generally, his literary work sends, first, to a secular space, sharing the readership real experience, and, secondly, the fantastic reveals the "sacral experience". Androgynous, Orpheus and Eurydice, Circe, boatman Charon are just some of the myths found in the Eliade's work spages.

Key-words: *myth, knowledge, destiny.*

„Destinul este acea parte din Timp în care Istoria își imprimă voința ei asupra noastră. De aceea trebuie să-i rezistăm, să fugim de el, să ne refugiem în Spectacol” (Mircea Eliade)

De când l-am descoperit pe Mircea Eliade – destul de târziu, ce-i drept –, m-a preocupat întreaga sa operă, deoarece mi s-a părut fascinantă, plină de multiple semnificații și, cu fiecare lectură, mai provocatoare, mai incitantă.

Există în opera lui Eliade o lume misterioasă, a miturilor, ce așteaptă să fie decriptată pas cu pas.

Mitul este „extrem de controversat contestându-i-se încă din antichitate, puterea de adevăr”. Reconstrucție a lumii prin transfigurare, mitul „vorbește” altfel istoricului religiilor și altfel istoricului filosofiei; antropologul deslușește sensuri cu mare încărcătură de informație, acolo unde ceilalți nu văd nimic, iar sistemul de decodificare al istoricului științelor este distinct de al celorlalți.

Miturile sunt departe de a fi desuete sau de a nu mai avea nici un impact în societatea contemporană. Ele încorporează o experiență umană universală, s-au născut ca explicații la problemele cu care se confruntau oamenii.

Temele recurente au fost aproape întotdeauna: sensul vieții, nenorocirea și succesul, dragostea, trădarea, moartea și viața de după moarte,

destinul și relația oamenilor cu puterile supranaturale.

Miturile codifică percepțiile vizavi de aceste probleme într-o formă ușor accesibilă și transmisibilă. Tocmai de aceea, un mit poate deveni perimat la un moment dat, dar miturile ca atare nu mor. Ele suferă doar transformările impuse de schimbările din societate, pentru a continua să transmită valorile dezirabile, să învețe, să inspire și să motiveze.

Am putea spune că mitul este un univers care se dezvoltă mereu în funcție de timpul lecturii și de tipul de conștiință evaluatoare, cu alte cuvinte este întotdeauna altul.

Valorizări ale miturilor găsim la foarte mulți scriitori atât din literatura română, cât și din cea universală, dar niciunul nu a făcut-o ca Mircea Eliade. Acesta îi mărturisea lui Claude Henri Rocquet că opera sa trebuie considerată ca o totalitate. El însuși recunoștea că nu a scris nici o carte în măsură să-l reprezinte în întregime.

Acest articol își propune să analizeze câteva dintre operele literare ale lui Eliade în care regăsim miturile antichității greco-romane.

Primul roman la care mă voi opri, *Nuntă în cer*, este „o poveste de dragoste, trăită la o distanță de opt ani, de doi bărbați” care pierd „dragostea perfectă”, din cauza neîmplinirii dimensiunii mistice a legăturii și are în centru mitul androgenului.

Astfel, subiectul romanului este plasat într-un plan mitic, iar cei doi refac, prin iubire, ființa perfectă a Androgenului pe care Zeus o despicasă în două, alcătuind bărbatul și femeia și obligându-i să se caute continuu pentru a se recunoaște și reîntregi, prin iubire: „... cel care a cunoscut, ca mine, desăvârșita integrare, unirea aceea de neînțeleș pentru experiența și mintea omenească, știe că de la un anumit nivel viața nu mai are sfârșit, că omul moare pentru că e singur, e despărțit, despicat în două, dar că, printr-o mare îmbrățișare se regăsește pe sine într-o ființă cosmică, autonomă și eternă”¹.

Iubirea perfectă înseamnă predestinare, refacerea făpturii primordiale unice. Omul este dator să caute marea iubire, să se pregătească pentru ea. Ca ideal erotic, nunta veșnică este posibilă numai în cer, unde sufletele se împletesc în eternitate: „noi nu suntem din lumea asta, nu ne putem împotrivi destinului care ne-a ales unul altuia pentru o astfel de nuntă”².

Presimțită de Ileana încă din anii șederii în Germania, întâlnirea cu Mavrodin – în seara în care a cunoscut-o, Mavrodin a găsit-o pe Ileana lângă pian – constituie modalitatea de recuperare a statutului ei mitic: el este un *Inițiat*, un *Creator* pe care ea îl așteptase ca Euridice pe Orfeu s-o salveze. Mai târziu, când iubirea lor totală și acaparatoare îl împiedică pe Mavrodin să mai scrie, Ileana preia atribuțiile orfice, încercând, prin cântec, să-l întoarcă la menirea lui. În acest moment personajul se aseamănă cu Leana – cântăreața din nuvela *În curte la Dionis*, mesageră a poetului amnezic Adrian.

Am putea afirma că, în aproape toate operele lui Eliade, mitul dragostei eterne și al cuplului predestinat să se regăsească, formează prezențe constante. Astfel, asemenea lui Andrei Mavrodin, profesorul Gavrilescu, din nuvela *La țigănci*, o regăsește pe Hildegard, sufletul pereche, tot „în cer” pentru că iubirea, nefinalizată în viață, se va împlini printr-o nuntă în eternitate. Abia după călătoria sufletului în alt timp, profesorul își recuperează, alături de iubita lui, condiția de *om paradisiac*.

Există un paralelism între această nuvelă și romanul *Nuntă în cer*: despărțirea în plan terestru și regăsirea în „cer”, Germania, pianul, statutul de artist/ creator al eroului masculin sunt elemente comune ale celor două opere.

În *planul sacru*, Gavrilescu era și el un Orfeu, decăzut, pentru greșelile sale, în Adam, strămoșul biblic: „Pentru păcatele mele sunt profesor de pian. Zic, pentru păcatele mele, adăugă încercând să zâmbească, pentru că n-am fost făcut pentru asta. Eu am o fire de artist”³. El este muzician, și-a pierdut iubita, răătăcește în lumea „de dincolo”, spre centrul ezoteric, misterios al bordeiului. În termenii lui Mircea Eliade, Gavrilescu reprezintă *sacru camuflat în profan*. Modestul profesor de pian fusese un *Creator / Artist*, care încearcă, și în bordei, să ajungă la pian, adică încearcă să-și recupereze condiția și dincolo de moarte.

În proza eliadescă, Orfeu este un maestru spiritual, un inițiator trimis să îi salveze pe oameni. Acest *salvator* suferă, de cele mai multe ori, de amnezie și uită scopul trimerii sale în lume. Un asemenea Orfeu, lovit de amnezie este romancierul și dramaturgul Anghel D. Pandele din romanul *Nouăsprezece trandafiri*.

În *Jurnalul* lui Mircea Eliade face referire la un proiect dramatic *Orfeu și Euridice*, ce rămâne nedefinitivat. Orpheus, fiul lui Oeagrus, regele Thraciei și al muzei Calliope, era un cântăreț și un poet neîntrecut. El fusese inițiat de muze în arta muzicii, iar zeul Apollo îi dăruise lira sa.

Cântecul lui era atât de frumos, încât îmblânzea fiarele sălbatice, clintea pietrele din loc și înmuia inimile celor mai aspri oameni. Cel mai cunoscut episod, legat de numele său este cel al dragostei pentru soția sa Eurydice. Neconsolat de moartea ei se spune că Orpheus ar fi coborât după ea în Infern ca s-o readucă pe pământ. Mișcați de cântecul său zeii au consimțit s-o redea vieții, cu o singură condiție: pe tot drumul acesta nu avea voie să se întoarcă și s-o privească. Neîncrezător, la un moment dat, acesta a întors privirea să se convingă că cea care îl urma era Eurydice. În acel moment femeia iubită s-a destrămat ca o umbră. El a trăit toată viața îndurerat și singur.

Alcătuït din 25 de capitole numerotate cu cifre arabe și fără titluri, romanul *Nouăsprezece trandafiri* pare să aibă o acțiune desfășurată

cronologic, în jurul anilor 1965, cu unele ieșiri din timpul concret.

Narațiunea este scrisă la persoana I, ca un jurnal al lui Eusebiu Damian – secretar al scriitorului Anghel Dumitru Pandele.

Universul înfățișat de autor prezintă, ca și în nuvela *La țigănci*, două fețe ale realității: una vizibilă, concretă și logică (pe care o cunoaște toată lumea) și una ascunsă, illogică, neștiută, descoperită doar fragmentar de către personaje. Cele două fațete ale realității alcătuiesc planurile romanului.

Tema romanului o constituie evadarea unui om obișnuit (profan) într-o dimensiune sacra a timpului. Aceasta evadare îi va reda condiția mitică, de creator.

Subiectul romanului ar putea fi narat astfel: Scriitorul Anghel Dumitru Pandele este vizitat, într-o zi, la locuința sa din strada Fântânelor, de către un tânăr necunoscut. Acesta din urma îi mărturisește că se numește Laurian Șerदारu și că se născuse cu 28 de ani în urmă ca fiu al unei actrițe. Abia de curând aflase că adevăratul său tată era Anghel Dumitru Pandele (care trăise o noapte de iubire cu mama lui Laurian, în preajma Crăciunului anului 1938).

Scriitorul participa, pe atunci, la Sibiu, la repetițiile piesei sale, *Orfeu și Euridice*, lucrare în care actrița juca rolul lui Euridice; ulterior, femeia murise (ca și personajul din mitologie). Acum, fiul venise să ceară binecuvântarea tatălui, întrucât a doua zi urma să se cunune cu o anume Niculina. Ca și el, fata absolvise Conservatorul, dar nici unul dintre tineri nu-și realizează menirea ca muzician: Laurian devenise instructor de înot, iar Niculina dădea meditații de franceza și latina. Se conturează astfel substratul mitic al romanului, în fiecare dintre cele trei personaje fiind ascuns un Orfeu care și-a uitat, temporar, menirea. În această lumină, vizita lui Laurian și spectacolul improvizat pe care el și Niculina (venită ulterior) îl susțin, au un alt scop: să-i redea scriitorului virtuțile orfice, prin anamneză. Chiar de a doua zi (după ce „nunta” anunțată n-a avut loc). Pandele dispare, împreună cu cei doi tineri. Chemat de maestrul sau, Eusebiu Damian va ajunge, cu o mașină trimisă chiar de Pandele, în *Tabăra*, undeva în munți. Aici aveau loc, seară de seară, spectacole neobișnuite, pe teme istorice sau filozofice. Unul dintre acestea, jucat într-o clădire bizară, ruinată și pe jumătate arsă, îl impresionează pe Damian (care leșină). Lipsind astfel la partea cea mai importantă, Damian rămâne în planul profan, în timp ce Maestrul (Pandele), care văzuse totul, își recapătă darul de dramaturg.

Întregul decor, mulțimea înspăimântătoare a „actorilor” și miile de „voci” care se aud, creează un tablou fantastic. Pe de alta parte, scaunele goale care sunt ocupate de „spectatori”, la un spectacol regizat de un anume Thanase, sugerează că oamenii sunt muritori.

Ideile filosofice, relatarea unor evenimente istorice și referirile la Hegel, dau fantasticului eliadesc un caracter erudit. Trăind în *Tabăra*, Pandelescrie, într-o febră neîntreruptă, sute de pagini de teatru; tot atunci, își amintește ceea ce se petrecuse în 1938, de Crăciun, când el trăise o noapte de vis alături de artista care juca rolul lui Euridice; Orfeu renăscuse, menirea lui de creator fusese salvată. După o lungă călătorie în India, Eusebiu Damian se întoarce în Tabără. Aici, în timpul unei excursii, cu sania, în pădurile de lângă Sibiu, secretarul trăiește o ieșire din timpul real: „vede” casa pădurarului (în care își petrecuse Pandelescrie noaptea cu aproape 30 de ani în urmă) și codrul care o înconjură (toate dispărute). După multe ore, este găsit, aproape degerat, de localnici, în timp ce zăcea abandonat la marginea șoselei. Despre Pandelescrie și despre ceilalți nu se mai aude nimic, de parcă i-ar fi înghițit pământul. Doar la aniversări, Damian primește câte un buchet de 19 trandafiri și câte un bilet de la Maestru, dar nici florăria la care fusese comandat, nici comisionarul, care adusese florile, nu pot fi găsiți.

Realitatea este mereu confuză, personajele par a trece prin diverse vârste (în doar câteva minute), totul este secret și pecetluit parcă pentru vecie. Narațiunea expune un alt caz de suprapunere a planurilor temporale: există un nivel al existenței profane, dincolo de care omul simplu nu poate trece, pentru că nu are instrumentele minții care-i sunt necesare pentru a trece la acest stadiu al evoluției, și un plan al existenței sacre, capabil să transgreseze limitele ființei și ale materiei.

Personajele lui Mircea Eliade, situate la granița între cele două lumi, sunt capabile de astfel de fenomene inexplicabile, de accedea la un alt stadiu al existenței, cum se întâmplă în cazul eroului din nuvela *Secretul doctorului Honigberger*, cu Van Manen și Bogdanof, din *Nopți la Serampore*, cu Marina din *Pe strada Mântuleasa*, capabilă să-și îmbătrânească și să-și întinerească trupul prin echilibrarea balanței energetice, prin extragerea sau adăugarea de energie vitală prin intermediul unui efect de tunel, de accesare a forței primare a universului.

În cazul de față, scriitorul A.D.P. (Anghel Dumitru Pandelescrie) descoperă o poartă de intrare într-un alt timp, practic într-un non-timp, în care vectorii cvadridimensionali se învârt în gol, după ce personajul participase la spectacolele de teatru experimental ale lui Ieronim Thanase, cu nume simbolic, aducând aminte de zeul morții, *Thanatos*. La experimentul de a trece într-o altă dimensiune asistă Eusebiu Damian, secretarul lui Pandelescrie, care presupune că, de fapt, scriitorul plecase într-o altă țară; iluziile i se spulberă într-o bună zi, când primește un buchet de nouăsprezece trandafiri, în care scrie ca Pandelescrie se va întoarce într-o bună zi. Disparația misterioasă a lui A.D.P. aduce aminte de *călătoriile în afara lumii*, de care pomenesc toate mitologiile lumii.

Oamenii simpli, deși cu funcții mari în regimul totalitar comunist, cum este cazul lui Albini, ofițer al poliției politice secrete comuniste, nu au sofisticarea necesară pentru a înțelege ceea ce se întâmplă. Albini se întreabă, referitor la dispariția lui A.D.P., dacă „nu cumva pleacă el din țară, înscenând o dispariție stranie?”

Pentru omul legii, lucrurile nu pot avea decât o explicație rațională, respectându-se canoanele logicii.

Evadarea lui Pandele se face în alt timp și alt spațiu; el coboară, precum Orfeu, în altă lume, în Tartar, sau ascende într-un paradis, având senzația unui *apocalips avant la lettre*, fiind unul dintre aleși. Evadarea din lume este un fapt ce se poate întâmpla când granițele realității sunt estompate: „– Tocmai dumneata mă întrebi asta? Dumneata care - cel puțin așa mi-ai spus – ai pătruns într-o pădure distrusă cu 25 de ani în urmă, ai intrat într-o casă cu toate luminile aprinse și masa pusă, și șampania frapată, așa cum era în Ajunul Crăciunului 1938? Și pe urma ai fost găsit, pe o buturugă, în marginea șoselei, aproape îngropat în zăpadă?”

La fel, evadarea este totală, timpul și spațiul dispărând.

Mircea Eliade introduce aici simboluri discrete: al pelerinului, al ființei eterne, destinată să călătorească și să înregistreze toate întâmplările existente, dar și al rozei, element de adorație mistic.

Potrivit *Dicționarului de simboluri*, de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, roza, trandafirul, este floarea cea mai des invocată ca simbol în Occident, comparabilă cu lotusul din India. În religia creștină, roza semnifică potirul în care a picurat sângele lui Iisus, este chiar simbolul rănilor sale, al mântuirii prin înălțare la cer.

La alchimiști trandafirul alb avea semnificația imposibilității atingerii absolutului. Simbolistica trandafirului merge înapoi în timp până în momentul genezei, al apelor primordiale, peste care se înalță ca un triumf al vieții, un fel de centru din care emană toate manifestările ei profunde, sufletul, iubirea, aspirația către perfecțiune, către starea genetică pierdută.

Tânărul poate fi un alter-ego, o variantă a lui A.D.P., poate reîncarna imperfect una dintre nenumăratele fețe ale existenței multidimensionale eterne. Despre Niculina „neîntrecută vrăjitoare” este o Circe instruită, o artistă totală, „orientată în mitologie”. Ea recită din *Odiseea* și practică aproape toate artele de la dans la teatru.

Eugen Simion afirmă despre personajele din *Nouăsprezece trandafiri* că: „...nu sunt numai purtători de mituri, ci sunt și interpreți ai miturilor și fac teorii care acoperă uneori, din păcate, câmpul mitic”.⁴

Povestea lui Orfeu și a Euridicei este reluată într-o narațiune cu un titlu simbolic, *În curte la Dionis*, în care Leana și Adrian reprezintă ipostaze autohtone ale cuplului mitic. Mesajul orfic al nuvelei constă în „posibilitatea

salvării omenirii prin artă, adică prin puterea cuvântului, a verbului poetic și mai ales, prin funcția soteriologică a cântecului”.⁵

Ceea ce surprinde în narațiunea *În curte la Dionis* este condiția paradoxală a personajelor, paradox ce constă în inversarea rolurilor. Astfel, ca și Gavrilesco din *La țigănci*, Adrian este un Orfeu decăzut, pentru că el suferă o amnezie, modificându-și în acest mod destinul. Cea care-i preia attributele este Leana, o Euridice modernă, condamnată să trăiască în *Infernul* vieții cotidiene. Cântecul ei are menirea de a trezi conștiința de sine a personajului. Încercând s-o vindece pe Leana de „complexul bărbatului pierdut”, doctorul Visarion îi dă un nou nume Văduva, pe care ea și-l asumă. Văduva poate să însemne cea văduvită de mit, cernita soție a lui Orfeu.

Treptat aluziile devin din ce în ce mai transparente, sugestia transformându-se în certitudine. În ipostaza sa de cântăreț, Adrian tinde să salveze umanitatea prin forța cuvântului. Pentru acest Orfeu al unei lumi moderne, poezia devine mai mult decât o tehnică mistică sau un instrument de cunoaștere.

În nuvelă există două acțiuni paralele care sunt, în esență, tot atâtea tentative de identificare a sacrului, camuflat în profanul întruchipat de toposul Bucureștiului interbelic. Fiecare plan este dominat de figura câte unui personaj emblematic, care poartă o taină, fiind un agent al misterului.

Acțiunea secundă devine mai complexă și se axează pe confruntarea dintre sacru și profan, pe interferența dintre planul istoric și cel fantastic. Adrian și-a uitat identitatea, dar știe că are o întâlnire importantă la ora 4,30. Mesagerul sacrului în cel de-al doilea plan epic este poetul, în timp ce exponentul lumii desacralizate este Orlando.

Asemenea învățătorului Zaharia Fărâmbă din *Pe strada Mântuleasa*, Adrian devine povestitorul, dar poveștile sale cu puternice rezonanțe mitice nu sunt receptate așa cum ar trebui de Orlando, cel care întruchipează spiritul pragmatic și este liderul unui grup politic subversiv. Lui i se pare suspect faptul că poetul știe de întâlnirea secretă de la 4,30, iar povestirile sale despre mântuirea omului prin intermediul verbului poetic i se par teoriile unui spion abil.

Finalul narațiunii deconspiră parțial misterul. Divergente o bucată de timp cele două fire epice se împletesc, iar Orfeu este salvat din infern de către Euridice, recuperându-și astfel memoria. Ieșirea din infern se petrece ca și în cazul mitului antic, cu singura deosebire că mesagerul este Leana, cea care este și un înger al morții. Aceasta îl previne pe poet că nu are voie să se uite înapoi altfel se vor pierde din nou și nu se vor mai întâlni. Tot în acest moment ni se dezvăluie și adevăratul sens al cântecului *În curte la Dionis*, poem scris sub semnul lui Orfeu și care vestea „beatitudinea fără nume” de la curțile zeului Dionysos.

Numai poezia ne mai poate mântui, mai poate schimba omul. Așa sună mesajul acestui Orfeu modern, coborât în grădinile bucureștene.

Întreaga narațiune se dovedește extrem de bogată în semnificații. Labirintul semnelor începe să reprezinte, în narațiunea lui Eliade un *labirint al semnificațiilor*. Eliade nu ne oferă aici numai o versiune modernă a mitului lui Orfeu și Euridice, ci este influențat și de gnostici. Vehiculul mitic cu ajutorul căruia se realizează *coborârea* sau *ascensiunea* spre un alt tărâm, depășirea timpului istoric și accesul la timpul mitic este ascensorul. Instrument al comodității vieții moderne, este varianta desacralizată a bărcii lui Charon. Numai că de data aceasta barca/luntrea și-a pierdut direcția. Cel care are acces la sacru, putând depăși nivelul ultimului etaj într-o ascensiune simbolică prin intermediul vehiculului mitic, este Adrian. Apoi asemenea avatarului său antic, el coboară în infernul stăpânit de teribilul Orlando, de unde este eliberat de mitica Euridice/ Leana.

Asemenea personajelor din epica eliadescă – tipologii care trăiesc sub semnul fatalității – ni se relevă uneori semne pe care, poate, unii dintre noi le ratăm. Viața nu ne oferă întotdeauna oportunități. Stă în puterea noastră să le valorificăm atunci când le întâlnim, pentru că itinerarul existenței noastre este presărat mereu de evaluări și decizii.

Mircea Eliade „...a mitizat lumea secolului al XX-lea și a mitologizat – voit sau nevoit – narațiunea modernă. O sfidare și un pariu pe care (...) nu le-a ratat!”⁶. El este „nu numai eruditul care vrea să remitizeze universul demitizat de nesăbuitul om modern, ci și scriitorul. Inapetența lui pentru lene intelectuală dezamăgește. Voința lui de a prinde totul și de a explica inexplicabilul stârnește protestul celor resemnați în eșec”⁷.

Opera scriitorului reprezintă un drum invers, de la profanul literaturii, fiică a mitologiei, la discursul mitologic.

NOTE

¹ Mircea Eliade, *Nunta în cer*, București, Editura Cartex 2000, 2006, p. 46-47.

² *Ibidem*.

³ Eugen Simion, *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*, București, Editura Demiurg, 1995, p. 308.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2006, p. 224.

⁶ Eugen Simion, *Mircea Eliade, Nodurile și semnele prozei*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 445.

⁷ *Ibidem*, p. 446.

BIBLIOGRAFIE

- Balaci, Anca, *Mic dicționar mitologic greco-roman*, București, Editura Științifică, 1966.
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1986.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1994-1995.
- Culianu, Ioan Petru, *Mircea Eliade*, ediția a doua, Iași, Editura Polirom, 2004.
- Eliade. Mircea, *Nouăsprezece trandafiri*, București, Editura Humanitas, 2007.
- Eliade. Mircea, *Maitreyi. Nuntă în cer*, București, Editura Minerva, 1986.
- Eliade, Mircea, *Ifigenia, piesă în trei acte, cinci tablouri*, în *Manuscriptum*, revistă trimestrială editată de Muzeul Literaturii române, București, nr. 1(14), 1974, anul V.
- Eliade, Mircea, *Iphigenia, Cartea Pribegiei*, Valle Hermosa, 1951.
- Eliade, Mircea *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.
- Eliade, Mircea, *Jurnal*, București, Editura Humanitas, 2004.
- Eliade, Mircea, *La țigănci*, București, Editura Cartex 2000, 2006.
- Eliade, Mircea, *Memorii*, București, Editura Humanitas, 2007.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978.
- Eliade, Mircea, *Nunta în cer*, București, Editura Cartex 2000, 2006.
- Glodeanu, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2006.
- Handoca, Mircea, *Viața lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, București, Editura Minerva, 1980.
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, București, Editura Demiurg, 1995.
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade, Nodurile și semnele prozei*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005.
- Rennie, Bryan. *Changing Religious Worlds: The Meaning and End of Mircea Eliade*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- Robert, Segal, *Theorizing About Myth*, By. Amherst, University of Massachusetts Press, 1999.
- Țurcanu, Florin, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, traducere din limba franceză de Monica Anghel și Dragoș Dodu, București, Editura Humanitas, 2003.

LA PERCEPTION DE L'ANTIQUITÉ À TRAVERS LE DISCOURS JURIDIQUE ACTUEL

Ancuța GUȚĂ

Abstract

In modern languages, the present law discourse has got adages, maxims, precepts formulated into Latin. All these elements are preserved through the law practice continued from the ancient Roman law and through collection of old law texts. They are not simply reminders but they are perpetuations of the values and the principles of the law and the moral during the Antiquity times.

Key-words: *modern languages, law texts, Antiquity times.*

Comme dans le cas de la philosophie et de la morale, l'adoption du fonds romain par le droit actuel constitue un fait d'expérience. La réception du droit romain s'est accompagnée de l'adoption du fonds des adages, sentences, maximes et préceptes juridiques. La classification de ces messages érudits juridiques doit tenir compte de la typologie du discours juridique.

Dans la diversité des productions langagières ayant rapport au droit, on a dégagé plusieurs types et sous-types de discours juridiques. G. Cornu (1990) décèle trois grands types de discours juridique : le discours législatif (le texte de loi), le discours juridictionnel (la décision de justice) et le discours coutumier (les maximes et adages du droit). Nous considérons utile de prendre en considération encore d'autres variétés : le discours doctrinal et le discours procédural¹ pour mieux comprendre la place et le rôle des adages dans le cadre du discours juridique actuel.

Le discours doctrinal présente les traits d'un discours scientifique : il est théorique, contenant des énoncés explicatifs, rédigés à la IIIe personne et orienté vers la description des faits et des phénomènes à l'intérieur d'un domaine du savoir. Le but du discours doctrinal est de démontrer l'appartenance du droit au domaine des sciences en tant qu'ensemble de connaissances raisonnées et coordonnées. C'est surtout dans le discours doctrinal qu'on insère les adages qu'il faut interpréter comme des énoncés et non pas comme un type de discours à part, leur but étant de soutenir et parfois d'embellir l'argumentation scientifique.

Il est vrai que les adages sont porteurs de normes juridiques ou de principes généraux de procédure mais, pour être opérables, ils ont toujours besoin d'une référence au droit actuel ou à une situation concrète de droit. Sans cet ancrage référentiel à un contexte, l'adage ne s'actualise pas et ne peut remplir ses fonctions. De ce point de vue, les adages juridiques sont souvent comparés aux proverbes. La doctrine propose des voies d'interprétation juridique mais elle est dépourvue de force juridique. Les opinions formulées par la doctrine, en tant que résultats des recherches théoriques de droit, peuvent être seulement évoquées/invoquées dans le processus d'application du droit dans la vie sociale. Elles ne sont pas obligatoires pour les sujets du droit.

Le discours procédural est un autre sous-type de discours juridique analysable séparément parce qu'il apparaît dans la documentation judiciaire, en particulier.

On y trouve des renseignements complets et des prescriptions concernant la mise en œuvre du droit : la composition, les compétences, le pouvoir juridictionnel d'une certaine instance, les procédures à suivre, les voies d'intervention et de recours. C'est une combinaison de discours explicatif et législatif auxquels s'ajoutent parfois les adages comme des messages érudits soutenant le contenu théorique. Le discours procédural possède une composante prescriptive importante. Elle a pour but de « guider » et de déterminer l'intervention juridique, ce qui montre qu'il s'agit, en effet, d'un énoncé normatif. Les adages de droit y manifestent, par endroits, leur fonction d'argument, en introduisant la perspective historique sur la question. Mais leur fréquence y est assez réduite. Se rapportant toujours au texte de la loi (qu'il invoque en permanence), le discours procédural englobe aussi des maximes et des adages de droit.

Il y a aussi des discours juridiques auxiliaires qui contribuent à mettre en œuvre le droit : plaidoiries, réquisitoires, rapports, expertises. Toutes ces manifestations discursives pourraient constituer des sous-divisions du discours juridique, car l'appartenance socioprofessionnelle de leurs émetteurs à la communauté des juristes et la maîtrise du vocabulaire juridique sont indéniables. Mais il faut souligner que toutes ces productions langagières ont pour support des lois. Les adages y jouent un rôle secondaire par rapport aux lois qu'ils peuvent illustrer et compléter mais, en aucun cas, les remplacer.

En tant que « survivances » des discours fonctionnant dans des systèmes juridiques révolus, dans l'Ancien droit français ou dans les systèmes grec, romain ou germanique, les adages appartiennent à l'histoire du droit. Ils énoncent de façon disparate des règles juridiques ou morales ou bien ils expriment des pratiques juridiques et des coutumes qui ont régi la

vie sociale à une certaine époque de l'évolution historique. L'adage utilise les mêmes moyens que la loi contemporaine pour exprimer la règle de droit en tous ses objets : interdictions, permissions, obligations. Au point de vue linguistique, ils illustrent la manière dont la codification et la formalisation du message juridique s'effectuaient à telle époque, dans tel pays. Les adages apparaissent ainsi comme para-, méta- ou supra juridiques du moment qu'ils soutiennent et renforcent le droit plutôt qu'ils ne l'énoncent. La situation de communication qui les a engendrés n'existe plus. Les premiers émetteurs non plus. Le cas d'espèce juridique peut bien exister encore, mais dans cette situation, l'adage prend la forme linguistique d'un article de code actuellement valable. La coexistence d'un adage et d'une loi contemporaine concernant un même fait juridique constitue un fait d'expérience. On constate que bon nombre d'adages sont mis en comparaison avec des articles de loi. C'est bien cet aspect qu'il faut souligner : l'adage peut être mis en parallèle, en comparaison mais non pas à la place d'une disposition légale. Celui qui représente en effet un discours opérant et visant la fonction régulatrice de la vie sociale c'est le texte de la loi et non pas l'adage de droit. Cela expliquerait, peut-être, l'absence de tout adage dans la teneur d'une loi.

En changeant de terminologie et de définitions, les adages peuvent être adaptés à tout autre domaine du savoir : *Contraria contrariis curantur*, maxime de la médecine classique ou *Errare humanum est*, adage à valeur morale. Occasionnellement, les adages juridiques ont une valeur évocatrice, illustrative/argumentative, même dans des situations de communications non juridique : *Audi alteram partem*, *Ex nihilo, nihil* ou *Verba volant scripta manent*, par exemple.

En ce qui concerne les adages de droit, pour les distinguer et délimiter comme une catégorie à part de discours, les critères choisis sont hétérogènes linguistiques et extralinguistiques aussi.

Le premier est le critère professionnel : la plus stricte spécialisation préside à l'emploi des adages juridiques. Leur caractère savant assure leur position d'autorité en matière. Il y a en a qui réfèrent au droit des obligations (*Pacta sunt servanda*, *Nemo dat quod non habet*) ou au droit des successions (*Semel heres, semper heres*, et *Fructus augent hereditatem*), etc.

Aussi peuvent-ils avoir des applications notables voire spectaculaires dans des cas juridiques compliqués.

Le critère historique s'ajoute au premier car l'adage est porteur de principes et valeurs juridiques et moraux anciens (d'origines socio-historiques diverses) qu'il conserve ou qu'il explique. A la vérité, les adages énoncés en latin ne proviennent pas tous du droit romain. La création des adages en langue latine a fleuri dans toute l'Europe. Le Moyen Age et la

Renaissance ont cultivé ce mode d'expression. Les adages juridiques traduits du latin se retrouvent dans presque toutes les langues. Ils ont pénétré dans les pays germaniques où le droit romain a été reçu comme loi du pays. Aux XVIIIe et XIXe siècles, une multitude de compilations de proverbes et maximes constituaient une véritable « mode » romantique de l'expression juridique. Le droit anglo-saxon connaît beaucoup d'adages en normand ou en anglais. En Angleterre, pays de *common law*, l'usage des maximes de droit en latin est favori encore aujourd'hui. Les adages juridiques sont généralement considérés comme un trésor, un héritage, un legs de la tradition.

Le critère de la finalité est aussi opérable : les adages sont associés à la réalisation du droit dans la mesure où ils renforcent les raisons d'une décision de justice ou contribuent à l'établissement d'un jugement. Parfois l'adage devient créateur de droit dans le sens qu'il constitue le seul fondement d'une règle (*Nulla poena sine lege, Nullum crimen sine lege* ou encore *Nemo judex sine actu*).

Il y a aussi des critères strictement linguistiques étant donné que les adages sont des expressions linguistiques spéciales. En tant qu'énoncé, l'adage se caractérise par sa concision remarquable et par un style relevant plutôt de la littérature avec rimes, rythme, allitérations et jeux de mots (*Summum jus, summa injuria ; Impossibilium, nulla obligatio est ; Expressa nocent, non expressa non nocent ; Res mobilis, res vilis, etc.*).

On peut mentionner aussi la valeur didactique de l'adage parce qu'il contribue à la meilleure compréhension d'une règle juridique. L'adage s'adresse à tous pour le présent et pour l'avenir. Mais, en même temps, il représente un message du passé. Au moment où on l'invoque, on fait appel aux sources, à la sagesse universelle.

La situation actuelle des adages de droit implique la création de nouveaux adages. On se pose, à juste titre, la question : Y a-t-il encore place pour de nouveaux adages ? La naissance d'un adage n'est pas impossible aujourd'hui. La langue française remplace le latin. Par exemple, *Le fond emporte la forme*. On rencontre fréquemment, dans la pratique judiciaire, une proposition que l'on utilise comme un adage : *Tout juge est juge de sa compétence*. Une formule forgée par imitation et par antiphrase est *Novissima restringenda*, maxime récente employée non pour inviter l'interprète à restreindre l'innovation mais pour lui infliger la prudence dans l'interprétation de la loi.

Conçu essentiellement pour être dit, cet énoncé embellit les conférences, les interventions parlementaires, les plaidoiries mais il ne connaît, de nos jours, qu'un emploi doctrinal dans les ouvrages de procédure ou de droit privé.

NOTES

- ¹ Ancuța Guță, *Norme et arbitraire dans le discours juridique*, Craiova, Éditions Aius PrintEd, 2006, p. 61.

BIBLIOGRAPHIE

- Cornu, Gérard, *Linguistique juridique*, Paris, Montchrestien, 1990.
Guță, Ancuța, *Norme et arbitraire dans le discours juridique*, Craiova, Éditions Aius PrintEd, 2006.

CONCEPTUL CICERONIAN DE *HUMANITAS* ÎN CULTURA ROMÂNĂ DIN SECOLUL XVII

Mihaela MARCU

Abstract

Our aim is to present the concept of *humanitas* from antiquity to Romanian culture of the XVIIth century. A complex cultural phenomenon, humanism is closely connected to Marcus Tullius Cicero. The representatives of Romanian humanism should be appreciated for the high esteem for man and his creations, for their eulogy to knowledge, culture, education learning, for the interest in moral and practical life and for their rational knowledge and interpretation of nature and history, of social, historical and political problems. Moreover, these representatives are the first who clearly stated the Latin origin of Romanian language and people.

Key-words: *the concept of humanitas, education learning, the Latin origin.*

În Antichitate termenul *humanitas* avea, pe lângă sensul de „cultură, educație, formare a personalității umane prin cultură”, și o dimensiune psiho-morală, însemnând „fire, caracter, sentimente umane, bunătate față de semenii, omenie”. Complex prin formele sale de manifestare, umanismul rămâne legat de numele lui Marcus Tullius Cicero. Personalitatea acestuia, caracterizată de vastitatea gândirii, de diversitatea acțiunilor sale, inseparabil legate de geniul lui de scriitor și orator, domină jumătatea de secol de agonie a republicii romane. Cicero s-a remarcat prin spiritul său enciclopedic, prin intensa activitate intelectuală, prin vastele sale cunoștințe care acopereau aproape toate domeniile cunoașterii: retorică, filosofie, științe juridice, literatură, psihologie, sociologie, antropologie, într-un cuvânt, acele științe care au ca obiect cunoașterea omului – *studia humanitatis*. Vasta operă ciceroniană se dezvăluie lectorului treptat, vehiculează o realitate stilistică aparte, utilizează o limbă pură, este dominată „în structura de adâncime de *humanitas* (manifestat sub forma controlului rațional, uman am spune, al expresiei, sub forma echilibrului îndelung cumpănit) ca și de *urbanitas* (adică de grație, de eleganță suavă, de umor subtil). Aceste două noțiuni definesc așadar toate nivelele discursului literar ciceronian. În același timp euritmia caracterizează toate dimensiunile stilului ciceronian. Euritmia este deosebit de relevantă pentru scriitura ciceroniană”¹. Atât în discursuri, cât și în tratatele filosofice sau retorice, Cicero respectă regulile sintaxei clasice,

ajută la dezvoltarea limbii latine literare, devine făuritorul limbajului conceptelor filosofice. Uneori, pentru a exprima ideile grecești specifice unui anumit limbaj, Cicero recurge la perifraze, la echivalențe, chiar și la calc. El știe să-și plieze stilul prozei în funcție de efectul dorit, de aceea recurge, de pildă, în scrisori la cuvinte simple, de sorginte populară care colorează în mod particular scrisul său.

Marcus Tullius Cicero a manifestat un interes special pentru studierea ființei umane. În tratatul *De officiis* (*Despre îndatoriri*), scriitorul consideră că ceea ce caracterizează omul este rațiunea (*ratio*) care îl face capabil să pătrundă tainele universului, să surprindă esența fenomenelor naturale și sociale. O altă trăsătură a ființei umane trebuie să fie virtutea (*virtus*) care izvorăște din concepția stoică a lui Cicero, potrivit căreia virtutea reprezintă supremul bine (*summum bonum*).

Apărător al Republicii cu ale cărei interese se identifica, susținător al principiilor morale ale vechilor romani (*mores maiorum*), scârbit de corupția și viciile contemporanilor săi – pe care le stigmatizează în *Verrine* (*In Verrem*) și în *Catilinare* (*In Catilinam*), Cicero pledează, în opera sa pentru cumpătate, moderație; aceste concepte constituie, pentru umanistul antichității, nu un scop în sine, ci un mijloc de a atinge echilibrul, armonia, liniștea sufletească. În tratatul filosofic, *De finibus bonorum et malorum* (*Despre supremul bine și supremul rău*), Cicero apropie noțiunea de „cumpătate” (*moderatio*) de cea de „rațiune, judecată” (*ratio*): „Nu vom spune că moderația trebuie să fie dorită în sine, ci pentru că produce pacea sufletească și împacă și liniștește sufletele, oferindu-le un anumit echilibru. Cumpătarea ne îndeamnă să ne călăuzim după rațiune în dorințe și în repulsii”². În concepția oratorului, așa cum reiese din discursul *În apărarea lui Roscius din Ameria* (*Pro Roscio Amerino*), moderația poate fi regăsită în viața simplă de la țară, generatoare de adevărate bucurii, stăpânită de principii morale sănătoase. O idee similară este reluată în discursul *În apărarea lui Quinctius* (*Pro Quinctio*), Cicero realizând un interesant portret al omului de la țară, în contrast cu imaginea unui parvenit, proaspăt îmbogățit. Societatea are obligația de a respecta în fiecare om, fie și sclav, rațiunea, umanitatea, sinceritatea. Astfel, Cicero ajunge la concluzia că legea naturală înseamnă o rațiune dreaptă, acordată naturii, răspândită în conștiința fiecărui om. Este o lege veritabilă, constantă, eternă, căci din *ius naturale* decurge *ius gentium*, care servește ca bază în relațiile reciproce dintre popoare.

Prin ideile exprimate în vasta sa operă, Cicero se dovedește un fervent apărător al conceptului *moderatio* (*temperantia*), ilustrat mai târziu, în chip strălucit, de Horatius. Cicero rămâne un explorator al umanității dinlăuntrul și din afara civilizației romane.

Umanismul de tip ciceronian a dat roade și în cultura română. Ideile vehiculate de umanismul românesc, precum și trăsăturile acestuia au fost relevate într-o antologie critică apărută la Editura Dacia, în 1983:

„Umanismul românesc prezintă trăsăturile generice ale curentului: folosirea limbilor clasice ca limbi de cultură (Nicolaus Olahus în Transilvania, moldovenii Miron Costin, Nicolae Milescu Spătarul, Dimitrie Cantemir), preocuparea filologică și o abordare documentară a istoriei (Grigore Ureche, Miron Costin, Dimitrie Cantemir), erudiția enciclopedică (Nicolae Milescu Spătarul, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino Stolnicul, Udriște Năsturel)”³. Reprezentantii umanismului românesc trebuie apreciați pentru prețuirea pe care au acordat-o omului și a creațiilor sale, elogiul adus cunoașterii, culturii, educației, învățaturii, interesul pentru viața morală și practică, pentru cunoașterea și interpretarea rațională a naturii și a istoriei, pentru problemele sociale, istorice, politice, pentru faptul că sunt primii care afirmă răspicat originea latină a poporului român și a limbii sale.

O trăsătură constantă a umanismului românesc rămâne strânsa legătură dintre problemele istorice și cele lingvistice. Limba ca mărturie esențială a originii romane a poporului român și a continuității sale neîntrerupte pe teritoriul vechii Dacii, limba ca instrument în făurirea unei culturi naționale, acestea sunt ideile fundamentale care vor sta la baza demersului nostru. Ne vom referi doar la umanismul manifestat în cultura română din secolul al XVII-lea, întrucât dorim să evidențiem strânsa dependență dintre stadiul științei și culturii pe de o parte, și interesul acordat de cronicari problemelor lingvistice, pe de alta.

„Aflată în plin proces de constituire și răspândire cu ajutorul tiparului, limba română literară câștigă, începând cu prima jumătate a secolului al XVII-lea, un nou domeniu important: *istoriografia*, după ce, în secolul anterior, începuse să se instaleze în *textele religioase*”⁴. Istoriografia românească de limbă română este ilustrată, așa cum se știe, în Moldova prin scrierile lui Grigore Ureche, Miron și Nicolae Costin, Ion Neculce, iar în Țara Românească prin acelea ale Stolnicului Constantin Cantacuzino, Radu Greceanu și Radu Popescu, la care se adaugă două cronică anonime.

Interesul cronicarilor față de limbă este subordonat preocupărilor de istorie, având convingerea că datele lingvistice se constituie în importante argumente în susținerea unor afirmații privind originea poporului român. Preocupați de evoluția istorică a românilor, cronicarii moldoveni și Stolnicul Constantin Cantacuzino susțin originea romană a poporului român, bazându-și demonstrația mai ales pe date de natură lingvistică. Convingerea cu privire la importanța limbii în stabilirea rădăcinilor unui popor se întâlnește în Letopisețul lui Grigore Ureche, dar și la Miron Costin, care declară că „cea mai strălucită dovadă a acestui neam, de unde se trage, este

limba lui, care este adevărata latină, stricată, ca și italiana”⁵. Pe lângă ipotezele cu privire la etimologia etnonimului valah, umaniștii secolului al XVII-lea consideră că susținerea unor afirmații de natură istorică se găsesc în numele unor localități sau ape. „Preocuparea pentru etimologie, mai pronunțată la Miron Costin, reprezintă un mijloc de stabilire a adevărului istoric”⁶. Astfel, denumiri ca *Bistrița* (explicată prin schimbarea numelui de origine latină, *Repedea*, cu echivalentul slav *bystro* „repede”), *Boureni* (de la rom. *bour*), *Roman* (după numele fratelui lui Dragoș), *Milcov* (explicat prin slavul *mialkoci* „micime”) sunt doar câteva exemple întâlnite în special în cronicile moldovenești, dar care pot fi considerate ca un punct de plecare pentru toponimia românească, chiar dacă multe dintre etimologiile propuse spontan de către cronicari se dovedesc inexacte.

Din aceeași perspectivă a istoriei, cărturarii români din secolul al XVII-lea explică unele nume de persoană, putând fi astfel considerați precursori ai cercetărilor antroponomasticii românești. Edificator ni se pare în acest sens un citat din cronică de Miron Costin: „Bogdan, Dragoș al moldovenilor, Stan și Vlad la munteni, precum și Dragomir și Stanimir – acestea și altele nu mai sunt nume romane, ci chiar sîrbești, de unde se poate vedea că limba slovacă s-a răspândit în aceste țări, căci astfel de nume sînt numai la slavi”⁷.

O idee avansată pentru perioada în care trăiesc și scriu cronicarii români este aceea de *împrumut lingvistic*. Cu ocazia constatării conștiinței istoricității fenomenului lingvistic, împrumutul este explicat mai ales prin contactul direct cu alte popoare și este considerat drept o cauză imediată a schimbărilor din limbă, așa cum reiese din următoarea afirmație a lui Miron Costin: „Ia dară aminte atîta veac ce au trăit lăcuiitorii romani pen Maramureș și pe la Olt, megieși cu alte limbi atîta vreme, au n-au putut să se schimbe și graiul cel chiar românesc”⁸. Aceeași condiționare a împrumutului de limbile învecinate o constată și Grigore Ureche: „Așijderea și limba noastră din multe limbi este adunată și ne iaste amestecat graiul nostru cu al vecinilor de prin pregiur”⁹, dar din exemplele pe care le oferă în cronică sa, indicând ca surse ale împrumuturilor și turca, greaca sau italiana, reiese că Grigore Ureche a remarcat și posibilitatea împrumuturilor în afara contactului determinat de vecinătate. Trebuie precizat că, în concepția cronicarilor, împrumutul lingvistic are în vedere numai nivelul lexical al limbii. Pusă în slujba interesului istoric, ca argument esențial în dovedirea romanității poporului român, intuiția lingvistică a cronicarilor moldoveni și a Stolnicului Cantacuzino scoate în evidență o altă idee avansată a timpului: *stabilitatea limbii*. Din acest punct de vedere, concludente sunt cuvintele lui Miron Costin, care afirmă că: „întreaga *temelie a vorbirii* și pînă astăzi se ține de limba latină, și o parte din cuvinte stau neschimbate nici măcar cu o

literă”¹⁰ sau, în altă parte, întâlnim: „portul stătătoriu ca numele și ca limba nu iaste”¹¹. Nu considerăm a fi o exagerare din partea noastră glosarea sintagmei *temelie a vorbirii* prin fond principal lexical și structură gramaticală.

Conchizând asupra umanismului românesc din secolul al XVII-lea prezentat doar prin prisma gândirii lingvistice reflectate în operele cronicarilor este de subliniat receptarea trăsăturilor generale ale umanismului european. Fenomenele lingvistice susținute de pe poziția istoricului, valorile culturale ale antichității greco-latine s-au concretizat într-un conținut specific: demonstrarea originii romane a poporului și a limbii române; unitatea de neam, continuitatea elementului roman în Dacia, strădania consecventă de a oferi modele de voievozi cu dragoste de țară, apărători ai libertății și independenței: Ștefan cel Mare, Vasile Lupu, Dimitrie Cantemir.

NOTE

- ¹ Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, vol. I, București, Societatea „Adevărul” S.A., 1994, p. 200.
- ² Marcus Tullius Cicero, *De finibus bonorum et malorum*, I, 47.
- ³ *** *Literatura română. Crestomație de critică și istorie literară*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 429.
- ⁴ *** *Istoria gândirii lingvistice românești – texte comentate – vol. I*, Universitatea din București, Facultatea de Filologie, București, 1987, redactor prof. dr. Lucia Wald, p. 24.
- ⁵ Miron Costin, *Opere*, ediția P.P. Panaitescu, București, ESPLA, 1958, p. 212.
- ⁶ *** *Istoria gândirii lingvistice românești – texte comentate – vol. I*, Universitatea din București, Facultatea de Filologie, București, 1987, redactor prof. dr. Lucia Wald, p. 26.
- ⁷ Miron Costin, *Op. cit.*, p. 229.
- ⁸ *Ibidem*, p. 273.
- ⁹ Grigore Ureche, *Letopiseșul Țării Moldovei*, ediția P.P. Panaitescu, București, ESPLA, 1955, p. 61.
- ¹⁰ Miron Costin, *Op. cit.*, p. 212.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 269.

BIBLIOGRAFIE

- Marcus Tullius Cicero, *De finibus bonorum et malorum*, I, 47.
- Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, vol. I, București, Societatea „Adevărul” S.A., 1994.
- Costin, Miron, *Opere*, ediția P.P. Panaitescu, București, ESPLA, 1958.
- Drîmba, Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, vol. I, București, Editura Saeculum I.O., 1999.
- *** *Literatura română. Crestomație de critică și istorie literară*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.
- Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, București, Editura Minerva, 1988.
- *** *Istoria gândirii lingvistice românești – texte comentate – vol. I*, Universitatea din București, Facultatea de Filologie, București, 1987, redactor prof. dr. Lucia Wald.

Ureche, Grigore, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediția P.P. Panaitescu, București, ESPLA, 1955.

Vianu, Tudor, *Idealul clasic al omului*, București, Editura Enciclopedică Română, 1975.

MEDEEA LUCIDĂ – UN SPECTACOL DE YIANNIS PARASKEVOPOULOS

Haricleea NICOLAU RĂDESCU

Abstract

This article examines Yannis Paraskevopouklos' achievement as a director, as well as the performance of the Romanian actors in the tragic play *Medeea* on stage at the National Theatre of Craiova. We try to analyze this performance from the inside, having seen the trials and improvisations and actually participating in the performance. The article focuses on the main theme of the production – the darkness – and analyzes all its elements – costumes, make-up, lights and stage setting.

Key-words: *performance, darkness, improvisation, theme, costume, make-up.*

Tânărul actor și regizor, Yiannis Paraskevopoulos, recunoaște a face parte din generația de artiști care doresc să construiască un nou cod al teatrului, fără a eluda, însă, vechiul cod. Considerând că tragedia antică elenă este un corp curat și stabil, regizorul grec se încumetă să monteze, în martie 2006, una dintre cele mai dificile partituri ale literaturii antice elene: *Medeea* lui Euripide, la Teatrul Național *Marin Sorescu*, din Craiova.



Yiannis Paraskevopoulos

Viziunea tânărului regizor Yiannis Paraskevopoulos coincide perfect cu ideile lui Giorgos Cheimonas, care afirmă în prefața ultimei traduceri a *Medeei*, (Grecia, 1989), că *originea iubirii este barbară*.

Nota regizorală definitorie a spectacolului este *întunericul*. Negura, întunecimea devine personaj mut, insinuant al montării scenice. Întunericul înconjoară toată acea istorie dureroasă, inimaginabilă a mamei ucigașe de prunci. Sufletul Medeei e negru precum trecutul ei monstruos, împânzit de crima fratricidă, bântuit de amintirea morții lui Pelias. Există două invariante mitice pe care actrița Cerasela Iosifescu nu le ignoră: motorul lăuntric al construcției personajului

se sprijină pe două sentimente defnitorii pentru starea Medeei – *durerea* și *furia*.

Spectacolul lui Paraskevopoulos este compus din douăzeci de tablouri distincte (Trecutul, Campania Argonauților, Prezentul, Ploaia, Autoritatea, Impasul, Furtuna, Furia, Cenușa, Lumina din întuneric, Răzbunarea, Piatra, Bucuria, Dansul morții, Durerea, Ruptura, Mesajul, Teroarea, Darul, Singurătatea), iar noutatea constă în decriptarea textului în manieră brechtiană, actorii apelând și la celebrul efect de distanțare, jucând simplu, dar nu rece. Nu putem vorbi despre o manieră de joc care se ghidează exclusiv pe preceptele Micului Organon pentru teatru, al lui Brecht, dar pot fi depistate pe parcursul spectacolului rezolvări regizorale propuse în cheia Bertolt Brecht. Structura rotundă a spectacolului impune o evoluție a acțiunii dramatice, urmărind gradat starea personajelor. Putem vorbi despre o evoluție pe axă verticală, în sens invers: cu cât evoluează acțiunea dramatică, cu atât se adâncește tragismul personajelor care sunt târate în întuneric. Construit pe axa ordine – dezordine / anarhie, spectacolul propune un dialog artistic simplu, conturând în culori tari, în linii foarte clare tragica poveste a Medeei. Regizorul depistează două fisuri pe axa ordine–anarhie: ambele rupturi țin de planul empatic, prima fiind supărarea, durerea Medeei, urmată de *penthos*, doliul prezent în fiecare tragedie greacă. Medeea nu se poate sustrage doliului vieții ei; astfel acționează noțiunea de *penthos* în tragedie. Nimeni nu poate schimba drumul dinainte stabilit al personajului. Supărarea, furia, durerea Medeei sunt sentimente care determină hotărârea tragică: uciderea copiilor. Motorul acțiunii dramatice este furia personajului. Durerea Medeei contaminează și celelalte personaje. Pe parcursul spectacolului, Medeea încearcă a găsi drumuri pentru a ajunge la Iason, dar finalitatea acestor drumuri va îngropa iubirea ei, odată cu hotărârea uciderii copiilor.



„Asta-i fața pe care ai iubit-o! / Asta-i fața pe care ai lovit-o!”

Medeea

Repetițiile au început sub auspiciile improvizației, atelierul teatral propus de regizor convertindu-se în piatra de temelie a construcției spectacolului. Familiarizând actorii craioveni cu elemente noi din limbajul teatral universal, regizorul a abordat cu deschidere textul antic. În prima etapă a creației, actorii caută noi metode de expresie artistică, fiind tentați a explora limbajul trupului mai mult decât limbajul verbal propriu-zis. Până la vorba rostită pe scenă a trecut o perioadă de o săptămână, timp în care s-au desfășurat exerciții de improvizație pe teme date. Regizorul Yiannis Paraskevopoulos propunea o comunicare organică în lucrul cu actorii, dar în același timp impunea o disciplină ascetică la repetiții, amintindu-ne de Grotowski. Fiecare repetiție începea prin a reuni toți actorii într-un exercițiu de grup, numit *cercul lui Asclepios*; acesta consta în mișcarea actorilor în cerc, pe diverse ritmuri, în diverse poziții, de relaxare și încordare, timp de cel puțin o oră. Originea acestui exercițiu este antică, fiind cunoscut ca practică de anestezie pentru pacienții care puteau intra în operație după ce executaseră timp de opt ore *cercul lui Asclepios*. Rolul acestui intens exercițiu pentru centrul energetic ai corpului este de a elibera energiile, de a face artistul să-și depășească limitele. Finalitatea se concretizează prin starea de transă în care intră trupul actorului. Cele trei elemente imperios necesare pentru ca actorul să se deschidă total către improvizație sunt durerea fizică, deshidratarea, extenuarea corporală. *Cercul lui Asclepios* propune investigația prin ceea ce este organic în noi; se caută durerea reală, dezechilibrarea trupului de la stabilitate, la o stare de instabilitate, atât fizică, cât și psihică. Nu se dezechilibrează psihic actorul, ci încearcă a eluda raționalul din sine, căutând a se călăuzi instinctual, organic, ritualic. Pornind de la echilibru se ajunge la dezechilibru, de la mersul ordonat în cerc, la distanțe egale între parteneri se ajunge la alergare frenetică, haotică. Acest complicat și dureros proces fizic și psihic are ca scop deschiderea totală a trupului și a mentalului artistic. Prin intensitatea concretă a motricității impuse, corpul devine maleabil, uită inhibițiile, plutește halucinant, intră în transă. Acesta este momentul prielnic pentru începerea improvizației pe teme date. Una dintre întrebările propuse actorilor spectacolului *Medeea* a fost „unde locuiește teama, durerea, moartea, iubirea” în trupul nostru? Prin acest exercițiu actorul își descoperă noi abilități corporale sau vocale, trupul reacționează dezinhibat la stimuli vizuali, olfactivi, auditivi. Fondul muzical inclus în momentul de improvizație familiariza actorii cu muzica din spectacol. Tema principală de improvizație a fiecărei repetiții a fost antiteza *ordine – dezordine*. Nici un exercițiu de improvizație nu era făcut întâmplător, regizorul Yiannis Paraskevopoulos, urmărind a pregăti actorii pentru un spectacol dificil, gândit matematic, ritmic, ritualic.

Spectacolul debutează în întuneric, prin monologul doicii care evocă perioada campaniei argonauților, introducând în scenă personaje simbolizând eroii argonauți. Însoțiți de acordurile extravagantei și ciudatei artiste Björk, intră în scenă eroii argonauți, alături de Iason, eroul care a dobândit *lâna de aur*. Fără a introduce în scenă figurație inutilă, regizorul transmite forța campaniei argonauților prin plasarea a patru actori în colțuri diverse ale scenei, convergând către același punct. Și Medeea, dar și doica și pedagogul împreună cu copiii iau parte la această campanie. Este fabulos cum reușesc actorii să transmită forța acelor memorabile momente. Nouă oameni umplu deodată întreg spațiul scenic, înaintând cu un pas de luptă puternic, ciudat, amintind de ținuturile marine, simbolizând mersul prin apă.

Medeea este întruchipată cu dureroasă luciditate. Starea personajului impune actriței Cerasela Iosifescu nuanțarea trăirilor, gradația durerii, dezvelind puterea de a ființa teribil într-o mască înlăcrimată. Începutul spectacolului fixează atenția asupra unei femei rănite în iubire, pentru ca mai apoi să se transforme monstruos în criminală. Medeea este și îndurerată, și duioasă cu copiii, perfidă cu Iason, dar și crudă cu toți cei care îi stau în cale. Ea arată prietenie femeilor din cor, dezvăluindu-le planul ei monstruos. Ceea ce se degajă în preajma Medeei este un puternic miros de cenușă. Ea plutește înconjurată de aburii morții. Iubirea ei este sălbatică, iar personajul pare a se întrupa din substanța întunericului. Aruncându-se cu frenezie în hăturile acestui marcant rol, Cerasela Iosifescu reușește să creeze o Medee puternică, întunecată, pățimașă până la crimă. Sfâșietoarele ei răcnesc țâșnesc din durere și converg biruitoare către voința ei de nestrămutat. Ea trebuie să-și părăsească eul ei, depășind sentimentul matern, pentru a săvârși crima. Trecând prin confuze stări de remușcare, Medeea pare a nu înfăptui ceea ce și-a propus, pentru ca în final să descoperim încremeniți o stană de piatră umblătoare, căutând cuțitele. Medeea este târâtă către marginea prăpastiei cu fiecare acțiune a sa. În scena scaldată în întuneric o pată de lumină galbenă dezvăluie mama ucigașă, care-și spală mâinile, purificându-se înaintea crimei, pe care Girard o numește sacrificială. Medeea substituie pe Iason prin copiii jertfiți, îndeplinind astfel o *crimă sacrificială*. Lumina filtrată prin lespede dezvăluie mâinile hotărâte, ridicând două cuțite uriașe. Pictat în culori tari, portretul Medeei dezvelește un om îndurerat, teribil de singur, un om a cărui iubire a fost mereu umbrită. Amintirea predominantă pe care o impune Medeea este imaginea unei femei încremenite de durere, o mască din lacrimi înghețate. Durerea o poartă către apropierea de Iason. Sacrificarea copiilor lor îi leagă profund și definitiv. Destinul lui Iason este pecetluit de Medeea și atunci când îl ajută să fure lâna de aur, dar și acum, când îi ucide copiii. Medeea și Iason devin inseparabili prin sacrificarea copiilor.



„Originea iubirii este barbară!”

Relația lor este putredă, asemenea fructelor prea coapte. Iason pălește în fața puterii Medeei, îndreptându-se iremediabil către prăpastie. Interpretat cu forță de Sorin Leoveanu, personajul capătă formă vie tocmai prin suferință.



*„...fiii ce i-am zămislit sunt morți acum
și nu mă mai ascultă: i-am pierdut!”*

Iason



Deux ex machina

Și el este singur, ca și Medeea, dar va fi și mai singur când aceasta îi ucide fiii. De aceea ultimul tablou al spectacolului se intitulează *Singurătatea*, așa cum se putea foarte bine numi și *Moartea*, pentru că imaginea din final face legătura cu tărâmul lui Hades. Dacă până la final doar s-a insinuat moartea, acum ea se infiltrează înlăuntrul fiecărui personaj, lăsând loc meditației asupra zădărnicii vieții.



*„Ce multe sunt fețele sorții.../ Atâtea nădejdi se destramă și pier
Iar nesăbuitul își taie fâgaș./ Liniște ... Liniște!”*

Corul femeilor corintiene

Corul antic a fascinat mereu actorii și regizorii perioadei moderne, căutând a găsi noi modalități de coordonare a acestui uriaș personaj colectiv, inițial format din cincizeci de actori. Regizorul amintea mereu o poveste a corului: spunea despre acesta că este format din oamenii care așteaptă în stația de autobuz. Oricât de prozaică ar fi comparația, am ajuns să verificăm aceste cuvinte. Corul tinerelor din Corint devine punte între trecut și prezent. Format din prietenele Medeei, corul este comentatorul prezent permanent în scenă, martor la acțiune. Apariția corului poate stârni hilarul, contrariind așteptările. Intră în scenă cu pas săltăreț, zece tinere îmbrăcate la fel, purtând mănuși, umbrele și cizme de cauciuc albe, având pe cot o sacoșă de cumpărături. Femeile din cor sunt femeile casnice, care intră în *supermarket* și fac *shopping*. Ele sunt tinerele victime ale modei, extaziate când merg la *beauty-salon*. Cu machiaj perfect, amintind anii '60, purtând

pe buze un roșu aprins ca marcă a feminității, proaspăt ieșite de la coafor, femeile din cor vin curioase la Medeea, pentru o mică partidă de bârfă. Savurând cu plăcere durerea *prietenei* lor, altele compătiment-o sincer, tinerele din cor vor fi mereu alături de Medeea până în momentul crimei.

Dacă la nivelul spectacolului se urmărește axa *ordine – anarhie*, și la nivelul fiecărui personaj se poate vorbi de această axă, mai degrabă despre ceea ce propune ea ca motor dramatic: până în momentul în care Medeea anunță sumbra ei hotărâre, putem vorbi de un oarecare echilibru în spectacol, dar după acest moment, totul pare a se năru. Ceea ce se întâmplă la nivel general, ara loc și în fiecare personaj deopotrivă. Se poate vorbi acum despre o evoluție în sens invers, de la echilibru la dezzechilibru. Toate personajele sunt târâte iremediabil către abisul întunecat al Medeei. Până la finalul spectacolului se răstoarnă ordinea naturală, se comite *hybris*-ul, fețele zâmbitoare ale femeilor corintiene lipsite de griji, vor cunoaște și lacrima, și durerea, și disperarea, și neputința, și lașitatea.

Propunând o apariție senină în scenă a corului, regizorul abate atenția de la tragica istorie pe care spectatorul o cunoaște; femeile corului apar senine, zâmbitoare, ca niște păpuși, purtând masca aparentei fericiri. Dar aflând despre crimă, se transformă în adevărate harpii.

Există în maniera de abordare a personajelor în spectacol o tehnică specială, care se călăuzește după *logica stopului*. Din dorința de esențializare a stărilor și a acțiunilor, regizorul propune actrițelor din cor să recurgă la motrica fragmentată a stopului. Astfel, atunci când acțiunea impune un moment tensionat, corul rămâne împietrit.

Spectacolul se desăvârșește și prin concursul scenografiei fericit gândite de Lia Dogaru, care desenează o scenă întunecată, cu accente de culoare sângerie. Scăldată în negru, (marcând ideea regizorală a întunecimii acestei tragedii), scena descrie o arenă galbenă care evocă teatrul antic și ținutul arid al lui Helios, nisipul, dar amintește și cercul ca figură geometrică perfectă. Câteva zeci de scaune din fibră de sticlă populează trist spațiul scenic, dominat de un uriaș corp mobil care coboară în centrul arenei galbene. Alegând fibra de sticlă ca material de lucru pentru decor, s-a deschis calea interpretărilor multiple la nivel simbolic. Elementele de decor pot părea a fi din piatră, din marmură, sau chiar din gheață, (în finalul spectacolului, când Iason încearcă a escalada în zadar zidul prea înalt pentru inima sa rănită).

Elementul central de decor capătă diverse conotații: zid, ușă, leagăn, până la imaginea de lespede de mormânt în finalul spectacolului. Scaunele dispuse simetric de către doică, la începutul spectacolului iau forma crucilor, anunțând parcă finalul tragic.

Costumele sunt o pată de culoare într-o mare de negru, conturând puternic personajele: Medeea este în roșu-sângeriu, iar corul este parcă pictat în culorile lui Delacroix: galben-violet, ca în pictura care o înfățișează pe Medeea înaintea uciderii pruncilor.



Disperarea

Eclerajul imprimă straniețe, neliniște, întreținând atmosfera sumbră a spectacolului. Lumina conturează personajele ca umbre și creează spații de joc, taie scena, trasează clar granițe. Spectacolul debutează în întuneric, apoi lumina crește, odată cu acțiunea, de la cele două faruri din Campania Argonauților, ajungându-se la o ploaie de lumină în finalul orbitor de tragic. Lumina filtrată pătrunde prin imensa fereastră căscată înaintea uciderii copiilor. Finalul *deus ex machina* a fost realizat prin scenografie și ecleraj, creându-se senzația că s-a despiciat cerul; vedem o pâlnie prin care Medeea plutește deasupra nenorocirii lui Iason.

Machiajul este puternic, amintind măștile tragice, iar apariția unor elemente moderne precum ochelarii de aviator pe care-i poartă mesagerul, nu fac decât să imprime straniețe și originalitate personajului.

Spectacol de forță, *Medeea* lui Yiannis Paraskevopoulos produce starea de *catharsis*, purificându-ne prin durere. Spectatorul rămâne tăcut și încremenit ca și personajele care săvârșesc ritualul artistic.

TEXTUL DRAMATIC LA PURCĂRETE

Edith NOFERI

Abstract

Once stage direction became an autonomous art, the relationship between text and stage was reevaluated: through the 20th century avant-garde, modern and contemporary stage direction discovers unprecedented means of approaching the dramatic text. Critics had often accused that stage direction uses text and that it doesn't respect its integrity. If, by that time, the performance was focused on the word, now stage direction claims its freedom to interpret the dramatic text.

In this paper I study, from modern aesthetics' point of view, the way Purcarete's *spectacology* approaches the literary text, with reference to two very important performances: *Ubu Rex with scenes from Macbeth* and *The Danaïdes*.

The stage direction (*mise en scene*), starting from deciphering the literary text and encoding it into a theatrical language, does not imply translating the literary universe into a stage universe, but, first of all, interpreting the literary text, and then creating the performance. The literary text lost its central function long ago, becoming just one of many *body parts* of the performance. These aspects are largely discussed by the two opposite theories on the dramatic text: the text – centered vision of the contemporary semioticians and the stage – centered vision of Hans-Thies Lemann, but Patrice Pavis clarifies these directions, discovering a mediated version of the two visions.

Key-words: *modern, contemporary, dramatic text, theatrical language.*

În teatrul occidental, textul dramatic reprezintă o componentă importantă a spectacolului teatral. Până la apariția regiei, spre sfârșitul secolului XIX, textul dramatic era elementul primordial al spectacolului, în care reprezentația teatrală era aservită autorului. Putem spune ca teatrul s-a dezvoltat într-o formulă logocentrică (formulă centrată pe cuvânt). Odată cu apariția regiei ca artă, raporturile s-au schimbat, textul ajungând a fi o derivată a spectacolului de teatru. Evoluția istorică dintre scenă și text, după cum observa Patrice Pavis este privită din două unghiuri diferite: fie scena caută să redea și să spună textul, fie se desparte de acesta, îl critică sau îl relativizează, printr-o vizualizare care nu îl redublează. Prima vorbește de un *potențial ascuns al textului* care este activată în mod inevitabil pe scenă, astfel încât spectacolul teatral nu este în conflict cu sensul textual, ci în serviciul său, fapt ce ar risca să blocheze cercetarea teatrală pe o direcție

logocentristă. Oricare ar fi punctele de vedere asupra textului dramatic, regia secolului XX eliberează forțele inconștiente ale imaginii și visului și exclude supremația textului, scena și tot ce se întâmplă cu acesta sunt promovate la rang de organizator suprem al reprezentației.¹ Așa cum afirma Artaud cu aproape un secol în urmă: „*sub acest unghi al utilizării magice și al vrăjitoriei trebuie înțeleasă regia, nu ca reflexul unui text scris și a proiecției de dubluri fizice care se degajă din scris, ci ca proiectare arzândă a tot ceea ce poate fi extras din consecințele obiective ale unui gest, ale unui cuvânt, ale unui sunet, ale unei muzici și ale combinațiilor dintre acestea. Această proiectare activă nu se poate face decât pe scenă, consecințele sale găsindu-se în fața scenei sau pe scenă...*”²

Pentru analiza unui spectacol de teatru este necesar a se urmări raportul dintre text și scenă din două puncte de vedere, așa cum ne arată Patris Pavis în lucrarea sa, *Analiza spectacolelor*³: primul punct se referă la modul în care este folosit un text pentru a fi reprezentat pe scenă și la doilea se referă la observarea modului în care acest text a fost pus în scenă din perspectiva audio-vizuală. Însă problema nu este să aflăm care element primează dintre text și scenă, ci să aflăm în ce măsură aceste două componente au nevoie unul de celălalt pentru a se determina. De aici se poate vorbi de o *viziune texto-centristă a punerii în scenă*, din perspectiva filologilor. Putem considera că regia decurge din text, în sensul că scena actualizează elemente cunoscute din scriitură, astfel textul este conceput ca o rezervă sau mai bine spus ca un depozitar al sensului pe care reprezentația este menită să îl extragă și să îl exprime scenic. Să nu înțelegem greșit că viziunea texto-centristă înseamnă o fidelitate față de autor prin care unii regizori doresc să lase piesa să vorbească de la sine. Chiar Peter Brook spunea că nu crede și este suspicios la această fidelitate a regizorului față de text pentru că „*dacă nu faci decât să lași piesa să vorbească, s-ar putea să nu scoată nici un sunet. Dacă vrei ca ea să fie auzită, atunci trebuie să atragi sunetele din ea.*”⁴

Prin armonia acestor sunete ascunse în text trebuie înțeleasă viziunea texto-centristă, care din perspectiva semiologilor, așa cum arăta Pavis în lucrarea sus menționată, înseamnă aseasonarea în mod retoric a textului scenic. Iată câteva poziții ale semiologilor redade de Pavis:

- Anne Ubersfeld amintește de *un nucleu de teatralitate sau matrice textuale de reprezentativitate*, de goluri ale textului care sunt acoperite de punerea în scenă;
- Alessandro Serpieri este preocupat de virtualitatea scenică a textului dramatic;

- Erika Fischer-Lichte observă *teoria ca studiu sistematic al relațiilor posibile între textul scris și reprezentare* care trebuie înțeleasă ca interpretator pentru semnificațiile posibile ale dramei ce stă la baza ei;
- Keir Elam se întreabă *în ce fel se înrudește textul dramatic și textul reprezentării și care sunt punctele de legătură dintre ele?*
- Horst Turk dorește urmărește să găsească *articulația care lipsește între semiologia teatrului și poetica dramei care ar facilita rezultatele unul pentru celălalt.*

La polul opus al acestor poziții se află viziunea radicală a esteticianului Hans-Thies Lehmann printr-o *viziune sceno-centristă*. Prin aceasta, se înțelege că punerea în scenă reprezintă o practică artistică strict imprevizibilă din perspectiva textului. Această viziune sceno-centristă neagă orice legătură de tip cauză-efect între text și scenă, oferind regiei puterea suverană de a decide asupra alegerilor sale estetice. Așa cum procedează mulți regizori, dar mai ales regizorii teatrului de imagine care pregătesc textul, muzica, scenografia, jocul actorilor în mod autonom ca mai apoi, la final să unească aceste elemente asemeni montajului de film. În acest context, textul dramatic nu mai beneficiază de un statut de autoritate sau de exclusivitate, el nu este decât unul dintre materialele reprezentării și nu centralizează și nici nu organizează elementele non verbale.

Însă teza lui Lehmann nu poate fi aplicabilă pe spectacole cu texte cunoscute, așa cum demonstrează Pavis, întrucât spectatorul poate fi dus în eroare, întrebându-se asupra raportului dintre practica artistică și text, fie doar pentru a-și pune problema cum poate scena să ignore, în asemenea măsură, ceea ce ne sugerează textul.

Pavis reușește să reconcilieze cele două poziții estetice dintre viziunea texto-centristă și cea sceno-centristă printr-un compromis: punerea în scenă nu este dictată de simpla lectură a textului; în schimb această lectură le sugerează practicienilor așezarea (punerea în spațiu) experimentală și progresivă a situațiilor de enunțare, care propun o perspectivă pentru înțelegerea textului, activând lectura și generând interpretări pe care cititorul nu le prevăzuse și care provin din intervenția actorului și artiștilor angrenați în practica scenică. Iar concluzia acestui compromis s-a ajuns pentru că nu are sens să racordăm regia unor elemente potențiale sau incomplete ale textului chiar dacă se observă indicii textuale de care se poate lega legitim regia și mai ales că nu există o *pre-regie* deja scrisă în textul dramatic, chiar dacă textul nu poate fi citit decât prin imaginarea situațiilor dramatice în care se derulează acțiunea.

Urmărind cele două poziții, Pavis arată că pentru analiza unui spectacol ce conține un text dramatic, trebuie să se țină cont de câteva observații importante:

– să se evite cu orice preț compararea punerii în scenă cu textul din care se inspiră, pentru că textul nu este punctul de referință indiscutabil la care trebuie să trimită demersul analitic pentru analiza unui spectacol;

– analiza trebuie să separe cu grijă ceea ce știe despre textul scris, datorită unei cunoașteri prealabile și ceea ce observă din textul emis pe scenă, și deci enunțat într-o situație foarte precisă pe care ar trebui pentru început să o descrie;

– trebuie, deci, să se gândească separat studiul textelor scrise și cel al practicilor scenice care includ un text.⁵

Raportul dintre text și scenă poate fi privit și din prisma ficționalității. Ficțiunea poate fi termenul ce mediază firul epic al textului și ceea ce ilustrează scena, ca și cum medierea „ar fi realizată prin ilustrarea textuală și vizuală a unei lumi posibile ficționale, construită mai întâi prin analiza dramaturgică și lectură, apoi ilustrată prin punerea în spațiul scenic.”⁶ Dar dacă există un raport evident de ficționalitate între text și scenă, ea trebuie privită nu sub forma unei traduceri sau a unei redublări a textului pentru scenă, ci prin viziunea unui univers ficțional impus de regie prin ilustrarea vizuală.⁷

Regizorii teatrului de imagine, în care este încadrat și Purcărete, dezvoltă, după cum arăta George Banu, un univers unde plastica imaginii și corpul constituie, la rândul lor, universuri vizuale proprii. În general textul dispare sau se reduce, ajungând pe plan secund în timp ce imaginea se detașează ca prezență primară. Sub influența lui Kantor și Wilson, mulți regizori au dezvoltat un teatru de imagine, în care cuvântul are o importanță minimă, iar imaginile sunt propulsate înainte cu ajutorul plasticii corporale și al luminilor savant reglate, ocupând spațiul și antrenând spectatorul în domeniul *oniricului* sau *al memoriei*.⁸ Același lucru spunea și Lehmann, pentru care teatrul de imagini înseamnă un teatru al scenografiei, unde există o dramaturgie vizuală dar nu una organizată exclusiv vizual ci una care nu se subordonează textului și poate să-și dezvolte liber propria sa logică. Astfel că secvențele, modurile sau punctele în care se concentrează percepția construirii semnificațiilor regizorale, chiar fragmentare, sunt în dramaturgia vizuală definite plecând de la date optice.⁹ Putem spune că ficționalitatea scenică are ca punct de plecare aceste date vizuale prin care trebuie văzut *invizibilul*. Asta înseamnă, din perspectiva lui Lehmann, că ceea ce trebuie să vedem sau să citim este ceea ce ascunde eroarea din enunț.

Ficționalitatea textuală pentru regizorii de imagine determină în cea mai mare măsură și conceptualitatea scenariului dramatic, fiind punctul de plecare pentru ilustrația scenică. Un scenariu dramatic cuprinde textul modificat al piesei originale, din care se observă libertatea regizorului de a structura firul epic în favoarea concepției sale.

În ce privește montarea textelor clasice, Meyerhold spunea că „nu este obligatoriu ca punerea în scenă să se supună metodei arheologice, nu este necesar ca regizorul, în opera sa de construcție, să reproducă exact particularitățile scenelor vechi. O punere în scenă autentică ar trebui să se facă printr-o compoziție liberă asemeni scenelor primitive, cu condiția absolută de a prelua esența particularităților arhitecturale care vor fi cel mai bine adaptate spiritului operei reprezentate.”¹⁰

Păstrând conceptualitatea regizorului rus, Purcărete a avut întotdeauna o *compoziție liberă* pentru scenariile sale, dar a căutat să rămână fidel textelor clasice, chiar dacă au survenit modificări sau abateri. Ficționalitatea textuală la Purcărete se dezvoltă și se amplifică, nefiind niciodată în contradicție cu ficționalitatea scenică. Pentru regizor este semnificativ să descopere *invizibilul* din text și propulsarea lui în imagini vizuale. În alcătuirea scenariilor sale, adeseori *instinctul* și *halucinația* prezintă, pentru Purcărete, soluții posibile pentru ceea ce este *invizibil* în piesă, dincolo de cuvinte: „*Mă las condus de instinct. În cazul cel mai fericit, textul se transformă în imagini și ceea ce citesc devine un fel de halucinație, în special vizuală. Dar nu numai. Se adaugă rudimente de ritmuri, sonorități, fragmente de atmosferă, de muzică. (...) Lucrurile dobândesc puțin câte puțin sens, iar textul capătă sens.*”¹¹

O particularitate aparte care contribuie la conceperea scenariului o reprezintă și forma de traducere a unui text, care involuntar devine o interpretare la textul original (acest lucru se observă mai ales la tragediile grecești și shakespeariene). Astfel că Purcărete scrie scenariul după traduceri existente, dar se raportează întotdeauna la textul original. De asemenea, se întâmplă ca, la diferite scenarii, regizorul să apeleze și la alte texte care servesc viziunii regizorale în vederea unei aprofundări sau accentuări a mesajului dorit (*Legendele Atrizilor, Ubu Rex cu scene din Macbeth, Danaidele*).

Ținând cont de aceste modificări, Purcărete reunește scriiturile într-un scenariu de spectacol care devin interpretări proprii la textul original, ce urmează a fi codificate în limbaj teatral.

Pentru *Ubu Rex cu scene din Macbeth*, scenariul a fost compus după traducerea inedită a lui Romulus Vulpescu la *Ubu Rege* de Alfred Jarry și traducerea lui Ion Vinea la *Macbeth*-ul lui Shakespeare. De menționat că traducerea lui Romulus Vulpescu este una dintre puținele variante care depășesc originalul. Purcărete, după compararea originalului cu traducerea, s-a rezumat să se folosească numai de varianta românească. Unificarea acestor două texte are și o explicație literară, chiar Jarry a consemnat legătura lui *Ubu* cu tragediile shakespeariene: „*Atuncea, dar Dom' Ubu cletinatu-și-au para, drept carele fu numit de către anglii Shakespeare și*

remas-au de la dânsul subt acest nume o samă de frumoase tragódii în scrisură puse."¹² Iar a doua explicație de natură estetică ar fi că „*textul lui Jarry servește ca exorcism pentru textul lui Shakespeare. Apropiind cele două texte se pare că posibilul malefic se neutralizează. (...) Ubu Rege nu face decât să urmărească tema dramatică a lui Macbeth.*”¹³ Dar din punct de vedere artistic, apropierea celor două texte s-a realizat prin metoda teatrului în teatru, așa cum este la Hamlet, Ubu și consoarta lui, ajunși la domnia regatului, privesc un spectacol de Shakespeare dat în onoarea lor. Această soluție inedită, după cum mărturisea regizorul a condus la crearea „*unui spectacol foarte viu*”.¹⁴

Structura scenariului la *Ubu rex* este așezată pe trei acte, din care cel de al doilea act aparține lui Shakespeare. Fidelitatea față de textul farsei este aproape păstrată, Purcărete renunțând doar la replicile inutile sau la cele care nu modifică acțiunea. Citind piesa și urmărind spectacolul nu îți dai seama de tăieturile și decupajele survenite. Firul epic al piesei este întrerupt de particularitatea atașării textului shakespearian, în actul doi al scenariului.

Se observă studiul regizorului asupra celorlalte farse ubuesciene, întrucât s-a folosit de unele fragmente din alte piese ale lui Jarry, pentru șlefuirea acțiunilor scenice sau pentru a întări viziunea regizorală. De exemplu, monologul lui Ubu din partea a treia a scenariului, privind filosofia-i vulgară și grotescă asupra *perfectiunii*, este extras din farsa *Amorul în vizite* și care vine, aici, să amplifice oroarea crimelor nejustificate. Îl vedem pe Ubu tronând languros și filosofând satisfăcut despre perfectiunea sferei, ca imediat să poruncească, într-o frenezie nebună, masacrul nobililor pentru a se îmbogăți.

În partea a doua a scenariului, regăsim colaje din Macbethul shakespearian (mai exact din actul I, scenele 3, 4, 5, 6, 7), regizorul simplificând într-o poveste scurtă tragedia elisabetană, care devine un pretext. Procedul teatrului în teatru a funcționat ingenios în spectacol: două cupluri de tirani sunt puse față în față, una se oglindește în cealaltă. Dar în loc să creeze tensiuni, adevărate muștrări de conștiință pentru cuplul Ubu și madam Ubu, aceștia rămân intransigenți în vulgaritatea și nimicia lor. Istoria nu ne învață nimic, se pare că ne amintește ca morală, Purcărete. Dar Macbeth și Lady Macbeth reapar și în partea a treia a scenariului, ca niște himere ce îi amintesc lui Ubu, prin versurile lui Shakespeare, prima crimă săvârșită de ei (Macbeth; actul II, Scena 1). Astfel că traseul lui Macbeth devine cel al lui Ubu, unde povestea uzurpatorului este concepută pe traseul lui Masbeth.

În ce privește personajele, regizorul a conceput în scenariu, două personaje noi: cuplul prezentatorilor care punctează momentele acțiunii. Din punct de vedere literar, aceste personaje nu sunt altceva decât vocea lui

Jarry, pentru că marea majoritate a replicilor sunt de fapt explicațiile autorului pe marginea piesei *Ubu Rege*. Iar din punct de vedere teatral, se poate obseva, înclinația regizorului spre Comedia dell'arte. Povestitorii vin în fața publicului și-l informează cu amănunte despre reprezentația jucată sau despre ceea ce urmează să vadă.

Finalul scenariului este diferit de farsă, Purcărete a introdus replici din *Macbeth* (actul V, sc.5), pe care le-a atribuit lui Ubu, ceea ce întărește afirmația traseului macbethian parcurs de Ubu. Dar apariția acestui text schimbă finalul din farsă: cuplul Ubu nu scapă, fugind cu o corabie pe mare ci sunt uciși de Blegoslav, urmașul de drept al tronului, așa cum o cere marea dreptate a tragediei shakeasperiene.

Dacă până acum am expus modul de asamblare a scenariului, *Ubu Rex cu scene din Macbeth*, acum ar trebui analizată cauzalitatea acestui model. Se știe că un text dramatic are o infinitate de posibilități de interpretare scenică: „în unicitatea realității sale artistice, fiecare text dramatic autentic conține, într-o stare latentă, o mulțime de spectacole posibile”¹⁵ Viziunea lui Purcărete asupra spectacolului a generat, indiscutabil, acest model de scenariu. Pentru regizorul român, reprezentația teatrală a fost concepută ca un joc de teatru popular, cu date din Comedia dell'arte. Interesantă abordare, având în vedere că, aproape treizeci de ani în urmă, Peter Brook consemna piesa lui Jarry ca făcând parte din teatrul popular sau *teatrul brut*: „tradiția populară este mușcătoare, o satiră feroce și o caricatură grotescă. Această calitate este prezentă și în cea mai deplină formă de teatru brut. (...) *Suprarealismul e brut, Jarry e brut.*”¹⁶ Ca notă particulară asupra piesei lui Jarry, regizorul englez ilustrează diferența a două spectacole cu *Ubu Rege*, dintre o tradiție artistică și una brută. Primul spectacol, în versiune franceză, reușea cu mare strălucire să redea ideea marionetelor în alb și negru cu actori pe viu și unde d-l Ubu și d-na Ubu erau desenele animate ale lui Jarry ca la carte, dar nu ca în viață, ceea ce a zăpăcit și a plictisit publicul pentru că nu a putut să se identifice cu cruda realitate a povestirii, iar ceea ce a rămas a fost să urmărească niște păpuși cum se învârt pe scenă. Al doilea spectacol era unul ceh cu o versiune ce nu a respectat nici una din indicațiile lui Jarry. Într-un stil de pop-art cu coșuri de gunoi și rame vechi de fier de pat, d-l Ubu era un netot șmecher și d-na Ubu o târfa neglijentă și atrăgătoare. Încă de la prima imagine, cu Ubu împiedicându-se în chiloți și întrebând de ce nu poate fi el regele Poloniei, publicul a fost prins și a putut urmări desfășurarea suprarealistă a poveștii pentru că a acceptat situația primitivă și personajele așa cum i-au convenit.¹⁷

Raportându-ne la spectacolul lui Purcărete, se pare că rețeta succesului se aseamănă cu ideile expuse de Brook, pentru că „*murdăria și vulgaritatea sunt naturale, obscenitatea e veselă: prin aceasta, spectacolul își asumă*

rolul social eliberator, pentru că, prin natura sa, teatrul popular este anti-autoritar, anti-tradițional, anti-fast, anti-pretenție. Acesta este teatrul zgomotului iar teatrul zgomotului e cel al aplauzelor."¹⁸

Dar cel mai complex și ingenios scenariu mi se pare a fi cel creat pentru *Danaidele*, unde Silviu Purcărete a reușit să-i atribuie trilogiei lui Eschil comentarii și definiții din Aristotel, Corneille, Sthendhal, Etienne Souriau, Scalinger, Schopenhauer, Hegel și Nietzsche.

Se știe că din trilogia *Suplicatele, Egiptenii, Danaidele* și drama satirică *Amymonea* lui Eschil s-a păstrat de a lungul timpului doar prima tragedie, restul fiind presupuneri sau câteva urme de text. Refacerea textului dramatic nu înseamnă altceva decât o reinterpretare originală, o propunere pertinentă la ceea ce a fost și nu mai este și cum ar fi dacă ar fi... Purcărete „se joacă de-a piesa lui Eschil”, după cum mărturisea: „*Eu nu montez piesa lui Eschil pentru simplu motiv că aceasta nu există. Și atunci îmi permit un joc: hai să ne facem că facem o piesă despre Eschil, despre ceea ce s-a petrecut atunci. Tema nu mai este Eschil, ci jocul de-a Eschil*”¹⁹

Refacerea și reinterpretarea trilogiei a fost concepută pe două planuri spațiale: Olimpul, tărâmul zeilor și Pământul, habitatul oamenilor. Se știe că în tragedia Danaidelor, zeii nu figurau ca personaje scenice și nici nu aveau vreo contribuție în deznodământul suplicatelor (excepție făcând zeul Poseidon care apărea în *Amymonea*), dar Purcărete îi aduce în scenă și astfel, zeii devin motorul principal al acțiunilor scenice: tulburând, sancționând sau schimbând firul epic. Ingeniozitatea scenariului constă în crearea acestor două planuri de zei și de oameni, unde povestea este concepută ca un joc al zeilor, prin metoda teatrului în teatru: Zeii, la început plictisiți se joacă *de-a teatrul* și pun în scenă o trilogie, inventând și intervenind după bunul lor plac în acțiunile protagoniștilor. Pe măsură ce povestea se angrenează, zeii descoperă plăcerea jocului, ajungând să se implice direct în acțiune.

Ceea ce e frapant la scenariu este că a fost conceput pentru a fi jucat în limba română și franceză, din acest punct de vedere, scenariul este bilingv. Zeii vorbesc în română, iar muritorii în franceză. Pentru aceasta nu am găsit nici o explicație artistică care să lămurească justificarea folosirii ambelor limbi în spectacol. Probabil că este vorba de o politică culturală la mijloc, având în vedere că proiectul a fost susținut de festivaluri din afara țării și Purcărete s-a simțit nevoit să aleagă ca variantă una din limbile de circulație internaționale pentru publicul străin, dar din orgoliu, a păstrat limba maternă în spectacol, rezultând această mixiune fonetică franco-română, care s-a dovedit, de altfel, foarte muzicală.

Conținutul scenariului dramatic are pe lângă definițiile și comentariile tragediei, povestea lui Io, mama primordială a Danaidelor, extras din

tragedia lui Eschil, *Prometeru încătușat*, precum și povestea *Amymonei*, din care s-a păstrat doar un vers al lui Poseidon. Unificarea acestor texte a fost structurată aproape matematic pe o axă continuă a unei acțiuni imaginate de regizor. Astfel, definițiile și comentariile tragediei, pe de o parte, devin un dialog al zeilor în conceperea și regizarea tragediei alese de ei și pe cealaltă parte, dezvoltă acțiunea scenică a tragediei. Modelul teatrului în teatru devine astfel necesară, zeii sunt aceia care sugerează așezarea progresivă a elementelor scenice. O altă opțiune regizorală este și apelarea la motivul visului, unde mitul lui *Io* și povestea *Amymoneai* sunt înserate în scenariul dramatic grație planului oniric: aflate la porțile Argosului, Danaidele adormite își invocă mama primordială, pe *Io*, iar *Hypermnestra*, cu ajutorul visului ia înfățișarea *Amymonei*.

Avem de a face aici cu o scenaristică regizorală foarte complexă, mai ales din punct de vedere estetic. Urmărind lucrarea Marinei Constantinescu despre Danaidele lui Purcărete, mi-a atras atenția titlul articolului: *Apolonic și Dionisiac*, crezând că este o dezbatere estetică a celor doi termeni cu aplicabilitate pe cele două planuri din scenariu, *Olimp – Pământ*, am fost surprinsă să constat că era vorba de cu totul altceva și anume, tema tragicului la Nietzsche raportat la creația lui Purcărete. Constituirea scenariului a implicat involuntar un raport de similitudini cu concepția marelui filosof despre tragedie: „*Nietzsche spunea că Tragedia este o lume intermediară între frumusețe și adevăr; condiția ambiguă a însăși tragediei. Această condiție este strict respectată de Silviu Purcărete. Argumentele solide ale demersului său nu au forțat fondul problemei. El îl distribuie diferit, din perspectiva danaidelor. Nu suprimă ambiguitatea, în consecință nu distruge misterul, magia și nici nu ermetizează, îmbogățind prea mult sensurile și conotațiile. El nu se lasă amețit și sedus de libertatea de selecție și ordonarea fragmentelor care formează scenariul.*”²⁰

Dar dacă am compara cei doi termeni, *apolonic* și *dionisiac*, cu cele două planuri ale scenariului, am observa un joc amețitor de conotații filosofice în fundamentarea tragediei prin jocul teatral propus de zeii lui Purcărete. Esența tragicului în artă, după Nietzsche, este perceput din spiritul apolonic și dionisiac. Apolonicul înseamnă principiul contemplării estetice, al perfecțiunii, al detașării iar Dionisiacul înseamnă principiul devenirii, al sentimentelor umane, al dorinței de creație dar și al distrugerii. Tragedia antică a apărut o dată cu dorința de creație a omului ce aspiră spre perfecțiune, spre contemplarea frumosului ideal. Între cele două principii există prin urmare, un raport de complementaritate. Pe care o putem aplica și la spectacolul lui Purcărete, când zeii făuresc tragedia și se joacă de-a teatrul prin dorință și contemplare. Dar, mergând mai departe pe firul acțiunii, vom observa că apolonul tinde spre partea zeilor-regizori și

dionisiacul spre partea oamenilor-actori (principiul sentimentelor umane), ca mai apoi apolonicul să-și piardă rolul de contemplator prin substituirea lui de către dionisiac atunci când zeii intervin pe scenă, ca și actori. Astfel raportul dintre apolonic și dionisiac este unul de atracție și respingere, dar mereu în opoziție. Pentru că apolonic mai înseamnă și luciditate, rațional, măsură și armonie, iar dionisiac, extatic, pasionat, zbuciumat și teluric.

Observăm că scenariul Danaidelor nu reconstituie nici pe departe piesa pierdută a lui Eschil, care este, aici, un model de concepere a mitului Danaidelor ci este evident o poziție estetică a regizorului față de tragedia antică. Scenariul este un proiect artistic al regizorului, care a îmbinat ideii și concepții filosofice ale tragediei printr-o libertate totală a opțiunilor sale estetice, după cum afirma și Purcărete: „*a spune că am făcut o reconstituire este o glumă sută la sută, în scenariul meu nu am respectat nici un principiu tragic, povestea este pe cât de eclectică posibil. Una dintre glumele mele care ne permite astăzi, să montăm un spectacol despre ceea ce ar fi putut fi prima piesă a umanității. Dar să încercăm să atingem certitudinea, chiar și pseudo-științifică că așa a fost întradevăr. Datele lipsesc complet, nici un control nu este posibil și în concluzie libertatea este totală.*”²¹

Pentru conceptualitatea scenariului la Purcărete, se pare că putem aplica mai degrabă teza lui Lehmann privind viziunea sceno-centristă a textului dramatic. Orânduirea scriiturii are ca punct de plecare, datele vizuale ale regizorului. Iar finalitatea scenariului se concretizează abia la lucrul la scenă, când intervin adeseori modificări prin adăugiri, eliminări sau decupaje și montări de text. Schimbările survenite în scenariul de spectacol se datorează și apariției la lucrul la scenă și ale celorlalte elemente ale spectacolului (jocul actorilor, muzica, scenografia, eclerajul), care influențează și ordonează rațional structura scenariului, asemeni montajului de film. Din perspectiva lui Pavis, putem spune că textul scenic activează lectura și generează interpretări pe care spectatorul nu le prevăzuse și care provin din intenția artiștilor angrenați în practica scenică.

Analizând raportul text-scenă din cele două spectacole ale lui Purcărete din prisma viziunii texto-centriste și respectiv sceno-centriste ale lui Pavis și Lehmann, se pot observa diferențe de abordare a textului dramatic în raport cu opțiunea regizorală.

Pentru *Ubu Rex...*, putem spune din viziunea lui Pavis, că textul este redat pe scenă datorită *potențialului ascuns al textului*, care permite un echilibru dintre scenă și piesă, astfel încât sensul textual nu este în conflict cu reprezentarea scenică, iar punerea în scenă nu este dictată de simpla lecturare a piesei, ci de potențialul său ascuns care permite regizorului o așezare experimentală a situațiilor enunțate, oferind o perspectivă nouă pentru înțelegerea textului. Însă viziunea sceno-centristă lui Lehmann nu poate fi

aplicată la *Ubu Rex...*, pentru că regia nu poate să ignore ceea ce ne sugerează textul. Dar nu același lucru putem spune și despre *Danaidele*. Având în vedere că textul dramatic este un scenariu eclectic, putem spune că teza lui Lehmann devine valabilă. Aici, viziunea sceno-centristă este puternică: amintind de un teatru al scenografiei pentru Danaidele, se poate spune că există o dramaturgie vizuală dar nu una organizată exclusiv vizual, ci una care nu se subordonează textului, astfel încât își dezvoltă propria sa logică. Textul dramatic este unul dintre componentele reprezentației și nu centralizează sau ordonează elementele non-verbale.

Iată diferențele de percepție a textului dramatic din cele două spectacole ale lui Purcărete din concepția texto-centristă și sceno-centristă:

Viziunea texto-centristă la <i>Ubu Rex</i>	Viziunea sceno-centristă la <i>Danaidele</i>
- scena caută să redea și să spună textul în sensul că regia decurge din text	- scena se desparte de text, îl critică sau îl relativizează printr-o vizualizare care nu îl dedublează
- potențialul ascuns al textului este activată în mod inevitabil pe scenă, astfel încât textul teatral nu este în conflict cu sensul textual ci în serviciul său	- punerea în scenă este o practică imprevizibilă din perspectiva textului, orânduirea scriiturii are ca punct de plecare imaginea scenică
- punerea în scenă nu este dictată de simpla lecturare ci le sugerează practicienilor așezarea experimentală și progresivă a situațiilor enunțate care propun o perspectivă pentru înțelegerea textului ²²	- neagă orice legătură de tip cauză-efect între text și scenă, oferind puterea suverană de a decide asupra alegerilor sale estetice

Din aceste două mari poziții asupra raportului text-scenă se desprinde ideea comună că în regia actuală, textul este o parte integrată a reprezentației scenice și exclude supremația sa, scena contemporană cu tot ceea ce implică ea este promovată la rang de organizator suprem al reprezentației, așa cum afirma Pavis dar și Lehmann.

Iar în ce privește textul la Purcărete, oricare ar fi pozițiile esteticienilor de teatru, putem afirma că regizorul român reconciliază sau echilibrează textul cu regia. El îi readuce pe marii clasici într-un teatru care demult nu mai este o reflexie a realității ci o catedrală a spiritului uman.

NOTE

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Armand Colin, 2006, p. 354.

² Antonin Artaud, *Teatrul oriental și teatrul occidental*, apud Mihaela Tonitzta-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, București, Editura Nemira, 2004, p. 303.

³ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Armand Colin, 2005, p. 182-189.

- ⁴ Peter Brook, *Spațiul gol*, București, Editura Unitext, 1997, p. 41.
- ⁵ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Armand Colin, 2005, p. 188-189.
- ⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Armand Colin, 2006, p. 356.
- ⁷ *Ibidem*, p. 356.
- ⁸ George Banu, *Ultimul sfert de secol teatral*, București, Editura Paralela 45, 2003, p. 15.
- ⁹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, Éditions L'Arche, 2002, p. 147.
- ¹⁰ Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre, Tome I, 1891- 1917*, La Cité – L'Age d'Homme, p. 168.
- ¹¹ Marina Constantinescu, *Les Danaïdes. Histoire d'un spectacle*, București, Editura Nemira, 1996, p. 35-36.
- ¹² Alfred Jarry, *Ubu*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 19.
- ¹³ Patrel Berceanu, *Dialog cu regizorul Silviu Purcărete*, în Patrel Berceanu, *Monografia unui eveniment teatral: Ubu Rex cu scene din Macbeth*, Craiova, Editura Aius, 2000, p. 44.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 45.
- ¹⁵ András Béres, *Text și spectacol*, Târgu Mureș, Editura Academios, 2000, p. 34.
- ¹⁶ Peter Brook, *op. cit.*, p. 67.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 66.
- ¹⁹ Marina Constantinescu, *op. cit.*, p. 38.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 27-28.
- ²¹ *Ibidem*, p. 40.
- ²² Aceasta este poziția lui Pavis în reconcilierea celor două viziuni texto-centristă și sceno-centristă.

BIBLIOGRAFIE

- Banu, George, *Ultimul sfert de secol teatral*, București, Editura Paralela 45, 2003.
- Berceanu, Patrel, *Monografia unui eveniment teatral: Ubu Rex cu scene din Macbeth*, Craiova, Editura Aius, 2000.
- Béres, András, *Text și spectacol*, Târgu Mureș, Editura Academios, 2000.
- Brook, Peter, *Spațiul gol*, București, Editura Unitext, 1997.
- Constantinescu, Marina, *Les Danaïdes. Histoire d'un spectacle*, București, Editura Nemira, 1996.
- Jarry, Alfred, *Ubu*, București, Editura pentru literatură universală, 1969.
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, Éditions L'Arche, 2002.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre, Tome I, 1891- 1917*, La Cité – L'Age d'Homme.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Armand Colin, 2006.
- Pavis, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Armand Colin, 2005.
- Tonitzta-Iordache, Mihaela, Banu, George, *Arta teatrului*, București, Editura Nemira, 2004.
- Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Editura Institutul European, 1999.

LE BESTIAIRE DE JEAN COCTEAU. RACINES ANTIQUES ET MODERNITÉ

Dorina PĂNCULESCU

Rezumat

Opera literară a lui Jean Cocteau acordă un loc aparte reprezentărilor animaliere. Pentru autor, animalele sunt ambasadoarele Necunoscutului, Misterului sau Morții. Dar atunci când poetul caută să le surprindă misterul, ele dispar în banal, mor ori sunt estropiate. Inspirat de arta suprarealistă, animalele capătă la Cocteau imagini neconvenționale, chiar și îngerii sunt descriși ca niște ființe cu caracteristici bestiale. Simbolurile tradiționale legate de reprezentările animaliere sunt reinventate într-un mod original.

Cuvinte cheie: *reprezentări animaliere, simboluri, originalitate, mister.*

L'animal et l'homme. Un couple antagonique et harmonieux à la fois, qui traverse les époques. L'angoisse et la fascination qu'éveille en nous la parenté physiologique et psychique avec l'être animal est aussi propre à Jean Cocteau.

Jean Cocteau est un représentant brillant de la génération des « enfants terribles » de l'entre-deux guerres. L'œuvre de cet écrivain fécond (poète, dramaturge, romancier, scénariste) s'étaie sur des mythes obsédants, dont celui du Poète est le plus important. Ses films et ses pièces de théâtre sont des réinterprétations modernes, surréalistes, des mythes anciens (*Orphée, La machine infernale, La Belle et la Bête, L'Aigle à deux têtes*, etc.). Cocteau prend le parti des personnages à destin tragique qui ont choisi l'interrogation existentielle comme règle de leur vie (Orphée, Œdipe). Ils sont engagés dans une lutte tragique pour trouver la vérité et l'authenticité de leur existence, souvent au prix même de celle-ci.

Dans l'œuvre de Cocteau on rencontre non seulement des héros mythiques, mais aussi un grand nombre d'animaux, qui l'ont fasciné par leur étrangeté. Cocteau leur a assigné un rôle important dans le destin des personnages, car ils deviennent les instruments du destin, les messagers ou les réverbérations de la Divinité. Porteurs d'un secret, les animaux qui composent son bestiaire littéraire s'enfuient ou s'abîment lorsqu'on tente de surprendre leur lien avec un autre monde, celui des essences. Ces animaux restent des symboles, leur image physique est sommaire ou hybride, comme

l'homme-animal (La Bête, personnage du film) ou l'ange-animal (Heurtebise, héros du poème du même nom).

Le dramaturge et le scénariste face aux animaux.

Un film célèbre de Cocteau, qui a roulé sur les écrans en 1946, a été le conte fantastique *La Belle et la Bête*, avec Jean Marais dans le rôle principal. Cocteau a écrit à propos de son personnage :

Mon but était de rendre la Bête si humaine, si sympathique, si supérieure aux hommes, que sa transformation en prince charmant soit, pour la Belle, une déception terrible et l'oblige, en quelque sorte, au mariage de raison et à un avenir que résume la dernière phrase des contes de fées : « et ils eurent beaucoup d'enfants »¹.

La Bête est un lion majestueux, présenté en grand costume de Cour, qui n'a que la tête et les mains d'une bête. Elle parle comme un humain, ses yeux étincellent, ses griffes sont épouvantables. Par son consentement final à des noces anormales, la Belle veut atteindre à l'Inconnu et à l'Extraordinaire. Mais, à son premier regard d'amour, la Bête se métamorphose en un prince charmant, qui a les traits d'un ami de son frère, auquel elle rêvait pendant son adolescence. L'Inconnu devient le connu, les personnages finissent par avoir un destin fade et banal. Lorsque le prince lui demande, après sa métamorphose : « Vous êtes heureuse ? », la Belle répond, avec une sorte de dépit : « Il faudra que je m'habitue ».

La Bête peut être interprétée comme le Phénix du bestiaire coctélien. Semblablement à cet oiseau fabuleux, elle a le pouvoir de renaître. Connue en Egypte sous le nom de Bennu, elle incarnait l'âme universelle d'Osiris qui se récréait sans cesse de lui-même. Chez les chrétiens, le Phénix est le symbole de la Résurrection. Et comme le Phoenix n'a jamais été vu, de même Dieu ne peut être compris par les hommes que par l'intermédiaire de Ses Noms et de Ses Qualités.

Dans les pièces d'inspiration antique, les animaux permettent aux humains une initiation aux mystères des Dieux ou de la Mort, souvent par le biais des amours extravagantes, jamais accomplies. L'étonnante Sphinx de *La machine infernale* est un bel animal, mi-jeune fille, mi-lionne ailée, qui tombe amoureuse du jeune Œdipe. Elle lui donne la réponse à l'énigme qu'elle-même lui avait posée, lui permettant ainsi de continuer son chemin vers le destin tragique qui l'attendait. Un autre personnage de la pièce est Anubis, dieu funéraire de l'antique Egypte, représenté avec une tête de chacal, qui dit des mots suggestifs pour la conception de Cocteau à propos de ses animaux-symboles : « La logique m'oblige, pour apparaître aux hommes, à prendre l'aspect sous lequel ils nous représentent ; sinon, ils ne verraient que du vide ».

Dans la pièce *l'Aigle à deux têtes*, l'aigle bicéphale, symbole

traditionnel de la royauté, est réinvesti avec une nouvelle interprétation : la Reine et Stanislas, l'assassin envoyé par les complotistes pour l'assassiner, tombent amoureux l'un de l'autre. Par leur passion cachée, terminée dans la mort, la Reine découvre non seulement son vrai visage, toujours voilé par le deuil, mais aussi son authenticité, celle des poètes et des téméraires.

Le poète face aux animaux.

Les animaux de Cocteau-poète sont des faux-semblants. Mis en cages, représentées par les vers du poète, lorsque celui-ci se réjouit de sa capture et ouvre la main, il constate que sa main est vide. Au Moyen Âge, le terme *Bestiaire* désignait un recueil de textes qui inventoriaient et décrivaient des animaux réels ou fabuleux, souvent illustrés et pourvus d'une morale ou d'un symbole. Chez Cocteau, dans le poème *La Corrida du premier mai*, le mot *bestiaire* désigne le matador, avec une référence au gladiateur qui affrontait les bêtes sauvages dans les arènes romanes (bestiarus). La corrida passionne Cocteau, il a même fait un séjour à Séville. Taureau et matador représentent la rencontre entre l'Inconnu et le Poète, motif récurrent de sa pratique poétique. Le taureau est donc « un ambassadeur extraordinaire », délégué par la Dame Blanche qui n'est autre que la Mort. Elle promet de n'épouser que le toréro que le taureau tuera. Mais celui-ci meurt et son énigme reste intacte, car chez Cocteau les animaux meurent ou s'évanouissent avant de dévoiler leur secret. Ainsi, le taureau est-il une sorte de Minotaure devenu un morceau même du labyrinthe.

Dans un autre poème, *Le Discours du grand sommeil*, le poète s'identifiait à ce matador victorieux, mais privé de gloire :

*Je travaille, voici la plume,
le papier ; la piste blanche
Où l'homme peut toréer avec le mystère.*

Comme l'animal qui meurt ou s'évanouit dans l'œuvre de Cocteau, les mystères se dénaturent lamentablement dès qu'ils prennent contact avec la page blanche.

Un autre personnage de la poésie de Cocteau, l'ange, est représenté avec des traits animaliers. L'ange Heurtebise est « un garçon bestial » aux « pieds d'animal bleu de ciel », « une méchante bête à bon Dieu » (le poème *L'Ange Heurtebise*). Il est un messager vigoureux, ayant des ailes et des naseaux. Dans le poème *Le Cap de Bonne Espérance* il mène une lutte mythique, corps à corps, avec Jacob :

*D'abord l'épaule
alors bondir*

*Jacob roule dessus
sternum genou os herbe
lutte
cogne étroit
Il sentait l'aile
à l'omoplate
Le bossu tiède
souffle inégal
d'un naseau oppressé
vapeur
contre le cou.*

Cocteau a signé certains de ses textes et dessins de jeunesse du nom de Jean l'Oiseleur. Il rêve à une « Vie des anges », étude analogue à celles dédiée aux saints ... ou aux insectes. L'image des anges est non conventionnelle. Dans le poème *Requiem*, l'ange Heurtebise a « Cet air de famille avec une / Créature de ma pensée », dit Cocteau. L'ange est un « monstre charmant en quoi se déguise le vide », lorsqu'il visite le poète en prétendant l'introduire dans un monde interdit aux humains. Il prend « L'aspect sous lequel l'art nous montre / Les déesses et les dieux / Il arborait tour à tour / Les déguisements classiques/ De l'invisibilité » (*Requiem*).

Dans le même poème, le personnage biblique Jacob a vu d'innombrables anges « se bousculant, battant des ailes et piaillant » sur une échelle céleste, comme des oiseaux. Le poète constate avec amertume qu'il lui est impossible de transposer dans ses vers l'attrait du vol des oiseaux, de même que le charme du gibier :

« Mes pauvres vocables fanés / Mon extase dévalorisent » (*Requiem*)

Pour s'être plié aux normes humaines, à un modèle culturel, l'ange de Cocteau finit toujours estropié, diminué, il est représenté comme une puissance virile, mais castrée. Dans le cycle *Allégories*, beaucoup de strophes décrivent comment un piège coupe la patte du loup ou brise les ailes d'un oiseau ou comment un lézard abandonne sa queue pour se sauver de l'homme dévorateur.

Dans le Bestiaire coctélien, un rôle significatif est destiné à un oiseau domestique, le coq. Il est chargé d'une faute capitale : celle d'interrompre, par son chant matinal, le contact avec les messagers de l'Inconnu, anges ou bêtes. Le coq est un oiseau vaniteux qui incarne les forces anti-poétiques du Jour, de la Raison, de la Conscience.

« J'avais bien cru tenir l'ange », dit Jacob dépité dans *Le Cap de Bonne Espérance*. Au petit matin, il se retrouve seul et déhanché, car le coq avait chanté. Le coq « masqué de viande crue », sa crête, est « le bourreau

des anges, des rêves et des spectres » (poème *Vocabulaire*). Il est représenté armé d'un sabre d'or.

*Coqs ne reveillez pas le malade qui dort
N'achevez pas son rêve avec vos sabres d'or
(Léone)*

Cet oiseau vaniteux, « castrateur universel des rêves »², rappelle au poète (dont le nom contient celui du coq) que lui-même est une créature bornée et obtuse, qui rend infirmes, avec sa plume d'acier, les animaux énigmatiques du Rêve. Chez Cocteau, le coq est ironisé et dévalorisé, contrairement à la majorité des cultures, dans lesquelles le symbolisme du coq est positif, lié au culte du soleil. Dans la Bible, Dieu a donné au coq le don de la prévision et de la sagesse (le livre de Jov). Il préfigure Messie, annonçant le jour de l'Esprit, dans un combat victorieux avec les ténèbres de la matière. C'est la raison pour laquelle l'image du coq figure sur les flèches des églises et sur les toits des vieilles maisons. Il veille à la révélation de l'Esprit par l'apparition de l'aube, qu'il annonce toujours avec exactitude.

Conclusions

L'œuvre de Cocteau est fascinante par l'art de rejoindre les éléments de culture traditionnelle avec une technique novatrice, inspirée du surréalisme. Il donne au motif animalier une nouvelle interprétation. Chez Cocteau, l'animalité est toujours perçue comme promesse non tenue, le Signe d'une différence qui ne se résout que dans la Mort ou la castration. L'animal est vu comme un messager issu d'un autre monde, ambassadeur trompeur de révélations capitales.

Le Bestiaire de Cocteau a sa propre logique et emprunte peu d'éléments à la symbolique traditionnelle, fondée sur des stéréotypes culturels. Abstraits et fascinants, ces animaux étaient, aux yeux du poètes, interchangeables, à condition qu'ils fussent sauvages et captivants.

À la différence d'autres poètes qui ont dédié des poèmes à des animaux (Apollinaire, Saint-John Perse), Cocteau ne cherche pas à les décrire, mais il leur assigne un mystère irréductible. Symboliques et appauvris de leur substance matérielle traditionnelle, ils reçoivent un aspect inédit, issu de l'imagination du poète.

NOTES

¹ Jean Cocteau, *Du cinématographe*, textes réunis et présentés par André Bernard et Claude Gauteur, Pierre Belfond (éd.), 1973, p. 107.

² voir l'art. De Danielle Chaperon, *Cocteau : bestiaire*, en « Figures. Le Bestiaire des animaux et des mots », 2001.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Cocteau, Jean, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Decaudin, Gallimard, coll. La Pléiade, 1999.
- Cocteau, Jean, *L'Aigle à deux têtes*, Paris, Gallimard, 1947.
- Cocteau, Jean, *Orphée*, Tragédie en un acte et un intervalle. Paris, Librairie Stock, 1927.
- Cocteau, Jean, *Orphée*, Film, Paris, Flammarion, 1995.
- Figures. *Le Bestiaire des animaux et des mots*, Cahiers du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole et le Mythe de l'Université de Bourgogne, Dijon, n^o 21/23, 2001.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont, 1969.

LOPE DE VEGA Y LA MITOLOGÍA

Lavinia SIMILARU

Rezumat

Se cunoaște interesul manifestat de Renaștere pentru antichitatea greco-latină. În Secolul de Aur s-au scris în Spania multe piese de teatru inspirate de mitologie. Lope de Vega este autorul a douăzeci de astfel de piese de teatru, dintre care, din păcate, ni s-au păstrat doar opt: *Adonis y Venus*, *El Perseo*, *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *La bella Aurora*, *El vellocino de oro* și *El Amor enamorado*. În majoritatea cazurilor, Lope s-a inspirat din *Metamorfozele* lui Ovidiu. Însă modelul nu a fost decât un punct de plecare pentru extraordinara imaginație a lui Lope, care a sfârșit prin a crea opere foarte originale.

Cuvinte cheie: *antichitate greco-latină, Secolul de Aur, mitologie, resurse.*

Se conoce el interés manifestado en el Renacimiento por la antigüedad greco-latina. En todo el Siglo de Oro se escribieron en España obras literarias inspiradas por la mitología, las aventuras de los dioses del Olimpo eran una de las más inagotables fuentes de inspiración. Los grandes dramaturgos escribían obras de teatro inspiradas en la mitología, y toda la literatura de la época está llena de alusiones a la mitología. Hasta los nombres de los personajes repetían los nombres de héroes legendarios. Pongamos un solo ejemplo: la pescadora que seduce Don Juan en *El burlador de Sevilla* se llama Tisbea, igual que la amada de Píramo, cuya trágica historia narra Ovidio en sus *Metamorfosis*.

Aunque Calderón superó a Lope en cuanto a las comedias mitológicas (Calderón aprovechaba muy bien las posibilidades del tema, escribía comedias mitológicas para la familia real, e investigaba-según la expresión de Robert ter Horst- *la fuerza creadora y a la vez destructiva del amor*¹), parece que Lope tiene el mérito de haber introducido este tipo de obras en España.

Lope de Vega es autor de unas veinte comedias mitológicas, de las que se han conservado sólo ocho: *Adonis y Venus*, *El Perseo*, *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *La bella Aurora*, *El vellocino de oro* y *El Amor enamorado*. En la mayoría de los casos, Lope tomó el argumento de las *Metamorfosis* de Ovidio. Pero el modelo no fue

más que un punto de partida por la extraordinaria imaginación de Lope, que acabó creando obras muy originales. El laberinto de Creta evoca a Ariadna, y su repentino y desgraciado amor por Teseo. Parece que Lope tenía cierta predilección por este mito, ya que lo menciona también en alguno de sus sonetos (por ejemplo, en *Versos de amor, conceptos esparcidos*). Lope conocía el relato de Ovidio (*Metamorfosis*, VIII), en el que se inspira, sin atreverse a introducir cambios significativos. Ariadna es la hija del rey de Creta Minos, y de la reina Pasife, y hermana de Fedra. El rey Minos pide a los atenienses diez jóvenes para el Minotauro engendrado por su mujer con Júpiter, que había tomado la apariencia de un toro blanco. (Aunque los autores antiguos dicen que el alimento del monstruo lo constituían siete mozos y siete doncellas, cada nueve años):

*Mas no penséis que no os alcanza parte;
que en parias quiero cine me deis cada año
diez hombres de vosotros, que devore
y coma aqueste monstruo de Pasife.*
(I, 395-399).

Al ateniense Teseo le toca ser uno de los mozos que servirán de alimento al minotauro, en una república *justa* (Lope no desperdicia la oportunidad de destacar la perfección de la sociedad antigua), y él acepta dignamente su suerte:

*Porque es república justa,
y no ha de hacer cosa injusta,
cuando, más valor tuviera.
Aquí, con justicia igual,
sin que a uno falte, a otro sobre,
al que es rico y al que es pobre,
se reparte el bien y el mal.
Estos gobiernos difieren
de otros injustos y odiosos,
adonde los poderosos
se salen con lo que quieren.
¡Ay del reino en que por fuerza
el pobre ha de padecer,
y el rico hacer y poder
que la ley con él se tuerza!*
(I, 710-724).

Los griegos antiguos aseguran que Teseo pide él mismo formar parte del grupo de jóvenes destinados al minotauro, y consigue ser enviado con ellos. Cuando Teseo está a punto de entrar al laberinto para ser devorado por el Minotauro, Ariadna se enamora de él, y le ayuda. Los autores griegos cuentan que Ariadna le da a Teseo una espada mágica, y un ovillo del hilo que estaba hilando. Lope hace que Ariadna le dé a Teseo un hilo de oro, tres panes envenenados y una maza:

*Yo te adrede oro un hilo,
que a las puertas has de atar,
por donde puedas tornar
siguiendo aquel mismo estilo.
Que no te podrás perder
si con él vienes siguiendo
la puerta, ya que al horrendo
monstruo has de vencer.
Para el cual has de llevar
tres panes, con tal veneno,
que de su sentido ajeno,
caiga en el mismo lugar.
Entonces, con una maza
que te daré, larga y fuerte,
en sangre, dánsote muerte,
bañarás la inculta plaza.*

(II, 115-130).

Pero Ariadna le pide algo a cambio: el héroe tiene que llevarla consigo, junto con su hermana Fedra:

*Pero porque el padre mío
ha de saber quién te ha dado
la industria, y vengar airado
en mi amor su desvarío,
palabra nos has de dar
de llevarnos a tu tierra,
adonde se intenta guerra,
y si quisiere vengar,
tú nos podrás defender.*

(II, 131-139).

Teseo le promete matrimonio a Ariadna:

*Palabra a los cielos doy
que serás, y lo eres hoy,
mi bien, mi reina y mujer.
Y es corto premio a quien eres,
Cuando no por dar a un hombre
Vida, que ha de darte nombre
Entre famosas mujeres.
Fía de mi obligación
como de hombre bien nacido,
y que a la muerte ha venido
por el bien de su nación;
que no seré ingrato al bien
que de tus manos recibo,
señora, si salgo vivo.*

(II, 140-153).

A pesar de tan bonitas palabras, Lope hace que Teseo se enamore de Fedra durante el viaje, y decida abandonar a Ariadna. A Fedra no la detienen los escrúpulos, o los remordimientos de conciencia. Acepta, y sigue a Teseo. Hay que precisar que las fuentes antiguas cuentan que Teseo abandona a Ariadna por orden de los dioses, para que ésta se case con Dioniso. Las mismas fuentes griegas dejar transcurrir varios años antes de que Teseo se case con Fedra (antes de este matrimonio, se casa con una amazona, Antíope, y tiene un hijo con ella, llamado Hipólito).

Ariadna se queda dormida, en la isla de Naxos, como relata Hesíodo, y la mayoría de las fuentes. Pero las fuentes se contradicen en cuanto al destino posterior de Ariadna en Naxos. Ahí será encontrada por Dioniso, que se enamorará de ella, y la hará su mujer, según algunos autores griegos. En cambio, Homero, en la *Odisea*, asegura que Artemisa mata a Ariadna en Naxos, por acusación de Dioniso.

El protagonista de Lope se va con Fedra, y deja a Ariadna dormida en Naxos. Y de aquí el dramaturgo español se aparta del mito: Ariadna se disfraza de pastor, tomando el nombre de Montano, y de esta manera la encuentra su antiguo pretendiente Oranteo, que la sigue amando.

La obra de Lope acaba de manera feliz, Teseo vuelve con Fedra, y encuentra en Naxos al rey Minos con Oranteo. Minos acepta los matrimonios de sus dos hijas (Fedra con Teseo, y Ariadna con Oranteo), y todo termina en doble boda.

Este final no es la única innovación de Lope, que trata el tema a su manera: Ariadna y Fedra se visten de varón según la moda literaria de su época (en la literatura del Siglo de Oro las mujeres recurren a menudo al

atuendo masculino, lo hacen las protagonistas de Cervantes en el *Quijote* o en las *Novelas ejemplares*, las heroínas de Tirso, igual que las de Shakespeare en la misma época. Parece que la ropa de varón destacaba los encantos femeninos de las actrices, haciendo la delicia del público). No falta alguna alusión a la patria del autor, como en esta réplica de Fineo:

*Verdad es que las moví
con tan ilustre parola,
como si fuera española
la provincia en que nací.*
(II, 46-49).

Tampoco falta el baile o los romances cantados por los contemporáneos de Lope, detalle observado por Alonso Zamora Vicente: *Los pastores que andan por estos campos divinos cantan y bailan “La maya” tradicional castellana. Y la abandonada Ariadna canta un romance que la emparenta muy de cerca con doña Alda y su sueño parisino*².

Lope introduce sin remordimientos elementos anacrónicos en todas estas obras. Por ejemplo, en *El vellocino de oro*, obra que se representó en Aranjuez para celebrar el cumpleaños de Felipe IV, el dios Marte nombra con admiración varios héroes legendarios, empezando con César, y siguiendo con Carlomagno, el rey Arturo, para llegar a Bernardo del Carpio y a Carlos quinto, destacando la gloria de España:

*Décimo destes que la Fama nombra,
manda poner sobre esta basa y plinto,
con la ferocidad que al Cita asombra,
al Marte de la tierra, a Carlos quinto;
la reina de las aves hará sombra
de suerte a España en término sucinto,
que dando envidia a las demás naciones
penetren los dos polos sus pendones.*
(614-621).

Obviamente, en una obra escrita para una ocasión tan especial no pueden faltar los versos de circunstancia, para subrayar los méritos del rey homenajeado:

*Y ojalá que llegara a la dichosa
Del gran Felipe cuarto el vellocino;
Que destes animales la espantosa*

*Furia domara su valor divino;
Que del bridón rigiendo la espumosa
Boca, y vibrando el temple diamantino,
Los deshiciera con valor profundo,
Que en años diez y siete asombra el mundo.
No me permite Júpiter que cuente
Los grandes hechos deste gran Monarca
Mas que le ponga en el lugar decente
Que libra del olvido y de la parca.*
(638-649).

El mismo tono de circunstancias se siente en el soneto *Habiendo muerto su majestad un jabalí en el Pardo*. Lope mezcla otra vez a los dioses en los asuntos reales para describir las hazañas de caza, y recuerda que el jabalí es el animal que había matado a Adonis, el amante de Venus:

*Opuesto al español como al tebano,
el animal que a Venus tanto ofende,
las medias lunas, que del sol defiende,
de espumoso furor argenta en vano.*

El último verso es una alusión a un acontecimiento contemporáneo, la caída de los validos de Felipe IV:

*Vengóse Venus. No te admires, monte
que menos rayo de Felipe augusto
estrellas fijas encendió cometas.*

Michael D. McGaha, que cuidó la publicación de *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*, señala que en esta obra el autor se identifica con el personaje mítico Fineo e impone a la obra un final feliz, los desposorios de Lope-Fineo con una amada aparecida *ex nihilo*, a diferencia de los desenlaces primitivos del mito, en los que Fineo era petrificado por Perseo. Tampoco faltan en esta comedia las alusiones a acontecimientos contemporáneos.

En *La bella Aurora* Lope utiliza también el mito antiguo, siguiendo a Ovidio: Céfalos se va de caza, y Pocris le sigue, celosa. Él llama a Aurora para que le refresque:

*¡Aura, venme a refrescar:
Que tengo de aquesta siesta*

Gran deseo de tus brazos!
(1692-1694)

Pocris cree que su esposo desea ver a la diosa Aurora, y se entristece:

*¡Ay, Dios, sus brazos desea;
Aura llama; ya, ¿qué dudo?*
(1695-1696)

Céfalo oye un ruido, y cree que es un animal, tira y mata a su mujer. Todo pasa exactamente como en *Las metamorfosis* de Ovidio.

Los dioses y los héroes mitológicos son en las obras de Lope muy humanos, aman y odian, y adoran el baile y los romances que tanto gustaban a los contemporáneos del dramaturgo. Por si fuera poco, se mezclan con los contemporáneos del escritor, sobre todo con los reyes. Pero Lope no llega a burlarse de los dioses como Quevedo en el soneto *A Apolo siguiendo a Dafne*, donde llama a Apolo *bermejazo platero de las cumbres / a cuya luz se espulga la canalla*, y le da el siguiente consejo:

*La ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.*

Marte tampoco es admirado por Quevedo:

*en confites gastó Marte la malla,
y la espada en pasteles y en azumbres.*

NOTAS

¹ Citado por Michael D. McGaha, *Prólogo*, in Lope de Vega, *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*, Ediciones críticas, Madrid, 1985, p. 5.

² Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1969, p. 247.

BIBLIOGRAFÍA

Vega, Lope de, *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid, Atlas, 1966.

Zamora Vicente, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1969.

NOMS DE PERSONNE FRANÇAIS D'ORIGINE GRECQUE

Adela STANCU

Rezumat

În acest articol am făcut o prezentare a numelor de persoană de origine greacă din sistemul de denotație Franța. Am constatat că acestea au o vechime foarte mare, unele dintre ele intrând prin intermediul latinei savante, altele fiind propriu-zis de origine greacă.

Cuvinte cheie: *nume de persoane, origine greacă, latină savantă.*

Les noms existants en France sont liés aux origines de la population française, formée par les colonisations, les invasions et l'immigration. Chacun a apporté avec lui sa propre langue et donc ses propres noms. En effet, l'onomastique est étroitement liée à la linguistique, la plupart des noms ayant une signification précise.

La plupart des noms de personne sont des emprunts entrés dans la langue par diverses voies des langues qui appartiennent aux familles indo-européennes. Du point de vue de la structure, les noms peuvent être à l'origine des noms simples, composés et phraséologiques. Du point de vue étymologique, les noms de personne se réduisent à trois types de formation : les noms dévotionnels (noms théophoriques, noms de fêtes religieuses, noms de saints ou noms du calendrier, noms bibliques), les noms affectifs (surnoms qui réfléchissent l'expérience quotidienne), les noms admiratifs (noms qui expriment l'admiration pour des personnes publiques).

Les noms simples sont rencontrés dans toutes les langues et représentent la modalité la plus commode de désigner une personne. Du point de vue de leur signification originare, les noms sont classifiés en deux catégories : les noms d'inspiration profane ou descriptive et les noms d'inspiration religieuse. Les noms de la première catégorie sont les représentants de la plus ancienne manière de désignation personnelle, rencontrés dans toutes les langues, dans toutes les époques. De tels noms proviennent des noms communs capables à « décrire » la personne ou une circonstance liée à sa naissance ou à sa vie. La signification initiale pouvait faire référence à une particularité physique ou morale.¹

Les systèmes anthroponymiques européens présentent un caractère hétérogène à la différence de l'unité et de la cohérence qui s'observe aux peuples antiques : les Juifs, les Grecs et les Romains. Le caractère métaphorique de l'anthroponymie grecque antique correspond à l'esprit profond métaphysique des descendants de Socrate.

Si l'on regarde l'inventaire des noms de personne français, on voit que, dans l'anthroponymie française, comme dans beaucoup d'autres, il y a des noms d'origine grecque. Les noms grecs sont apparus sous leur forme actuelle aux alentours du IV-e siècle. Les anciens ne portaient qu'un seul nom, individuel et viager. La plupart de ces noms étaient d'anciens surnoms exprimant une qualité ou un défaut, une caractéristique quelconque, physique ou morale. Dès l'époque chrétienne, les surnoms métaphoriques firent place à des surnoms formés sur le modèle de ceux des esclaves.

Dans les temps les plus anciens (avant l'époque homérique), des patronymes s'étaient formés parmi les familles nobles à l'aide d'un suffixe ajouté au nom de l'ancêtre fameux dont ils prétendaient descendre.

Les noms grecs représentent environ 2,1% des différents noms portés en France.

A la suite de notre analyse, on peut constater que l'origine des noms est diverse. On y trouve des noms communs (qui exprime un trait physique ou de caractère) ou des noms de saints. Certains prénoms tirent leur origine directement parmi les noms des saints des calendriers. Cette pratique remonte au concile de Trente (XVI-e siècle), quand l'Église recommanda aux fidèles d'adopter des noms illustrés par les saints.

Nous avons observé que les uns ont pénétré dans l'onomastique française par la filière grecque, les autres par l'intermédiaire du latin savant (la latinisation de la forme grecque). Ainsi, nous en avons fait une classification :

a) *par l'intermédiaire du grec*

Les prénoms sont pour la plupart d'origine ancienne, transmis par l'église. Les emprunts du grec date d'une période très éloignée. Avant le XVI-e siècle le grec n'a donné des mots français que de manière indirecte, par l'intermédiaire du latin, que ce soient des mots du fond primitif ou des emprunts savants. Excepté quelques noms de personne gallo-romains, transmis par les noms des domaines ruraux, les seuls qui se sont gardés comme noms de baptême ont été ceux grecs, transmis à l'intermédiaire du latin, et ceux romains, portés par les saints.

Agathe, nom de baptême féminin et (rare) nom de famille, est très répandu dans l'onomastique européenne. Il reproduit le grec *Αγάθη* qui a à

l'origine l'adjectif féminin *ἀγαθή* « noble, bon, précieux » (mot d'origine indo-européenne), employée anciennement chez les Romains comme cognomen (surnom). [Dauzat, *Dictionnaire*, 3 ; Morlet, *Dictionnaire*, 27]

Agathon, ancien nom de baptême, représente la forme masculine d'*Agathe*. Il reproduit le grec *Ἀγάθων* qui a à l'origine l'adjectif masculin *ἀγαθός* « noble, bon, précieux ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 3 ; Morlet, *Dictionnaire*, 27]

Agnès, *Agnies*, forme italienne et corse *Agnese*, *Agnesse* (*Annès*) nom de baptême féminin et (rare) nom de famille, est répandu dans l'onomastique européenne. Le nom reproduit le grec *αγνέ* « chaste ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 3 ; Morlet, *Dictionnaire*, 28]

Anatole, nom de baptême masculin provenant du grec *Ἀνατόλιος*, un dérivé adjectival *ανατολίος* du nom *ανατολή* « est, orient ». Il était à l'origine un surnom qui indiquait la provenance locale. Il a passé dans quelques noms de famille, parfois sous la forme *Anatol*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 8 ; Ionescu, *MEO*, 38 ; Morlet, *Dictionnaire*, 39]

André, nom de baptême et nom de famille du grec *Ἀνδρέας*, attesté dans l'époque gréco-romaine. Il est expliqué par la forme de nominatif-génitif du nom *ἄνηρ*, *-ανδρας* « homme ». Il y a des diverses formes dans les noms de famille : la variante orthographique *Andrey* (Est), *Andras*, *Andrez* (Nord), *Andreix* (Limousin) ; *Andres* (Bretagne), *Andries*, *Andris*, *Andrissime* (Flandres), forme corse *Andrei*, *Andreucci* (hypocoristique) et le dérivé *Andreani*. En ce qui concerne les formes avec aphérèse de l'initiale, on rencontre les formes *Drieu(x)*, *Dreu(x)*, *Driu(s)*. Avec article, il y a les formes *Landrieux*, *Landriu*. Dans la région franco-provençale on relève la confusion entre *u* et *v*, noté *u* au Moyen Age d'où les formes *Andrivet*, *Andrevet*, *Andrevon*, *Andreivon*, *Andrivel*, *Andriveaux* et aussi les formes aphérèse initiale *Drevet*, *Drivet*. On a les diminutifs *Andrueton*. Du nom *André* on a les dérivés : *Andreaut*, *Andréol*, les formes corses *Andreolli*, *Andreoly*, les diminutifs *Andreoletti*, *Andréan Andreotti*, *Andreucci*, la forme corse *Andreani*. Comme formes avec apocope de la finale il y a *Andrat*, *Andral*, *Andraux*, *Andrei* et les diminutifs *Andrillet*, *Andrillon*. Les prénoms féminins *Andrée*, *Andréa* sont récents et rencontrés dans le Midi. [Dauzat, *Dictionnaire*, 9 ; DOC, 34 ; Morlet, *Dictionnaire*, 40-41]

Attale, le corse *Attali*, ancien nom de baptême. Le nom d'origine grecque, *Ἀτταλος*, a la racine *αττα* « prélat, qui est le plus grand dans une hiérarchie ». Il y a les diminutifs *Athalin*, *Attalin*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 14, DOC, 61 ; Morlet, *Dictionnaire*, 53].

Catherine, *Catharina*, *Catarina* (Midi), nom de baptême féminin, issu du grec *Αικατερινε*, variante probable de *Εκατερινε*, dérivé de *Εκατα*, nom de divinité trace. Dans le monde chrétien, par étymologie populaire, ce nom

a été rattaché à l'adjectif *Katharos* « pur », d'où la graphie *th* du latin *Catharina* et du français *Catherine*. Le nom a formé quelques matronymes, parfois altérés sous la forme *Cathelin*, *Catheline*, *Cateline*, *Catalina* (*Rôle de la Taille de Paris*, fin du XIII-e siècle). Les noms de famille les plus nombreux sont formés par des hypocoristiques à terminaison masculine : *Catherin*, *Caterin*, *Catterin*, *Cattarin*, *Catherinet*, les formes contractées *Cathrin*, *Catrin*, variante corse *Catterini* qui a servi à former un certain nombre d'hypocoristiques *Catherinet*, *Cathernet*, *Caternet*, *Caterineau*, *Catarinaud*. Le plus grand nombre d'hypocoristiques ont été créés sur des formes avec apocope de la finale : [de *Cathel(ine)*] : *Cathelat*, *Cathelet*, *Cathelot* (*Taille de Paris*), matronyme *Cattelotte*, *Cathelin* (d'où *Cathelineau*, *Cathelinaud*) contracté parfois en *Cathin* ; avec abréviation (presque toujours sans *h*) : *Catet*, *Catheau*, *Catot* (*Catod*), *Caton*, *Catin-Cattin* (devenu péjoratif, mais tardivement), d'où les dérivés : *Cathodeau*, *Catonné*, *Catonnet*, *Catenat*, *Catenot*, *Cathenod*, *Catinat*, *Catinaud*, *Catineau*. *Catillon* est aussi un nom de lieu, forme régionale de *Châtillon* (proprement « petit château »). *Chateraud*, *Chateron*, *Chaterou* sont des hypocoristiques de *Catherin*, avec substitution de suffixe. Il y a aussi des formes contractées : *Catron*, *Catrou(x)*. *Catusse* est un hypocoristique à forme féminine. Nous signalons aussi des sens figurés que des mots de ce type avaient pris dans l'ancienne langue comme noms communs : *caton*, « gâteau sucré » et *catonné* (sens voisin). D'autre part, *caton* était la forme normande-picarde de *chaton*, « jeune chat ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 93 ; Morlet, *Dictionnaire*, 179-180]

Chaloyard peut être un originaire du *Chaloy* (Loiret, commune d'Ouzouer-sur-Trézée). Mais on peut à peine penser à une forme francisée de *caloyer*, terme attesté à la fin du XIV-e siècle (du grec *καλόγερός* « beau vieillard »). [Dauzat, *Dictionnaire*, 103]

Cosme (ancienne orthographe), *Côme*, forme latinisée *Cosmy* (Midi), est un nom de baptême et nom de famille. Son origine est grecque du nom *κοσμος* « monde ». Ce nom se retrouve aussi comme nom de localité, *Saint-Cosme*. Comme diminutifs, on a *Comelli*, *Cometti*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 149]

Cybard, nom de saint, altération régionale (Charente, Dordogne, Gironde) de *saint Ybar*. En grec il y a le nom *Επαρκίος* issu d'*επαρκια* « être maître, dominer ». Celui-ci se retrouve aussi comme noms de lieu : *Saint-Cibard* (Gironde), *Saint-Cybard* (Charente), *Saint-Ybard* (Corrèze), *Saint-Ybars* (Ariège). [Dauzat, *Dictionnaire*, 167 ; Morlet, *Dictionnaire*, 263]

Cydias, nom d'origine grecque *κύδος*, *έος* a le sens « gloire » d'où on a tiré au XVII-e siècle le prénom féminin *Cydalise* qui fut à la mode. [Dauzat, *Dictionnaire*, 167]

Cyprien, nom de baptême et nom de famille peu fréquent d'origine grecque *Κυπριανος*, est formé du *κυπριος* « originaire du Chypre ». Il y a la forme corse *Cypriani*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 167 ; Morlet, *Dictionnaire* ; Ionescu, *MEO*, 84]

Damien est une variante régionale de *Damia* (Sud et Sud-Ouest), *Damian*, *Damiano* (Sud-est ou forme savante), *Damiani* (Corse, Nice), nom de baptême et nom de famille. C'est un nom grec, du saint *Δαμιάνος*, paraissant se rattacher au nom de la déesse *Damia*. Bien que la présence ou l'absence de *s* final ne soit pas un critère rigoureux, *Damiens* (nom de famille répandu surtout dans le Nord) représente souvent l'originaire d'*Amiens*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 172 ; Morlet, *Dictionnaire*, 271] En grec, existe *Δαμινος* < *δαμάω* avec le sens « soumettre, apprivoiser » ; *do-* est une racine indo-européenne, présente dans toutes les langues archaïques. *Damien* signifierait « celui qui dompte ». [DOC, 133]

Denis, nom de baptême et nom de famille, est un nom de saint (nom grec dérivé de *Διόνυσος*, *ov*, nom de dieu de la nature et de la joie, l'équivalent du Bacchus latin). Comme formes méridionales on a *Daunès*, *Donès*, *Daunis*, *Danis* ; il y a les formes flamandes *Deneys*, *Denijs*, les formes bretonnes *Denès*, *Denez*. De ce nom se sont formés beaucoup d'hypocoristiques : *Deniset*, *Denisot*, *Deniseau*, *Denison*, *Denisard* (péjoratif), surtout avec *z* : *Denizet*, *Denizot*, avec l'ablation de l'initiale : *Niset*, *Nisot*, *Nisard* et *Nizet*, *Nixot*, *Nizard*. Le féminin *Denise*, nom de baptême fréquent, a formé peu de matronymes. La variante avec *o* se retrouve dans le dérivé *Donizeau*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 191 ; Morlet, *Dictionnaire*, 315]

Dorothee, nom de baptême (rare comme nom de famille), seulement féminin, était en grec *Δωρόθεος*, formé de *δωρόν* « cadeau, don » et *θεός* « Dieu », l'interprétation étant « cadeau divine », et il fait part de la série des noms théophoriques et contient les mêmes éléments que dans *Théodore*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 208]

Euphrasie, nom de baptême féminin, assez rare comme matronyme, avec la variante *Euphrosine* (*Euphrosyne*), provient du grec *Ευφροσύνη*, qui a à l'origine le nom *εὐφρασία* « joie, allégresse ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 242 ; Morlet, *Dictionnaire*, 390 ; DOC, 185].

Eustache, nom de baptême et nom de famille, a la variante *Eustace*, *Eustaze*. C'est un nom de personne grec *Ευσταθιος*, ayant une signification qui correspond à une qualité rare du caractère (« portant un bon épi »). [Dauzat, *Dictionnaire*, 242 ; Morlet, *Dictionnaire*, 390 ; DOC, 192]

Hector, nom de baptême depuis l'Antiquité, de la Renaissance, rare et récent en patronyme, reprit le grec *Ἑκτώρ*, qui prouve son ancienneté par la

présence en *Iliade*. L'étymologie du nom grec est incertaine, issu du grec *εκε* « le défenseur ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 322 ; Morlet, *Dictionnaire*, 503]

Legrégeois, dérivé ethnique, originaire de Grèce, désigne un terrain caillouteux. Une autre explication, moins probable, serait le nom d'origine *grégeois*, *gresois* « le Grec ». Il y a la variante *Legréau* qui paraît représenter une forme régionale de *Grec*. Cf. *feu grégeois*, inventé par les Grecs. [Dauzat, *Dictionnaire*, 379 ; Morlet, *Dictionnaire*, 609]

Léon, nom de baptême et patronyme très répandu. Il est un nom expressif, représente le nom latin *Leo*, *-onis*, issu du nom d'origine grecque *Léon*. Ce nom devait évoquer une idée de force et symboliser pour le chrétien le courage nécessaire pour conserver sa foi contre les attaques du démon. *Lion* est une ancienne forme populaire. On rencontre le hypocoristique *Léonet*, les diminutifs *Léonetaud*, *Léonnet*, *Léonneau*, le breton *Léonnec*. Comme matronyme on a *Léone*, et on rencontre les formes corses et niçoise *Leoni*, les diminutifs *Leonelli*, *Leonetti* ; comme dérivé féminin on a *Léonie*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 382 ; Morlet, *Dictionnaire*, 615]

Narcisse, nom de baptême moderne, repris à l'Antiquité (personnage mythologique, changé en fleur pour s'être trop contemplé dans un ruisseau) a à l'origine le nom grec *Ναρκισσος*. Du point de vue étymologique, le rapport semble être inverse, au sens de l'existence de la fleur qui fait part de la famille des plantes qui contiennent des substances avec des propriétés volatiles, *ναρκή* signifiant « engourdissement, torpeur », ayant une étymologie populaire. En médecine, le narcissisme est considéré une maladie de la surévaluation de la propre personne, qui mène à un équilibre psychique à graves conséquences. [Dauzat, *Dictionnaire*, 447 ; Morlet, *Dictionnaire*, 722]

Nicodème, nom de baptême (aujourd'hui rare) et patronyme, représente le nom grec *Νικοδημος*, latinisé *Nicodemus*. En grec, le nom est composé des mots *δέμος* « peuple » et *νική* « victoire », avec le sens « le peuple vainqueur ». Il y a beaucoup d'hypocoristiques : *Nicod*, *Nicot*, *Nigot*, *Codet*. *Nicoine* est une ancienne forme populaire de Nicodème. [Dauzat, *Dictionnaire*, 450 ; Morlet, *Dictionnaire*, 728 ; DOC, 452]

Olympe, nom de baptême féminin et matronyme rare, représente le nom grec *Ολυμπια* (nom de lieu d'Eliade, petite province du Péloponnèse). [Dauzat, *Dictionnaire*, 456]

Paléologue, nome d'une ancienne famille noble de Byzance, qui donna plusieurs empereurs d'Orient, après la conquête de Constantinople par les Turcs (1453) et dont l'une des branches se fixa plus tard en France. Ce nom représente un composé grec *πλατος*, *πάλαιος* « ancien » et *λόγος* « discours ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 461 ; Morlet, *Dictionnaire*, 751 ; *Le Robert Etymologique*, 1702)

Pamphile, ancien nom de baptême, rare en patronyme, représente le nom latin *Pamphilus*, nom d'origine grecque *Πάμφιλιος*, « ami de tous les hommes ». Le nom a aussi une autre explication, ayant à l'origine le nom grec *Πάμφιλιος*, « originaire de Pamphilya ». Il y a le diminutif *Pamphilet*, altéré en *Pauphilat*, *Pauphilet*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 462, Morlet, *Dictionnaire*, 752 ; DOC, 428]

Philidor, prénom d'origine grecque, une forme composée des mots *φιλάω* « aimer » et *δωρόν* « présent ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 480]

Philomène, nom de baptême féminin moderne qui provient du nom grec *Φιλομηλος* ayant à l'origine *φίλος* « aimant, affectueux » et *μέλος* « mélodie », c'est-à-dire « qui aime la chanson ». *Philomène* est une forme corrompue de la *Philomela*, avec le passage de *l* à *n*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 481 ; DOC, 214]

Théophraste, prénom moderne assez rare, est formé de *θεός* « dieu » et *φραζέω* « annoncer, expliquer, parler » avec le sens « qui parle comme les dieux ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 468]

Zénon, nom de l'Antiquité grecque. La forme grecque du prénom est *Ζηνων*, *-ωνος* avec le sens de « dieu », « vie en soi ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 604 ; DOC, 631]

b) par l'intermédiaire du latin savant

Il est bien connu le fait qu'une partie des mots grecs sont entrés dans le français par l'intermédiaire du latin. Ils datent de l'époque gallo-romaine, introduits d'abord par les conquérants romains, puis par l'église. Le système anthroponymique latin était composé de trois désignations : prénom, gentilice (nom de la groupe de famille) et cognomen, surnom personnel devenu nom de famille. Les gens du peuple ne portaient, en général, que deux noms : un nom individuel (prénom) et le cognomen. Un grand nombre de noms se sont francisés et ont été suivis par d'autres, restés intacts, mais assimilés par la langue. Dans la langue commune, beaucoup de mots ont été empruntés pendant l'époque de la Renaissance. Les mots et les éléments de mots empruntés au latin et au grec ancien sont par tradition appelés « savants » par opposition à ceux qui sont parvenus par la voie populaire. Cependant, le terme « mots savants » est devenu conventionnel dans le français moderne car beaucoup d'emprunts aux langues classiques pénètrent de plus en plus profondément dans la langue commune. La même chose s'est produite avec les noms propres des personnes.

Alexandre, nom de baptême (à partir de la Renaissance) et nom de famille moderne, reprit de l'histoire grecque le nom *Αλέξανδρος*, transmis par le latin *Alexander*, qui provient de l'adjectif *αλεξανδρος* « qui protège

les hommes » du verbe *αλέξω* « protéger » et *ανήρ, ανδρός* « homme »². Ce verbe a aussi le sens « repousser » signifiant « qui repousse l'homme [c'est-à-dire l'ennemi] ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 6, Morlet, *Dictionnaire*, 33]

Anaclet, Anaclé, nom de baptême et (rare) nom de famille. C'est la forme savante du nom grec mystique *Ανακλητικός*, qui pourrait avoir à l'origine *αννα* « de nouveau », *καλεο* « appeler », ayant le sens « rappelé ». Il est plus fréquent rencontré sous la forme *Clet*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 8 ; Morlet, *Dictionnaire*, 39 ; *Le Robert Encyclopédique*, 81]

Anastase (variante *Anastaze, Anastaise*), nom de baptême et (rare) nom de famille, issu du grec *Αναστασιος*, transmis par le latin *Anastasius*, qui reproduit les noms de plusieurs saints. Le nom grec est créé sur la base du terme *ανεστασις* « résurrection ». *Anastay* représente un emprunt plus ancien, et a la forme féminine *Anastasié*, les formes corses *Anastasi* et *Anastasy*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 8 ; Morlet, *Dictionnaire*, 39]

Anicet, ancien nom de baptême, rare comme nom de famille. Le nom représente la forme savante du nom *Anicetus*, provenant du nom grec *ανίκετος* « invaincu, invincible ». On rencontre l'hypocoristique *Anisson* et la forme corse *Anicetti*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 10 ; Morlet, *Dictionnaire*, 42]

Athanase, nom de baptême et nom de famille répandu en Europe orientale, mais rare en Occident. Il représente la forme savante du nom savant *Athanasius*, transcription du grec *Αθανασίος* qui provient du mot *άθανασία* « éternité », le nom ayant le sens « immortel ». Avec aphérèse de l'initiale, on a *Thanase, Tanase* comme noms de famille et le dérivé *Athanasson*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 14 ; DOC, 57 ; Morlet, *Dictionnaire*, 53]

Basile, ancien nom de baptême et nom de famille, est un nom grec *Βασιλειος, Βασιλεύς*, entré en français par l'intermédiaire du latin *Basilius* (du grec *βασιλεύς, έως* « roi, royal »). On rencontre les variantes *Basil, Bazil, Bazile, Bazille, Bezille* ; avec rhotacisme *Basire, Bazire*. Les dérivés *Basillon, Bazillon, Baziron, Bazillet, Baziret, Basiletti, Bazireau*, la forme corse *Basiletti Bazire*. A l'époque homérique ce mot désignait les souverains qui avaient des fonctions politiques, religieuses et militaires. *Basileus* était celui qui décidait les problèmes de justice et qui présidait les sacrifices publics. A la guerre, *basileus* était celui qui commandé son armée. (Albert Dauzat, *Dictionnaire*, 29 ; Morlet, *Dictionnaire*, 81)

Calixte, nom de baptême et assez rare comme nom de famille. C'est la forme savante de *Calixtus*, forme altérée du latin *Calistus* issu du grec *κάλλυςτος* « très beau, honorable ». Il y a aussi la variante *Calix, Calis*. Ce prénom est plus traditionnellement attribué à des garçons qu'à des filles. Pourtant, dès l'époque romaine on note des *Callista* à côté des *Callistus* et, aujourd'hui encore, quoique rarement, des petites filles sont désignées par ce prénom à l'état civil. De ce nom il y a les diminutifs *Calson*, la forme

corse et italienne *Calisti*, *Calesti* (diminutifs *Calestini*, *Calestani*). [Dauzat, *Dictionnaire*, 79 ; Morlet, *Dictionnaire*, 159-160]

Charageat est considéré un dérivé de l'ancien occitan *caratge* « visage », mot emprunté au grec *κάρα*, « tête ». Ce sobriquet a pu désigner « une personne au visage avenant, épanoui ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 110 ; Morlet, *Dictionnaire*, 201]

Dalmace, *Dalmasse* (variante *Damace*) sont des formes savantes d'un ancien nom de baptême et nom de famille, *Dalmatius*, nom ethnique dérivé du nom de pays *Dalmatia*. Nous avons aussi les formes adaptées *Dalmas* (*Damas*), *Dalmaz*, *Damasse*, *Dalmais*, *Dalmay* (*Dalmey*), *Dalmau*, *Dalmasso* (variante niçoise), *Daumas*, *Dalmau*, *Dalmet* (hypocoristique). [Dauzat, *Dictionnaire*, 171 ; Morlet, *Dictionnaire*, 269]

Eulalie, nom de baptême féminin, forme savante du grec *Ενλαλίος* est formé de *εϋ-* « bien, bon, beau » et *λαλία* « parole ; voix », le mot *Ενλαλία* signifiant « parlant bien » ou « ayant une belle voix ». Les anciennes formes populaires étaient *Aulaire* et *Araille* se sont maintenues dans les noms de lieu *Saint-Araille*, *Saint-Aulaire*, *Saint-Aulais*, *Sainte-Aulaye*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 242 ; Morlet, *Dictionnaire*, 390 ; DOC, 188]

Euphémie, nom de baptême féminin, forme savante du grec *Ευφημία* est formé de *εϋ-* « bon » et *φημία* « parole », avec le sens « bonne renommée ». Les formes populaires *Eufème*, *Offeyme* se retrouvent anciennement dans les noms de lieux *Sainte-Euphémie*, appelé premièrement *Sainte-Ofeyme* (XIV^e siècle), un autre *Saint-Euphème* (1633). [Dauzat, *Dictionnaire*, 242 ; Morlet, *Dictionnaire*, 390 ; DOC, 183].

Genès, ancien nom de baptême et nom de famille représente le nom latin *Genesisius*. C'est un surnom chrétien, créé sur le terme gréco-latin *genesis* du grec *γενός* « race ». L'orthographe a été souvent confondue avec celle du *Genet* (ancien français *genest*) comme le montrent les nombreux noms de lieux *Saint-Genès*, *Geniès*, *Genis*, *Genest* (forme qui a été influencée par le nom du genêt, ancien français *genest*). [Dauzat, *Dictionnaire*, 286 ; Morlet, *Dictionnaire*, 453]

Grec est un nom ethnique, rare rencontré sous cette forme savante, reprise au latin *Graecus* à l'époque de la Renaissance. La forme italienne *Greco*, plus ancienne, est plus fréquente. L'ancien français avait diverses formes populaires restées dans les patronymes : *Grieu*, *Grieux* ; *Grè*, altérée en *Grais* ou *Grès* qui peuvent avoir une autre valeur. En ancien français *grec* désignait le vent de Nord-Est et dans le sud, le vent de Sud-Est. [Dauzat, *Dictionnaire*, 305 ; Morlet, *Dictionnaire*, 478]

Grégoire, *Grégor* nom de baptême et nom de famille représentant la forme savante du nom latin *Grégorius*, issu du grec *Γρηγόριος*. Il a à l'origine le verbe grec *γρηγόριω* « veiller », l'interprétation étant « celui qui

veille, qui est vigilant ». Nous rencontrons les formes méridionales *Gregori*, *Gregory*, le corse *Gregorio*. *Grech* est une forme flamande abrégée et *Gringoire* une altération médiévale. [Dauzat, *Dictionnaire*, 306 ; Morlet, *Dictionnaire*, 478 ; Ionescu, *MEO*, 154-155]

Hélène, nom de baptême, rare en matronyme, avec les variantes graphiques *Helaine*, *Helenne*, représente le nom latin *Helena*, provenu du grec *Ελενη* qui a à l'origine soit le nom commun *ελεη* « torche », soit *ειλε* « éclat du soleil ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 323 ; Morlet, *Dictionnaire*, 504]

Hippolyte (variantes *Hipolite*, *Hypolite*, *Hyppolyte*), nom de baptême, rare en patronyme, qui est un nom d'origine grecque *Ιππολυτος*, transmis par le latin *Hippólytus*, formé de *ίππος* « cheval » et l'adjectif verbal *λυτός*, issu du verbe *λωω* « délier », par analogie, « celui qui délie les chevaux ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 328 ; Morlet, *Dictionnaire*, 513 ; DOC, 296]

Isidore, nom de baptême et parfois nom de famille, provient du nom grec théophorique *Ισιδώρος* et *Ισιδώρα*, transmis par le latin *Isidoros*. L'anthroponyme est formé de deux éléments, *Ισις* « la déesse égyptienne de la nature » et *δωρόν* « don », donc le sens serait « le don de la déesse Isis ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 337 ; Morlet, *Dictionnaire*, 530]

Léandre, nom de baptême et patronyme assez rare, qui représente le nom grec *Λειανδρος*, formé des mots *λέος* « peuple » et *ανήρ*, *ανδρός* « homme » et signifiait « l'homme du peuple », transmis par le latin *Leander*, *Leandrus*. Rare en France, mais patronyme fréquent en Corse sous la forme *Leandri*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 376 ; Morlet, *Dictionnaire*, 603]

Macaire (variantes *Makaire*, *Macquaire*, *Maquaire*), nom de baptême et nom de famille, provient de l'ancien prénom grec *Μάκαριος*, qui a comme origine le mot grec *μακάριος* « bienheureux », transmis par le latin *Macarius*. Il y a la forme corset niçoise *Macari*, *Macary*, *Maccary*, *Maccari*, *Maccarit*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 402 ; Morlet, *Dictionnaire*, 644]

Mélanie, un nom de baptême féminin et matronyme peu fréquent, représente la forme féminine du nom latin *Melanius*, cognomen romain d'origine grecque *Melas*, *-anos* ayant à l'origine le grec *μελανή* « noir ». [Dauzat, *Dictionnaire*, 427 ; Morlet, *Dictionnaire*, 681]

Nicaise, variantes orthographiques *Nigaise*, *Nigaize*, ancien nom de baptême et patronyme, représente le surnom gréco-latin *Nicasius*, formé sur le grec *νική* « victoire » et l'élément *-asius*. Ce nom a dû avoir un sens mystique, symbolisant la victoire du chrétien sur le péché. [Dauzat, *Dictionnaire*, 450 ; Morlet, *Dictionnaire*, 728]

Nicolas, nom de baptême (aujourd'hui peu utilisé), patronyme très fréquent, rend la forme gréco-latine *Nicolaus* qui a à l'origine le nom grec *νική* « victoire » et *λάος* « peuple ». Un des saints les plus populaires de la fin du Moyen Age. Il y a la forme courte *Nicol*, *Nicole*, *Nicolle*,

l'hypocoristique *Nicolette*, d'où *Colette*, *Collette*, matronymes assez fréquents, la forme méridionale *Nicolau* et les formes contractées *Niclas*, *Niclaus*, *Niclausse*, *Niclot*, *Nicloux*. Il y a aussi nombreux hypocoristiques : *Nicloet*, *Nicollie*, *Colas*, *Colet*, *Collet*, *Colin*, *Colinot*, *Colard*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 450 ; Morlet, *Dictionnaire*, 728]

Philippe (variantes *Phillippe*, *Philip*, *Philipp*) nom de baptême et nom de famille, représente un ancien nom grec *Φίλιππος*, ayant le sens « qui aime les chevaux ». Il provient des mots *φιλάω* « aimer » et *ἵππος* « cheval ». Ce nom a eu une très grande faveur chez les Grecs, car il a été porté par plusieurs rois macédoniens et nous est parvenu par le latin *Philippus*. On rencontre aussi les variantes *Philip*, *Phélip*, *Félip*, formes surtout méridionales, les hypocoristiques *Philippeau*, *Philippeaux*, *Philippat* (forme contractée *Philpat*), *Philippet*, *Philippon* (*Philpon*), *Philippot*, les diminutifs *Philipponat*, *Philipponet*, *Philippoteau(x)*, *Philippet*, *Philippart(-ard)* (péjoratif), *Philippault*, *Phelippeau(x)*. Il y a aussi la forme corse *Philippi*, avec les hypocoristiques *Philippini* (variante *Filippi*, *-ini*), les formes alsaciennes et lorraine *Philips* (avec le *s* du génitif, marquant la filiation), le diminutif flamand *Philippekin* (Picardie). [Dauzat, *Dictionnaire*, 481 ; Morlet, *Dictionnaire*, 782]

Protas, *Prothais*, *Protas* (variante *Protat*) est un ancien nom de baptême et patronyme. C'est un ancien nom hybride gréco-latin *Protasius*, considéré surnom mystique. Il est emprunté du grec *πρότος* « premier ». Il y a les hypocoristiques *Proteau*, *-eaux*, *Protet*, *Prouteau*, *Prothin*, *Prothon* ; péjoratif *Protard*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 499, Morlet, *Dictionnaire*, 813]

Sébastien, nom de baptême et patronyme (forme occitane *Sébastian*), représente le latin *Sebastianus*, dérivé avec le suffixe *-anus*, du grec *Σέβαστιανός* ayant à l'origine le mot *σεβαστός* « vénérable, honoré ». Il y a la forme corse *Sebastiani* (hypocoristique, *Sebastianini*) et les hypocoristiques français et occitans : *Bastien*, *Bastian*, *Bastia*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 546 ; Morlet, *Dictionnaire*, 893]

Symphorien (variante altérée *Sainforien*), ancien nom de baptême et patronyme, représente la forme savante du nom d'origine grecque *Symphorianus* (dérivé de *σύμφορος* « utile, avantageux »). Ce nom a laissé en anthroponymie quelques patronymes, d'après les altérations successives *Cyphorien* (1491), *Phorien* (1660), *Foriend* (1430), *Forien* (1701). La variante *Sainforien* montre que le nom a été compris *saint Florian*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 560 ; Morlet, *Dictionnaire*, 913]

Théodore, nom de baptême et patronyme, représente le nom d'origine grecque *Θεόδωρος* (formé de *Θεός* « dieu » et *δωρόν* « don », signifiant « don de Dieu ») et reprit la forme savante *Theodorus*. Il est un nom mystique des premiers chrétiens, revenu plus tard en faveur avec le culte de

deux saints de ce nom. Il y a le diminutif *Théodorel*, les hypocoristiques *Doret, Dorot, Dorin*. [Dauzat, *Dictionnaire*, 468 ; Morlet, *Dictionnaire*, 924]

Théophil, nom de baptême et patronyme rare, représente le nom d'origine grecque *Θεοφίλος* repris par la forme savante *Theophilus*, avec le sens « ami des dieux ». C'est un nom mystique. [Dauzat, *Dictionnaire*, 468 ; Morlet, *Dictionnaire*, 924]

Thuphème, ancien nom de baptême, avec la variante *Trophime*, forme savante du nom grec mystique *τρόφιμος* « nourricier ». *Trophy* paraît être une variante. [Dauzat, *Dictionnaire*, 580]

Zoé, nom de baptême féminin (rares matronymes), reprit le nom grec *ζωή* au sens de « vie, vie surnaturelle », synonyme avec *βίος* (c'est-à-dire « vie surnaturelle », surnom mystique). [Dauzat, *Dictionnaire*, 604 ; Morlet, *Dictionnaire*, 984]

L'influence grecque sur l'anthroponymie française date depuis une époque très éloignée. Dans cet article, nous avons fait une présentation des noms de personne et nous avons vu que le nombre des noms d'origine grecque entrés en français par intermédiaire du latin savant est plus grand que ceux proprement dits d'origine grecque. Les modèles de Rome et de Grèce ont été préférés pour les noms propres de personne, surtout imposés par l'église, beaucoup étant des noms de saints.

NOTES

¹ Tatiana Petrache, *Dicționar enciclopedic al numelor de botez*, București, Editura Anastasia, 1998, p. 9-10.

² Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Éditions Hachette, 1950, p. 321.

SIGLES ET ABREVIATIONS

Dauzat, *Dictionnaire* = Dauzat, Albert, Rostaing, Charles, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et des prénoms de France*, Paris, Edition Larousse, 1993.

DOC = Aurelia Bălan Mihailovici, *Dicționar onomastic creștin*, București, Editura Minerva, 2003.

Ionescu, *MEO* = Ionescu, Christian, *Mică enciclopedie onomastică*, București, Editura enciclopedică română, 1975.

Le Robert Encyclopédique = *Le Robert Encyclopédique des noms propres*, Paris, Edition Le Robert, 2007.

Morlet, *Dictionnaire* = Morlet, Marie-Therese, *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, Paris, 1991.

BIBLIOGRAPHIE

- Bailly, Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Éditions Hachette, 1950.
- Bălan Mihailovici, Aurelia, *Dicționar onomastic creștin*, București, Editura Minerva, 2003.
- Dauzat, Albert, Rostaing, Charles, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et des prénoms de France*, Paris, Edition Larousse, 1993.
- Dicționar de civilizație greacă*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Ionescu, Christian, *Mică enciclopedie onomastică*, București, Editura enciclopedică română, 1975.
- Le Robert Encyclopédique des noms propres*, Paris, Edition Le Robert, 2007.
- Morlet, Marie-Therese, *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, Paris, 1991.
- Petrache, Tatiana, *Dicționar enciclopedic al numelor de botez*, București, Editura Anastasia, 1998.

ULYSSES AND HIS ODYSSEY IN JAMES JOYCE'S NOVEL

Oana Lavinia ZAHARIE

Rezumat

Fără a reproduce desfășurarea epopeii, romanul lui Joyce se conturează în fiecare din episoadele sale pe aluzii, trimiteri, paralele la personaje, situații, episoade din poemul homeric. *Ulise* este împărțit în trei mari părți: cele trei episoade inițiale constituind prima secțiune, denumită de obicei *Telemachiada* îl prezintă pe Stephan Dedalus, cel care în economia romanului are rolul fiului lui Ulise pe punctul de a porni în căutarea tatălui său (o temă majoră a cărții este tocmai căutarea și găsirea tatălui, a legăturilor cu tradițiile și originile). Următoarele douăsprezece episoade, care de altfel constituie partea cea mai importantă a romanului constituie *Rătăcirile lui Ulise* și-l prezintă pe Leopold Bloom, personajul principal. Leopold Bloom este un „Ulise modern” care, asemenea personajului lui Homer, care rătăcea pe mări în drum spre Ithaca, acesta rătăcește prin Dublin. Cea de-a treia secțiune are numai trei capitole ce sunt dedicate soției lui Bloom, Molly (Marion). Apariția lui Molly nu este întâmplătoare, pentru că de fapt ea intervine numai în ultimul episod pentru a domina în mod evident finalul romanului.

Cuvinte cheie: *Ulise, monolog interior, Odiseea, personaj, rătăcitor.*

James Joyce began writing *Ulysses* in 1914 and when World War I broke out he moved his family to Zurich, Switzerland, where he continued working on the novel. In Zurich, Joyce's fortunes finally improved as his talent attracted several wealthy patrons, including Harriet Shaw Weaver. *Portrait* was published in book form in 1916, and Joyce's play, *Exiles*, in 1918. Also in 1918, the first episodes of *Ulysses* were published in serial form in *The Little Review*. In 1919, the Joyces moved to Paris, where *Ulysses* was published in book form in 1922. In 1923, with his eyesight quickly diminishing, Joyce began working on what became *Finnegans Wake*, published in 1939. Joyce died in 1941.

Ulysses has become particularly famous for Joyce's stylistic innovations. In *Portrait*, Joyce first attempted the technique of interior monologue, or stream-of-consciousness. He also experimented with shifting style – the narrative voice of *Portrait* changes stylistically as Stephen matures. In *Ulysses*, Joyce uses interior monologue extensively, and instead

of employing one narrative voice, Joyce radically shifts narrative style with each new episode of the novel.

Joyce's early work reveals the stylistic influence of Norwegian playwright Henrik Ibsen. Joyce began reading Ibsen as a young man; his first publication was an article about a play of Ibsen's, which earned him a letter of appreciation from Ibsen himself. Ibsen's plays provided the young Joyce with a model of the realistic depiction of individuals stifled by conventional moral values. Joyce imitated Ibsen's naturalistic brand of realism in *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, and especially in his play *Exiles*. *Ulysses* maintains Joyce's concern with realism but also introduces stylistic innovations similar to those of his Modernist contemporaries. *Ulysses*'s multivoiced narration, textual self-consciousness, mythic framework, and thematic focus on life in a modern metropolis situate it close to other main texts of the Modernist movement, such as T. S. Eliot's mythic poem *The Waste Land* (also published in 1922) or Virginia Woolf's stream-of-consciousness novel, *Mrs. Dalloway* (1925).

Though never working in collaboration, Joyce maintained correspondences with other Modernist writers, including Samuel Beckett, and Ezra Pound, who helped find him a patron and an income. Joyce's final work, *Finnegans Wake*, is often seen as bridging the gap between Modernism and postmodernism. A novel only in the loosest sense, *Finnegans Wake* looks forward to postmodern texts in its playful celebration (rather than lamentation) of the fragmentation of experience and the decentered nature of identity, as well as its attention to the nontransparent qualities of language.

Like Eliot and many other Modernist writers, Joyce wrote in self-imposed exile in cosmopolitan Europe. In spite of this fact, all of his work is strongly tied to Irish political and cultural history, and *Ulysses* must also be seen in an Irish context. Joyce's novel was written during the years of the Irish bid for independence from Britain. After a bloody civil war, the Irish Free State was officially formed – during the same year that *Ulysses* was published. Even in 1904, Ireland had experienced the failure of several home rule bills that would have granted the island a measure of political independence within Great Britain. The failure of these bills is linked to the downfall of the Irish member of Parliament, Charles Stewart Parnell, who was once referred to as “Ireland's Uncrowned King,” and was publicly persecuted by the Irish church and people in 1889 for conducting a long-term affair with a married woman, Kitty O'Shea. Joyce saw this persecution as a hypocritical betrayal by the Irish that ruined Ireland's chances for a peaceful independence.

Accordingly, *Ulysses* depicts the Irish citizens of 1904, especially Stephen Dedalus, as involved in tangled conceptions of their own Irishness, and complex relationships with various authorities and institutions specific to their time and place: the British empire, Irish nationalism, the Roman Catholic church, and the Irish Literary Revival.

“Ever since Stuart Gilbert's schematic study of James Joyce *Ulysses* appeared in 1930, explicating the novel as a modern Irish parallel of Homer *Odyssey*, criticism has focused on its similarities to the Greek epic. The eighteen divisions of *Ulysses* correspond, more or less, to eighteen of the twenty-four divisions in the Homeric epic. Yet the deletion of the headings in the final manuscript of *Ulysses* indicates that Joyce's novel had undergone many stylistic and thematic changes during the eight years he worked on it. As Zack Bowen points out, the Gilbert schema may provide problems in interpreting the final version of *Ulysses* because of the ongoing changes in technique during its composition.

The Odyssean headings are therefore best used as a measure of convenience when delineating chapters only because they have dominated critical discussion of the work for so many years.”

Fortunately, recent critical work has changed emphasis in an approach to *Ulysses*, notably with the work of Maria Tymoczko, whose exhaustive study of its “Irishness,” in *The Irish Ulysses*, imparts unity to it as an Irish novel. Earlier scholarly essays and studies had briefly referred to Hibernian motifs.

Joyce first conceived of *Ulysses* as a short story to be included in *Dubliners*, but decided instead to publish it as a long novel, situated as a sort of sequel to *A Portrait of the Artist as a Young Man*. *Ulysses* picks up Stephen Dedalus's life more than a year after where *Portrait* leaves off. The novel introduces two new main characters, Leopold and Molly Bloom, and takes place on a single day, June 16, 1904, in Dublin.

Mircea Ivănescu used to say about Joyce's novel that “any reading of *Ulysses* should begin by referring to the most important raw model of inspiration of the novel “The Odyssey”. Without reproducing the plot of the epic, Joyce's novel is built in each of its chapters on allusions, parallels among characters, situations and episodes of the Homeric epic.

The writer himself kept for a long time the names borrowed from *The Odyssey*, but finally he gave up publishing them in the novel, giving the reader the opportunity to discover himself the connections among the characters.

Ulysses is divided in three main parts: the first three episodes make up the first section, which is called *Telemachiada*, and it presents Stephan

Dedalus, the character who embodies the son of Ulysses. Stephen is on the verge to go and look for his father. (a major theme of the novel is the quest and the finding of the father and of his connections to the customs and origins). The next twelve episodes, which represent the most important part of the novel make up *Ulysses' Wanderings* where the main character of the novel is presented to the reader.

Leopold Bloom is a "modern Ulysses". The similarity between the two Ulysses is quite obvious. Both of them are wanderers: Homer's character wandered on the sea, on his way back to Ithaca, while Joyce's wandered through Dublin. The third section is made up of only three chapters which focus on Molly (Marion), Blooms' wife. Molly's reveal to the reader is not at all at random because she intervenes only in the last chapter in order to dominate the ending of the novel.

There are some critics who analysed the letters which each section begin with, those corresponding to the initials of the three characters. The critics have tried to emphasize the depth with which Joyce built his novel: S-comes from Stephen, the character that is preoccupied with his own problems and complexes; M-comes from Molly Bloom, the one who possesses Bloom's wishes and thoughts; P-comes from Poldy (Leopold), the character around whom focus the whole action and the other two important characters of the last part of the novel.

"S-M-P are also conventional signs for the three terms of syllogism: S-Subject; M-middle; P- predicate. While the three terms do not necessarily appear in the same sequence in all sillogisms, medieval pedagogy regarded the sequence S-M-P as the cognitive order of thought and therefore as the order in which the terms should initially be taught." (Gifford Don, Seidman, J. Robert. *Ulysses Annotated*. University of California Press, Ltd. second edition, 1997).

Gifford and Seidman said that the parallel to the syllogism, as well as the entire parallel to the Odyssey shows the novel's logic and narrative structure that the reader can understand, but the characters are unaware of it.

Don Gifford's annotations to Joyce's great modern classic comprise a specialized encyclopedia that will inform any reading of Ulysses. "The suggestive potential of minor details was enormously fascinating to Joyce, and the precision of his use of detail is a most important aspect of his literary method. The annotations gloss place names, define slang terms, give capsule histories of institutions and political and cultural movements and figures, supply bits of local and Irish legend and lore, explain religious nomenclature and practices, trace literary allusions and references to other cultures." (Gifford Don; Robert J. Seidman: *Ulysses Adnotat*).

Regardless that Joyce wanted or not to draw a parallel between his novel and Homer's epic, or he just used it as a raw model in order to write his own book, the characters and the situations of the Irish writer must always be seen ironically, compared to those of the Greek writer.

Mircea Ivănescu said that "at Joyce it is about a model of hilarious switch, which makes certain characters similar to those in *The Odyssey* to show in the XXth century Dublin, carefully transformed".

If we were to wonder what happens in "Ulysses", the answer would be: everything. Whereas William Blake saw the entire universe in a grain of sand, Joyce saw it in Ireland, more precisely in Dublin, on June, 16th, 1904.

Ulysses was labeled "blasphemous and unreadable". Thus, in a famous 1933 court decision, Judge John M. Woolsey declared it an emetic book-although he found it sufficiently "unobscene" to allow its importation into the United States-and H. G. Wells was moved to decry James Joyce's "cloacal obsession". None of these adjectives, however, are just for the novel. To this day it remains *the* modernist masterpiece, in which the author takes both Celtic lyricism and vulgarity to splendid extremes. It is funny, sorrowful, and even (in a close-focus sort of way) suspenseful. And despite the exegetical industry that has sprung up in the last 75 years, *Ulysses* is also a compulsively readable book. Even the verbal vaudeville of the final chapters can be navigated with relative ease, as long as you're willing to be challenged and by Joyce's sheer command of the English language.

Among other things, a novel is simply a long story, and the first question about any story is: What happens? In the case of *Ulysses*, the answer might be Everything. William Blake, one of literature's sublime myopics, saw the universe in a grain of sand. Joyce saw it in Dublin, Ireland, on June 16, 1904, a day distinguished by its utter normality. Two characters, Stephen Dedalus and Leopold Bloom, go about their separate business, crossing paths with a gallery of indelible Dubliners. We watch them teach, eat, stroll the streets, argue, and (in Bloom's case) masturbate. And thanks to the books stream-of-consciousness technique-which suggests no mere stream but an impossibly deep, swift-running river-we're privy to their thoughts, emotions, and memories. The result is a simple one: almost every human experience is crammed into the folds of a single day, which makes *Ulysses* both an experimental work and a real one.

Both characters add their glorious intonations to the music of Joyce's prose. Dedalus's accent-that of a freelance aesthetician, who dabbles here and there in what we might call Early Yeats Lite – will be familiar to readers of *Portrait of an Artist As a Young Man*. But Bloom's wistful sensualism (and naive curiosity) is something else entirely. Seen through his eyes, a rundown corner of a Dublin graveyard is a figure for hope and hopelessness,

mortality and dogged survival: “*Mr Bloom walked unheeded along his grove by "saddened angels, crosses, broken pillars, family vaults, stone hopes praying with upcast eyes, old Ireland's hearts and hands. More sensible to spend the money on some charity for the living. Pray for the repose of the soul of. Does anybody really?"*”

Ulysses is a male character from two of the most important epic poems, the *Iliad* and the *Odissey* by Homer. In the first poem Ulysses is a warrior without other connotations among the crowd of Greek heroes who keep under siege the city of Troy. In the second poem he is the absolute protagonist of amazing adventures that happen to him all the way back home. Odysseus, better known under the latin name of Ulysses, is the king of a small rich island: Ithaca. He is not braver nor stronger than the other Greek leaders but he distinguishes himself for his wits and good sense. This is particularly clear in the *Odissey*. For example he is the top advisor of Agamemnon and he is always charged with the most delicate missions which deserve skill and care in talking. His most important challenge is the trick of the wooden horse which took the conquest of Troy and to the end of the Trojan war. After ten years of conflicts no progress had been made. So Ulysses suggested that they should have built a great wooden horse in order to leave it on the shore in a desperate attempt to try to enter inside Troy. The horse was obviously a decoy with several warriors concealed inside. At first, the Trojans did not know what to do with “the horse”, but when they knew that that it had been made so big, so high by the Greeks to prevent them for carrying it away, they decided to take inside the city of Troy. Ulysses trap could not fail because he had foreseen that human pride is sometimes stronger than wisdom, so it can lead man to self-destruction. The results of his actions and projects often represent death and destruction for someone else (Priamus, Polyphemus, Aiace...). He often deceives and lies, even to his relatives. The greed for money and spoils never abandons him. His temper is the temper of a modern man. Ulysses is patient, never gives up in the most desperate situations. He has a never-ending curiosity, his desire to come back home is strong but he does not hurry up, he is often seduced by danger and mystery, like when his ship approaches the sirens or when he enters in Circe's palace. *Ulysses represent the endless human thirst for knowledge* and that may be the reason why his figure has often been reprised by modern authors like we will see after.

Ulysses strives to achieve a kind of realism unlike that of any novel before it by rendering the thoughts and actions of its main characters – both trivial and significant – in a scattered and fragmented form similar to the way thoughts, perceptions, and memories actually appear in our minds. In *Dubliners*, Joyce had tried to give his stories a heightened sense of realism

by incorporating real people and places into them, and he pursues the same strategy on a massive scale in *Ulysses*. At the same time that *Ulysses* presents itself as a realistic novel, it also works on a mythic level, by way of a series of parallels with Homer's *Odyssey*. Stephen, Bloom, and Molly correspond respectively to Telemachus, Ulysses, and Penelope, and each of the eighteen episodes of the novel corresponds to an adventure from the *Odyssey*.

At its most basic level, *Ulysses* is a book about Stephen's search for a symbolic father and Bloom's search for a son. In this respect, the plot of *Ulysses* parallels Telemachus's search for Odysseus, and vice versa, in *The Odyssey*. Bloom's search for a son stems at least in part from his need to reinforce his identity and heritage through progeny. Stephen already has a biological father, Simon Dedalus, but considers him a father only in "flesh". Stephen feels that his own ability to mature and become a father himself (of art or children) is restricted by Simon's criticism and lack of understanding. Thus Stephen's search involves finding a symbolic father who will, in turn, allow Stephen himself to be a father. Both men, in truth, are searching for paternity as a way to reinforce their own identities.

Stephen is more conscious of his quest for paternity than Bloom, and he mentally recurs to several important motifs with which to understand paternity. Stephen's thinking about the Holy Trinity involves, on the one hand, Church doctrines that uphold the unity of the Father and the Son and, on the other hand, the writings of heretics that challenge this doctrine by arguing that God created the rest of the Trinity, concluding that each subsequent creation is inherently different. Stephen's second motif involves his Hamlet theory, which seeks to prove that Shakespeare represented himself through the ghost-father in *Hamlet*, but also – through his translation of his life into art – became the father of his own father, of his life, and "of all his race". The Holy Trinity and Hamlet motifs reinforce our sense of Stephen's and Bloom's parallel quests for paternity. These quests seem to end in Bloom's kitchen, with Bloom recognizing "the future" in Stephen and Stephen recognizing "the past" in Bloom. Though united as father and son in this moment, the men will soon part ways, and their paternity quests will undoubtedly continue, for *Ulysses* demonstrates that the quest for paternity is a search for a lasting manifestation of self.

The phrase *agenbite of inwit*, a religious term meaning "remorse of conscience," comes to Stephen's mind again and again in *Ulysses*. Stephen associates the phrase with his guilt over his mother's death – he suspects that he may have killed her by refusing to kneel and pray at her sickbed when she asked. The theme of remorse runs through *Ulysses* to address the feelings associated with modern breaks with family and tradition. Bloom,

too, has guilty feelings about his father because he no longer observes certain traditions his father observed, such as keeping kosher. Episode Fifteen, "Circe," dramatizes this remorse as Bloom's "Sins of the Past" rise up and confront him one by one. *Ulysses* juxtaposes characters who experience remorse with characters who do not, such as Buck Mulligan, who shamelessly refers to Stephen's mother as "beastly dead," and Simon Dedalus, who mourns his late wife but does not regret his treatment of her. Though remorse of conscience can have a repressive, paralyzing effect, as in Stephen's case, it is also vaguely positive. A self-conscious awareness of the past, even the sins of the past, helps constitute an individual as an ethical being in the present.

In nearly all senses, the notion of Leopold Bloom as an epic hero is laughable – his job, talents, family relations, public relations, and private actions all suggest his utter ordinariness. It is only Bloom's extraordinary capacity for sympathy and compassion that allows him an unironic heroism in the course of the novel. Bloom's fluid ability to empathize with such a wide variety of beings – cats, birds, dogs, dead men, vicious men, blind men, old ladies, a woman in labor, the poor, and so on – is the modern-day equivalent to Odysseus's capacity to adapt to a wide variety of challenges. Bloom's compassion often dictates the course of his day and the novel, as when he stops at the river Liffey to feed the gulls or at the hospital to check on Mrs. Purefoy. There is a network of symbols in *Ulysses* that present Bloom as Ireland's savior, and his message is, at a basic level, to "love". He is juxtaposed with Stephen, who would also be Ireland's savior but is lacking in compassion. Bloom returns home, faces evidence of his cuckold status, and slays his competition – not with arrows, but with a refocused perspective that is available only through his fluid capacity for empathy.

Parallax is an astronomical term that Bloom encounters in his reading and that arises repeatedly through the course of the novel. It refers to the difference of position of one object when seen from two different vantage points. These differing viewpoints can be collated to better approximate the position of the object. As a novel, *Ulysses* uses a similar tactic. Three main characters – Stephen, Bloom, and Molly – and a subset of narrative techniques that affect our perception of events and characters combine to demonstrate the fallibility of one single perspective. Our understanding of particular characters and events must be continually revised as we consider further perspectives. The most obvious example is Molly's past love life. Though we can construct a judgment of Molly as a loose woman from the testimonies of various characters in the novel – Bloom, Lenahan, Dixon, and so on – this judgment must be revised with the integration of Molly's own final testimony.

The traditional associations of light with good and dark with bad are upended in *Ulysses*, in which the two protagonists are dressed in mourning black, and the more menacing characters are associated with light and brightness. This reversal arises in part as a reaction to Mr. Deasy's anti-Semitic judgment that Jews have "sinned against the light". Deasy himself is associated with the brightness of coins, representing wealth without spirituality. "Blazes" Boylan, Bloom's nemesis, is associated with brightness through his name and his flashy behavior, again suggesting surface without substance. Bloom's and Stephen's dark colors suggest a variety of associations: Jewishness, anarchy, outsider/wanderer status. Furthermore, Throwaway, the "dark horse," wins the Gold Cup Horserace.

While Odysseus is away from Ithaca in *The Odyssey*, his household is usurped by would-be suitors of his wife, Penelope. This motif translates directly to *Ulysses* and provides a connection between Stephen and Bloom. Stephen pays the rent for the Martello tower, where he, Buck, and Haines are staying. Buck's demand of the house key is thus a usurpation of Stephen's household rights, and Stephen recognizes this and refuses to return to the tower. Stephen mentally dramatizes this usurpation as a replay of Claudius's usurpation of Gertrude and the throne in *Hamlet*. Meanwhile, Bloom's home has been usurped by Blazes Boylan, who comes and goes at will and has sex with Molly in Bloom's absence. Stephen's and Bloom's lack of house keys throughout *Ulysses* symbolizes these usurpations.

The motif of the East appears mainly in Bloom's thoughts. For Bloom, the East is a place of exoticism, representing the promise of a paradisiacal existence. Bloom's hazy conception of this faraway land arises from a network of connections: the planter's companies (such as Agendeth Netaim), which suggest newly fertile and potentially profitable homes; Zionist movements for a homeland; Molly and her childhood in Gibraltar; narcotics; and erotics. For Bloom and the reader, the East becomes the imaginative space where hopes can be realized. The only place where Molly, Stephen, and Bloom all meet is in their parallel dreams of each other the night before, dreams that seem to be set in an Eastern locale.

In Episode Five, Bloom reads an ad in his newspaper: "What is home without / Plumtree's Potted Meat? / Incomplete. / With it an abode of bliss." Bloom's conscious reaction is his belief that the ad is poorly placed – directly below the obituaries, suggesting an infelicitous relation between dead bodies and "potted meat". On a subconscious level, however, the figure of Plumtree's Potted Meat comes to stand for Bloom's anxieties about Boylan's usurpation of his wife and home. The image of meat inside a pot crudely suggests the sexual relation between Boylan and Molly. The wording of the ad further suggests, less concretely, Bloom's masculine

anxieties – he worries that he is not the head of an “abode of bliss” but rather a servant in a home “incomplete”. The connection between Plumtree’s meat and Bloom’s anxieties about Molly’s unhappiness and infidelity is driven home when Bloom finds crumbs of the potted meat that Boylan and Molly shared earlier in his own bed.

The afternoon’s Gold Cup Horseshoe and the bets placed on it provide much of the public drama in *Ulysses*, though it happens offstage. In Episode Five, Bantam Lyons mistakenly thinks that Bloom has tipped him off to the horse “Throwaway,” the dark horse with a long-shot chance. “Throwaway” does end up winning the race, notably ousting “Sceptre,” the horse with the phallic name, on which Lenehan and Boylan have bet. This underdog victory represents Bloom’s eventual unshowy triumph over Boylan, to win the “Gold Cup” of Molly’s heart.

Stephen deliberately conceives of his Latin Quarter hat as a symbol. The Latin Quarter is a student district in Paris, and Stephen hopes to suggest his exiled, anti-establishment status while back in Ireland. He also refers to the hat as his “Hamlet hat,” tipping us off to the intentional brooding and artistic connotations of the head gear. Yet Stephen cannot always control his own hat as a symbol, especially in the eyes of others. Through the eyes of others, it comes to signify Stephen’s mock priest-likeness and provinciality.

Episode Fifteen, Bloom’s potato functions like Odysseus’s use of “moly” in Circe’s den – it serves to protect him from enchantment, enchantments to which Bloom succumbs when he briefly gives it over to Zoe Higgins. The potato, old and shriveled now, is an heirloom from Bloom’s mother, Ellen. As an organic product that is both fruit and root but is now shriveled, it gestures toward Bloom’s anxieties about fertility and his family line. Most important, however, is the potato’s connection to Ireland – Bloom’s potato talisman stands for his frequently overlooked maternal Irish heritage.

The greatest strength of *Ulysses* is the manner in which it is told. Joyce’s startling stream-of-consciousness offers a unique perspective on the events of the day; we see the occurrences from the interior perspective of Bloom, Daedalus and Molly. But Joyce also expands upon the concept of stream of consciousness. His work is an experiment, where he widely and wildly plays with narrative techniques. Some chapters concentrate on a phonic representation of its events; some are mock-historical; one chapter is told in epigrammatic form; another is laid out like a drama. In these flights of style, Joyce directs the story from numerous linguistic as well as psychological points of view.

With his revolutionary style, Joyce shakes the foundations of literary realism.

Ulysses is unique due to the brilliant *artistic synthesis* which Joyce uses to communicate the space-time human image. He creates the “uncreated conscience” of the race. The critical anarchy that has for so long confused the sequety of *Ulysses* to *A Portrait of the Artist as a Young Man* is a failure of the critical conscience to experience literature through intellect and feeling. What the reader sees in this book is that his art takes seeds in one’s thought life and grows toward an awareness of being. Being in itself and being in particular is the primary good of Joyce’s art because it is his primary concern as an artist: to grasp the truth of the being of the visible universe. Being, the very act of a thing's existence, cannot, of course, err. An artist who grasps *esse* and for whom *esse* is the *raison d'etre* of his art confers the gift of certitude upon the century to whom he speaks.

BIBLIOGRAPHY

- Arnold, Bruce, *The Scandal of Ulysses: The Life and Afterlife of a Twentieth Century Masterpiece*. Rev. ed. Dublin: Liffey Press, 2004.
- Attridge, Derek, ed. *James Joyce's Ulysses: A Casebook*. Oxford and New York: Oxford UP, 2004.
- Benstock, Bernard. *Critical Essays on James Joyce's Ulysses*. Boston: G. K. Hall, 1989.
- Ellmann, Richard. *Ulysses on the Liffey*. New York: Oxford UP, 1972.
- French, Marilyn. *The Book as World: James Joyce's Ulysses*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1976.
- Gifford Don, Seidman, J. Robert. *Ulysses Annotated*. University of California Press, Ltd. second edition, 1997.
- Gillespie, Michael Patrick and A. Nicholas Fargnoli, eds. *Ulysses in Critical Perspective*. Gainesville: University Press of Florida, 2006.
- Goldberg, Samuel Louis. *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses*. New York: Barnes and Noble, 1961 and 1969.
- Henke, Suzette. *Joyce's Moraculous Sindbook: A Study of Ulysses*. Columbus: Ohio State UP, 1978.
- Killeen, Terence. *Ulysses Unbound: A Reader's Companion to James Joyce's Ulysses*. Bray, County Wicklow, Ireland: Wordwell, 2004.
- MacBride, Margaret. *Ulysses and the Metamorphosis of Stephen Dedalus*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2001.
- McKenna, Bernard. *James Joyce's Ulysses: A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.
- Mood, John. *Joyce's Ulysses for Everyone: Or How to Skip Reading It the First Time*. Bloomington, IN: AuthorHouse, 2004.
- Murphy, Niall. *A Bloomsday Postcard*. Dublin: Lilliput Press, 2004.

- Norris, Margot. *A Companion to James Joyce's Ulysses: Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays From Five Contemporary Critical Perspectives*. Boston: Bedford Books, 1998.
- Parr, Mary. *James Joyce: The Poetry of Conscience: A Study of Ulysses*, Inland Press, 1961
- Schutte, William M. *James Index of Recurrent Elements in James Joyce's Ulysses*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1982.
- Segall, Jeffrey. *Joyce in America: Cultural Politics and the Trials of Ulysses*. Berkeley: University of California, 1993.
- Vanderham, Paul. *James Joyce and Censorship: The Trials of Ulysses*. New York: New York UP, 1997.
- Weldon, Thornton. *Allusions in Ulysses: An Annotated List*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968 and 1973.

**MNEMOSYNE (A JOURNAL OF CLASSICAL STUDIES),
Series IV, Vol. LX fasc. 3 2007, Series IV, Vol. LX Fasc. 4
2007, Series IV Vol. LXI Fasc. 1 2008, Leiden, Brill**

Mnemosyne is a reputed journal of classical studies, published since 1852 in the Netherlands. It mainly contains long studies written in English, followed by the *Miscellanea* section, where we find short notes on different subjects concerning Greek and Latin literature and civilization, the Roman world and culture. There is also a list of new books sent to the editors.

In Vol. LX, Fasc. 3 there is a variety of articles on literary themes, two of them on the Roman theatre, one on a Roman historian and one on a civilization theme: the mentions on glass in Greek and Latin texts, as presented by E. M. Stern in *Ancient Glass in a Philological Context*. As the first artificial manmade material is glass (p. 358), it bears many names in ancient Greek: *kuanos*, *lithos* (*khutê*), *hualos* and *uitrum* in Latin (p. 341).

L. Maurice's study focuses on a Plautine play: *Structure and Stagecraft in Plautus' «Miles gloriosus»* (p. 407). This is considered an example of metatheatre with an emphasis on the two tricks played against Sceledrus and his master Pyrgopolynices.

As a general consideration about ancient theatre studies (R.A. Faber, *The description of the Palace in Seneca «Thyestes» 641-682 and the Literary Unity of the Play*, it is said that nowadays criticism focuses on the performance of ancient drama as well as on the text itself. Moreover, plays can be simultaneously regarded as literature as well as drama. The palace of Atreus in Seneca's play is a device that offers unity to the play. It also connects different episodes, being the scenery for human and divine activities.

D. Wardle's article presents the death of Augustus, as reflected in Suetonius' *Lives*, as a different version from Cassius Dio. The Emperor's death is a normal Roman one, as he is accompanied by friends, family and shows a very constant and courageous attitude towards death.

In Fasc. 4/2007, Olga Tribulato deals with Greek adjectives, compounds such as *ισόθεος*, *ἀξιόλογος*, *ἀπειρομάχας*, namely left-oriented ones that possess an adjectival head. We can also find remarks about word order in ancient Greek, whose compositional system is mainly right-oriented (p. 529).

E. Kornaru's article shows the influence exerted by the Greek tragedy on Aristophanes at the level of tragic lamentations and the way the two worlds (of comedy and tragedy) clash in the drama of Aristophanes.

A philosophical theme is taken up by A. P. Bos and R. Ferwerda, who focus on the reception of Plato's notion of *pneuma* in the Aristotelian corpus, fighting against the raising of respiration as the most important vital process. Another philosophical subject treats dreams, especially petitionary dreams in Artemidorus' *Oneirocritica* claiming, despite the general opinion, that the ancient scholar accepts this kind of dreams, moreover imposing a set of rules to be respected.

K.M. Kokozkiewicz presents a case of philological analysis of Catullus' work (critical notes, the way the text is transmitted, conjectures and emendations). P. Watson presents another Latin poet's work: Juvenal's satires, focusing on a satirical character, the Roman matrona, compared to another feminine figure, the Roman *meretrix*. Many intertextual connections are emphasized, namely with Latin love elegy that inspired Juvenal's invectives. The short notes offer a varied choice of Latin authors: theatre (Plautus), poetry (Ovid and Vergil), history. In the review section, there are several new book presentations.

In Fasc. 1/2008 J.-M/ Bremer contradicts the general assumption that Pindar's victory odes are addressed to the hero and the *polis*, showing that gods are the main instance *epinikia* are dedicated to, while brave men are named mortals, their happiness and fortune being transitory and distant from the immortal gods' happiness.

T. Gärtner's study refers to Phanokles' work (*Die hellenistische Katalogdicgtung des Phanokles über homosexuelle Liebesbeziehungen. Untersuchungen zur tendenziellen Gestaltung und zum literarischen Nachleben*), presenting a general overview of this literary corpus and its reception in Hellenistic epitaphs in Orpheus and in Ovid's *Metamorphoses*. The intertextual relations established between Damagetos, Ovid and Phanokles by reference to the technique of catalogue is rather polemical.

H. Bernsdorff's article (*Mythen, die unter die Haut gehen-zur literarischen Form der Tätowierelegie*) (PBruX. Inv. E 8934 und PSorb. Inv. 2254) explains the tradition of applying tattoos on the sinner's skin as punishment, also in an erotic context, the marks found on the skin of the beloved. R. Mark's study about Silius Italicus' *Punica* is an excellent analysis of the metaphors of head in the historical writings about the Second Punic War. Discussions go to significations of the head in ancient history and Silius' writings.

Apuleius' novel *Golden Ass* is discussed in A. Kirichenko's study, whereby we find out that references to philosophers and philosophical texts are meant to enhance the novel's comic effect.

The short notes are both about Greek and Latin literature (Sappho, Aeschylus, Pindar on the one hand and Catullus, Horace, Lucan on the other).

Bringing together a multi-secular tradition and issues of latest interest, *Mnemosyne* (A Journal of Classical Studies) is an excellent example for specialists in all sciences of Greek and Roman Antiquity.

Ioana-Rucsandra DASCĂLU

FLORICA BECHET,
Lexicologie semantică latină,

București, Editura Universității din București, 2008, 222 pagini

Lexicologia semantică latină reprezintă încă o noutate editorială absolută în literatura lingvistică românească pe care i-o datorăm Floricăi Bechet, după cea oferită de *Introducerea în dialectologia greacă* din 2007, apărută la aceeași editură universitară bucureșteană. Deși cursul de *Lexicologie latină* are o îndelungată și prestigioasă tradiție în cadrul disciplinelor studiate în cadrul secției de Filologie Clasică și există câteva lucrări care conțin capitole importante de lexicologie latină (precum cele din *Istoria limbii române*, I, Editura Academiei Române, 1965), până în prezent nu s-a publicat nicio lucrare românească dedicată exclusiv acestui domeniu.

Așa cum se precizează în *Cuvânt înainte*, lucrarea este întemeiată pe experiența didactică nemijlocită a autoarei și s-a dezvoltat pe parcursul multor ani de predare, timp în care o serie de aspecte ale lexicului latin, altele decât derivarea și compunerea studiate în mod curent, au căpătat relief și au amplificat binevenit imaginea de ansamblu asupra acestui domeniu. În spiritul lui A. Meillet, autoarea este „adepta teoriei că limba este o oglindă a vieții și a gândirii celor care o folosesc” (p. 11). De aceea, a abordat lexicul latin din perspectiva semantică cu convingerea că, datorită raportului strâns pe care îl are acesta cu „extralingvisticul”, limba latină poate, și trebuie, să fie privită ca o limbă vie, care poate fi supusă oricărui tip de investigație lingvistică aplicabilă unei limbi actuale. „Transformările romanice” ale lexicului latin reprezintă o permanentă preocupare a acestui studiu și vin să sublinieze forța și vitalitatea modelului lexical latin în diacronie și reprezintă o sursă complementară de cunoaștere a evoluției civilizației latine, luminând în același timp o serie de fapte din limbile și civilizațiile romanice.

Materia acestei lucrări este divizată în două părți distincte, cărora le este alocat un spațiu inegal, proporțional cu rolul care le este destinat în economia ansamblului.

Prima parte o reprezintă *Introducerea* (p. 14-56), alcătuită din subcapitole și paragrafe care fundamentează teoretic o serie de definiții, concepte de bază și operează distincțiile terminologice pertinente domeniului vizat. Astfel, în cadrul subcapitolului *Elemente preliminare*, este rezervat un spațiu definirii *Obiectului lexicologiei* (p. 14-16), în care expunerea sistematică, de o mare densitate teoretică, se desfășoară într-o

progresie care asamblează judicios noțiunile. Trebuie spus, de altfel, că acestea sunt caracteristici ale întregului discurs științific al lucrării. Mai trebuie adăugată ca trăsătură definitorie a modului în care a fost concepută lucrarea faptul că ea nu se cantonează în ariditatea tratării teoretice, ci abundă în fapte concrete de limbă, în exemplificări cel mai adesea originale și bine selectate din latină și, nu rareori, din limbile moderne. În acest fel, prin sincronizarea exemplelor și tratarea lor de pe poziții de egalitate, cu aceleași instrumente teoretice, sunt puse în evidență similitudinile dintre latină, considerată limbă „moartă” și limbile moderne, „vii”. De aceea, această lucrare este un foarte util manual și pentru cei care studiază lingvistica generală sau romanistica.

Organizarea internă a secțiunii introductive se subordonează unei foarte riguroase logici, al cărei scop este acela de a pregăti terenul pentru conținutul propriu-zis al lucrării. Am citat paragraful referitor la obiectul lexicologiei. O atenție specială se cuvine paragrafelor care se ocupă cu definirea unităților care formează lexicul unei limbi date (*Cuvântul și lexicul*, p. 17-29). Astfel, sunt prezentate și comentate dificultățile care intervin în stabilirea și definirea unității minimale a lexicului, apoi sunt expuse și analizate principalele criterii de definire a acestora. În cele din urmă, autoarea optează pentru „cuvânt” ca termen al unității minimale a lexicului: „așadar, cuvântul este unitatea lexicală”, și îl identifică prin trei elemente constitutive: „o formă, un sens și o categorie gramaticală” (p. 24). Demonstrațiile și exemplificările abundente au în vedere, bineînțeles, limba latină, dar nu puține sunt situațiile ilustrate și prin cuvinte, expresii, foneme sau morfeme din română, italiană, franceză, engleză, germană, fapt care contribuie la consolidarea ideii vitalității limbii latine, pe care autoarea o enunțase din capul locului în cuvântul introductiv: „ne-am străduit să demonstrăm că nici în domeniul lexicologiei, latina, deși este socotită o „limbă moartă”, pentru simplul motiv că nu se mai vorbește, nu se deosebește de limbile moderne, vorbite, lexicului latin... putându-i fi aplicate toate metodele de studiu moderne” (p. 12).

Partea a doua a conținutului lucrării este cea mai întinsă (p. 57-185), fiind divizată în șase capitole. Primul dintre ele este intitulat *Lexicologia semantică* și cuprinde o sumară trecere în revistă a etapelor constituirii semanticii ca știință, urmată de o tipologie a dicționarelor, care sunt „depozitele” lexicale ale limbilor. *Noțiunile de bază* (p. 65-72) cu care operează semantica lexicală sunt expuse cu acuratețe și eficiență didactică.

Demersul teoretic al lucrării, așa cum am remarcat și până acum, abundent susținut de exemplificările concrete în mai multe limbi, continuă cu capitolul *Arbitrar și motivat* (p. 73-90). Al treilea capitol, *Relațiile lexicale* (p. 91-117), tratează tipologia relațiilor care se stabilesc între

cuvintele unei limbi, în speță ale limbii latine, din punct de vedere semantic și anume: identitate, opoziție și implicație (sinonimie, antonimie, hiponimie, hiperonimie, polisemie), sau din punct de vedere formal (omonimie, paronimie).

În capitolul următor, *Sens și efecte de sens* (p. 118-135), autoarea este în elementul său și își demonstrează o dată în plus subtilitatea și finețea interpretativă a valorilor stilistice ale textelor latinești. De remarcat în interiorul acestui capitol este paragraful dedicat *Evoluției semantice*, în care se discută modalitățile prin care sensul unui cuvânt creat prin nominalizare semantică sau stilistică poate evolua prin transfer sau spontan de la parazitarea sensului inițial până la totala lui anihilare.

Relația dintre *Polisemie și schimbările de sens* (p. 136-163) formează obiectul de studiu al capitolului al V-lea, foarte elaborat teoretic, sistematizat și concis, cu exemplificări latinești abundente și minuțios explicate.

Cartea se încheie cu capitolul intitulat *Structura lexicului* (p. 164-185), în care este pus în evidență faptul că, din punct de vedere semantic, lexicul unei limbi se prezintă ca un ansamblu a cărui structură poate fi descoperită prin metode precum „testele de înțeles prin parafraze, stabilirea opozițiilor prin proba comutării, punerea în evidență a unor ierarhii”.

Florica Bechet a articulat acest demers științific într-un mod original și judicios. La consolidarea acestei concluzii contribuie și bibliografia variată și actualizată, pe care a consultat-o și a interpretat-o activ, nuanțat și pertinent. Caracterul preponderent didactic al lucrării nu o face pe autoare să abdice de la exigențele tratării științifice, ea având calitatea de a face accesibile noțiunile lingvistice destul de complicate și de dificile prin modul propriu de a progresa spre ținta propusă prin acumulări treptate, bine calculate. Este neîndoios faptul că prin această lucrare lingvistica latină a câștigat un valoros instrument de cercetare.

Dana DINU

BRYAN WARD-PERKINS,
Căderea Romei și sfârșitul civilizației,
Traducere din limba engleză de Doina Lică,
București, Editura All, 2008, 220 pagini

Căderea Romei și sfârșitul civilizației este o apariție editorială bine-venită pentru literatura istoriei mentalităților, pentru studiile clasice și pentru cercetarea fenomenului roman, fiind un instrument științific foarte util cercetătorilor români.

Autorul și-a structurat lucrarea în două părți, precedate de o amplă introducere, iar finalul cuprinde capitole speciale de Anexe, Cronologie, Note și desigur o bibliografie recentă, demnă de invidiat. De asemenea, nu lipsesc listele imaginilor corespunzătoare fiecărui capitol și un prețios indice.

Din prefața lucrării aflăm că documentarea pentru această lucrare s-a datorat unei burse obținute de autor la Canberra, Australia la Humanities Research Centre, lucru care demonstrează încă o dată că miracolul roman depășește și acum granițele continentelor. Autorul mulțumește tuturor celor care l-au sprijinit în scrierea acestei cărți, izvorâtă din pasiunea sa pentru istoria romană.

Aflăm tot din introducere și biografia lui Bryan Ward-Perkins. Roma a fost locul nașterii sale ceea ce l-a marcat în profesiunea sa, mai ales că de la tatăl său a moștenit pasiunea pentru istorie. Introducerea trasează și ideile principale descrise în paginile cărții despre ceea ce a reprezentat civilizația romană pentru omenire: „...romanii din Antichitate au construit lucruri pe o scară și cu o competență tehnică la care, timp de secole după căderea imperiului, s-a putut doar visa ... romanii au fost în stare să facă lucruri remarcabile, care, după căderea imperiului nu s-au mai putut face multe sute de ani...” (p. 3)

Căderea Romei este prezentată din multe perspective de către autor, care consideră că ea a fost pregătită de acceptarea și integrarea barbarilor, lucru care a sufocat vastul imperiu. În paginile introductive autorul face o sinteză a bibliografiei temeinice parcurse în vederea întocmirii acestei cărți.

Scriitura este structurată în două părți, divizate la rândul lor în capitole. Prima parte este intitulată *Căderea Romei* împărțită în capitolele:

- I. *Ororile războiului*
- II. *Calea spre înfrângere*

III. *Viața sub noii stăpâni.*

În cadrul acestei părți autorul face o analiză a evoluției mentalităților romane din timpul premergător declinului super-puterii mondiale care a fost Imperiul Roman. Autorul se poziționează *sine ira et studio* și demonstrează numeroasele influențe barbare asupra societății romane din timpul ultimelor clipe ale Imperiului Roman.

Partea a II-a a cărții intitulată: *Sfârșitul unei civilizații* ale cărei capitole sunt denumite sugestiv:

I. *Dispariția confortului*

II. *Moartea unei civilizații*

III. *Totul e cum se poate mai bine în cea mai bună din toate lumile cu putință?*

Fiecare capitol este o analiză amănunțită a efectelor distructive pe care le-a avut căderea Romei asupra mentalului colectiv roman. Recomandăm pentru utilizarea în scop didactic a hărților prezentate de cercetătorul american în capitolul II de la pp. 128-128, p. 131, redarea scrierii romane de mână de la p. 143, actul administrativ de la p. 146, dar și inscripția creștină de la p. 151. Toate acestea sunt redată pentru a întregi magistral afirmațiile lui Bryan Ward-Perkins despre importanța pe care o avea scrierea în societatea romană.

Ultimul capitol întrebare este o radiografie amănunțită a civilizației romane. La sfârșitul acestuia autorul dă și răspunsul: „Oricum termenul de *civilizație* se poate folosi și ca abreviere pentru *societăți complexe* și ceea ce produc ele (ca în *civilizațiile* Egiptului antic sau Mesopotamiei). Acesta este sensul pe care l-am analizat în cartea de față, întrucât consider că savanții moderni au aruncat acest copil, odată cu apa judecății morale. Dorind să prezinte secolele post-romane ca egale cu cele din perioada romană, ei au ignorat declinul extraordinar și fascinant al complexității de la sfârșitul imperiului... m-am concentrat deliberat pe oamenii din stratul de mijloc și din cel inferior al societății și pe accesul pe care l-au avut ei la produsele selecte, ca scrisul, ceramica de bună calitate. După cum am văzut, acest acces a fost larg răspândit și impresionant în epoca romană și foarte restrâns ulterior” (p. 154). Autorul își prezintă la finalul capitolului și concluzia sa: „Concepția mea despre civilizația romană și dispariția ei este una foarte materială, care, în sine, probabil că o face să pară demodată” (p. 160).

Foarte originale și surprinzătoare sunt comparațiile Antichității târzii romane cu mentalități din filme sau concepții americane din timpurile moderne și actuale. Concluziile cărții sunt foarte emoționante în ceea ce privește rolul civilizației romane pentru umanitate, demonstrând o dată în plus că fără strălucirea Romei, lumea ar fi fost mult mai întunecată: „...în

secolele post-romane a urmat un declin dramatic al rafinamentului economic și al prosperității, cu un impact asupra întregii societăți... Romanii de dinainte de cădere erau la fel de siguri, cum suntem noi astăzi, că lumea lor va dăinui veșnic, neschimbată în esență...” (p. 168).

Cartea se încheie cu o bibliografie cuprinzătoare, cu multe surse clasice și mai cu seamă despre Antichitatea romană târzie. Recomandăm *Căderea Romei și sfârșitul civilizației* de Bryan Ward-Perkins pentru valoarea ei istoriografică, didactică, sociologică și nu în ultimul rând pentru istoria mentalităților romane târzii întocmite de cercetătorul american.

Mădălina STRECHIE

PHILIP MATYSZAK,
Dușmanii Romei de la Hannibal la Attila,
Traducere de Gabriel Tudor,
Editura All, București, 2008, 304 pagini

Cartea lui Philip Matyszak este structurată în patru părți, precedate de o prefață și o introducere privitoare la istoria conflictelor armate ale Romei de la începuturile ei până la dispariția vastului ei imperiu. Cele patru componente ale cărții sunt astfel organizate, tocmai pentru a reda cronologic principalele conflicte ale civilizației romane cu alte civilizații pe care le-a cucerit, cu care a avut conflicte militare sporadice, ciocniri de interese politice, economice etc. Autorul se plasează de partea „dușmanilor Romei” el fiind avocatul marilor învinși ai Cetății Eterne.

Prima parte a cărții este intitulată: *De la Ebru la Nil* și ea descrie războaiele Romei cu cei patru mari adversari ai ei din regiunea geo-politică cuprinsă între cele două fluvii: Hannibal, Filip al V-lea, Viriathus și Iugurtha. În același timp, în această parte I autorul realizează portretul politice și morale ale acestor generali și regi care s-au confruntat cetatea celor șapte coline. De asemenea această parte corespunde cronologic perioadei Republicii romane.

Partea a II-a cu titlul: *Comploturi, trădare și război civil* prezintă alți cinci adversari reductabili ai Romei, unii aflați între granițele romane, alții aflați în calea granițelor mobile ale Republicii care devenea treptat, treptat un imperiu mondial. Armatele romane glorioase i-au învins rând pe rând pe: Mithridate, Spartacus, Vercingetorix, Orodes și Cleopatra.

Conflictul cu regina Egiptului le-a dat romanilor o lecție de demnitate, dar în același timp le-a oferit Egiptul, grâнарul Romei și în același timp domeniul personal al împăratului roman, unul din fundamentele puterii sale personale. Cronologic cea de-a doua parte a cărții descrie și prefacerea Romei de la Republică la Imperiu.

Partea a III-a *Pax romana* este foarte interesantă prin caracterizarea lui Decebal și a războaielor romano-dacice. De asemenea, sunt caracterizați și Arminius, Boudica și Iosephus, Decebal încheind practic această parte a III-a.

Despre Decebal avocatul dușmanilor romanilor are un titlu sugestiv: *Decebal al Daciei: Inima neînfricată din Carpați*. Capitolul despre strămoșul nostru începe cu portretul făcut acestuia de Dio Cassius, iar

autorul, avocat al dacilor, este de părere că dacii „nu meritau calificativul de barbari pe care romanii îl foloseau cu atâta ușurință pentru a descrie popoarele ne-cucerite, din afara imperiului. Dacii dețineau sofisticate cunoștințe de arhitectură și de prelucrare a metalelor, iar negustorii lor erau suficient de abili pentru a trata de la egal la egal cu cei greci” (p. 198).

Portretul roman făcut lui Decebal este contestat de către autor, acesta considerându-l nedrept. Romanii îl înfățișează pe Decebal „un lider războinic, brav și priceput, dar trec cu vederea calitățile sale administrative și diplomatice... profunzimea viziunii sale și capacitatea de a înțelege politica marilor puteri, depășea cu mult optica îngustă a unui șef de trib oarecare” (pp. 198-199). În ceea ce-l privește pe Decebal autorul conchide că el a constituit un exemplu care a fost urmat de alți dușmani ai Romei, fiind „un om care și-a depășit epoca” (p. 208).

Cea de-a patra parte a cărții, ultima de altfel, este o cronică a dușmanilor Romei care au dus la căderea ei, fiecare având contribuția sa. Intitulată: *Sfârșitul Imperiului*, ultima parte este o sumă de medalioane biografice ostile romanilor: Shapur I, Zenobia, Alaric, Attila.

Epilogul cărții este de fapt prezentarea concluziilor lui Philip Matyszak despre adversarii romanilor de-a lungul timpurilor. Finalitatea rechizitoriului avocatului învinșilor este următoarea: „de-a lungul istoriei sale, Roma se luptase cu o sumedenie de state barbare sau civilizate și, în general, s-a descurcat mai bine atunci când a luptat împotriva unor adversari civilizați...”

În timpul Republicii, Roma a beneficiat de vaste resurse umane și de voință de oțel în a câștiga războaie ... când lucrurile s-au întors împotriva imperiului, în sec. III. d. Hr., împărații romani au luptat și adesea au murit alături de soldații lor” (pp. 268-269).

Deși autorul nu este un istoric prin studii, bibliografia folosită este vastă și cuprinzătoare, nouă și alcătuită din studii clasice, dar și din renumite cărți de istorie. Multe titluri bibliografice sunt de folos cercetătorilor români fiind cele mai noi apariții străine, marea lor majoritate fiind după 1990. Cartea descrie și sursele ilustrațiilor, ale citatelor și cuprinde un index foarte bine structurat. Ilustrațiile sunt foarte bine alese și în același timp sugestive pentru cititor.

Valoarea didactică a acestei cărți este de necontestat prin întreg conținutul și alcătuirea ei. Recomandăm cartea profesorului Philip Matyszak, *Dușmanii Romei de la Hannibal la Attila* mai ales clasiștilor, istoricilor și tuturor celor interesați de civilizația Romei antice. Mai mult, suntem plăcut surprinși de abordarea nouă făcută civilizației romane și de redefinirea civilizațiilor supuse de aceasta, pe care autorul o prezintă în paginile acestei cărți. Salutăm traducerea acesteia în limba română și

PHILIP MATYSZAK, *Dușmanii Romei de la Hannibal la Attila*,
Traducere de Gabriel Tudor, Editura All, București, 2008, 304 pagini

publicarea ei, mai ales că ne oferă și imaginea eroilor noștri în istoria lumii,
prin analiza pe care autorul o face regelui dacilor, Decebal.

Mădălina STRECHIE

RAMONA MALIȚA,
Dinastia culturală Scipio sau
PULCHRUM EST BENE FACERE REI PUBLICAE,
Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, 204 pagini

Dinastia culturală Scipio sau PULCHRUM EST BENE FACERE REI PUBLICAE este nu numai o prețioasă monografie a familiei romane Cornelia Scipio, dar în același timp și o analiză minuțioasă a mentalităților romane din istoria influențată și de cele mai multe ori creată de către celebra familie de stat romană. De asemenea, lucrarea este și un studiu foarte aplicat despre literatura latină, mai ales că autoarea, Ramona Malița, propune o abordare nouă și foarte pertinentă despre modul cum familia Scipionilor a promovat și în același timp a susținut curentele literaturii latine, pregătind, așa cum demonstrează autoarea, clasicismul literaturii latine atins în Secolul lui Augustus.

Titlul ales este unul foarte sugestiv, în condițiile în care lucrarea colegei noastre este o pledoarie dedicată familiei Scipio, familie care prin contribuțiile sale politice, militare și culturale s-a identificat de cele mai multe ori cu istoria romanilor, devenind o adevărată dinastie culturală care a condus statul roman în multe domenii, direct sau indirect.

Structura cărții este următoarea:

Introducerea urmată de nouă capitole, fiecare dintre ele descriind familia Scipionilor în domeniile în care ei au excelat sau le-au influențat:

Capitolul I – *Arborele genealogic al dinastiei Scipio;*

Capitolul II – *Rolul politic și militar al familiei Scipio în epocă;*

Capitolul III – *Rolul cultural al familiei Scipio în epocă. Idealul de humanitas;*

Capitolul IV – *Cercul Scipionilor și elenismul;*

Capitolul V – *Cercul Scipionilor și dezvoltarea oratoriei în epocă;*

Capitolul VI – *Humanitas-ul scipionic și influența sa în scrierile lui Terentius;*

Capitolul VII – *Influența idealului de humanitas la Ennius;*

Capitolul VIII – *Influența idealului de humanitas la Lucilius,*

Capitolul IX – *Dinastia culturală a Scipionilor. Portret de familie;*

Concluzii, Anexă și la sfârșit o Bibliografie care cuprinde studii clasice, critică literară și multe lucrări de istorie romană.

Stilul și scriitura autoarei sunt foarte frumoase și pline de expresivitate. Vom reda câteva citate care sunt după părerea noastră cele mai expresive.

Încă din introducere ni se explică de către autoare motivele concepției acestei cărți, dar este în același timp și un bun prilej de manifestare a admirației autoarei față de civilizația latină. Redăm pentru frumusețea argumentării *pro Roma* pe care îl face Ramona Malița, citatul care exprimă gândurile multor clasiști: „Dacă asupra genezei și rezistenței lui în timp istoricii și latiniștii mai stăruie încă, influențele sale (ale civilizației latine – n.n.) asupra Europei moderne sunt de necontestat. Bazele culturii bătrânului continent sunt de sorginte greco-latină și, dacă la o primă vedere nu sunt evidente, aceasta se datorează transformării lor în elemente diverse, dar indispensabile, dincolo de care nu putem concepe Europa și valorile ei. Chiar dacă aceste fundamente nu se văd imediat și cu ochiul liber, ele sunt acolo, ca temelii pe care se clădește modernitatea Europei, au soliditate și, în același timp, sunt întocmai ca pânzele de apă freatică ce întrețin viața din adâncurile pământului. Nu le vedem, dar știm că sunt acolo; le simțim acțiunea binefăcătoare.

Omul modern al secolului al XX-lea ar trebui să ia model lecția «modernă» oferită de romani și de imperiul lor; în el se ascunde secretul longevității unui popor care a știut să-și organizeze statul în așa fel, încât să reziste douăsprezece secole; de aceea poate oferi peste veacuri modele de virtute, organizare statală și comportament civic...” (pp. 7-8).

În paginile introductive autoarea face o clasificare a mentalităților romane, punând accentul pe valoarea pe care o aveau meta-valorile în societatea romană. Dintre aceste meta-valori cele mai importante erau: *pietas*, *libertas* și *fides*. Foarte interesantă este definiția meta-valorii de *libertas*, pe care autoarea o descrie astfel: „...*libertas* îngloba mai ales oroarea de puterea personală, însă și puțința cetățeanului de a-și exprima punctul propriu de vedere, mai ales de a-și porțea viața prin apelul la popor ca suprem judecător, dacă era condamnat la o pedeapsă gravă de o instanță judiciară inferioară acestuia. Concomitent *libertas* presupunea și garanția că cetățeanului i se va aplica legea, care, de altfel, pe plan politic statua diferențe între romani” (p. 9).

Tot în paginile introducerii Ramona Malița demonstrează schimbările suferite de mentalitățile romane, care au avut loc datorită mutațiilor social-politice, și impactul cercului cultural scipionic asupra acestor structuri mentale.

Capitolul I este rezultatul unei munci titanice depuse de autoare pentru întocmirea arborelului genealogic al familiei Scipio, iar acest arbore genealogic (foarte greu de reconstituit, mai ales că autoarea o realizează de

la fondatorul Scipionilor până la ultimul vlăstar al acestei familii care apare în izvoare) nu este doar o înșiruire de nume, ci autoarea prezintă și influențele cele mai pertinente pe care fiecare dintre Scipioni le-a lăsat în societatea, politica, armata Romei.

Capitolul al II-lea merge în continuarea precedentului, autoarea detaliind acțiunile fiecărui Scipio, demonstrând rolul predominant al acestor oameni de stat în destinele Romei: „Buni oratori, bărbații Gens Cornelia se remarcă în epocă prin discursurile publice ca apărători ai justiției, ai intereselor statului, dar și ai drepturilor aristocrației din care făceau parte...”

Vorbind despre rolul politic și militar al familiei Scipio în epocă, trebuie remarcată colorata paletă de treburi statale în care se implică, precum și importanța acestora pentru istoria romană: războaiele punice, cucerirea statelor elenistice, expansiunea teritorială în Asia, ca fapte de politică externă, pe de-o parte; pe de altă parte, intervenția în primul triumvirat roman, ocuparea de înalte funcții în magistraturile publice, practicarea oratoriei în epocă, transformarea teritoriilor cucerite în provincii romane, ca fapte de politică internă...” (pp. 47-48).

Capitolul al III-lea descrie toate influențele în cultura latină pe care le-a produs *Gens Cornelia*, datorate mai ales exercitării de către membrii acesteia a mecenatului. Astfel, scriitori precum Polybios, Panaitios, Lucilius, Terentius, Staius, Pacuvius, Ennius, Laelius, Rutilius Rufus prin operele lor se încadrează și compun curentul cultural scipionic. Ramona Malița descrie foarte pertinent aceste aspecte, analizând operele scriitorilor amintiți.

Capitolul al IV-lea prezintă promovarea Elenismului în cultura romană prin Scipioni: „Elenismul la Roma se concretizează pe plan cultural, prin intelectualii filo-eleni grupați în jurul Scipionilor și prin mișcarea literar artistică de la mijlocul ultimului secol republican... Cercul scipionic se dovedește a fi în acest proces principalul *laborator* și focar de iradiere al ideilor filo-elenice” (p. 90). Scipionii sunt, în concepția autoarei, cei care au pregătit în acest laborator *secolul de aur* al literaturii și culturii latine.

Capitolul al V-lea analizează implicarea în politică prin arta oratorică în care se remarcă familia Corneliilor. Dacă în literatură ei sunt adepții curentului elenistic, în oratorie ei sunt adepții stilului roman. Arta oratorică este combinată în mod magistral de acești oameni de stat cu diplomația, dovedind o modernitate extraordinară, mai ales că oratoria mobiliza masele și era mijlocul exercițiului politic. Ei combină mai multe stiluri în discursurile lor: asianic, atic și rodian.

Următoarele capitole (VI, VII, VIII) se opresc asupra idealului de *humanitas* pe care îl promovează Scipionii, autoarea analizează idealul acesta așa cum apare el în operele scriitorilor încurajați de această dinastie culturală.

Ultimul capitol, al IX-lea, dovedește din nou acribia autoarei care a selectat obiectiv texte literare latine referitoare la Scipionii din toate timpurile. Acest ultim capitol nu este numai o lecție de critică literară latină, dar și un model demn de urmat.

Concluzia cărții autoarei este aceea că spiritul și inteligența romanilor au fost remodelate de *Gens Cornelia Scipio*, ea selectând în mod fericit spusele marelui Cicero despre această vestită familie romană: „Și de aceea tu, Scipio ...ca și mine... cultivă dreptatea și pietatea care, dacă față de părinți și de rude este mare, cu atât mai mare este față de patrie. Acesta este felul de viață ce duce pe cineva la cer, în ceata acelor care au trăit odată pe pământ și care acum, liberați de corpurile lor, locuiesc locul acela pe care tu îl vezi, prin splendida lui culoare albă, între flacărele cerești și pe care voi îl numiți Calea Laptelui.”

Cartea se încheie cu o valoroasă anexă care prezintă sintetic structura familiei Scipio și bibliografia ordonată pe opere, critică, referințe speciale.

Felicităm și salutăm efortul Ramonei Malița, lector universitar la Universitatea de Vest din Timișoara, pentru apariția acestei cărți de care studiile clasice și latiniștii aveau foarte mare nevoie. Prin analiza mentalitară pertinentă, pe care domnia sa o face, se continuă tradiția studiilor despre mentalitățile latine ale profesorului Eugen Cizek. Este în același timp o frumoasă și valoroasă lecție de receptare a Antichității latine a autoarei, specialistă în literatura franceză.

Recomandăm cartea *Dinastia culturală Scipio sau PULCHRUM EST BENE FACERE REI PUBLICAE* tuturor celor care se ocupă cu studiul Romei antice, fiind în același timp și un valoros instrument didactic.

Mădălina STRECHIE