

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

ANALELE UNIVERSITĂȚII
DIN CRAIOVA

SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE

LIMBI ȘI LITERATURI CLASICE



ANUL VI, Nr. 1-2, 2009

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.

Tipografia Universității din Craiova
ISSN 1841-1258

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor-șef – Katalin DUMITRAȘCU, Universitatea din Craiova

Benjamin GARCÍA HERNÁNDEZ, Facultad de Filosofía, Universidad Autónoma, Spania

Marco A. GUTIÉRREZ, Facultad de Letras, Universidad del País Vasco, Spania

Dominique LONGRÉE, Université de Liège, Facultés universitaires Saint-Louis – Bruxelles, Belgia

Piera MOLINELLI, University of Bergamo, Italia

Sergiu PAVLICENCO, Universitatea de Stat din Moldova, Republica Moldova

Cezar AVRAM, Universitatea din Craiova

Nina Aurora BĂLAN, Universitatea din Craiova

Florica BECHET, Universitatea din București

Ioana COSTA, Universitatea din București

Ioana-Rucsandra DASCĂLU, Universitatea din Craiova

Dana Mihaela DINU, Universitatea din Craiova

Emil DUMITRAȘCU, Universitatea din Craiova

Iloana Manuela DUȚĂ, Universitatea din Craiova

Ana-Cristina HALICHIAS, Universitatea din București

Alexandra IORGULESCU, Universitatea din Craiova

Mihaela MARCU, Universitatea din Craiova

Eugen NEGRICI, Universitatea din București

Nicolae PANEA, Universitatea din Craiova

Elena PÎRVU, Universitatea din Craiova

Cecilia Mihaela POPESCU, Universitatea din Craiova

Mădălina STRECHIE, Universitatea din Craiova

Lelia TROCAN, Universitatea din Craiova

CUPRINS

CUPRINS	5
SOMMAIRE.....	7
CONTENTS	9

STUDII ȘI ARTICOLE

Marta ALBU, Tipul <i>mojicului</i> în literatura greacă.....	11
Emil DUMITRAȘCU, Mitografia lui Orfeu	22
Adela Gabriela DUMITRU, Ceramica romană descoperită pe teritoriul Olteniei.....	36
Ilona DUȚĂ, Mihaela POPESCU, Un model de strategie argu- mentativă la Lucrețiu	48
Aurelia FLOREA, O scurtă istorie a numerelor	55
Alexandra IORGULESCU, Seneca – poet dramatic	64
Alexandra IORGULESCU, Mihaela MARCU, Arta spectacolului în Roma antică.....	69
Mihaela MARCU, Arta discursului sallustian în <i>De bello</i> <i>Iugurthino</i>	78
Ina STÂNCĂ, Lingușirea, <i>virtus aut vitium</i>	84
Mădălina STRECHIE, Comunicarea în Roma antică.....	92
Elena-Veronica ȘTEFAN, Sensurile termenului latin <i>ius</i>	101

Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU, Grecia antică – sursă culturală a lui Octavian Paler în <i>Drumuri prin memorie</i>	107
Geo CONSTANTINESCU, Elementos clásicos en la obra poética de Rubén Dario	115
Dana DINU, Horace in the Romanian Literary Theory and Criticism	121
Iolanda MĂNESCU, Despre recurența motivelor antice	129
Doina Venera MUNTEANU, Începuturile limbii latine ca disciplină în școală.....	138
Marco Syrayama de PINTO, A importância da etimologia popular nos estudos da linguagem	145
Claudia PISOSCHI, Considerations on some English Words of Latin Origin	158
Elena RĂDUCANU, Henry de Montherlant și lumea antică.....	171
Gabriela RUSU-PĂSĂRIN, Receptarea culturii și civilizației greco-latine prin emisiunile radiofonice	177

Lavinia SIMILARU, <i>Ixión y Don Juan</i>	185
Elena-Veronica ȘTEFAN, Terminologia juridică latină – mijloc de receptare a valorilor clasice în sistemul de drept românesc.....	192
Adina-Mihaela VĂDUVA, Motivul zborului cosmic în poemul <i>Luceafărul</i> și în poemul dramatic <i>Cain</i>	208
Adriana VLAD (MUNTEAN), Influența limbii italiene asupra terminologiei gramaticale a lui Ienăchiță Văcărescu și Iordache Golescu	215
Oana-Lavinia ZAHARIE, <i>Mimesis – the Basis of Modern World</i>	221

RECENZII

FLORIN OLTEANU, <i>Evoluții instituțional-politice în coloniile grecești de pe coasta de vest a Mării Negre</i> , Craiova, Editura Universitaria, 2009, 134 pagini, (Dana Dinu).....	230
MARCO A. GUTIÉRREZ, <i>Perfiles comunicativos en los elementos de la oración simple. Estudios de gramática perceptivo-intencional</i> , Iberoamericana Vervuert, 2004, 220 pagini, (Dana Dinu).....	233
DANA DINU, <i>Horățiu în literatura română</i> , Craiova, Editura Universitaria, 2008, 422 pagini, (Katalin Dumitrașcu).....	239
CHRIS SCARRE, <i>Cronica împăraților romani</i> , Traducere: Steliana Palade și Andreea Hadâmbu, București, Enciclopedia RAO, 2008, 240 pagini, (Mădălina Strehie).....	243

SOMMAIRE

CUPRINS	5
SOMMAIRE.....	7
CONTENTS	9

ETUDES ET ARTICLES

Marta ALBU, Le type de l'impudent dans la littérature grecque	11
Emil DUMITRAȘCU, La mythographie d'Orphée.....	22
Adela Gabriela DUMITRU, La céramique romaine découverte sur le territoire d'Olténie	36
Ilona DUȚĂ, Mihaela POPESCU, Un modèle de stratégie argumentative chez Lucrèce	48
Aurelia FLOREA, Une brève histoire de nombres.....	55
Alexandra IORGULESCU, Seneca, un poète dramatique.....	64
Alexandra IORGULESCU, Mihaela MARCU, L'art du spectacle dans la Roma antique	69
Mihaela MARCU, L'art du discours sallustien dans <i>De bello Iugurthino</i>	78
Ina STÂNCĂ, Flatterie, <i>virtus aut vitium</i>	84
Mădălina STRECHIE, La communication dans la Rome antique	92
Elena-Veronica ȘTEFAN, Significations du mot latin <i>ius</i>	101

Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU, La Grèce antique ; source culturelle pour Octavian Paler dans <i>Voyages dans mémoire</i>	107
Geo CONSTANTINESCU, Éléments classiques dans l'œuvre poétique de Rubén Dario.....	115
Dana DINU, Horace dans la théorie et la critique littéraire roumain	121
Iolanda MĂNESCU, Sur la récurrence des motifs antiques	129
Doina Venera MUNTEANU, Le commencement de l'enseignement du latin comme discipline scolaire	138
Marco Syrayama de PINTO, L'importance de l'étymologie populaire dans les études de la langue	145
Claudia PISOSCHI, Considérations sur quelques mots anglais d'origine latine.....	158
Elena RĂDUCANU, Henry de Montherlant et le monde antique.....	171

Gabriela RUSU-PĂȘĂRIN, La réception de la culture et civilisation gréco-latine par les transmissions radiophoniques	177
Lavinia SIMILARU, Ixión et Don Juan.....	185
Elena-Veronica ȘTEFAN, La terminologie juridique latine – un moyen pour la réception de valeurs classiques dans le système du droit roumain	192
Adina-Mihaela VĂDUVA, Le motif du vol cosmique dans le poème <i>Luceafarul</i> et dans le poème dramatique <i>Cain</i>	208
Adriana VLAD (MUNTEAN), L'influence de la langue italienne sur la terminologie grammaticale	215
Oana-Lavinia ZAHARIE, <i>Mimesis</i> – le fondement du monde moderne.....	221

COMPTE-RENDUES

FLORIN OLTEANU, <i>Évolutions institutionnelles politiques dans les colonies grecques sur la côte d'Ouest de la Mer Noire</i> , Craiova, Éditions Universitaria, 2009, 134 pages, (Dana Dinu).....	230
MARCO A. GUTIÉRREZ, <i>Profils communicatifs dans les éléments de la phrase simple. Études de grammaire perceptive intentionnelle</i> , Iberoamericana Vervuert, 2004, 220 pages, (Dana Dinu).....	233
DANA DINU, <i>Horace dans la littérature Roumaine</i> , Craiova, Éditions Universitaria, 2008, 422 pages, (Katalin Dumitrașcu).....	239
CHRIS SCARRE, <i>La chronique des empereurs Romains</i> , Traduction : Steliana Palade et Andreea Hadâmbu, București, Enciclopedia RAO, 2008, 240 pages, (Mădălina Strechie)	243

CONTENTS

CUPRINS	5
SOMMAIRE.....	7
CONTENTS	9

STUDIES AND CONTRIBUTIONS

Marta ALBU, The Type of Rude Man in the Greek Literature	11
Emil DUMITRAȘCU, Orpheus' Mythography.....	22
Adela Gabriela DUMITRU, Roman Ceramics Discovered from Oltenia Territory	36
Ilona DUȚĂ, Mihaela POPESCU, A Model of Argumentative Strategy at Lucretius'	48
Aurelia FLOREA, A Short History of Numbers.....	55
Alexandra IORGULESCU, Seneca, a Dramatic Poet.....	64
Alexandra IORGULESCU, Mihaela MARCU, The Art of Entertainment in Ancient Rome.....	69
Mihaela MARCU, The Art of Sallustius' Discourse in <i>De bello Iugurthino</i>	78
Ina STÂNCĂ, Flattery, <i>virtus aut vitium</i>	84
Mădălina STRECHIE, Communication in Ancient Rome	92
Elena-Veronica ȘTEFAN, The Meanings of the Latin Word "ius"	101

Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU, Ancient Greece – Cultural Source for Octavian Paler in <i>Drumuri prin memorie</i> (Journeys through Memory).....	107
Geo CONSTANTINESCU, Classical Elements in Rubén Dario's Poetical Work.....	115
Dana DINU, Horace in the Romanian Literary Theory and Criticism.....	121
Iolanda MĂNESCU, On Recurrent Ancient Motifs	129
Doina Venera MUNTEANU, The Beginnings of Teaching Latin Language as a School Subject in Romania	138
Marco Syrayama de PINTO, The Importance of Folk Etymology in Studies of Language.....	145
Claudia PISOSCHI, Considerations on some English Words of Latin Origin	158
Elena RĂDUCANU, Henry de Montherlant and the Ancient World.....	171

Gabriela RUSU-PĂSĂRIN, The Reception of Latin-Greek Culture and Civilization in Radio Shows	177
Lavinia SIMILARU, Ixión and Don Juan	185
Elena-Veronica ȘTEFAN, The Latin Juridical Terminology – a Way of Reception the Classical Values in the Romanian Law System	192
Adina-Mihaela VĂDUVA, The Motif of Cosmic Fly in the Poem <i>Luceafarul</i> and in the Tragic Poem <i>Cain</i>	208
Adriana VLAD (MUNTEAN), The Influence of Italian Language on the Grammatical Terminology of Ienăchiță Văcărescu and Iordache Golescu	215
Oana-Lavinia ZAHARIE, <i>Mimesis</i> – the Basis of Modern World	221

REVIEWS

FLORIN OLTEANU, <i>Institutional and Political Evolutions in the Greek Colonies in the West Coast of the Black Sea</i> , Craiova, Universitaria Publishing House, 2009, 134 pages, (Dana Dinu)	230
MARCO A. GUTIÉRREZ, <i>Communicative Features of the Elements of the Simple Sentence. Studies of Perceptual-Intentional Grammar</i> , Iberoamericana Vervuert, 2004, 220 pages, (Dana Dinu)	233
DANA DINU, <i>Horace in the Romanian Literature</i> , Craiova, Universitaria Publishing House, 2008, 422 pages, (Katalin Dumitrașcu)	239
CHRIS SCARRE, <i>The Chronicle of Roman Emperors</i> , Translation: Steliana Palade and Andreea Hadâmbu, București, Enciclopedia RAO, 2008, 240 pages, (Mădălina Strechie)	243

TIPUL MOJICULUI ÎN LITERATURA GREACĂ

Marta ALBU

Résumé

La présente étude se propose de mettre en évidence le fait qu'on peut chercher dans la littérature grecque des „groupes d'invectives” qui contiennent un ou plusieurs types présents, aussi, dans *Les Caractères* de Théophraste. Cette utilisation de certains types théophrastiques est limitée à l'oratoire et à la comédie. L'auteur compare la description du βδελυρός / βδελυρία chez Eschine, dans le discours *Contre Timarque*, avec le portrait du βδελυρός de Théophraste (le caractère XI).

Mots clés : *caractère, βδελυρός, Théophraste, Eschine, oratoire, invective.*

În galeria tipurilor prezentate în *Caracterele* lui Teofrast, *mojicul* (βδελυρός, *Caracterul XI*) este, cu siguranță, unul dintre cele mai grosolane și vulgare portrete. Comparabil, în această privință, poate cu *nesimțitul* (*Caracterul XIX*) și cu *grosolanul* (*Caracterul IV*).¹

Nu e greu să cuprinzi în câteva cuvinte năravul acesta. Mojicia este, de pildă, o glumă necuviincioasă, spusă pe față, fără ocolișuri, și care se cuvine condamnată. Mojic este omul care atunci când se află în tovărășia unor femei de condiție liberă este capabil să-și ridice haina ca să i se vadă goliciunea. La spectacol, e singurul care continuă să aplaude atunci când toți ceilalți spectatori s-au oprit, și tot el este cel care fluierează pe actorii pe care ceilalți spectatori îi urmăresc cu admirație. Când în teatru domnește tăcerea, mojicul își dă capul pe spate și sughite, atrăgând atenția celor din jur. Când târgul este în toi, mojicul se apropie de taraba unde se vând nucile și mirtul. Stă în picioare, se apucă să ronțăie nuci ori boabe de mirt și caută prilej de vorbă cu negustorul. Pe unii dintre trecători pe care abia i-a cunoscut îi strigă pe nume. Dacă-i vede grăbiți, îi obligă să-l aștepte. E în stare să se ducă și să strângă mâna unuia care a pierdut un proces de seamă chiar în clipa când omul părăsește tribunalul. Târguielile și le face singur², angajează flautiste³, invită trecătorii la petrecere, arătându-le tot cea a cumpărat.

Proptit în fața unei frizerii sau parfumerii, povestește că are de gând să se îmbete.

Schița este compusă din opt situații: mojikul este arătat ridicându-și hainele în fața femeilor (2), deranjându-i pe spectatori la teatru, aplaudând când ceilalți au încetat s-o mai facă, fluierând actorii a căror performanță este apreciată de audiență, și când domnește tăcerea, sughite pentru a se face remarcat (3), deranjându-i pe negustori în piață (4), strigând oameni pe care nu-i cunoaște (5), reținându-i pe cei care se grăbesc (6), felicitând pe cineva care a pierdut un proces (7), cumpărând el însuși hrană, angajează flautiste și invită oamenii la petrecere (8), și, în final, oprindu-se în fața unei frizerii sau a unei parfumerii, explicând că are de gând să se îmbete (9).

J. Diggel⁴ ne oferă o listă de adjective, care caracterizează comportamentul omului în aceste situații: indecent (2), distrugător și crud (3), nepoliticos (4), prea apropiat (5), lipsit de tact (7), insipid, de prost gust (8), nesuferit / exasperant (9).

Acest lucru ne poate spune ceva despre maniera de lucru a lui Teofrast în compunerea *Caracterelor*. Deși nu știm cu siguranță care a fost scopul lucrării⁵, ne putem imagina că autorul a început de la un cuvânt, o noțiune, înaintea lui, βδελορός în cazul nostru. Apoi, s-a gândit la ce îi vine în minte cuiva când vine vorba de un astfel de tip. Poate o anumită persoană cunoscută din trecut, sau din comunitatea ateniană contemporană, a avut influență asupra unora dintre aceste portrete.⁶ Poate Teofrast i-a rugat pe discipolii săi să se pronunțe cu privire la acest subiect și a adunat emoțiile și reacțiile pentru a-și completa portretele sau schițele-model. În cazul mai multor capitole narrative, precum cel al lașului (*Caracterul XXV*), poate a găsit mai potrivit să se concentreze doar asupra câtorva situații, în timp ce în unele cazuri portretul este compus din situații conectate în sens larg și reacțiile tipurilor specifice în aceste situații.

Se poate remarca faptul că autorul a încercat adesea să descrie comportamentul unui tip în circumstanțele care erau cele mai comune în Atena antică. Acesta include comportamentul ca oaspete în casa cuiva, conduita la teatru, pe stradă, acasă, la piață, la băi, la sala de sport, la adunarea militară sau generală, în instanță. Multe dintre aceste situații pot fi văzute în *Caracterul XI*. Întâlnim, cu siguranță, scene pe stradă (2, 5), la teatru (3), la piață (4, 8), și lângă tribunal (7). Aici, de asemenea, este posibil ca Teofrast să fi avut o listă de situații posibile pe care s-o fi arătat discipolilor, pentru a-și imagina comportamentul unui tip specific în situații concrete.

Problema acestui portret al *mojikului* este că nu e foarte ușor să definești tipul. Desigur, avem definiția *Caracterelor*: *Nu e greu să cuprinzi în câteva cuvinte năravul acesta. Mojicia este, de pildă, o glumă necuviincioasă, spusă pe față, fără ocolișuri, și care se cuvine condamnată.* Opinia dominantă, în zilele noastre, este, oricum, că definițiile au fost

adăugate mai târziu (dar, cel puțin în secolul I. a.Chr.) de altcineva, nu de Teofrast. Dar, în lipsă de altceva, putem începe cu această definiție. Înainte de toate, este în concordanță cu schița următoare? Markus Stein, care a analizat amănunțit potrivirea definițiilor teofrastice, a avut puține lucruri de spus despre *tipul mojicului*.⁷ Acest tip diferă de celelalte definiții prin formula sa introductivă, dar acest lucru este prea puțin semnificativ pentru conținut. M. Stein conchide că definiția nu este greșită, dar nu este foarte precisă, iar cuvântul Ὑπιφανής implică doar faptul că glumele mojicului sunt clare, nu că el le face în public. De aceea, cineva poate înțelege aceste cuvinte ca opuse glumelor ascunse, și definiția poate fi folosită asemănător pentru jignire.⁸ În orice caz, definiția conectează explicit βδελυρία (mojicia) cu un fel de glumă (παιδιά).

Au avut loc unele pierderi de text? După ce Giovanni Cristoforo Amaduzzi a publicat primul capitolul 29 și 30 din *Caracterele* lui Teofrast în 1786, edițiile moderne ale lucrării conțin 30 de capitole și, de obicei, de asemenea, 30 de tipuri de caracter. Cu toate acestea, nu este surprinzător faptul că, în cazul unei opere cu tradiție manuscrisică, considerată uneori cea mai falsificată în întreaga literatură greacă, conținând multiple adăugiri târzii (prefață și epiloguri, definiții, multiple interpolări), mulți editori au considerat că opera *Caracterele* a conținut cândva mai mult de 30 de capitole, părți care s-au pierdut.

Unul din pasajele suspectate este *Caracterul XI, mojicul* (βδελυρός), care este relativ scurt în comparație cu altele. De aceea, au existat suspiciuni de pierderi de text la sfârșitul descrierii acestui caracter. Este urmat în manuscrisul AB de textul descoperit în edițiile moderne ca și *Caracterul XXX, 5-16*. Acest lucru demonstrează că a avut loc o contaminare textuală. Nu știm cât de departe a mers acest fel de contaminare, și pot exista, în *Caractere*, alte pasaje care aparțin altor caractere. De aceea, de exemplu, unele părți din *Caracterul XIX (Nesimțitul)* nu par să aparțină aceluși portret, dar nu este sigur dacă ele ar trebui să aparțină altui portret sau sunt o rămășiță a unui alt portret nepăstrat.⁹ Mulți critici au sugerat că acestea (de obicei, paragrafele 8-11) ar trebui să facă parte din *Caracterul XI*, sau, altfel, trebuie să presupunem un rând pierdut din textul care a conținut sfârșitul *Caracterului XI* și începutul caracterului anonim acum pierdut.

Grupul de cuvinte *mojic / mojicie* se referă, în principal, la două genuri: comedia și oratoria. Se știe că oratorii foloseau denigrarea de caracter și calomnia (defăimarea) ca un procedeu standard în discursurile lor. Unii oratori erau mai înclinați spre acesta decât alții. S-a susținut că dacă un vorbitor într-un discurs judiciar nu poate arăta că adversarul său este un om cu un caracter rău, acționând din motive compromițătoare, sau că el însuși are un caracter bun și bine intenționat, nu are un caz solid să prezinte

în instanță.¹⁰ Tehnicile retorice ale invectivelor pe care le folosesc majoritatea oratorilor sunt mai dificil de combătut, dar au un impact considerabil asupra ascultătorilor, lăsând în mintea publicului o imagine negativă a acuzatului.

Demostene este oratorul care folosește cel mai mult acești termeni. *Mojicul* și derivatele lui apar la el de 29 de ori, la Eschine de 14 ori, o singură dată la Isaios și Andokides, și într-un fragment al lui Demades. Nu îl întâlnim la Isocrate, Lysias sau la alt orator. Discursurile care îl menționează sunt cele ale lui Eschine, *Împotriva lui Timarh*, (de treisprezece ori), Demostene, în *Împotriva lui Midias* (de opt ori) și în *Asupra ambasadei necredincioase* (de șase ori). Această utilizare în discursuri este centrată pe anumite caractere, care în cazul lui Eschine și Demostene sunt evidente din titlurile discursurilor. În discursul *Asupra ambasadei necredincioase* al lui Demostene, acuzatul este Eschine.

Mojicul / *mojicia* reprezintă principalul argument al oricărui orator, fiind cuvinte calomniatoare. Desigur, există multe alte atribute negative pe care le folosesc oratorii pentru a denigra și ataca adversarul. Uneori, ele sunt folosite împreună cu acestea, uneori singure sau formează perechi cu alți termeni denigratori.

În cele ce urmează, ne vom referi la discursul lui Eschine, *Împotriva lui Timarh*, care conține cea mai mare concentrare a acestor termeni, și care ne va folosi drept exemplu. Au existat păreri conform cărora Eschine a împrumutat termenul de la Demostene și l-a folosit cu intensitatea proprie lui în discursul care era îndreptat formal împotriva lui Timarh, dar, de fapt, și împotriva lui Demostene, care era susținătorul lui Timarh. Sursa ar fi putut fi discursul lui Demostene, *Împotriva lui Midias*, dar acest lucru rămâne totuși o speculație.

Descrierea lui Timarh în discursul lui Eschine, *Împotriva lui Timarh*, este una dintre cele mai remarcabile descrieri ale *mojicului* în oratoria greacă.¹¹ Discursul rămâne o mărturie importantă a atitudinii grecești față de sexualitate și legăturile dintre sexualitate și politică. Conținutul puternic sexual al discursului, deși, în mare parte, inexplicit, a fost unul din motivele majore pentru care majoritatea criticilor clasici, până recent, aproape l-au neglijat.¹²

Discursul își are originea în perioada în care Atena a făcut un acord de pace cu Filip al II-lea al Macedoniei și era momentul dezbaterilor. Eschine, ca orice magistrat, trebuie ca în termen de treizeci de zile de la sosire să prezinte o dare de seamă în fața unor magistrați însărcinați să cerceteze atât întrebuintărea fondurilor bănești primite, cât și conducerea afacerilor politice încredințate. Ședința acestor magistrați era publică și orice cetățean putea să aducă acuzații magistratului cercetat. În fața unor evenimente atât

de grave care amenințau independența Greciei, când Eschine își pregătea darea de seamă, Demostene îl acuză că în ambasadă nu a respectat instrucțiunile primite și că a trădat interesele Atenei. La acuzație, Demostene își asociază un coacuzator, pe Timarh, fiul lui Arizelos, om politic foarte activ, dar cu o viață particulară puțin onestă. După tradiție, amândoi au semnat actul de acuzare. Acuzatorul principal era Timarh, și, din această cauză Eschine, pentru a întârzia un proces periculos, îl acuză de moravuri decăzute și de risipire a averii, ceea ce însemna, după o lege a lui Solon, că i se lua dreptul de a vorbi în adunări deliberative sau în tribunale.

Luând forma unei acțiuni judiciare, afacerea se judecă în fața unui juriu la fel ca un proces public. În discurs, Eschine conturează o imagine vie a inculpatului și a comportamentului și caracterului acestuia. Consideră necesar să ceară juraților să-l ierte dacă ar fi trebuit să vorbească despre practicile care sunt rușinoase de la natură. Spune că vorbește sincer, deschis, clar, deoarece dorește să informeze jurații despre fapte. Astfel, așa cum acuzatul a trăit întâmplător o viață rușinoasă, devine imposibil pentru cineva, descriind faptele sale, să vorbească așa cum el însuși își dorește, fără să rostească unele din aceste tipuri de expresii, pe care, oricum, el va încerca, pe cât posibil, să le evite. (1.37-38)

Cu toate că Eschine folosește diferite atribute negative pentru a-l descrie pe Timarh și comportamentul acestuia, de departe, cel mai frecvent dintre acestea este *mojicia* / *mojicul*, care este folosit de 13 ori. De fapt, nicio operă a vreunui autor grec nu conține mai multe referințe la aceste cuvinte decât acest discurs, de la Cyril-teologul în secolele IV-V *p.Chr.*. Dacă luăm în considerare natura discursului, folosirea frecventă a grupului de cuvinte care sugerează dezgust și repulsie nu este, poate, surprinzător. Cuvântul βδελυρία (*mojicie*) a fost considerat „cel mai grăitor cuvânt pentru a prezenta succint comportamentul dezgustător al lui Timarh”.¹³ Este folosit întotdeauna cu referire la comportamentul lui, indiferent dacă este singur, sau alături de prieteni, sau comportamentul oamenilor ca el.¹⁴ Folosirea frecventă a acestor cuvinte poate fi comparată cu tehnica-leitmotiv pe care Demostene o exploatează în discursul său.

S-a constatat că, deși cuvântul este un termen puternic, este pe deplin acceptat în registrul normal al oratoriei, pentru comportamentul care este revoltător și dezgustător, și care le produce repulsie oamenilor.¹⁵ Registrul lui Eschine nu este, oricum, unul obișnuit pentru oratorie. Așa cum a arătat Edmund M. Burke¹⁶, Eschine utilizează denigrarea de caracter într-un mod unic, printre oratori, și discursul *Împotriva lui Timarh* este, așa cum l-a numit Virginia Hunter¹⁷, „o capodoperă a abuzului și denigrării”. Într-adevăr, însuși Eschine insinuează că este mai important să judeci un om după faptele acestuia pe care le cunoști – obiceiurile lui, stilul său de viață,

modul în care își conduce gospodăria – decât să iei o hotărâre în privința cuiva, pe baza a ceea ce spun alții despre el. De aceea, se pare că în cazuri ca acesta, dovada poate fi necesară sau disponibilă, și acuzatorul să nu se bazeze, în schimb, pe bârfe.¹⁸

Iată câteva exemple de apariții ale cuvântului *mojic* / *mojicie* în textul lui Eschine:

1.26: (...) *Timarh, da Timarh – nu de mult, ci acum de curând – aruncându-și haina în mijlocul adunării, făcu o demonstrație athletică; starea lui era atât de respingătoare și de rușinoasă din cauza beției și a desfrâului, încât oamenii cumsecade își acopereau fața, rușinându-se la gândul că cetatea noastră se servește de astfel de sfătuitori!*¹⁹

Aici, *mojicia* (βδελυρία) este redată prin „desfrâu”, tradus astfel, probabil ca să însemne ceva care, împreună cu beția, putea să facă înfățișarea sa atât de respingătoare, încât oamenii „cumsecade” își acopereau fața rușinându-se la gândul că cetatea noastră se servește de astfel de sfătuitori. Fisher²⁰ a remarcat faptul că termenul acoperă mai mult decât actele sale, incluzând, poate, violență, beție și desfrâu. Dover a sugerat că fraza următoare se referă la *lăcomia și extrema indulgență heterosexuală*.²¹

1.31. *El credea, de asemenea, că un om de bine, chiar dacă ar fi lipsit de elocvență și ar vorbi fără artă, vorbele lui ar fi folositoare pentru cel ce l-ar auzi, în timp ce un nemernic, datat în chip ridicol desfrâului, care a risipit în chip rușinos averea părintească, chiar dacă ar fi un orator desăvârșit, nu va putea fi de nici un folos ascultătorilor săi.*

1.41. Eschine îi descrie pe cei în casa cărora a stat Timarh când era desfrânat. Primul este un oarecare Misgola, un bărbat despre care se spune că este cumsecade în toate privințele, dar s-a *dedat cu patimă acestor moravuri*. (...) *Pricepând din ce motive acest Timarh își petrece timpul în casa de sănătate și dând bani, Misgolas îl scoase de acolo și-l luă pe lângă sine pe acest tânăr durduliu, de vârstă fragedă, plin de vicii și gata să consimtă la obiceiurile pe care acela prefera să le practice, iar acesta să le suporte.* Aici, *mojicul* este folosit aproape ca un termen apreciativ din punctul de vedere al lui Misgolas.

1.53. (...) *După ce a rupt legăturile cu Anticles și Misgolas, Timarh al nostru nu și-a schimbat purtarea și nici nu s-a apucat de treburi mai onorabile, ci își petrecea timpul în tripouri, unde era așezată o masă pentru luptele de cocoși și pentru jocul de zaruri.* (...) 1.54. *Printre cei ce luau parte la aceste distracții era și un oarecare Pittalacos, un om în slujba statului. Dispunând de bani și cunoscând felul de viață al lui Timarh, acesta îl luă la rând și-l ținu la el, și ticălosul de Timarh nu simți niciun dezgust în a se dezonora cu un om aflat în slujba cetății, ci se gândea numai dacă va primi bani pentru viciile lui, iar de morală niciodată nu s-a îngrijit.*

După ce îl prezintă pe Timarh risipitor al averii părintești și al bunurilor comune cetății, în finalul discursului, Eschine se întoarce către jurații, adresând întrebarea retorică: *Cui nu-i este cunoscută mojicia lui Timarh?* Eschine folosește în aceste ultime pasaje termeni care sunt legați de dezbaterile filosofice despre formarea caracterului (o condiție, ori o dispoziție etc.). Eschine sugerează că activitățile lor repetate au un efect *dăunător permanent asupra caracterelor lor* (sau sufletelor lor).

Am menționat deja, Eschine folosește diferite atribute negative pentru Timarh și comportamentul lui, la fel și pentru oricare din apărătorii săi. Folosite în legătură cu βδελυρός/βδελυρία, putem observa expresii care exprimă comportament rușinos sau nerușinare (lipsă de pudoare a corpului) (1.26), risipirea averii părintești, (1.31); incapacitatea de a se rușina de actele sale, (1.105); împreună cu impertinență (1.105); depravarea personajelor Hegesandros și Timarh (1.95) în relația cu soțiile altor oameni liberi (1.107); comportament demn de dispreț (1.31); lingușeală, lașitate (1.105); lipsă de evlavie / păgânitare (1.95) și beție. În esență, el este cetățeanul cel mai rău și cel mai puțin util. S-a remarcat că multe dintre aceste atribute sunt acumulate în paragraful 105 al discursului, care, într-adevăr, prezintă un puternic atac retoric la caracterul lui Timarh.

De-a lungul discursului întâlnim și alte atribute negative similare, și deși nu sunt întotdeauna puse în legătură cu imaginea lui Timarh, ca mojic, ele contribuie la conturarea lui. Această denigrare de caracter este în principal direcționată împotriva lui Timarh, dar și împotriva unora dintre asociații săi, precum Misgolas, Hegesandros, și, de asemenea, Demostene.

De aceea, nerușinarea este una dintre cele mai comune acuzații împotriva lui Timarh (1.3); Eschine face referire la lege, și, deși Timarh nu este menționat în mod special, el este inclus în mod implicit.

I se reproșează ticăloșia, răutatea și infidelitatea (1.57), lingușeala (1.1), și, desigur, lipsa de măsură (1.15-17, 1.55, 1.62). Faptele sale sunt demne de dispreț, este cunoscut ca hoț (1.113).

În același timp, Eschine subliniază diferența dintre comportamentul lui și cel al apărătorului său. El pretinde că se gândește la cele mai rușinoase lucruri dacă cineva nu ajută cetatea, legile și poporul (1.2).

Opoziția dintre Timarh și *polis*, legile, jurații și poporul, în general, este evidentă de-a lungul discursului. Putem compara, de exemplu, σωφροσύνη în legătură cu vechii legiuitori, precum Solon și Dracon, în paragrafele 1.6 și 1.7. legile sunt concepute cu scopul de a conduce bine și pentru bunăstarea cetății. Opoziția este explicit declarată de Eschine însuși în 1.8: el contrastează (evidențiază) legile cetății și caracterul lui Timarh. Concluzia ar trebui să fie clară: Timarh a trăit într-o manieră opusă tuturor legilor. Una dintre cauzele acestea ar fi proasta educație. Eschine spune că

dacă o persoană primește o educație proastă de la început, rezultatul este similar lui Timarh. De fapt, Eschine are o tactică²², pe care o folosește în mod repetat: aceea de a vorbi ca și cum intenția principală a legiuitorului era, în mod special, de a pregăti un sistem legal care să aibă de-a face cu Timarh. Caracterizarea panegirică a lui Autolykos, un membru al consiliului, care și-a bătut joc de Timarh în fața adunării (1.81), poate fi, de asemenea, observat ca implicit opus lui Timarh.

Toate aceste caracteristici evidențiate serveau la condamnarea lui Timarh în mod legal. În descrierea acestuia, Eschine acumulează atribute negative, care se repetă și adesea formează așa-numitele „grupuri de invective”, care conțin multipli termeni peiorativi și calomniatori. Această manieră era obișnuită în comedia veche, în special la Aristofan, și în oratoria atică.

Toate acestea ne întorc la *Caracterele* lui Teofrast. Presupunând că majoritatea tipurilor lui Teofrast, incluse în lucrarea sa, erau bine cunoscute publicului lor, și baza selecției sale era mai mult sau mai puțin uzajul comun, putem cerceta în literatura greacă „grupuri de invective” care conțin unul sau mai multe tipuri prezente, de asemenea, în *Caractere*. Într-adevăr, putem observa, în această privință, că rolul oratoriei este remarcabil. Se știe că folosirea unora dintre așa-numitele tipuri teofrastică în grupuri de invective s-a limitat doar la oratorie și comedie: unul dintre acestea este ἀπόνοια (Cf. Caracterul VI), și altul este βδελυρία (mojicia) (Cf. Caracterul XI), și acest lucru, în principal, datorită discursurilor lui Demostene, și în mod special, discursului *Împotriva lui Timarh*, al lui Eschine.

După condamnarea lui Timarh, Demostene reia acuzația împotriva lui Eschine. Împrejurările erau favorabile; începeau să apară consecințele greșelilor săvârșite; nu numai condițiile păcii încheiate cu Filip erau puse în discuție, ci și Filocrate, autorul tratatului de pace cu Filip.

Demostene, în discursul său *Asupra ambasadei necredincioase*, îl acuză pe Eschine că a înșelat poporul prin false rapoarte prezentate în Adunare după întoarcerea din ambasada a doua, că a dat poporului sfaturi contrare intereselor lui, favorizându-l pe Filip, că nu a ținut seama în timpul ambasadei de instrucțiunile primite, că, târăgânând lucrurile, a făcut cetatea să piardă ocazii favorabile; de asemenea, că a trădat interesele Atenei, pe care le-a vândut luând mită. Din aceste capete de acuzare numai trei aveau o importanță deosebită: rapoartele false, încetineala și venalitatea. Astfel își întemeiază acuzația Demostene.

În exordiu grav și solemn, Demostene amintește de îndatoririle unui ambasador (4.): exactitatea comunicărilor pe care le face, sinceritatea sfaturilor pe care le dă, executarea fidelă a instrucțiunilor primite, întrebuințarea timpului și, în fine, integritatea.

În acest discurs, Demostene îi atacă pe Eschine și Filocles, în aceeași manieră a retoricii pe care a folosită-o și Eschine împotriva lui Timarh, protejatul lui Demostene. El îl prezintă pe Eschine juraților drept *acest oribil dezvățat / mojic* (ὁ βδελυρὸς καὶ ἀναιδῆς οὐτοσί) respingător, plin de aroganță și impertinență. Argumentația sa este irezistibilă. Eschine a făcut în numele lui Filip promisiuni frumoase. Efectele au fost însă dezastruoase. Dacă Eschine s-a lăsat înșelat la început, perseverența sa în aceeași atitudine dovedește, fără nicio îndoială, că el mințea, că nu credea în ceea ce spunea și că era cumpărat de dușmanul patriei. Acest argument fără replică posibilă Demostene îl întoarce pe toate părțile, îl prezintă sub diferite fețe, în diverse ocazii, revenind mereu la el, cu tenacitate, însoțindu-l de sarcasme. Expunerea lui Demostene are o luciditate extraordinară, fără naivități și sentimentalisme, cu o pătrundere psihologică unică. Eschine însă în apărarea lui ocolește cu dibăcie problemele, expune cu mult spirit și cu multe amănunte fapte care sunt în afara cauzei, neglijând acuzațiile cele mai grave. Rezultatul procesului a fost că Eschine, susținut de Focion, a fost achitat cu majoritate de voturi.

În concluzie, Eschine este, în mod special, înclinat spre termenii βδελυρὸς (mojic, dezvățat) și βδελυρία (mojicie) în discursul său împotriva lui Timarh, care conține cea mai mare concentrare din literatura greacă clasică. Astfel, putem încerca o comparație între descrierea lui Timarh ca βδελυρὸς și portretul βδελυρὸς în *Caracterele* lui Teofrast, ținând cont că βδελυρὸς la Eschine reprezintă doar o parte din repertoriul abuziv pe care îl folosește pentru a-l denigra pe Timarh.

Putem observa asemănări directe doar în privința comportamentului exhibiționist (ieșit din comun) al acestuia. βδελυρὸς în *Caractere* se dezbracă și se înfățișează în fața femeilor (*Characterul XI, 2*)²³ și despre Timarh se spune că și-a aruncat haina în mijlocul adunării, făcând o demonstrație athletică; (*starea lui era atât de respingătoare și de rușinoasă din cauza beției și a desfrâului, încât oamenii cumsecade își acopereau fața rușinându-se la gândul că cetatea se servește de astfel de sfătuitori!*) (1.26).²⁴ Alte descrieri teofrastice par să nu aibă paralele directe la Eschine, deși anunțul mojicului că are de gând să se îmbete (*Characterul XI, 9*) poate fi comparabil cu excesul consumului de vin remarcat în cazul lui Timarh (1.26).

După cum am menționat, unii critici au suspectat unele pierderi de text la sfârșitul acestui capitol din *Caractere*, datorită scurtimii sale relative în comparație cu celelalte. Dacă ar fi fost mai lung, ar fi conținut referințe la comportamente, precum cel al lui Timarh (prostituție, jocuri, risipirea averii etc.)? Eschine folosește mojicia doar ca termen de abuz, sau sunt trăsături ale comportamentului lui Timarh în legătură cu firea sa de mojic? Poate că

termenul funcționează și ca un fel de termen care acoperă diverse acte respingătoare, și, ca o noțiune mai specifică în legătură cu practicile sexuale.

NOTE

- ¹ βδελυρός a fost tradus de-a lungul timpului în mai multe moduri, în funcție de editori: mojicul (A. Tita), desmățatul (C. Fedeleș), omul respingător, meschinul, ticălosul, respingătorul, nesăbuitul etc. Vom folosi termenul de *mojic*, din traducerea lui A. Tita, *Caracterele*, București, Editura pentru literatură, 1968.
- ² La Atena, efectuarea cumpărăturilor și transportarea lucrurilor cumpărate erau încredințate sclavilor sau unor persoane anume.
- ³ Flautistele erau considerate artiste și curtezane în același timp. Pentru fiecare ședință muzicală erau retribuite cu două drahme.
- ⁴ în *Theophrastus Characters, edited with introduction, translation and commentary*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2004, p. 314.
- ⁵ Vezi studiul nostru, *Scopol Caracterelor lui Teofrast. Natura și funcția lor*, în volumul *Colocviului Internațional Receptarea Antichității greco-latine în culturile europene*, ediția a III-a, octombrie 2009.
- ⁶ Cf. posibila influență a lui Socrate asupra *Caracterului I*.
- ⁷ În *Definition und Schilderung in Theophrasts Charakteren. (Beiträge zur Altertumskunde; 28)* Stuttgart, Teubner, 1992, pp. 189-190.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ Pentru observații vezi P. Steinmetz, *Theophrast Charaktere*, Herausgegeben und erklärt von Peter Steinmetz. II Bd. *Kommentar und Übersetzung (Das Wort der Antike; 7)*, München, Hueber, 1962, p. 220 și urm., care a apărat integritatea capitolului; M. Stein, *ibidem*, pp. 205-206; și J. Diggle, *ibidem*, p. 386.
- ¹⁰ Lionel Pearson, *The art of Demosthenes*, ediția a II-a, Chico, Scholars Press, 1981, p. 78.
- ¹¹ Eschine folosește termenul în alte discursuri o singură dată.
- ¹² Cea mai importantă analiză a discursului care a deschis textul pentru interpretări critice ulterioare aparține lui Kenneth Dover, *Greek homosexuality* (Cambridge, Harvard University Press, 1978, ediția a doua, 1989). Primul comentariu al discursului îi aparține lui Nick R. E. Fisher, *Aeschines: Against Timarchos* (Oxford, Oxford University Press, 2001). Discursul a devenit, în anii '90, o sursă foarte populară în discuțiile despre istoria democrației și libertatea de exprimare. Vezi, în acest sens, Robert W. Wallace și Paul A. Rahe.
- ¹³ Nick R.E. Fisher, *op. cit.*, p. 223.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 155.
- ¹⁵ *Ibidem* și Eleanor Dickey, *Greek forms of address: from Herodotus to Lucian*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 171.
- ¹⁶ În *Character denigration in the Attic orators, with particular reference to Demosthenes and Aeschines*, Diss, Tufts, 1972.
- ¹⁷ În *Gossip and the politics of reputation in classical Athens* în „Phoenix” 44, 1990, p. 309.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 310; cf. Kenneth J. Dover, *Greek homosexuality*, ediția a II-a, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989, pp. 22, 39-40.
- ¹⁹ Traducerea folosită aparține lui Andrei Marin, în *Demostene, Eschine, Hiperide, Licurg – Pagini alese din oratorii greci*, vol. II, antologie, note biografice și traducere de Andrei Marin, note explicative de Maria Marinescu-Himu, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 247.
- ²⁰ Nick R.E. Fisher, *op. cit.*, p. 155.
- ²¹ Nick R.E. Fisher, *op. cit.*, ediția a II-a, 1989, p. 69.
- ²² Fisher, *op.cit.*, pp. 134-135, 143.
- ²³ Cf. *Caracterul IV, 4 - Grosolanul: (...) Când se așează pe scaun, ridică haina mai sus de genunchi și i se vede goliciunea. (...)*
- ²⁴ Și Demostene îl acuză pe Eschine de impertinență și violență la beție față de o femeie. Eschine găsește această acuzație ofensatoare, dar, în același timp, este bucuros, deoarece atenienii nu îl ascultau pe Demostene. (19.196.)

BIBLIOGRAFIE

- Burke, Edmund Martin, *Character denigration in the Attic orators, with particular reference to Demosthenes and Aeschines*, Diss, Tufts, 1972.
- Demostene, Eschine, Hiperide, Licurg – *Pagini alese din oratorii greci*, vol. II, antologie, note biografice și traducere de Andrei Marin, note explicative de Maria Marinescu-Himu, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Diggle, James, *Theophrastus **Characters**, edited with introduction, translation and commentary*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2004.
- Dover, Kenneth J., *Greek homosexuality*, ediția a II-a, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.
- Fisher, Nick R. E., *Aeschines: Against Timarchos*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Hunter, Virginia, *Gossip and the politics of reputation in classical Athens*, în „Phoenix” 44, 1990, pp. 299-325.
- Steinmetz, Peter, *Theophrast Charaktere*, Herausgegeben und erklärt von Peter Steinmetz. II Bd. *Kommentar und Übersetzung (Das Wort der Antike; 7)*, München, Hueber, 1962.
- Teofrast, *Caracterele*, introducere de A. Tita, București, Editura pentru literatură, 1968.

MITOGRAFIA LUI ORFEU

Emil DUMITRAȘCU

Résumé

Cette étude présente la mythographie d'Orphée sous les aspects suivants: l'étymologie du nom, la biographie actancielle, la doctrine orphique, le corpus classique grec et latin des textes dédiés à Orphée. Tous ces éléments définissent ce qu'on appelle, en général, *orphisme*.

Mots clés : *mythographie, biographie actancielle, doctrine orphique, influences orphiques, la réception de l'orphisme, textes orphiques apocryphes.*

De ce, oare, s-au îndreptat atâția și atâția creatori de literatură și artă către mitul lui Orfeu, receptându-i fie datele tradiționale, fie proiectându-le în opere oarecum independente, care doar mai aminteau pe ici pe colo în hipertextul lor, că au pornit de la vreun „element” orfic, de vreun hipotext orfic?

Și nimic n-ar putea răspunde mai convingător la întrebarea de mai sus decât mitografia personajului numit Orfeu, deopotrivă cu învățătura sa, cu doctrina orfică.

Mitografia

1. Pentru un filolog, și nu numai, mitografia unui personaj ar începe foarte bine cu prezentarea *etimologiei numelui*, care poate emite, fie că este pe deplin elucidată, fie că nu, un nex de semnificații. Prima etimologie pe care o luăm în considerare este cea propusă de istoricul religiilor, Salomon Reinach, care crede că Orfeu a fost „în realitate un vechi zeu totemic al Greciei de nord, a cărui moarte crâncenă și reînviere erau articole de credință ale unui cult mistic... Orfeu (*ophreus* < ὄφρυς, -ύος (ή) = sprânceană; n.n. mândru, arogant, disprețuitor), pe care arta îl înfățișează cu o blană de vulpe pe cap, nu este decât o vulpe sacră, sfășiată de femeile din clanul vulpii: aceste femei se numesc, în legendă, Bassaridele; or, *bassareus* este o veche denumire a vulpii.”¹

Cu o etimologie elină este de acord și Nicolae Densusianu în a sa *Dacie preistorică*².

Unii învățați consideră că numele lui Orfeu ar fi derivat din rădăcina *orph-*, care înseamnă în greacă „întuneric” (ὄρφνη, -ης (ή) „a acoperi, a încununa”), socotindu-l, astfel, o divinitate a întunericului, augmentându-și ipoteza și cu celebrarea nocturnă a Misterelor Orfice; tot din această rădăcină pleacă o altă etimologie, antitetică, respectiv cea care îl consideră pe Orfeu drept eliberator al omenirii de sub stăpânirea întunericului (a ignoranței), cel care luminează în întuneric, în tenebre (ὄρφναῖος).

S-au propus și alte etimologii indoeuropene, feniciene etc., dar cele mai probabile sunt cele tracice fără, însă, să le putem confirma prin vreun etimon.

2. Tot așa de importantă ca etimologia este, în mitografia unui personaj, prezentarea faptelor sale, a acțiunilor sale, care în totalitatea lor sunt purtătoare de semnificații, de înțelesuri, respectiv prezentarea *biografiei sale actanțiale*.

Recurgând la cunoscute „cronologie a vârstelor” din vechime, am consemna atunci că Orfeu era fiul regelui trac Oiagros și al Muzei Calliope, „cea cu voce frumoasă”, muza poeziei epice și a elocvenței, socotită de Hesiod (*Theogonia*, v. 80 u.) cea dintâi dintre cele nouă surori. Orfeu este nepotul lui Charops, cel cu ochii strălucitori, albaștri, care l-a ajutat pe Dionysos să-și strămute oastea de menade din Asia în Europa, o parte din aceasta fiind decimată de către regele trac Lycurgos; regele trac Lycurgos este orbit și țintuit pe cruce, iar Charops este făcut rege și inițiat în Misterele dionysiace.

Atât domnia, cât și inițierea i se transmite fiului său Oiagros, care, la rândul său, i le oferă fiului său Orfeu. De asemenea, surorile mamei sale, muzele, îl inițiază în Mistere, iar zeul Apollo îi dăruiește miraculoasa liră, cu care Orfeu însuflețea și stăpâna întreaga natură. Tot în capitolul inițierilor, trebuie amintită informația prezentată de către Diodor din Sicilia³ (aprox. 80-29 a.Chr.), potrivit căreia ar fi călătorit și în Egipt, din același motive inițiatice. Aceste „date” evenimentțiale constituie copilăria *cântărețului* trac.

Tineretea lui Orfeu cumulează toate actele semnificative ale mitului și mitologiei sale, altfel spus acele „întâmplări minunate” pe baza cărora sunt explicate atât mitul, cât și doctrina (învățătura) sa, potrivit definiției mitului (*Metafizica*, I, 3, 982 b.), căci cronologia vârstelor lui Orfeu se oprește aici: ca și alți întemeietori de religii, Orfeu se stinge în floarea vieții. Dar tineretea sa este plină de fapte purtătoare de semnificații:

- cu lira dăruiată de Apollo, Orfeu farmecă natura, înstăpânindu-și-o pentru trăirea întru frumos, căci și arborii și stâncile și râurile și fiarele sălbatice și vânturile îl ascultau, urmându-l; toate aceste fapte minunate, dumnezeiești, definesc puterea infinită a artei, a poeziei, a cântecului, a cuvântului rostit întru frumos, asemănătoare

cunoscutei prosopopei a cuvântului la Gorgias din Leontinoi: „cuvântul e un crai puternic, mic și prizărit la înfățișare, și totuși capabil să săvârșească isprăvile cele mai dumnezeiești...”⁴;

- participarea la expediția Argonauților, salvându-i pe aceștia cu puterea fermecată a lirei sale de furia valurilor, ori de cântecul ispitor al Sirenelor;
- coborârea în Infern pentru a o aduce pe pământ pe Euridice (Euridike), logodnica sau soția sa, față de care nutrea o dragoste absolută, primind încuviințarea zeilor și, în special, a Proserpinei, pe care-i cucerește cu vraja cântecului său; însă cu îndeplinirea a două condiții: să nu privească înapoi la Euridice până ce nu vor fi trecut de hotarele Infernului, și, în al doilea rând, întărindu-și cuvântul dat printr-un jurământ; copleșit de bănuiala că este amăgit, dar și de dorul de a o vedea, întoarce capul privindu-și soția, care, astfel, piere ca o umbră, întorcându-se pentru totdeauna în Infern;
- ajuns singur pe pământ, jalea lui Orfeu nu cunoaște limite, și, iarăși, natura întreagă participă la durerea sa; refuzând provocările Menadelor lui Dionysos, ori ale femeilor trace, Orfeu este sfâșiat de acestea, capul și lira sunt aruncate în fluviul Hebrus, plutind către insula Lesbos, pe care o transfigurează, astfel, în simbolul poeziei lirice; deși rețezat, capul lui Orfeu nu încetează să cânte și, cules cu pioșenie, devine oracular, iar lira sa este salvată de Muze, fiind transformată în constelație; după o altă tradiție, amintită de Mircea Eliade⁵, pentru că Orfeu „urca în fiecare dimineață pe muntele Pangaios pentru a se închina soarelui, identificat cu Apollo”, celălalt zeu, „Dionysos, iritat, a trimis împotriva lui Menadele...” și tot Muzele îl îngroapă la Leibethria, pe muntele Olimp.

Așa își săvârșește viața citaredul trac Orfeu, ca printr-un sacrificiu suprem pentru învățarea și civilizarea lumii, pentru ridicarea ei din negura primitivismului:

„Orfeu, tălmaciul de zei și profet, depărta de la crime

Și de la groaznica hrană pe omul trăind în pădure”⁶ – scria Horatius în *Arta Poetică*.

3. Corelativă vieții sale de aproximativ trei decenii este *doctrina sa, doctrina orfică*, învățătura sa, care i-a supraviețuit pentru totdeauna și care a infuzat creator atâtea inițieri, practici, mișcări religioase, concepții și filosofii.

Iată de ce vom stăruii în continuare asupra *orfismului*, văzut ca *doctrină*, ca *învățătură*, de bună seamă ca o împlinire a mitografiei personajului Orfeu.

Doctrina orfică se definea prin următoarele principale componente:

- nemurirea sufletului, de unde se deduce divinitatea lui;

- relația dintre trup și suflet, respectiv relația dintre sufletul divin și, ca atare, nemuritor, și trupul perisabil, perceput ca o închisoare carnală a celui dintâi;
- purificarea (κάθαρσις) sufletului printr-o serie de reîncarnări (μετεμψύχωσις), concepție care conduce la viziunea metempsihotică asupra existenței;
- profesarea unei theogonii deosebite de cea hesiodică, întrucât consideră timpul (*Kronos*) drept unicul principiu necreat (nu fiu al lui *Uranos*, ca la Hesiod) din care ia naștere *Haos*-ul și *Aither*-ul; acesta, *Aither*-ul, structurează *Haos*-ul într-un „ou universal” cu găoacea întunecată (*Nyx* – Noaptea), care, la rândul ei, dă naștere lui *Phanes* (Φάνης = cel care se arată) sau *Protogonos* (Πρωτόγονος = *Primigenius*), zeu al luminii, Soarele sau *Eros*-ul, ordonând mai departe materia haotică prin crearea cerului, a pământului, a soarelui, a lunii; în această etapă, *Uranos* ia puterea de la *Nyx*, iar *Zeus* primește omnipotența de zeu universale de la *Phanes*; în fine, după cum s-a putut remarca, teogonia orfică implica și elemente cosmogonice, lumea toată, cosmosul, nefiind niciodată separate de atotputernicia zeilor;
- în continuarea și în contiguitatea acestor considerații trebuie să plasăm mitul originii omului, mitul antropogonic, respectiv geneza omului din cenușa Titanilor, geneză care dovedește calitatea titanică a omului (la Pindar: „ispășirea unui doliu antic” – fr. 133 Schr.; la Platon: „...vechea natură de Titani” – *Legile*, 701, c); nu întâmplător, mitul Titanilor era considerat orfic în Antichitate, oferind, astfel, oamenilor și condiția titanică și condiția divină, întrucât în cenușa Titanilor se găsea și cenușa copilului-zeu *Dionysos*; de aici, speranța participării oamenilor la divinitate;
- orfismul se mai identifică și prin atenția acordată textelor scrise, „cărților”, aidoma respectului creștinilor față de Biblie (imaginea lui *Christos* cu un sul de papirus în mână);
- suită de practici magice, religioase, inițiatice, cathartice, vegetarianismul, ascetismul etc. definesc orfismul în dimensiunea lui practic-cotidiană, de mântuire a sufletelor pângărite de existența ca atare prin migrarea lor în alte corpuri expiatoare;
- ca un corolar al componentelor identitare ale orfismului este socotită a fi eshatologia, dogma despre viața de dincolo, pe care am surprins-o deja în credința lor în nemurirea și, ca atare, divinitatea sufletelor; eshatologia orfică, laolaltă cu filosofia lui Pitagora și cea a discipolului său *Empedocles*, precum și cu interpretările lui Platon au localizat lumea de dincolo într-o regiune stelară, loc de

întoarcere a sufletelor, fiecărui suflet corespunzându-i o stea, așa cum oricărui corp îi corespunde o închisoare-mormânt (τὸ σῶμα – τὸ σῆμα, la Platon, *Kratylos*, 400, B-C).

Orfismul este, așadar, o doctrină sincretică, cu elemente reperabile în varii religii și filosofii, practici religioase și inițiatice, sincretism confirmat de „diversitatea considerabilă” a așa-zișilor „orfici” (*orpheotelestes* – inițiatori orfici < Theofrast), fără a-i mai lua în considerare pe taumaturgii purificatori obișnuiți și pe ghicitorii de rând, pe care Platon îi descrie într-un celebru pasaj.⁷

Prezentarea componentelor mitografiei orfice ne înfățișează un personaj mitic complex, ivit, parcă din contopirea mai multor personaje, care-i dau următoarele elemente portretistice: poet cântăreț, învățător religios și profet, erou civilizator și mântuitor.

Arta universală a receptat creator îndeosebi primul element portretistic, cel de poet-cântăreț (și magician), care definește, așa cum am mai spus, puterea infinită a artei, a poeziei, a cântecului, a cuvântului rostit întru frumos. Căci mai ales această ipostază a lui Orfeu a intrat în tezaurul artei și literaturii universale.

„Mai ales acest septentrion imaginar a incitat și hrănit creativitatea mitologică” – afirma Mircea Eliade, după ce mai înainte detaliase în felul următor prezența lui Orfeu în arta și cultura universală: „Cât privește figura lui Orfeu, ea a continuat să fie reinterpretată, independent de *orfism*, de către teologii evrei și creștini, de către hermetiștii și filosofii Renașterii, de poeți de la Poliziano până la Pope, și de la Novalis până la Rilke și Pierre Emmanuel. Orfeu este una din rarele figuri mitice grecești pe care Europa, fie ea creștină, iluministă, romantică sau modernă, nu a vrut să le uite.”⁸

Reinterpretarea „figurii lui Orfeu” în arta și cultura universală s-a datorat provocării create de către tradiția orfică, deopotrivă cu textele „orfice”, așa-zisele texte puse sub numele său.

Dar tradiția, evident orală, nescrisă, este determinantă în cazul lui Orfeu, căci ea îi atribuie poetului chiar și textele scrise, fără a exista o certitudine în privința aceasta: toate textele orfice sunt apocrife; este menționat, ce e drept, poetul Onomakritos, care, în timpul lui Pisistratos (sec. al VI-lea a.Chr.) a organizat gruparea orficilor (ὄρφικοί), în care sunt menționați discipolii lui Orfeu: Musaios, Linos, Olympos, Eumolpus, Midas etc., dar toate textele literare puse sub numele său, repetăm, sunt apocrife.

De altfel, nici apocrifele orfice nu s-au păstrat în întregime: numai două scrieri apocrife din secolele II-IV p. Chr., au ajuns până la noi integral, poemul *Argonauticele* și *Imnurile*, ori fragmentar, poemul *Lithika* – *Pietrele rare*.

Se mai amintesc, apoi, și alți poeți „orfici” (Teognetos, Cercops etc.), care ar fi scris poeme pe care i le-au atribuit lui Orfeu, ori ar fi compilat

diferite scrieri pe care le-au numit „orifice”. Apocrifele orifice fragmentare ar putea fi socotite *Legendele sacre (Hieroi Lógoi)*, *Testamente (Diáthekai)*; de asemenea, i se mai atribuie lui Orfeu *Tăblițele sacre*, care cuprindeau sfaturi versificate pentru vindecarea trupului și sufletului, o *Gigantomahie* (luptele dintre olimpieni și giganți), tratate de astrologie etc.

Pentru prima dată, însă, poetul Ibykos din Rhegium îl menționează în secolul al VI-lea a. Chr., pe „Orfeu cel renumit”⁹, iar poetul Alkaios, tot în același secol, consemna că „plin de sfidare Orfeu călca voința Destinului, îndemnându-i pe oamenii născuți pe pământ să fugă de moarte”¹⁰; apoi Pindar îl numește „cântărețul din forminx, tatăl melodioaselor cântece” (*Pyth.* IV, 177); Eschil îl portretizează drept „cel ce farmecă natura întregă cu farmecele sale” (*Agamemnon*, 1830) (am amintit mai sus drama eschileană pierdută, *Bassaridetele*); în drama sa, *Alcesta* (438 a.Chr.), Euripide îl amintește pe Orfeu, al cărui exemplu de iubire este asemănător Alcestei; Hermesianax din Colofon (sfârșitul sec. al IV-lea - jumătatea sec. al III-lea a.Chr.), discipolul lui Filetas din Cos, într-un fragment păstrat din cartea a III-a, dedicată iubitei sale Leontinon, amintește, printre iubirile celebre, iubirea dintre Orfeu și Euridice (la el Agriope) drept paradigma iubirilor ce vor urma; Apollonios din Rhodos (295-215 a.Chr.) în *Argonauticele* sale îl imaginează pe cântărețul trac ca personaj, alături de alți 50 (sau 53) însoțitori ai lui Iason, plecați în Colchida pentru a căuta lâna de aur, portretizându-l în datele tradiționale; Damagetos (sec. al III-lea a. Chr.) și Antipatros din Sidon (sec. al II-lea a. Chr.) scriu epitafuri orfice, menționate apoi în *Antologia Palatină*, VII, 9 și 10 (cel dintâi, Damagetos, îi atribuie și „făurirea noului stih, demn de eroicul ritm”, dactilul adică, pe lângă conturarea portretului tradițional¹¹; sub numele lui Moschos (jumătatea sec. al II-lea a. Chr.) ni s-a transmis un *Bocet la moartea lui Bion*, în care o comparație cu gestul sublim al lui Orfeu de a-și readuce pe pământ iubita prin dulcele glas al lirei își găsește locul binemeritat.

Nici proza, fie ea artistică ori științific-filosofică (istorică), în care este descris Orfeu, nu este de mai mică valoare decât exprimarea în stihuri pe care am prezentat-o mai înainte.

În *Symposion*-ul său (386-385 a.Chr.), Platon, probabil inspirându-se din *Alcesta* lui Euripide (438 a.Chr.), îl pune pe sofistul Fedru, unul din personajele dialogului, să-l desconsidere față de eroina euripideană, ba mai mult îl socotește laș, căci putea foarte bine să aștepte moartea ca să ajungă în Infern, motiv pentru care zeii s-au răzbunat, amăgindu-l cu umbra Euridice: „...i-au arătat doar umbra soției pentru care coborâse acolo; însă pe ea nu i-au dat-o fiindcă el se arătase molatec sufletește, ca un chitarist ce era...”¹². Platon, însă, dincolo de această observație depreciativă, s-a

inspirat din doctrinele orfice despre soarta sufletului, despre eshatologie, despre originea cerească a omului etc.¹³

Diodor din Sicilia (80 a.Chr.-29 p.Chr.), în *Biblioteca istorică* se oprește și asupra biografiei lui Orfeu, cu multe date „materiale”, fără vreun comentariu oarecare; în același fel, Pausanias implică în a sa *Călătorie în Grecia* (sec. al II-lea) date biografice orfice; Lucian din Samosata (125-192 sau 120-185), maestrul ironiei subtile, în pamfletul intitulat *Împotriva unui ignorant care cumpără cărți multe*, îl satirizează pe acest „apaideuton”, prinzându-l într-o comparație cu fiul tiranului Pittakos (sec. al VI-lea a.Chr.), care, dorind să cânte ca Orfeu, sfârșește aidoma acestuia, dar într-un mod și grotesc și crâncen, căci, auzindu-l cântând cu lira poetului în miez de noapte, dulăii de la marginea cetății îl sfâșiară; în schimb, în lucrarea intitulată *Despre astrologie*, Orfeu îi învață pe greci această disciplină, motiv pentru care aceștia „îi hărăziră un loc pe bolta cerească și mai multe stele apropiate primiră numele de *Lira lui Orfeu*”¹⁴; Diogene Laertios vorbește și el „despre viața și doctrina” lui Orfeu, amintindu-i pe aceia care atribuie străinilor inventarea filosofiei și care „îl citează pe tracul Orfeu, numindu-l filosof și socotindu-l cel mai vechi dintre toți”, opinie de care Diogene Laertios se detașează, căci nu credea că Orfeu „i-ar fi învinuit pe zei de toată suferința omenească, ba chiar și de faptele rușinoase săvârșite destul de rar de câțiva oameni”; Diogene Laertios citează și un epitaf potrivit căruia Orfeu ar fi fost omorât de trăsnet¹⁵.

În arealul latin al culturii universale, Orfeu și-a găsit un loc de incontestabilă importanță, din moment ce a intrat în viziunea compozițională a lui Vergilius: în *Georgice* (cartea a IV-a, v. 317-557), Vergilius detaliază mitul lui Orfeu, după ce, mai înainte, în *Bucolice*, adică (III, 46; IV, 55; VI, 30), apoi mai târziu în *Eneida* (VI, 645-647), în *Culex – Țânțarul* (v. 268-297) din *Appendix Vergiliana*, culegerea apocrifă atribuită așadar poetului, amintea doar personajul Orfeu. Și Vergilius detaliază mitul orfic în cartea destinată apiculturii din *Georgice* într-o viziune compozițională inedită, asociindu-l altui mit, celui al lui Aristeu, fiul lui Apollo și al nimfei Cirene, eroul, așadar, care i-a învățat pe oameni să cultive vița de vie și să îngrijească albinele. În succesiunea evenimentelor din *Georgice*, lui Aristeu îi mor toate albinele, iar el nu știa din ce cauză. Lamentațiile lui ajung la culme, și atunci, mama lui, Cirene, îl îndreaptă către zeul Proteu, schimbătorul în mii de fețe, pe care-l constrânge să-i spună „pricina bolii”: vinovat de molima care s-a abătut asupra albinelor este chiar el, Aristeu, pentru că a vrut să o seducă pe Euridice; încercând să scape de Aristeu, Euridice nu vede în fuga ei, „groaznică hidră ce sta ascunsă pe maluri”, a cărei mușcătură îi provoacă moartea. Acum are loc nararea vergiliană a mitului lui Orfeu, cu o putere de evocare nemaîntâlnită la ceilalți mitografi,

dar și cu recunoaștere, aproape ca la Platon, a vinovăției lui Orfeu, care, învins de iubire, își privește soția, într-o „nebie vrednică de iertarea oricui” – cum zice poetul¹⁶, căci soția însăși îi reproșează lipsa de stăpânire:

„Cine-i așa de cumplit? vai soarta cea fără de milă
Iarăși mă cheamă-ndărăt și somnu-mi întunecă ochii!
Mergi fericit! Eu mă-ntorc cuprinsă de noaptea cea mare
Brațele-mi fără puteri, vai, nu și-ale tale, -ntinzându-ți!”

Marele talent al lui Ovidiu face ca mimetismul latin față de mitologia greacă să fie abandonat, cu toate că el respectă datele tradiționale ale mitului orfic, fără a introduce vreun element nou. Însă ordonarea acestor date în verbul latin este de asemenea fără pereche, conducând astfel la apariția unui *mythos* metamorfic de valoarea unei capodopere. Dragostea este dominantă mitului orfic la Ovidiu, căci totul este supus dragostei, tema predilectă a lirismului ovidian, o dragoste totală, care nu lasă nici o urmă de reproș pe care Euridice să-l fi adresat soțului ei:

„...de-al ei soț nu se plânge
Oare de ce altceva s-ar fi plâns decât c-o iubise” – scrie poetul¹⁷.

Nu întâmplător, Orfeu este protagonistul cărții a X-a a *Metamorfozelor* ovidiene, un protagonist-exemplu de iubire totală, căci singur mărturisește atunci când coboară în Infern să-și caute iubita:

„...Am vrut s-am putere să sufăr
Și-am încercat-o, nu neg; dar Dragostea fost-a mai tare
E o zeire de mult cunoscută-n cuprinsur'le-nalte...”¹⁸.

Totuși, ca unul care a tentat și științele juridice, Ovidiu invocă în ruga sa și „dreptul la viață”, la „dreapta măsură de ani” ale Euridicei, îngăduindu-și chiar și o răbufnire la adresa zeilor, atunci când le spune că dacă Ursitele n-o vor lăsa pe ea să plece, „ei să se bucure de moartea-amânduror”¹⁹.

În continuare sunt prezentate cunoscutele date ale mitului orfic, contopite într-un *mythos* singular, cum spuneam mai sus, cu o mare putere de a rămâne în memoria impresionabilă a cititorilor. Poate cu un mai mare accent pe condiția eliberării Euridicei, aproape metafizică dacă ne gândim la necesitatea ascultării necondiționate a zeilor (vezi asemănarea cu sacrificiul lui Avram din Biblia veche-testamentară).

În trei tragedii ale sale: *Medeea*, *Hercules furens* și *Hercules Oeteus*, Lucius Annaeus Seneca include în text mitul lui Orfeu, reținând îndeosebi

puterea infinită și transfiguratoare întru frumos și bine a cântecului său, a artei adică, într-o generalizare care se impune: argonautul Orfeu din *Medeea* le învinge pe Sirene cu cântecul lor perfid, în *Hercules furens* învinge Infernul prin cântec („carmine”), după ce Hercules îl învinsese prin forță („viribus”) în a douăsprezecea muncă, în *Hercules Oeteus*, cântecului dumnezeiesc al lui Orfeu i se alătură, pe lângă amintitele elemente ale naturii: topirea zăpezii de pe Rhodope, fuga către poet a Driadelor din trunchiurile de stejar, într-un cuvânt, oprirea întregii lumi de la căile sale, nu întotdeauna pavate cu fapte bune și frumoase; în uitarea sa, Orfeu însuși „privește-n urmă / Neîncrezător că-l însoțește / Redobândita Euridice”, pierzând, astfel, întreaga „cântecelor trudă”, căci „nu dăinuie de-a pururi”, „ceea care iar se naște piere” și „cel ce se naște-i robul morții”²⁰, cugetă filosoful și tragediograful latin, subscriind la reșezarea logică a naturii perturbate de sacrul cânt orfic.

Nefericitul literat și filosof de la sfârșitul Antichității latine și de la începutul Evului Mediu, Anicius Manlius Torquatus Boëthius, executat în închisorile regelui ostrogoților Teodoric, după ce mai înainte îi devenise favorit („magister palatii”), în cele șase luni de detenție și de așteptare a execuției, se consola cu cugetări scrise unele în versuri de inspirație lucrețiană și vergiliană, altele în proză, intitulate chiar așa, *De consolatione philosophiae* (524). În formă alegorică, Filosofia îi grăiește despre răul din lume și despre puterea lui, despre deșertăciunea gloriei, ca și Iuvenalis altădată. Congenera Filosofiei este, însă, Poezia personificată acum de mitul lui Orfeu, repetat tot în datele tradiționale, ordonate ca și la Ovidius într-o unitate estetică remarcabilă: după amintitele versuri lucrețiene-vergiliene:

„E fericit cel ce-a putut să vadă
Izvorul de cleștar al binelui.
E fericit cel ce-a putut să frângă
Cătușele pământului greoi”,

Urmează descrierea mitului ca atare, sfârșindu-se brusc cu o întrebare retorică relaționată cunoscutei condiții de a nu privi în urmă, a cărei nerespectare i se pare firească:

„Cum să dai legi îndrăgostiților?
Iubirea-și este ei suprema lege.
Orfeu, aproape de al nopții prag,
Privind spre scumpa lui Euridice,
O pierde și-o ucide tocmai el!”

Într-un dialog cu cititorii săi, Boëthius sfârșește printr-un îndemn de actualitate pentru el și pentru aceștia, dar și pentru cei care se vor ivi nu peste mult timp în Evul de Mijloc, care se vor confrunta cu aceleași situații tragice, iar prin extensiune îndemnul este adresat cititorilor din toate timpurile:

„Legenda vi se adresează vouă
Acei ce spre lumina din înalt
Vă străduiți să ațintiți gândirea:
Tu, cel ce-ai fost înfrânt că și-ai întors
Spre peștera Tartarului privirea
Mărețul bine care te-a urmat
Dispare-n clipa când privești Infernul.”²¹

Nu este imposibilă o identificare a sorții nefericitului filosof de la curtea lui Teodoric cu soarta nefericitului Orfeu, așa cum, aproape sigur, Ovidius și-a identificat arta sa cu cea a poetului trac (în cartea a X-a a *Metamorfozelor*, Ovidius îl pune pe Orfeu să amintească de cântul consacrat înfrângerii Giganților, știut că și poetul latin scrisese în tinerețe o gigantomahie, la care fusese silit să renunțe, în care-l asemuia pe Augustus, ajuns împărat, cu Iupiter, învingătorul Giganților.²²

Pentru părintele epigramei latine și universale, Marcus Valerius Martialis (38/41-104), menționarea lui Orfeu nu vizează altceva decât semnificații culturale, subordonate și ele lingușirii puterii politice: în *Cartea spectacolelor (Liber spectaculorum)*, 21 și 21 b, spectacolul dat de împăratul Titus cu ocazia inaugurării Coliseum-ului, respectiv decorațiunile acestuia, depășesc pe cel (cele) dat de Orfeu, și admirat de Rhodope, cu un amănunt deviant de la „știutul său basm”: un urs nemilos (sau o ursoaică), stârnit de Euridice, l-a sfâșiat pe Orfeu, pentru ca astfel tânărul să ajungă în Infern, aproape de ea. Alte două „inscripții pe o liră” din culegerea de epigrame, *Apophoreta* (165-166) îl amintesc pe poetul trac, iar dintr-o epigramă (Cartea a X-a, 20) aflăm că în cartierul Suburra al Romei era o „fântână a lui Orfeu”, probabil dominată de statuia poetului, fapt care demonstrează pătrunderea masivă a mitului orfic și în viața cotidiană a locuitorilor capitalei marelui imperiu.

*

*

*

N-am putea încheia scurta noastră prezentare a receptării mitului orfic în literaturile clasice greco-latine, propriu-zis arealul său deopotrivă genetic și emițător, care a îmbogățit mitografia orfică tradițională, fără a analiza acele teze orfice apocrife amintite mai înainte.

Un Pseudo-Orfeu (sec. II?-III?-IV? p. Chr.) ar fi scris aceste *poeme orfice târzii*, după ce *poemele orfice timpurii* s-au pierdut în totalitate.

Argonauticele acestui Pseudo-Orfeu repun în discuție o tematică preferată de cei din vechime, anume cosmogonia, inevitabil relaționată teogoniei, aceasta în bună parte diferită de cea hesiodică. E de reținut, incontestabil, frumusețea configurării în text a orfismului ca atare, a datelor sale definitorii, căci poetul trac își sfârșește cu următoarele cuvinte *agon*-ul la care s-a angajat cu înțeleptul centaur Chiron:

„...pe când glasul în strâmta peșteră-mi zbură,
A lirei dulce melodie își răspândea departe vraja.
Iar Pelion²³ cu mândre creste și-mpădurite văgăuni
Viu tresălta; când viersu-ajunse la falnicii stejari, aceștia
Se dezrădăcinară singuri, zorind în pâlce spre vatra noastră.
Vuia puternic orice stâncă; de cântec ispitite fiare
Veneau la peșteră și-n față-i stăteau adânc înfiorate,
Ci pe staulul lui Chiron, în uriașe stoluri păsări
Băteau din aripi ostenite, căci toate își uitară cuibul...”²⁴

Imnurile orfice apocrife sunt scrise în tiparele obișnuite ale imnologiei antice, și doar numele zeului venerat le diferențiază, atât de asemănătoare sunt; evident, numele zeului venerat concentrează și o micromitografie desfășurată în cadențe solemne, hiperbolice, altfel spus într-o avalanșă de epitete și hiperbole.

Protogonos (Imnul nr. VI) este „măreț”, „hermafrodit născut din ou”, „glas de taur”, „părinte de zei nefericiți și oameni”, „sămânța faimei”, „Nemuritorul primăvăritic mult slăvit”, „Phanes, cel ce risipește norii negri” și „dăruiește raze diafane” etc. ... Într-o altă interpretare, Protogonos ar fi chiar Zeus, născut tot din Chronos, după oul primordial, Zeus cu aripi de aur, cu capete de taur pe laturile sale și pe creștet cu un dragon uriaș...

Imnul nr. XXXIV, închinat lui Apollo, conturează portretul, actanțial îndeosebi, al zeului, enumerând așadar, datele funcționale ale mitului acestuia, într-o viziune cosmică, romantică de-a dreptul, cu mișcări pe spații siderale:

„Privirea ta îmbrățișează întregul cer nemărginit
Și dedesubt pământul rodnic, iar când coboară noaptea neagră
Și liniștită, pe sub aștri clipind cu mii de ochi în beznă,
Ai rădăcini înfipite-n hăuri, stăpân pe marginile lumii
Întregi, căci tu ești începutul ca și sfârșitul tuturor!
De-a lungul și de-a latul boltei domnești mereu înfiorător,

Cu lira ta al cărei sunet atinge granițele firii;
 Dar mai ales când în tărie cânti după modul dorian,²⁵
 Tot firmamentul înstrunându-l, strunești însuflețite neamuri
 Iar armonia ta urzește destinul omenirii-ntregi;
 Tu iarna o-mpletești cu vara, pe amândouă deopotrivă,
 Îscând prin grave strune iarna și prin voioase strune vara...²⁶

Titanilor (*Imnul* nr. XXXVII), celor care sunt „obârșia și începutul mult încercatei omeniri,” li se adresează „chemarea” de a îndepărta „dihonia înverșunată”, ivită o dată cu apropierea vrăjmașului de „vatra strămoșească”²⁷.

În imnul închinat lui Hermes (nr. LVII), se accentuează repetitiv oficiul de sol subpământean al zeului, dar și misiunea sa de a trezi pe cei morți la viață, așadar într-o aproximativă teorie a transmigrației (învierii) sufletelor la o nouă viață (întrupare).

Thanatos (*Imnul* nr. LXXXVII) contrazice metempsihoza și reînvierea celor morți, prezentate în imnul anterior, ca atribute ale zeului Hermes. Thanatos este „cârmaciul vieții popoarelor de muritori”, implacabil în puterea sa absolută, căci „adoarme pentru totdeauna și trup și suflet, deopotrivă”, revărsând peste orice vietăți „un somn adânc și veșnic”; zeu crud, în nedreptatea sa, de a curma viața unora în floarea tinereții; neputând fi evitat, Thanatos este implorat să se apropie „doar după ani îndelungați”, permițându-le, astfel, oamenilor „să aibă parte de o bătrânețe fericită”²⁸.

Pietrele rare (*Lithika*) sunt adevărate bijuterii, intrate în universul liricii, prin descrierile prețioase ale poetului: *Cristalul*, „piatra care răspândește în juru-i licăriri zeești” și care face „ca în ceruri, inimi fără moarte să tresalte-n divine piepturi”, piatra în care razele soarelui deasupra faclelor uscate aduce „focul sfânt”, păstrându-și temperatura inițială, piatra care, legată lângă șale, te ferește de dureri; apoi *Agata*, piatra „geamănă cu pomii”, în care este concentrată întreaga frumusețe a unei „grădini înflorite” („în trupu-i s-a ghemuit un crâng stufos”), și care o face pe Demeter „să reverse din sânu-i darnic rod bogat...”²⁹.

Să reținem din succinta descriere a „pietrelor rare”, proprietățile „magice” ale acestora, pentru care motiv Pseudo-Orfeu le integrează în mitologie.

*

*

*

Textele orfice apocrife încheie și împlinesc corpusul clasic greco-latin al orfismului, deopotrivă genetic și emițător, așa cum spuneam mai înainte.

O mitografie impresionantă, așadar, cuprinzând portretistica eroului mitic, dar și doctrina sa, impresionantă în simplitatea ei, mitografie care reține din portretistică stăpânirea unei arte atotputernice, supranaturale, iar

din doctrina sa, pătrunderea în lumea de dincolo, pătrundere care, însă, îi obligă pe muritori să recunoască puterea legilor acelei lumi, rămânând din această faptă doar frumusețea romantică a iubirii și năzuința, tot romantică, de a depăși hotarele naturii și de a se asemui zeilor.

Suficiente determinații, însă, în aceste componente mitografice, care vor face ca mitul lui Orfeu să fie în permanență receptat în literatura și cultura universală.

NOTE

- ¹ Salomon Reinach, *Orpheus. Histoire générale des religions. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, 1925, p. 122, 124.
- ² *Apud* Ion Acsan, *Orfeu și Euridice în literatura universală*, antologie, studiu introductiv și note, București, Editura Albatros, 1984, p. XI, nota 1, p. 1099.
- ³ *Biblioteca istorică*, I, 23, *apud* Ion Acsan, *op. cit.*, p. 18 u.
- ⁴ *Fr. 11, 8 Diels (Die Frag. Der Vorsokratiker*, ed. V, II, p. 290), trad. de D. M. Pippidi, în vol. *Formarea ideilor estetice în Antichitate*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 35.
- ⁵ Cf. *Basarizii*, drama pierdută a lui Eschil, în vol.: O. Kern, *Orficorum fragmenta*, n. 113, p. 33 – *apud* Mircea Eliade, în vol.: *Istoria credințelor și ideilor religioase. II. De la Gautama Budha până la triumful creștinismului*, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 178.
- ⁶ Horatius, *Opera omnia*, vol. al II-lea, traducere de Ionel Marinescu, București, Editura Univers, 1980, p. 328-329.
- ⁷ Cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, I, p. 182; pasajul este din *Republica*, 364 b-365 a.
- ⁸ *Ibidem*, p. 284, 193.
- ⁹ *Ibidem*, p. 177.
- ¹⁰ Cf. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 444.
- ¹¹ Trad. de Ion Acsan, *op. cit.*, p. 13.
- ¹² Trad. de Cezar Papacostea, în Ion Acsan, *op. cit.*, p. 8.
- ¹³ Cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 193-198.
- ¹⁴ Trad. de Ion Acsan, *op. cit.*, p. 53.
- ¹⁵ Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, trad. de C. I. Balmuș, studiu introductiv și comentarii de A. M. Frenkian, București, Editura Academiei, 1963, p. 116.
- ¹⁶ V. 492-495, trad. de George Coșbuc.
- ¹⁷ *Metamorfoze*, X, 65-66, trad. de Maria Valeria Petrescu.
- ¹⁸ *Ibidem*, X, 26-28.
- ¹⁹ *Ibidem*, X, 43.
- ²⁰ Trad. de Ion Acsan, *op. cit.*, p. 42-44.
- ²¹ Trad. de Ion Acsan, *op. cit.*, p. 69-70.
- ²² Cf. Nicolae Lascu, *Ovidiu, omul și poetul*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 49.
- ²³ Muntele centaurului, unde l-a crescut și educat pe Ahile.
- ²⁴ Trad. de Ion Acsan, *op. cit.*, p. 61.
- ²⁵ Caracterizat de gravitatea lui.
- ²⁶ Trad. de Ion Acsan, *op. cit.*, p. 65-66.
- ²⁷ Trad. de Ion Acsan, *op. cit.*, p. 66.
- ²⁸ Trad. de Ion Acsan, *op. cit.*, p. 67.
- ²⁹ Trad. de Ion Acsan, *op. cit.*, p. 63.

BIBLIOGRAFIE

- Acsan, Ion, *Orfeu și Euridice în literatura universală*, antologie, studiu introductiv și note, București, Editura Albatros, 1984.
- Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase. II. De la Gautama Budha până la triumful creștinismului*, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
- Horatius, *Opera omnia*, vol. al II-lea, traducere de Ionel Marinescu, București, Editura Univers, 1980.
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.
- Laertios, Diogene, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, trad. de C. I. Balmuș, studiu introductiv și comentarii de A. M. Frenkian, București, Editura Academiei, 1963.
- Lascu, Nicolae, *Ovidiu, omul și poetul*, Cluj, Editura Dacia, 1971.
- Reinach, Salomon, *Orpheus. Histoire générale des religions. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, 1925.
- Pippidi, D. M., *Formarea ideilor estetice în Antichitate*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972.

CERAMICA ROMANĂ DESCOPERITĂ PE TERITORIUL OLTENIEI

Adela Gabriela DUMITRU

Abstract

Studying ceramics is important for understanding the social and economic life of the province of Dacia. The pottery workshop trying, on the one hand, to imitate imported products to meet the wishes of wealthy population and, on the other, striving to preserve traditions in order to meet more conservative tastes and requirements of the poor population. In the same time, imported ceramics illustrate the economic links of Dacia with other provinces. The Roman provincial pottery from Dacia constitute the beginning of the local pottery evolution after the end of Roman domination.

And in Roman Dacia, as in other provinces of the Empire, ceramics is the most spread product, both in urban centers and rural areas. Fundamental element of material culture, ceramics allows the study of economic and social evolution of the province. In the case of Dacian provinces, the ceramic allows understanding continuity of the Dacians life under the Roman rule.

Key-words: *Roman, cermaics, Oltenia, Dacians, culture.*

Ceramica daco-getică reprezintă o creație profund originală, născută și dezvoltată pe baza fondului local hallstattian, cu rădăcini adânci în epoca bronzului¹.

Această originalitate nu exclude ci, dimpotrivă, implică acceptarea unor influențe din afară. Dacii nu s-au mulțumit doar cu preluarea unor elemente de cultură materială și spirituală de la alte popoare, ei le-au adoptat, le-au transformat și le-au îmbogățit, topindu-le în creațiile lor tradiționale și formând o civilizație profund originală.

Pe acest fond local s-au integrat și asimilat diferitele influențe străine venite din multiple direcții. După cucerirea romană (anul 106 p. Chr.) ceramica autohtonă nu va dispărea, ea va continua să se dezvolte sub influența ceramicii romane.

Olăritului era meșteșugul cel mai răspândit, ceramica reprezentând majoritatea inventarului din așezări și necropole. Fiecare așezare mai importantă deținea propriile ateliere pentru necesitățile sale, iar marile centre lucrau pentru zone mult mai largi.

Studierea ceramicii este importantă pentru cunoașterea vieții social-economice a provinciei Dacia. Cucerirea Daciei de către romani a reprezen-

tat un impuls pentru dezvoltarea meșteșugurilor locale. Atelierele de olărie au încercat – pe de o parte – să imite produsele importate pentru a satisface dorințele păturilor avute, iar pe de altă parte s-au străduit să păstreze tradiția, în scopul de a satisface gustul și cerințele mai conservatoare manifestate de păturile sărace ale populației. În același timp, ceramica din import ilustrează legăturile economice ale Daciei cu alte provincii.

Ceramica de import se împarte în mai multe tipuri ceramice, cele mai importante fiind: *terra sigillata*, *mortaria*, *amfora*.

Variațiile formei ceramicii *terra sigillata*, schimbarea elementelor de decor în perioade succesive de la o epocă la alta, de la un atelier la altul, cât și mărcile olarilor dau posibilitatea încadrării perfecte într-o evoluție cronologică a produselor de acest tip.

Cele mai vechi vase *terra sigillata* au pătruns în zona de la sud de Carpați și sunt produse în atelierele nord-italice. Importul de *terra sigillata* și în general de obiecte de lux se intensifică în Dacia, după ce procesul de urbanizare și romanizare se dezvoltă.

Importul masiv de *terra sigillata* în Dacia începe cu sfârșitul domniei lui Traian și cu epoca lui Hadrian. Centrele de unde sunt aduse vasele *terra sigillata* se întind din nordul Italiei până în Gallia, Pannonia. Se pare că *terra sigillata* pătrunde în Dacia la început adusă de soldații primelor garnizoane militare. Odată cu dezvoltarea procesului de urbanizare, *sigillatele* vor fi aduse de negustori pentru a satisface cererile păturii înstărite. Lipsa aproape totală a vaselor *terra sigillata* în așezările rurale dovedește că acest tip de vas era considerat de lux².

Sub denumirea latinească de „*mortaria*” sau „*pelves*” sunt cunoscute vasele de mari dimensiuni, cu pereți groși, cu marginea evazată și curbată în jos, prevăzute cu deversor, care are rolul de a înlesni curgerea lichidelor. Mortaria sunt răspândite peste tot în Imperiul Roman, dar în special în castre.

Aceste vase erau utilizate la sfărâmarea grăunțelor sau a legumelor fierte, la smântânirea sau la închegarea laptelui, la macerarea diverselor produse alimentare. Ele au fost întrebuințate în special de soldați, fiind ușor de transportat.

De origine grecească, *amfora* a devenit un vas foarte obișnuit la romani, aflându-se peste tot în cuprinsul Imperiului Roman. Amforele au fost confecționate nu pentru a constitui recipiente în general, ci cu scopul utilizării lor pentru transportul vinurilor, uleiurilor, coloranților, rășinilor și erau cumpărate pentru ceea ce conțineau³.

Spre deosebire de ceramica *terra sigillata* de import, care indică relațiile comerciale apusene ale Imperiului, studiul amforelor descoperite în

Dacia, care vin și din regiunea orientală, întregesc tabloul comerțului acestei provincii⁴.

Forma cea mai timpurie de amforă este din pastă fină cărămizie, cu gâtul lung, buza îngroșată în afară și toarta înaltă, compusă din două benzi rotunde, cu protuberanță în partea unde face unghiul drept. Va evolua, în diferite variante (cu gâtul scurt, larg, fundul ascuțit, decorate, șampilate etc.), forma cea mai răspândită fiind cea a amforei fusiforme cu piciorul tubular, din pastă fină, cenușie, acoperită cu angobă gri-neagră, ce va continua să existe până în sec. IV p. Chr.⁵

Descoperirea amforelor pe teritoriul Olteniei poate fi un indiciu pentru a considera aceste locuri ca zone de desfacere a vinurilor și uleiurilor aduse de la mari depărtări sau pentru a fi schimbate cu produse indigene. Mulțimea amforelor șampilate sau neșampilate fac dovada unui schimb intens ce trebuie să fi avut la bază cererea și aprecierea de care se bucurau în rândul geto-dacilor vinurile și uleiurile aduse de la mari depărtări⁶.

Vasele cu decor în tehnica barbotinei sunt vase de lux, din pastă fină fără impurități, acoperite cu o vopsea de culoare roșie. Datorită faptului că pereții vaselor sunt subțiri și friabili, s-au păstrat foarte puține forme de vase. Majoritatea acestora sunt castroane sau boluri și în puține cazuri cănițe cu două torți sau oale cu corpul bombat, de asemenea cu două torți.

Cea mai răspândită formă de vas decorat în tehnica barbotinei este castronul sau strachina de diferite profile și mărimi. Unele dintre ele sunt decorate cu motive vegetale, majoritatea specialiștilor admitând originea răsăriteană a acestei tehnici de ornamentare, venită din Grecia și bazinul oriental al Mării Mediterane.

Vasele cu interiorul decorat cu figuri în relief aveau rol decorativ. Decorul se află pe fundul vasului și reprezintă figuri mitologice ieșite în relief. Autohtonii au încercat imitarea acestui tip de vas, însă într-o tehnică rudimentară și dintr-o pastă mai puțin fină, cu impurități.

Majoritatea descoperirilor de vase cu șampilă provin de la castroane din pastă cărămizie fină, cu pereții acoperiți cu o vopsea roșie închisă. Pe partea interioară a vaselor se află unul sau două cercuri concentrice, formate din linii incizate, realizate cu roțița dințată, în centrul cărora este imprimată o marcă ce reprezintă un picior încălțat sau diferite alte simboluri. Tipurile acestea de vase sunt importate de la sud de Dunăre, aria lor de răspândire fiind restrânsă și având rol decorativ.

Vasele fine decorate cu roțița, în special boluri sau farfurii de dimensiuni mici, sunt realizate din pastă foarte fină având suprafața acoperită cu o vopsea roșie. Decorația cu roțița se aplica pe întreaga suprafață exterioară a vasului, de jur împrejurul axei.

Vasele din pastă fină cu pereți subțiri sunt acoperite la exterior cu o vopsea roșie-cărmizie. Formele obișnuite sunt farfuriile, cupele și bolurile. Uneori fundul vasului este decorat cu cercuri concentrice incizate cu ajutorul roțiței dințate.

Ceramica cu glazură apare spre sfârșitul ocupației romane, vasele având o culoare galben-lemon sau verde-oliv, fragmentele descoperite fiind în general datate sec. III-IV p. Chr.

Ceramica romană provincială din Dacia constituie punctul de plecare al evoluției ceramicii autohtone după încetarea stăpânirii romane.

Olăria a fost unul dintre cele mai răspândite meșteșuguri din Dacia romană. Cuptoare pentru ars ceramica s-au descoperit la Slăveni⁷, Stolniceni, Sucidava, Drobeta, Romula, Bumbești, Locusteni. Ele se găsesc în orașe mari, în centre urbane mai mici, în așezările civile de pe lângă castru și chiar în unele așezări rurale mai dezvoltate⁸.

Ceramica locală se împarte în cinci categorii:

- imitații locale de *terra sigillata*
- ceramica decorată cu figuri în relief
- ceramica șampilată
- ceramica pictată
- ceramica de uz casnic

Prețul ridicat al ceramicii *terra sigillata* de import și cererea tot mai mare a acestei categorii ceramice au stimulat încercările de imitație. Situația este comună și pentru alte provincii precum Pannonia sau Moesia.

Atelierele unde s-au găsit tipare de *terra sigillata* sunt răspândite în toată provincia Dacia, dar în special în orașe. Tehnica mai rudimentară, pasta mai zgrunțuroasă și deci calitatea mai slabă a acestor vase imitate fac ca aceasta să fie ușor de distins de cea originală. Anumite zone ale vasului, în care intră întotdeauna părțile cu decor în relief, sunt acoperite cu o vopsea roșie cu toată gama nuanțelor ei. Toate părțile decorate sunt realizate cu ajutorul tiparului. Elementele de decor sunt de natură umană, animală, vegetală sau geometrică. Combinarea acestor motive simple dă originalitatea decorului pe care îl compun.

Pentru *ceramica decorată cu figuri în relief* decorul nu se obținea cu un tipar în negativ pentru întregul vas, ca în cazul *sigillatelor*, ci prin realizarea unor motive ornamentale independente, care se aplicau apoi pe pereții vasului respectiv. Metoda aceasta a fost folosită mai întâi la Pergam, de unde a fost preluată de olarii de la Arretium, ca în cele din urmă să se răspândească în centrele ceramice din mai multe provincii ale Imperiului Roman⁹.

Tehnica *șampilării ceramicii* este folosită destul de frecvent în tot Imperiul Roman. Ornamentarea prin șampilare datează din sec. IV a. Chr. și

până în sec. V-VI p. Chr.¹⁰ Ceramica șampilată exista în Dacia încă din primii ani ai cuceririi romane, pe fondul cunoașterii acestei tehnologii de către daci prin intermediul grecilor.

Ceramica șampilată, după calitatea pastei, poate fi împărțită în două categorii – ceramica din pastă fină și ceramica din pastă zgrunțuroasă iar după culoare – în ceramică roșie și ceramică cenușie.

Vasele din pastă fină sunt frecvente în sec. II p. Chr., iar cele din pastă zgrunțuroasă sunt mai des întâlnite în sec. III p. Chr.

Ceramica pictată este o categorie de ceramică fină, mai rar întâlnită, pictată la exterior sau în interior cu ornamente geometrice, cu o vopsea de culoare roșie sau cărămizie pe fond gălbui.

Răspândirea acestei ceramici pe tot cuprinsul Imperiului dovedește că ea nu este specifică numai dacilor, ci este transmisă din Latén-ul târziu ceramicii romane¹¹.

Prin *ceramica de uz casnic* se înțeleg vasele care se întrebuintau la pregătirea mâncării sau serveau drept veselă pentru masă. Se includ în această categorie și unele tipuri de vase care foloseau la alte îndeletniciri casnice sau practici funerare, deoarece în cadrul acestei categorii nu se pot face delimitări precise.

Ceramica de uz casnic exprimă mai precis individualitatea ceramicii romane provinciale din Dacia. Această categorie reprezintă în modul cel mai fidel sinteza romană cu cea a autohtonilor, în domeniul olăritului. Olarii daci au cunoscut cu siguranță ceramica romană înainte de transformarea Daciei în provincie romană.

Strânsele legături economice și culturale între lumea romană și Dacia de dinainte de cucerire au avut ca efect, printre altele, și influențe în meșteșugul olăritului. Pentru a sublinia influența ceramicii romane asupra celei dacice, este suficient să menționăm că, în general, ulcioarele dacice, cu o singură toartă, lucrate la roată imită formele romane. Numai maniera lor de confecționare, precum și detaliile tehnice ne dovedesc că avem de-a face cu piese lucrate de daco-geți și nu de import. De multe ori, unele vase dacice, care au forme asemănătoare cu cele din repertoriul roman, nu reprezintă altceva decât evoluții din forme autohtone. În cazul acesta este foarte greu de delimitat unde se opresc formele tradiționale supraviețuitoare și noul repertoriu de forme aduse de romani.

Luând drept criterii calitatea pastei, ceramica locală de uz casnic se poate împărți în două mari grupe¹²: ceramica din pastă fină și ceramica din pastă zgrunțuroasă.

Ceramica fină are o pastă bine frământată, fără impurități, iar ca degresant se folosea mica și nisipul fin. Culoarea cea mai des întâlnită la această categorie este cea roșie-cărămizie. Majoritatea vaselor de această

culoare sunt acoperite cu o vopsea roșie brună. Un număr mult mai mic de vase din această categorie au suprafața interioară și cea mai mare parte a suprafeței exterioare acoperite cu un firnis similar cu acela al vaselor *terra sigillata* de import.

Tot în categoria ceramicii cu pastă fină există un număr destul de important de vase de culoare cenușie. O parte din vasele fine de culoare gri au pereții acoperiți cu un firnis negru, care imită întrucâtva ceramica *terra nigra*.

Ceramica zgrunțuroasă are pasta amestecată cu pietricele și este executată mai puțin îngrijit. Culoarea cea mai frecventă a vaselor lucrate din astfel de pastă este cenușie cu toate nuanțele sale, dar un procent destul de însemnat de vase este de culoare roșie-cărămizie. Repertoriul formelor lucrate din pastă gri-cenușie nu este identic cu al celor lucrate din pastă fină. Există însă și forme comune ambelor categorii. Se consideră că vasele din pastă zgrunțuroasă apar la începutul sec. II p. Chr., iar pasta fină continuă să existe și în sec. III – începutul sec. IV p. Chr.

Deși există mai multe variante tipologice, după origine ceramica de uz casnic poate fi clasificată în două categorii: de tradiție romană și de tradiție Laténe dacică.

Cea mai completă tipologie a *ceramicii de uz casnic de tradiție romană* pentru provincia Dacia o datorăm istoricului Gh. Popilian, care face o clasificare în nouăsprezece tipuri:

Oale-borcan (11 subtipuri) cele mai multe exemplare fiind din pastă zgrunțuroasă de culoare cenușie. O mică parte a ceramicii de acest tip este din pastă fină. La prima vedere forma este stereotipă. Decorul de pe oala-borcan este foarte sărac: de obicei una sau două linii orizontale incizate. Erau utilizate pentru fiert mâncarea și ca urnă funerară.

Oale cu o toartă sunt realizate din pastă zgrunțuroasă, cenușie, cu pântecul bombat, fiind utilizate în bucătărie sau ca urne funerare. Buza este răsfrântă în afară, corpul sferic sau ovoidal, fundul este neprofilat dar ușor concav.

Oale cu două torți (6 subtipuri) – folosite pentru fiert mâncarea.

Căni (4 subtipuri) – vase cu o toartă, de înălțime medie, au ca funcție principală turnarea și păstrarea lichidelor. Sunt confecționate din pastă fină de culoare roșie-cărămizie sau cenușie.

Ulcioare cu o toartă (12 subtipuri) sunt realizate din pastă fină de culoare, în general, roșie-cărămizie.

Ulcioare cu două torți (6 subtipuri) sunt utilizate în special în scopuri funerare. Toate tipurile sunt din pastă fină de culoare roșie, cu pereții vopsiți în nuanțe de roșu.

Cănițe cu o toartă (7 subtipuri), de dimensiuni reduse, comune pentru întreg Imperiul sunt utilizate pentru băut sau libații funerare. Pasta este fină, de culoare roșie sau cenușie.

Cănițe cu două torți (2 subtipuri) sunt utilizate în general pentru băut sau depuse ca ofrande în morminte.

Cupe-pahare (8 subtipuri) sunt utilizate exclusiv pentru băut și imită forme ale ceramicii de tip *terra sigillata*.

Creuzete sunt utilizate pentru turnat lichide.

Pușculițe, de forma unui ulcior fără gât și corpul bombat, sunt utilizate pentru păstrarea banilor.

Chiupuri (2 subtipuri) sunt vase de mari dimensiuni care serveau pentru păstrarea proviziilor (cereale), cunoscute sub numele de "dolia" sau "pithoi".

Afumători (4 subtipuri), asemănătoare cu o fructieră, sunt realizate din pastă fină sau zgrunțuroasă, de culoare roșie-cărămizie sau roșie-brună. Pereții sunt înalți, buza îngroșată și răsfrântă spre exterior.

Castroane (7 subtipuri), vase de dimensiuni mari și adânci, sunt realizate din pastă fină, de culoare roșie sau cărămizie, au formă bitronconică, buză îngroșată și evazată.

Străchini (3 subtipuri), mai mici decât castroanele și mai late, au buza dreaptă și pereții arcuiți.

Farfurii-talere (7 subtipuri), vase mai largi cu pereții mai mici și oblici (sau drepți) sunt realizate din pastă fină sau zgrunțuroasă, de culoare cenușie, roșie sau neagră.

Strecurători (2 subtipuri) au partea inferioară în formă de con și perforată sau în formă de castron complet perforat.

Platouri-tăvi (3 subtipuri), vase cu diametrul mare și cu pereții scunzi sunt realizate din pastă fină de culoare roșie sau cenușie.

Capace (5 subtipuri), lucrate mai neglijent din pastă fină sau zgrunțuroasă, de culoare roșie-cărămizie sau cenușie, au formă tronconică, cu un buton, o toartă sau mai multe.

Ceramica din epoca romană perpetuează ceramica din epoca premergătoare, din Laténe-ul geto-dacic. Pe de o parte, există vase lucrate cu mâna sau numai la roată, ce-și păstrează ornamentația de dinaintea cuceririi romane, astfel încât de multe ori este greu de deosebit un vas de secolul II p. Chr. de un altul din sec. I a. Chr. (G. Popilian), iar pe de altă parte există în Dacia ceramică de factură romană, aceasta fiind lucrată la roată, în alcătuirea căreia influența produselor indigene mai vechi a ocupat un loc însemnat, dându-i coloritul ce o deosebește până la un punct de ceramica din alte provincii ale Imperiului.

Vasele de tradiția Laténe-ului geto-dacic lucrate cu mâna sunt confecționate din pastă grosolană amestecată cu mult nisip, un mic număr de vase au o pastă amestecată cu pietricele. Vasele sunt arse inegal, de culoare cenușie sau uneori gălbuie. Toarta orizontală și ornamentul vălurit sunt elemente des întâlnite în ceramica de epocă dacică Laténe care se perpetuează și în producția ceramică din Dacia romană. Cele mai importante vase lucrate cu mâna sunt ceașca dacică și oala borcan.

Ceașca dacică este cel mai des întâlnită în așezările romane din sec. II-III p. Chr., fiind răspândită în același timp și în așezările carpice. Forma sa este tronconică, cu fundul mai scurt decât gura, cu o toartă sau două torți, fiind uneori ornamentată. În așezări au fost folosite ca opaite, având urme de fum și foloseau drept capace pentru urnele funerare¹³. Forma ceștii dacice nu se schimbă, ea rămâne aceeași din sec. II p. Chr., până în sec. IV p. Chr.

Oalele borcan sunt numeroase în așezări și necropole. În necropole erau folosite ca urne funerare, cele mai multe fiind descoperite la Locusteni dar și în așezări rurale din provincie (Slăveni, Stolniceni, Cârcea). Cele mai des întâlnite sunt cele cu buza răsfrântă în exterior și decorată cu brăuri alveolare aplicate pe umărul vasului și mai puțin pe zona maximă de rotunjire. La acest tip există mici diferențe de profil sau decor.

Ceramica dacică lucrată grosolan nu are corespondent în ceramica romană provincială. Ea a persistat în mediul rural al provinciei în tot timpul stăpânirii romane, găsindu-se în castrele formațiunilor auxiliare, în cimitirele de incinerare rurale, asociate fiind în aceleași gropi de provizii, bordeie, în același strat de cultură cu olărie și produse romane. Amestecul acestor două specii ceramice asigură datarea olăriei primitive dacice în perioada romană și exclude posibila sa apartenență la epoca dacică.

Producția sătească este principala sursă a ceramicii primitive dacice din provincie, folosită îndeosebi pentru uzul casnic și fiind produsă în ateliere dar și în gospodării, pentru nevoi personale. Cantitativ este relativ puțină, olăria de factură romană reprezentând majoritatea. Ea reflectă participarea dacilor la viața provinciei. Folosind produse romane, păstrează totuși și elemente de cultură proprie.

Ceramica dacică fină continuă și ea, dar într-o cantitate foarte mică, doar în așezări rurale și în număr redus de forme: fructiere, chiupuri, oale, străchini. Este de două categorii: din pastă zgrunțuroasă, care de cele mai multe ori are culoare cărămizie și din pastă fină, cenușie (categoria cea mai răspândită). Tipul de vas de factură dacică cel mai răspândit lucrat la roată este oala-borcan, modelată fie din pastă zgrunțuroasă de culoare cărămizie (identică cu oalele borcan modelate cu mâna), fie din pastă cenușie cu suprafața lustruită.

Motivele ornamentale ale ceramicii dacice din epoca romană se simplifică foarte mult sub influența ceramicii romane. Se mai păstrează încă brăul împletit alveolar sau crestă, proeminențe rotunde sau late, creștături sau alveole pe buza vasului, linia simplă, motivul "brăduleț", dar frecvența folosirii lor este mai redusă.

Componenta locală în ceramica provinciei Dacia se poate constata și în evoluția unor forme ale ceramicii romane provinciale de culoare cenușie-negricioasă, preluate din repertoriul olăriei dacice, vase care nu au analogii în ceramica din provinciile vecine. O categorie aparte de ceramică, mai bogat ornamentată, este formată din vase ștampilate, roșii sau negre-cenușii, întâlnite în special în Dacia Porolissensis. Ea este tot de tradiție dacică, dezvoltată în epoca romană, probabil în legătură cu noile ateliere din afara provinciei ale dacilor liberi (ex. Medieșul Aurit, jud. Satu Mare). Vasele sunt decorate cu ajutorul unor sigilii cu motive ornamentale de tradiție dacică Laténe.

În atelierele ceramice se produceau atât vase de uz gospodăresc cât și imitații după ceramica de lux (*terra sigillata*) importată din Gallia sau Pannonia. În marile ateliere se turnau opaițe (*lucernae*), existând și ateliere profilate doar pe acest produs. Din teracotă se realizau statuete, plăci ornamentale, medalioane.

Cuptoarele de ars ceramica indică tot atâtea centre de olărie. În Oltenia s-au descoperit mai multe cuptoare de ars ceramica, unele întâmplător, altele în cursul unor săpături sistematice. La Romula s-au descoperit pe lângă tipare pentru vase *terra sigillata*¹⁴, tipare de statuete și cuptoare de ars ceramică. Alte centre din Dacia sudică au fost la Sucidava, Slăveni, Drobeta, Aquae¹⁵, Buridava, Locusteni.

Cuptorul pentru ars ceramică (materiale de construcții) are două părți distincte: camera de foc (*prae-fussium*) și camera de ardere. În săpături au fost surprinse mai multe tipuri de cuptoare:

*Cuptorul cu plan rotund și stâlp central de susținere este cel mai obișnuit în Oltenia*¹⁶. Focarul avea formă aproximativ rotundă, din centrul său pornind un plan realizat din pământ cruțat sau din cărămizi și țigle lipite cu lut. Elementele principale ale acestui tip sunt focarul, placa perforată care susținea vasele, camera de ardere, gura cuptorului.

Partea de sus a camerei de ardere era în formă de boltă, construită din lut. Ea se ridica deasupra nivelului pământului, iar după un număr repetat de arderi trebuia refăcută.

Vasele destinate arderii se așezau pe deasupra, după aceea deschizătura era acoperită cu fragmente de ceramică și lut.

Alimentarea camerei de foc se făcea tot printr-un canal, iar după încălzire gura focarului se astupa treptat pentru a primi cât mai puțin aer,

apoi, în ultima fază de ardere a obiectelor, gura se alimenta pentru ultima oară și se astupa complet.

Astfel de cuptoare au fost descoperite la: Sucidava, Slăveni, Drobeta, Buridava, Bumbești.

Cuptorul rotund cu perete median pe care se sprijină placa perforată poate fi considerat o variantă a celui anterior, în Dacia fiind puțin răspândit (Locusteni), mai multe fiind în afara provinciei: Medieșul Aurit, Ceala – Arad și în așezările carpice din Moldova.

Cele mai multe dintre aceste cuptoare, descoperite în Oltenia, au fost datate sec. al III-lea p. Chr.

Cuptorul rotund la care camera de ardere era săpată în pământ și era mai largă decât cea de foc, avea grătarul care se sprijinea pe trei pilaștri alipiți de pereți, fiecare realizat din câte șase bucăți de chirpici. Peste camera de ardere se înălța deasupra solului o cupolă. Un astfel de exemplar s-a găsit la Sucidava.

Cuptorul de formă aproximativ ovală avea placa de reverberație care se sprijinea pe un stâlp construit din cărămizi, dar și pe bordura aflată pe marginea pereților camerei de ardere.

Până în prezent se cunosc multe centre de producție ceramică, cuptoare pentru arderea ceramicii găsimu-se la Apulum, Potaissa, Micia, Tibiscum, dar și Slăveni, Stolniceni, Sucidava, Drobeta, Romula, Bumbești, Locusteni etc.

Cuptorul de formă dreptunghiulară cu colțurile ușor rotunjite și cu perete median putea fi din pământ cruțat (Micia) sau construit din chirpici (Romula). În cazul cuptorului de la Romula, din cele două canale principale mai porneau câte cinci canale secundare, perpendiculare pe primele și despărțite prin pereți de chirpici.

Astfel de instalații erau utilizate și pentru arderea vaselor, dar în special pentru materialele de construcții: cărămidă, țigle, tuburi, plăci ornamentale.

În Oltenia s-au descoperit numeroase cuptoare de ars ceramica, nu numai în centrele urbane sau în centrele cu o viață economică dezvoltată, ci și în localitățile rurale de mică importanță (Locusteni) sau în *villae rusticae* (Cilienii). Aproape lângă fiecare castru se află un centru ceramic (Bumbești, Slăveni, Stolniceni) care de cele mai multe ori se găsește în așezarea civilă.

Amplasarea cuptoarelor, de obicei, se făcea cu multă grijă, pentru a avea la îndemână toate cele necesare confecționării obiectelor dorite: lut bun, curat, sursă de apă în apropiere și păduri care să asigure combustibilul necesar.

Nu se poate vorbi de o evoluție tipologică a cuptoarelor de ars ceramica în răstimpul existenței provinciei romane Dacia. Cuptoarele

ceramice din epoca dacică de dinainte de cucerirea romană sunt aproape identice cu cele din perioada cuceririi romane.

Despre structura atelierelor de olărit se știe foarte puțin, considerându-se că existau șase faze în confecționarea ceramicii: extracția și transportul argilei, prepararea pastei, fasonarea vaselor și decorarea lor, uscarea, arderea, înmagazinarea și transportul produsului finit.

Decorarea vaselor se putea realiza prin diferite metode: incizarea lutului moale cu un obiect ascuțit, ștampilarea cu ajutorul unor ștampile din lut ars ce lăsa în lutul moale o varietate de modele, ornamentele în relief se obțineau cu ajutorul tiparelor sau prin tehnica barbotinei.

În ceea ce privește mâna de lucru, în Dacia romană nu există dovezi ale prezenței sclavilor în atelierele de ceramică alături de oamenii liberi.

Pe lângă vasele ceramice produse în Dacia romană, în atelierele de aici se făceau și figurine de lut, imitând pe cele de bronz importate, reprezentând personaje umane sau divinități. Asemenea tipare folosite pentru confecționarea statuetelor se cunosc la Drobeta, Romula.

Cercetările arheologice au demonstrat că în atelierele din provincia Dacia s-au realizat cele mai variate tipuri de ceramică, de la cea de uz comun, până la imitații după *terra sigillata*, diferite forme de vase, opaițe lucrate cu roata sau turnate în tipare, chiar mărgelile de lut.

Prelucrarea lutului a fost una dintre cele mai vechi îndeletniciri practicate de diferitele comunități umane. Încă dinaintea cuceririi romane, dacii foloseau cuptoarele pentru ars, iar ceramica acestora a fost utilizată și în timpul provinciei.

Meșteșugurile s-au orientat spre tipuri de produse aparținând lumii romane. Integrat Imperiului, comerțul provinciei s-a diversificat și intensificat, orientându-se spre schimbul de produse cu alte provincii, inclusiv Roma. Toate acestea determină o înfloritoare și neîntreruptă viață economică. Îndeletnicirile vechi au primit un nou impuls prin noile tehnologii introduse în toate domeniile.

Ceramica a reprezentat elementul cronologic cel mai frecvent și mai important pentru datarea obiectivelor arheologice. Și în Dacia romană, ca și în celelalte provincii ale Imperiului, ceramica este produsul cel mai răspândit, atât în centrele urbane, cât și în cele rurale. Element fundamental al culturii materiale, ea permite studiul evoluției economice și sociale a provinciei. În cazul provinciilor dacice, ceramica permite surprinderea continuității de viață a dacilor în condițiile stăpânirii romane.

Ceramica daco-romană constituie o sinteză a ceramicii daco-getice și romane. Dezvoltarea ei ulterioară a dus la formarea ceramicii românești.

NOTE

- ¹ Ion Horațiu Crișan, *Ceramica daco-getică*, București, Editura Meridiane, 1968, p. 51.
- ² Gheorghe Popilian, *Ceramica romană din Oltenia*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1976, p. 35-36.
- ³ Ioan Glodariu, *Relațiile comerciale ale Daciei cu lumea elenistică și romană*, Cluj, Editura Dacia, 1974, p. 27.
- ⁴ Gheorghe Popilian, *op. cit.*, p. 38.
- ⁵ Adrian Bejean, *Istoria Daciei romane*, Timișoara, 1998, p. 136.
- ⁶ Ioan Glodariu, *op. cit.*, p. 38.
- ⁷ Dumitru Tudor, *Oltenia romană*, ediția a IV-a, revizuită și adăugită, București, Editura Academiei Române, 1978, p. 84.
- ⁸ Gheorghe Popilian, *op. cit.*, p. 57.
- ⁹ Adrian Bejean, *op. cit.*, p. 133.
- ¹⁰ Gheorghe Popilian, *op. cit.*, p. 78.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 82.
- ¹² *Ibidem*, p. 84.
- ¹³ Adrian Bejan, *op. cit.*, p. 130.
- ¹⁴ Gheorghe Popilian, *Dacia*, NS, XVI, 1972, p. 145-162.
- ¹⁵ Dumitru Tudor, *op. cit.*, p. 87.
- ¹⁶ Gheorghe Popilian, *op. cit.*, p. 140.

BIBLIOGRAFIE

- Bejan, Adrian, *Istoria Daciei romane*, Timișoara, Editura Eurobit, 1998.
- Crișan, Ion Horațiu, *Ceramica daco-getică*, București, Editura Meridiane, 1968.
- Drîmba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, ediția a III-a, Ediție definitivă, București, Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, 2000.
- Gherghe, Petre, *Repertoriul informațiilor și descoperirilor arheologice din Oltenia. Epoca Laténe*, Craiova, Editura Universitaria, 2001.
- Glodariu, Ioan, *Relațiile comerciale ale Daciei cu lumea elenistică și romană*, Cluj, Editura Dacia, 1974.
- Lazăr, Simona, *Cultura Vârtoap în Oltenia*, Craiova, Fundația Scrisul Românesc, 2005.
- Popilian Gheorghe, *Ceramica romană din Oltenia*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1976.
- Petolescu, C., *Dacia și Imperiul Roman*, București, Editura Teora, 2000.
- Rădulescu, Toma, *De la Burebista la Mircea cel Bătrân. Culoarul cultural al Dunării la Calafat*, Craiova, Editura M. Duțescu, 2004.
- Tătulea, Corneliu Mărgărit, *Romula-Malva*, București, Editura Museion, 1994.
- Toropu Octavian, *Așezări antice la Mofleni Bucovăț și împrejurimi*, în „*Mitropolia Olteniei*”, XXIV, nr. 9-10, 1972.
- Tudor, Dumitru, *Oltenia romană*, ediția a IV-a, revizuită și adăugită, București, Editura Academiei Române, 1978.
- Arhivele Olteniei*, I, serie nouă, București, Editura Academiei Române, 1981.

UN MODEL DE STRATEGIE ARGUMENTATIVĂ LA LUCREȚIU

Iona DUȚĂ
Mihaela POPESCU

Résumé

Le modèle argumentatif que Lucrèce utilise dans *De rerum natura* relève la tension entre une rigoureuse stratégie argumentative et l'implicite construit en tant que discours proprement dit, mais au niveau secondaire de la communication ; d'autre part, la réconciliation entre le discours fictionnel et celui scientifique est motivée par le rôle argumentatif du premier.

Mots clés : *stratégie argumentative, implicite, discours, connecteurs, pragmatique.*

1. POETICA METAFORICĂ A POEMULUI NATURII CA STRATEGIE ARGUMENTATIVĂ

Ambiguitatea generică a poemului dedicat de Lucrețiu naturii (poem științific/ epopee a naturii) comportă o ambivalență substanțială, de fond (structurală, genetică), și anume dublul statut de discurs științific și ficțional, așa cum însuși autorul precizează de mai multe ori pe parcursul lucrării. Acordând însă palierului ficțional statutul de metaforă științifică extinsă, discursul poematic își regăsește coeziunea în planul unei complicate strategii a argumentării (nivelul metaforic, ficțional, îl argumentează pe cel științific).

Centrală în proiectul lucrețian, al emancipării omului roman de superstiții și al recâștigării poziției sale dominante asupra naturii, *Cartea a IV-a* dezvăluie starea de tensiune instalată în spațiul discursiv prin jocul unor tendințe contrare, și anume între efortul consecvent depus în direcția întăririi acestei poziții antropologice și pericolul subminării continue prin emergența unui fond disolutiv, al unei ontologii relativizate, slăbite până la dezintegrare; ca discurs argumentativ, *Cartea a IV-a* dezvăluie tensiunea cumulată între forța argumentativă (cuantificabilă prin mărci argumentative specifice) și implicitul care scapă argumentării sau trebuie permanent readus sub control argumentativ. În ordine tematică, pe de o parte, sunt supuse elucidării și, deci, sunt aduse sub controlul cunoașterii fenomenele senzitive (simțurile, precum văzul, auzul, mirosul, gustul sunt explicate în toată dinamica lor funcțională), dar și fenomene tulburătoare precum somnul și erotismul; pe

de altă parte, prin decompoziția detaliată a acestora se ajunge la plonjarea într-un câmp de forțe (mișcări ale atomilor, energii) periculos pentru poziția dominantă a subiectului, în direcția căreia este orientat întregul aparat argumentativ. De altfel, forța cu care este articulat aparatul argumentării relevă tensiunea subversivă a unei mase semantice asupra căreia se exercită controlul argumentativ: insistând să orienteze argumentarea prin conectori precum *dar*, *căci*, *deci* etc., este semnalat totodată un nivel secund al comunicării care trebuie argumentat, justificat, explicat.

Structura argumentativă a conectorului *dar*, care deschide ordinea discursivă a *Cărții a IV-a* (*Ți-am arătat până-acum în ce chip sunt semințele prime, / [...] Dar mai departe s-ascultă cât de fine-s aceste imagini* - vs. 26-27), implică, în opinia lui Ducrot¹ ideea existenței în plan secund a unui argument mai puternic decât acela afirmat în secvența argumentativă primară (afirmând „P dar Q”, locutorul lasă să se înțeleagă că neglijează P pentru a nu se baza decât pe Q, forța superioară a acestuia din urmă fiind legată de justificarea deciziei de a-l neglija pe P); raportat la mecanismul argumentativ al *Cărții a IV-a*, discursul derulat aici cu privire la simțuri, fenomenul visului și al erosului, survine ca un argument mai puternic decât cel desfășurat în *Cartea a III-a* cu privire la instanțele subiectivității (sufletul, spiritul, voința), așadar ca un argument mai puternic în favoarea cuceririi poziției autonome și dominante a omului (roman) în fața naturii, însă insistența argumentativă menținută pe tot parcursul *Cărții a IV-a* denunță totodată rezistența fenomenelor tematizate aici la argumentare. Folosirea intensivă a conectorului *dar* ca prag argumentativ al *Cărții a IV-a* induce o serie de valori, respectiv un pachet complex de funcții atribuite canonic acesteia, precum o valoare de contradicție (echivalentă lui *ci*), o valoare de întărire argumentativă, o funcție narativă (de suspensie a unei povestiri anterioare și continuare într-o altă linie tematică) o valoare ambiguizantă etc.

2. MODELUL ARGUMENTATIV AL CĂRȚII A IV-A

Ca strategie argumentativă, *Cartea a IV-a* comportă, îndeosebi pe segmentul introductiv, următorul tipar: un elogiu al inițierii într-o poetică nouă la Roma (*Poemul naturii* ca discurs metaforic de popularizare a științei, versurile 1-6); o justificare a acestei poetici și o detaliere a mecanismului său metaforic (întregul poem dedicat naturii se dezvoltă ca o amplă metaforă științifică, versurile 7-25); versurile 26-45 trasează orientarea argumentativă a *Cărții a IV-a* prin paralelismul tematic față de *Cartea a III-a*; focalizarea tematică a *Cărții a IV-a* este realizată printr-o solidă argumentație în versurile 46-105, segment discursiv ocupat cu definirea filată, reluată, iterativ precizată a conceptului de simulacru; discursul liminar

propriu-zis se desfășoară sub patronajul conectorului argumentativ *dar* între versurile 106-120, declanșând efectiv mecanismul argumentării necesității încrederii subiectului în propriile simțuri și eliberării de angoase.

Deschis printr-o proiecție auctorială elogioasă, aparatul argumentativ al *Cărții a IV-a* este pus în funcțiune cumulând sursa și ținta argumentării, cauza și efectul, dorința de glorie și satisfacția încununării cu lauri, triumful:

Culmea înaltă-a Pieridelor mintea-mi aprinsă-o străbate, / Culme de nimeni bătută, de nimeni călcată-nainte. / Drag mi-i să viu cât de aproape să sorb din fântâni neatinse, / Drag mi-i să strâng de prin pajiște flori nevăzute vre-o dată. / Lauri de-a pururi în slavă cântând pentru fruntea-mi acolo / Unde nicipând vreo muză n-a prins pe un cap o cunună. (vs. 1-6).

Într-un astfel de act argumentativ concentrat, concluzia pare integrată premiselor, iar plăcerea de a deține întâietatea în ordinea poetică descrisă pare să susțină întregul construct al argumentării (dorința de a lumina mințile destinatarilor, eliberându-le de superstiții, pare un derivat, o explicitare sau o justificare a dorinței de triumf și de glorie):

Căci mai întâi eu învăț despre lucruri mărețe și caut / Din superstiția strâmtă să mântui pe toți muritorii, / Apoi în limpede vers povestesc despre lucruri în beznă / Înfășurându-le-n vălul de vrajă al dulcilor muze. / Ceea ce este vădit că își are și rostu-i temeinic; / Doctorii când năzuiesc să deie copiilor fragezi / Nesuferitul absint, ung cu mierea cea dulce-aurie / Marginea cupei și astfel se-nșeală momitele buze, / Fără de grijă sorbind pân'la fund băutura amară. / Doar păcăliți nu de fapt înșelați, prin aceasta copiii / Încă mai iute-ntremați dobândi-vor avuta putere. / Astfel acum fac și eu: cum la mulți li se pare prea tristă / Învățătura-mi, fiindcă ei n-au mânuit-o vreodată, / cum, auzind-o, mulțimea se trage-ndărăt îngrozită, / Vreau s-o desfășur naintea-ți în dulcele farmec poetic / Și oarecum s-o învălui cu-a muzelor miere plăcută; / O! de-aș putea-n acest chip să opresc înspre draga-mi poemă / Sufletul tău fermecat, de-ai ajunge-a pătrunde prin mine / Tainele-ntregei naturi și nespusul folos al științei. (vs. 7-25).

Rolul asumat, acela de magistrul deschizător de drumuri sub semnul rațiunii, al libertății de gândire și acțiune, al dezinhibării, legitimează prin ancorarea argumentativă în aria conectorului *căci* bucuria imaginată, dorită, proiectată utopic a pionieratului în acest gen de discurs hibrid, poetic,

filosofic și științific. Valorile argumentative ale lui *căci*, greu de departajat de acelea ale conectorilor într-o anumită măsură simetrici, *pentru că*, *deoarece*, *din moment ce*, se precizează prioritar prin caracterul justificator și legitimant, raporturile de cauzalitate sau de explicitare fiind implicate doar subsidiar: „*Pentru că* are rolul de a explica un fapt P deja cunoscut de către destinatar, stabilind o legătură de cauzalitate; ceea ce pune în evidență locutorul este tocmai această legătură, în jurul căreia se orientează eventual și interogația, după cum am văzut. În schimb, folosirea lui *căci* și *din moment ce* presupune două acte de enunțare succesive: se enunță mai întâi P, apoi se justifică această enunțare spunând Q. dacă s-ar înlocui *căci* cu *pentru că*, s-ar schimba simțitor semnificația textului. Folosirea lui *căci* deschide o nouă enunțare, după un punct și la începutul unei alte strofe, care permite autorului să se justifice de ce a spus. Simplul fapt de a folosi *căci*, de a-și justifica enunțarea, implică faptul că P poate face obiectul unei contestații: enunțarea lui P devine legitimă doar prin adevărul lui Q.”²

Recunoscând conectorului *căci* valorile de justificare și legitimare ca valori argumentative definitorii, pot fi extinse implicațiile folosirii acestui conector încă din pragul textual al *Cărții a IV-a* ca încercare de circumscriere a locului auctorial într-o anumită tradiție discursivă, așadar ca justificare, legitimare și precizare a propriei poziții auctoriale (frecvența acestui conector argumentativ la Lucrețiu traduce și o astfel de nevoie permanentă de redefinire și delimitare). În același sens, al reglării raporturilor de legitimitate cu tradiția discursivă, este dezvăluită, explicitată, expusă și opțiunea pentru dimensiunea metaforică a discursului ca principală strategie argumentativă (poeticitatea este doar un veșmânt, un ambalaj pentru un produs greu de livrat romanilor în stare pură din cauza lipsei unei tradiții a discursului științific). Vălul metaforic al acestui produs științific (vălul de vrajă al dulcilor muze) secționează discursul într-un nivel de suprafață, retoric, și un nivel de profunzime apartenent orizontului științei, transformând această mega-metaforă activă ca mecanism de producere poetică într-o metaforă argumentativă. Creată, atât pentru a compensa carențele de denumire în interiorul unui sistem lingvistic lipsit de terminologie adecvată orizontului științific vizat aici, cât și ca instrument de persuasiune pentru un destinatar a cărui competență exclude o astfel de practică discursivă, dimensiunea metaforică figurată ca *dulcele farmec poetic*, sau *a muzelor miere plăcută*, devine o strategie argumentativă care transcende și susține toate celelalte strategii locale, contextuale, centrate pe conectori argumentativi specifici. Subordonând componenta expresivă celei cognitive, metafora științifică are ca funcție principală informarea, explicitarea, elucidarea unor conținuturi pentru care limba nu deține suficiente coduri echivalente (un limbaj științific adecvat): „Metafora științifică este magistrală în măsura în care informează

și explică (termenul a fost utilizat de Lewis și încetățenit de C. Huttar, 1980, în analiza metaforei ca act de limbaj); într-adevăr funcția este de generalizare, de instituire, în timp ce metafora poetică slujește concretizării, particularizării mesajului [...]”³ Construită ca o metaforă discursivă, mecanismul său se susține și funcționează prin continuitate discursivă sau izotopie, la nivelul unei rețele care tinde să se configureze ca model teoretic, procesul metaforic constând în faptul că „relația dintre termenul propriu și cel figurat nu se realizează ca relație de dominare, ci ca relație de telescopare reciprocă pe care doar cadrul discursului o poate releva și rezolva.”⁴

După această dezvăluire a strategiei argumentative de fond (opțiunea pentru o metaforă științifică amplificată la nivelul întregului lanț discursiv), precizarea tematicii *Cărții a IV-a* în continuitate cu *Cartea a III-a* survine în aria enunțării printr-o riguroasă ancorare argumentativă, realizată, atât prin aducerea destinatarului în prim-plan, cât mai ales prin apelul la un conector puternic indiceal, cumulând funcția fatică și argumentativă:

(Iată acum dovedi-voi un alt adevăr [...]): Ți-am arătat până-acum în ce chip sunt semințele prime, / Cât de mult deosebite la înfățișare se-arată, / Cum după voia lor zboară mânate de veșnicul zbucium / Și în ce fel cu puțință-i din ele orice să se facă; / Spus-am apoi cu ce fire-nzestrat este sufletul nostru, / Cum e-ntocmit ca să-și ducă legat de un trup a lui viață, / Și cum odat despărțit la semințele-i prime se-ntoarce; / Iată acum dovedi-voi un alt adevăr ce se ține / Strâns lănțuit de acestea: există, să știi, simulacre / Care ca pieliți desprinse de-a lucrului față externă, / Zboară-n suflarea de aer oriunde încolo și-ncoace. (vs. 27-34).

Definiția condensată a conceptului de simulacru, punctată argumentativ prin tehnici de reluare, accentuare, intensificare, explicitare cu ajutorul unor conectori precum *căci*, *deci*, centrează tematic pragul discursiv al *Cărții a IV-a*, desfășurat integral ca argumentare a gestului teoretic și poetic întreprins pe parcursul acestei cărți, dar și al întregului poem:

Orice imagini rășfrânte în corpuri licioase ori apă / Ca-ntr-o oglindă, de-asemeni nevoie-i ca toate să fie/ Chipuri desprinse cu totul de fața rășfrântelor lucruri,/ Căci au întocmai cu ele aidoma înfățișare. / Sunt în ființă deci fine imagini la fel cu un lucru, / Care când singure sunt n-ar putea fi văzute cu ochii, / Totuși mereu și mereu înapoi îndreptate statornic, / Pot să se-arate privirii rășfrânte de fața oglinzii; / Cum lămurit-ai altfel că-s atâta de bine păstrate / Încât trimise-s leit cu un lucru la chip și făptură? (vs. 96-105).

Declanșatorul narativ propriu-zis, care este totodată un argumentativ și un operator de tranziție, dar, este conectorul delegat să propulseze mișcarea epică a *Cărții a IV-a* ca detaliere și explicitare a definiției simulacrelor:

Dar mai departe s-ascuți cât de fine-s aceste imagini; / Pricina e mai întâi că micuțele lor elemente / Scapă simțirii, mă crede, sunt mult chiar cu mult mai mărunte / Ca lucrșorul pe care privirea abia de-l mai prinde. / Dar ca să pot întări adevărul acesta-ți voi spune / Cât de mărunte și fine sunt toate semințele prime. (vs. 106-111).

Narativul și argumentativul se juxtapun sub spectrul logico-semantic al conectorului *dar*, a cărui ocurență este simultan una de frontieră între spații narative și semantice diferite, dar și de întărire argumentativă prin pretenția explicitării enunțării anterioare: „Dar distinge două secvențe pentru a le opune (secvența de concesie și secvența prezentată ca având argumente mai puternice); opoziția este însă de ordin argumentativ și nu cronologic sau spațial. Narațiunea se maschează astfel, retrăgându-se în spatele argumentației implicite a unui personaj.”⁵

3. IMPLICIT ȘI „RETICENȚĂ” ARGUMENTATIVĂ

Problematica implicitului este strâns legată de utilizarea canonică a conectorului *dar*: „Dar este cu siguranță conectorul care a fost cel mai mult studiat, ceea ce se explică, atât prin frecvența, cât și prin legătura sa esențială cu implicitul.”⁶ Pe de o parte, așadar, definiția condensată a simulacrelor, ca primă secvență a schemei argumentative patronată de *dar*, pe de altă parte, explicitarea introdusă ca o a doua secvență pe tema cuantificării particulelor denumite *simulacre*, aceste două secvențe balansate prin conectorul argumentativ *dar* prefigurează structura argumentativă a întregului discurs din *Cartea a IV-a: simulacrele* conceptualizate aici sunt menite să expliciteze compoziția de atomi și funcționarea instanțelor conceptualizate în cartea anterioară, sufletul, spiritul etc. Implicitul acestei scheme argumentative s-ar traduce prin ideea că aceste *simulacre* sunt atât de dificil de cuantificat încât *scapă simțirii* și, posibil, chiar argumentării. Forța argumentativă care decurge dintr-un sistem al argumentării riguros articulat implică, așadar, o posibilă rezistență a materiei tematizate aici la argumentare, respectiv temerile permanente de eșecul argumentării (cu cât discursul înaintează într-o tematică mai tulburătoare precum somnul, visul, erotismul, cu atât și insistența argumentativă sporește prin consolidarea aparatului argumentării).

Constituindu-se într-un nivel coerent de lectură, implicitul și presuposițiile explică „reticențele” discursului lucrețian asupra naturii: „Analiza *reticenței* fundamentale a textelor ce se constituie în obiect de lectură, dar și a modalităților de funcționare a conectorilor argumentativi a permis evidențierea rolului esențial al fenomenului *implicitului*: a spune nu înseamnă în mod obligatoriu a enunța direct, activitatea discursivă fiind rezultatul unei permanente pendulări între explicit și implicit. Unul dintre meritele majore ale pragmaticii este acela de a fi dat un statut independent propozițiilor implicite, depășindu-se nivelul tradițional al elipsei sintactice. Interesul manifestat față de implicit este de altminteri perfect legitim dacă ținem cont de faptul că pragmatica privilegiază statutul *strategiilor* indirecte ale enunțatorului și cea a efortului depus de *co-enunțator* în interpretarea enunțurilor.”⁷

NOTE

¹ O. Ducrot, apud D. Maingueneau, *Pragmatica pentru discursul literar*, Iași, Editura Institutul European, 2007, p. 84.

² *Ibidem*, p. 99.

³ Daniela Roventă-Frumușani, *Argumentarea. Modele și strategii*, București, Editura All, 2000, p. 126.

⁴ *Ibidem*, p. 125.

⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 93.

⁶ *Ibidem*, p. 82.

⁷ *Ibidem*, p. 107.

BIBLIOGRAFIE

- Adam, Jean-Michel, *Textele. Tipuri și prototipuri*, Iași, Editura Institutul European, 2009.
- Le Casio, Vincenzo, *Gramatica argumentării. Strategii și structuri*, București, Editura Meteora Press, 2002.
- Lucrețiu, *Poemul naturii*, traducere de D. Murărașu, București, Societatea Română de Filosofie, [1933].
- Maingueneau, Dominique, *Pragmatica pentru discursul literar*, Iași, Editura Institutul European, 2007.
- Moeschler, Jacques, Reboul, Anne, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1999.
- Roventă-Frumușani, Daniela, *Argumentarea. Modele și strategii*, București, Editura All, 2000.

O SCURTĂ ISTORIE A NUMERELOR

Aurelia FLOREA

Abstract

The aim of this paper is to present the history of some mathematical symbols concerning arithmetic operations and digits.

Key-words: *Greek, Roman, number, mathematics, history, symbol.*

1. Introducere

Vreme îndelungată omul a trăit fără ca să știe să numere, deși intuitiv cunoștea numerele, de vreme ce putea să adune sau să scadă mulțimile de obiecte de același fel folosindu-se de *grămezile-model* sau de *degete*.

A număra și a scrie numerele par azi activități destul de simple. Numerele cardinale și ordinale se pot reprezenta oral prin diverse cuvinte și simboluri. De exemplu, pentru mulțimile de patru elemente s-a adoptat pentru scrierea cardinalului corespunzător simbolul 4, iar pentru citirea lui – numeralul rom. *patru*, eng. *four*, rus. *četâre*, magh. *négy* etc.

Vom face precizarea că la începutul apariției lor numerele nu s-au reprezentat așa. Cea mai simplă reprezentare a numerelor s-a făcut cu ajutorul răbojurilor care erau niște fâșii de lemn pe care se trasau liniuțe. O liniuță I pentru numărul 1, două II pentru numărul 2, trei liniuțe III pentru numărul 3 ș.a.m.d. Uneori se foloseau șiruri de pietricele. Apare astfel așa-numitul *sistem primitiv de numerație*, care devine din ce în ce mai incomod pe măsură ce mulțimile pe care le reprezentăm au un număr mare de elemente. Pentru asemenea mulțimi se folosea o singură denumire generală: „multe”.

Pentru numerele mari reprezentate în sistemul primitiv nu se putea realiza rapid o privire de ansamblu asupra numărului și se impunea gruparea lor în funcție de semnele existente. Ceva asemănător se întâmpla și în cazul în care trebuia să se aleagă noi numerale (cuvinte) și noi simboluri pentru reprezentarea orală și scrisă a acestor grupări. Imposibilitatea utilizării unui simbol și a unui cuvânt pentru fiecare număr nou, impune astfel stabilirea unui număr fix de simboluri și cuvinte care să se combine în diverse moduri.

Omul s-a deprins să socotească mai devreme decât a număra deoarece numărarea în sine presupunea stabilirea numărului obiectelor din una sau mai multe grămezi puse la un loc. Era nevoie pentru a număra de precizarea

noțiunii de *unitate* și apoi pe aceea de *ordonare a grămezilor-model*, astfel încât fiecare astfel de grămadă să difere de cea dinaintea ei numai cu un singur element. O astfel de ordonare impunea, de altfel, și limitarea numărului de elemente din grămezi, dând naștere ușor, ușor la ceea ce noi numim azi sistem de numerație.

2. Primele sisteme de numerație

Se spune că există până și azi, triburi în unele insule din Oceanul Indian sau Pacific care nu cunosc decât numerele *unu* și *doi*. Acestea au ajuns la un sistem de numerație binar fiindcă au folosit aceste unități ca bază în specificarea altor mulțimi, de exemplu pentru trei obiecte au folosit *unu* și *doi*, pentru patru: *doi* și *doi* etc. Foarte devreme a apărut sistemul *zecimal*, evident esența consta în faptul că omul și-a folosit degetele de la cele două mâini. Pe bună dreptate ne putem întreba cum ar fi evoluat cultura și civilizația umană dacă numărul degetelor de la o mână ar fi fost mai mare sau mai mic decât cinci.

Deși cel mai vechi sistem de numerație este cel binar, în unele triburi a fost folosit un sistem de numerație în baza cinci (cvinar), originea fiind tot numărul degetelor de la o mână.

În Odiseea, Homer povestește că Proteu număra focile câte cinci, Aristotel arată că în Tracia exista un trib care folosea un sistem de numerație cu baza patru.

Există date care atestă faptul că populația Maya utiliza un sistem de numerație în baza 20, provenind din altul mai vechi cu baza 5. Rămășițele unui astfel de sistem de numerație se pot întâlni și azi în denumirea numărului 80 din limba franceză: *quatre-vingt*, adică de *patru ori douăzeci*.

Apariția primelor numere s-a concretizat și prin înlocuirea acestora prin numele obiectului în sine. În unele triburi din Insula Jawa cuvintele *Lună* și *unu* sunt omonime.

În limbile indo-europene, pentru *unu* avem cuvântul sanscrit *eca*, în limba greacă veche *en*, în cea latină *unu*, în rusă *odin* etc. Fără a se cunoaște înțelesul original al acestor cuvinte, se bănuiește că erau denumirea unui lucru ce apărea singur. Pentru numeralul *doi* a fost mai simplu, pentru că el era denumit ochi, urechi sau altfel de cuvânt ce sugera grămada de două obiecte. Dacă în trecut semnifica ceva, acest lucru nu a mai avut importanță pentru că mai târziu se abstractizează cu înțelesul de „doi”.

Datorită multiplelor sale semnificații, numeralul *doi* se numără printre puținele care admit sinonime: *pereche*, *duo* sau *duet*, *cuplu*, *par* (număr par) etc.

Pentru numărul zece în limbile indoeuropene sunt forme care derivă din rădăcina indoeuropeană *dekṃ*. Trecerea către noțiunea abstractă de

număr s-a realizat atunci când cuvântul pronunțat s-a putut substitui cu succes imaginii pe care o reprezenta. Trecerea de la numărarea vorbită la cea a semnelor s-a început, cum era de așteptat, destul de greoi, primele semne care s-au descoperit fiind pe oasele sau coarnele de vită striate, prin creștături pe lemn sau noduri de frânghii. Chiar în timpuri ceva mai apropiate, ciobanii își notau numărul de oi pe *răboj*. Termenul din limba germană *buchstabe* care se traduce prin *literă*, demonstrează prin originea lui *buche=fag* și *stab=băț*, faptul că germanii au folosit însemnările încrestate pe bețe de fag mai înainte de a se fi introdus alfabetul.

Poporul etrusc și cel roman, pentru a ține evidența marilor întâmplări care le marcau existența, băteau câte un cui într-un copac, grămada cuielor semnificând anii care se scurgeau de la acel eveniment. Fiind un lucru din ce în ce mai evident că era neeconomic și practic imposibil de a utiliza un simbol și un cuvânt pentru orice număr nou, egiptenii întrebuntau următoarele semne pentru numere:

unu **I** – băț de măsurat, zece **∩** – un val, o sută **C** – sfoară de măsurat lungimile, zece mii **■** – trestie îndoită, astfel pentru 34 apărea ceva de felul:
∩∩∩ ■■■■.

Pe lângă acest sistem de scriere a numerelor prin alăturarea semnelor de diferite ordine, babilonienii au mai imaginat un sistem aproape la fel cu acela folosit de noi acum, adică un *sistem pozițional*, cu baza 60, folosit numai în lucrările de astronomie. În acest sistem valoarea unui anumit semn nu era absolută, ci depindea de locul pe care îl ocupa semnul respectiv în scrierea numărului. Așadar, un semn putea reprezenta fie o unitate simplă, dacă era scris la sfârșit, fie unitatea înmulțită cu o putere a lui 60, puterea depinzând de loc. Sistemul pozițional al babilonienilor era diferit de al nostru prin faptul că nu exista *numărul zero*, iar semnele pentru unități, zeci etc., se scriau prin alăturare și nu prin cifre speciale cum avem noi.

Sistemul de scriere al numerelor folosit de romani a derivat din cel al etruscilor. Unitatea era reprezentată printr-o bară verticală, ca și la egipteni. Pentru 10 se folosea semnul X. Aupra originii lui sunt mai multe presupuneri. Unii cred că el ar reprezenta imaginea schematică a două mâini cu degete răsfirate și așezate una sub alta, alții presupun că ar proveni din semnul lui 1, adică ar fi o *bară*, tăiată de-a curmezișul de o altă linie, așa cum se proceda la însemnările pe răboj sau la oasele striate atunci când se ajungea cu numărul la a zecea creștătură.

Pentru a nota 100 se folosea litera C, inițială de la cuvântul *centum* (100), iar pentru 1000 litera M, inițială lui *mille* (1000). Dacă primele două semne au putut fi folosite chiar și mai înainte de a se fi inventat alfabetul, ultimele două arată că sunt de o proveniență mai nouă. Cu aceste patru

semne: I,X,C,M romanii puteau scrie orice număr, bazându-se pe următorul principiu de adunare și scădere, luat tot de la etrusci: orice semn așezat la dreapta altuia se adună cu acela dacă are o valoare mai mică sau egală cu el, scris la stânga unui semn cu o valoare mai mare ca a lui, se scade. De pildă CII=102; XII=12. Mai târziu, romanii au introdus o simplificare a scrierii prin adăugarea altor trei semne care să reprezinte pe 5=V; 50=L; 500=D. Originea lor apare oarecum intuitivă: V este jumătatea lui X și, după prima ipoteză, el ar putea fi schița unei mâini cu degete răsfirate; L se aseamănă cu jumătatea de jos a literei C, tăiată cu o bară orizontală, iar D se pare că a provenit în același mod dintr-un semn mai vechi folosit de romani pentru a desemna 1000, anume CIO, semn care tăiat în două, de data asta cu o bară verticală – partea din dreapta corespunde literei D. Introducându-se aceste semne noi, repetarea unităților se oprea la 4 și nu mai continua până la de nouă ori!

Pentru noi, obișnuiți cu scrierea pozițională a numerelor, formarea sau citirea numerelor scrise după sistemul roman, chiar după introducerea acestor noi semne, ne apare foarte complicată. Iată, de pildă, cum se procedează pentru scrierea unui număr destul de simplu ca 798:

Mai întâi 700=500+200 adică DCC; apoi 90=100-10 adică XC în fine, 8=5+3 adică VIII sau grupând totul la un loc, de la stânga la dreapta:

$$798=DCCXCVIII$$

Și mai mult se complicau lucrurile când trebuia scris un număr foarte mare, fiindcă romanii nu aveau un semn mai mare decât pentru 100000 anume 100000=CCCICCCC. În privința aceasta, egiptenii i-au întrecut pe romani, căci ei aveau semne nu numai pentru 100000, ci și pentru un milion și chiar pentru zece milioane, ultimul număr fiind reprezentat prin semnul soarelui Ω. Un exemplu interesant ni-l oferă inscripția romană rămasă pe o placă de marmură ce făcea odinioară parte din columna Rostrata, ridicată la Roma ca să comemoreze victoria din anul 260 î.e.n. asupra cartaginezilor. Aflată azi în Pallazo dei Conservatori din Roma, pe ea se găsește consemnat numărul 2 300 000 specificat a fi cel al prizonierilor – număr scris prin repetarea de 23 de ori a semnelui CCCICCCC.

Făcând abstracție de anumite caractere particulare, toate popoarele, atât cele din Europa, din Africa, Asia, cele două Americi sau Australia au început a scrie numerele prin combinarea în mod *aditiv* a semnelor specifice pentru unitățile de diferite ordine. Deși aceste semne apar ca o imagine a *elementelor concrete* cu care formau *grămezile-model*, noua metodă de notare a lor prin *semne* a însemnat un pas mai departe pe calea abstractizării noțiunii de număr.

Modelul verbal transformându-se în *model simbol*, numele concret prin care era recunoscută o anumită grămadă își pierde cumva semnificația,

preschimbat fiind într-o anumită configurație de linii sau de puncte.

Modelul simbol devine mai general decât modelul-verbal, căci același simbol este folosit ca să reprezinte, de pildă, o mulțime de 4 vulturi și o mulțime de 4 flori, o mulțime de 4 zile și o altă mulțime de 4 vise, iar *semnul ales* nu mai păstrează nimic din caracterul concret al acelor mulțimi, diferite unele de altele. Abia această imagine simbolică a mulțimilor i-a putut sugera omului *noțiunea abstractă de număr*, prin ea a intuit el că *acel ceva comun tuturor grămezilor* formate din 4 obiecte, este numărul 4.

Am putea spune cu certitudine că acesta a fost momentul crucial când omul a putut intui toate *numerele naturale*, adică pe acelea care, începând cu 1, le folosea pentru numărare. Astfel, el a depășit cunoștințele pe care le dobândise până acum în legătură cu mulțimile de obiecte ce se aflau în jurul lui și într-un mod fabulos a înțeles pentru prima oară că numărul era o noțiune abstractă și că ceea ce nota el printr-un semn nu era chiar *numărul în sine* ci doar *simbolul* lui, numele scris al numărului.

Începând a scrie numerele, omului i-a trecut prin minte că ar putea scrie și alte cuvinte, cuvinte care să-i traducă gândurile și atunci alături de semnele numerelor, semne pe care le va numi mai târziu *cifre*, a inventat semne pentru cuvinte și apoi chiar pentru *literele* din care se compun cuvintele, adică *alfabetul*. Acest lucru s-a întâmplat însă după multe milenii de la inventarea semnelor pentru numere și cinstea creației alfabetului le revine canaaneenilor, strămoșii fenicienilor. Abecedarul cel mai străvechi din lume care se cunoaște azi a fost descoperit în orașul fenician Ugarit, pe la 1400 î.e.n. Cu mult înainte de această dată, Ugarit era un renumit port la Marea Mediterană și centru comercial între Egipt, Babilon, Cipru, Creta și alte multe state. În asemenea condiții, una dintre problemele cele mai importante pentru viața socială era tocmai stabilirea unei modalități de a scrie numerele, într-o formă cât mai precisă, ca să nu se producă falsuri, intenționate sau din greșeală în tranzacțiile ce se încheiau între negustori. Sistemul de scriere a numerelor prin repetarea semnelor de unități, de atâtea ori câte unități aveau numerele respective, se dovedise a fi cât se poate de nepractic și favorabil celor mai multe și neașteptate erori. Așa se face că tot fenicienii, după ce au inventat și au folosit alfabetul ca să scrie cuvintele, au mai dat o nouă întrebuintare literelor și anume, le-au utilizat în loc de cifre, ca să scrie cu ele numerele. Ca să nu se mai întâmple ca în loc de trei unități să se scrie două sau patru, fenicienii au notat numerele de la 1 la 9 cu primele litere ale alfabetului lor, cu următoarele nouă litere au fost notate cele 9 zeci, adică 10, 20, 30, ..., 90, cu ultimele 9 litere, căci alfabetul lor era compus din exact 27 de litere, au notat cele 9 sute. Așadar ei au păstrat principiul aditiv de scriere a numerelor, însă, în locul semnelor anterioare, au folosit litere cu care puteau să scrie orice număr până la 999. În cazul numerelor mai mari

decât acesta, se folosea un semn care pus lângă literă îi mărea valoarea de 1000 de ori. Ingenioasa metodă feniciană de notare a numerelor a fost mai târziu imitată și de alte popoare. Astfel, grecii au schimbat și ei din sec III î.e.n. sistemul de scriere a numerelor, folosind literele alfabetului lor, însă fiindcă aveau doar 24 de litere în alfabet, ca să ajungă la 27 au împrumutat 3 litere din alfabetul fenician, notând cu ele numerele 6, 90, și 900. Pentru a deosebi cifrele de literele propriu zise, acestea purtau o bară când aveau funcția de cifră și, dacă în fața unei cifre se punea o virgulă, atunci valoarea ei devenea de 1000 de ori mai mare. Astfel unii dintre aceștia foloseau sistemul alfabetic: 1 era alpha (A), 2 era beta (B), 3 era gamma (Γ) și mai departe pentru primele 10 cifre. A 11-a literă era pentru 20, a 12-a pentru 30 ș.a.m.d.

Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ϛ	Ζ	Η	Θ
α	β	γ	δ	ε	ς	ζ	η	θ
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ϛ
ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ρ
10	20	30	40	50	60	70	80	90

Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Ϟ
ρ	σ	τ	υ	φ	χ	ψ	ω	ϟ
100	200	300	400	500	600	700	800	900

De exemplu, $\omega\lambda\beta$ reprezintă numărul 832 și $\epsilon\omega\lambda\beta$ numărul 5832. Popoarele slave au scris și ele numerele cu ajutorul literelor alfabetului chirilic, deasupra cărora puneau o linie ondulată, numită *tildă*. Și în țara noastră a fost folosit acest sistem de scriere a numerelor până pe la mijlocul veacului al XIX-lea, deoarece pentru scriere se utiliza alfabetul chirilic. La noi au fost mulți care au adoptat încă din veacul al XVIII-lea cifrele moderne și în bibliotecile noastre se găsesc manuscrise care folosesc numerele notate ca azi. Atât slavii, cât și noi, românii, ne deosebim în scrierea numerelor de greci prin faptul că grecii respectau ordinea descrescândă a unităților din număr, pe când în scrierea slavonă a numerelor așezarea literelor se făcea în ordinea în care erau pronunțate cifrele.

T A B E L A

de scrierea numerelor cu litere cirilice.

Ā	Ē	Γ̄	Δ̄	Ϟ	ς̄	ζ̄	η̄	Ϡ	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Ī	ĪĪ	ĪĪĪ	Γ̄Ī	Δ̄Ī	ϞĪ	ς̄Ī	ζ̄Ī	η̄Ī	ϠĪ
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Ī	ĪĪ	ĪĪĪ... Ī	Ī	Ī	Ī	Ϟ	Ϡ	Ī	Ϡ
20	21	22... 30	40	50	60	70	80	90	
Ī	Ī	Ī	Ϡ	Ϡ	Ϡ	Ϡ	Ϡ	Ϡ	Ϡ
100	200	300	400	500	600	700	800	900	
ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ
1000	2000	3000	4000	5000	6000	7000			
ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ
8000	9000	10 000	20 000	30 000	40 000	50 000			
ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ	ϠĪ
60 000	70 000	80 000	90 000	100 000	200 000	300 000			
ϠϠ	ϠϠ	ϠϠ	ϠϠ	ϠϠ	ϠϠ	ϠϠ	ϠϠ	ϠϠ	ϠϠ
400 000	500 000	600 000	700 000	800 000	900 000				

1883 ... MDCCCLXXXIII ... ϠĪϠĪĪ

Așadar, după felul de grupare și ordonare a semnelor au apărut două sisteme de numerație:

- sistemul aditiv
- sistemul pozițional

3. Sistemul de numerație aditiv

Cel mai cunoscut sistem aditiv de numerație e cel roman. Acesta folosește numai 7 simboluri (numite cifre romane) care corespund anumitor numere după cum urmează:

I	V	X	L	C	D	M
1	5	10	50	100	500	1000

Toate celelalte numere se scriu alăturând semnele de mai sus, începând cu cel mai mare.

Ex: 738=DCCXXXVIII=500+100+100+10+10+10+5+1+1+1

În cadrul unui număr scris în sistemul roman nu pot să apară mai mult de 3 semne consecutive de același fel.

Pentru acest motiv următoarele numere se scriu cu două semne, primul reprezentând un număr care se scade din al doilea:

IV	IX	XL	XC	CD	CM
4	9	40	90	400	900

Astfel numărul 3496 se va scrie în sistemul roman: MMMCDXCVI.

Pentru numerele foarte mari s-a făcut convenția ca grupul de cifre ce reprezintă clasa miilor să se scrie cu o bară deasupra, cel ce exprimă clasa milioanei, cu două bare deasupra ș.a.m.d.

De exemplu: 579 486 341 = $\overline{\overline{DLXXIX}}$ $\overline{CDLXXXVI}$ CCXLI

Observăm cât de greu se scriu numerele mari în cadrul acestui sistem și ne imaginăm ce mari complicații apar când va trebui să operăm cu ele.

Mai observăm că o cifră în cadrul unui număr scris în sistemul roman are aceeași valoare, indiferent de poziția pe care o ocupă în cadrul numărului, astfel că sistemul roman de numerație e nepozițional.

4. Sistemul pozițional

Neajunsurile sistemului de numerație roman (nepozițional) între care numerele foarte lungi, de necuprins cu privirea, operațiile cu numere scrise în acest sistem extrem de anevoioase și altele, au determinat conceperea unui sistem de numerație mai rațional.

În acest sistem se folosesc 10 simboluri, numite cifre arabe: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: zece unități formează o grupă nouă, căreia îi spunem „zece” și pe care o scriem cu două cifre, 10: zece grupe de câte zece formează o grupă nouă căreia îi zicem „o sută” și pe care o scriem cu trei cifre, 100; zece sute formează o grupa de ordin superior, căreia îi zicem „o mie” și pe care o scriem cu patru cifre, 1000 ș.a.m.d.

În Europa, numerele mai mari decât un milion nu au căpătat denumiri speciale decât după ce în secolul al XVI-lea a fost adoptat, în mod definitiv, sistemul zecimal pozițional de scriere a numerelor.

Cuvântul „milion” a apărut la sfârșitul secolului al XIII-lea și a fost inventat de Marco Polo care, entuziasmat de mulțimea oamenilor și a bogățiilor pe care le-a văzut în China, a format superlativul de la cuvântul *mille* (o mie în limba italiană), anume *millione*.

Ținând seamă de împărțirea numerelor în clase, fiecare clasă fiind compusă, la rândul ei, din trei ordine (unități, zeci și sute), clasa milioanei este a treia, urmând după clasa unităților simple și a miilor. În continuare clasa a patra este clasa bilioanelor (*bi* înseamnă doi), aceasta numindu-se și clasa miliardelor. După ea urmează clasa trilioanelor.

5. Concluzii

În secolul XIX s-a stabilit o regulă generală de formare a numelui clasei căreia îi aparține un număr.

Astfel, ca să putem ști ce nume să dăm clasei unui număr, se procedează astfel: începând cu clasa a patra (a bilioanelor) numele oricărei clase superioare lui patru se formează scăzând doi din clasa numărului respectiv, iar la numirea latinească a numărului ce reprezintă restul se adaugă terminația *ilion*. De exemplu, un număr din clasa a cincea se numește *trilion*, fiindcă din clasa a 5-a se scade 2 și rămân 3, așadar numărul face parte din clasa trilioanelor, numărul din clasa a 6-a se numește *cvadrilion* ($6-2=4$), din clasa a 7-a *cvintilion*, apoi *sextilion*, *septilion*, *octolion*, *nonolion*, *decilion* etc.

BIBLIOGRAFIE

- Aron, I., Herescu, Gh. I., *Aritmetică pentru învățători*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977.
- Bobancu, V., Iacob, C., *Dicționar de matematici generale*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974.
- Bobancu, V., *Caleidoscop matematic*, București, Editura Albatros, 1979.
- Brânzei D., Zaharia D., Zaharia M., *Aritmetică, Algebră, Geometrie*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007.
- Câmpan, Florica, *Vechi și nou în matematică*, București, Editura Ion Creangă, 1978.
- Creangă, A., *Din trecutul Matematicii*, Sibiu, Editura Dacia Traiană,
- Graur, Al., *Puțină... aritmetică*, București, Editura Științifică, 1971.
- Mihăileanu, N. N., *Istoria matematicii*, volumul I, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- Perelman, I.I., *Aritmetică distractivă*, București, Editura Tineretului, 1963.
- Petrică, I., Șteianescu, V., *Probleme de aritmetică pentru clasele I- VI*, București, Editura Petrion, 1993.
- Popescu, D., Vraciu, C., *Elemente de teoria grupurilor finite*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
- Popescu, T. I. *Retrospectivă matematică*, București, Editura Litera, 1980.
- Popescu, Titus, *Retrospectivă matematică*, volumele din anii 1977, 1980 și 1982, București, Editura Litera Română, 1974.
- Takeuti, G., Zaring, W. M., *Introduction to Axiomatic Set Theory*, Springer-Verlag, 1971.
- Wieleiter, H., *Istoria matematicii*, București, Editura Științifică, 1964.

SENECA – POET DRAMATIC

Alexandra IORGULESCU

Abstract

Comparative literature discovers in Seneca's drama a binder between ancient and modern tragedies. Reading Seneca's theatre today, we experience powerful emotion and intellectual satisfaction. Even when he imitates, the author transforms his own models, innovating the structure and function of the components of tragedy, which bear the mark of his original conception of art and style.

Key-words: *philosophy, theatre, the modern individual's problems, performances, the consolidation of the European tragedy*

Seneca este, incontestabil, cel mai important tragediograf de la clasicii greci la epoca elisabethană. Opera sa, contestată sau exaltată, s-a născut din pasiunea declarată și vocația filosofului latin pentru teatru, dovedindu-se, prin problematica și arta sa contemporană cu omul modern.

Considerată un fenomen izolat în literatura latină, creația tragică a lui Seneca este concepută pe o filosofie ce își trage esențele din stoicism. În viziunea poetului filosof cu vederi de moralist, înțeleptul este o ființă liberă ce trebuie să se mulțumească cu ceea ce-și poate oferi singură, controlându-și freneziile în fața fericirii și temperându-și cumpătul în prezența suferinței ei. Astfel, numai cel stăpân pe sine poate controla lumea. Pune mare pasiune în urmărirea adevărului, dovedind patetism, elocvență superioară chiar și atunci când stigmatizează cu fermitate pasiunile inferioare: corupția, cruzimea, mânia, ingratitudea. Mesajul său ne este adresat într-o notă de orgoliu suveran, în contradicție cu natura noastră morală modestă sau umilă (uneori), reușind să comunice un sentiment sever al demnitații, legat în mod immanent de traiul, datoria și răspunderile ființei umane. O altă concepție a sa, imposibil de contestat, se referă la egalitatea naturală între stăpân și sclav, pe păcătoși având obligația de a-i îndrepta, pe lângă aceea de a-i urmări și a-i pedepsi. În viziunea sa, adevărata fericire poate fi dobândită doar atunci când ai pentru cine trăi și eventual pentru cine muri.

O problemă dezbătută în nenumărate rânduri îi dezbină pe cercetătorii moderni, unii considerând că tragediile lui Seneca nu au fost destinate scenei, ci numai recitației publice, alții fiind convinși că au fost scrise spre a fi reprezentate. Deși nu s-a ajuns la o certitudine, anumite aspecte par să susțină cea de-a doua teză, deoarece scenele se înlănțuie fără nici o

dificultate, derularea subiectului urmându-și cursul. Același lucru se întâmplă și în cazul mișcărilor atribuite corului.

Unii cercetători care pledează pentru *recitatio*, au ca obiecție majoră lungimea, verbozitatea discursurilor încredințate actorilor. Dar pentru a evita monotonia și pentru a monopoliza privirea spectatorului era suficientă punerea în scenă a unui spectacol bogat în culori și vibrând de mișcare. Acest lucru s-a realizat abia mai târziu, în Renaștere, când Seneca devenise un model „aproape universal” pentru creația tragică, moment în care dramele sale vor cunoaște reprezentării reale pe scenele de teatru, în special în Italia. Ni s-au păstrat zece tragedii sub numele lui Seneca, dintre care numai nouă sunt autentice, a zecea, singura „pretextă”, pe care o avem în întregime, nu îi aparține. Aceasta pune în scenă drama Octaviei, fiica lui Claudius, prima soție a lui Nero, repudiată și condamnată apoi la moarte în anul 62.

Piesele au fost redactate, probabil, în perioada maturității sale artistice. Poetul imită creator opera marilor tragici eleni: pe Eschil, în *Agamemnon*, pe Sofocle în *Oedip* și *Fenicienele*, iar pe Euripide, modelul său preferat, în *Hercule furios*, *Troienele*, *Medeea*, *Fedra*; nu se știe care a fost sursa pentru *Tieste* și pentru *Hercule pe muntele Oeta*.

Seneca își transformă modelele, chiar și atunci când imită, el aducând inovații în structura și funcția componentelor tragediei ce poartă pecetea concepției sale originale despre artă și stilul dramatic. Într-un fel recrează tragediile grecești cu subiect analog în conformitate cu propria lui estetică, acordând un spațiu larg discursurilor și retoricii.

Influența lui Sofocle este vizibilă în *Oedip*, unde tiradele abundă, înăbușind dialogul. Recunoașterea lui Oedip care constituie scena principală renunță la modelul grec, și se petrece brusc, cu o solemnitate rece, totul concentrându-se în câteva versuri fără susținere interioară și fără gradăție.

Fedra reia subiectul tratat de Euripide, fără patetismul acestuia, înlocuit de câteva libertăți caracteristice scriitorului latin. Un exemplu îl constituie modul cum Fedra îi mărturisește lui Hippolit dragostea ei criminală. Această scenă e tratată diferit de cei doi autori: Euripide prezintă momentul învăluit în mister cu tăceri prelungi, avertizări, și gradări apăsătoare în contrast cu Seneca, unde eroina face referiri scabroase la frumusețea fizică a tânărului, mărturisindu-și direct sentimentele, fără scrupule și ezitări, cu o brutalitate pe cât de voită tot pe atât de curajoasă. Sub impactul patologiei incestului, Fedra se convertește în antieroină. Predilecția lui Seneca pentru personaje tragice care ilustrează condiții-limită, similare uneori cu universul terifiant al lui Goya, a găsit numeroși adepți de la teatrul renascentist până la teatrul absurd.

În *Troienele*, atenția este captată de Andromaca, în sufletul căreia dragostea de mamă și fidelitatea de soție se află într-o interminabilă și

dureroasă dezbatere interioară, evocată de Seneca cu patetism și înălțime morală, deși la poezii anteriori (Homer, Euripide, Vergiliu), aceleași sentimente coexistă în sufletul eroinei, fără să intre în conflict unul cu celălalt.

Medeea lui Seneca este stăpânită de o iubire de proporții demonice, ce se dezvăluie treptat, într-o mișcare interioară gradată savant, de la dorința impudică la acțiunea vicleană și disperarea remușcării, culminând cu sinuciderea stoică. Sub incidența durerii, *dolor*, și a nebuniei, *furor*, Medeea devine demonică ca un real personaj paranoic, stăpânit de un veridic complex al lui Iuda. Seneca nu imită, ci rivalizează cu capodopera lui Euripide, accentuând demonismul și virtuțile de magiciană ale Medeei.

Tieste și *Hercule furios* sunt concepute pe o idee filosofică ce susține nevinovăția destinului sau divinității față de cruzimile și sacrilegiile la care suntem martori. Răspunzătoare pentru ele sunt pornirile adânci, „adesea cu înfățișări de haos și cu explozii delirante, ale naturii umane”¹.

Considerate tot surse ale decăderii și monstruoșității morale, tirania și aberația puterii sunt demascate cu tărie de Seneca în piesa *Agamemnon*.

Tragediile senecane se joacă pe o scenă imaginară, reprezentată de Grecia preistorică, dar semnificația lor filosofică precum și simbolismul moral al personajelor poartă amprentă romană. Replicile sau cânturile corurilor abundă de anacronisme selectate din lumea materială și spirituală a Romei imperiale – date despre progresele navigației, aluzii la popoarele cucerite de latini, elogiul vieții retrase, înfruntarea senină a morții. Preferința lui Seneca pentru crime, pentru atrocități reprezintă o sfidare atât a recomandărilor aristotelice, cât și a celor horatiene. Horațiu blamase reprezentarea pe scenă a crimei Medeei: „ne pueros coram populo Medeea trucidet”, dar Seneca, ostentativ, pune eroina să-șiucidă copiii pe scenă. Fedra și Iocasta se sinucid tot în fața publicului, iar Oedip iese pe scenă mutilat, în timp ce Theseus reface din bucăți însângerate trupul lui Hippolytus.

În *Hercules Oetus* și *Phaedra* desfășurarea conflictului se extinde pe mai multe zile, deși Aristotel îl limitase aproximativ la „o singură rotire a soarelui” (*Poetica*); în piesa *Troades*, acțiunea se desfășoară pe două planuri paralele, una polarizată în jurul lui Astyanax, iar cealaltă în jurul Polixeniei, iar locul de acțiune se schimbă atât în *Hercules Oetus*, cât și în *Phoenissae*. Nu se respectă riguros nici regula horatiană a celor cinci acte, astfel că piesa *Oedipus* are șase acte, și nici funcția clasică a corului, căci acesta ignoră uneori replica actorului.

Transfigurând confruntarea dintre om și destin, piesele lui Seneca prefigurează formula agonală din teatrul renescentist sau neoclasic în care pasiunile sunt forța propulsivă a situațiilor tragice.

Detășarea lui Seneca de normele poeticii clasice se justifică, în primul rând, prin intenția creatorului de a deplasa interesul de la forme la funcții, de

la compoziție la nucleul filosofic și estetic al piesei, de a muta centrul de greutate de la teatrul „teatral” la teatrul „literar”. Dramaturgul se desprinde de stilul clasic, calofil și cultivă un stil îndrăzneț, viguros, excelând prin vervă și fantezie. Preferă fraza scurtă, sacadată, cu un lexic atent selectat din diverse sfere stilistice, de la termeni tehnici și expresii populare la arhaisme și neologisme – toate perfect adecvate tensiunii interioare a personajelor. Aceștia li se adaugă metafore și comparații selectate din lumea cotidiană iar arsenalul retoric cuprinde de la interogații și antiteze, la hiperbole și cuvinte cheie ce, într-o perfectă armonie cu dicția tragică, dau iluzia vieții. Tipologic, nonclasic, cu trăsături baroce, stilul tragediei senecane urmărește convertirea spectatorului la viziunea stoică despre lume prin convergența efectelor estetice și morale.

Deși construită cu subiecte grecești, creația tragică senecană se deosebește mult de cea greacă. „Poetul latin” nu și-a conceput piesele pentru un public mare, capabil de emoții și de reacții colective, ci a dorit să mulțumească preferințele, dar și vanitățile intelectuale ale unor spectatori instruiți și înzestrați cu detașare. Spectacolele sale – filosofice, sentențioase, pline de maxime – aveau și un substrat politic. Seneca a compus în realitate tragedii romane sub denumiri grecești. Remarcăm la ele o imagine aspră dar sugestivă a unor moravuri și stări de spirit ce anunță perioada de decadentă a Romei imperiale.

Literatura comparată găsește în dramele lui Seneca un liant între tragediile antice și cele moderne. Citind, astăzi, teatrul lui Seneca ne confruntăm cu trăiri și satisfacții intelectuale puternice. Se remarcă o formă dramatică de excepție la realizarea căreia contribuie strălucirea culorii, jocul de contraste, oscilarea între înălțimi și prăpăstii, reliefurile expresiei, alternarea situațiilor lirice cu altele de ordin filosofic.

Ion Zamfirescu îl consideră pe Seneca „un poet dramatic în sensul înalt al cuvântului; nu însă – în măsură egală – și om de teatru”². Lucru perfect adevărat ce reiese din acțiunile sale care au măreție, dar nu și destulă viață, punând în scenă caractere, fără a le face însă verosimile. Preocupat să încante vanitatea rafinatului său auditoriu, poetul și gânditorul subtil din el cizela cu artă forma și amănuntul. Fiecare cuvânt, vers sau frază este întocmit cu grijă, calculând efectul poetic; tendința hiperbolică este frecventă ca și abundența metaforelor. Efectul poetic este notoriu, însă pe alocuri această culoare poetică devine excesivă, riscând să se transforme în manierism.

În timp, opera lui Seneca devine un model al restaurării tragediei europene, Renașterea fiind cea care a stimulat interesul pentru tragedia antică. Creația sa susține procesul de maturizare al tragediei europene de la începuturile Renașterii până în secolul Luminilor.

Tradus în limbile naționale, valorificat în creații autonome, dramaturgul e reprezentat pe scenă, în Italia, Spania, Anglia și Franța, în Germania și Olanda pe tot parcursul secolelor XV – XVII. A fost cercetată frecvent prezența lui Seneca în creația lui Shakespeare, de la teme și personaje, la imagini și cuvinte, de la monologuri introspective și narații patetice la joc de antiteză și simetrii. Gândul obsedant al răzbunării, scenele sângeroase sau cele macabre din *Hamlet*, *The King Lear*, *Macbeth* ne trimit la universul senecan. De remarcat că geniul său a contribuit atât la consolidarea genului tragic elisabethan cât și la crearea unor opere originale care rivalizează cu capodoperele antice. Literatura comparată descoperă în dramele lui Seneca un liant între tragediile antice și cele moderne. Lectura teatrului senecan ne face să descoperim strălucirea culorii, jocul de contraste, oscilarea între înălțimi și adâncuri, alternarea situațiilor lirice cu altele de ordin filosofic, simțind astfel forța formei dramatice de a transmite eforturile gândirii pentru adevăr și umanitate.

Infuența sa asupra consolidării tragediei europene, formula sa dramatică novatoare, meditația sa asupra condiției umane, îl așează în galeria marilor creatori din istoria universală a teatrului.

NOTE

¹ Ion Zamfirescu, *Panorama dramaturgiei universale*, Craiova, Editura AIUS, 1999, p. 59.

² *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIE

- Pippidi, D. M., *Formarea ideilor literare în antichitate*, București, Editura enciclopedică română, 1972.
- Plaut, Terențiu, Seneca, *Teatru latin*, traducere de Nicolae Teică și Ion Acsan, București, Editura Mondero, 1999.
- Popescu, D., *Valoarea educativă a studiilor clasice*, București, 1972.
- Rostagni, A., *Storia della letteratura latina*, revăzută și completată de I. Lana, vol. I-III, ed. a treia, Torino, 1964.
- Seneca, *Tragedii*, vol. I, Studiu introductiv, traducere, note și comentarii de Traian Diaconescu, București, Editura Univers, 1979.
- Tanașoca, N., *Valoarea și funcțiile elementului narativ în comedia plautină*, în *Studii clasice*, 4, 1962, p. 177.
- Zamfirescu, Ion, *Panorama dramaturgiei universale*, Craiova, Editura AIUS, 1999.

ARTA SPECTACOLULUI ÎN ROMA ANTICĂ

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. We find references about the beginnings of the Roman theatre at Titus Livius, a lot of them referring to the Fescennine songs that had a marked satiric content, of a similar nature with the spirit of parody that was frequent in Greece in the 4th century B.C. It is the time when the language gets a more literary stand and the development of the subject gets a settled character because of the Hellenized poets` mission who separates the tragedy from the comedy.

Born of Greek imitation, the Roman dramatic creation was adapted to the Latin taste as it was addressed to the sensitivity and even sensuality. Of the today`s positions of the modern critique, the comedy seems to correspond more to the tastes and the degree of the evolution of Rome at that time. Now we understand why the plebs amused themselves plentifully at Plautus` plays, without minimizing the popularity of the tragic topics that displayed moral and physical sufferings, not at all negligible, of a people fond of war and fights between gladiators. The spiritualized pleasures offered by the serious theatre were not liked by the common crowd with primitive shows conceived for the flattery of the senses.

In conclusion, we can say that the Roman theatre was and is a model for the universal drama, on which it had a strong influence.

Key-words: *the Roman dramatic creation, evolution, model and sources, the universal dramatic literature, the first scenic representations.*

Despre începuturile teatrului roman găsim referințe instructive la Titus Livius¹, multe referitoare la *cânțelele fescennine*, denumite astfel după orașul etrusc Fescennium, unde își aveau modelul. Aceste glume fescennine și producțiile „amestecate” (*saturae*), mimate și cântate pe diferite ritmuri, se îmbinaseră cu dansurile scenice ale etruscilor, având o versificație rudimentară și informă de multe ori. Partea licențioasă din aceste cântece avea conținut satiric, de o natură asemănătoare cu spiritul de parodie frecvent în Magna Graecia în secolul al IV-lea î.Hr. Pătrunzând pe tărâm elen, romanii cunoscuseră puneri în scenă somptuoase și tot felul de piese cu intrigi tragice, comice sau parodistice. Publicul devenise dornic de noutate,

înmulțindu-se astfel jocurile publice și particulare, atât în vremurile de criză, pentru câștigarea bunăvoinței zeilor, cât și în cele prospere, pentru a mulțumi divinității.

Limba capătă o ținută mai literară, iar desfășurarea „subiectului” un caracter reglementat datorită misiunii poezilor elenizanți care separă tragedia de comedie.

Ani de-a rândul se organizau *Ludi Romani* în cinstea lui Jupiter (4-19 septembrie) de către edilii curuli, în timp ce în intervalul 4-17 noiembrie edilii plebei se ocupau cu *Ludi plebei*. Au urmat, începând din 212 *Ludi Apollinares* (6-13 iulie), date de pretorul urban; din 191 au fost organizate, tot de edilii curuli, *Ludi Megalenses* (4-10 aprilie), în semn de cinstire a zeiței Cybela. Pentru a câștiga încrederea poporului, magistratii sau patricienii bogați nu ratau nicio ocazie de a săvârși un act religios, organizând jocuri extraordinare: votive, dedicatorii, triumfale sau funerare. Acestea includeau, pe lângă tipurile variate de exerciții, lupte de gladiatori și reprezentații teatrale.

Ridicată la început în apropierea unui templu sau la marginea unei piețe, în secolul al III-lea, estrada este totdeauna ocazională, pentru ca mai târziu ea să ia dimensiunile unei scene (*pulpitum*), împodobită sumar, fără cortină și decor. În fața ei trona un spațiu gol semicircular, corespunzător orchestrei grecilor, dar plin cu jilțuri de onoare, și o incintă stăpânită de un public zgomotos și pestriț care făcea liniște doar la rugămintele insistente ale unui crainic.

„Directorul de trupă”, *dominus gregis*, de cele mai multe ori libert, antreprenor de spectacole, regizor și actor principal în același timp, trata cu donatorul sau magistratul care patrona serbările.

Piesa, o dată cumpărată de la autor, rămânea în proprietatea directorului de trupă, care o putea relua când dorea. În calitate de „specialist” el deținea întreaga răspundere pentru organizarea spectacolului teatral, de al cărui succes dădea socoteală patronului serbării respective; dacă piesa se dovedea a fi un eșec, *dominus gregis* trebuia să restituie suma avansată drept garanție. De aceea, responsabilitatea sa consta în alegerea unei piese pe gustul publicului fără să neglijeze personajul principal al spectacolului a cărui interpretare îi revenea. Ne-au rămas numele câtorva antreprenori de spectacole: T. Publius Pollio care a interpretat piesele lui Plaut, T. Ambivius Turpio remarcându-se în fața publicului ca adept al spectacolelor lui Terentius.

Publicul roman aprecia în mod deosebit actorii, fiind foarte sensibil la schimbările de expresie; îmbrăcămintea și perucile (albe pentru bătrâni, roșcate pentru sclavi) disting în mod prestabilit personajele.

Denumirile latinești *grex* sau *caterna* erau destinate trupei actorilor, în timp ce membrii ei purtau titlul generic de *gregales*. Trupa era compusă, în

primul rând, din actorii propriu-zisi – așa numiții *histriones* (cea mai veche denumire a actorului), cuvânt etrusc, introdus la Roma în 364 î.Hr., odată cu reprezentațiile scenice menite să înduplece pe zei să diminueze consecințele nefaste generate de apariția ciumei. Indicații asupra acestor actori profesioniști găsim tot la Titus Livius. Aflăm că ei proveneau din pătura de jos: erau fie sclavi, fie liberi, fie plebei săraci. Privită cu prejudecăți și reticențe, profesiunea lor nu s-a bucurat de nicio protecție din partea statului, care mult timp a considerat-o dezonorantă și inferioară. Cu toate aceste inconveniente, histrionii au îndeplinit o misiune utilă, teatrul latin datorându-le mult în acest sens. Producțiile lor, un amestec de cântece rostite în diferite dialecte particulare, pe ritmuri de muzică, cu dans și pantomimă, sunt cunoscute sub denumirea de *satira* sau *satura*. Spre deosebire de manifestările anterioare lor, satirele aveau o ținută mai definită și o linie mai bine conturată, semănând cu piesele de teatru propriu-zise.

Romanii mai denumeau un actor și cu termenul de *tragoedus* sau *comoedus*, în funcție de specificul genului abordat. Este întâlnită și expresia cu caracter general de *artifex scaenici*, și, în sfârșit, întrucât mimica și cântul alcătuiau părți esențiale ale actorului roman, el se mai numea *saltator* sau *cantor*.

Organizarea spectacolelor teatrale revenea unui magistrat special, care trata cu impresarii de trupe actoricești. Așa cum am mai arătat, până în secolul I d.Hr., condiția juridică a actorilor era deplorabilă, reputația lor echivalând cu cea a prostituatelor. Dar începând chiar după această dată, poziția socială a actorului se îmbunătățește treptat, odată cu enorma popularitate dobândită de teatru.

În afară de actori, în fiecare trupă activa un flautist (*tibicen*) și figuranți (*operarii*). La început plata actorilor a fost modestă, directorul fiind cel care îi retribuia după calitatea și rolul fiecăruia. Mai târziu, ei se asociază în companii care efectuau turnee pe itinerarii deja stabilite. Tot acum încep să li se acorde premii substanțiale (coroane de aur sau de argint, bani, haine scumpe), ajungând ca în secolul al II-lea d.Hr. să li se ridice chiar statui în mai multe orașe. De cele mai multe ori se ajungea la exagerări în privința remunerării actorilor, de aceea s-a hotărât stabilirea unui plafon. Exceptând plata propriu-zisă, actorii primeau din partea donatorului de spectacole gratificații (*corollaria, donationes*) proporționale cu prestația fiecăruia.

Prestația femeilor în teatru este extrem de redusă: ele erau admise pe scenă numai în *mimi* – în acele momente comice, adeseori vulgare și licențioase, desprinse din viața cotidiană.

Cu timpul, actorii s-au constituit în colegii, o astfel de corporație, *Corpus scaenicorum latinorum*, datând din timpul Imperiului, după cum reiese din unele inscripții.

Prologurile pieselor lui Plaut (*Poenulus* și *Amphitruo*)² ne oferă informații precise despre organizarea de concursuri între actorii diferitelor trupe, premiul constând fie în acordarea unei ramuri de palmier, *palma*, fie în bani. Premiul era decernat de președintele serbărilor în funcție de impresia produsă de artiști asupra publicului.

Împrumutate fiind din greacă, tragediile și comediile sunt reprezentate în costume grecești: se numesc *palliatae*, fiindcă actorii sunt îmbrăcați în *pallium*, și nu în toga tradițională. Astfel, este stimulat gustul plebei pentru laturile picante ale exotismului grec, în timp ce demnitatea aristocrației romane este salvată. Acest aspect s-a păstrat în picturi, mozaicuri și basoreliefuri de piatră care reprezintă scene de teatru; tot ca documente stau mărturie și miniaturile de pe unele manuscrise, dar și relatările autorilor care ne permit să avem informații despre reprezentațiile teatrale la romani.

În urma acestei perioade de începuturi, de căutări și tatonări, ne-am fi așteptat să rezulte o creație dramatică autonomă. Acest fapt nu s-a produs însă, decât într-o proporție minimă, deoarece influența străină – în special cea greacă – s-a dovedit a fi mai puternică. Există din timpul lui Naevius și câteva tragedii cu subiect roman, *praetextae* (toga pretextă este toga tivită cu roșu a magistraților), care se dovedesc a fi piese de circumstanță, cu scop patriotic sau destinate slujirii intereselor vreunei familii de vază.

Inspirate de modelele grecești, adaptările romane aduc și schimbări semnificative. De exemplu, nu se respectă limitarea numărului actorilor la maximum trei, fiecare rol având interpretul său; corul dispare aproape complet și, în consecință, orchestra este atribuită locurilor de onoare. Pentru a face loc mișcării intense, a fastului și amplitudinii cortegiului de figuranți, scena se extinde considerabil (33 metri lățime, 6 metri adâncime, 15 metri înălțime – 1 metru de la pământ).

Teatrul roman, spre deosebire de cel grec, n-a avut niciodată un caracter religios-ritual. Cortina se ridică după ce un crainic anunța titlul și nara subiectul piesei. Urma o a doua cortină, internă, manevrată astfel încât să acopere pe rând anumite porțiuni ale scenei. Piese, până în secolul I d.Hr., nu erau divizate în acte, fiind întrerupte la anumite intervale de scurte pauze, pe fundalul cărora cânta corul (în tragedii) sau un flautist (în comedii). Acțiunea nu era întreruptă bucurându-se de continuitate, „cum se întâmplă astăzi cu un film de lungime medie ce ține treaz interesul publicului până la ultimul cuvânt: *plaudite*”³.

La Roma, rolul corului are o pondere mai mică, diminuându-se treptat. Revenind la costumul actorilor, remarcăm varietatea acestuia influențată de natura piesei. Titulatura de *fabula palliata*, atribuită comediei, provine de la numele *pallium* (manta la greci), actorul purtând aici îmbrăcămintă greacă.

Costumul roman era îmbrăcat în tragedia *praetexta* de către personajele de rang înalt, ce afixau pe scenă toga cu banda de purpură (*toga praetexta*), ce dădea și denumirea piesei de *fabula praetexta*. A existat și o perioadă, mai exact spre sfârșitul Republicii, când ținuta de scenă a fost țesută cu fir de aur, exagerare întâlnită la actorii care au evoluat sub patronajul edilului M. Aemilius Scaurus.

După cuvântul *crepida* (încălțăminte cu talpă înaltă), *crepidata* este o altă denumire atribuită tragediei.

În comediile palliate actorii păstrau costumul grec a cărui culoare se transforma în funcție de vârsta personajelor, de stările lor sufletești și de rangul social. Astfel, tinerii purtau ținute multicolore, bătrânii – haine albe în contrast cu sclavii îmbrăcați în veșminte scurte; personajele fericite afixau tot culoarea albă, în timp ce săracii defilau în roșu. Fiecare se remarcă prin ținută: tinerele erau costumate după moda străină, curtezanele purtau culoarea galben – semn al lăcomiei, iar *Prologus*, actorul care rostește prologul într-un costum diferit, ținea în mână o ramură.

Toga albă reprezenta vestimentația specifică comediei *togata* (cu subiect roman), cunoscută și sub numele de *tabernaria (fabula)*, după locul de desfășurare a acțiunii: prăvăliile băcanilor, ale frizerilor, așa-zisele *tabernae*.

Spre deosebire de greci, actorii romani au adoptat târziu masca *persona*, deoarece ea era un privilegiu al tineretului nobil roman care juca în atellană. Acestora li s-a interzis oficial purtarea măștii⁴ pentru a nu fi confundați cu histriones. Pentru a-și pune în evidență trăsăturile, ei se machiau, asemeni actorilor moderni, și-și puneau pe cap peruci de diferite culori; interpreții personajelor feminine își albeau fața și brațele cu cretă.

Fără mască au fost interpretate și piesele lui Plaut și Terentius. Reintrodusă mai târziu de Roscius, folosirea ei a fost primită cu răceală de public, dornic să vadă expresivitatea figurii de pe scenă.

În evoluția actului teatral, gesturile cunosc o dezvoltare continuă. Insistând asupra rolului acestora în arta dramatică, Quintilian afirmă: „Ele trebuie să ilustreze gândirea și simțămintele actorului”⁵.

La romani, mentalitatea legată de profesiunea de actor diferă de la o epocă la alta. Considerată ca degradantă, fiindcă era retribuită, această meserie, potrivit concepției jurisconsultului Antistius Labeo, contemporan al lui Cicero, ar trebui făcută din plăcere. Influențat de această gândire este și gestul lui Roscius, care renunță la remunerație atunci când devine cavalier roman.

Mai târziu, în timpul lui Caesar, lucrurile se schimbă radical, fiind acceptați să joace și nobilii.

Accesul în teatru era permis tuturor cetățenilor romani, fiind tolerați chiar și sclavii, dar exceptându-i pe străini. Locurile în public se ocupau în

funcție de categoria socială a spectatorilor: scaunele din orchestră erau destinate senatorilor, urmași de cavalerii așezați pe primele 14 trepte din *cavea*; cetățenilor de rând le era rezervat mijlocul teatrului, iar plebea avea treptele ultime; tot aici se fixaseră locuri și femeilor. De rezervări speciale aveau parte și copiii senatorilor împreună cu pedagogii, preoții, magistrații.

Publicul se manifesta imprevizibil, uneori zgomotos, prin fluierături, alteori părăsind chiar teatrul. Aceste scandaluri erau de multe ori organizate, ele fiind generate de rivalitatea dintre directorii de trupe, fapt ce impunea un control permanent din partea paznicilor (*conquistores*).

La romani, primele reprezentații teatrale se desfășurau pe simple estrade de grinzi și scânduri, ce se demontau la terminarea spectacolului. Pe astfel de scene improvizate s-au jucat și piesele lui Plaut și Terentius. Romanii numeau *cavea* spațiul în formă de amfiteatru destinat publicului.

Tentativele de a construi un teatru stabil au fost supuse eșecului, încercările din 154 ale cenzorilor Valerius Messala și Cassius Longinus nefiind convingătoare. Acest lucru devine posibil datorită lui Pompei, iar în anul 55 î. Hr. se construiește primul teatru din piatră pe Câmpul lui Marte, după modelul celui grec din Mitilene. Și astăzi se păstrează ruine din acest teatru care cuprindea un număr impresionant de spectatori: aproximativ 40 000.

Câteva caracteristici esențiale deosebesc teatrul roman de cel grec. Una dintre acestea include dimensiunile scenei (*pulpitum*) care este mult mai mare la romani. Sala și scena formează un cerc complet, primele 14 trepte din amfiteatru aparținând cavalerilor, prin *lex Roscia*, din anul 67. Teatrul roman se remarcă printr-o arhitectură specifică, fiind construit pe un teren plat, cu o sală în formă de amfiteatru și trepte susținute de galerii boltite.

Interiorul teatrului, scena și chiar zidurile din exterior erau decorate cu multiple ornamentații: porți, firide cu statui, colonade, jocuri de perspectivă.

Început de Caesar și terminat de Octavianus Augustus, al doilea teatru din Roma, având 20000 de locuri și situat în apropierea Capitoliului, a fost bine conservat până în zilele noastre. La fel și cel din Orange, sudul Franței, care este folosit și azi.

Despre mecanismul de funcționare al cortinelor nu se cunosc prea multe amănunte. Erau în număr de două: o cortină mare, *aulaeum*, care se lăsa la început de spectacol și se ridica la finalul lui, și o cortină mică, *siparium*, în spatele celeilalte.

Adevărate edificii monumentale, teatrele se identificau cu gusturile romanilor, mari amatori de fastuos și grandios în tot ce construiau.

Deși erau neacoperite, exista o pânză enormă (*velum*), care proteja orchestra și amfiteatrul, ferindu-i la nevoie pe spectatori de soare sau de ploaie. De culoare albastră, pe vremea împăratului Nero, pânza înfățișa cerul

presărat cu stele de aur, iar în centru trona figura conducătorului într-un car triumfal.

Destinate audițiilor muzicale, *odeonurile* erau teatre de dimensiuni mai mici, construite tot din zid și acoperite complet, la fel cu *auditoria*, special create pentru lecturi sau conferințe publice.

Existau adevărate competiții legate de înfrumusețarea decorurilor între magistrații care organizau spectacole. Pentru schimbarea cadrelor s-au creat dispozitive prismatice, *scaenae versatiles*, care se roteau permanent, asigurând înlocuirea unui decor cu altul.

Așa cum am arătat și la începutul articolului, primele reprezentații scenice (dansuri, cântece, pantomime) datează din anul 364 î. Hr. și au pătruns pe teren roman prin intermediul actorilor etrusci. În 240 î. Hr. a fost reprezentată prima piesă scrisă de un autor latin, Livius Andronicus, considerat „adevăratul părinte al literaturii latine”⁶. Piesele sale sunt scrise într-o limbă rafinată care are pretenția de a-și depăși modelul grecesc. Din acest motiv, stilul lui Livius Andronicus nu se armonizează în întregime, apare un amestec în care se regăsesc cuvinte vechi latinești, cuvinte grecești, adjective superficial construite. „Căutarea bogăției și a culorii îl duce pe autor deopotrivă la cea mai confuză platitudine și la schița expresivă în gust alexandrin”⁷. Ceea ce izbutește însă Livius Andronicus la începuturile teatrului latin este atragerea gustului romanilor pentru exemple strălucite, inițierea celor lipsiți de experiență în bogăția tradiției grecești.

Începuturile dramaturgiei latine îl rețin și pe Cnaeus Naevius ca autor al unor comedii cu subiect grecesc. Opera comică a lui Naevius nu are ca sursă de inspirație vechile comedii grecești dominate de Aristofan, ci piese compuse la începutul perioadei elenistice, adică aproximativ între anii 330 și 250 î.Hr. Această nouă comedie grecească a fost reprezentată de Menandru, Philemon, Diphilos, de Apollodoros din Karystos ale cărui piese îi vor servi ca model peste ani lui Terentius.

Acțiunea acestor noi piese comice în care intriga joacă un rol important, este amplă, cu răsturnări neașteptate de situație. Personajele sunt atent încadrate categoriei sociale pe care o reprezintă: de la soții și fete din familii de frunte până la sclavi, curtezane, codoașe etc. Chiar dacă, în cele mai multe situații, caracterul personajului este schematic conturat, cel mai important rămâne tipul social.

Un alt reprezentant al teatrului roman la începuturile sale este Quintus Ennius, considerat „cel dintâi legislator al poeziei înalte a romanilor”⁸. În ceea ce privește activitatea dramatică a lui Ennius, potrivită ni se pare descrierea făcută de Pierre Grimal: „După câte ne putem da seama, Ennius și-a luat o mare libertate față de sursele sale. El utilizează *contaminatio*, introducând (așa cum procedau poeții latini) *cantica* acolo unde poeții greci

foloseau trimetri iambici. Modifică, de asemenea, compoziția corurilor, de pildă în *Iphigenia la Aulis*, unde îi ascultăm pe soldații care se plâng de lipsă de activitate. Ce a devenit corul lui Euripide, alcătuit din tinerele fete însoțitoare ale Iphigeniei? Nu avem nici un fel de informație. Este posibil ca piesa să fi avut două coruri (așa cum va proceda, ulterior, Seneca în *Agamemnon*). S-a presupus, de asemenea, că Ennius ar fi extins durata tragediilor sale, juxtapunând episoade succesive ale aceluiași mit...”⁹.

După cum se știe, ulterior, comedia latină a fost ilustrată de nume mari, precum Plaut și Terentius. Ne alăturăm părerii formulate de Pierre Grimal, care remarca detașarea acestor autori de comedie față de modelele lor grecești: „Astfel Plaut și Terențiu, imitând la o jumătate de secol distanță comedii grecești care aparțineau aceluiași repertoriu – cel al comediei noi – au compus totuși piese profund deosebite unele de altele: Menandru adaptat de către Plaut nu seamănă decât de departe cu Menandru așa cum îl vede Terențiu”¹⁰. După un secol de teatru literar s-a făcut loc însă spectacolelor de pur divertisment vizual – pantomimei, mimului, atellanei și improvizațiilor bufă. După părerea lui Ovidiu Drîmba, „marele concurent al reprezentațiilor teatrale, dominând total gustul maselor populare, au fost jocurile de circ și cele ce se desfășurau în amfiteatre”¹¹.

Născută din imitare grecească, creația dramatică romană a fost adaptată gustului latin, deoarece se adresa sensibilității și chiar senzualității. De pe pozițiile de astăzi ale criticii moderne, comedia ne pare mai corespunzătoare gusturilor și gradului de evoluție al Romei din acele timpuri. Înțelegem acum de ce plebea se amuza copios la piesele lui Plaut, fără să minimalizăm popularitatea subiectelor tragice, care etalau suferințele morale și fizice, deloc neglijabile, ale unui popor amator de război și de lupte de gladiatori.

Este adevărat faptul că manifestarea teatrală romană se situează sub nivelul celei din cetățile grecești. În *Panorama dramaturgiei universale*, Ion Zamfirescu remarcă absența splendorii „din cadrul serbărilor dionisiace” și a acelei „nobile contagiuni a unui public stăpânit de emoția reprezentației dramatice până în străfundurile sale morale”¹². Tot el este cel care sesiza semnificația redusă atribuită jocurilor scenice, celebrate, „fie pentru a aduce mulțumiri zeilor, fie pentru a le implora ceva, fie pentru a cinsti memoria unor morți iluștri”¹³. Le lipsea însă emoția poetică, sensibilitatea latină fiind mai rece la astfel de manifestări, lucru confirmat și de Horatius în scrierile sale.

Plăcerile spiritualizate oferite de teatrul serios nu erau agreate de mulțimea obișnuită cu spectacole rudimentare concepute pentru măgulirea simțurilor. Interesul pentru reprezentațiile dramatice era scăzut la mulțimile învățate cu spectacole sângeroase de gladiatori și neobișnuite să resimtă cu emoție pietatea tragică a acestora.

Ieșit din actualitate, dar nu și din istorie, teatrul roman va fi prezent, adesea, ca model și sursă de influențe în diferite etape din evoluția teatrului și a literaturii dramatice universale.

NOTE

- ¹ Titus Livius, *Ab Urbe condita*, ediție bilingvă, traducere și note de Paul Găleşanu, București, Editura Universitatis, 2000, p. 441.
- ² Plaut, Terențiu, *Teatru latin*, traducere de Nicolae Teică și Ion Acsan, București, Editura Mondero, 1999, p. 39.
- ³ Jean Bayet, *Literatura latină*, traducere de Gabriela Creția, București, Editura Univers, 1972, p. 56.
- ⁴ Titus Livius, *Op.cit.*, p.436.
- ⁵ Quintilian, *Institutio oratoria*, XI, 3, 73.
- ⁶ Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, vol. I, București, Societatea Adevărul, 1994, p. 56.
- ⁷ Jean Bayet, *op. cit.*, p. 64.
- ⁸ *Ibidem*, p. 97.
- ⁹ Pierre Grimal, *Literatura latină*, traducere de Mariana și Liviu Franga, 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. 93.
- ¹⁰ Pierre Grimal, *Civilizația romană*, traducere, prefață și note de Eugen Cizek, București, Editura Minerva, 1973, p. 216.
- ¹¹ Ovidiu Drîmba, *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Vestala, 1997, p. 286.
- ¹² Ion Zamfirescu, *Panorama dramaturgiei universale*, Craiova, AIUS, 1999, p. 39.
- ¹³ *Ibidem*.

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].
- Pippidi, D. M., *Formarea ideilor literare în antichitate*, București, 1972.
- Martin, R., Gaillard, J., *Les genres littéraires à Rome*, 2 vol., Paris, 1981.
- Tanașoca, N., *Valoarea și funcțiile elementului narativ în comedia plautină*, în *Studii clasice*, 4, 1962, p. 177.

ARTA DISCURSULUI SALLUSTIAN ÎN *DE BELLO IUGURTHINO*

Mihaela MARCU

Abstract

The obvious rhetorical elements in Sallustius's speeches reconstitute the artistic and historical author's view. But beside these, we can meet a great deal of art and, especially, poetry. Sallustius intention in this discourse is to emphasise his supporters' powerful personality. Sometimes the historian enters the Rhetorics domain and presents his own knowledge and ideas. But Sallustius neglects neither the basic nucleus of the discourse, nor the speakers' intentions.

Key-words: *rhetorical elements, discourses, originality, fiction, stylistical variety.*

Ca istoric și ca unul care aspiră la titlul de primul istoric al Romei antice, Caius Sallustius Crispus caută explicația profundă a evenimentelor, interdependența ascunsă dintre ele, căci cercetarea faptelor istorice constituie pentru el un ideal nobil la care a simțit nevoia să se întoarcă cu încredere înnoită și cu forțe noi.

În cele două monografii istorice, *De coniuratione Catilinae* și *De bello Iugurthino*, Sallustius prezintă istoria ca opera unor personalități singulare, un produs al pasiunii lor. Narațiunea capătă un caracter dramatic, portretele sunt gravate cu fraze scurte, dar incisive. Sallustius abordează subiectul numid din *De bello Iugurthino* ca într-o piesă, prezentându-ne protagoniștii unei drame ce se va juca în cea mai mare parte pe pământul african. Războiul împotriva regelui numid Iugurtha, îl duce pe cititor în ultimii ani ai secolului al II-lea î.Hr. (de la 111 la 105), iar urmările acestei confruntări în viața Romei antice vor sta la baza luptelor care vor izbucni curând și care vor declanșa seria războaielor civile.

În ceea ce privește metodele de prezentare și interpretare a faptelor, Sallustius folosește un stil sobru, concis și abrupt, dar în același timp dinamic. Chiar dacă subiectul din *De bello Iugurthino* era prea îndepărtat nu numai de sensibilitatea, dar chiar și de înțelegerea romanilor, Sallustius izbutește în încercarea de a varia povestirea și de a-i da mișcare; de aceea, de cele mai multe ori, istoricul întrerupe narațiunea, intercalând fie scrisori, fie portrete, fie discursuri.

Mai valoroase și mai bine construite decât în prima monografie istorică, discursurile din *De bello Iugurthino* reproduc, în multe situații, vederile istorice și artistice ale lui Sallustius. Istoriografia nu a rupt legătura cu elocința și toate acestea fac ca discursurile sallustiene să fie bine construite: „ele nu abundă în retorisme seci, nici nu se conformează unor scheme prea rigide și complicate, ci se conformează în chip spontan unei legi simple și logice: aceea care derivă din armonia întregii opere, din criteriile istorice și artistice care o caracterizează în general, și din cele stilistice în special”¹.

Adresat de regele Micipsa fiilor săi, primul discurs din *De bello Iugurthino* pune problema autenticității lui, căci Sallustius însuși recunoaște că vorbele bătrânului rege sunt plămuite (*ficta*). Departate de a împieta asupra valorii artistice a discursului, „el arată, indirect, și caracterul celui ce-l pronunță; acest procedeu de a caracteriza indirect pe oameni cu ajutorul discursurilor este împrumutat de Sallustius de la Tucydides”².

Întregul discurs atribuit regelui Micipsa este construit dramatic, o încercare de a-l îndupleca pe Iugurtha și de a-și proteja fiii, Hiempsal și Adherbal. Accentul cade pe reliefarea bunătații și protecției oferite de Micipsa lui Iugurtha-copil, aflat într-o stare jalnică: „Iugurtha, după pierderea tatălui tău, rămas copil fără speranță și fără avere, eu te-am luat urmaș la domnie, crezând că pentru aceste binefaceri îți voi fi nu mai puțin drag decât copiilor mei... Și această credință nu m-a înșelat”³.

Regele enumeră în continuare calitățile fizice și personalitatea lui Iugurtha, justificându-și parcă măsurile luate în favoarea acestuia. Pe măsura dezvoltării discursului, dramatismul vorbelor bătrânului rege, bine ascuns până atunci, capătă contur într-o scenă plastic evocată de istoric; tonul se încarcă cu presimțiri sinistre, căci „calmul lui Iugurtha prevestește furtuna, iar timiditatea celor doi prinți exprimă presentimentul unor zile triste: toate elementele în germen ale unei drame ce se pregătește”⁴.

Adherbal și Hiempsal sunt îndemnați de tatăl Micipsa, tot din dorința de a-i proteja, să-l cinstească și să-l respecte pe Iugurtha, un tânăr valoros care se va schimba dintr-o dată într-un criminal gata de orice nelegiuire pentru a căpăta puterea. Chiar dacă istoricul conferă un ton nobil și elegant acestui final al discursului, vorbele bătrânului rege sună în gol și ascund un sarcasm tragic care rezultă din cunoașterea crimelor lui Iugurtha. Este ușor să ne dăm seama că cel care vorbește aici nu este Micipsa, ci Sallustius însuși, un bun cunoscător al omului cu o viață tumultoasă, principele numid, Iugurtha.

Capitolul 14 din *De bello Iugurthino* cuprinde discursul rostit de Adherbal în fața senatului roman, căruia îi cere protecție, după ce Iugurtha pusese la cale asasinarea lui Hiempsal. Tonurile folosite în această cuvântare sunt variate, cel jalnic precumpănind asupra celorlalte. Astfel, Adherbal

devine cât se poate de măgulitor pentru mândria romanilor, violent împotriva lui Iugurtha, rugător către senatori, dar și abil, determinându-i pe aceștia să ia atitudine. Patetismul vorbelor sale reiese din întrebările retorice pe care i le pune tatălui Micipsa, pentru ca să încheie cu o adresare directă senatului roman pe care-l consideră dator să-i dea ajutor, de vreme ce numai datorită alianței cu romanii se află el acum atât de izolat: „Iar acum, alungat din patrie și din căminul meu, singur și lipsit de însemnele rangului meu, încotro s-o apuc și cui să cer ajutor? Oare neamurilor și regilor care toți sunt dușmani familiei noastre din pricina prieteniei cu voi? Oare aş putea eu merge undeva unde să nu fie foarte numeroase urme de dușmănie ale strămoșilor mei? Sau i-a fi oare milă de mine cuiva care v-a fost vreodată vouă dușman?”⁵.

Cuvântarea lui Adherbal rămâne în același registru patetic, adresându-se cu vorbe mișcătoare umbrei fratelui său, Hiempsal, victimă a lui Iugurtha, pe care-l invidiază, considerând că a avut o soartă mai fericită decât a lui.

Partea finală a discursului se constituie într-o perorație construită după toate regulile retoricii. Evocarea de dinainte pregătise starea afectivă a auditoriului, fapt ce-i permite lui Adherbal să insiste asupra măreției romane și asupra obligației senatului de a proteja regatul Numidiei, care nu este, în fond, decât o posesiune a Romei.

Privit în ansamblu, discursul lui Adherbal este destul de convențional, încărcat cu numeroase figuri și artificii retorice. Și ca întindere, această cuvântare are de pierdut, întrucât auditoriul se pierde în tânguiriile principelui numid, iar scopul vorbelor sale nu este pe deplin atins. Există însă pasaje în care se simte intervenția lui Sallustius care, prin arta sa, reușește să revigoreze o serie de formule folosite până la abuz. De aceea, patosul și intențiile discursului lui Adherbal nu sunt în întregime pierdute, iar scurtele expuneri de fapte se împletesc cu observații generale asupra comportamentului uman.

Artistic elaborat, discursul din capitolul 31 din *De bello Iughurtino* aparține unui personaj mai puțin cunoscut cititorilor, Memmius. De aceea, Sallustius îi face o prezentare succintă prin câteva mențiuni anterioare. Istoricul insistă asupra faptului că Memmius era „un bărbat aprig și dușman al puterii nobilei”, iar elocvența sa era „strălucită și viguroasă”. „Nici nu putea fi altfel pentru Sallustius, discursul atribuit unui membru al partidului popularilor care se dezlănțuia împotriva nobilei cu cuvinte aprinse și vibrante; raționamentele, argumentele și ideile oratorului sunt în întregime ale lui Sallustius”⁶.

Debutul discursului se constituie într-un atac la adresa nobilei corupte, oratorul refugiindu-se apoi în trecut, prin referire la strămoși

(*maiores*), dar nu în general, ci doar la strămoșii plebeilor. Această întoarcere în vremurile trecute îi dă ocazia lui Memmius să dezvăluie o serie de nelegiuiri ale nobilimii care a confiscat toate bunurile materiale și spirituale, adică averile și gloria Romei. Discursul continuă cu același ton violent, devenind un atac direct împotriva uzurpatorilor nobili, o castă închegată și vinovată de toate relele din statul roman. Din aceste cuvinte se poate reconstitui cu ușurință activitatea de tribun plebeu a lui Sallustius, precum și cuvântările ținute în fața poporului.

Finalul discursului rămâne în aceeași tonalitate. Memmius arată că poporul are de ales între două căi: fie supunerea și sclavia, fie eliberarea prin propriile forțe de sub dominația nobilimii. Oratorul își exprimă tranșant părerea că Iugurtha trebuie pedepsit pentru crimele sale, dar odată cu el trebuie pedepsiți și nobilii care l-au susținut și l-au încurajat. Sentințele moral-filosofice presărate în finalul acestui discurs frânează impetuoșitatea inițială, în dauna realizării artistice: „Cetățeni, eu nu vă îndemn să fiți bucuroși când concetățenii voștri fac mai mult rău decât bine, ci să nu pierdeți pe cei buni, iertându-i pe cei răi. Pe lângă aceasta, în viața publică este cu mult mai bine să fie date uitării faptele bune decât cele rele. Cel bun, când nu-l iei în seamă, devine numai mai lășător, dar cel rău și mai nerușinat. În afară de aceasta, dacă n-ar exista nedreptăți, rareori ar fi nevoie de ajutor”⁷.

„Lucrarea lui Sallustius culminează cu discursul atribuit lui Marius în momentul în care acesta primește provincia Numidia. Sallustius exprimă aici mai puțin crezul politic al noului consul cât propria sa adeziune la valorile tradiționale ale Romei: curajul, zelul în muncă, pasiunea pentru efort, dar și cinstea cea mai curată”⁸.

Cu siguranță că istoricul a avut prilejul să cunoscă conținutul unor discursuri ale lui Marius pe vremea consulatului acestuia, împrumutând de aici diferite elemente. Față de cuvântările prezentate anterior, stilul discursului din capitolul 85 este mai concis, mai nervos, reflectând gândirea lui Marius, personalitatea lui reală. Simțim din acest discurs simpatia istoricului față de Marius, pe care, într-o largă măsură, îl lasă să se caracterizeze prin propriile-i cuvinte rostite în fața poporului, după ce este ales consul. Printr-un fel de *captatio benevolentiae*, Marius aduce un omagiu plebei, subliniind că el nu este altceva decât un simplu slujitor al patriei. Nu lipsesc nici din acest discurs reflecțiile cu caracter moral-filosofic, precum și invectivele la adresa nobilimii: „Ați hotărât ca eu să mă războiesc cu Iugurtha, ceea ce nobilimea a îndurat cu foarte mare greutate. Cumpăniți, rogu-vă, în sufletele voastre dacă n-ar fi mai bine să schimbați această hotărâre, să trimiteți în acest război sau în orice altă misiune de acest fel pe cineva din acea clică a nobilimii, pe vreun bărbat de viță veche și cu numeroase imagini de strămoși, dar fără nicio pricepere la oaste”⁹.

Om de acțiune prin excelență, Marius înfățișează contrastul dintre viața practică și cea intelectuală. Este un punct de vedere care-i aparține lui Sallustius, pentru care acțiunea este mai presus de literatură, oricât de bine realizată ar fi ea. Sentința pe care istoricul o presară în acest discurs scoate încă o dată în evidență faptul că istoriografia rămâne alături de elocință: „părinții nu au dorit, îl pune Sallustius pe Marius să afirme, ca urmașii lor să fie nemuritori, ci ca ei să fie curajoși și să se umple de glorie”¹⁰.

Discursul capătă în continuare un ton aprig prin atacul violent împotriva lui Albinus și Bestia, comandanți ai armatei romane înfrânți în bătălia cu Iugurtha. În schimb, față de Metellus, și el un luptător fără noroc în războiul numid, Marius nu manifestă nicio atitudine, mulțumindu-se să-l treacă sub tăcere.

Intenția lui Sallustius, așa cum reiese din acest discurs, este de a sublinia personalitatea covârșitoare a lui Marius și meritul incontestabil al acestuia în înfrângerea lui Iugurtha. Chiar dacă istoricul alunecă uneori în domeniul generic al retoricii și își etalează propriile-i idei și cunoștințe, el nu neglijează nucleul de bază al discursului și nici intențiile celor care iau cuvântul. Plăsmuite sau autentice, discursurile sallustiene din *De bello Iugurthino* se caracterizează prin multă artă și, mai ales, prin poezie. Ele se disting și printr-o varietate de stil și de ton, mereu adaptată momentului și oratorului.

NOTE

¹ Caius Sallustius Crispus, *Opere*, studiu introductiv, traducere, note și indice de Nicolae Lascu, Cluj, Editura Poligrafică, 1969, p. 43.

² *Ibidem*, p. 58.

³ *Ibidem*, p. 137.

⁴ *Ibidem*, p. 59.

⁵ *Ibidem*, p. 142-143.

⁶ *Ibidem*, p. 61.

⁷ *Ibidem*, p. 158.

⁸ Pierre Grimal, *Literatura latină*, traducere de Mariana și Liviu Franga, 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. 164.

⁹ Caius Sallustius Crispus, *op. cit.*, p. 199.

¹⁰ *Ibidem*, passim.

BIBLIOGRAFIE

Barbu, N.I., *Istoria literaturii latine de la origini până la sfârșitul Republicii*, vol. I, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1964.

Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, Editura Societății Adevărul, București, 1994.

Grimal, Pierre, *Literatura latină*, traducere de Mariana și Liviu Franga, 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].

Sallustius Crispus, *Opere*, studiu introductiv, traducere, note și indice de Nicolae Lascu, Cluj, Editura Poligrafică, 1969, p. 43.

LINGUȘIREA, *VIRTUS AUT VITIUM*

Ina STÂNCĂ

Résumé

Par un abord classique qui suppose une argumentation accompagnée par une amplification « per incrementum », développée surtout par recours au parallélisme on peut démontrer que tout texte nouveau s'appuie sur des éléments anciens, la nouveauté étant donnée seulement par la forme d'organisation, perçue par la voie comparative.

« L'adulation, vice ou vertu » démontre que l'homme n'épargne pas ses efforts pour surmonter tous les obstacles pour satisfaire ses besoins.

Mots clés : *virtus, abord, classique, comparative, l'adulation.*

Reputatul savant Erwin Rohde afirma că „forma exterioară a lumii greco-romane a încetat să existe, dar spiritul ei este nemuritor, căci ceea ce odată a fost trăit cu intensitate, nu poate fi nimic, ci trăiește mai departe o viață a spiritului”¹.

Transcendența marilor fapte de cultură ale Antichității se constituie într-o sursă inepuizabilă pentru toate Renașterile pe care le-a cunoscut „situl” Europa. Acest spirit a anticipat ceea ce avea să gândească Europa, timp de milenii.

Ideile cele mai profunde și mai îndrăznețe despre om, natură și societate, precum și concepțiile cele mai pioase despre zei își au originea în această lume veche, căreia îi datorăm esențialul: instrumentul intelectual și principiile morale, după care se conduce astăzi lumea civilizată.

Gânditorii și artiștii au creat, vreme de secole, în diferite școli, ceea ce numim astăzi moștenirea de prim ordin a elenismului. Preluând ștafeta, Roma a devenit în cele din urmă, prin marea sa calitate de a recunoaște valoarea și grație propriei sale contribuții, stăpâna și călăuză Europei. Acolo unde s-a întins Grecia, Roma și Creștinismul s-a conturat Europa, nu numai cea geografică, ci mai ales cea spirituală.

În secolul al XIX-lea și, apoi, în prima jumătate a secolului XX, antinomia clasic / modern se acutizează, devenind una dintre fundamentele vieții literare și artistice, dar și un „modus vivendi”.

Trecerea de la o cultură nutrită direct de la izvoarele antice la una care se întemeia pe inovație, atitudine zgomotoasă, pe declarații rituoase, cu aparență de revoluționism, de înnoire cu orice preț, a dus la apariția unei

entități autonome, care, la prima vedere, s-ar exclude reciproc: Clasicism, Romantism, Symbolism, Dadaism, Suprarealism, Constructivism ș.a.m.d.

Pasiunea pentru clasificări în curente, mișcări și grupări a estompat, de fapt, elementele definitorii comune, care s-au prelungit de la o epocă la alta sau care au coexistat constant și permanent: viața, moartea, binele, răul, adevărul, frumosul, creația, credința, eroismul, educația, fericirea, înțelepciunea, probleme umane eterne, pe care geniul greco-roman le-a sesizat și definit pentru totdeauna.

Scrierile celor vechi au încredințat memoriei omenirii, într-o formă, care se înalță la universalitate, gesturile și gândurile muritorilor, cititorul de astăzi, având posibilitatea unei priviri asupra istoricității lecturii, putând lesne sesiza că textele moderne de cele mai multe ori, având o structură metaforică, se bazează pe materialitatea și concretețea celor vechi.

Pornind de la teoria Mariei Corti², potrivit căreia înțelegerea literaturii presupune cunoașterea sistemului din interiorul și din exteriorul sistemului, vom înțelege că structurarea sistemului literar are loc, de obicei, la nivelul sincron, dar există în același timp interrelații diacronice ușor de urmărit.

Profesorul genovez Jean Starobinski³ sesiza valențele simbolurilor textului modern, care asigură polisemia prin prisma sensibilității și conștiinței de astăzi, dar care se exprimă cu ajutorul instrumentelor pe care ni le-a transmis istoria. Astfel, într-un text vechi, percepem un număr infinit de lucruri foarte actuale.

Lingușirea, *virtus aut vitium*, este un subiect de meditație asupra naturii umane, care a stat mereu sub unghiul relației adevăr-ficțiune, ilustrând legătura dintre lumea launtrică și cea din afară.

Sociologul George Butunoiu⁴ consideră lingușirea o calitate, care ajută foarte mult pentru a avansa în carieră sau pentru a păstra o slujbă, chiar dacă nu posedă competențe profesionale necesare. Despre lingușitori, cercetătorul afirmă că ajung să fie bine văzuți, pentru că foarte mulți șefi, fiind preocupați imaginea lor, lingușitorii sunt cei care reușesc să le-o mențină totdeauna pozitivă. Colegii angajaților tupești și lingușitori devin critici, deoarece îi văd pe aceștia avantajăți de superiori.

Realitatea vieții a fost dintotdeauna o materie importantă pentru scriitori, iar grecii au fost cei dintâi care s-au aplecat asupra realității, descoperind tainele firii omenești, pe care le-au transpus în diferite tipuri de discurs. Rostirea lor arhaică are privilegiul de a fi impus epocilor consecutive să le păstreze în memorie, în mod conștient sau inconștient, pentru a le repeta, a le transpune sau a le contrazice.

Lingușirea, atitudine umană, prin care se caută să se câștige bunăvoința și favoarea cuiva, satisfăcând vanitatea, a devenit un motiv literar de o admirabilă fecunditate, reiterat și amplificat în întreaga literatură europeană

de la Homer încoace. Lingușirea vizează dedublarea, ceea ce face ca un lucru să fie ascuns, în timp ce un altul este rostit, iar această atitudine este caracteristică unui „homo dolosus”, capabil să separe rostitul de nerostit.

Prin rostirea de vorbe măgulitoare, laude exagerate și ipocrite se obține înșelarea, fapt care operează la nivelul spiritului cuiva. Unul dintre primele documente literare, care denunță duplicitatea actului lingușirii, în mod direct și complet este textul homeric al Iliadei⁵, în care apare tipul vicleanului, în persoana lui Odysseus, personajul central al epopeii, participând la războiul troian, rege al Itakăi, „cel pe care mintea îl ridică până la Zeus”, așa cum îl caracterizează, în mod direct, autorul. Adresându-se lui Neoptolem, fiul lui Ahilleus, Odysseus își exprimă clar optica de viață:

În tinerețe am împărtășit și eu valorile pe care se întemeiază vârsta eroică a lumii: forța și codul onoarei. Însă, cu trecerea timpului, deci hârșit în viață fiind, acumulând experiență și devenind înțelept, am aflat că vorbele și nu faptele conduc lumea.

Morala pe care se întemeiază atitudinea lui Odysseus este „dolos”, care nu implică priceperea, deci valoarea, care ține de codul onoarei, în spiritul căreia acționează Ahilleus, semizeul instruit nu numai în meșteșugul cinegetic și în arta războiului, dar și în morală, de către Hiron, cel mai înțelept dintre centauri.

Vorbind despre sursele clasice ale moralei politice, Gabriel Liiceanu⁶ sesizează faptul că morala pe care se întemeiază ecuația lui Odysseus aparține moralei celei de-a doua instanțe, o morală modernă, pe care se întemeiază, de regulă, morala politică.

Ecuația lui Ahilleus, care presupune curaj, forță și luptă dreaptă, reprezintă morala primei instanțe, morala clasică, cea a moralistilor, a filosofilor și a consecvenților.

Din această perspectivă, utilizarea verbului pervertit de către Odysseus, implică imoralitatea, pe când a-verbul lui Ahilleus implică cinstea.

Dihotomiei „moralis / immoralis” îi corespunde dihotomia „malum / bonum”, pe care autori din diferite epoci își fundamentează viziunea, plasând, de cele mai multe ori, lingușirea în sfera răului.

Caracterele lui Teofrast, traduse din limba greacă de către La Bruyère, constituie un binecunoscut exemplu. Fin psiholog din școala observatorilor sufletului omenesc formată de Aristotel, Teofrast îl prezintă pe lingușitor ca fiind un „homo malus”, iar lingușirea o definește ca fiind „o comportare lipsită de demnitate, de pe urma căreia lingușitorul are partea lui de folos”⁷.

Textul lui Teofrast arată doar lesnicioasa înaintare a vorbirii lingușitoare în obținerea succesului, dar textul comediei plautine *Miles gloriosus*, lăsându-l să acționeze atât pe lingușitor, sclavul Palaestrio, cât și pe cel lingușit, militarul lăudăros, Pircopolinices, surprinde dublul efect al actului lingușirii. Pe de o parte, laudele lingușitorului îi aduc foloasele materiale mult râvnite, iar pe de altă parte, cel lingușit este nu numai liniștit în privința părerii personale a celui servil, ci și a judecății universale asupra „esenței” personale.

De cele mai multe ori, cel lingușit consimte să se mulțumească cu vorbe goale, pentru că nimic nu-l poate opri pe calea supraestimării celei mai oarbe. Cel mai adesea, cel lingușit se simte mai tânăr și mai frumos, mai puternic și mai capabil decât este. Prin jocul iluziei, acesta este mereu gata să plătească contravaloarea „faimei” de care are nevoie. Dintre cei care nu duc niciodată lipsă de lingușitori sunt conducătorii. Cunoscând atât de bine înclinația irezistibilă a acestora, adesea artiștii le ridică monumente.

Astfel, poeții latini au adus, pe-ntrecute, în versurile lor, elogii apoteotice fiului adoptiv al lui Caesar, figură proeminentă a unei epoci de restaurare. Ca semn de recunoștință pentru grandioasele-i fapte, Vergilius, în *Aeneida*, glorifică domnia personală a lui Augustus, învăluind-o în aura divină.

*Hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis/ Augustus Caesar,
divi genus, aurea condet/ saecula qui rursus Latio regnata per arva/
Saturno quondam, super et Garamantos et Indos/ proferet imperium;
iacet extra sidera tellus*⁸.

Pentru a câștiga gloria poetică și a-și arăta recunoștința pentru protecție și sprijin, Horatius face elogiu lui Maecenas, mare politician al aceleiași epoci:

*Maecenas atavis edite regibus/ o, et praesidium et dulce decus
meum,/ sunt quos curriculo pulverem Olympicum/ collegisse iuvat
metaque fervidis/ evitata rotis palmaque nobilis/ terrarum dominos
evehit ad deos ;/[...] Me doctarum hederæ præmia frontium/ dis
miscent superis.*⁹.

Aflat într-o situație dificilă, obligat să suporte pedeapsa exilului, pentru că nu se supusese rigorilor morale impuse de Augustus, Ovidius, nu se dă în lături de la fel de fel de lingușiri. Dar secvențe ilustrative ale retoricii lingușirii le găsim însă cu mult înaintea poeziei exilului, în *Faste* și *Metamorfoze*.

Evocatoare în acest sens sunt versurile *Fastelor*¹⁰:

*Vai, nebunul de mine, am vrut să fac elegie
Din acest subiect, bun pentru versul erou.
Sfinte părinte al patriei, plebea ti-a dat și senatul
Numele-acesta și noi, toți cavalerii, ți-am dat
Fapta ți-l dase nainte; târziu ai luat aste titluri,
Tu pe pământ porți un nume pe care-n înalt l-are Joe;
Tată al zeilor el, tu ești al oamenilor.*

De cele mai multe ori, conducătorul se lasă prins de momeala propriei sale imagini exaltate, iar Ovidius știe acest lucru, fapt pentru care în schimbul obținerii iertării, face din lingușire o adevărată coordonată a liricii exordiale.

Jean Starobinski remarcă faptul că între adulator și conducător miza este cea mai ridicată, dar și cea mai periculoasă. Acest joc primejdios în care este antrenată însăși puterea, dar și favoarea, care lasă cale liberă acumulării de bogății este surprins magistral de către Tacitus, în al cărui text hiperbola lingușirii se accentuează. Istoricul latin constată că, pentru unii, lingușirea este o adevărată plăcere de a falsifica adevărul. Lingușirea cuprinde defectul hidos al servilismului, dar vorba lingușitorului autorizează atotputernicia. Textul *Analelor*, relatând fapte și întâmplări petrecute în Roma imperială, ni-l dezvăluie pe lingușitorul care, în același timp, este și delator.

Vremea lui Nero, atât de stricată și de murdară, din cauza lingușelii fără margini, face ca supremul conducător să nu mai aibă în fața sa decât o lume jucărie și orice dorință, oricât de infamă, să nu mai întâlnească niciun obstacol.

Practicarea lingușelii ține de o anumită artă oratorică. În legătură cu această „ars dicendi” a lipitorilor cu două limbi, în secolul al XV-lea, Erasmus din Rotterdam atrăgea atenția principilor:

În situația lui de monarh, este înconjurat de tot felul de plăceri, de o libertate nelimitată, de lingușire și de lux, lucruri ce obișnuiesc să-l îndepărteze de calea dreptății. El trebuie să se străduiască cu atât mai vârtos și să vegheze cu atât mai multă grijă ca să nu-și nesocotească nici chiar din greșeală, datoriile sale. [...] Grație prostiei el lasă toate în plata domnului, își vede de sufletel și nu îngăduie alături de el decât oamenii ce îi spun lucruri plăcute ca să nu-i întunece sufletul cu vreo grijă. Ei își închipuie că și-au îndeplinit datoria față de domnitor, dacă fac dese partide de vânatoare, dacă cresc cai de rasă, dacă vând slujbe și dregătorii în

*folosul lor personal și născocesc metode noi de a ușura pungile cetățenilor, spre a le umple pe ale lor*¹¹.

În viziunea umanistului olandez, atât iubirea de sine, cât și lingușirea sunt soațe ale prostiei.

La curțile italiene din secolul al XVI-lea și în saloanele pariziene din veacul următor, se impune doctrina clasică a curteniei, pornindu-se de la principiul că oamenii, fiind siliți să intre zilnic în relații unii cu alții, trebuie să elimine violența. Acest principiu stă la baza unei întregi educații, care devine o artă complexă ce ține nu numai de limbaj, dar și de gesturi. Curtenia presupune urbanizare, cizelare și maniere plăcute, opusă agresivității individului rustic, grosolan.

Jean Starobinski aprofundează analiza conceptului de „honnêteté”, dându-i o coloratură psihanalitică. Astfel, el consideră curtenia o civilizare a Erosului și a relațiilor civile, un narcisism de grup cu consecințe asupra calității judecății de apreciere morală.

La Rochefoucauld, un desăvârșit observator al oamenilor, remarcă faptul că orice discurs laudativ nu face decât să întărească amorul propriu, care există în fiecare dintre noi: „Amorul propriu este cel mai mare dintre toți lingușitorii”¹².

Plasând lingușirea sub semnul viciului, moralistii francezi: La Bruyère, La Rochefoucauld, La Fontaine și Boileau denunță recursul la iluzie, teatralitate, aparență și mască. Ori de câte ori s-a încercat o recuperare la nivel moral, acești gânditori au fost mereu chemați să vorbească oamenilor. La fel ca și Esop și Phaedrus, La Fontaine plasează lingușirea în sfera animalității, vulpea devenind simbolul consacrat al vicleniei dominate de poftă. Dar La Fontaine denunță nu numai convingerea iluzorie a „glasului frumos” și primejdioasa pretenție a celui ce vrea să pară altceva decât este, ci și efectul respingerii acestor manifestări de către cel care nu acceptă nici atitudinea prea sinceră, nici imaginea prea înfrumusețată care i se propune.

Evocatoare în acest sens este fabula *Curtea leului*:

*Ținuse să-i cunoască Măria Sa Leiască
pe cei din vrerea Slăvii sortiți să-i cârmuiască.
Trimise deci cu cărțile,
pecetluite bine, ceauși în toate părțile,
pofțindu-și toți supușii să vină mai degrabă
la un divan de-o lună, ocârmuit de Rege
ce-avea să se deschidă printr-un ospăț în lege,
urmat și de o echipă cu tumbe de tarabă.
Prin dărnicia asta, sporindu-le plăcerea,*

*Își arată monarhul supușilor puterea.
Ia și poftit în Luvru, – ce Luvru: grozăvie!
duhnea să te înece, ca la o stârvărie.
Cum Ursul își duse, scârbit, la bot o labă,
se mânie Monarhul și-l omorî degrabă.
îndată, lingușindu-l cu toată josnicia,
Maimuța îi slăvește asprimea și mânia
și-n ticluri alese fiind destul de meșteră,
ridică-n slăvi, firește, miasele din peșteră,
spunând că nu e ambră, nici nu sunt flori sub soare
cu-asemena mireasmă-mbătătoare.
Ci Craiul (pasămite cu Caligula rudă)
scârbit și scos din fire
de-așa nerușinată și proastă lingușire,
o răsplăti cu-aceeași osândă foarte crudă.
Iar cum cumătra Vulpe se nimeri pe-aproape,
îi porunci să spună, pe șleau, tot adevărul:
într-adevăr și dânzei îi miroase?
Cum vulpile-s fricoase,
i se zbârlise părul;
dar îi răspunse strașnic și izbuti să scape
că ea, cu guturaiul de-acuma, n-are cum
să-i spună de miroase duhoare sau parfum.¹³*

Cântărilor și nuanțând ideile sugerate de autorii antici, lucrarea lui Machiavelli, *Il Principe*¹⁴, cea pe care se întemeiază teoria politică modernă, abordează, în capitolul al XXIII-lea, și subiectul lingușirii, sub dublul său aspect. Pe de o parte, pentru principii mai puțin înțelepți, lingușeala este o greșală, „vitium”, iar pe de altă parte, pentru cel care dorește să se ferească de ea, este „virtus”, dar cine poate rezista nectarului atât de îmbătător al laudelor venite din interesul meschin al celor ce petrec?! Machiavelli recomandă principelui prudența.

Motivul lingușelii, prezent în texte aparținând tuturor epocilor, oferă un bogat evantai de investigații și nuanțări. Atitudine umilă care cere hrană, înlesniri, avansări și slujbe, lingușirea este „vitium”, dar maniera plăcută în care se comunică într-un chip rezonabil, lingușirea este „virtus”.

NOTE

¹ Erwin Rohde, *Psyché*, București, Editura Meridiane, 1985.

² Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, București, Editura Univers, 1981.

³ Jean Starobinski, *Textul și interpretul*, București, Editura Univers, 1985.

⁴ *Evenimentul Zilei*, nr. 5609/24.XI.2008.

⁵ Homer, *Iliada*, București, Editura Albatros, 1973.

⁶ Gabriel Liiceanu, *Despre minciună*, București, Editura Humanitas, 2006.

⁷ La Bruyère, *Caracterele*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

⁸ Publius Vergilius Maro, *Aeneida*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

... *El e bărbatul de care auzi-vei prin veacuri că vine:/ Caesar Augustus, născutul din cei de-o făptură cu zeii,/ Cel ce-ndomnitul cândva de Saturnus, în Latium aduce/ Zilele de-aur, din nou, și-ntinde dincolo de Indii Sceptrul și-i zace dincolo de stele pământul.*

⁹ Horatius, *Opera omnia*, I-II, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichita. Ediție critică. Stabilirea textului și selecția traducerilor din *Ode, Epode și Carmen Saeculare*: Traian Costa, București, Editura Univers, 1980.

... *Mecena, din tulpina de mari strămoși născut,/ tu care mi-ești și dulce podoabă, mi-ești și scut,/ sunt unii care-și află plăcerea cea mai mare/ tot praful din arenă stârnind la alergare/ și, ținta ocolind-o cu roți înfierbântate,/ de capătă cununa, sunt zei, stăpâni a toate./ ... Pe mine mă unește cu zeii iedera/ menită înțeleptele frunzi a-ncununa.*

¹⁰ Ovidius, *Fastele*, București, Editura Academiei, 1965.

¹¹ Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei sau cuvântare spre lauda prostiei*, București, Editura Humanitas.

¹² La Rochefoucauld, *Maxime*, București, Editura Albatros, 1973.

¹³ La Fontaine, *Fabule*, București, Editura pentru literatură universală, 1969.

¹⁴ Niccolo Machiavelli, *Il Principe*, București, Editura Humanitas, 2003.

BIBLIOGRAFIE

Corti, Maria, *Principiile comunicării literare*, București, Editura Univers, 1981.

Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei sau cuvântare spre lauda prostiei*, București, Editura Humanitas.

Evenimentul zilei, nr. 5609/24-XI-2008.

Homer, *Iliada*, București, Editura Albatros, 1973.

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

La Bruyère, *Caracterele*, București, Editura pentru literatură, 1968.

La Fontaine, *Fabule*, București, Editura pentru literatură universală, 1969.

La Rochefoucauld, *Maxime*, București, Editura Albatros, 1973.

Liiceanu, Gabriel, *Despre minciună*, București, Editura Humanitas, 2006.

Machiavelli, Nicollo, *Il Principe*, București, Editura Humanitas, 2003.

Ovidiu, *Fastele*, București, Editura Academiei, 1965.

Rohde, Erwin, *Psyché*, București, Editura Meridiane, 1985.

Starobinski, Jean, *Textul și interpretul*, București, Editura Univers, 1985.

Tacitus, Cornelius, *Anale*, București, Editura Humanitas, 1995.

Vergilius, *Aeneida*, București, Editura pentru literatură, 1968.

COMUNICAREA ÎN ROMA ANTICĂ

Mădălina STRECHIE

Résumé

Au milieu d'un monde despotique la cité de Rome Antique a été capable d'avoir un véritable système de communications avec ses citoyens et avec les autres (les provinces, les *socii*); cet système était complexe, bien organisé et développé par des nombreux moyens, nombreuses techniques et modalités de communication. C'est ça a donné aussi la démocratie de la société romaine parce que le super-pouvoir de l'Antiquité n'avait pas seulement les moyens du Mars (dieu de la guerre) pour vaincre, mais aussi les *verba* (les paroles et les idées).

La Romanisation a été possible aussi par la circulation des idées non seulement par circulation de les légions ; surtout cet système complexe de communication génèrait une organisation efficace, stabilité et un bon contrôle pour le gouvernement du grand Empire Romaine.

Mots clés : *communication, Rome, diversité, société, l'état.*

Comunicarea era foarte importantă în Roma Antică, de altfel, marea majoritate a lexicului din domeniul comunicării este din limba latină. Cele mai importante sunt: *communicatio-onis* s.f. comunicare, împărtășire și verbul *communico,-are, -avi,-atum*, verb tranzitiv și intransitiv, conjugarea I: 1. a face comun (dând), a împărți ceva cu cineva, a împărtăși; 2. a face comun (luând), a-și asocia, a lua asupra sa.¹

Acesta este sensul verbului latin de la care voi începe demersul despre comunicarea socială și tipurile ei în lumea romană antică. Aceste aspecte comportă numeroase caracteristici și metode pe care vom încerca să le punctăm.

Statul roman comunica romanilor – cetățenii săi – printr-un limbaj comun cu o gamă vastă de argumente și de tehnici de persuadare. Elocvența ca artă de convingere va sfârși prin a transforma arta oratorică în creuzetul și sinteza tuturor virtuților publice. Statul roman putea avea un dialog cu cetățenii săi și astfel autoritatea brutală, viclenia, intimidarea, pamfletul, invectiva, nu erau altceva decât modalități de comunicare orală.²

Aceste modalități de comunicare orală erau folosite mai ales în politica Romei. Cea mai mare parte a politicii romane se făcea cunoscută cetățenilor săi în *forum*, inițial, piață publică, apoi sediul puterii centrale ale Romei (aici instaurându-se sediul tuturor instituțiilor romane). *Forumul* cu

toate splendorile sale a fost locul cel mai eficient de comunicare a statutului cu cetățenii săi. Aici aveau loc, la începuturile Republicii, adunările populare, aici se dezbăteau procesele, aici se afișau legile, aici puterea romană declara război etc. În acest spațiu, forța și valoarea puterii romane se transmiteau cetățenilor, de aceea forumul a reprezentat locul cel mai trainic de a seduce poporul, acest lucru a fost vizibil mai ales în perioada imperială când noul *princeps*, împărat, Octavian, devenit Augustus (urmat de ceilalți) a început să construiască aici diverse edificii pentru glorificarea Romei.

Vocea poporului cu toate categoriile sale sociale se putea afirma în *forum* în toate dimensiunile politicii romane. Cei mai mari oratori și-au început cariera în *forum*, aici puteai pătrunde în sufletul romanilor cetățeni. Cu timpul, această fostă piață devine un fel de „centru de presă” pentru romani; de aici ei aflau ce acțiuni îndeplinea puterea romană pentru ei atât în patrie, cât și în afara ei și tot aici se etala forța Romei față de neamurile supuse.

Comunicarea politică era un alt aspect foarte important al relației statului roman cu cetățenii săi. *Comitiile* erau cea mai bună formă de comunicare politică, deoarece ele, prin complexitatea lor, cuprindeau poporul roman, indiferent de valoarea socială a claselor sale. Statul era într-adevăr niște *res publicae* care aveau loc între magistrații, instituțiile și armata poporului roman.

Cea mai timpurie formă de *comitia* (adunare) a fost *comitia curiata* care aduna cele 30 de curii cu câte 10 triburi fiecare: 10 de *Ramnes*, 10 de *Tities* și 10 de *Luceres*, triburile constitutive ale lui *populis Romanis*. Se simțea nevoia unui vot în grup pentru a avea un acord general în ceea ce privește măsurile propuse. Erau *res publicae* (interese publice), dar și cea mai cuprinzătoare formă de comunicare politică, care avea și o componentă militară, dacă ne gândim la existența *comitiilor centuriate*, unde unitățile mai bine înarmate votau primele, impunându-și astfel voința. Legătura dintre cele două ordine (*ordo senatorius* și *ordo equester*) se făcea tocmai prin aceste *comitii centuriate*. Dacă primii organizau treburile statului, ceilalți executau, dacă primii decideau expansiunea, ceilalți aveau grijă ca aceasta să fie împlinită. Organizarea era așadar aproape perfectă tocmai și datorită unei bune comunicări între cele două elite politice care își îmărțeau interesele, asigurându-se astfel *concordia ordinum*.

Concilium plebis era o adunare exclusiv plebeiană și prin urmare era o componentă a comunicării politice romane, care prin plebiscitele votate (doar de o parte a poporului) eare impunea hotărârile drept obligatorii pentru toți.³

Res publica asigura tuturor cetățenilor ei informarea; ea comunica eficient cu fiecare categorie socială în parte, le afla doleanțele, le garanta

obligațiile și le respecta drepturile; prin adunările populare se garantau: bunurile comune și interesele cetățenilor în ansamblul lor, iar pe cetățenii Romei îi seducea această protecție cotidiană a unei comunități care, prin intermediul instituțiilor și dreptului, îi garanta fiecăruia în parte și tuturor: securitatea, proprietatea și privilegiile.⁴

Adunările romane aveau o competență generală, modulând exprimarea opiniilor și hotărârilor colective, adică atribuirea sarcinilor publice: alegerea magistraților, susținerea proceselor; stabilind de asemenea reguli și decizii. Adunarea fiecărui cetățean reprezenta cadrul în care el își exercita opinia lui în publicul în care era integrat.⁵

Activitățile comiționale și participarea politică reprezentau în același timp și alegerea magistraților. Nu mai puțin de 40 de magistrați ordinari și 24 de tribuni militari erau aleși în mod public. Aceasta era *res publica*, un contract între doi parteneri care discutau înainte de a hotărî ceva. Consultând definiția termenului de *res publica*, putem concluziona că: „înseamnă literalmente treburi publice, desemnând o noțiune juridică și totodată politică. Ea implică o organizare determinată de reguli de drept (excluzând anumite regimuri, precum tirania sau oligarhia), de solidaritate și de unirea cetățenilor într-o comunitate. Este expresia politică a poporului în ansamblul său – *populus*. Interesul deosebit al fiecăruia este, așadar, în mod normal subordonat interesului superior al ansamblului – **res publica**. De aceea, în funcție de contexte, **res publica** poate însemna stat, administrație de stat, viață politică, afaceri publice etc. Rareori regim republican, numit mai degrabă **libera res publica, libera civitas sau liber populus**”.⁶

Un alt fel de comunicare politică se practică prin arhitectură. Arcurile de triumf nu erau menite numai pentru a relata poporului roman *res gestae*-le armatelor sale. Cronicile în piatră ale expansiunii romane, ele erau justificarea impozitelor plătite de către *cives*, prilejul intrării armatelor *cum armis* în oraș, prezentarea în fața poporului a prăzilor și capturilor de război. Mesajul era unul singur că Roma este peste toți, iar romanii sunt protejați de zei care le-au prescris să conducă.

Ceremoniile erau pline de fast pentru a demonstra că forța Romei era de nestăvilit, *annona* (rezerva de stat) era mărită, tezaurul creștea, comerțul pătrundea și acolo unde înainte nu era, cu alte cuvinte mesajul era că viața romanilor se îmbunătățea.

Opinia publică romană era părtașă și beneficiara cuceririlor romane. Aceste arcuri de triumf împreună cu tot ansamblu arhitectonic (pe care ele îl implicau) ofereau un adevărat mesaj subliminal, orice roman putea să vadă astfel lumea în cetatea sa și prin aceasta era superior tuturor. Ele aveau în aceleași timp menirea și de a demonstra tuturor că romanii au ajuns acolo unde au dorit.

Columna traiană a reprezentat un tip de comunicare de mare valoare. Era „filmul” pe care romanii îl vedeau în piatră după cucerirea dacilor. De aceea ea rămâne cea mai importantă mărturie sculpturală, documentul cheie al artei romane imperiale.⁷

Roma cucerea tot ceea ce i se opunea măreției sale. Nu întâmplător coloana este verticală, mesajul fiind că romanii sunt deasupra tuturor; ea este dedicată poporului roman, mai ales cetățenilor care vor veni și care vor trebui să mai construiască alte asemenea cronici. Prin intermediul său se comunica și înfrângerea dușmanilor, dacii, cei care le-au înfrânt cândva legiunile conduse de către Fuscus. Revanșa a fost luată și statul prin armata sa comunica astfel victoria beneficiarului, poporul roman. Aceasta se vede și din inscripția de la baza acestui magnific monument:

SENATUS. POPULUSQUE. ROMANUS

IMP. CAESARI. DIVI. NERVAE. F.

NERVAE. TRAIANO. AUGUSTO. GERMANICO. DACICO.

PONTIF. MAXIMO. TRIB. POT. XVII. IMP. VI. COS. VI. P.P.

*AD. DECLARANDUM QUANTAE ALTITUDINIS MONS ET
LOCUS TANTIS OPERIBUS SIT EGESTUS.*⁸

(Senatul și poporul roman prin Imperatorul Caesar, fiul divului Nerva, Nerva Traianus Augustus Germanicus Dacicus, Pontifex Maximus cu cea de-a XVII-a putere tribuniciană, imperator pentru a VI-a oară, consul pentru a VI-a oară, părinte al patriei, au făcut să fie ridicate aceste opere după cum au promis la o înălțime asemeni unui munte – trad.n.)

Așadar poporul reprezentat de instituțiile sale a ridicat această columnă pentru viitorii romani pentru care a fost cucerită Dacia.

Templele la romani aveau și ele un rol în comunicarea socială, deși aveau mai mult o funcție de tezaure publice (pentru că aici se depuneau capturile romanilor). *Panteonul*, o minune a artei romane, reprezenta și un tip al comunicării religioase între romani și zei. Devenită o *res publica universalis*, Roma, demonstra cetățenilor că zeii îi ocroteau, de aceea le-au oferit destinul de a conduce lumea. Templul *Vestei* era poate cel mai important reper al sacrului roman, focul veșnic întreținut acolo era de fapt sufletul Romei.

Amfiteatrele și circurile erau și ele mijloace foarte eficiente de comunicare cu publicul. Ele se adresau tuturor fiind cele mai fructuoase relații publice între cei doi parteneri: statul pe de o parte și cetățenii săi de cealaltă parte. Destinderea era o componentă importantă în lumea romană care asigura unitatea ideologiei romane și coerența sa.

Cultura era oferită potrivit rangului fiecăruia și după puterea de înțelegere a fiecăruia, dacă teatrele erau mijloace de comunicare cu intelectualii, circurile și amfiteatrele erau cu precădere locul de comunicare cu poporul de

rând și cu plebea romană. În tribunele lor se adunau toate categoriile sociale ale Romei, aici aveau posibilitatea să fie împreună, iar arena reunea întreaga societate romană și ea avea rolul de instituție de relații publice sau mai bine zis, aici avea loc o audiență generală a supușilor cu conducătorii lor. Magistrati și cetățeni, împărat și supuși erau față în față. În nisipul arenei se forma conștiința colectivă și opinia publică romană. Luptele de gladiatori erau de fapt demonstrarea forței romane asupra slăbiciunilor interioare și asupra dușmanilor externi. Lecții dure de viață, jocurile aveau și funcția de spectacol pentru anticii romani care se credeau și datorită luptelor din arenă stăpânii lumii. Jocurile le evocau istoria și le comunicau astfel tradițiile.

Colosseumul a reprezentat, din acest punct de vedere, modelul perfect de comunicare socială în rândul romanilor. De fapt aici comunicau toate păturile sociale, părerea tuturor conta, chiar părerea plebei o putea bate pe cea a împăratului; aici s-a creat opinia publică romană și aici avea valoare părerea generală bazată pe subiectivism și nu pe avere, *cens* (care structura societatea romană).

Amfiteatru de neegalat, o adevărată minune a lumii antice, probabil, cea de-a opta, păstrând astăzi doar 33% din structura originală, *Colosseumul* putea primi până la 80000 de spectatori. Conținea numai puțin de 300 tone de fier forjat și mii de tone de piatră și travertin. Aici se folosește pentru prima dată betonul armat și mortarul roman. Avea 76 de porți pentru primirea publicului, din care șase erau destinate suitei imperiale. Structurat pe trei nivele de gradene el demonstra de fapt, sistemul societății romane; în primele rânduri (cel mai aproape de arenă unde vizibilitatea era perfectă) se așeza aristocrația, adică patricienii cunoscuți mai târziu sub numele de *ordo senatorius* (ordinul senatorial), cel de-al doilea nivel era destinat cavalerilor sau *ordo equester* (ordinul ecvestru) un fel de burghezie, iar cel de-al treilea nivel era rezervat poporului de rând și plebeei care avea cele mai multe locuri, dar era plasată și cel mai departe de arenă.

Femeile erau de obicei tot în ultimele rânduri din motive care țineau de modul lor de percepere, fiind considerate sensibile pentru a sta prea aproape de arenă.

Efectul acustic în această minune a ingineriei romane era unul deosebit și nu greșim atunci când afirmăm că acest amfiteatru reprezenta exponentul cel mai de seamă al unei adevărate industrii a divertismentului. Accesul se făcea pe bilete din lemn sau os în care erau indicate locul, rândul și poarta de intrare. Fiecare rând avea apă curentă și existau coridoare secrete prin care armata putea pătrunde în arenă în mai puțin de câteva minute în cazul unei revolte sociale, de asemenea putea fi și evacuat foarte ușor.

Aici se manifesta cel mai bine opinia publică romană, aici existau vedetele vulgului, aici *populus Romanus* era *princeps*, fiindcă el își putea

impune voința prin constrângerea împăratului de a-l grația pe cel învins. Luptele erau o adevărată strategie de imagine aici se putea schimba cel mai ușor voința cetățenilor printr-un singur gest. Erău spectacole „mediatice” bine puse la punct având și staruri de nivel mondial, dacă luăm în calcul mărimea teritorială a Imperiului Roman. Cu câteva zile înaintea luptelor se lipeau afișe în *forum* care să anunțe evenimentul, organizatorii, participanții, vedetele, momentele. Exista o adevărată manipulare psihologică a publicului, de vreme ce la început asista la executarea infractorilor, luptele de gladiatori fiind de abia la sfârșit. Se crea așadar suspansul pentru o mai bună reușită a jocurilor.

Gladiatorii erau din toate părțile Imperiului și prin spațiul pe care îl străbăteau și prin experiența lor de viață făceau o adevărată comunicare interculturală. Fiecare avea un stil distinct de luptă, potrivit tradiției neamului său (celebrii erau tracii, sirienii, numidienii, grecii etc). Prin modul lor de luptă și prin armele lor ei aduceau romanilor imaginea țărilor lor și tot prin lupta lor în slujba divertismentului se demonstra că Roma era o *urbs universalis*, un veritabil *orbis*.

Un alt mijloc de comunicare, promovat de Cetatea eternă cu cetățenii săi, era învățământul care se adresa romanilor încă de la vârsta copilăriei de la șapte ani până la majorat. Educația era mixtă până la adolescență, după care treapta așa zisă superioară era adresată numai băieților. Scopul instrucției era formarea unei administrații culte și eficiente. Obiectele de studiu erau diverse: dreptul, literatura, astronomia, matematica etc. Dreptul trebuia studiat încă din primii ani de studiu de către romani pentru a ști care le sunt obligațiile și care le sunt beneficiile. Comunicarea această era una continuă și multidisciplinară. Autorii antici latini ne spun că la Roma exista un învățământ public încă din secolul V a.Chr. Plutarch amintește și el de un conducător al unei școli publice, Spurius Carvilius.

O a doua etapă pe care statul roman o realizează în ceea ce privește învățământul este acordarea de fonduri regulate din visteria sa. Primul care va promova acest lucru a fost Vespasian. Traian s-a îngrijit și el de învățământul public acordând chiar și burse pentru elevi din toate categoriile sociale, viitoarea materie primă a administrației imperiale. Acest proces avea loc nu numai în Cetatea celor șapte coline, ci în întreg Imperiul Roman.⁹

Bibliotecile publice transmiteau și ele romanilor tezaurul lor cultural. Prima bibliotecă a fost, se pare, înființată de Asinius Pollio. Erău principalele centre de comunicare culturală din Roma, dacă ținem seama că aici se audiau operele marilor clasici latini. La început erau anexe ale templelor, ulterior, începând cu Augustus ele vor beneficia de clădiri proprii. Astfel, că în secolul IV existau nu mai puțin de 28 de biblioteci publice.¹⁰

Monedele erau cel mai utilizat mijloc de comunicare socială din lumea romană și poate cel mai uzual, pentru că ele ajungeau peste tot. Serbările și ceremoniile religioase au fost publice mai ales prin monede. Prin circulația monetară se realiza un alt tip de comunicare între *princeps* și supușii săi. Monedele era simbolul imaginii împăratului care era trimisă supușilor, portretele strămoșilor romanilor au apărut pe monede încă din secolul I a.Chr. Tot prin intermediul monedelor se mai comunicau diverse legende sau credințe referitoare la familia emițătorului și a rolului lui în societate. Astfel pe unele monede se aduc la cunoștința publică diferite calități precum: *adsertor libertatis*, (eliberatorul pentru Vespasian), *restitutor*, (restauratorul pentru Hadrian), *pacator Orientis*, (împăciuitorul Orientului pentru Marcus Aurelius), *optimus princeps*, (cel mai bun împărat pentru Traian).¹¹ Roma a fost și ea reprezentată alături de alte repere morale ale romanilor cum ar fi: *Libertas*, *Fortuna*, *Iupiter*, *Minerva*, *Venus Victrix*. Efigiile aveau menirea de a comunica unitatea care exista între romani întărind astfel conștiința de neam.

Literatura era și ea o comunicare între elitele Romei, pentru că pe lângă cei bogați se adunau scriitorii. Augustus i-a organizat pentru prima dată pe cei care se ocupau de celebrarea operelor sale politice și a angajat o difuzare culturală a politicii sale, transmițând ideologia națională imperială către toți romanii. Sunt promovate cu acest prilej principiile de bază ale moralei romane ca *fides*, credința, *pax*, pacea (dar una romană), *honos*, onoarea, *virtus*, virtutea, *pietas*, credința față de zei.¹²

Ceea ce trebuia să comunice literatura erau principalele trăsături ale moralei romane, dar și ideologia de stat din perioada imperială. *Aeneis* a reprezentat apogeul ideologiei de stat augustane, iar *Aeneas* a fost prototipul romanului căruia îi era predestinat să-i conducă pe ceilalți.

Ius et fas, dreptul și soarta, apar și ele în opera lui Titus Livius sporind măreția vechii Rome și ale comunicării de tip moral dezvoltate în cadrul societății romane. Augustus crea un Imperiu și trebuia menținut dialogul cu clasele conducătoare care nu priveau cu ochi buni conducerea unui singur om. Literatura i-a oferit lui Augustus prilejul unei comunicări eficiente cu patricienii. *Pater Patriae* nu făcea altceva decât să restaureze vechile principii romane, *triumviratul* în care era Augustus avea darul să creeze un imperiu condus de Augustus, elogiât de Maecenas prin cercurile literare pe care le patrona și construit de către arhitectul Agrippa.

Roma nu intra în dialog numai cu cetățenii săi, ci și cu alte neamuri. Comunicarea diplomatică era poate cel mai important tip de comunicare pe care Roma l-a utilizat cu ceilalți, înainte de a utiliza acvilele legiunilor. Încă de la fondare, Cetatea Eternă a știut că trebuie să creeze unitatea spațiului italic sub acvilele sale. Într-o perioadă când exista o *Graecia Magna*, nu

departe în Marea Egee, ci chiar *ad suas portas*, Roma va iniția Confederația latină, așa zisa *Septimontium*, fiind prima afirmare diplomatică a Romei pe plan extern ca o nouă putere în Peninsula Italia. Răpirea sabinelor și confruntările armate cu celelalte neamuri din peninsulă au constituit consecințe ale divergențelor diplomatice.

Războaiele punice au reprezentat un alt nivel de comunicare al puterii romane cu ceilalți, dar acum ea nu mai are nevoie de aliați cu care să încheie tratate, acum ea putea fi aliata oricui, dar *sui generis*.

Cele mai cunoscute tipuri de comunicare diplomatică exersate de puterea romană au fost tratatele prin care partenerii romanilor erau:

a. *Civitates foederatae* care au încheiat cu Roma un acord negociat. De aceea ele puteau fi considerate autonome de puterea romană și puteau să se conducă după legile lor. Ele trebuia însă să pună la dispoziția puterii romane trupe și provizii.

b. *Civitates liberae et immunes* erau cetățile cucerite, ajungând la discreția învingătorului și printr-un act unilateral, dar revocabil (ele aveau cam aceleași drepturi ca și cele federate).

c. *Civitates stipendiariae* erau cele definitiv cucerite, aflate într-o dependență totală față de puterea acvilelor romane.¹³

Teritoriul lor era *ager publicus Populi Romani*. *Dediticii* erau supușii acestor tipuri de state, ei beneficiind doar de așa numitul *ius gentium*. Drepturile lor erau de ordin general, dar ele nu decurgeau din latinitatea lor. Erau prohibiți în Roma la mai puțin de 100 de mile.¹⁴

Într-o lume a despotismului, Roma reușea să aibă un adevărat sistem comunicațional cu cetățenii săi și cu alte neamuri, bazat pe diverse tehnici și tipuri de comunicare. Era ceea ce numim democrația cetățenilor. Super-puterea Antichității nu avea numai mijloacele lui *Mars* de a supune lumea, ci și *verba*. Romanizarea s-a făcut în primul rând și prin circulația ideilor nu numai ale armatelor. Tocmai acest sistem de comunicare complex a asigurat organizarea eficientă a vastului Imperiu.

Roma a fost o putere unică, fiind modelul de stat pentru antici și pentru noi. Ultimul aspect al verbului de la care am început acest demers se potrivește cel mai bine pentru fenomenul comunicării din Roma, cetatea care a făcut comune valorile romane neamurilor variate, supuse, de cele mai multe ori barbare, pe care le-a integrat civilizației romane.

NOTE

¹ Gheorghe Guțu, *Dicționar latin-român*, Ediție revăzută și completată, București, Editura Științifică, 1993, p. 89.

² Andreea Giardina, *Omul Roman*, Capitolul I, Claude Nicolet, *Cetățeanul și omul politic*, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 52.

³ Michael Crawford, *Roma republicană*, București, Editura Meridiane, 1997, p. 194.

⁴ Andreea Giardina, *op. cit.*, p. 29.

⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁶ *** *Larousse – Dicționar de civilizație romană*, Jean-Claude Fredouille, profesor la Universitatea Paris X-Nanterre, Traducere de Șerban Velescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 173.

⁷ Mihai Gramatopol, *Arta romană imperială în Epoca lui Traian*, București, Editura Meridiane, 1984, p. 180.

⁸ Mădălina Strehie, *Antologie de texte epigrafice latine*, Craiova, Editura Universitaria, 2006, pp. 23-24.

⁹ Nicolae Lascu, *Cum trăiau romanii*, București, Editura Științifică, 1965, p. 124.

¹⁰ *Ibidem*, p. 153.

¹¹ Raymond Bloch, Jean Cousin, *Roma și destinul ei*, vol. II, traducere Barbu și Dan Slușanschi, București, Editura Meridiane, 1985, p. 112.

¹² *Ibidem*, p. 113.

¹³ Constantin C. Petolescu, *Epigrafia latină*, București, Editura Ars Docendi, 2001, pp. 84-85.

¹⁴ Valerius M. Ciucă, *Lecții de drept roman*, vol. I, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 163.

BIBLIOGRAFIE

Bloch, Raymond, Cousin, Jean, *Roma și destinul ei*, vol. II, traducere Barbu și Dan Slușanschi, București, Editura Meridiane, 1985.

Ciucă, Valerius M., *Lecții de drept roman*, vol. I, Iași, Editura Polirom, 1998.

Crawford, Michael, *Roma republicană*, București, Editura Meridiane, 1997.

Dinu, Mihai, *Comunicare*, București, Editura Științifică, 1997.

Idem, *Comunicarea. Repere fundamentale*, Ediția a II-a, București, Editura Algos, 2000.

Fiske, John, *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*, Iași, Editura Polirom Collegium, 2001.

Giardina, Andreea (coordonator), *Omul Roman*, capitolul I de Claude Nicolet, *Cetățeanul și omul politic*, Iași, Editura Polirom, 2001.

Gramatopol, Mihai, *Arta romană imperială în Epoca lui Traian*, București, Editura Meridiane, 1984.

Guțu, Gheorghe, *Dicționar latin-român*, Ediție revăzută și completată, București, Editura Științifică, 1993.

*** *Larousse. Dicționar de civilizație romană*, Jean-Claude Fredouille, profesor la Universitatea Paris X-nanterre, traducere de Șerban Velescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Lascu, Nicolae, *Cum trăiau romanii*, București, Editura Științifică, 1965.

Petolescu, Constantin C., *Epigrafia latină*, București, Editura Ars Docendi, 2001.

Strehie, Mădălina, *Antologie de texte epigrafice latine*, Craiova, Editura Universitaria, 2006.

Șoitu, Laurențiu, *Comunicare și acțiune*, Iași, Editura Institutul European, 1997.

SENSURILE TERMENULUI LATIN *IUS*

Elena-Veronica ȘTEFAN

Résumé

Dans notre étude, *Significations du mot latin ius*, nous voulons présenter les aspects linguistiques et juridiques des formes nominales et leur derivates du mot latin *ius*. Nous commençons de l'acception filologique et complétons les sens par l'acception juridique en décrivant des nombreux expressions usuelles pour le domaine juridique.

Mots clés : *droit, expression, ius, juridique, loi.*

În terminologia juridică latină, cuvântul *ius* este utilizat cu o frecvență sporită, în această situație mai aflându-se *iustitia* și *lex*. Substantivul neutru *ius, iuris* aparține declinării a III-a imparisilabice și denumește: „1. (*gener.*) drept, drept omenesc: ~ *ac fas* CIC. dreptul omenesc și cel divin, ~ *et leges* CIC. dreptul (în sine) și legile, *principia iuris* CIC. principiile de drept, *iuris scientia (prudencia)* CIC. știința dreptului;

2. drept, normă de drept, lege (*de un anumit fel, stabilit prin legi, prin tradiții sau prin ordonanțe date de legislatori*): ~ *civile* dreptul civil, ~ *publicum* dreptul public, ~ *gentium* dreptul internațional, ~ *praetorium* CIC. dreptul pretorian, ~ *humanum* dreptul natural, ~ *consuetudinis* CIC. dreptul consfințit prin tradiție, ~ *hospitii* CIC. legea ospitalității, *iura humana et divina* CIC. legile omenești și divine, *iura Siculorum* CIC. legile sicilienilor, ~ *testamentorum* CIC. dreptul în materie de testament, *nova iura dare (condere)* LIV. a da noi legiuiri, *iura inde petere* LIV. a cere de acolo (de la Capua) legi;

3. drept (*ca aplicație printr-o hotărâre a justiției*), dreptate, justiție: *summum ~ summa iniuria* CIC. dreptatea în sensul cel mai riguros devine cea mai mare nedreptate, *non agam summo iure tecum* CIC. nu te voi trata după dreptatea înțeleasă în cel mai strict sens, (*despre pretor*) ~ *dicere (reddere)*, a judeca, a împărți dreptatea, (*despre jurisconsult*) *de iure alicui respondere* CIC. a răspunde cuiva într-o chestiune de drept (a da o consultație de drept);

4. instanță de judecată, judecată, tribunal: *aliquem in ~ vocare ad praetorem* CIC. a chema pe cineva la judecată în fața pretorului, *in ius adire* CIC. a se adresa justiției, *in ~ pervenire* CIC. a ajunge la judecată, *aliquem*

in ~ rapere HOR. (*trahere* Iuv.) a târî pe cineva la judecată, *numquam in ~ ivit* NEP. n-a umblat niciodată pe la judecăți;

5. drept (personal): ~ *conubii, honorum* CIC. dreptul de căsătorie, drept de a candida la onoruri, ~ *cum plebe agendi* CIC. dreptul de a convoca plebea, ~ *civitatis* CIC. dreptul de cetățenie, ~ *suum persequi, recuperare* CIC. a-și urmări, a-și redobândi dreptul său, *de suo iure decedere* CIC. a renunța la dreptul său, *mittere iura* TAC. Ann. 3, 60 a-și prezenta titlurile de dreptate, *iure* CIC. pe drept, *suo iure, optimo iure* CIC. pe dreptul său, cu toată dreptatea, ~ *est belli ut...* CAES. este un drept al războiului ca...;

6. putere, autoritate: ~ *patrium* LIV. autoritatea părintelui, *sui iuris esse* CIC. a fi de capul său (independent), *aliquem sui iuris facere* VELL. a supune pe cineva, *aliquem proprii iuris facere* IUST. a face pe cineva independent, *in ~ dicionemque recipere* LIV. a lua sub puterea și stăpânirea sa.”¹

Din familia lexicală a lui *ius* fac parte: substantivul neutru *iusiurandum, iusiurandi* – jurământ, substantivul feminin *iustitia, iustitiae* – dreptate, justiție, substantivul neutru *iustitium, iustitii* – vacanța judecătorească, adjectivele *iustus, a, um* – care respectă dreptatea, drept, echitabil și *iustificus, a, um* – care acționează cu dreptate, drept, verbele *iudico (ius dico), are, avi, atum* – a judeca, *iustifico, are, avi, atum* – a trata cu dreptate, a da dreptate (cuiva), adverbul *iuste* – cu dreptate, pe drept etc.

Termenul *ius* se regăsește într-o multitudine de expresii și sintagme juridice latinești, cele mai cunoscute și mai uzitate fiind următoarele:

– *Ius ad bellum / Ius belli = Dreptul la război / Dreptul războiului.* Acest drept reprezintă totalitatea regulilor care trebuie respectate în caz de război.

– *Ius appellationis = Drept de apel.*

Apelul este calea de atac prin care partea interesată sau procurorul solicită instanței ierarhic superioare aceleia care a dat hotărârea, reformarea acesteia în condițiile prevăzute de lege. Apelul este o cale de atac ordinară, comună, devolutivă, de reformare și suspensivă de executare.

Dreptul de apel reprezintă o componentă a dreptului la acțiune astfel că pentru exercițiul acestuia trebuie îndeplinite condițiile generale ale dreptului la acțiune, la care se mai adaugă unele condiții specifice (cum ar fi nerenunțarea la acest drept)².

– *Ius civile = Dreptul civil.*

Expresia denumește în dreptul roman, dreptul propriu al unui popor organizat într-o cetate. Astăzi, dreptul civil este o ramură a dreptului care studiază și reglementează raporturile juridice ce se stabilesc între persoane fizice sau juridice dintr-un stat de drept³.

– *Ius cogens = Dreptul constrângător.*

Despre caracterul imperativ al normelor juridice.

Expresia denumește normele de drept internațional public care sunt obligatorii pentru toate statele. Această noțiune este definită în textul Convenției de la Viena (1969).

- *Ius commercii* = *Drept de comerț*.
- *Ius commune* = *Drept comun*. Drept cu aplicare generală.
- *Ius conubii* = *Dreptul de a încheia căsătorii legale*.
- *Ius deliberandi* = *Dreptul de a delibera*.

În dreptul roman, dreptul de a avea un timp de gândire înainte de a accepta sau nu o moștenire.

- *Ius dispositivum* = *Dreptul dispozitiv*.

Expresia se referă la normele juridice dispozitive, la acele norme care acordă posibilitatea unui larg comportament subiecților de drept. Aceste norme pot fi permissive, atunci când permit o anumită conduită, sau supletive, care, atunci când subiecții tac, suplinesc voința acestora dispunând într-un mod determinat. Normele dispozitive sunt preponderente în cadrul dreptului privat⁴.

- *Ius eminens* = *Drept superior*.

Drept pe care seniorul feudal și-l păstra asupra feudului, după ce acesta era acordat vasalului în schimbul îndeplinirii de către acesta a obligațiilor asumate.

– *Ius est ars boni et aequi* = *Dreptul este arta binelui și a echității (dreptății)*.

- *Ius gentium* = *Dreptul ginților / popoarelor*. Dreptul internațional.
- *Ius gladii* = *Dreptul sabiei*. Dreptul de a purta armă, ca cetățean liber.
- *Ius imperativum* = *Dreptul imperativ (obligatoriu)*.

Expresia se referă la normele juridice imperative, la acele norme de la care subiecții de drept nu se pot abate. Aceste norme se clasifică în norme onerative (cele care impun o anumită conduită) și prohibitive (cele care interzic o anumită conduită). Normele imperative sunt preponderente în cadrul dreptului public⁵.

– *Ius in personam* = *Dreptul cu privire la persoană*.

– *Ius in re* = *Dreptul cu privire la lucru*.

– *Ius naturale* = *Dreptul natural*.

– *Ius naturale est quod natura omnia animalia docuit* = *Dreptul natural este acela pe care toate viețuitoarele l-au învățat de la natură*. (Iustinian).

- *Ius non scriptum* = *Drept nescris*.
- *Ius pledandi* = *Dreptul de a pleda (de a pune concluzii)*.

Acest drept într-un proces aparține în exclusivitate avocatului; este ceea ce deosebește reprezentarea de către avocat de mandatul de reprezentare dat unei persoane oarecare. De la această regulă există unele excepții:

doctorii sau licențiații în drept pot pleda când sunt mandatari în pricinile soțului sau rudelor până la gradul patru inclusiv, iar la judecătorie asistarea de către avocat nu este obligatorie când partea este reprezentată prin soț sau rudă până la gradul al patrulea inclusiv.

De asemenea, când dreptul de reprezentare izvorăște din lege sau dintr-o dispoziție judecătorească, asistarea reprezentantului de către avocat nu este obligatorie⁶.

– *Ius publice respondendi = Dreptul de a da consultații oficiale.*

Privilegiu acordat unor jurisconșulți de către împăratul Augustus de a da consultații oficiale în numele împăratului (*ex autoritate principis*); aceste răspunsuri erau obligatorii pentru judecători, la început, numai în speța în care fuseseră date, iar mai târziu în toate cazurile similare, dacă nu existau controverse între jurisconșulții oficiali. Astfel, doctrina, din punct de vedere formal, s-a înscris între sursele dreptului.

– *Ius primum occupantis = Dreptul celui care ocupă prima dată (un anumit loc).*

– *Ius privatum = Dreptul privat.*

– *Ius publicum = Dreptul public.*

– *Ius sanguinis = Dreptul sângelui.*

Mod de dobândire a cetățeniei după criteriul sângelui, conform căruia nou-născutul va primi cetățenia părinților săi, indiferent de țara unde se naște.

– *Ius scriptum = Drept scris.*

– *Ius soli = Dreptul solului / locului.*

Mod de dobândire a cetățeniei după criteriul solului, conform căruia nou-născutul va primi cetățenia în funcție de locul nașterii, oricare ar fi cetățenia părinților.

– *Ius suffragii = Dreptul de a vota și de a fi ales.*

– *Ius utendi et abutendi = Dreptul de a uza și de a abuza.*

Dreptul absolut al proprietarului asupra proprietății sale.

– *Ius utile = Drept util.*

Expresia se referă la dreptul pe care îl avea vasalul asupra feudului ce îi fusese atribuit în baza contractului de vasalitate.

Acest drept nu poate fi încadrat în concepția clasică a proprietății.

– *Ius vitae necisque = Dreptul de viață și de moarte.*

Patria potestas este puterea pe care o exercită *pater familias* asupra descendenților săi; *patria potestas* avea un caracter nelimitat, *pater familias* având dreptul de viață și de moarte, dreptul de abandon și dreptul de a-l vinde pe cel ce se afla sub puterea sa. Se mai folosește, prin generalizare, cu sensul de putere absolută, discreționară, exercitată asupra cuiva⁷.

Formele nominale ale termenului *ius* precum și derivatele sale apar și

ele într-o serie de expresii, dintre care amintim doar câteva:

– *Iura ad rem = Drepturi de creanță.*

– *Iura in re = Drepturi reale.*

– *Iura non in singulas personas, sed generaliter constituuntur = Drepturile (normele de drept) nu se constituie în vederea unei singure persoane, ci în mod general.*

– *Iura novit curia (iudex) = Curia (judecătorul) cunoaște drepturile (legile, normele de drept).*

– *Iurare in verba magistri = A jura pe cuvintele magistrului.*

A accepta necondiționat, fără judecată critică, afirmațiile profesorului.

– *Iurisdictio = Împărțirea dreptății / a spune dreptul.*

În dreptul roman, termenul desemna puterea magistratului de a supraveghea îndeplinirea legisacțiunilor și de a pronunța o sentință ce soluționa litigiul dintre părți.

În dreptul modern, funcția esențială a judecătorului este de a împărți dreptatea, adică de a soluționa litigiile apărute între părți, de a judeca cauza, de „a spune dreptul” (*iurisdictio*) și de a impune executarea forțată a hotărârilor (*imperium*)⁸.

– *Iuris et de iure = (Prezumție) de drept și din drept.* Prezumția absolută. Prezumțiile sunt consecințele pe care legea sau judecătorul le trage dintr-un fapt cunoscut la un fapt necunoscut. Este prezumție absolută acea prezumție stabilită de lege care nu poate fi răsturnată prin niciun mijloc de probă⁹.

– *Iuris praecepta sunt haec: honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique tribuere = Principiile dreptului sunt acestea: să trăiești cinstit, să nu vatămi pe altul, să dai fiecăruia ce este al său.* (Ulpian).

– *Iurisprudentia = Jurisprudența.* În dreptul roman, termenul desemna știința dreptului dezvoltată de către jurisconșulți. În dreptul modern, termenul desemnează autoritatea care se degajă din precedentele judiciare¹⁰.

– *Iuris tantum = Numai de drept.* Prezumția relativă. Prezumția relativă poate fi răsturnată prin proba contrară.

– *Iustitia domina et regina omnium virtutum (est) = Justiția este stăpâna și regina tuturor virtuților.*

– *Iustitia non est nisi Dei = Dreptatea nu este decât cea a lui Dumnezeu.* Nu există dreptate în afara lui Dumnezeu (Augustinus).

Iustus prior est accusator sui = Cel drept își este primul acuzator.

Iată doar câteva exemple dintr-o serie considerabilă de expresii juridice latinești al căror miez lingvistic și juridic este termenul *ius*, termen cheie al dreptului roman și simbol al noțiunii de drept din Antichitate și până în contemporaneitatea marcată de sisteme juridice și judiciare avansate și perfecționate, ale căror surse se păstrează încă nealterate.

NOTE

- ¹ Gheorghe Guțu, *Dicționar latin-român*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 733.
- ² Sebastian Rădulețu, Lucian Săuleanu, *Dicționar de expresii juridice latine*, București, Editura Științifică, 1999, p. 147.
- ³ *** coord. Ion Coteanu, Luiza Seche, Mircea Seche, *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1996, p. 183.
- ⁴ Sebastian Rădulețu, Lucian Săuleanu, *op. cit.*, p. 148.
- ⁵ *Ibidem*, p. 150.
- ⁶ *Ibidem*, p. 152.
- ⁷ *Ibidem*, p. 155.
- ⁸ *Ibidem*, p. 144.
- ⁹ *Ibidem*, p. 145.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 145-146.

BIBLIOGRAFIE

- Burtea-Cioroianu, Cristina-Eugenia, Ștefan, Elena-Veronica, *Limba latină pentru facultățile de drept*, Craiova, Editura Universitaria, 2007.
- Guțu, Gheorghe, *Dicționar latin-român*, București, Editura Humanitas, 2003.
- Munteanu, Eugen, Munteanu, Lucia-Gabriela, *Aeterna Latinitas*, Iași, Editura Polirom, 1996.
- Rădulețu, Sebastian, Săuleanu, Lucian, *Dicționar de expresii juridice latine*, București, Editura Științifică, 1999.
- Săuleanu, Lucian, Rădulețu, Sebastian, *Dicționar de expresii juridice latine*, București, Editura C.H. Beck, 2007.
- Sâmbrian, Teodor, *Drept roman*, Craiova, Editura Helios, 2001.
- *** coord. Coteanu, Ion, Seche, Luiza, Seche, Mircea, *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1996.
- *** coord. Tudor, Dumitru, *Enciclopedia civilizației romane*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

GRECIA ANTICĂ – SURSĂ CULTURALĂ A LUI OCTAVIAN PALER ÎN *DRUMURI PRIN MEMORIE*

Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU

Abstract

Ancient Greece, as a cultural source for Octavian Paler's writings, constituted permanence in the writer's destiny. Traveling through a mythology full of strong essences of ancient civilizations, the writer expresses his feelings through a continuous reference to ancient writings of Herodotus, Sophocles, Cicero, Pliny, Horatio, etc. Octavian Paler rummages the myths, debating with them, counterbalancing the bitter taste left by the barrenness and utilitarianism of a modern Greece that contaminated his spirit.

Key-words: *Ancient Greece, cultural, source, writings, reference.*

Octavian Paler, spirit reflexiv și cultivat, ni se descoperă în volumul *Drumuri prin memorie*, în postura unui eseist care se folosește de un fecund pretext, acela al unor călătorii în țări de elecțiune ale destinului uman, pe tărâmurile de origine ale culturii europene și universale, ale propriei noastre culturi: Egiptul, Elada și Italia, pentru a reface un adevărat itinerar spiritual. Evadările din perimetrul autohton sunt călătoriile esențiale, prilejuindu-i memorialistului întâlnirea cu civilizații fundamentale: egipteană, grecească și romană. De altfel, înclinația lui Octavian Paler pentru antichitate, datând încă din adolescență, avea să devină o permanență în destinul scriitorului. *Drumurile prin memorie*, titlu inspirat ales de către autor, al cărui sens imaginativ și confesiv predomină asupra sensului informativ¹ nu cuprind jurnale propriu-zise de călătorie, însemnări datate de bloc-notes, ci doar rememorări subiective.

Nu întâmplător Octavian Paler își începe periplul cultural, din perspectiva călătorului, cu Egiptul. Căci, așa cum ne-a transmis istoria, civilizația și cultura egipteană a influențat într-o mare măsură arta grecească, dar și religia romanilor. Astfel, „Toate numele de zei au venit în Ellada din Egipt (...)”, aflăm din *Istoriile* lui Herodot.

Filosofia greacă se datorează și ea într-o anumită măsură înțelepciunii egiptenilor. Urme ale gândirii acestora se pot găsi la Anaximandru, Anaximene, Empedocle din Agrigento, la Pitagora, Platon și Aristotel. Nici arta grecească n-a rămas cu totul în afara Egiptului antic, coloana dorică amintindu-ne de coloanele templelor egiptene, ca și capitelul coloanei

corintice sau plafonul pictat cu stele pe un fond albastru, imitat și de greci. Nici sculptura, unde una din temele frecvente o constituia Sfinxul egiptean, nici pictura nu au scăpat de influența egipteană.

În ceea ce-i privește pe romani, o prezență deloc neglijabilă a Egiptului antic s-a făcut simțită în domeniul religios.² De altfel, însuși scriitorul nu poate rupe legătura creată între cele trei civilizații, realizând o anumită continuitate a scriiturii, dată de faptul că, în călătoria prin Italia, de exemplu, te lovești la tot pasul de fragmente din antichitatea grecească sau egipteană; prin urmare, cunoașterea Egiptului, a Greciei sau a Italiei e la fel de importantă.

Pășind pe urmele lui Octavian Paler constatăm cu uimire că autorul și-a propus să facă „nu atât o carte de călătorie, cât una în care drumurile se convertesc în timp subiectiv și întrebări”³, adică „altceva”. Drumurile prin memorie îndeplinesc în primul rând o funcție auto-expresivă, cea de transpunere a sufletului de poet cult al autorului, dominat de impresii, imagini, de întreg pitorescul unor țări apropiate și totuși foarte îndepărtate, de peisaje, monumente de artă, gesturi pe care le filtrează prin diversele instanțe ale meditației. Memoria e doar una dintre ele, pe care autorul pare s-o fi integrat obsesiilor sale, alături de singurătate, deșert ș.a.m.d., teme recurente ale scrierilor lui Octavian Paler.

Ceea ce aflăm, încă înainte ca Octavian Paler să-și înceapă pelerinajul spiritual, este că acesta ar dori să-și redobândească o „originalitate a memoriei”, să uite ceea ce școala, lecturile au depus într-însul, în straturile succesive ale formației sale intelectuale, să redescopere totul potrivit unui cod personal. „În fiecare drum am renunțat la peisaje interioare în favoarea celor adevărate” (p. 19), spune el. Dar o asemenea renunțare inițială la datele memoriei, ca și la sugestiile unei întregi ecuații a imaginației, a sentimentelor, nu poate fi, din fericire, niciodată totală, căci, călătorul are numai de câștigat din spectacolul la care participă direct, din acel tezaur al imaginilor, al cunoștințelor pe care le poartă cu sine, pe care le confruntă cu experiența personală: „Bucuria descoperirii prin călătorii comportă riscul ei, ceea ce Gérard de Nerval numea, în *Voyage en Orient*, a fi dezmoștenit de iluzii” (p. 19).

În Egiptul sau Grecia drumurilor sale, Octavian Paler se întâlnește neconținut cu cei care l-au premers: Chateaubriand, Gérard de Nerval, Flaubert, Camus, Victor Hugo etc., oameni mai vechi sau mai noi care și-au pus amprenta asupra culturii. Trăirea prezentă atât de bogată în nuanțe nu putea fi descrisă decât printr-o permanentă raportare la anticele texte ale unui Herodot, Sofocle, Cicero, Pliniu, Horațiu. Ne aflăm, așadar, „...în prezența unui cărturar de înaltă clasă care privilegiază trăirea directă și care vede cu memoria. De aici entuziasmul care animă paginile sale pline de un

lirism infuz, pagini de înaltă poezie, al cărei patos discret evită orice artificiu al retoricii.”⁴

Deși are „o natură retrogradă, de sedentar”, Octavian Paler se dovedește un călător tenace, înzestrat cu puterea parcurgerii unor spații imense fără să acuze șocul depășirii granițelor dintre civilizații. El pornește la drum din postura inițiatului care urmărește în peisaj căutarea unor imagini interioare sau a impresiilor de lectură. Călătoria devine pentru Octavian Paler un mod de a-și decanta noianul de nostalgii și obsesii, proiecții ale structurii sale eminentemente romantice.

Pentru Octavian Paler, călătoria este un pretext, și nu adevărata rațiune, pentru că adâncul său țel este „(...) să pot reinventa singur tot, potrivit unui cod personal” (p.22). Paler a călătorit și a scris despre Egipt și Grecia pentru că avea în el setea de trecut, căci, spune atât de frumos: „(...) sunt perfect logici numai copacii care, pe măsură ce se înalță, își adâncesc în egală măsură rădăcinile în pământ.” (p.135). Astfel, voiajul este pentru el coborâre pe rădăcinile spiritului, aventură interioară, revoluție a certitudinilor, eterna reîntoarcere pe tărâmurile culturii, la fel de vaste și fascinante ca acelea ale naturii. Eseistul privește nu locuri și peisaje, ci întrebări și răspunsuri. Tipologic, Paler este un saturat de cultură, ins într-al cărui spirit viața s-a așezat exclusiv în simboluri de sunete, cuvinte și culori, pentru el trăitul fiind așezarea între emoții și senzuri.

Capitolele jurnalului de călătorie constituie eseuri despre civilizația locurilor, bogate în meditație și colorate de amintirea drumului. Călătoria prin Egipt debutează sub semnul mitului păsării Phoenix, ca o parabolă a renașterii din cenușa trecutului. În fragmentul înțesat de aforisme „Cultura e ceea ce rămâne după ce uităm ce am învățat” (Marc Girardin) (p. 21), de citate erudite în franceză și latină, Octavian Paler dă o nouă și originală configurație mitului păsării Phoenix, afirmând că: „(...) pasărea Phoenix n-a existat poate niciodată decât în refuzul nostru de a accepta prăbușirea ca epilog al zborului”, esențială este în fond nu înfrângerea, ci „victoria ei asupra cenușii.” (p. 21).

Octavian Paler vede totul filtrat, după cum el însuși afirmă, prin memoria selectivă a lecturilor sale: „Prima dată am sosit pe aeroport noaptea, înconjurat de amintirile lecturilor mele, visând scribi împietriți (...), ignorând deșertul, malefic pentru iluziile rătăcite, deschis vânturilor și tuturor ipotezelor ca Sfinxul” (p. 23). Și cu aceasta, iată deschise „drumurile prin memorie”, pe care ne va conduce Octavian Paler, ca o călăuză lucidă și pasionată în același timp. Urmează delectabilele paragrafe în care sunt evocate misterul și amnezia Sfinxului, umbra piramidelor, Nilul mitologic, deșertul și iar deșertul, Memphis, Saqqara, Valea regilor, templul lui Luxor și Karnak, sala hipostilă, precum și alte tulburătoare chipuri ale Egiptului.

Meditațiile acestui eseist abundă în formulele memorabile ale moralistului sau filosofului culturii. De altfel, Octavian Paler are și veleitățile unui bun istoric, cu o anumită înclinație spre deciptarea miturilor, oferindu-ne informația punct cu punct până la ultimul detaliu într-un stil de-a dreptul baroc inconfundabil.

Sfinxul, piramidele, mormintele faraonilor, ruinele de la Luxor nu sunt privite doar din punctul de vedere al realizării lor arhitectonice, ci apar ca simboluri ale unei civilizații. Prozatorul nu este un călător obișnuit, el cumpără câte un suvenir (pe care mai apoi îl uită în hotel) dintr-un impuls al momentului, dar gândul îi rătăcește departe printre amintiri. Milenii de istorie sunt retrăite intens în cele câteva zile ale peregrinărilor sale: „Ștergeam în gând praful de pe hieroglifele milenare și nu mai sesizam fragilitatea unei clipe” (p. 110).

Scriitorul, atent la nuanțe, remarcă o dihotomie semantică între Sfinxul egiptean și cel grec: „Sfinxul din mitologia greacă interoga el călătorii. Cel egiptean îi neliniștește prin tăcere. Fără să vrea grecii au plătit greșeala de a numi sfinx sălbăticiunea neobișnuită culcată lângă piramide cu prețul estompării legendei lor. Tăcerea Sfinxului egiptean s-a dovedit mai chinuitoare decât întrebările celui grec” (p. 32).

Octavian Paler ne-a purtat pașii avizi de cunoaștere prin istoria Egiptului, care are avantajul de a fi „suficient de necunoscută ca să te pierzi în voie prin ea” (p. 124). Rămân de neuitat desene, linii, culori, parfumuri evocate în paginile jurnalului său: zidurile aeroportului Cairo care au luat prin mimetism culoarea nisipului, analiza luminii soarelui egiptean în diversele ore ale zilei, pătrunderea în grădinile „introvertite” ce se hrănesc din propria singurătate și descoperirea cu uimire a faptului că scribul egiptean are aceeași privire ca și Sfinxul.⁵ Scriitorul este expert, așa cum el însuși o spune, în arta de a-și face iluzii, Egiptul fiind una dintre ele căci, ajuns aici, el descoperă cu tristețe că trecutul a fost îmbălsămat și așezat în muzeu, iar kitchul este suveran.⁶ Observând, prin urmare, „ruptura” dintre timpul istoric și timpul mitologic în Egipt, călătorul fără scop se cufundă cu voluptate în imaginarul mitic redescoperit în sfîncși, piramide sau ruine.

Odată cu pătrunderea în universul spiritualității grecești, Octavian Paler nu pierde prilejul de a sancționa voga demitizărilor, vizând în aceasta „o incapacitate de a înțelege că iluzia poate avea, uneori, mai multă grandoare decât realitatea, că există minciuni superbe și adevăruri terne.” Convingerea sa este că Troia sau Micene nu trebuie vizitate spre a le vedea, ci spre a visa pe marginea miturilor încrustate în ruine, fiind nevoie de o minimă inițiere în mitologia greacă, căci: „Grecia decepționează pe un om fără cultură. Ca să nu rămâi dezolat, sătul de praf, de soare, de pietrele dislocate din edificii necunoscute, la poalele acropolelor sale, trebuie să o

vezi cu un ochi ideal, în vârstă de trei milenii” (p. 143). Frecvent, discursul autoreferențial operează plonjări în mitologie, miturile sintetizând revelator experiențele majore ale umanității. Căutându-se și în mituri, ca în toate celelalte forme ale culturii, eseistul se autoexprimă prin ele: „Numele de zei și eroi sunt întrebuițate ca pseudonime. (...) Grecii antici sunt simple pseudonime. În fond, de fiecare dată am vrut să zic «eu însumi».”⁷

Deși Elada a constituit o permanență în conștiința scriitorului, acesta va străbate, pradă dezamăgirii, colinele aride ale Arcadiei reale pentru a se convinge că tărâmul mirific al antichității nu mai înseamnă decât „un vis al memoriei”: „Arcadia regretată de literatura pastorală e altceva, un ținut de nicăieri, numele unei nevoi de a idealiza memoria, de a visa retroactiv, un teritoriu al tuturor părerilor de rău nedefinite, cu munți de culoarea ploilor și ierburi inocente, utopie plasată în trecut, bună să consoleze remușcările prea târzii, ritual al tristeților îndulcite cu zahăr candel, naive castele de fum patriarhal” (p. 213).

Paler răscolește miturile, polemizează cu ele ca într-o dispută reală, pe marginea unor probleme „arzătoare”, spulberând locuri comune legate de anumite valori sau vicii întruchipate de personaje legendare precum Ulysse care „a fost un aheu șiret, inteligent și întreprid, care nu s-a temut de aventură” (p. 156), Ajax, Fidias – „un sculptor de coloși uluitori” (p. 173) și creatorul de zei, Oedip, Sisif, Narcissus. În ceea ce privește mitul lui Narcis, Paler își coboară asupra acestuia privirea analitică, oferind de astă dată o interpretare originală legendei: „Narcissus cel adevărat nu e un personaj pervers și frivol. E un sfinx uman, tânăr și frumos, îndrăgostit de sine, un damnat care privindu-se excesiv e sancționat să nu-și mai aparțină. Toată ființa lui se prelinge în obstacolul insurmontabil. Aceasta mi s-a părut a fi cea mai teribilă formă de singurătate” (p. 188).

Trecând peste gustul amar lăsat de ariditatea și utilitarismul unei Grecii moderne, care a contaminat și spiritul, scriitorul recomandă călătorului neinițiat păstrarea misterului: „Sunt lucruri pe care le preferăm în forma lor aburoasă de reverie și care, practic, nu pot încăpea fără pagube într-un tipar fizic. *Iliada* ne-a incendiat prea mult imaginația pentru ca lumea eroilor ei să fie reductibilă la săpăturile de la Micene, cu toate că adevărul e sigur de partea arheologilor și nu a lui Homer. Geniul lui Homer a ridicat un conflict între șefi de triburi la rangul de luptă fabuloasă, războiul Troiei, iar datorită lui Eschil, o crimă născută din adulter, răzburată de Oreste, a devenit tragedia dinastiei lui Agamemnon. Sublimă e forța artei dacă mă face și pe mine care am fost la Micene și am văzut mormintele Atrizilor să mă îndoiesc că erau autentice” (p. 207-208).

„Omul” lui Octavian Paler din mitologia greacă poartă numele a doi eroi legendari: Oedip și Sisif. Pentru a se putea regăsi pe sine, umanitatea

trebuie să treacă proba confruntării cu Sfinxul: „Nimeni nu poate eluda obligația de a se întâlni, într-un fel sau altul, cu Sfinxul și de a-l privi în ochi, fără pedeapsa unui suflet steril”⁸. Sfinxul e „întrebarea însăși, care moare numai prin răspuns”⁹; Oedip, dând „unicul răspuns corect” la întrebarea Sfinxului, și-a acordat „singura șansă” de a supraviețui, cum remarcă Octavian Paler, trecând printr-un proces de autocreare: „Suntem, în fond, noi înșine, succesiv Oedip sau sfinxul în toate întrebările grave pe care ni le punem și în curajul de a răspunde la ele.”¹⁰ Firul existenței lui Oedip stă și de data asta, ca la toți eroii mitologiei grecești, sub semnul destinului: „Mitul destinului se hrănește, astfel, până la urmă din paradox. Căutând să evite destinul, Oedip îl împlinește” (p. 195-196).

Sisif, cealaltă mască a scriitorului, este prezentat din perspectiva legendei orașului a căror ziduri le-a ridicat și care, ca o ironie „(...) a fost obligat de atâtea ori să-și reazeze fundațiile...” (p. 199). În eseu consacrat lui Sisif, Camus pledează „pentru un Sisif fericit și ne propune să ni-l închipuim așa.” (p. 198), căci, după cum susține scriitorul francez: „Nu există destin care să nu poată fi depășit prin dispreț... Și astfel Sisif devine mai puternic decât stânca lui, se ridică deasupra calvarului.” (p. 198). Este o teorie pe care Octavian Paler nu o poate împărtăși, fiind un umanist convins, aplecat spre singurățiile și veșnicile dureroase ale celor asemeni lui, neputând astfel să ne înfățișeze decât un Sisif salvat de speranță: „Sisif a trebuit să creadă, măcar un moment, că stânca suită în vârful muntelui nu se va rostogoli iar. Ar fi inuman altfel.” (p. 199).

Pe lângă legendele și miturile Greciei antice, Octavian Paler face observații pertinente cu privire la artă, sculptură mai ales, mergând cu descrierea până la epuizarea detaliilor: „Parthenonul are nevoie să colaboreze cu privirea noastră pentru a se arăta perfect. E perfect *numai* dacă e privit. Măsurată cu centimetrul, rigoarea lui se dovedește eretică. Coloanele apar drepte cu toate că în realitate sunt umflate la mijloc ca să aibă vigoare. Apar egale și nu sunt. Nicăieri nu mi s-a întâmplat să constat mai stupefiat cum o linie dreaptă se vede dreaptă tocmai pentru că nu e așa, iluzia devenind și ea material arhitectonic prin corectarea erorilor optice” (p. 171).

„Sculptura greacă începe prin a căuta omul și sfârșește ca orice canon, prin a se venera pe ea însăși” (p. 174), afirmă scriitorul, întărind ideea, deja cunoscută în arhitectură, a fastului grecilor pentru colosal. Tendința de a impresiona prin grandoare și fast se descifrează nu numai din formele lipsite de eleganța simplității, ci și din elementele decorative în care constructorii amestecă stilul doric cu cel ionic, arătând o preferință specială pentru bogatul capitel corintic, încărcat cu motive vegetale.¹¹ Dar, întorcându-ne pe urmele pașilor lui Octavian Paler, nu putem părăsi Grecia fără a trece pe la Delphi și a medita la maxima încrustată pe zidul templului lui Apollo:

„Cunoaște-te pe tine însuși. Nimic mai mult”, susținând ideea autorului, că „E cu neputință o maximă mai grecească” (p. 231-232).

Prin intermediul acestor „drumuri prin memorie”, autorul se caută în spațiu și timpuri, în oameni și cărți, în imaginația popoarelor și în realitatea obiectivă prezentă.¹² Octavian Paler nu călătorește ca să-și acomodeze cunoștințele unui peisaj, ci ca să-și argumenteze o stare sufletească.¹³

NOTE

¹ Nicolae Oprea, *Opera și autorul*, București, Editura Paralela 45, 2001, p. 111.

² Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. I, București, Editura Saeculum I.O., Editura Vestala, 1998, p. 220-221.

³ Octavian Paler, *Drumuri prin memorie. Egipt. Grecia*, București, Editura Albatros, 1972, p. 7.

⁴ Nicolae Balotă, *Călătoria unui eseist*, în „Luceafărul”, Anul XV, nr. 24 (528), 10 iunie 1972, p. 5.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Radu Sorescu, *Opera lui Octavian Paler*, Craiova, Editura Didactica Nova, 1996, p. 96.

⁷ Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, București, Editura Iriana, 1996, p. 268.

⁸ Octavian Paler, *Mitologii subiective*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 9.

⁹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹¹ Ovidiu Drimba, *op. cit.*, vol. III, p. 218.

¹² Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 267.

¹³ Titu Popescu, *Cărți cu ieșire la mare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 131.

BIBLIOGRAFIE

***, *Dicționarul general al literaturii române (P/R)*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2006.

Balotă, Nicolae, *Călătoria unui eseist*, în „Luceafărul”, Anul XV, nr. 24 (528), 10 iunie 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, *Scurtă istorie a literaturii române*, București, Editura Iriana, 1996.
- Oprea, Nicolae, *Opera și autorul*, București, Editura Paralela 45, 2001.
- Paler, Octavian, *Mitologii subiective*, București, Editura Eminescu, 1975.
- Paler, Octavian, *Drumuri prin memorie. Egipt. Grecia*, București, Editura Albatros, 1972.
- Popescu, Titu, *Cărți cu ieșire la mare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București-Chișinău, Editura David-Litera, 1998.
- Sorescu, Radu, *Opera lui Octavian Paler*, Craiova, Editura Didactica Nova, 1996.
- Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români (M-Q)*, București, Editura Albatros, 2000.

ELEMENTOS CLÁSICOS EN LA OBRA POÉTICA DE RUBÉN DARÍO

Geo CONSTANTINESCU

Rezumat

Pornind de la rolul poetului sudamerican la fundamentarea și popularizarea modernismului în poezia spaniolă a începutului secolului XX, autorul articolului urmărește în opera lui Rubén Darío miturile și simbolurile clasice, din perspectiva acestei estetici. Dacă în Renaștere și Baroc valorile clasice erau privite ca elemente redescoperite ale realității noastre spirituale, în Modernism ele reprezintă conștiința depărtării în timp și spațiu față de circumstanțele prozaice actuale, deci o certitudine a găsirii frumuseții pure, ca esență a viziunii poeziei la confluența celor două veacuri trecute.

Cuvinte cheie: *fundamentare, popularizare, simboluri clasice, esență, confluență.*

Con su verdadero nombre Félix Rubén García Sarmiento, Rubén Darío nació en Metapa (Nicaragua) en 1867. Publicó en 1885 *Epístolas y poemas*, donde se notaba la influencia romántica y posromántica de Bécquer y Campoamor, pero donde se marcaba, también, su predilección por las metáforas audaces, la profusión de la música y del color.

Entre 1886-1889 vive en Chile donde participa vivamente en la actividad literaria de aquel país. Publica, mientras tanto, los volúmenes: *Abrojos* (1887), *Rimas* (1887) y *Azul* (1888).

Con *Azul* que abarcaba varios relatos y siete composiciones en versos, donde en la edición segunda se le añadieron más (1890), el poeta marca el rompimiento con los valores pragmáticos de la sociedad de aquel tiempo y se refugia en un mundo exótico, lejano, y en una atmósfera de sensualidad. Ya se nota aquí una nueva sensibilidad, que será ampliada por la colaboración con los poetas modernistas de Buenos Aires, donde se traslada como cónsul de Colombia (1892). Llega a ser el jefe de esta escuela, reconocido unánimemente por Leopoldo Lugones, Jaimes Freyre, Estrada, Leopoldo Díaz.

El volumen *Prosas profanas* (1896) con 33 de composiciones poéticas esta vez, llega a ser el ejemplo máximo de la línea sensual, colorista, brillante y musical. Con este logro viene a España por la segunda vez, en 1899, como corresponsal de la publicación argentina *La Nación*, donde

difunde sus ideas modernistas. El año siguiente se traslada a París, pero las relaciones con los españoles conocen grandes momentos.

Los poetas españoles del tiempo se le acogen con gran amor, y así va creyéndose una nueva escuela literaria, que pondrá en la sombra la retórica de los posrománticos y la utilidad del lenguaje cotidiano, que, en sus ojos, sólo disimulaba el conformismo, tras las estructuras aceptadas.

En la Península, el retoricismo ampuloso de Núñez de Arce y el prosaísmo de Campoamor eran reemplazados más bien por los epigonos del postromanticismo becqueriano. De estos, últimos, surgió la subjetividad de una nueva sensibilidad que sugería, al mismo tiempo, la rebeldía en contra de lo viejo y en contra de los valores burgueses del tiempo.

Pero fue Rubén Darío el gran rompedor con la tradición, con la primera llegada a España en 1892, al cual muchos jóvenes se embarcaron entusiasmados (vemos al mejor de ellos, Juan Ramón Jiménez).

Como señaló Federico de Onís, en la Europa de aquel tiempo, el Modernismo era la expresión de la “crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del XIX”. El nació en los países industrializados europeos teniendo como predecesores al Simbolismo francés y al Prerrafaelismo inglés. Todo ello suponía la reacción frente al pragmatismo positivista, el rechazo de la burguesía conservadora, el desencanto ante el fracaso moral de la industrialización, la aversión a las vulgaridades del arte realista...

La corriente traslada el interés al interior del hombre, el mundo del subconsciente, el irracionalismo filosófico, la preocupación existencial... Se crea una nueva forma de expresión que niega las estructuras lógicas del lenguaje común y repudia los intentos de trasladar a la obra de arte una realidad, presente, pero, según ellos, sin esencias humanas. Se crea una estética impresionista que representa no la realidad, sino las sensaciones que ofrece ésta en el receptor. Se crea una experimentación métrica sin cesar, preseguiendo las modificaciones de la frase, la adjetivación, la sorpresa final en los poemas. Tiene como antecesores a los simbolistas franceses: Jean Moréas, Georges Rodenbach, Emile Verhaeren, Maurice Maeterlink, Paul Fort, Gabrielle D’Anunzio. En América Latina tiene continuadores: José Martí, Asunción Silva, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera. Ellos se proclaman herederos de Verlaine y Baudelaire, irracionalistas, impresionistas, decadentes y amantes del misterio.

El Modernismo fue un movimiento renovador en la forma y en espíritu, en la preocupación por la intimidad y en la proyección social, en el verso y en la prosa. Sus creaciones son la respuesta a la crisis de la sociedad burguesa del XIX, en su filosofía, en su organización social, en sus creencias morales y su expresión artística.

En las *Dilucidaciones* de su volumen *Canto errante* (1907) Rubén Darío expresa su punto de vista sobre el asunto: "...la poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación. Hay una música ideal como hay una música verbal"¹. La poesía es, como dice el poeta, también una vía de conocimiento. Es un modo de superar el misterio, pero no por las vías pisadas antes. A través de la poesía quisiera sumergirse al mismo tiempo en la belleza y en la verdad. Uno de los medios de alcanzar la plenitud del ser y del conocer es el amor. Para él, el amor es anhelo de transcendencia y éxtasis. Caracteriza él a la negra Dominga: "Serpentina, fogosa y violenta,/ con caricias de miel y pimienta/ vibra y muestra su loca pasión:/ fuegos tiene que Venus alaba/ y envidiara la reina de Saba/ para el lecho del rey Salomón." El placer puede implicar la pérdida de conciencia, donde el alma pueda encontrar algo oscuramente buscado. Así la sensualidad supera el puro placer, llegando a ser metafísica. La negra Dominga, con sus movimientos lascivos, perversos supera la sensualidad, llegando al arte del amor, es decir, al baile. El amor y el conocimiento constituyen un continuo oscilamiento entre el ágel y la bestia. En *Ite, misa est!* las palabras del sacerdote al final de la misa librarán a Eloisa del *sobreyo* cristiano, de las convenciones de la sociedad y, encontrando en el poeta la figura del amante, "la enamorada esfinge quedará estupefacta,/ apagaré la llama de la vestal intacta,/ y la faunesa me rugirá de amor". Una vez despierta por el amor mundano, la virgen revelará su naturaleza sensual. Vivirá un otro destino, posiblemente mucho más puro que el anterior.

Por esto, Darío va a encontrar en la antigüedad clásica los modelos ideales para reflejar el ansia de transcendencia, a través del amor. Al mismo tiempo, lo clásico ofrece su ritmo, como vía hacia la belleza pura. Al final del poema *Era un aire suave*, la diosa Diana, representada como estatua, ofrece al cuadro moderno, con un trozo de naturaleza geometrizada, la ternura de su cuerpo como un secreto llamamiento al amor: "Y, como un efebo que fuese una niña,/ mostraba una Diana su mármol desnudo". Comparada con un efebo, diosa remite al mito del andrógino de Platón, como la perfección de la unidad de un solo ser, hombre-mujer. El amor, como la creación, es la llama en la cual se forja el deseo y donde el abismo cobra el cuerpo de la belleza pura.

En el *Coloquio de los centauros* vuelve a aparecer la figura de Diana cazadora, diosa virgen que nunca se había entregado a los hombres. Es el símbolo del amor espiritual, puro, pero siempre como un llamamiento para estos. Consumar el amor es la muerte del individuo. Se entrega al otro para renacer en el hijo. Pero su individualidad ya no existe.

Lo mismo ocurre con la evocación de Anadiomena, Venus, saliendo de las aguas del mar. Se producen ecos en toda la creación. La belleza pura va naciendo en todo el Cosmos. Se trata de la frenesí de los deseos, de la energía creadora que sostiene la vida y el espíritu: “el universo/ sintió que un nombre armónico, sonoro, como un verso,/ llenaba el hondo hueco de la altura: en nombre/ hizo gemir la tierra de amor”. En el poema son evocadas Hipodomia, la esposa de Pirito, rey de los lápitas; también las Gracias, las Horas, y el momento cuando Cinis será Ceneo, porque Ceneo antes de ser hombre fue mujer. El poeta sorprende todo esto como una fuente de belleza y verdad.

También en el *Coloquio de los centauros*, Rubén Darío se encuentra con los poetas de la Antigüedad: es decir con Píndaro que cantó a Quirón, el centauro sabio, justo y prudente, con Eurípides que le elogió en su poesía, y Luciano que le hizo hablar en sus diálogos infernales. Estas imágenes de la mitología antigua ofrecen no sólo la imagen de la animalidad de las pasiones sino también la sabiduría en el amor, como es el caso de Quirón.

En *Blasón*, el ala blanca de Zeus, metamorfoseado al “olímpico cisne de nieve”, (también metáfora de la belleza pura en la poesía modernista) tiene correspondencia en la blancura de la pureza de la hostia en una comunión cristiana. En este proceso el mundo pagano y cristiano se complementan, no viven la disjunción convencional de la vida diaria. También lo bello del mundo concreto con lo espiritual se compaginan y ofrecen la imagen de la perfección poética. El hombre, con esta perfección, supera la muerte: “Es el cisne, de estirpe sagrada,/ cuyo beso, por campos de seda,/ ascendió hasta la cima pasada/ de las dulces colinas de Leda”. El amor forma parte del destino humano y divino. Su verdad y belleza llaman a la creación. La poesía es la expresión de esta.

Nota él en las mismas *Dilucidaciones*: “Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, no lo he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música – música de las ideas, música del verbo”².

La preocupación por la música como el arte de la máxima abstracción es central en la época. Pero Darío le ofrece al mismo tiempo el peso de la idea. Por esto él no se aparta del mundo de los grandes ritmos antiguos. En *Era un aire suave* el poeta imagina la música como hada voladora: “el hada Harmonía ritmaba sus vuelos”. El poema aparece como el ritmo de lo inefable. Esto es recogido de los mitos y las leyendas antiguas, para vivir una nueva vida en el marco de la estética modernista. Estos ritmos y personajes ya están lejos, en los sueños de la infancia de la humanidad. La conciencia de su lejanía les dan otro valor de sugerencia. Constituyen aquella vía dorada hacia la belleza eterna, buscada por el poeta. En el mismo

poema, cuando las blancas magnolias, alzándose sobre sus tallas acariciaban los trajes de seda, parecía oírse el vibrar de las liras griegas: “diríase un trémolo de liras eolias/ cuando acariciaban los sedosos trajes,/ sobre el tallo erguidas las blancas magnolias”.

La presencia de los ritmos antiguos es sólo espiritual, con la conciencia de su mero valor estético, orientado, como decía el poeta, hacia el futuro del arte. Es un arte que vuelve a otorgar al hombre moderno la dignidad de evadir espiritualmente de un mundo prosáico, de las limitaciones de la utilidad y eficiencia. El arte modernista con esta visión se aparta de las artes del Renacimiento y del Barroco, que tomaban estos valores antiguos en su valor realista, que coincidía con el nivel de las mentalidades y el horizonte intelectual de aquellas épocas. Rubén Darío tomaba de ellos sólo la belleza eterna y las verdades humanas contenidas en esos ritmos, con la conciencia de su lejanía en tiempo. Rescatando esto, el poeta dará un nuevo impulso al arte venidera. El cogía de aquellos mitos la palabra cargada de significaciones, de reminiscencias de valores humanos que aspiraba a renovar, a darle otro valor, más apropiado de la esencia del hombre de su época. Dice él mismo en sus *Dilucidaciones*: “El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental y, juntos, pereptuan la anquilosis, la inmovilidad”³. Así encontraba él la poesía en lengua española de su época: cargada de retórica y de clisés. Para él la palabra no era una herramienta neutra. Así rehuye la carga de significaciones que la historia y la inercia le ha dado y crea un nuevo lenguaje personal, tejido de todos los ritmos encontrados, pero que escucha sólo a su ritmo interior. Su lenguaje es brillante y somptuoso, con galicismos, palabras olvidadas y palabras inventadas para su contexto. “Hisispila”, “liróforo”, “nelumbos”, “propíleo” son contribuciones personales en el enriquecimiento del vocabulario poético. Encontramos también adjetivaciones insólitas, de inesperada gracia” “olímpico cisne”, “ala eucarística”, “casto abanico”. La mera eufonía ofrece impresiones nuevas. La metaforización provoca en el lector asociaciones mentales distintas de lo acostumbrado. La muerte de Margarita en el poema con el mismo título (motivo romántico de la muerte de amor) está representada por el mero y popular hecho de deshojar una flor “por ver si me querías”.

Las sinestesias aparecen de modo común en su poesía: “áuros sonidos”, “verso azul”, “melancolía agria”. Se trata de un nuevo matiz perceptivo de planos distintos que prepara al lector para entender mejor el mundo de la belleza.

Con respecto al ritmo, podemos señalar que el poeta practicó casi todas las formas métricas creadas a lo largo del tiempo en español. Tomás Navarro Tomás encontró en su obra 27 metros diferentes. Así nos damos

cuenta sobre el valor del ritmo y de la música en su poesía. Así resuscita en su creación la filosofía pitagórica, de la armonía por la cual se concorda el discordante, integrándolo en la Unidad superior del Universo: “¿Te sientes con la sangre de la celeste raza/ que vida con los números pitagóricos crea?” (*A Juan Ramón Jiménez*). También el ocultismo y las doctrinas esotéricas le permitirán familiarizarse con lo desconocido, con las temerosas tinieblas del más allá. Pregunta él a su discípulo en el mismo poema: “¿Tu corazón las voces oculta interpreta?” La belleza y la verdad pueden ser así encontradas y reveladas por medio de las metáforas.

Con estas consideraciones recordamos a los lectores el valor de una creación que impulsó por su sensibilidad una nueva visión poética tanto a la poesía de habla española en las Américas, cuanto a la poesía de España de fines del siglo XIX y de los inicios del siglo XX.

NOTAS

¹ Rubén Darío, *Páginas escogidas*, Cátedra, Madrid, Letras hispánicas, 1993, p. 137.

² *Ibidem*, p. 134.

³ *Ibidem*, p. 130.

BIBLIOGRAFIA

- Rubén Darío, *Páginas escogidas*, Cátedra, Madrid, Letras hispánicas, 1993.
Pedro Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XX* (Hasta 1939), Madrid, Taurus, Alfagoara S.A., 1989.
Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, La Generación de 1924-1925, Madrid, Ed. Gredos, 1981.
Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Ed. Gredos, 1988.

HORACE IN THE ROMANIAN LITERARY THEORY AND CRITICISM

Dana DINU

Rezumat

În afară de Ion Heliade Rădulescu care, prin *Grammatica poezii și Curs întreg de poezie generale*, rămâne cel mai important teoretician al literaturii române până în perioada lui Maiorescu, reflecția teoretică și critica literară îi preocupă pe mulți dintre scriitorii epocii. Însă, demersurile lor nu au luat forma unor lucrări sistematice, ci au apărut ca articole în presă, ca prefețe sau introduceri la diverse lucrări. Concepută într-un sens extensiv în primele decenii ale secolului al XIX-lea, mai mult ca act cultural, cu implicații sociale, pedagogice sau patriotice, literatura română va avea parte destul de târziu de un instrumentar critic adecvat, de delimitarea limpede a obiectului său și de o metodologie proprie. Activitatea critică nu este profesionalizată, toți teoreticienii și criticii fiind în același timp și autori care scriu adesea în scop demonstrativ. Pe fondul eclectismului ideologiei literare a acestor decenii, în care cultul clasicismului este încă foarte puternic, referințele la literatura antică, și îndeosebi la Horațiu ca poet și poetician, sunt încă destul de numeroase, la autori precum George Barițiu, Andrei Mureșanu ori C. A. Rosetti, asupra cărora mă voi opri în cele ce urmează.

Cuvinte cheie: *Horațiu, clasic, clasicism, poetică, ingenium, studium.*

George Barițiu firmly believed that our national literature should pursue the classical ideal, in its Hegelian sense of aspiration to perfection and exemplarity. With the precepts of the classical aesthetics he advocates, he pays tribute to German thinkers and writers, especially those who enjoy the attention of the Transylvanian writers. In his article *Scriitorii clasici*¹ (*The Classical Writers*), Barițiu sets out to analyse the evolution of the concepts of *classical* and *classicism* starting from the classical Antiquity up to his own time. To this purpose he takes examples from all European literatures, ancient and modern, surprisingly including here some romantic authors, and thus demonstrates that in the cultural context of the moment, the concept of *classical* had clearly suffered a semantic expansion. The article in question includes long lists of both classical Greek and Latin and modern authors. Following in the footsteps of the universal library put forward by Heliade, in turn inspired by the *Literary Pantheon* of Aimé Martin, with Horace unmistakably included in the section of lyrical and

satirical poets², on these lists Horace appears again, in virtue of the features of excellence Barițiu appreciates in the “most classical of classical writers”. He singles out two of these qualities: “There are two most important qualities which put the Greek and Romans above the new writers, one is that in guarding the principles of the art and its purpose, they became one with beauty, and the second is that their creation (cladding the ideas with words) derives from the nature of the thing in question and does not depend on the will of the writer or of the artist”³. To abide by the rules in order to achieve artistic beauty and to find expression in natural harmony with its contents represent some of the qualities which earn the ancient authors the title of “teachers of today’s world”.

In the article *Lectura – unui om tânăr sau Cetirea fără cumpăt și fără folos* published in *Foaie pentru minte, inimă și literatură*⁴, where he gives reading advices to a young man, Barițiu laments the lack of “order and measure” in the “literary products”, using Horace’s words: *Mediocribus esse poetis .../ Non dii, non hominess, non concessere columnae*, which he translates, indicating the source: “Nici zeii, nici oamenii, nici coloanele (librăriilor) nu îngăduie poezilor să fie mediocri” (Horace, *Ars Poetica*). In fact, this quotation of verses 372-373 includes two small errors: the incomplete verse actually forms the second part of the hexameter, as the pentameterous caesura requires, and not the first one, as the suspension points might suggest, while in the second verse we find the reversed *non dii, non homines* instead of the original *non hominess, non di*, as well as the disyllabic form of the plural *dii*, used by Horace in syneresis as *di*. In Barițiu’s quotation the prosodic form is altered by the introduction of a syllable which imposes more dactyls in the verse. Obviously in this case the mere act of quoting is more important than the accuracy of the quotation. Barițiu uses the same verses, in the same form, in a study of poetics with the title “*Un discurs asupra versificației noastre*” published in 1845⁵ as a *memento* for aspiring poets to avoid the abuse, stronger even, to avoid the use of poetic license or metric constraints.

A few years later, in an article meant for *Învățăceilor de poezie*⁶, Barițiu turns to the same terminology of the classical aesthetics for the relation between “natural gift/talent and labour/study”, that is *natura vs. ars* or *ingenium vs. studium/labor*, but here he uses an antiphrasis: he imagines that no teacher of poetry could advise his students not to read “the poetic precepts” of “the greatest masters, Aristotle and Horace and others”, by invoking that their native talent could spear them such subservience. In order to give more weight to his recommendations to cultivate talent through study, Barițiu turns to Horace’s words in *Ars Poetica*, by quoting him and then in free translation:

*ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid possit, video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res et coniurat amice.
Qui studet optatam cursu contingere metam,
Multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit.
Abstiniuit venere et vino.*

(A. P., 409-414)

Here again, an error slips in the quotation. In the second verse Barițiu uses *possit*, “can” instead of *prosit*, “it is useful”, (both being oblique conjunctives), paronymous and etymologically related verbs, but with different meanings. This is not an unintended substitution, his translation proves it, he paraphrases rather freely and even leaves out verses 412-413: “Nici regulile fără geniu, nici geniul fără o întinsă silință și studiere nu poate (*sic!*) face mult și cine vrea a-și ajunge scopul, adecă a fi poet lăudat, are să muncească cetind și învățând foarte mult și să fugă de desfrânări trupești și de vin”⁷.

Horace deals with this ancient dispute, started by the sophists and continued by the Peripatetici, in verses 408-418 of his *Poetics*. He insists, here and in other occasions, on the need to study, to acquire craft, which brings out one’s true worth of a natural gift.

Andrei Mureșanu will also use part of the same fragment from Horace, including verse 413 left out by Barițiu, in his answer to a youngster who rightly saw the necessity of renewing the methods of versification in Romanian poetry and pleaded for a greater prosodic freedom, but who as a poet was less gifted even for his own expectations. Although in the first decennia of Romanian original literature knows a certain consensus over the need for a mild critical approach towards new writers less they would be discouraged, nevertheless Mureșanu’s critique was considered too harsh by the young poet, and the reaction did not take long to appear. Thereupon Mureșanu writes a *Duplică (Asupra poeziei)*⁸, where he lectures the young author about poetics and makes a few pertinent observations on aspects of versification and on the use of literary language. Among other things he notes: “The ensuing conclusion is that those who promote an emerging language have the difficult task to keep their eyes open and to reflect carefully on the direction they give to the development of this literature, be it poetic or prosaic or otherwise, and the youngsters should read all the experiments of their elders, before they may dare sing and shout, as [...] *Multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit*”, Horace said and he also said: “*Nonum premature in annum*”⁹. At the bottom of the page Mureșanu offers the translation of the quotations: “Multe a suportat și a făcut copilul, a

asudat și a tremurat de frig”. Only someone who is familiar with the context of this verse could understand from Mureșanu’s translation the sense intended by Horace, namely in narrow relation with the preceding verse:

*Qui studet optatam cursu contingere metam,
Multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit.*

(A. P., 412-413)

In order to put more emphasis on the idea of a conscious effort focussed on a well-defined goal, Horace uses the analogy with the field of chariot competition, *meta* being the stone at both ends of the race field one had to circle at high speed while riding the chariot, *cursu*. The Romans trained assiduously and from an early age for these dangerous, but lavish public displays. The whole translation of these verses is: “Cel care râvnește să atingă în întrecere dorita bornă, / de copil a îndurat multe, a asudat și a răbdat de frig”¹⁰ (my translation, D.D.) Horace’s verses give prominence to the forming of the poet, on *labor*, with an early defined outcome and through sacrifices and denials. The present tense of the verbs in the first verse *studet* and *contingere* brings into actuality that what was previously accumulation rendered by the abundance of preterit forms: *tulit, fecit, sudavit, alsit* in the second verse, representing as many tests and conditions for the performance. Mureșanu gives a wrong syntactic interpretation of the absolute nominative *puer* when he makes it the subject of the sentence. With this *terminus a quo* Horace intends to mark the necessity of an early, but uninterrupted austerity, a condition for the later success in adulthood.

The second quotation is translated by Mureșanu: “Și până al nouălea an trebuie șlefuită (poezia)”. For a better understanding of its letter and spirit, the meaning of this fragment should be placed in its context. Reconstructed, it sounds like this: *siquid tamen olim/ scripseris [...] nonum [...] prematur in annum / membranis intus positis: delere licebit, / quod non edideris; nescit vox missa reverti* (A. P., 386-390), (literally “dacă totuși ai scris ceva odată, să stea închis în sertar, înăuntru punând deoparte manuscrisele timp de nouă ani: (astfel) îți va fi permis să distrugi ceea ce n-ai publicat, dar cuvântul rostit nu știe să se întoarcă”, (My translation, D. D.). The number nine is not a fixed limit, it suggests an undetermined period of time, but long enough for taking certain distance and critically regard one’s own work. One should take the step to publish something only after a lengthy period of ripening, of the work itself, as well as of its author. Submitting this work to the test of time represents an act of self-evaluation at different stages of becoming a poet and an act of responsibility towards the public.

Mureșanu catches the spirit of this fragment, but for its translation he prefers a metaphor from the art of sculpting, used by Horace in a different context, where he allude to the need for the poems to be formally stylized.

Mureșanu embraces this Horatian enunciation, since he again uses it in an article from 1853 entitled *Românul și poezia lui*¹¹. Here he urges the young poets to carefully read from the established authors, and through the words of the Latin poet he reminds them to avoid the untimely publishing of their works, but generously welcomes them to the pages of his own publication.

In a totally different setting than seen up to here we find in a translated quotation a stanza from Horace's *Oda I, 27*, a bacchic ode addressed to his table guests. The context is the article "*Doine și Lăcrimioare*" de Domnul V. Alecsandri¹² written in 1856 by C. A. Rosetti in *Steaua Dunării* about the poems V. Alecsandri published three years earlier, in 1853. This is probably the first study about the initiator of the "new direction" in the Romanian literature. The article of considerable length continues in several issues of this literary magazine and has eight parts, each with its own pragmatically used subtitle: it either states the plan along which the discussion is conducted or the aspects chosen by the "analyze" in an interrogative form, for instance: "What are we mainly looking for in a poem". The answer is clearly enounced: "Thus what I intend to search for in the poems of Mr. Alecsandri is the fountain from which the author of the *Doine* drank and became a poet and creator, and, at the same time, for the thinking process in Romania and the progress of this thinking, the state of being, the feelings and the aspirations of the society that fed the poet [...]"¹³. Or for another subtitle, equally interrogative in form: "What kind of life had Mr. Alecsandri and what is the source of his strength", the answer is given in the text: "I think, without having talked to the poet, nor to his friends, that in those years after his return from Paris, the young Alecsandri lived in the countryside among the villagers. And I go even further. The young poet was in love; and his twenty-one years old heart was passionately and purely in love, not with a stylish woman, but with a common girl. ... On the other hand, Mr. Alecsandri could not tell us in 1842 that what the greatest part of my compatriots did not understand yet, that what he himself now seems not to understand anymore"¹⁴.

The complete text of the article is "guarded" by two mottoes borrowed from French critics, giving Rosetti the authority to speak about certain aspects of Alecsandri's poetry, without any critical evaluation intended. To him the novelty of the themes of these poems is attractive, as seen particularly in the sixth section "*Trei amoruri în luptă*": "a child's love for his parents, one's love of his country and the maiden's love for her sweetheart"¹⁵. The fragment from Horace appears as a motto in the last part

of the series entitled “*Lăcrămioare și Suvenire*”, and the related paratext recalls the tendency for the erotic in the two cycles of poems. The verses are the “approximate” translation made by Rosetti:

Ei bine! Nu voi bea această cupă decât
de ne va spune d-unde pleacă săgeata
care i-a străpuns inima.

The subtle mechanism of the subversive functioning intended in this text can be detected only in Horace’s original.

In the first two stanzas of the Ode Horace elaborates the preliminary idea that the bacchic atmosphere is meant to create a joyful and friendly mood, prone to erotic confessions, and unfit for brutal excesses of the barbarians. Horace finds the inspiration for this appeal to convivial moderation in a few anacreontic verses, astonishingly older even in relation to the Latin poet, and even more so to Rosetti. The Ode further presents a dramatized scene where, in the middle of the banquet threatened to slide into a sharp dispute, the poet tries to reconcile the diner guests by extracting, not at all involuntary, an amorous confession from one of the youngsters. Faced with hesitation, the poet insists, feigning a particular interest and encouraging him not to repress his feelings born out of *ingenuo amore*, out of love for a free woman. Although he obviously only pretends not to be aware of the youngster’s heartache, the poet simulates surprise when hearing that his passion is anything but noble and thus doomed to secrecy. It is at this point that he shows abhorrence to the mesalliance in terms borrowed from the teratologic mythology: *A miser / quanta laborabas Charybdi / digne puer meliore flamma!.../ vix illigatum te triformi/ Pegasus expediet Chimaera.* (v. 18-20; 23-24). The Ode is built on a three-act scenario, arranged around the three essential elements typical for Horace’s odes: symposiac mood, friendship and eros. Out of these three C. A. Rosetti gives, in the abovementioned verses, a personal version of the erotic *topos* found in the Horatian verses:

*Vultis severi me quoque sumere
partem Falerni? dicat Opuntiae
frater Megillae quo beatus
vulnere, qua pereat sagitta.*

(vv. 9-12)

As a motto, Horace’s verses not only challenge the author of the *Lăcrămioare* and *Suvenire*, but they also represent a surreptitious criticism,

especially in the eyes of those familiar with the whole text of the ode and relate it at the same time to certain aspects of Alecsandri's biography. *Lăcrimioare* are the homage to the love he held for Elena Negri, passed away after a happy love interlude in Venice with the poet, who seemingly found consolation rather soon after, as it transpires from *Suvenire*. Horace's words are used by Rosetti as a rebuke to Alecsandri, for his sentimental frivolity and inconsistency in the last cycle of the poems published in 1853. Distanced from the original source of the national spirit, Alecsandri lost "the secret of that passion of the heart", much deplored by the author of that article. So, the motto has a double intention: on one hand, it is allusive, particularly in that what is left out, but transparent for those who know the ode, and on the other hand, it expresses in a playful and ironic manner the disapproval of the poet's creative evolution brought about by another muse.

NOTES

- ¹ G. Barițiu, *The Classical Writers*, apud G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și criticii literare românești*, I, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. 266-272.
- ² D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, Editura „Cartea Românească”, 1935, 175-196.
- ³ G. Barițiu, apud G. Ivașcu, *Op. cit.*, p. 267. „Două sunt mai vârtos însușirile cu care întrec grecii și romanii pe scriitorii cei noi, cum că adecă la aceea *păzire de legile artei și de scop* s-au făcut una cu *frumusețea*, și iarăși cum că expoziția lor (îmbrăcarea ideilor în cuvinte) e scoasă din *firea* lucrului de care se vorbește și nu atârnă de volnicia scriitorului sau a artistului.”
- ⁴ *Ibidem*, p. 275-286.
- ⁵ George Barițiu, *Un discurs asupra versificației noastre (A discourse on our versification)*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1845, nr. 14,15,16, apud Olimpia Berca, *Poetici românești*, Timișoara, Editura Facla, 1976, p. 59.
- ⁶ *Ibidem*, p. 313-321.
- ⁷ *Ibidem*, p. 314-315.
- ⁸ Andrei Mureșanu, *Duplică (Asupra poeziei)*, apud G. Ivașcu, *Op. cit.*, p. 343-354.
- ⁹ *Ibidem*, p. 349: „De aici urmează că cultivatorii unei limbi începătoare au datorie foarte grea a-și deschide foarte bine ochii și a-și trage seama cam pe ce cale duc limba către dezvoltare, fie aceea poetică sau prozaică ș.a., iar băieții și junișorii să citească toate încercările celor mai bătrâni, apoi să cuteze și ei a cânta sau a striga, căci [...] «*Multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit*», a zis Horațiu și tot acela mai zisese: «*Nonum prematur in annum*»”.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 349, nota 1.
- ¹¹ Andrei Mureșanu, *Românul și poezia lui*, apud George Ivașcu, *Op. cit.*, p. 449-456.
- ¹² C.A. Rosetti, „*Doine și Lăcrimioare*” de Domnul V. Alecsandri, apud George Ivașcu, *Op. cit.*, p. 504-525.
- ¹³ *Ibidem*, p. 505: „Astfel dar ceea ce doresc a căuta în poeziile D. Alecsandri este izvorul d-unde, bând, autorul *Doinelor* deveni poet și creator și, totodată, cugetarea României și progresul cugetării ei, starea, simțirile ș-aspirațiile societății cu care s-a întrupat poetul [...]” *Ibidem*, p. 505.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 509: „Care fu traiul d. Alecsandri și izvorul puterii sale“, primește răspunsul în cuprinsul articolului: „Cred, făr-a fi întreat nici pe poet, nici pe amicii săi, că, în acei ani după întoarcerea sa din Paris, junele Alecsandri au trăit la țară în mijlocul sătenilor. Cred ceva mai mult încă. Junele poet iubea; și iubea cu puterea și curățenia unei inimi de 21 de ani, nu o

femeie din saloane, ci o copilă născută din popul [...]. Într-alt fel, D. Alecsandri n-ar fi știut să ne spuie la 1842, ceea ce astăzi încă n-au înțeles cea mai mare parte din compatrioții mei, ceea ce el însuși se pare că nu mai înțelege acum”.

¹⁵ *Ibidem*, p. 517.

BIBLIOGRAPHY

- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, București, Editura Minerva, 1988.
- Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*, București, Editura Minerva, 1972.
- Berca, Olimpia, *Poetici românești*, Timișoara, Editura Facla, 1976.
- *** *Istoria literaturii române*, I-III, București, Editura Academiei, 1968-1973.
- Ivașcu, George, *Din istoria teoriei și criticii literare românești*, I, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
- Ivașcu, George, *Istoria literaturii române*, I, București, Editura Științifică, 1969.
- Horace, *Œuvres*, texte latin, publiées par É. Plessis et P. Lejay, neuvième édition, Paris, Librairie Hachette, 1921.
- Horace, *Œuvres*, I-III, texte établi et traduction par Fr. Villeneuve, Les Belles Lettres, 1959.
- Horatius, *Opera omnia*, I-II, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichita. Ediție critică. Stabilirea textului și selecția traducerilor din *Ode, Epode și Carmen Saeculare*: Traian Costa, București, Editura Univers, 1980.
- Popovici, D., *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, Editura „Cartea Românească”, 1935.

DESPRE RECURENȚA MOTIVELOR ANTICE

Iolanda MĂNESCU

Abstract

Literature, philosophy, and music have permanently approached the works of the Antiquity. Along the epochs, mythology has always been a source of inspiration for the artists. During the last decades of the 20th century, the number of art creators interested in adapting ancient themes increased. It is interesting to notice that the theatre directors, in their turn, preferred to stage the original texts of Aeschylus, Sophocles and Euripides rather than the plays of the Classicism inspired by the ancient literature. According to the French writer Guy Rachet, the fact that people prefer the original ancient texts, instead of adapted or modernized works, is a sign of the perenniality of the Greek tragedy.

Key-words: *Mythology, inspiration, artists, Antiquity, theatre.*

Pentru grecii antici, lumea artei, lumea pe care o putem percepe prin intermediul poetului, este o lume suprasensibilă, o lume a viziunilor, prin care invizibilul devine vizibil. Zeii sunt permanent prezenți în viața oamenilor dar, pe scenă, ei pot fi percepuți numai de către public, nu și de participanții umani ai dramei. Ei sunt, cu toate acestea, văzuți doar uneori, și doar de către unii dintre eroi. După cum remarcă Nicolae Balotă: „Epopoea ca și tragedia se disting de vederea obișnuită cotidiană, a obiectelor opace, întrucât realizează un grad mai înalt al viziunii prin transparență. Chiar învinuirea pe care Platon o va aduce artei derivă dintr-o asemenea definiție a poeticului ca vedere superioară. Ceea ce îi reproșează artei, gânditorul atenian, este tocmai faptul că nu îngăduie o participare mai deplină a lumii sensibile la ideile lumii suprasensibile, nu permite o vedere nemijlocită”¹. Creațiile artei sunt, așadar, imitații ale obiectelor din lumea sensibilă, fiind astfel copii ale unor copii. Ideea de la care se pleacă este aceea că lumea sensibilă este, la rândul ei, o copie a lumii suprasensibile, iar creațiile artistice sunt, prin urmare, „umbre ale unor umbre”. Față de opinia lui Platon, literatura antică manifestă, dimpotrivă, o „adevărată obsesie” în ceea ce privește vederea invizibilului, remarcă criticul.

Dacă literatura antică se depărtează de mit prin transpunerea acestuia în poezie, în literatura modernă, reluarea temelor antice înseamnă, de cele mai multe ori, demitizarea miturilor, transformarea sau parodiarea lor. Explicația posibilă o găsim tot la Nicolae Balotă: „intuițiile primordiale care

se exprimau prin simboluri și mituri, se degradează cu timpul, simbolurile și miturile devenind simple superstiții, legende sau motive decorative... În eleanismul alexandrin și mai târziu în clasicismul rinascimental și post-rinascimental, întâlnim mitul desacralizat, având o semnificație artistic-decorativă.”²

Desacralizarea miturilor, datorată abandonării esteticii clasice, a generat, în perioada romantismului, un interes scăzut față de miturile antice greco-latine și s-au explorat mai degrabă noi surse mitologice, preluate din tradițiile nordice, orientale sau medieval creștine. În continuare, criticul Nicolae Balotă constată, în literatura modernă, apariția unei tendințe de căutare a unor mituri noi, inspirate de prezent, de „realitatea cotidiană”, de „universul fizic”, de „microcosmosul interior uman”. „Ceea ce a pierit, în poezia cu adevărat modernă, nu e credința în mitul istorisit sau la care se face aluzie. O asemenea credință nu mai exista de mult. Se poate afirma că, însăși preluarea de către poezie a mitului, estetizarea sa, a ucis acea credință. Un caz unic, cum a fost acela al lui Holderlin, îndrăgostitul de Elada, și al tentativei sale de a resacraliza mitul, rămâne o experiență tragic izolată. Nietzsche n-a izbutit nici el în difuzarea dionisismului pe care-l propovăduia, iar încercarea wagneriană de resurecție a mitului germanic reprezintă o reușită artistică, dar e un eșec pe planul sacralizării. Toate aceste tentative stau sub semnul amurgului zeilor.”³

Dacă, în a doua jumătate a secolului recent încheiat, criticul observa tendința de creare a unor mituri noi în poezie, la pragul dintre milenii, se poate remarca, de astă dată în creația scenică, o tendință nu atât spre întoarcerea, cât mai degrabă spre saltul în timp, către zorii apariției mitologiei. Marile tragedii ale clasicismului sunt ocolite, în favoarea celor originale, ale marilor dramaturgi antici. Cu toate că aspirațiile sunt diferite, putem observa că motivațiile se întâlnesc. Atât literatura cât și arta teatrală sunt în căutarea purității primordiale, a unui univers original, a unei lumi de începuturi. Vorbind despre poezie, criticul Nicolae Balotă nota câteva din temele întâlnite la poeții moderni ca: lauda creației originare, inocența copilăriei, timpul paradisiac al începuturilor, beatitudinea atemporalului, căderea în timp, conștiința individuației. Toate acestea sunt de fapt intuiții ale unui adevăr arhaic, „a faptului că lumea trebuie neîncetat re-creată.” Extinzând această idee și spre alte domenii ale artei, am putea afirma că tendința este generală, revenirea la sursă este prezentă în toate manifestările artistice, dar nu numai. Omenirea aflată la un moment de răscruce își caută punctele de stabilitate. „Scurgerea timpului, îndepărtarea de ‘începuturi’ înseamnă, în lumea mitului ca și în aceea a poeziei noi, pierderea perfecțiunii originare, de-generarea. De aici necesitatea întoarcerii la origine, re-generarea...”⁴ Din acest punct de vedere, arta este „o acțiune inițiativă” iar „artistul și-a redescoperit vocația de demiurg”. Recitarea miturilor avea, în antichitate, o semnificație

ritualică, religioasă, de declanșare a regenerării universale. Poezia modernă are, la rândul ei, după cum arată criticul, o valoare inițiativă: „Hermetismul, obscuritatea și feluritele obstacole pe care lirica modernă le pune în calea celor care vor să se apropie de ea, să și-o apropieze, corespund dificultăților prin care anticele mistere se apărau de cei nechemați. Nu izolare aristocratică, ci taină sacerdotală.”⁵

Același lucru se poate afirma și despre spectacolul contemporan de tragedie antică. Spectatorul se confruntă cu dificultăți similare, el trebuie să aibă un anumit nivel de cultură, anumite cunoștințe, o afinitate specială pentru încercarea de a pătrunde niște taine ancestrale, de a căuta răspunsuri la întrebări pe care omenirea nu contenește să și le pună, din vremuri imemorabile. Dacă orice istorie arhaică „adevărată” devine „falsă” prin simpla relatare, prin desacralizare, prin transformarea în ficțiune, prin literaturizare, creatorii contemporani caută să regăsească nu atât caracterul sacru, cât, mai degrabă, acel fior, acea stare care putea genera în suflete aspirația spre mister, spre necunoscut, spre noi răspunsuri.

Despre această căutare, aplicată însă liricii moderne, criticul Nicolae Balotă spunea că literatura contemporană „încearcă noi luări de contact cu mitul, prezintă modalități – de multe ori false, distorsionate, răsturnate în negativ – de manifestare prin verbul literar, a numinosului, a sacrului.”⁶ Nu este vorba, desigur, de o resacralizare a miturilor, ci de o nouă abordare a ceea ce este revelator în structura mitului. Exemplele date de Nicolae Balotă, de mari scriitori moderni și contemporani, ca James Joyce cu *Ulise* sau Thomas Mann cu *Iosif și frații săi*, ar putea fi completate cu nume de mari regizori, creatori de spectacole cu tragedii antice, care sunt în căutarea acelorași adevăruri universale: Jean-Louis Barrault, Peter Stein, Peter Hall, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Peter Sellars, Yukio Ninagawa, Andrei Șerban, Silviu Purcărete, etc. Dacă literatura contemporană caută să transpună mitologicul în prezent, să promoveze „o nouă mitizare a ființei umane, a cosmicității sale”, creatorii de teatru caută să regăsească această autenticitate în textele antice, cele mai apropiate de origini. Psihologia omului modern, care caută să se regăsească explorând începuturile civilizației, se întâlnește cu psihologia anticului: „Mitul sufletului care se caută dincolo de ceea ce este dat omului în experiența sa vitală, mitul sufletului care caută să se identifice cu sine, să trăiască propriul său destin, pentru ca în clipa în care ajunge să-și aparțină total, să înceteze de a-și mai aparține, să treacă dincolo, spre Unul, tot acest mitic proces platonice apărut pe plan filosofic într-o lume demitizată, își are corespondentul în căutățile moderne ale autenticității, ale pierderii și regăsirii de sine.”⁷

Pe toate căile artei, omul contemporan se află în căutarea unui nou început. El se simte pierdut într-o lume care se dezintegrează și pe care nu o

mai percepe ca fiind a sa, asistăm la „manifestări ale unei neputințe de a sesiza, în deplină luciditate, lumea nouă a științei și tehnicii care ne depășește”⁸. Degradarea realului a fost simțită încă mai demult, romantismul încercând să se refugieze în lumi exotice, în oniric, în fantastic. Aspirația spre eliberarea din banal, din cotidian a fost dintotdeauna parte a condiției umane. Basmul este un alt exemplu de tendință a creării unei alte lumi în care omul să își poată căuta identitatea. În arta contemporană, cuprinzând toate manifestările ei, se poate observa o tot mai pronunțată tentație a reînvierii structurilor mitice ancestrale, a depășirii limitelor imaginarului, a creării unei lumi noi pe baza revenirii la cea a începuturilor celor mai îndepărtate. Mitul și imaginarul sunt strâns legate și negarea unuia implică și atacarea celuilalt.

După cum nota același Nicolae Balotă, psihologia simplistă preferă raționalismul elementar complexității unei psihologii abisale. Între inconștient și structurile mitice există corespondențe pe care le-au sesizat și interpretat marii psihologi și filosofi ai secolului al XX-lea. Inconștientul are contacte cu realități pe care nu le putem percepe în stare de veghe. Anumite forme de artă, printre care literatura, dar și anumite forme de spectacol teatral, stabilesc o relație cu aceste realități. Relația este poate imperfectă, dar, până la marea întâlnire, omul simte în permanență chemarea interioară de a pătrunde ceea ce este de nepătruns, ceea ce îi este interzis. Ne referim desigur la unul dintre cele mai frumoase și misterioase pasaje din Biblie în care se afirmă că acum cunoaștem în parte și „vedem ca într-o oglindă, în chip întunecos; dar atunci vom vedea față în față” (1 Cor. 13.12) Această cunoaștere și această înțelegere sunt ceea ce omenirea caută să atingă prin intermediul mitului, prin intermediul imaginarului, prin intermediul artei. Asistăm în prezent la o reevaluare a mitului, în condițiile în care omul contemporan manifestă un interes crescut pentru arhaic și original, cu toate că descoperirea artei primitive „pare să continue seria mai veche a revelațiilor pe care le-au avut unii romantici în contact cu folclorul răsăritean.”⁹

Creatorii contemporani se întorc spre marile motive ale literaturii antice grecești. Nu găsesc doar inspirație ci refac legătura cu o lume spre care, de-a lungul timpului, oamenii s-au întors periodic. Marii dramaturgi antici, Eschil, Sofocle și Euripide au preluat aceste motive de la Homer, creând astfel tragedia greacă. Prezenți multă vreme în lumea antică drept modele și sursă de inspirație la rândul lor, sunt ignorați în timpul Evului Mediu, pentru ca în perioada Renașterii și a clasicismului să își recapete deplina forță de a influența creația literară a vremii.

Influența tragediei grecești a început să se manifeste încă din secolul al IV-lea î.H., în comedia nouă, de moravuri și de caracter, ai cărei reprezentanți principali sunt Filemon, Difil sau Menandru. Chiar dacă

moravurile se schimbaseră față de timpul când înflorea tragedia greacă, poezii comici ai secolului al IV-lea se inspirau din Euripide de la care „împrumută psihologia și pasiunile, și numeroase procedee dramatice”, după cum afirmă Guy Rachet. Tragedia latină este, la rândul ei, mult influențată de cea greacă, piesele fiind „imitații fidele” ale celor grecești, inovația de seamă fiind eliminarea corului sau, în orice caz, diminuarea semnificativă a importanței acestuia. Cel mai important autor latin este, desigur, Seneca, iar piesa lui, *Fedra*, este inspirată de *Hipolit* de Euripide.

Am amintit deja că Evul Mediu a respins tragedia antică, creându-și propria mitologie creștină. Literatura bizantină s-a dezvoltat sub semnul creștinismului dar și sub influența antichității grecești, urmând tiparele tradiționale ale elinei clasice, accentul punându-se mai mult pe formă (elocința, retorica), decât pe fond (influențele mitologice). Renașterea însă a îmbrățișat literatura antică, însușindu-și idealul ei de armonie, simplitate și perfecțiune. Tragedia latină nu dispăruse complet din conștiința vestică; cea greacă însă a fost necesar să fie redescoperită prin intermediul bizantinilor, care au adus-o în Occident în secolul al XV-lea. Tipărirea teatrului grec a însemnat răspândirea lui și, totodată, influențarea scriitorilor vremii. Tragedia „elisabetană” este prima care, fără a prelua temele antice, se inspiră din tragedia greacă în ceea ce privește felul de a trata subiectele tragice, exemplul cel mai important fiind chiar Shakespeare. Teatrul clasic francez este însă direct influențat de tragedia antică, și nu neapărat numai de cea greacă. *Fedra* lui Racine sau *Medeea* de Corneille sunt mai mult tributare lui Seneca decât originalului euripidian, după cum semnalează Guy Rachet.

O adevărată abundență de adaptări după tragedia antică are loc în secolul al XVIII-lea, în literatura franceză, italiană, germană. Chiar dacă realizările nu sunt excepționale, ca de fiecare dată când s-a revenit la literatura antică, autorii adaptărilor au găsit în ea acel filon nesecat de inspirație prin intermediul căruia puteau să exprime adevăruri ale timpului lor. Există, în firea umană, o permanentă căutare a acelor înțeleșuri atât de profunde încât sunt valabile în orice epocă. Oricât de mult s-ar schimba omenirea, există totdeauna ceva care reprezintă punctul de stabilitate, de siguranță, de încredere că există un rost pentru tot ceea ce se întâmplă, și acel ceva este tragedia antică, este mitologia, este acea intuiție genială a autenticității, pe care a avut-o, ca o scripă, civilizația, la începuturile ei.

Ca reprezentanți ai secolului al XVIII-lea în ceea ce privește reluarea temelor antice, nu îi vom aminti decât pe Alfieri, Schlegel și Goethe, neavând în intenție să facem o incursiune istorică, ci doar să urmărim această constantă reîntoarcere, eternă reîntoarcere, ca să îl parafrazăm pe Mircea Eliade, către tragedia antică, pentru a ajunge în cele din urmă să constatăm că trecerea în mileniul al treilea nu este altceva decât cea mai

spectaculoasă și amplă revenire, cel puțin în arta spectacolului. Secolul al XIX-lea nu a abandonat sursa de inspirație reprezentată de tragedia antică dar nici nu a născut capodopere. În schimb, în secolul al XX-lea, în literatură, se înregistrează „o marcată reîntoarcere la sursele antice ale tragediei”¹⁰, după cum consemnează Guy Rachet. Sunt amintite *Electra* de Hugo von Hofmanstahl, *Mașina infernală* de Cocteau, *Filoctet* de Andre Gide, *Antigona* și *Medeea* de Anouilh, *Electra* de Giraudoux, *Muștele* de Sartre.

Reluarea marilor teme antice este analizată deasemenea de Mihai Gramatopol care se oprește în mod special asupra literaturii americane a cărei apetență pentru tragedia antică este destul de consistentă. Observația principală este că nu se împrumută mecanic tiparul mitic ci, mai degrabă, spiritul tragic. Criticul identifică motivele acestei afinități: „Ceea ce apropie Lumea Nouă de societatea ateniană a secolului al V-lea î. H. este tensiunea tragică, similară în multe privințe și izvorâtă din aceleași cauze: o mentalitate nouă, adusă de schimbările esențiale intervenite pe plan istoric, mentalitate care se află în poziție antagonică față de o stare de lucruri mai veche, pe de o parte, și față de necunoscutul către care înseși evenimentele istorice au deschis o largă poartă, pe de alta.”¹¹

Scriitorii la care se face referire nu sunt neapărat cei care reiau motivele mitologiei greco-latine, ci cei ale căror opere sunt străbătute de rezonanțe tragice, ca Dreiser, Faulkner, Salinger sau O’Neill. Sentimentul tragicului este prezent la orice început de drum, când viitorul este incert. Nevoia de certitudini este cea care ne face să revenim la siguranța acelor vremi primordiale și care este asemănătoare stabilității date de coloane, templelor grecești, iar această nevoie devine mai stringentă atunci când confuzia este mai mare: „Lăudabila aplecare către Antichitate și antichități este mai intensă atunci când necazuri deosebite au trecut peste sufletul omenirii, amintindu-i o dată mai mult efemera condiție umană, și când existența-i pusă la îndoială câtă spre trecut dovezile unei îndelungi perenități.”¹²

Privind evoluția interesului pentru tragedia antică în literatura secolului al XX-lea, Elisabeta Munteanu identifică, la rândul său, două modalități de reluare a miturilor: fie în adaptări neoclasice, expresia fiind „mai concisă și mai locală” și „depășind sferele misticului” pentru a ajunge în sfera esteticului sau a eticului, fie în adaptări demitizante în care eroii și întâmplările capătă un sens parodic. Autoarea urmărește reluarea miturilor antice în literatura română, observând, în primul rând, fenomenul interesant al abundenței de trimiteri, în literatura veche românească, „la mitologia elină și romană” sau amintind preocuparea lui Mihai Eminescu pentru miturile antice. Atâta vreme cât conștiința latinității noastre a fost permanent un motiv de mândrie, nici mitologia antică nu a fost ignorată ci, mai degrabă, considerată drept un model, „izvorul cel mai important al culturii” și

element formativ. Dintotdeauna a existat în cultura română tendința de a asimila mitologia greco-latină cu cea locală, ale cărei origini se pierd în negura vremurilor. După etapele pe care le distinge Elisabeta Munteanu în cartea sa *Motive mitice în dramaturgia românească*, avem de-a face, în primul rând, cu poezia anacreontică în care inspirația nu vine direct de la sursă ci prin intermediul liricii neogrecești sau franceze: „Numele zeităților se declină emfatic la toate cazurile sentimentale și pe toate gamele iubirii, în largi perifraze sau în forme revarbative în lirica lui Ienăchiță și Alecu Văcărescu, a neoclasicului preromantic Costache Conachi și a admiratorului liricii horatiene și ovidiene – Iancu Văcărescu.”¹³ O a doua etapă este reprezentată de influența epopeilor homerice care a dat naștere unor proiecte, încercări sau epopei cosmogonice nefinalizate, cum ar fi *Stefaniada* de Asachi, *Mihaida* și *Anatolida* de Eliade. A treia etapă este marcată de primele încercări dramatice pe teme mitice, datând din secolul al XIX-lea. Acestea nu sunt transpuneri ale marilor tragedii ci, mai degrabă, prezentări ale moravurilor timpului în care apar personaje specifice mitologiei grecești, în piesele lui Costache Conachi, Timotei Cipariu sau Gheorghe Asachi. Piesele cu adevărat inspirate de mitologia elină, cum ar fi *Electra* de E. Th. Aslan, *Pygmalion* și *Amilcar Barca* de G. Bengescu nu au decât valoare documentară, chiar dacă montările lor au avut mare succes în epocă: „Dramaturgia de inspirație mitică a secolului trecut se menține într-un registru minor, cu lucrări aservite modelelor, oscilând între rigorismul clasic al construcției și romantismul verbului poetic. Lucrările apar târziu, sunt în număr redus și aparțin unor condeie puțin inspirate.”¹⁴

Secolul al XX-lea aduce în literatura română o însemnată întoarcere a autorilor dramatici către temele antice. Mitul prometeic, deja prezent în poezie, la Al. Philippide, va fi preluat și de Victor Eftimiu în tragedia sa, *Prometeu*, în care autorul dorește să demonstreze „esența neperisabilă a eroului și a sacrificiului său, actualitatea lui”. Ca și la marii dramaturgi din literatura străină, întâlnim aceeași tendință de a exprima, prin intermediul mitului, preocupările și frământările prezentului. O altă piesă a lui Victor Eftimiu, inspirată de această dată de mitul lui Oedip, este *Thebaida*. Același mit apare și în *Oedip salvat* despre al cărui autor Elisabeta Munteanu apreciază: „Radu Stanca concepe eroul tragic în spirit contemporan, atribuindu-i două trăsături esențiale, luciditatea și maturitatea spirituală.”¹⁵ Tendința de a da interpretări actuale, de a găsi, în marile mituri ancestrale, înțelesuri pentru prezent, apare și în piesa *Atrizii* de Victor Eftimiu care, de data aceasta „își propune să privească personajele într-o lumină nouă, mai apropiată de psihologia modernă, să le redimensioneze pe noi date și noi raporturi.” O altă interpretare a mitului Atrizilor este dată de Nicolae Iorga în *Cassandra*, iar Dan Botta „oferă mitului o nouă viziune în concordanță cu

sentimentul cosmic al morții la vechii traci” în piesa sa *Alkestis*. Dacă Dan Botta se îndreaptă către izvorul autohton al mitului tragic, la Mircea Eliade, în piesa acestuia *Ifigenia*, se regăsesc alte mituri străvechi ale acestor meleaguri, *Miorița* și *Meșterul Manole*, care sunt surprinse în ceea ce au comun cu mitul grec, conducând de fapt către ceea ce este universal valabil în mitologiile umanității. Cu toate acestea, și în acest caz, avem de a face cu descoperirea unor elemente de actualitate în mituri arhaice, fiind vorba despre „o preluare modernă a mitului pentru că eroii își depășesc de fapt timpul și modul de gândire, faptele și țesătura mitică fiind supuse unor judecăți severe care amintesc raționalismul cartezian și existențialismul secolului nostru.”¹⁶

Desigur că nu numai dramaturgia înregistrează valorificarea temelor miturilor străvechi și, prin urmare, nu putem să nu amintim, din proza românească, nuvela lui Dumitru Radu Popescu, *Duios Anastasia trecea*, care, chiar dacă poate fi ignorată într-o perioadă istorică în care criteriile de apreciere nu sunt întotdeauna strict culturale, este o operă ce va rămâne cu siguranță în istoria literaturii.

Tot Elisabeta Munteanu amintește și libreturile muzicale ale operelor compuse pe baza miturilor antice, ceea ce demonstrează o dată în plus influența pe care aceste capodopere literare pline de sevă o exercită asupra tuturor formelor de artă, de-a lungul timpului. Sunt astfel amintite tragedia lirică *Oedip* a lui George Enescu și *Agamemnon* de Dimitrie Cuclin.

Literatura, ca și filosofia și psihologia, ca și muzică, s-a aplecat în permanență către valorile Antichității. De-a lungul epocilor istorice, chiar dacă s-au manifestat și perioade de interes mai scăzut pentru mitologie, nevoia de întoarcere la sursa primordială a fost prezentă tot timpul. Nu putem încheia fără a semnală revenirea în forță a preocupării unor categorii din ce în ce mai largi și mai diferite de creatori și consumatori de cultură pentru mitologie, pentru căutarea celor mai îndepărtate surse ale civilizației noastre. Dacă până în secolul al XX-lea tragedia antică era abordată în sensul adaptării ei la circumstanțele perioadelor respective în operele dramaturgilor vremii, spre sfârșitul acestui secol s-a manifestat tendința de a se merge direct la sursă. Guy Rachet spunea: „În epoca noastră asistăm la o reînnoire caracteristică a tragediei grecești. Autorii nu se mai mulțumesc să adapteze sau să modernizeze tragediile rămase, există un public destul de larg care să-l guste pe Eschil, pe Sofocle, pe Euripide, în textele lor antice: iată un semn evident al perenității tragediei grecești, care a trecut, fără să îmbătrânească, peste încercarea a douăzeci și cinci de secole de existență.”¹⁷

NOTE

- ¹ Nicolae Balotă, *Evyphorion*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 80.
² *Ibidem*, p. 81.
³ *Ibidem*, p. 83.
⁴ *Ibidem*, p. 87.
⁵ *Ibidem*, p. 93.
⁶ *Ibidem*, p. 99.
⁷ *Ibidem*, p. 102.
⁸ *Ibidem*, p. 104.
⁹ *Ibidem*, p. 107.
¹⁰ Guy Rachet, *Tragedia greacă*, traducere de Cristian Unteanu, București, Editura Univers, 1980, p. 270.
¹¹ Mihai Gramatopol, *Moiră, mythos, drama*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 212.
¹² *Ibidem*, p. 213.
¹³ Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București, Editura Minerva, 1982, p. 40.
¹⁴ *Ibidem*, p. 44.
¹⁵ *Ibidem*, p. 58.
¹⁶ *Ibidem*, p. 74.
¹⁷ Guy Rachet, *op. cit.*, p. 270.

BIBLIOGRAFIE

- Balotă, Nicolae, *Evyphorion*, București, Editura pentru literatură, 1969.
Gramatopol, Mihai, *Moiră, mythos, drama*, București, Editura pentru literatură universală, 1969.
Munteanu, Elisabeta, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București, Editura Minerva, 1982.
Rachet, Guy, *Tragedia greacă*, traducere de Cristian Unteanu, București, Editura Univers, 1980.

ÎNCEPUTURILE LIMBII LATINE CA DISCIPLINĂ ÎN ȘCOALĂ

Doina Venera MUNTEANU

Abstract

By the late XVIIIth and during the XIXth century, grammars appear that are intended for Romanians' foreign language learning in which the authors, having as a starting point the idea that the study of a foreign language must be based on the study of the mother tongue, state the necessity of the explanations given in Romanian during the learning process. The textbooks of Latin written in Romanian are interesting as they normally use a double terminology, as they confront the categories that they describe with the Romanian ones, as well as because they include remarks on certain elements specific to the Romanian language.

In the Romanian and Latin grammars, beginning with the XVIIIth, XIXth and early XXth century, one can notice the tendency to study mostly morphology to the detriment of syntax, which was reduced to general elements mixed to the morphological ones or fixed into a limited number of pages, a tendency explained by the lesser difficulty in learning morphology matters, as opposed to the syntax ones.

Key-words: *Latin, terminology, grammars, Romanian.*

Manualele limbii latine scrise în limba română prezintă interes pentru *terminologia dublă* pe care o folosesc de obicei, pentru *confruntarea cu limba română a categoriilor* descrise precum și pentru observațiile asupra unor elemente specifice limbii române.

Parcurgând cronicile dăm de o figură care ne interesează pentru începutul învățământul românesc; este vorba de Iacob Eraclid Despotul, cunoscut îndeobște sub numele de Despot Vodă (a domnit între anii 1561-1563), care a întemeiat în septembrie 1562, sau cel târziu în martie 1563, *Schola latina de la Cotnari*, cea mai veche școală latină. Tot aici a creat o bibliotecă de curte, gândindu-se și la înființarea unei academii, idee care până la urmă însă a rămas numai în stare de proiect.

În *Schola latina* s-a predat în limba latină: tabula – un abecedar cu litere și silabe și mici texte începătoare latine, gramatica, retorica și dialectica. În cadrul lecțiilor de lecturi de texte în latină se predau și noțiuni științifice, deci și ceva cunoștințe din domeniul aritmeticii.

Schoala latina a lui Despot se pare că a continuat în Cotnari până târziu (chiar peste un secol), căci, ulterior, Petru Șchiopul ia o școală de la

protestanți și o predă iezuiților; în 1599 episcopul Qirini, vizitând Cotnarii, spune că exista o școală de gramatică.

În cursul secolului al XVIII-lea, în timpul stăpânirii fanariote, atât în Moldova cât și în Țara Românească, care au trăit sub o puternică influență a culturii grecești, limba latină nu era cunoscută decât de puține persoane cultivate care-și făcuseră studiile în străinătate.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea și în secolul al XIX-lea apar gramatici destinate învățării limbilor străine de către români în care autorii, pornind de la ideea că studiul limbilor străine trebuie să se bazeze pe cel al limbii materne, afirmă necesitatea explicațiilor în limba română pentru acest studiu.

Domnul Moldovei, Constantin Mavrocordat, a reorganizat în 1742 școlile în care se învățau limbile greacă și slavonă, înființând și școli în care se preda limba latină.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea limba latină trece pe primul plan, fiind considerată un mijloc de cultivare a limbii române. Astfel, Iacob Stamate, mitropolitul Moldovei, în raportul său asupra învățământului din Moldova susține că limba latină este folositoare „încă și spre îndreptarea și împodobirea limbii moldovenești ... deci se înțelege că și dascălul de limba latinească a fi în școală este atâta de trebuitoriu, încât fără dânsul nu se poate.”¹

În anul 1754 se deschid școlile de la Blaj și „potrivit *ordinațiunilor* date de către episcopul Petru Pavel Aron, întemeietorul lor, la una din aceste școli se predau, pe lângă lecțiile de «cetanie, cântare și scrisoare» și cursuri mai înalte privind «îndreptarea la cetire, procetirea, scrierea și tâlcuirea limbilor», printre care primul loc îl ocupa limba latină.”²

Din 1772 la *Gimnaziul de la Blaj*, singura școală de nivel mai înalt cu predare în limba română din Transilvania, se studia limba latină pe baza unor manuale germane care conțineau și extrase din operele antichității greco-romane.

Tot în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea au luat ființă așa-zisele *școli grănicerești*, pe teritoriul celor două regiuni de graniță, unul cu sediul la Orlat, celălalt la Năsăud. În ordinul de înființare a acestor regimente, ordin dat de Maria Tereza, se prevedea să se deschidă școli în care, pe lângă limba română, să se predea și limbile latină și germană. Între anii 1770 și 1777 s-au deschis la Orlat și Năsăud școli latino-germane, numite și școli normale.

Legea din 1777 – *Ratio educationis* – prevedea ca în clasele inferioare ale *învățământul secundar* accentul să fie pus pe învățarea gramaticii latine. În 1781, Iosif al II-lea reglementează organizarea gimnaziului în Transilvania prin *Norma Regia*: predarea în gimnaziu se face în limba latină, iar

peste jumătate din orele planului de învățământ erau afectate învățării limbii latine.

„În 1783 Gheorghe Șincai publică la Blaj *Prima principia latinae grammatices ad usum scholarum valachico-nationalium*, prima gramatică a limbii latine destinată elevilor români. Textul gramaticii este latinesc și românesc, iar la paradigme apar echivalentele germane și maghiare.”³

Dintr-un raport asupra școalelor din Moldova, întocmit în jurul anului 1800 de o comisie condusă de mitropolitul Iacob Stamati și reprodus de Misail, aflăm că se recomanda introducerea limbii latine printre materiile de studiu, între altele pe considerentul că ea va folosi „spre îndreptarea și împodobirea limbei moldovenesti.”⁴

„La începutul secolului al XIX-lea, în anul 1803, *Școala Ionașcu de la Slatina* funcționa cu trei dascăli, unul pentru limba greacă, altul pentru limba latină și unul pentru limba română.”⁵

Gheorghe Ardeleanu, venit de la Turda, a predat la *Școala de la Sf. Sava* sau *Școala lui Gheorghe Lazăr* din București din 1816 până în 1823 limba latină, franceza și logica, apoi din 1823 până în 1835 a condus școala din Slatina.

În 1825 la *Sf. Sava* limba latină este predată de Nicolae Moise, iar în 1845 de August Treboniu Laurian.

Asachi reorganizează în 1820 Seminarul de la Socola, înființat în 1803 de mitropolitul Veniamin Costachi, aducând din Transilvania patru profesori: pe Vasile Pop, bibliograful, pe Vasile Fabian Bob (1795-1836), poetul, pe Ion Manffi, pentru gramatica latină și pe Ion Costea pentru retorică și poetică, profesori care urmau să întărească sensibil caracterul laic și național al învățământului din Moldova.

Vasile Fabian Bob pleacă la Chișinău în timpul răzmeriței de la 1821, iar în 1828 „este profesor de matematică, geografie și latină în gimnaziul public din Iași.”⁶

Gh. Săuleanu conduce în 1828 școala normală de la mănăstirea Trei Ierarhi unde este angajat ca profesor Vasile Fabian Bob pentru latină, română, matematică și geografie.

Ajuns referendar, în 1828, Asachi introduce programa întocmită de autoritatea de stat, iar în regulamentul de *restatornicire a școlilor naționale* stabilește o programă cu două ramuri: obiecte *ordinare* sau obligatorii și *extraordinare* sau facultative. La ciclul începător, obiectele obligatorii erau: abecedarul, scrierea, citirea, începerea latinei, geografia, istoria, aritmetica, iar la ciclul gimnazial se studiau: religia, sintaxa și filologia limbii române, gramatica și limba latină, aritmetica și geometria, arheologia etc.

La școala de pe lângă biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului predau, în 1828, limba latină Nicola Nicolau și fiul său, Nicolae Nicolau.

Asachi, în *Relație de starea învățăturilor publice în Moldova pe anul 1839-1840*, subliniază importanța studierii limbilor străine pentru „informarea și înfrumusețarea limbii române: învățarea limbilor vechi și noă, ce sunt atât de înavuțite și clasice, trebuie să fie la noi socotită agiutătoare”⁷

Ioan Ghica, în articolul *Domnule redactor*, publicat în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, Brașov, X (1847), nr. 43, octombrie 27, p. 349-352, spunea: „limba română să se învețe în paralele cu cea latină, profesorul căutând neconținut când citește traducțiile să obicinuiască tinerii a avea un stil curat și simplu.”⁸

Barbu D. Știrbei, domnul Moldovei, într-o cuvântare ținută în fața profesorilor colegiului Sf. Sava din București, era de părere că: „toate limbile vor fi având vreo rădăcină sau mumă. A noastră are pe latina, care ne ajută la cultivarea limbei noastre Așadar, d-lor, siliți-vă a le preda în paralela ... și oriunde dați-le cu scumpătate și acurateță pe amândouă, cultivându-vă dimpreună cu ele și făcându-vă bună literatură.”⁹

În 1850 domnul Barbu Știrbei numește o comisie formată din Poienaru, Marcovici și Brăiloiu, ca să-i înfățișeze un proiect de reorganizare a învățământului. Dintre materiile studiate la colegii sau gimnaziile limba latină trebuia studiată „de la un capăt la altul, după cerințele ardelenilor.”¹⁰

Despre limba latină, cei trei membri ai comisiei se rostesc așa: „Cât despre limbile străine, aceea care ni s-a părut mai de cuviință a se adopta mai obligatorie este limba latină. Construcția acestei limbi, rolul ei în literatura clasică și mai cu seamă rudenia în care se află cu dânsa limba românească sunt destule pricini ca să ne îndemne a o adopta, deopotrivă cu celelalte nații, ca o bază în studiile clasice, de a-i da o preferință asupra altor limbi, care nu au aceeași importanță pentru studiile clasice.”¹¹

Știrbei hotăra: „introducându-se *învățătura limbii latine* în toate clasurile colegiurilor din prințipat, *cărțile* cele de mai neapărată trebuință sunt cele *latino-române*, având unul și același profesor a preda deodată limba latină și română.”¹²

În comisia pentru redactarea noilor manuale este numit și George Hill, care face parte și din comisia pentru dicționarul latino-român, alături de Massim, Nichifor și Fontanin, inspector la Craiova. Autorii s-au orientat după modele străine, în funcție de formația lor intelectuală sau de influențele limbilor străine exercitate asupra epocii; aceasta nu constituie un neajuns al lucrărilor, deoarece primele gramatici ale tuturor limbilor sunt calchiate, într-o măsură mai mare sau mai mică, după alte gramatici.

George Marin Fontanin (1825-1886) s-a născut la Brașov; numele de Fontanin este de la satul său de origine, latinizat. În 1851 se stabilește la Craiova în calitate de profesor al gimnaziului local, unde i s-a încredințat predarea limbii latine, socotită obiect de bază. A fost unul din dascălii

stimați, prețuiți și temuți de elevi, dar și cel care introducea latinizarea până și în numele elevilor. În 1865 a tipărit la București, un *Cursu elementaru de geografie fizică și matematică*; în semn de prețuire pentru erudiția sa a fost ales, în 1870, membru al Academiei Române.

A fost numit și inspector al școlii, având – sub supraveghere, îndrumare și control – toate școlile publice și particulare din Craiova.

G. I. Bușilă, vorbind în 1903 despre Fontanin, considera că este: „o ilustrațiune a învățământului românesc din a doua jumătate a secolului trecut, un bărbat erudit în toată puterea cuvântului, un excelent profesor și un eminent director.”¹³

La *Colegiul Sf. Sava* din București se urma, în 1853, învățământul latino-român în cinci clase, G. Hill fiind însărcinat cu predarea limbii latine și în cursul superior.

În perioada amintită, în domeniul dicționarelor latino-române și româno-latine este menționat numele lui Nifon Bălășescu, un transilvănean muntenizat, cu lucrări neterminate sau rămase în manuscris. În prefața de la *Dictionarium latinu-românu și ceva pentru limba română*, apărut la Sibiu în 1840, autorul arată că un dicționar poate dovedi dacă limba este „bogată sau săracă cultivată ori nelucrată” și că un dicționar latin-român este „singurul mijloc de a ne învața și cultiva limba română.”¹⁴ Mai apar *Dicționaru de începători latino-romanesco*, de I.H. Livaditu, în 1852 și *Dicționariul latinu-romanu* de Demetriu Preda, în 1867.

Și în Moldova se reorganizează învățământul, se redeschide *Academia*, observându-se și aici influența curentului național și latinist, prin introducerea în școala primară a lecturii cu litere latine. Sunt aduși profesori de peste munți, ca de exemplu: Simion Bărnuțiu, Papiu Ilarian, August Treboniu Laurian, latinistii D. Stoica, Zaharia Columb etc.

Popa-Lisseanu, în *Prefața* la prima ediție din 1909 a *Gramaticii limbii latine*, argumentează introducerea limbii latine în școală ca obiect de studiu:

„În liceele noastre limba latină se studiază mai întâi ca o limbă care a transmis timpurilor moderne cultura și civilizațiunea antichității, direct cea romană și indirect cea grecească – întreaga cultură grecească ar fi dispărut fără intermediul culturii romane – și în al doilea rând, și mai ales, ea se studiază ca fiind mama limbii noastre; căci dacă este adevărat că într-un organism, în lumea fizică, găsim toate elementele organismelor care i-au dat naștere, atunci este firesc lucru ca și limba românească, ca fiică a limbii latine, să aibă toate elementele organismelor care i-au dat viață. Studiind limba latină, studiem în același timp firea limbii noastre materne.”¹⁵

Vasile Bogrea, profesor de filologie clasică la Universitatea din Cluj, a elaborat un *Memoriu*, din însărcinarea comisiei instituite de Congresul filologilor români, ținut în aprilie 1925, cu scopul de a arăta ministrului

Instrucțiunii Publice de atunci „motivele pentru care limba latină și greacă se cuvine să aibă, în economia programelor noastre liceale, un loc de frunte. ... Ca valahii Transilvaniei de odinioară cătră împăratul, clasicismul român trebuie să adreseze câte un *Supplex libellus* fiecărui ministru al instrucțiunii, care proiectează o reformă a învățământului.”¹⁶

NOTE

- ¹ Nicolae Lascu, *Clasicii antici în România*, Cluj, Editura Dacia, 1974, p. 13.
- ² *Ibidem*, p. 20.
- ³ ***, *Dicționar cronologic. Literatura română*, Coordonatori I.C. Chițimia, Al. Dima, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 69.
- ⁴ ***, *Bibliografia analitică a limbii române literare 1780-1866*, București, Editura Academiei, 1972, p. 204.
- ⁵ Gh. Pârnuță, *Istoria învățământului și gândirea pedagogică din Țara Românească. Sec. XVII-XIX*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971, p. 207.
- ⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1982, p. 110.
- ⁷ ***, *Bibliografia analitică a limbii române literare 1780-1866*, București, Editura Academiei, 1972, p. 71.
- ⁸ *Ibidem*, p. 105.
- ⁹ *Ibidem*, p. 132.
- ¹⁰ N. Iorga, *Istoria învățământului românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971, p. 141.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² *Ibidem*, p. 142.
- ¹³ Nicolae Andrei, Gh. Pârnuță, *Istoria învățământului din Oltenia*, Vol. I, II, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1981, p. 33-34.
- ¹⁴ ***, *Bibliografia analitică a limbii române literare 1780-1866*, București, Editura Academiei, 1972, p. 67.
- ¹⁵ G. Popa-Lisseanu, *Gramatica limbii latine. Morfologia, sintaxa și noțiuni de stilistică*, Ediția a VII-a, București, Editura Librăriei Socec & Comp., Soc. Anonimă, 1926, p. 9.
- ¹⁶ Nicolae Lascu, *Pentru clasicism*, Prefață și îngrijirea ediției de Stella Petecel, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997.

BIBLIOGRAFIE

- ***, *Bibliografia analitică a limbii române literare 1780-1866*, București, Editura Academiei, 1972.
- ***, *Dicționar cronologic. Literatura română*, Coordonatori I.C. Chițimia, Al. Dima, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.
- Andrei, Nicolae, Pârnuță, Gh., *Istoria învățământului din Oltenia*, Vol. I, II, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1981.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1982.
- Iorga, N., *Istoria învățământului românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971.
- Lascu, Nicolae, *Clasicii antici în România*, Cluj, Editura Dacia, 1974.

- Lascu, Nicolae, *Pentru clasicism*, Prefață și îngrijirea ediției de Stella Petecel, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997.
- Munteanu, Doina Venera, *Terminologia lingvistică în gramaticile limbii latine redactate în limba română*, Vol. I, Craiova, Editura Sitech, 2004.
- Pârnuță, Gh., *Istoria învățământului și gândirea pedagogică din Țara Românească. Sec. XVII-XIX*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971.
- Popa-Lisseanu, G., *Gramatica limbii latine. Morfologia, sintaxa și noțiuni de stilistică*, Ediția a VII-a, București, Editura Librăriei Socec & Comp., Soc. Anonimă, 1926.

A IMPORTÂNCIA DA ETIMOLOGIA POPULAR NOS ESTUDOS DA LINGUAGEM

Marco Syrayama de PINTO*

Abstract

The etymological studies, perhaps because of the lack of scientific rigor on the part of their practitioners, or even because of the intrinsic difficulty in finding immediate responses to questions, have been relegated to indifference on the part of some linguists. However, the analysis of etymology, particularly the so-called “folk etymology”, which is so common a phenomenon in several languages throughout the time, can offer a wider understanding of how speakers handle their languages in order to better understand the world around them.

Key-words: *Folk etymology, language change, Turkish, Icelandic, Arabic.*

Introdução

A mudança linguística se manifesta de várias formas, sendo que a mais conspícua é a mudança semântica, por estar intimamente ligada à cultura, literatura e costumes em geral, de uma determinada comunidade.

A etimologia, ou o estudo científico das origens e da história das formas lingüísticas, fascina o homem desde tempos imemoriais. Tal interesse, contudo, não significa que especulações tivessem alguma validade científica, mas contribuíram no sentido de registrar através da literatura dos antigos as curiosidades que eles tinham sobre as origens das palavras. No mundo ocidental, talvez a obra que vem imediatamente à mente quando tratamos do assunto é Crátilo (*Κρατύλος* – 360 a.C.), do filósofo grego Platão. Em tempos mais recentes, há o famoso compêndio *Etymologiae* do filólogo espanhol Isidoro de Sevilha (ca. 560-636), que contém inúmeros exemplos de (falsos) étimos de palavras. Alguns exemplos de algumas etimologias fantasiosas do Bispo Isidoro foram a palavra latina *avis* “ave”, analisada como sendo oriunda de *a-* (prefixo de negação) + *via* “caminho”,

* Graduação e Mestrado em Língua e Literatura Árabe, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Atualmente cursando Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

pois, segundo ele, as aves não tinham caminhos definidos, voando sem um caminho, *avia*; a palavra *vultur* “abutre” era derivada da frase *volatus tardus* “vôo lento”, pois, ele afirma, tal era caracterizado o seu vôo, por causa do tamanho do corpo dessas aves (na verdade, *vultur* é provavelmente cognata com a verbo *vellere* “puxar, colher”) ou *aquila* “águia”, da frase *acumen oculorum* “ponto dos olhos”, por possuir uma visão muito aguçada (BARNEY, 2006, p. 264).

Uma das subdivisões do estudo da etimologia é a etimologia popular¹, também, embora em menor escala, conhecida como etimologia sincrônica, ou falsa etimologia. Um outro termo sugerido por um estudioso da língua, John Orr, foi “etimologia associativa”, embora, segundo Ullmann, o termo “etimologia popular” já esteja bastante enraizado para que uma mudança se faça (ULLMANN, 1964, p. 101). Além desse, foi também sugerido “para-etimologia”, pelo lingüista Zuckermann (ZUCKERMANN, 2003, p. 14). Assim como outros termos usados na área da Linguística, esse é somente mais um que gera polêmica entre os praticantes dessa ciência.

O uso, contudo, do termo “etimologia” nesse caso, não pressupõe uma mudança deliberada por parte dos falantes da língua que, na maioria das vezes, não têm conhecimentos linguísticos para, ao menos, fazerem uma análise. Sua imprecisão torna-se mais evidente ainda quando, após uma análise, concluímos que muitas de tais criações foram geradas por estudiosos, tais como escribas medievais, humanistas da época renascentista, como se verá adiante. Trata-se do processo, embora nem sempre inconsciente, pelo qual palavras ou suas origens são mudadas através de especulações não-científicas ou falsas analogias com outros vocábulos da língua. Numa relação sentido/forma, ou na nomenclatura saussuriana significado/significante.

A analogia, incidentalmente, é um fator importantíssimo na mudança linguística em geral, e é elemento fundamental na ocorrência da etimologia popular. Esta é consequência de um desejo intrínseco do ser humano de impor ordem ao mundo ao seu redor e às coisas que o compõem, de tornar transparente aquilo que está opaco na língua, neste caso. Por isso, é uma tendência observável nas línguas em direção a um nivelamento, embora ocorra de maneira desigual nas diferentes partes da língua. O eminente lingüista francês Vendryes resume com propriedade esse fato quando afirma que “l’*étymologie populaire est une réaction contre l’arbitraire du signe. On veut à tout prix expliquer ce dont la langue est bien incapable de fournir l’explication*” (ULLMANN, 1964, p. 102).

Tal fato pode ser observado ao se fazer um estudo diacrônico do paradigma de verbos fortes (ou irregulares) desde o inglês antigo até o

moderno, e notar a drástica diminuição na lista dos mesmos, algo que ainda está ocorrendo, embora não de forma tão perceptível aos olhos dos falantes.

1.1 Etimologia popular x etimologia erudita

O termo “etimologia popular” traz consigo uma inevitável carga semântica depreciativa, usado por muitos estudiosos que gostariam que fossem eles mesmos os criadores das palavras, ou pelo menos os responsáveis pela transformação de um lexema. Contudo, embora tais eruditos não se dêem conta ou mesmo admitam, eles tomaram a liderança na transformação de muitas palavras, dentre as quais algumas servirão como ilustração:

– *sandblind* “meio-cego” < ingl. ant. *samblind*, período este em que tal palavra ainda era um composto, no qual o primeiro morfema *sam-*, significava “meio” (afim ao latim *sēmi*, grego *ἡμι* e sânscrito *sāmi*). Tal mudança, por ser ortográfica (sua pronúncia permanece praticamente inalterada desde o inglês antigo, já revela a intenção prescritiva por parte dos escribas no período do inglês medieval de impor ordem à língua.

– *island* “ilha” < fr. *isle* (fr. mod. *île*), com contaminação da forma do inglês antigo *iegland* (var. *iland*), resultando na mudança de ortografia. Nas palavras de Jespersen: “*When isle was adopted, it could not fail to remind the English of their old igeland, and eventually it corrupted the spelling of the latter into island.*” (JESPERSEN, 1955, p. 99).

1.2 A necessidade etimônica ou etimologia prescritiva

Por necessidade etimônica, também conhecida por falácia etimológica, entenda-se o sentimento da necessidade por parte de alguns filólogos, puristas, etc., de recorrer à autoridade etimológica, ou seja, basear as formas semânticas derivadas no étimo mais antigo de que se tenha notícia, como na insistência do uso da palavra *decimate* (do lat. *decimāre*) “dizimar” para querer dizer “reduzir a um décimo” e não “destruir completamente” ou no uso de *between* “entre” (derivada de *two* “dois”) para se referir somente a dois referentes, não mais, recorrendo-se, neste último caso, à palavra *among*, ou no uso da palavra *caption* “legenda, texto explicativo” para se referir ao que está escrito acima de uma imagem, em vez de imediatamente abaixo, por ser derivada da palavra latina *caput* “cabeça”. Tal preocupação pode espalhar-se por uma comunidade lingüística e provocar uma mudança lingüística.

Tal situação, argumenta Pétur Knútsson, parece ser uma conseqüência de má interpretação das leis das regras fonéticas formuladas no séc. XIX,

que expunham que as mudanças nas línguas ocorriam de maneira completamente sistemática. De qualquer forma, aproximadamente um século e meio se passou desde então, e ainda se vêem opiniões que refletem tal atitude, como o título do dicionário *Dictionary of True Etymologies* demonstra, e em cujo prefácio, o seu compilador, Adrian Room afirma:

Discovering such true origins is not only interesting, of course, and even entertaining, but also can be important, since it gives us new insight into the meaning of the word, its *real* meaning, and the object or action that it describes. (ênfase do autor)

1.3 Classificação de etimologia popular

De acordo com o semanticista Ullmann, há quatro tipos principais dos casos de etimologia popular, nos quais há:

- 1) Mudança no significado, sem afetar a forma: ex.: o verbo francês *ouvrer* (< lat. *operari*), com o sentido arcaico de “trabalhar” foi substituído no séc. XVII pelo verbo *travailler*. Com o desaparecimento do primeiro, um *jour ouvrable* (lit. dia trabalhável), por causa da semelhança fonética com *ouvrir* “abrir”, ficou associado ao mesmo, sendo interpretado como um “dia em que as lojas abrem”.
- 2) Mudança na forma, sem afetar o significado: tal foi o que ocorreu com a palavra inglesa *bridegroom* “noivo”, derivada do ingl. ant. *bry:dguma*, composta de *bryd* “noiva” e *guma* “homem” (afim à latina *homō* “id.”). É curioso notar que ninguém menos que o eminente lexicógrafo norte-americano Noah Webster registrou assim em seu dicionário de 1828, sob a entrada *bridegroom* (sic) (THE MERRIAM-WEBSTER new book of word histories, p. 65):

This word, by a mispronouncing of the last syllable, has been corrupted into *bridegroom*, which signifies a man who has the care of horses. Such a gross corruption or blunder ought not to remain a reproach to philology.

- 3) Mudança na forma e significado: tal pode ser observado na palavra mencionada acima, *sandblind*, em cuja entrada no dicionário do ilustre lexicógrafo inglês, Samuel Johnson, é definida assim: “*having a defect in the eyes, by which small particles appear to fly before them.*”². Um outro exemplo é a palavra alemã *Sündeflut* “dilúvio” < *sintvluot* “inundação universal”, que foi alterada por influência da palavra *Sünde* “pecado”.

- 4) Esta categoria ocorre com mais frequência em línguas que não possuem uma completa correspondência grafema/fonema, ou línguas não-fonéticas, como são comumente denominadas, das quais dois representantes vêm imediatamente à mente: o inglês e o francês. É devido a esse fator que palavras como a aludida acima, *island*, tiveram suas ortografias mudadas. Note-se, contudo, que em tais casos, a pronúncia das palavras permanece inalterada, havendo somente mudança no plano escrito. Outros exemplos do inglês são: *sovereign* “soberano”, que deve a presença de um “g intruso” a uma influência patente com a semântica- e foneticamente parecida *reign* “reinar”. É curioso notar que uma mudança ortográfica pode eventualmente afetar também a pronúncia da palavra, como no caso da palavra francesa *legs* “legado”, originalmente *lais*, derivada do verbo *laisser* “deixar”, sendo posteriormente remodelada por eruditos, assim como no caso do inglês, com o vocábulo latino *legatum* “id.”, tendo também mudado seu campo semântico, a saber com o verbo *léguer* “legar”, e não mais *laisser*, assim como sua pronúncia do “g” > /g/ suscitada.

A alteração artificial da ortografia sob a influência de outras formas pode ser vista nas seguintes palavras do inglês: *doubt* “dúvida”, *plumb* “prumo”, *subtle* “sutil”, *indict* “acusar”, *receipt* “recibo”, *isle* “ilha” e *aisle* “coxia, passagem”.

Uma categoria à parte, porém não menos importante, é a dos empréstimos lingüísticos, que são particularmente propícios a sofrerem etimologia popular. Isso pode ser explicado pela não-motivação das raízes do vocábulo estrangeiro. “Coincidências”, como a existência de uma raiz pré-existente na língua receptora e que se assemelha com uma raiz da palavra adotada é um fator também bastante comum nas línguas e que, infelizmente, não recebeu muita atenção por parte dos estudiosos da linguagem (ZUCKERMANN, 2003, p. 4). Exemplos podem ser facilmente multiplicados nas línguas do mundo:

No turco:

– *gözde* “favorito/a” < persa *guzīd* گزیده ε “selecionado, seleta”, composto de *göz* “olho” + *-de* “sufixo locativo”;

– *atlı karınca* “carrossel” < *atlı karoça*³ < *atlı* “à cavalo” + *karınca* “formiga” (< it. *carrozza* “carruagem; vagão de trem”);

– *şiş(h)ane* “espécie de rifle antigo com seis lâminas” (*şiş* “espeto” + *hane* “casa; lugar onde há algo”) < persa *šašxān* ششخانه ε (*šaš* “seis” + *xān* “casa”);

– *kul aşı*⁴ “refeição dos janízaros (soldados da tropa otomana)” (lit. “comida do escravo, homem mortal (em oposição a Deus)” < húngaro *gulyás (hús)* “(carne de) vaqueiro, pastor”;

– *kankıran*⁵ < *kangren* < fr. *gangrèn* “gangrena”. *Kankıran* é um curioso cruzamento do turco *kan* “sangue” + *kıran* “quebrador”, do particípio presente do verbo *kırmak* “quebrar”, com clara influência semântica do original francês (isto é, morte dos tecidos devido à perda de irrigação sangüínea).

É importante notar também que nem todas criações etimológicas populares alcançam *status* na língua padrão, podendo se restringir somente a criações jocosas, à língua coloquial. Tal é o caso da palavra turca *çimendifer* “ferrovia” (em turco padrão *demir yolu*, lit. ferro + via) < fr. *chemin de fer* “id.”, cruzada com a pré-existente *çimen* “grama”, com a parte remanescente da palavra, *-difer*, irredutível a análise no turco. Semelhantemente se deu com *sparrowgrass*⁶ < *asparagus* “aspargo”, hoje reduzida ao status dialetal ou vulgar, segundo o OED, ou no nome de um famoso *pub* inglês chamado *the Elephant and Castle*, derivada da frase francesa *l'enfant de Castille*.

1.4 Etimologias ecóicas

Trata-se de criações por parte de puristas de neologismos a fim de substituir um lexema exógeno, utilizando raízes semelhantes foneticamente e, às vezes semanticamente também, às da língua doadora. Heyd as chama de *calques phonétiques*, Hagège de *emprunt-calembour* “empréstimo-trocadilho” e Toury, 1990, de *phonetic transposition* (HEYD, 1954, p. 90; ZUCKERMANN, 2003, p. 4)). Tal fenômeno foi bastante utilizado por puristas reformadores de línguas como o turco, o islandês e o hebraico, principalmente. Assim como o fenômeno do decalque, esse fenômeno foi amplamente utilizado para “purificar” as línguas de estrangeirismos. Note-se que neste fenômeno o que conta é a semelhança fonética, e não o significado do par de palavras em questão.

Um exemplo simples disso é a palavra inglesa *mayday* “socorro!”, que é derivada da frase francesa *m'aider* (me ajude!) ou a forma coloquial *m'aidez* “id.”⁷. A análise conjunta dos morfemas *may* “(verbo) poder”, “mês de maio” e *day* “dia” não leva ao significado de “ajuda”. Um outro exemplo de etimologia ecóica é a palavra náuatle *āhuakatl* “testículo” > esp. *aguacate* “abacate”, possivelmente influenciada pela pré-existente *agua*, nessa língua. Um outro caso bastante conhecido é o do inglês *cockroach* “barata” < esp. *cucaracha* < esp. antigo *cacarucha* (com metátese do /u/). Tal palavra entrou na língua inglesa em uma forma totalmente opaca,

cacarootch via capitão John Smith em 1624 (cf. OED, entrada *cockroach*). Com o tempo, ela ganhou transparência, embora não totalmente desprovida de motivação semântica, visto que a análise *cock* “galo” + *roach* “espécie de peixe de água doce, *Leuciscus rutilus*”), resulte em duas espécies animais. Contudo, isso pode ser somente uma coincidência.

Já no caso de línguas reformadas, como mencionado acima, ocorre o processo que é denominado de nativização por etimologia popular, termo esse introduzido pelo lingüista israelense Ghil’ad Zuckermann. Concentraremos nossa atenção em exemplos oriundos do turco, com alguns poucos exemplos de outras línguas. Para tanto, é mister ressaltar que um dos principais objetivos da reforma lingüística turca era o de eliminar o maior número possível de palavras de origem árabo-persa, uma vez que Atatürk, o fundador da república turca, procurava ocidentalizar a nação. Por essa razão, observaremos que muitos dos neologismos são baseados em camuflagens de palavras de línguas européias, especialmente do francês, que ele conhecia bem.

1.4.1 Turco

– *terim* “termo técnico”, em lugar do empréstimo árabe *istulah* (< ár. ’iṣṭilāḥ اصطلاح, lit. “tradição, uso, convenção”). *Terim* foi claramente decalcada fonética- e semanticamente com base na palavra francesa *terme* “termo” aliada à forma túrquica *ter* + *-im*. *Ter-* é uma raiz antiga (turco moderno *der-*) que traz consigo a idéia de “coletar, juntar”.

– *belleten* “boletim” < fr. *bulletin* + turco *bellet-* (causativo do verbo *bellemek* “aprender de cor”) “fazer aprender de cor; ensinar”. Com o tempo, essa palavra ganhou o sentido específico de “boletim acadêmico”, isto é “revista acadêmica”⁸, ao passo que o incontestável empréstimo francês *bülten* foi criado posteriormente com o sentido mais genérico de “breve texto informativo para divulgação pública”.

– *genel* “geral, público/a” < fr. *général* “id.” em substituição ao empréstimo árabe *umumî*⁹ (عمومي *umūmī* “id.”). A raiz turca na qual ela se cruza é a forma arcaica *gen* (< turco ant. *keḡ*) “largo, vasto, abundante” (em turco mod. *geniş*, “id.”). Contudo, trata-se de uma malformação morfológica (consciente?) por parte dos puristas, visto que um sufixo adjetival, *-el*, foi acrescido a um adjetivo, formando algo como a hipotética **abundantal*, de *abundante*.

– *soysal* “social, civilizado/a” < fr. *social* “id.” + turco *soy* “raça, família, ancestrais” + sufixo neológico *-al/-el*. Tal palavra, contudo, acabou sendo relegada a sobrenomes, tendo sido suplantada na linguagem corrente por um outro empréstimo, *sosyal*.¹⁰

– *kamu* “público/a (adj.)” < fr. *commune* “comum”, tendo substituído semanticamente a pré-existente *kamu* “todo/a”. Teve êxito como adjetivo em geral, sendo restrita a algumas colocações, como *kamuoyu* “opinião pública”, *kamu yararı* “interesse público”, mas infreqüente em outras criações, como a rara *kamutay* “assembléia”, que não teve êxito em suplantando o empréstimo árabe *meclis* (< *majlis* *س ل ج م* “id”).

– *diyelek* “dialeto” < cruzamento do turco *diye* “(ao) dizer” (do verbo *demek* “dizer”) + fr. *dialecte* “dialeto”. Curiosamente, essa palavra não vingou, porém não há falta de alternativas aos falantes modernos: *lehçe*, um antigo empréstimo do árabe *lahja* *ل ه ج ه ا*, *ağız*, palavra herdada no turco, lit. “boca” ou a mais recente *dialekt*, da mesma origem da malfadada *diyelek*, a saber a palavra francesa *dialecte*.

– *ödev* “dever de casa” < raiz do verbo turco *öde(mek)* “pagar” + sufixo túrquico (cazaque) $-(e)v$ + provavelmente cruzamento com a palavra francesa *devoir* “dever (de casa)”

– *imge* “imagem” < supostamente¹¹ turco ant. *im* “senha” + sufixo $-ge$ com cruzamento com a francesa/inglesa *image* “id.”. Ela visava substituir o empréstimo árabe *hayâl* “imaginação, imagem”.

– *simge* “símbolo” < supostamente *sim* “signo” + suf. $-ge$ com cruzamento com fr. *signe*. Criado para substituir com êxito o empréstimo árabe *timsal* (< ár. *timṭāl* *ت ا م ن ا ل* “estátua, escultura”), porém um outro empréstimo, do francês, *sembol*, é usado concomitantemente por intelectuais¹².

– *okul* “escola”, neologismo esse criado para substituir um antigo empréstimo *mektep* (< ár. *maktab* *ب ت ك م* “escritório; escrivania”). Embora os reformistas turcos não tenham declarado como tal, ela é claramente derivada do francês *école* “escola”, com uma possível influência do latim *schola*. Contudo, já havia no turco uma raiz *oku-* “ler, estudar”, raiz essa formadora de palavras como *okumak* “ler, estudar”, *okuma* “leitura” e *okur* “leitor” e que serviu de co-étimo para a nova criação lexical, pois sincronicamente uma análise superficial revelaria que não há nenhum sufixo autóctone $-l$, mas sim uma importação *ad hoc* do francês. Analogias com outras palavras nativas como *kızıl* “vermelho”, derivada do verbo *kızmak* “zangar-se”, revelaria a existência de um sufixo $-il$. Porém, se o acrescentarmos à mencionada raiz *oku-*, produziríamos a inexistente **okuyul*, e não *okul*. Diacronicamente, contudo, há a possibilidade de tal palavra, originalmente *okulağ* ou *okula*, ter sido criada em analogia a outras palavras nativas, tais como os substantivos *yayla* “planalto; pasto montanhoso” e *kışla* “caserna”, com a utilização do mesmo sufixo $-la(ğ)$. Porém, tal hipótese é facilmente derrubada ao verificarmos que essas duas palavras são derivadas de dois substantivos, respectivamente *yaz* “verão” (cf. azeri *yay* “verão”) e *kış* “inverno”.

Talvez o mais curioso de tudo seja a criação de dois sufixos, que atualmente gozam de significativa vitalidade e produtividade:

O par mencionado acima *-(s)al/-el* transparece uma espantosa semelhança com os sufixos franceses *-al*, como em *principal*, e *-el*, como na palavra *culturel*. O *-s* é produto de uma má divisão e generalização por analogia com outras palavras turcas, como *ulusal* “nacional” (*ulus* “nação”¹³ + *-al*), *siyasal*¹⁴ “político/a” (adj.) e *kutsal* “sagrado/a” (< ár. *qudsî* *يسدق* “id.” > *kudsî* > **kudsal* > *kutsal*), cuja interpretação desta última por parte dos reformadores foi uma substituição da palavra inexistente **kud-*, por *kut*, uma palavra pré-existente em turco com o sentido de “sorte”. A produtividade de tal sufixo neológico pode ser observado em adjetivos criados recentemente (durante a reforma lingüística turca, na década de 30) como *dinsel*¹⁵ “religioso (relativo a religião)”, *tarihsel* “histórico/a”, *ulusal* “nacional”, *tarımsal* “agrícola”, *yapısal* “estrutural”, *küresel* “global”, e, mais raramente, até mesmo substantivos, como *kumsal*¹⁶ “praia arenosa”, < *kum* “areia” + *-sal*.

O segundo sufixo neológico é o *-man/-men*, que curiosamente se assemelha fonética- e semanticamente aos sufixos de agente do inglês *-man* (como em *chairman* “presidente”, *salesman* “vendedor”, etc.) e do alemão *-mann* (como em *Hauptmann* “capitão”, *Wahlmann* “eleitor”, *Kaufmann* “comerciante”, *Zimmermann* “carpinteiro”, *Edelmann* “nobre”, dentre outras), provavelmente também influenciado por palavras pré-existentes (empréstimos) no léxico turco como *tercüman*¹⁷ “tradutor” (< ár. *turjumān* *نَامِجْرَد* “tradutor; intérprete”), *müslüman* (este, originalmente, um plural [-*ān*] de *muslim* *مُؤْسِلِم* “muçulmano”, no persa *نامِلسَم* *muslimān*), além de outras palavras herdadas do léxico túrquico, como *şişman* “gordo/a”, *kocaman* “enorme”, *sarman* “gato fulvo”, *toraman* “jovem robusto”, *azman* “enorme”.

A primeira criação deste tipo, no período da reforma da língua turca, foi a palavra *uzman* (< da raiz turca ant. *uz* “mestre (de um negócio, arte)” + *-man*) “especialista” em 1935, que conseguiu substituir o desajeitado empréstimo árabe *mütehassis* (< ár. *mutaxaşşis* *صِصْحْتِه* “id.” que, além de não conformar com as regras de harmonia vocálica intrínsecas ao idioma turco, fazia par distintivo com *mütehassis* (< ár. *mutahassis* *سِصْحْتِه* “sensível, que se comove facilmente”¹⁸, o que a tornava alvo de confusão em sua escolha por parte de falantes, visto que a raiz delas era totalmente opaca na mente dos falantes do turco. A partir deste instante, o campo estava fértil para outras criações, embora bastante criticadas posteriormente, com o argumento de terem sido malformadas ao acrescentar tal sufixo a raízes verbais, algo até então inexistente em turco. Algumas criações que sobreviveram e gozam de vitalidade são:

- *danışman* “conselheiro” < *danışmak* “consultar, perguntar, aconselhar”
- *eleştirmen* “crítico” < *eleştirmek* “criticar”
- *vatman* “motorista (de bonde, ainda comum no centro de Istambul)” < ingl. *watt* + *-man*;
- *seçmen* “eleitor(a)” < *seç(mek)* “escolher, votar” + *-men*;
- *okutman* “conferencista; professor acadêmico” < *okut(mak)* “fazer ler; ensinar” + *-man*;
- *öğretmen* “professor” < *öğret(mek)* “ensinar” + *-men*;
- *koruman*¹⁹ “fiduciário” < *koru(mak)* “proteger, defender” + *-man*.

Dentre outras propostas que não vingaram, estão (com as respectivas palavras que são usadas em seus lugares atualmente) (LEWIS, 1999, p. 101):

- *yarman*²⁰ “cirurgiã(o)” (< *yarmak* “partir, dividir, fender, rachar”) – *cerrah*
- *savaşman* “guerreiro” (< *savaş* “guerra”) – *savaşçı*
- *öçmen* “vingador” (< *öç* “vingança”) – *intikamcı*
- *bakman* “inspetor” (< *bakmak* “olhar; examinar”) – *müfettiş*
- *uçman* “aviador” (< *uçmak* “voar”) – *pilot, havacı*
- *ökmen*²¹ “juiz” – *yargıç, hâkim*

1.4.2 Islandês

O idioma islandês, que desfruta de uma política purista bem rígida, e que segundo Zuckermann é uma das mais direcionadas a medidas puristas dentre as línguas vivas, pode também servir de exemplo para este interessante fenômeno:

– *gistur* “registro” (na informática), lit. “alojamento temporário”, com claro cruzamento com o verbo pré-existente *gista* “pernoitar” e *registur*. Contudo, posteriormente foi feita a mudança para o substantivo neutro *gisti*, sendo a nova substituta da palavra *registur*, que caiu em desuso, obscurecendo, assim, sua origem ecóica, salvo a lingüistas;

– *sperrt raddglufa* “glote distendida”, lit. “fissura escancarada da voz”. Fica clara a associação fonética e semântica com o seu equivalente inglês *spread glottis* “glote espalhada, estendida”, ao descobrirmos que *sperrt* quer dizer “estendido/a” e *glufa* “fissura, lacuna, vácuo”, com o agrupamento inicial *gl-*, semelhante ao do inglês *glottis*;

– *fjárfesting* “investimento” [lit. fixação, amarração do dinheiro]. Basta uma atenta observação da sílaba medial para trazer à mente a base dessa criação, a palavra inglesa *investment*.

– *eyðni* “AIDS” < verbo *eyða* “destruir, exterminar, anular” + suf. nominal *-ni*. Note-se a semelhança fonológica entre a primeira sílaba da palavra islandesa e a inglesa, na qual foi modelada /ej/, sem mencionar a semelhança grafêmica e fonológica do *ð / ð /* (fricativa dental sonora) ao /d/.

Ou palavras mais antigas, tais como:

– *ímynd* “imagem, modelo, pessoa em quem se espelhar” < pré-existente *ímynd* “imagem, símbolo, retrato”, com cruzamento semântico com a inglesa *image*, no seu terceiro sentido listado acima;

– *ábóti* “abade” < latim tardio *abbat-*, mas que foi conformada com a pré-existente palavra nativa *ábóti* “segunda porção”, composta de *á* “em, sobre” + *bót* “remédio, adição” + *-i* flexão do nom. sing. fraco;

– *kafteinn* “capitão”, do alemão baixo, que poderia ser analisada com os seguintes elementos nativos: *kaf* “submersão” + *teinn* “vara”;

– *páfagaukur* “papagaio”, lit. “cuco do papa” < *páfi* “do papa” + *gaukur* “cuco”, cruzamento com o dinamarquês *papegøje* “papagaio”;

– *skjár* “tela” < cruzamento com a nativa pré-existente *skjár* “membrana usada para cobrir abertura no teto” + dinamarquês *skærm* “tela”.

1.4.3 Árabe

O árabe moderno padrão também traz alguns exemplos dignos de nota:

- A palavra *warša*^t *تشرو* “oficina, ateliê” tem um co-étimo do ing. *workshop* “id.”. Há, porém, uma raiz autóctone no ár. *wrš* (*شرو*), com o sentido de “agir como intruso”.

- *munāwara*^t *قروانم* “manobra”, cujo co-étimo é o ing. *maneuver*, com o mesmo sentido. Igualmente ao caso anterior, há uma raiz nativa de que tal palavra poderia ser derivada, *nwr* (*نور*), cujo significado principal é de “luz”. A adaptação dessas duas palavras, contudo, se deu nos planos morfológico e fonológico somente, e não semântico com seus co-étimos do inglês.

Conclusão

No início do século XXI, o nosso mundo tem sido caracterizado pela globalização, comunicação em massa e a ampla distribuição de aparelhos tecnológicos. A mobilidade da palavra tampouco respeita fronteiras e o estudo das diversas formas e dinâmicas de contato lingüístico se fazem extremamente necessárias, sem mencionar que a era em que vivemos é mais que oportuna para realizar tal empreitada (facilidade no acesso a dados, isto é através da Internet, etc.). Particularmente, o estudo da etimologia popular

em suas diversas facetas, apresentadas de forma bastante breve neste trabalho, pode auxiliar no entendimento das relações entre a forma e o significado, e se realmente a primeira pode influenciar a segunda. Além disso, a análise cuidadosa de um vasto corpus de tais neologismos, no caso de línguas reformadas como o turco moderno e o hebraico, particularmente, podem oferecer pistas que nos permitam predizer quais neologismos podem cair no gosto popular e ganharem aceitação através do uso.

NOTAS

- ¹ “Etimologia popular” é provavelmente um decalque do francês *etymologie populaire*. O termo em inglês, por sua vez, é um decalque do alemão *Volksetymologie*, o que não é de se admirar, visto que quase todo o vocabulário lingüístico-histórico foi criado pelos alemães no séc. XIX. Tal termo foi usado pela primeira vez na literatura pelo alemão Ernst Förstemann em 1852. Cf. as palavras para descrever as várias classes de empréstimos linguísticos usadas por alguns filólogos: *Gastwort*, *Fremdwort* e *Lehnwort*.
- ² OED, sob entrada *sandblind*.
- ³ O empréstimo *karoça* < it. *carrozza* somente era encontrada neste composto.
- ⁴ Tal expressão é popular e jocosa, e não dicionarizada. Para a comida de origem húngara, usa-se *gulaş*.
- ⁵ Não dicionarizada, é restrita à linguagem popular, jocosa.
- ⁶ Já no séc. XIX tal criação era vista com estranheza, como na seguinte citação de 1865: “*I have heard the word sparrowgrass from the lips of a real Lady—but then she was in her seventies.*” C. Bede’ *Rook’s Gard.*, etc. 96, in: OED sob a entrada *sparrowgrass*.
- ⁷ Em francês padrão a forma usada seria *aidez moi*.
- ⁸ Atualmente suplantada por *dergi*, usada para revistas em geral, também.
- ⁹ Ainda sobrevive em formas fossilizadas como *umumî tuvalet* “banheiro público”.
- ¹⁰ O fato de que tal fenômeno ocorre em outras línguas, como no hebraico יְלִית /i’lilit/ “elite”, sendo um neologismo usado somente como nome próprio feminino, comprova que não é algo limitado ao turco somente.
- ¹¹ Supostamente, pois foram atestações da Sociedade da Língua Turca somente.
- ¹² Tal palavra pode ser vista até mesmo em nomes de estabelecimentos comerciais, como no caso do *Otel Simge* em Istambul. Cf. Lewis, 1999, p. 121. Além disso, ambas *İmge* e *Simge* também são usadas como nomes próprios femininos.
- ¹³ Esta palavra, incidentalmente, é um reempréstimo do que é uma palavra nativa no turco, *ulus*, tendo sido adotada pelos mongóis e adaptada ao sistema da língua deles sob a forma *ulus* (com o sentido de “confederação de povos”), que ironicamente foi a forma escolhida dentre uma lista de 8 palavras candidatas pelos reformadores turcos com o propósito de substituir o empréstimo árabe *millet* (< *milla* ^{أمة} “nação”. Lewis, G., 1999, p. 55, 56.
- ¹⁴ Que, na opinião dos reformadores, não provinha da palavra árabe *siyāsī* ^{سياسي} “id.” < *siyāsīd* ^{سياسيد} “política”, mas sim da própria turca, ou na verdade mongol, *yasa* “lei”. Lewis, G., 1999, p. 102.
- ¹⁵ Note-se que o empréstimo *dinî* “religioso”, do ár *dīnī* “id.” ainda está ativa no turco moderno, podendo ser vista, ao menos, em colocações como *dinî hayat* “vida religiosa”, *dinî inançlar* “credos religiosos”.
- ¹⁶ Também significa “arenoso/a”, como adjetivo.
- ¹⁷ Palavra cada vez menos usada no turco moderno, sendo suplantada pelo neologismo *çevirmen* (< verbo *çevirmek* “virar; interpretar, traduzir”). Note-se o sufixo *-men*, também presente nesta.
- ¹⁸ Que, por sua vez, foi suplantada pelo sinônimo *hassas*, também um empréstimo do ár. *ḥassās* “id.”, que soa menos “exógena” para um falante turco do que *mütehassıs*, que pertence à mesma raiz.

- ¹⁹ Exemplo citado por Lewis, embora não conste de nenhum dicionário consultado, nem menos no oficial da Sociedade da Língua Turca, disponível no site www.tdk.gov.tr. Em seu lugar, a alternativa *vekil* (< ár. *wakīl* لِيكُو “representante, deputado, agente”) é oferecida.
- ²⁰ Lewis (p. 100) oferece uma interessante explicação sobre o porquê do fracasso dessa palavra: os próprios cirurgiões já tinham uma palavra pela qual eles se auto-denominam: *operatör*, sendo que o empréstimo do árabe *cerrah* é reservada à linguagem geral.
- ²¹ Raiz (*ök-*) não identificada pelo autor.

REFERÊNCIAS

- BAALBAKI, M; BAALBAKI, R. *Al-Mawrid: English-Arabic/Arabic-English Dictionary*. 3. ed. Beirute: Dār al-‘Ilm li-l-Malāyīn, 1998.
- BEZMEZ, S.; BLAKNEY, R; BROWN, C. H. *Redhouse Büyük Elsözlüğü: İngilizce-Türkçe/Türkçe-İngilizce*. 22. ed. İstanbul: Sev, 2005.
- CRYSTAL, D. *The penguin dictionary of language*. 2. ed. London: Penguin, 1999.
- HEYD, U. *Language reform in modern Turkey*. Jerusalem: The Israel Oriental Society, 1954.
- ISODORO DE SEVILHA. *The Etymologies of Isidore of Seville*. Trad. Steven A. Barney et al. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- JESPERSEN, O. *Growth and structure of the English language*. 9. ed., New York: Doubleday Anchor, 1955.
- LEWIS, G. *The Turkish language reform: a catastrophic success*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- McARTHUR, T. (Ed.). *Concise Oxford companion to the English language*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- NIŞANYAN, S. *Sözlerin Soyağacı: çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. 2. ed. İstanbul: Adam, 2003b.
- OXFORD English Dictionary (OED), 2. ed., em CD-ROM, versão 1.13, 1994.
- THE MERRIAM-WEBSTER new book of word histories. Massachusetts: Merriam-Webster, 1991.
- ULLMANN, S. *Semantics: an introduction to the science of meaning*. Oxford: Basil Blackwell, 1964.
- ZUCKERMANN, G. & SAPIR, Y. “Phono-semantic matching in Icelandic”. Disponível em: <www.zuckermann.org/pdf/icelandic.pdf>.
- _____. *Language contact and lexical enrichment in Israeli Hebrew*. Cambridge: Palgrave Macmillan, 2003.

CONSIDERATIONS ON SOME ENGLISH WORDS OF LATIN ORIGIN

Claudia PISOSCHI

Rezumat

Articolul de față tratează problema cuvintelor englezești cu etimon latin.

Cuvinte cheie: *etimologie, lexic, limbă-sursă, limbă-țintă, sens.*

1. A type of analysis as the one presented in the title is justified by the nature of English itself. English has been called a Germanic language with a Romance vocabulary. Estimates of native words, derived from Old English range from 20% to 33%, with the rest made up of foreign borrowings. A large number of them are Latinate, coming directly from Latin, from Greek into Latin and then into English, or from Latin through one of the Romance languages, among which French occupies a central place, both in point of number of words and in point of their importance in the structure of the English lexicon. In S. Potter's view, the present-day vocabulary of English is, approximately, half Germanic, (English and Scandinavian), and half Romance (Latin and French), the two types being blended.¹

In spite of the fact that Latin was introduced in Britain even before the Roman conquest of 43 AD, when Britain became a province of the Roman Empire, and that it was spoken for about four centuries, it did not replace Celtic as it happened in Gaul. It was the language of the upper classes, of civil administration, of the army; it was used in trade and that made it known by most inhabitants of the cities and towns. Due to the fact that the majority of the Romanized population did not survive the Germanic invasion, the language spoken by them disappeared, leaving rather few traces. Those traces include terms connected with military life, everyday domestic activities, clothes, food, trade, religion, education.

The Norman conquest (1066) was the historical event which determined the direction of the English lexicon evolution for the next two hundred years. French became the language of a new nobility, which held the highest positions at the English court, and the language of the clergy. Many noblemen and the king of England himself had estates in Normandy, so it was natural for them to continue to speak French no matter what side of the Channel they were. The distinction between those who spoke English

and those who spoke French became purely social. After the loss of Normandy (1204), the upper class ceased to have any economic interest in France, therefore English came into general use again, but French remained a fashionable language, enjoying great prestige, since it was the language of an economic and political power. During this period of the English language history, known as Middle English, borrowings won a top-position among the means of enriching vocabulary. It was not the number of words which counted as the most important, but the frequency of use and the degree of assimilation. The borrowings of the period reflected the specific of the economic, political and spiritual life in the Middle Ages: feudal administration terms, words connected with military life, religious life, arts and science, social life. Beginning with this period, a new situation arose: there appeared pairs of synonyms, one belonging to the Old English, the other of French origin. In time, one of the terms disappeared (usually the OE term), or both were maintained and developed if not totally different meanings, at least different connotations. “English and French expressions may have similar denotations but slightly different connotations and associations. Generally the English words are stronger, more physical, and more human.”² Communication may gain both in power and in precision if there is more than one term at command to express different nuances of the same meaning. French borrowings facilitated the direct borrowings from Latin, in terms of learned words, since numerous translations from Latin were made at the time. The conclusion to be drawn is that English terms tend to be [+colloquial], the French [+literary] and the Latin [+learned/bookish]. An example would be the series of verbs: *ask*, *demand/question*, *interrogate*.

In early modern English, particularly during the time of the Renaissance, the influence of Latin and of Greek reached its peak because of the flourishing of classical studies, of the extensive study of Latin and Greek authors, of the ample use of Latin as the international language of science. Most Latin and Greek words have the feature [+learned], but they proved indispensable to reflect the ever-changing reality. Modern English borrowings underwent changes of form or of meaning. The latter phenomenon includes words borrowed from Latin both in Old English through Norman French and in modern English with different meanings:

Lat. *discus* > OE *disc* > *dish*

Lat. *discus* > MEM *discus* (used in sports or as a synonym of record)³

On the other hand, in early modern English many French words were borrowed after the Restoration (1660), when aristocratic culture was brought back. The words under discussion are specific to educated people or are technical terms. Their degree of assimilation is much lower than that of

the terms borrowed in Middle English. Consequently, they may preserve their original pronunciation, stress and even spelling. Even in this period, French borrowings made it easier for English to integrate Latin borrowings, sometimes being difficult to determine how a certain loanword entered the English language: through French or directly from Latin.

2. When trying to characterize a loanword, the potential formal similarities with the target language are first noticed; very often, speakers of a Romance language, Romanian included, tend to misinterpret the meaning of many English words of Latin origin, associating them automatically with the meanings they have in their mother tongues. They are the so-called “false friends”. Considering the formal aspect of the loanwords above-mentioned, their etymology is more or less identifiable in their morphematic structure. In most cases, the Latin root has not been inherited in Romance languages; the forms that evolved in Romanian and in French are in fact derivatives that served as bases for further derivation. The fact that the Latin root was not inherited in Romance languages, and consequently not borrowed in English, makes the native speaker of those languages no longer aware of the morphological structure of the word, which could have given him/ her some indication about its meaning. Not only derivatives can be borrowed, but also affixes which are combined to bases of various etymologies. Some of those affixes evolved from free morphs, i.e. they were initially words. As a result of that, they continue to preserve some features of their original meaning and are considered semi-suffixes or semi-prefixes.

Ever since antiquity, philosophers and grammarians tried to demonstrate that there cannot be made a total separation between form and meaning; the former may determine the latter in various degrees; nevertheless, it would be wrong to establish a causal relation between the two. The debate on this topic took the form of the well-known controversy between the adepts of the ‘natural’ source of words (the physei theory) and the adepts of the conventional character of words (the thesei theory); the former tried to speculate on the etymology of some Greek words, in order to discover a ‘natural’ source of their origin, arguing that there happen changes in the ‘primary’ form of the words, that primary form being an onomatopoeic word (for the Stoics that form was called *prōtai phōnai* (πρῶται φωναί)⁴. Conventionalists counter-argued that the lexicon can be changed at the will of the speakers, and once the change accepted, the language remains equally efficient. The Stoics were concerned with the controversy analogy–anomaly, favoring the latter. They thought it wrong to consider the correspondence one form–one meaning. Divergent historical processes could make a word have different referential meanings; at the same time, there shouldn’t be made any connection between the negative

form of a word and its meaning: words formed with negative prefixes could render positive features (e.g. *athanatos* – *immortality*). Anomalies appear frequently in case of derivatives, where there is no rule according to which a certain type of affix is attached to a certain type of base. The same thing remains true for English in deriving nouns from adjectival bases: *true-truth*, *happy-happiness*, *hot-heat*, *high-height*, *possible-possibility*, *grammatical-grammaticality*. Greek and Latin grammars focused on the word, establishing its distinct identity, analysing the classes of words (their paradigms) and the grammatical categories specific to them.

The Roman linguist M. T. Varro (116-27 B.C.) was acquainted both with the theories of analogists and with those of anomalists, being highly influenced by the Stoics. In his work, *De lingua latina*, he divides linguistic studies according to their area of study: etymology, morphology and syntax. His idea was that vocabulary developed from a set of primary words which were the source of many other words, created by changing the phonetic form of the former ones, as extra-linguistic reality itself evolved. One of the most pertinent observations of Varro was the distinction between derivation and inflection. Inflections are general: inflectional paradigms are almost complete and almost identical for all the speakers of a language. Varro called that part of the morphology *declinatio naturalis*, because he thought that if we consider a word and its inflectional class, we can deduce all its inflectional forms⁵. On the other hand, synchronic derivations depend in point of usage and acceptability on every speaker and the root-word may vary. This part of the morphology, *declinatio voluntaria* has no compulsory character and is less regular.

The relationship between word-form and word-meaning, largely debated on in antiquity, was expressed in modern times by the concept of relative motivation, used by Saussure and Bally and further developed by Stephen Ullmann⁶. Ullmann introduces a fourfold distinction in point of motivation: phonetic motivation (onomatopoeia), morphological motivation, as a result of word formation rules, semantic motivation (in cases of metaphor and metonymy), and mixed motivation. He also discusses the loss of various types of motivation which results in a change from what he metaphorically calls transparent words to opaque words. Since Ullmann's classification includes semantic motivation, referring strictly to metaphor and metonymy, we find it necessary to discuss the meaning structure as viewed by G. Leech⁷ and seen from the perspective of componential analysis method. Denotational/ conceptual/ logical meaning is the core meaning, that part of word meaning which remains rather stable, fixed, constant in time for all the speakers of the language. It includes those semantic features which are relevant in distinguishing the word from others. The morphematic analysis of a word

can give information primarily about this type of meaning. All the other layers of meaning are dependent on the pragmatic context and on its elements: connotative meaning includes metaphorical usage referred to by Ullmann, and it depends on the creativity of the locutor in appropriating the linguistic structures used to his/her intentions of communication; affective and social meaning depend entirely on the relationship between interlocutors, both as individuals and as members of groups and communities; collocational meaning, i.e. the capacity of a word to combine with another in different contexts, is not restricted by language rules, but only by usage, the syntagm obtained having a certain degree of typicality which can vary in time and can account both for basic and for figurative meanings. Except for conceptual meaning, all the others are represented by rather peripheral semantic features, irrelevant in defining a word, but essential in establishing its identity among its synonyms from a semantic field.

3. The direction of evolution of any type of word, formed, coined or borrowed, but which is used by a large number of speakers, cannot be accounted for without introducing the concepts of lexicalization and institutionalization, defined and commented on among others by L. Lipka, S. Handl and W. Falkner.⁸

Lexicalization involves the process through which complex lexemes and syntactic groups became fixed parts of the vocabulary, with formal and/or semantic properties not completely derivable or predictable from their constituents or pattern of formation.⁹ Demotivation and idiomatization are categories and symptoms of the lexicalization process. Systematic lexicalization accounts for regular semantic changes, whereas idiosyncratic lexicalization is often the origin of idioms.

Laurie Bauer (1983) considers lexicalization as a third stage in the development of a morphologically complex word; the first is a non-formation, a word coined by a speaker/writer on the spur of the moment to cover some immediate need; the second is institutionalization, which involves the fact that potential ambiguity is ignored and only some /one of the possible meanings of a form are used. Institutionalized lexemes are transparent and Bauer¹⁰ includes into this category “the extension of existing lexemes by metaphor” (e.g. fox ‘cunning person’). Another aspect of interest in Bauer’s view on lexicalization is that he links it with the deviation from productive word-formation rules (for instance, the suffix *-th* in *warmth* is non-productive in contemporary English). Leech¹¹ proposed the metaphorical term *petrification* (suggesting the ‘solidifying [of the word] in institutional form and the shrinkage of denotation’); other linguists have used the term equally metaphorical, *fossilization*.

To Lipka, lexicalization is the process by which complex lexemes tend to become a single unit with a specific content, through frequent use. In this process, they lose their nature as a syntagma, or combination of smaller units, to a greater or lesser extent.¹² Lexicalization involves phonological and semantic changes and the loss of motivation. The process of lexicalization and its result, i.e. the irregularity of the lexicon, can only be explained historically. As far as the notion of institutionalization is concerned, it refers to the socio-linguistic aspect of the process. Lipka defines it as “the integration of a lexical item, with a particular form and meaning, into the existing stock of words as generally acceptable and current lexeme.”¹³ It is of paramount importance to consider the processes of lexicalization and institutionalization as reversible, to the extent to which extra-linguistic reality constantly changes, and so are the illocutionary values intended by the speakers of any language.

4. Starting from this reality, the purpose of our paper is to analyze some English words of Latin origin which appear in a literary text written at the border between the 19th and the 20th century, in terms of their integration both in form and in meaning. The chosen text¹⁴ contains words which at the moment when the book was written had already existed in language for a long time, though maybe not all fully established and accepted by the language community. At the same time, it offers an image on the semantic potential of a word, irrespective of the fact that it may be used by an ordinary speaker of a language, or by a writer:

*Thus it was, at all events, that [...] he was called upon to play his part in an **encounter** that deeply stirred his **imagination**. He had the **habit**, in these contemplations, of watching a fellow **visitant**, here and there, from a respectable distance, remarking some note of behaviour, of penitence, of prostration, of the absolved, relieved state; this was the manner in which his vague tenderness took its course, the degree of demonstration to which it naturally had to **confine** itself. [...] She only sat and gazed before her, as he himself often sat; but she had placed herself, as he never did, within the **focus** of the shrine, and she had lost herself, he could easily see, as he would only have liked to do. She was not a wandering alien, keeping back more than she gave, but one of the familiar, the intimate, the **fortunate**, for whom these dealings had a method and a meaning. [...] Her back, as she sat, was turned to him, but his **impression** absolutely required that she should be young and interesting, and she carried her head moreover, even in the **sacred** shade, with a **discernible** faith in herself, a kind of implied conviction of **consistency**, **security**, impunity. [...] Strether's reading of such matters was, it must be owned, confused; but he wondered if her attitude were some **congruous** fruit of absolution, of 'indulgence'.*

Encounter < ME *encountre(n)* < OE *encontre(r)* < Late Latin *incontrāre*, derivative of *incontra* (*in+contrā*) ‘facing’; the word is opaque in spite of the fact that *counter* exists in English as a free morpheme, because its meaning has nothing in common with the meaning of this derivative.

The word can function both as a verb, having as partial synonyms *confront*, *face*, *come across*, and as a noun synonym of *meeting*, *appointment*, *date*. The distinctive features of the word, functioning as connotations in relation to the other synonyms, are [+unexpectedly], [+casually], [+conflict/opposition/difficulty], the last feature bringing the word closer to the Latin etymology in point of meaning: *We encounter so many problems. They will encounter the enemy at dawn.*

In point of social and connotative meaning, the word has the feature [+formal], implying a social distance between the interlocutors, becoming lexicalized and institutionalized with this meaning, besides the features listed above. As a result, typical collocations appear, such as *brief encounter*. The context in which the word appears proves that even a hundred years ago the word was used with the above-mentioned features, so at least for the well-educated speakers of English, it was clearly lexicalized.

imagination < ME < Lat *imāginātiōn* < *imagin* (root *imag*) + *-ātus* + *iōn*, ‘phantasy, vision’; in English the word is transparent because there is the noun *image* (its meaning is concrete, expressing the result of perceiving the reality visually, or it can express figuratively the result of using imagination; on the other hand, *-ation* though originally made up of two affixes, is nowadays perceived as a unitary nominal affix.

Its distinctive feature is [+visualization], compared to *fancy* [+unrestrained by factual reality], [+spurred by desires] and to *envisage*, *envision* distinguished by [+clear, detailed] imagining. Imagination refers to the potential ability of a human being to visualize a situation contrary to the present reality, usually this being a quality, as it can be seen from typical collocations: *Use your imagination! You have such a vivid/fertile imagination.* Sometimes the connotative meaning becomes negative: *It’s just your imagination!* In this last sentence, the value of the noun is synonymous to that of *hallucination*, meaning existent also in Anglo-Norman. Another Anglo-Norman meaning not preserved in English is ‘scheming, trickery’.

From the semantic features mentioned above, *fancy* is used rather as an action or product determined by concrete desires and having a clear direction. In point of the stylistic register, *imagination*, though longer in form than *fancy*, becomes lexicalized and institutionalized, *fancy* acquiring the feature [+literary] as a synonym of *imagination*.

In the text there is a typical collocation, having as point of departure a metaphorical image, since imagination is seen as a substance in a recipient which can be *stirred*, ‘activated’, ‘put to work’.

Habit < ME < L *habit(us)* < *habi-* (stem of *habere* + *-tus*), replacing ME *abit* < OF (variants in Anglo-Norman *habite*, *habiz*, *habyt(h)*, *abit*, *abite*).

The meaning in Anglo-Norman was rather narrow and concrete: 1. ‘dress, garment’ (+fig.); 2. (ecclesiastic) ‘symbol for a religious title’ (+fig.) – *to take the habit*; 3. ‘style of dress’; 4. ‘dwelling, abode’.

It is interesting that in spite of the fact that in English there happened a process of de-institutionalization of the Anglo-Norman word and a re-lexicalization of a form borrowed directly from Latin, and the Anglo-Norman meanings of the word (1-3) were ‘taken over’; but the English meaning also continues some of the meanings of the Latin word, non-existent in Anglo-Norman: 1. ‘manner, method, practice’, (in Latin this meaning implied the feature [+concrete] and was more extended, including the sense ‘appearance, figure, position’ not preserved in the target-language); 2. ‘nature, character, disposition’ – *a habit of mind*.

In point of connotations, it can acquire a positive connotation – *the habit of looking at the bright side of things*, a negative connotation – *drug/liquor habit*, or simply a neutral one, as in *a habit of mind*, leaving the context to add connotative values.

The features that distinguish *habit* are [+unconsciously], [-premeditated], [+associated to an individual rather than to a group/community], unlike its partial synonym *custom*, [+compulsive/steady]. The institutionalized meaning is that of ‘nature, character’, a less used synonym of *habit* being in this case *habitude*, ‘fixed state of mind, attitude’.

Visitant < Latin visitans, -tis + -ant

Doubled by the form *visitor*, *visitant* can be used both as a noun and with the value of an adjective, in typical collocations which imply the feature [+temporary]: *visitant bird*; *ghostly visitant*; *visitant feeling*. This last metaphorical value is a natural extension on the abstract plane of the feature [+temporary]. If the referent is [+human], the meaning is restricted to the value ‘pilgrim’. In the text, Henry James uses the word with an adjectival value, the head-noun having the feature [+human], and the meaning being ‘visiting, paying a visit’; that meaning is now obsolete, de-institutionalized.

Confine (con- + -fine) < Anglo-Norman confin(i)e < ML confinare ‘to border’ < L confin(is) ‘bordering’.

The meaning is concrete 1. ‘enclose within bounds, limit, restrict’; 2. ‘keep in, prevent from leaving’, case in which the connotation could become negative. The word is opaque, only comparing it to similar derivatives, like

define, refine, etc., could a native speaker of English identify its components. Its usage in the text illustrates the semantic motivation that Ullmann was discussing about, the verb being used metaphorically and the border being an imaginary one. At the same time, it should be mentioned that a meaning not preserved in English from Anglo-Norman is ‘relation’, though a certain type of relation is implicit in a context like *He confined himself to an attitude of respect*.

Focus/ focarius < first recorded in English in 1644 from L. *focus* ‘fireplace’ which replaced the Anglo-Norman *foier, foer* ‘hearth, fireplace’, (fig.) ‘home’.

The basic concrete meaning, fireplace, implies the feature [+central], semantic feature preserved in English, but with a metaphorical connotation: ‘thing, person that people are most interested in’, and derived from that, ‘the act of paying attention’. The process of introducing the word borrowed directly from Latin as a learned term followed the de-lexicalization of the Anglo-Norman corresponding form. Nowadays, the word has become an international term, as far as its narrow, strictly specialized meaning is concerned. Its denotational meaning, specific to physics, ‘a point at which rays/waves of light/sound meet after reflection/refraction’ was extended metaphorically and institutionalized.

Fortunate (fortun- + -ate) < ME < Anglo-Norman *fortune* < < L. *fortun(a)* < L. *fors, -tis + -ate*.

The meaning of the word in Latin was ‘chance’, but in Anglo-Norman it was extended covering both concrete and abstract planes of signification: 1. ‘fate’ 2. ‘chance, good fortune, blessing’; 3. ‘misfortune, disaster’; 4. ‘money’. It is noticeable that this word bears both positive and negative connotations, depending on the context; it behaves like *luck*, which acquires similar connotations only when placed in collocation with *good* or *bad*. The same area of signification is preserved in English, ‘wealth’, ‘chance, destiny, good luck, success’. This is explainable by the fact that it is a common belief that success and chances (of success) imply wealth, therefore semantically, the feature [+success] includes the feature [+wealth]. An extremely interesting evolution was that of the corresponding noun – *fortune* – which restricted its meaning, referring exclusively to ‘money/wealth’ in everyday speech.

Impression < ME *impressio(u)n* < Lat. *impressiō, -ōnis* ‘application, mark’

The structure of the word is transparent *im- + press + -ion*, since the root exists as a lexeme in English. The meaning was extended, the figurative value becoming institutionalized in the English lexicon, as it was in Romance languages. It is one of the words borrowed directly from Latin,

which implies that it was a [+learned] term in the beginning. In the excerpt under analysis, the context makes the meaning '(false) appearance' acquire the feature [+certainty].

Sacred (past part.) < Anglo-Norman *sacrer* < Lat. *sacrare* < Lat. *sacer* 'saint'

The meaning of *sacrer* was narrowed to the ecclesiastic area in the Middle Ages: 'consecrate (oneself)'. Nowadays, both in English and in the Romance languages which have this word in their lexicon, the meaning was generalized to anything of paramount importance, sometimes with a tinge of underlying irony. The interesting aspect is the presence of three synonyms of different origin sharing the same denotative meaning: the English *holy*, the French *sacred* and the Latin *consecrated*. The collocation in the text, *sacred shade* is an example of creatively extending the already institutionalized meaning by using it metaphorically.

Discernible < ME *discern(en)* < Lat. *discernibil(is)* < Lat. *discernere* (*dis-* + *cernere* 'separate'). The word exists in two parallel forms nowadays, those two forms reflecting the two distinct ways by which the word was borrowed into English: 1. directly from the Latin language, the result being the form of the adjective ending in *-ible*, form which is present in the text under analysis and represents the lexicalized and institutionalized variant ; 2. From Latin through French (MF *discern(er)* + *-able*), this variant differing from the earlier one only by the form of the adjectival suffix *-able*, allomorph of *-ible*.

Semantically, the word is opaque, being recognizable as a derivative only compared to other derivatives from the same base/root, such as *concern*. The denotative meaning of the English verb *discern* follows two directions: 1. 'discover, descry, espy', the last having a negative connotation; 2. 'differentiate, judge'. In point of the register used, unlike its synonyms, *know*, *recognize*, *understand*, *discern* has the feature [+formal], but also the connotative feature [-obvious]. With the meaning 'see, hear, notice, perceive', it has the feature [-clearly], Henry James innovating from this point of view, since in the text the collocation used, *discernible faith*, implies exactly the opposite, that is the feature [+clearly]. To a Romanian speaker the word is a 'false friend', in Romanian the verb being used mainly with the second meaning listed above 'differentiate, judge', for the meaning 'perceive, notice', the verb preferred in Romanian being *a distinge*.

Consistency < Anglo-Norman *consistence* < Lat. *consistere* (*con-* + *sistere*), *sistere* being a reduplicated form of the verb *sto*, *stare*. The meaning 'resolution' bears an implicitly positive connotation. The semes composing the meaning would be [+solid, firm], [+constant] when it comes to adhering to principles, [+harmony], [+agreement], [+compatibility], a

synonym being *consonant*, which implies [-discord]. The figurative meaning, institutionalized in English, is not to be found in Romanian, where the corresponding noun has the feature [+concrete], therefore the word is a ‘false friend’ to Romanians. The collocation in the text, *conviction of consistency*, does not innovate in point of connotations, the meaning being the one institutionalized.

Security < *secure* + *-ity* borrowed in early Modern English from the Latin *securum* < < *se-* + *cur(a)* ‘cure’+ *-um*. The same word was borrowed in Middle English through French (the corresponding verb in Anglo-Norman was *sucure*) and accounts for the form *sure*, lexicalized and institutionalized in English, with a more generalized meaning than *secure*. *Sure*, synonym of *certain*, connotes how committed we are to the propositional content of an utterance. *Security* means 1. ‘protection, safety, guard’; 2. ‘aid, help’; 3. ‘rescue’ 4. ‘confidence’, in those contexts becoming a ‘false friend’ for the speakers of Romanian. The text collocation *conviction of security* combines all the features above-mentioned, and may even include that of the state of feeling happy from danger, intangible in front of any evil.

Congruous (*con-* + *-gru-* + *-ous*) < Lat. *congruus* (*con-* + *-gr(u)-* + *-us* ‘appropriate’ < vb. *congruo*, *congruere*, *congrui* (*con-* + *ruo*).

The word is a direct loan from Latin, characterizing the formal style. In Latin, the basic meaning of the verb, that the adjective was derived from, is ‘meet, intersect while moving’, therefore a concrete sense, applied basically in mathematics, from which the figurative meaning evolved and was preserved in English. The meaning includes the features [+fitness], [+appropriateness], [+harmony of parts], which brings about a positive connotation, especially if the meaning is figurative, as it happens in the text where the collocation used is untypical: *congruous fruit (of absolution)*. In this case the meaning would be synonymous to ‘beautiful, perfect’, but also to ‘natural’. The evolution of the word meaning in French (*congru,-e*), on the one hand continued the Latin one, if we consider the narrow mathematical sense, but on the other hand, developed a meaning totally opposed to that in the English, since it has a negative connotation: *portion congrue*, ‘quantity of food barely enough for surviving’.

Conclusions:

In spite of the opaque character of some loanwords, already integrated, and in spite of the category of ‘false friends’, the etymology of the English words of Latin origin is an essential element in characterizing those words, both at the level of expression and at the level of meaning.

The processes of lexicalization, (i.e. loss of motivation and consequently, considering a complex word/syntagm as a unitary entity), and

institutionalization (i.e. the acceptance and using of a word by most speakers of a natural language in a form and with a meaning which are clearly defined) belong to the intermediate level between *langue* and *parole*, that of the *norm*. Lexicalization and institutionalization are not one-way processes, their reversibility depending on the changes of the extra-linguistic reality.

The role of the locutor, i.e. of the average native speaker of English, is a major factor involved in meaning changes, whether we discuss about a narrowing or an extending process, including here pragmatic restrictions (possible collocations with or without connotative shades of meaning).

NOTES

¹ Potter, S., *Our Language*, London: Penguin Books, 1976, p. 36.

² *Ibidem*, p. 37.

³ Robins, R. H., *Scurtă istorie a lingvisticii*, Traducere de Dana Ligia Ilin și Mihaela Leat, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 40.

⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁶ Ullmann, S., *Semantics. An Introduction to the science of meaning*, 2nd edition, Oxford, Blackwell, 1972, p. 81.

⁷ Lipka, L., Handl, S., Falkner, W., 2004. *Lexicalization and Institutionalization*.
www.skase.sk/volumes/JTL01/lipka.pdf

⁸ Leech, G., *Semantics*, Cambridge, CUP, 1974, p. 9-20.

⁹ Kastovsky, D., *Word-formation: a functional view*, in *Folia Linguistica* 16, p. 181-198.

¹⁰ Bauer, L., *English Word-formation*, Cambridge, CUP, 1983, p. 48.

¹¹ Leech, G., *Semantics*, Cambridge, CUP, 1974, p. 226.

¹² Lipka, L., *English Lexicology. Lexical structure, word semantics and word-formation*, Tübingen, Gunter Narr, 2002, p. 113.

¹³ *Ibidem*, p. 112.

¹⁴ James, H., *The Ambassadors*, London, Penguin Books, 1994, p.160-161.

BIBLIOGRAPHY

Bauer, L., *English Word-formation*, Cambridge, CUP, 1983.

Baugh, A., Cable, Thomas, *A History of the English Language*, 3rd edition revisited, New York, Redwood Press Limited, 1978.

Guțu, G., *Dicționar latin-român*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.

James, H., *The Ambassadors*, London, Penguin Books, 1994.

Kastovsky, D., *Word-formation: a functional view*, in *Folia Linguistica* 16.

Leech, G., *Semantics*, Cambridge, CUP, 1974.

Lipka, L., *English Lexicology. Lexical structure, word semantics and word-formation*, Tübingen, Gunter Narr, 2002.

Marchand, H., *The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation*, 2nd revised edition, München, C. H. Beck, 1969.

- Murar, I., *A History of the English Language*, Craiova, Editura Universitaria, 2005.
- Potter, S., *Our Language*, London: Penguin Books, 1976.
- Robins, R. H., *Scurtă istorie a lingvisticii*, Traducere de Dana Ligia Ilin și Mihaela Leat, Iași, Editura Polirom, 2003.
- Ullmann, S., *Semantics. An Introduction to the science of meaning*, 2nd edition, Oxford, Blackwell, 1972.
- ***, *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- ***, *Le Petit Larousse*, Paris, Larousse, 1993.
- ***, *Webster's Dictionary of Synonyms and Antonyms*, New York, Merriam-Webster, 1996
- ***, *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, New York, Gramercy Books, 1994.
- www.anglo-norman.net
- www.skase.sk/volumes/JTL01/lipka.pdf

HENRY DE MONTHERLANT ȘI LUMEA ANTICĂ

Elena RĂDUCANU

Résumé

Notre article essaie d'analyser l'influence décisive du monde antique sur la conception morale et littéraire de Montherlant ainsi que sur la réalisation de ses œuvres. Le culte pour les Grecs et les Latins est présent dès les premières œuvres dans son admiration pour leur culture et leurs valeurs morales. Sa dernière pièce *La guerre civile* est entièrement inspirée de l'histoire romaine (la guerre entre César et Pompée), qu'il considère comme un microcosme de l'histoire universelle. L'auteur veut démontrer que les Romains sont semblables, à bien des égards, à l'homme moderne.

Mots clés : *conception, culture, valeurs morales, l'homme moderne.*

Cu toate contradicțiile și ambiguitățile omului și scriitorului Henry de Montherlant, se poate observa echilibrul perfect între exaltarea dionisiacă și înțelepciunea apoliniană, calități care conferă operei caracterul său unitar. Este o operă de conciliere, de unitate, de pace. Faure-Biguet, fost coleg de liceu cu Montherlant, evocă momentele descoperirii istoriei Romei și a Greciei de către acesta. El notează atracția pentru senzualitatea romanilor, dar și pentru detașarea superioară a doi scriitori greci, Pyrrhon și Anacreon. Nero îl impresiona de asemenea prin aptitudinea sa față de aspectele monstruoase ale vieții și judecarea lumii dintr-un punct de vedere estetic.¹

Citind viața lui Scipio în *Istoria Romei* de Titus Livius, Montherlant se întreba asupra folosirii cuvântului „Zeu” (dieu) de către învingătorul Cartaginei, crezând că zeu se referă la zeul creștinilor. Montherlant dorea să-l încorporeze pe Scipio în imaginea bisericii, să cuprindă împreună păgânul și creștinul, să le combine, să le topească unul în altul.

Acesta a fost de fapt embrionul sincretismului păgâno-creștin care va dura o perioadă, până în 1930, după care Montherlant va fi atras de Renaștere (Malatesta), apoi de creștinism (Port – Royal).

Suntem astfel în fața unui scriitor care a meditat asupra civilizațiilor trecute, care cunoaște forțele contradictorii în natură și în om și variațiile infinite în gândirea și acțiunea omului. Receptivitatea sa la diferitele aspecte ale condiției umane a variat în diferite perioade ale vieții sale.

Eseul *Sincretism și alternanță* (1927) definește concepția sa de viață. Constatând că toată lumea are dreptate întotdeauna, Montherlant consideră

că se impune alternanța vieții corporale și intelectuale, morale. Sincretismul este, prin definiție, operă de conciliere, de toleranță și este foarte bine ilustrat de imaginea Romei în primele secole ale erei noastre. Religia Romei nu avea dogme. Sincretică, esențial politeistă, accepta și legitima orice cult. Busturile lui Orfeu, Hristos, Apollonies și Abraham erau așezate împreună în oratoriul împăratului Alexandru Sever.²

Din acest sincretism Montherlant a extras substanța și forța operei sale. În *Olimpice*, autorul scria:

„*Tout pouvoir pour tout vivre, tout vivre pour tout connaître, tout connaître pour tout comprendre, tout comprendre pour tout exprimer : quelle récompense le jour où, nous regardant, nous vous verrons comme un miroir de la création.*”

Datorită acestei ubicuități a sincretismului, autorul s-a putut identifica cu personajele cele mai opuse și, prin bogăție și diversitate, le-a conferit realitate și prezență umană.

În funcția sa de secretar general al Osuarului de la Douaumont destinat gloriei soldaților francezi căzuți în primul război mondial, el își exprimă dorința ca acest monument să fie dedicat în egală măsură soldaților germani, inclusă în cartea sa *Mors et vita* (1932):

„*Les Grecs d’Homère proclament qu’en se battant, ils n’ont pas de haine... Quand Achille tue Lycaon, il l’appelle philos, il lui dit : « Meurs, ami. » S’il doit y avoir entre nous une nouvelle guerre, qu’elle soit sous cette épigraphe-là.*”³

Conform sincretismului, fiecare lucru reprezintă în felul său adevărul, trebuie să se manifeste, să trăiască și să supraviețuiască într-o toleranță plină de înțelegere. Educația lui Montherlant a fost marcată de cultul pentru greci și latini. El amintește în *Carnete* unul din subiectele propuse în timpul colegiului: „Care sunt personalitățile din istorie care v-au influențat cel mai mult?” Răspunsul său a fost: Pyrrhon, Regulus, Anacreon: înțeleptul, eroul, juisorul.

Primul roman nepublicat, scris la 9 ani, *Pro una terra*, este consacrat romanilor. La zece ani compunea o serie de note despre Scipio Africanul și doi ani mai târziu *De Augusto*. Acest interes admirativ pentru romani, pentru virilitatea și valorile lor păgâne, pentru cultura și climatul lor moral este influențat în mare măsură de lectura romanului lui Sienkiewicz, *Quo vadis*. De altfel ultima sa piesă, *La guerre civile* (1965) este centrată pe conflictul dintre Pompei și Cezar și bătălia de la Dyrrachium.

Afinitatea profundă cu lumea romană este revendicată într-un pasaj din romanul *Les bestiaires* (1926) în care ziua sa de naștere, 21 aprilie, este considerată și aniversarea fondării Romei, numită, de aceea, „natalis urbis”. Însuși autorul subliniază aceste fapte:

„*Quo vadis, les Romains et la tauromachie sont des éléments essentiels et constitutifs de ma personnalité.*”⁴

Obsesia războiului este evidentă în *Olimpicele* (1924), volum care grupează eseuri, nuvele, poeme, scrise pentru gloria stadionului. Este o carte tonică, afirmând virtutea sentimentelor simple și pure, exaltând efortul fizic și camaraderia pe stadion. Imn închinat bucuriei corpului și sufletului, *Olimpicele* au fost asemănată cu frumusețea marmorei grecești. Volumul deschide ciclul solar împreună cu poemul dramatic *Pasiphae* (1936) și romanul *Les bestiaires* (1926).

Deși prima *Olimpică* apare în 1924 și coincide cu Jocurile Olimpice de la Paris, lucrarea nu se referă la sensul original, pindaric, ca imn închinat învingătorilor, nici la sensul unei fraternități prin sport, cum dorea Pierre de Coubertin.

Olimpicele se prezintă ca un cântec de puritate, ca o exaltare a luptei dezinteresate a corpului și a sufletului cu rezistența exterioară sau cu sine însuși. În climatul pregătirii Jocurilor olimpice, Montherlant este exaltat de ideea: „frumosul care este binele, binele care este frumosul”, insistând astfel asupra influenței antice încă din copilărie.

Din comentariile despre virtuți, care constituie de fapt substanța lucrării, rezultă preocuparea lui Montherlant pentru moralitate, considerată ca o etică. Stadionul reprezintă pentru autor camaraderie și materie poetică. Ca un discipol al anticilor, el trece rapid de la *Kalos* la *Agathos*. El nu consideră corpul ca un obstacol pentru viața sufletului, dimpotrivă, o favorizează, îi dă avânt. Corpul nu este doar obiect de contemplare sau de admirație, ci un mijloc activ de a se înălța la regnurile superioare.

Virtutea esențială a sportului este, în opinia sa, să ții cont de realitate. Pe stadion nu se poate trișa, totul se măsoară cu o exactitate absolută sau, parodiind cuvintele lui Protagoras: sportul este măsura tuturor lucrurilor. Stăpânire de sine, inteligență, voință, acceptare, sacrificiu, acestea sunt resursele umane, fizice, morale și intelectuale care intră în acest joc. El descoperă importanța sportului ca teren de exercițiu al ideii de joc, care va ocupa un loc important în codul său etic și chiar în viața sa.

Vocabularul și imaginile au o colorație mistică, emoția este de esență religioasă, sincretismul păgân-creștin este evident:

„*Il lance le disque, vers le disque lunaire, comme pour un rite très ancien.*”

Prima piesă, *Pasiphaé*, mit grec, este doar un fragment dintr-o lucrare mai întinsă, o tragedie care urma să fie intitulată *Les Crétois*. Autorul își prezenta astfel piesa, la prima reprezentație:

„*Pasiphaé, ca și poemul liric Cântecul lui Minos, care va fi recitat înaintea reprezentației, sunt extrase dintr-o piesă pe care am conceput-o și am început s-o scriu acum 10 ani în Tunisia, intitulată « Les Crétois ».*

*Această piesă era centrată asupra personajului Minos, considerat un rege fabulos al Cretei.*⁵

Dar *Războiul civil* (1965), una dintre cele mai substanțiale piese ale lui Montherlant, reflectă preocupările permanente ale autorului pentru istoria romană și tema războiului. Acest subiect este evocat, de altfel, în mai multe lucrări, așa cum declară însuși autorul:

*„En fait, la pièce qu'on vient de lire, conçue en 1957 est le troisième ouvrage que je consacre à la guerre civile, le premier étant « Le préfet Spendius », roman écrit de 1955 à 1957, non publié, et qui traite de la lutte entre les Romains païens et les Romains chrétiens au début du IIIème siècle, et le second étant « Le chaos et la nuit », roman dont la toile de fond est la guerre civile espagnole de 1956.*⁶

Piesa se reduce la discuții în cele două tabere inamice, ale lui Pompei și Cezar. Această formă de teatru static are ca model tragedia greacă, autorul considerând că astfel se pot exprima lucruri mai intense decât acțiunea. Montherlant este preocupat de natura particulară a acestui tip de conflict, în opoziție cu alte tipuri de război.

Prin climatul de violență pe care-l introduce, piesa are o actualitate generală, raportându-se la permanența războaielor în lumea contemporană.

Romanii lui Montherlant sunt asemănători, în multe privințe, omului modern și autorul însuși declară:

*„Les Romains ont déployé en vivant un large éventail, qui va de l'art de jouir à l'art de mourir, avec entre les deux le courage, la gravité, l'infamie et la tristesse. C'est pourquoi leur histoire est au microcosme de toute l'Histoire ... tout ce qui est opus romanum est opus humanum.*⁷

Montherlant nu realizează în piesa sa o analiză istorică a războiului civil, el arată doar viziunea sa intuitivă, un arhetip al războaielor civile. Autorul a fost probabil influențat de viziunea lui Montesquieu, care explică măreția Romanilor prin succesele lor militare. Războaiele civile au creat condițiile tehnice ale succesului militar prin organizarea armatei, educația soldaților, rigoarea disciplinei. Astfel Roma a putut să-i înfrângă pe Gali, pe Pyrrhus, pe Hannibal și să cucerească Grecia, Macedonia, Siria, Egiptul.⁸

În fond această idee despre valoarea regeneratoare a războaielor civile nu este exprimată decât la începutul piesei prin vocea războiului civil. Montherlant nu arată decât ravagiile provocate de război: cupiditatea, ura, descompunerea morală, cruzimea, răzbunarea, meschinăriile, crimele, într-un cuvânt, reversul medaliei romane. Viziunea sa este pesimistă:

„Une œuvre comme « La guerre civile » ne peut être sentie que par ceux qui ont connu l'angoisse du destin, la mélancolie de la volonté, le courage rédempteur, l'infidélité des êtres, la peur de la diminution physique et la peur de la mort, la haine qui soutient et donne l'illusion d'être, les

coup de dés sur quoi l'on risque tout.”⁹

În afara acțiunii exterioare, foarte redusă, există în piesă o acțiune de ordin psihologic, care se referă la diverse intrigi particulare între Cato, Pompei, Acilius, Laetorius. Cezar nu apare deloc în scenă, dar el este de fapt instigatorul războiului și domină prin prezența sa imaginația soldaților. Conflictul cel mai profund este acela între Cato și Pompei, care încearcă să înțeleagă sensul participării la război. Cato este un idealist conștient de declinul Romei, dar care nu vede decât anarhia care domină. El se simte îndepărtat de patrie prin manevrele lui Cezar și Pompei și din această cauză suferă de un complex al exilului care îl ridică câteodată împotriva patriei. Frumusețea gândurilor sale îl așează în tabăra patrioților, lângă Acilius, provocând un contrast puternic cu tabăra eroilor corupți, trădători, ambițioși, dornici de îmbogățire ca Laetorius, Fannius, Lentulus, Domitius.

Problema raporturilor între individ și stat este abordată de asemenea sub diverse aspecte. Montherlant este atras mai ales de latura umană a figurii lui Pompei. Cu tot curajul și cruzimea sa, acesta este o figură slabă, doar o amintire a măreției sale de altădată. Pornind de la personajul istoric, Montherlant a trasat un portret atrăgător, de o mare calitate morală. În lupta sa împotriva lui Cezar, el nu va mai urmări puterea. După ce a consultat *haruspiciile*, Pompei s-a întunecat la auzul prevestirilor sumbre în așa măsură încât nu mai voia să se bată. Prin slăbiciunile sale l-a pus astfel pe Cezar într-o poziție superioară. Deprimat fizic, torturat de paludism, Pompei se simte solitar și pune la îndoială validitatea, scopul actului.

De fapt Cato și Pompei sunt o înlănțuire de pasiuni contradictorii și trăsăturile lor de caracter arată eroarea care s-ar comite prin simplificarea componentelor psihologice ale marilor figuri istorice.

În finalul piesei aproape toate personajele mor și ultimele cuvinte ale corului intonează cu o mare serenitate în fața morții:

„Et la mer mordillait toujours le rivage de ses dents blanches. Et les hommes reprirent les haines et les armes, et ils recommencèrent eux aussi les mêmes choses.”

În concluzie, problema principală a lui Montherlant, prezentă în toată opera sa (și în celebra disertație *Tibre et Oronte*) este reconcilierea vigoriei antice cu blândețea creștină, Roma Lupoaipei și Roma Crucii, virilitatea eroică și tandrețea. Soluția propusă este un eclecticism care să mențină păgânismul în planul inteligenței și creștinismul în planul emoției. Mesajul său umanist într-un interviu din 1952 este:

*„Mon coeur est la recherche de l'éternel humain, délivré de toute convention.”*¹⁰

Opera sa este profund umanistă, realizând unirea înțelegerii intelectuale cu simpatia afectivă, altruismul, generozitatea, senzualitatea deci Spiritul, sufletul și simțurile.

NOTE

¹ J.-N. Faure-Biguet, *Les enfances de Montherlant*, Lefebvre édit., 1941.

² Henri Perruchot, *Montherlant*, Paris, Gallimard, p. 64.

³ *Ibidem*, p. 65.

⁴ Jean de Beer, *Montherlant*, Flammarion, 1963, p. 19.

⁵ *Ibidem*, p. 182.

⁶ Henry de Montherlant, *La guerre civile*, Gallimard, 1965, p. 186.

⁷ *Ibidem*, p. 193.

⁸ Cf. Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*.

⁹ Henry de Montherlant, *La tragédie sans masque*.

¹⁰ Apud Henri Perruchot, *op. cit.*, p. 78.

BIBLIOGRAFIE

Beer, Jean de, *Montherlant*, Paris, Flammarion, 1963.

Faure-Biguet, J.-N., *Les enfances de Montherlant*, Lefebvre édit., 1941.

Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris, Flammarion, 1992.

Montherlant, Henry de, *La guerre civile*, Paris, Gallimard, 1965.

Montherlant, Henry de, *La tragédie sans masque*, Paris, Gallimard, 1972.

Perruchot, Henri, *Montherlant*, Paris, Gallimard, 1959.

RECEPTAREA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI GRECO-LATINE PRIN EMISIUNILE RADIOFONICE

Gabriela RUSU-PĂȘĂRIN

Résumé

Notre article a pour but d'envisager l'importance de la radio comme instrument de réception de la culture antique. L'Antiquité gréco-romaine peut être captée dans toute sa complexité « à la distance », par l'intermède du message radiophonique. À son tour, le message radiophonique a besoin d'une « grille » pour vérifier son rapport avec la réalité connue ou évoquée. Dans cette perspective, les émissions radiophoniques qui visent à représenter l'univers de la culture et civilisation antiques sont construites comme des journaux de voyage, des commentaires et encyclopédies radiophoniques ou des programmes spécialisés pour le public-cible. Le potentiel métaphorique, psychique et thérapeutique de l'ancienne civilisation a une importante contribution à la ré-création de l'univers des valeurs du monde contemporain.

Mots clés : *Antiquité gréco-romaine, réception, radio, communication, message.*

Procesul de cunoaștere, ca proces complex de redescoperire a unui univers și re-compunerea lui pe baza competențelor comunicative și ale celor culturale este un „joc” cognitiv între receptare și comprehensiune. Cele două demersuri se interferează și interacționează determinându-se reciproc în procesul de evaluare a mesajului radiofonic. Diferența specifică rezidă în natura proceselor cognitive: receptarea se bazează pe procese emoționale și valorizante, comprehensiunea este rezultatul proceselor cognitive.

Antichitatea greco-latină în complexitatea sa este receptată „la distanță” (re-compunerea prin prisma „povestirii în ramă”) asemeni poeziei. Poiesis este o funcție ludică. Poezia din toate timpurile a fost și a rămas un joc, conform definiției lui Paul Valéry. Ea se desfășoară într-un spațiu de joc al vieții, într-o lume proprie pe care și-o creează receptorul în funcție de capacitățile intelective și fondul cultural propriu. Este o poezie a unei lumi ce nu mai poate fi probată decât din interpretarea fragmentelor de istorie și civilizație ce au rezistat timpului: „Poezia este ca un vis al științei”, spunea Francis Bacon. Manifestarea ei era legată de ceea ce Johann Huizinga a numit „nevoia cognitivă de climax antitetic” (o luptă a contrariilor pentru

supremația frumosului estetic și al binelui). „În chip poetic locuiește omul pe pământ” argumenta în același sens Hölderlin într-un poem. Se înscriu în aceeași pledoarie Henri Deporte (în *L'art paléolithique*), Marcel Otle (în *Préhistoire des régions*) sau Mircea Eliade (în *Istoria credințelor și ideilor religioase*).

Se susținea, în esență, că transpunerea în imagini nu doar emoția cosmică, ci și informația, codificarea informației, în imagini (reale sau poetice) asigurând perenitatea acesteia.

Este în fapt poezia unei lumi din care se revendică lumea de azi, o lume ce poate fi receptată din perspectiva „re-construcției”, discursul radiofonic fiind cel mai apropiat de tehnica empatică a adeziunii la acest inedit și provocator „joc”.

Raportându-ne doar la un exemplu, *Istoriile* lui Herodot, vom obține argumentul pentru înțelegerea receptării empatice a culturii din acest palier al umanității: Herodot „în conformitate cu tradiția oralității, renunțase la dialectul doric, ce-i era familiar, și adaptare pe cel ionic, mai indicat pentru povestirile apropiate de conversația obișnuită. Aceasta explică și marele succes repurtat la lectura publică făcută din opera lui la Olympia”, citim la Maria Marinescu-Himu¹.

În general literatura grecească, exemplul de referință în acest caz, are caracter definitoriu oralitatea, caracter revendicat de discursul radiofonic, cu o nuanțare necesară, proza lui Herodot aparține unei epoci când oamenii vorbeau pentru a se face înțeleși, nu pentru a atrage atenția asupra lor.

Este și rațiunea primă a mesajului radiofonic, stilul accesibil, un joc al imaginației și al verbalizării, evitându-se registrul facil al simplismului în construcție și limbaj radiofonic al scenariului schematizat.

Universul cultural al antichității greco-latine poate fi repus într-o circulație a valorilor postate în prim-planul atenției publice utilizând conceptualizarea, fluidizarea², structurarea și verbalizarea specifică literaturii vechi fiind și instrumente fundamentale în comunicarea audio-vizuală.

Ludicul, pentru a reveni la ideea de-nceput a pledoariei noastre despre tehnica abordării unei culturi și a unei civilizații din perspectiva re-construirii, este un mod estetic de tratare, cu atât mai mult cu cât arta poetică însăși era considerată simultan cult, divertisment festiv, persuasiune, magie. Jocurile agonale (Jacob Burckhardt în „Omul agonal” a impus termenul, de la grecescul *agon* = întrecere, competiție) sunt reperabile ca tehnică în opera lui Platon și Aristotel prin recurgerea frecventă la mijloace poetice: mituri, proverbe, parabole. La modul propriu competiția războinică începea cu o competiție poetică între poeții crainici, în ideea apărării și câștigării recunoștinței comunității, vizând virtutea, dar „nu ca un scop al acesteia, ci ca fireasca ei unitate de măsură.

Refacerea imaginii antichității greco-latine se poate realiza prin apelarea la funcția cea mai empatică a discursului radiofonic, cea de creare a „efectului de real”, furnizând ficțiunii cadru, decor verosimil prin descrierea vestigiilor acestei civilizații. Pentru producerea sentimentului de persistență a amintirii, Ph. Hamon adaugă, într-un context similar, principiul de redundanță și de „lizibilitate”, bazat pe armonie și dizarmonie. Cu aceste „învelișuri” lumea re-construită generează interpretări de ordin hermeneutic, antropologic, sociologic. Relația dintre vestigiile arhitecturii grecești, spre exemplu și ale literaturii se bazează pe un statut semantic complex. Textul literar însuși este o arhitectură concepută ca un obiect hermeneutic. Descrierea unui monument nu semnifică doar decriptarea detaliilor acestuia, ci și rescrierea și reactivarea discursurilor latente (anecdote, mituri, povestiri istorice, legende).

Precum crucea formată de Decumanus și Cardo în planificările orașelor romane delimita nu doar spații de locuit și de gândit, dar și un loc, decupat în zone faste și nefaste, textul, ansamblu semiotic discret, articulat, ierarhizat nu este doar măsură a unui timp de lectură și de spațiu metric, ci și „măsură” etică, sistem de valori, ideologie.³

Este un adevărat labirint metonimic cu funcție de seducere a auditoriului, un mod semiotic de punere în configurație de a gândi și a regândi spațiul și timpul, de a orienta realul heteroclit.

Indiciile arhitecturale suprasemiotizează realitatea ficțională și o retranscrie în descriere.

Cu aceste unghiuri de interpretare a unei lumi „apuse”, dar cu o forță de regenerare prin forța modelelor, se poate regândi structura arhitectonică a genurilor publicistice prin coerența și oportunitatea cărora se poate reconfigura lumea antichității.

În lumea de azi, „foiletonistă”, prea puțin înclinată spre reflecții de durată, „jocul reîntâlnirii” se suprapune cu „jocul imaginației”. Antichitatea greco-latină este astăzi cunoscută prioritar prin vestigiile arhitecturale. Nevoia unei „grile” de verificare a veridicității mesajului radiofonic este raportarea la o realitate știută sau invocată. Din această perspectivă emisiuni culturale de reprezentare a acestui univers de cultură și civilizație pot fi axate pe:

– *jurnal de călătorie* de la observația directă cu punerea „în pagină” a impresiilor de călătorie structurate pe o arhitectură ideatică a reperelor istorice prezentate în manieră narativă, la „călătoria din fotoliu”⁴ (receptarea și receptivitatea imaginilor radiofonice, producând sentimentul de co-participare imaginativă) – iată un traiect discursiv de captare a atenției și generare a sentimentului de „déjà vu”;

– *comentariul radiofonic*, o adevărată „literatură a literaturii” permite prezentarea în detaliu a elementelor de cultură și civilizație, prezentare grefată pe receptarea subiectivă și fundamentată de competența culturală a autorului; dacă autorul este și lectorul textului, (suprapunerea de ipostaze utilizată astăzi în toate tipurile de radio), atunci competența comunicativă a emițătorului este o condiție sine qua non a receptării textului, calitățile vorbirii radiofonice conferind textului și contextului valențe perceptive favorizante pentru procesul de comprehensiune a discursului;

– *enciclopedia radio*, mozaic de genuri publicistice bazat pe mărturii contextuale și supuse comparației, este tipul de emisiune ce permite confruntarea a două paliere de referință: mărturia vizuală și corelarea cu simbolurile reperate, consecința narativă fiind interpretarea prin prisma competențelor culturale ale celor doi poli ai axei comunicării (receptor și emițător).

Se produce în acest caz semantica în mai multe trepte a discursului radiofonic.

Etaple parcurse pentru receptarea mesajului sunt delimitate în funcție de complexitatea proceselor activate.

T. Vianu, R. Iugarden, M. Dufrenne au evidențiat importanța *primului contact revelator* cu enunțul. Momentul „alunecării” consimțite debutează prin elan simpatetic. Ascultătorul urmărește câteva minute programul. Șocul sau doar surpriza primei impresii nu durează mult. Păstrarea interesului receptorului se poate realiza prin:

➤ atractivitatea modului de prezentare (răspunzând astfel structurii sale psihologice, formației culturale);

➤ noutatea în formă și fond a discursului radiofonic (fiecare „prezență” radiofonică trebuie să se motiveze prin ideea de nou, recent întâmplat sau în curs de derulare, inedit, relevant pentru istoria „clipei” sau istoria culturală, universală);

➤ „magnetismul” noii vedete radiofonice, acel „*Je ne sais quoi*”, element distinctiv, ușor recognoscibil, personalizant, atractiv și persuasiv în a continua fidelizarea actului radiofonic;

➤ fluența comunicării radiofonice, defnitorie pentru confortul auditiv.

A doua etapă a receptării este de ordin *analitic-intelectiv*, prevalând *judecata de comprehensiune* (înțelegerea subiectului).

Este cea de durată. Se produce în simultaneitate cu actul de transmite a mesajului. Urmărește ierarhizarea valorilor, logica dispunerii detaliilor evenimentelor, accentele de personalitate a actanților. Efectele sonore, sublinierile muzicale, repetarea intenționată a unor sintagme cu valențe de simbol sau „fir roșu” al narațiunii, pauzele de intenție ajută la

înțelegere subiectului în complexitatea lui tematică și vor fi repere pentru revenire în cazul introspecției psihologice.

A treia fază, *sintetic-estetică*, se produce la finalul ascultării. Este contemporană cu impresia finală, în care procesul de receptare culminează.

Pentru asimilare, pe fond simpatetic se produce identificarea cu personajul sau circumstanța prezentată în secvența radiofonică (rubrică, emisiune, radioprogram).

Interacțiunea dintre comprehensiune și receptare este permanentă, forma complexă de receptare, fiind receptivitatea.

– ***programe specializate pentru public-țintă vizat.***

Într-un parcurs evolutiv și într-o similitudine pentru categoriile de vârstă ale ascultătorilor pot fi realizate radioprograme, emisiuni sau doar rubrici pentru promovarea culturii și civilizației antichității greco-latine:

a) ciclul de emisiuni despre mituri și legende străvechi consemnate de Homer și Hesiod în secolele VIII-VII a.Chr., emisiuni structurate pe dramatizare cu ilustrație muzicală; public-țintă-divers, în special copii; modul narativ cu proiecție graduală, un crescendo preconizat pentru menținerea interesului receptorului;

b) *ciclu de emisiuni dramatizante*, într-o abordare diacronică:

- ciclul teban – povestiri despre regele Oedip și urmașii săi;
- ciclul argonauților – călătoria navei Argo și călătoria în Colhida;
- ciclul de legende (structurat pe tipologia personajelor celebre sau a narațiunilor-model).

Public-țintă: copii, structură arhitectonic radiofonică-modul explicativ în context estetizat, dramatizat.

c) *rubrici în cadrul emisiunilor literare*: poezia lirică și scrierile filosofice dezvoltate în secolele VII-VI î.e.n. modalitate-lectură a textului fără comentariu; public-țintă-divers, cu competențe culturale și disponibilitățile afective și intelective de receptare; structură arhitectonic radiofonică-modul poetic cu scop de evidențiere a potențialității simbolice a textului, imagini sau modele sonore sugestive, care să creeze „final deschis”;

d) *teatru la microfon*: tragedia greacă, secolele V-IV a.Chr.; public-țintă-divers cu axare pe segmentul intelectualității; structură arhitectonic radiofonică-modul dialogal interferat cu modul poetic, axate pe dramatizare. Se produce o receptare complexă datorată scenariului, regiei artistice, efectelor speciale radiofonice pentru sublinierea frazelor radiofonice memorabile.

Sunt doar câteva genuri și formate radiofonice, care pot reactualiza valoarea de excepție a culturii și civilizației antichității greco-latine.

Comunicarea radiofonică va facilita receptarea mesajului prin folosirea a două metode: metoda mimetică (după model) prin explicitarea

descriptivă a imaginilor (reale sau literare) și metoda ideatică prin crearea de imagini radiofonice pentru transpunerea esențelor ființiale, „zboruri ale ființei” (C. Noica).

Intenția publicului ascultător este de a se identifica cu acele spații evocate. Ce va recunoaște din ceea ce aude? Ce a văzut din cele ce se prezintă prin imagini radiofonice? Poate să-și construiască mental o lume după un model decriptat? Prin tehnici radiofonice specifice se poate crea sentimentul de co-participare, de trăire compensatorie, ca un act terapeutic al unei experiențe (călătorie imaginară, „Călătorie din fotoliu”). Este katharsis, este una dintre funcțiile esențiale ale presei radiofonice. În egală măsură este un spațiu virtual, imaginativ cu încadramente estetice create de ilustrația muzicală efectele sonore speciale, alternanța graduală a secvențelor informative și a celor muzicale, structurarea specifică pentru o emisiune complexă cu un rol bine definit: de a culturaliza, de a educa.

Argumentelor de persuasiune de tip psihologic li se asociază argumentele comparației, o comparație susținută de actualitatea unor manifestări artistice.

„Cântecul rândunicii” (Eiresione) se interpretează și astăzi la începutul primăverii, 1 Martie, de către copiii care colindă din casă în casă, primind daruri.

Balada „Întoarcerea fratelui înstrăinat” este funcțională astăzi prin variante ușor recognoscibile, amintind de episodul recunoașterii lui Odiseu de către Penelopa, episod din cântecul XXIII al *Odiseei*.

Orice raport stabilit între o epocă „apusă” și actualitate se constituie în reper definitoriu al continuității, perenității artei.

Universul paremiologic grecesc⁵ oferă și imaginea metaforică a unor precepte radiofonice, cod comportamental jurnalistic, rigori ale discursului radiofonic.

Pentru o bună receptare (să nu „Stai de vorbă cu țărnuț”), într-o gradualizare a tensiunii discursului, în care logica frazei și logica gândirii să fie generatoare de claritate și conciziune în exprimare (sau ca „Limba să nu o ia înaintea minții”), realizatorul de emisiuni culturale radiofonice trebuie să aibă competența specifică, lingvistică și culturală (pentru că „Dacă nu spargi coaja, nu ajungi la miez”). Astfel se va obține un mesaj stratificat, cu final deschis, fără însă a se crea „Povestea fără de început”, „poveste fără cap și coadă”. Plasarea rubricilor și emisiunilor despre cultura și civilizația greco-latină trebuie să respecte curba intensitate-relaxare specifică radio-ului⁶, orele de difuzare fiind cele propice reflecției profunde sau divertismentului elevat. Așa ne-au învățat grecii: „Există un moment prielnic pentru orice lucru”. Componenta culturală a misiunii presei radiofonice este de adresabilitate către toate grupurile-țintă configurate și demografic și

psihografic. „Cultura este al doilea soare pentru oamenii învățați”, spunea Heraclit, susținând astfel că universul spiritual al omului este deschis noilor experiențe de acumulare de informații la orice vârstă și indiferent de nivelul de pregătire culturală.

„Cel mai frumos lucru din lume este vorbirea sinceră”, afirma Diogenes Cinicul. Radioul public în special beneficiază de un miraj al comunicării generat de modul „zicerii” și al „rostirii” la microfon, de gradul de afectivitate în adresarea către un public ipotetic, intuit, dorit, niciodată știut cu adevărat.

Este un atu al radioului, ce ar trebui exploatat pentru a genera fidelizarea publicului, care are nativ o predispoziție spre ascultare.

Vechii greci ascultau încă din copilărie versurile homerice, pe care le memorau din convingere fermă că acest lucru îi făcea mai buni, mai virtuoși (Aristotel, *Poetica*, 14489,10).

Cu acest mesaj peste timp aureolat de încă un proverb grec într-o conotație care să avantajeze travaliul jurnalistic („Unii seamănă, iar alții culeg”) ne exprimăm convingerea că potențialul metaforic, psihic și terapeutic al vechii civilizații și culturi greco-latine contribuie la re-crearea unui nou univers de valori, ce se revendică din cel al antichității, dar care este aureolat de înțeleșurile noi ale abordărilor moderne.

NOTE

¹ *Cugetări grecești, Antologie*, Traducere și cuvânt înainte de Maria Marinescu-Himu, indice tematic și indice de autori de Adelina Piatkowski, București, Editura Albatros, 1981, pp. V-XXXII.

² Cf. Philippe Gaillard, *Tehnica jurnalismului*, București, Editura Științifică, 2000.

³ Philippe Hamon, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, 1997.

⁴ Titlul unei emisiuni la Radio „Oltenia” Craiova (1997-2000).

⁵ *Cugetări grecești, ...*, pp. V-XXXII.

⁶ Gabriela Rusu-Păsărin, *Comunicare audio-vizuală*, ediție revăzută și adăugită, Craiova, Editura Universitaria, 2008, p. 167.

BIBLIOGRAFIE

Cugetări grecești, Antologie, Traducere și cuvânt înainte de Maria Marinescu-Himu, indice tematic și indice de autori de Adelina Piatkowski, București, Editura Albatros, 1981.

Gaillard, Philippe, *Tehnica jurnalismului*, București, Editura Științifică, 2000.

Hamon, Philippe, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, 1997.

Husar, Al., *Ars longa. Probleme fundamentale ale artei*, București, Editura Univers, 1980.

Pacaut, Marcel, Rossiaud, Jacques, *Epoca romanică*, traducere de V. Protopopescu, București, Editura Meridiane, 1982.

Rusu-Păsărin, Gabriela, *Comunicare audio-vizuală*, ediție revăzută și adăugită, Craiova, Editura Universitaria, 2008.

Schliemann, Heinrich, *Pe urmele lui Homer*, Traducere și note de Ion Roman, Introducere și comentarii de Radu Florescu, București, Editura Meridiane, 1979.

IXIÓN Y DON JUAN

Lavinia SIMILARU

Rezumat

Poate că nu este lipsit de sens să căutăm o origine mitologică a lui Don Juan. În epoca în care a fost scris *Seducătorul din Sevilla*, prima piesă de teatru care îl are drept protagonist pe cuceritorul spaniol, autorii făceau numeroase aluzii la mitologie, eroii romanelor pastorale aveau nume mitologice, chiar o păstoriță din *Seducătorul din Sevilla* se numește Tisbea.

Ixion comite aceleași fapte ca Don Juan: face promisiuni pe care nu le respectă și comite crime pentru a avea o femeie, seduce o femeie căsătorită și sfârșește prin a-și primi pedeapsa de la zei. Don Juan se va comporta la fel.

Cuvinte cheie: *origine mitologică, erori, roman pastoral, paralelism în comportament, Ixión, Don Juan.*

Don Juan nació en España en el siglo XVII, y llegó a ser un mito sin fronteras. Pero fue también un caso infeliz en la historia literaria. La primera obra de teatro cuyo protagonista es el seductor sevillano sigue siendo un enigma, y no hay esperanza de desentrañarlo. Esa primera obra es *El burlador de Sevilla*, y no se sabe quién la escribió, se atribuye generalmente a Tirso de Molina. Las informaciones fidedignas y la leyenda que envuelven la obra se entremezclan tanto, que ya resultará imposible separarlas. Fue imposible establecer la fecha de composición, se pensó en 1616, 1618 y 1625, cuando Tirso viajó a Sevilla. Se considera comúnmente que Don Juan nació a principios de la década 1620. Hay informaciones sobre una representación de la obra en Nápoles, en 1625, por la compañía de Pedro Ossorio, con el título *El convidado de piedra*, y de otra representación, el año siguiente, igualmente en Nápoles, por la compañía de Francisco Hernández Galindo.

La obra llegó hasta nosotros con el texto deteriorado y bajo la forma de dos versiones distintas: *El Burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*.

Tirso de Molina no incluyó la obra en ninguna de las cinco partes de las obras que publicó entre 1627 y 1636. La crítica pensó en otros autores posibles, y la obra fue atribuida a Lope de Vega, Calderón de la Barca, o Andrés de Claramonte. Se sabe que en la época, las compañías teatrales tenían la costumbre de representar obras de autores menores bajo el nombre de algún autor famoso, para asegurarle el éxito. De todos modos, Tirso era

un autor conocido, y el editor no tenía ningún interés en reemplazarle el nombre con el de Calderón, como ocurrió en una edición de 1878. A Marcelino Menéndez y Pelayo la obra le parece escrita más bien por Lope de Vega.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez considera que el primer autor de Don Juan se llama Andrés de Claramonte, y cree que la publicación de las obras completas de este dramaturgo olvidado podría esclarecer el problema¹.

En cambio, Francisco Márquez Villanueva está convencido de que el autor de *El burlador de Sevilla* es Tirso de Molina, un fraile que se vio obligado a protegerse, ya que su orden no era muy favorable a las comedias. *Por alguna razón poderosa*, afirma Francisco Márquez Villanueva, ni «*El burlador*» entró a formar parte del «corpus» oficial de sus obras, ni aun «*El condenado*» quedó ajeno a una buscada penumbra de apócrifo². *El condenado por desconfiado* es otra obra de Tirso, Francisco Márquez Villanueva dice que junto con *El burlador* constituyen dos obras complementarias y gemelas³. *El condenado* fue reconocido a medias: figura en la *Segunda parte* de comedias de Tirso, pero el autor afirma en el preliminar que sólo cuatro de las doce comedias incluidas en el volumen le pertenecen, sin precisar cuáles.

La verdad es que no podríamos imaginar un autor más fascinante para el primer *Don Juan*: Tirso de Molina es igual de interesante que su héroe. Gabriel Téllez (éste sería su nombre verdadero) nació en Madrid, como aclaró él mismo, en 1584, según el acta de bautismo descubierta por doña Blanca de los Ríos en la iglesia de San Ginés. Debajo del nombre “Gabriel”, una mano invisible había escrito unas líneas, ulteriormente tachadas, que la apasionada investigadora creyó poder leer de esta manera: *Téllez Girón, hijo del duque de Osuna*. Y, a continuación, doña Blanca desarrolló toda una teoría, interpretando toda la obra de Tirso a través de su bastardía. Así que la defensa de los bastardos y de los desheredados de parte de Tirso sería una causa propia, y la sostendría *con el rubor oculto y desesperado del hijo sin nombre que se siente afrentado en las veneradas fuentes de su vida y paga en rubor y en menosprecios la culpa de haber nacido*⁴. Pero no es más que una suposición, hay que admitirlo. El tema ha generado muchas polémicas. Juan Luis Alborg, siguiendo a varios investigadores, precisa que *los bastardos, de acuerdo con rigurosas prescripciones de la Iglesia, no podían ser admitidos en las órdenes religiosas sin previa dispensa; ni, en caso de serlo, podían luego ser promovidos a ninguna dignidad o cargo, sin nueva dispensa especial y renovada en cada ocasión. Ahora bien: en los numerosos documentos referentes a la vida de religión de Tirso, descubiertos precisamente en su mayoría por doña Blanca de los Ríos, no se encuentra una sola alusión a su bastardía ni se aduce dispensa alguna;*

*requisito que no hubiera podido soslayarse por las graves penas con que se aseguraba.*⁵ Los investigadores se han visto obligados a admitir que no se sabe nada seguro sobre la vida de Tirso de Molina, su infancia y su familia son un enigma. Sólo hay informaciones sobre los sitios donde vivió: Guadalajara (1601), Toledo (1606-1607, 1612-1613), en la provincia de Aragón, en el monasterio de Estercuel, donde parece que estuvo desterrado por sus sátiras en contra de los nobles y de los ministros, Santo Domingo (1616), donde enseñó la teología, Madrid (1620), frecuentando el círculo de los más conocidos dramaturgos. Se sabe también que viajó a Sevilla y a Lisboa. En 1624 se cree que estuvo exiliado otra vez y se le prohibió escribir. Tuvo importantes cargos religiosos, hasta su muerte, que ocurrió en el monasterio de Almazán.

En cuanto a su obra, las cosas tampoco están muy claras: doña Blanca de los Ríos le atribuye 86 títulos de comedias, pero es imposible establecer el número exacto.

Se ha dicho muchas veces que Tirso había sido tal vez un fraile promiscuo, quien no había resistido las tentaciones (en *El burlador de Sevilla* demuestra muy buen conocimiento de la vida nocturna de Sevilla), viajó mucho y cambió e residencia en España *caprichosamente*⁶. Estuvo preso por acusaciones más o menos justas. Todo esto basta para que podamos imaginar toda una historia...

El problema de las fuentes literarias de *Don Juan* ha preocupado durante mucho tiempo la historia literaria y la crítica.

Se ha considerado generalmente que *El burlador* no tenía nada especial: cuenta la historia de un joven noble y guapo, que no respeta nada, adora burlar a las mujeres, e infringe las normas morales, religiosas, o sociales. La literatura de la época está llena de tales protagonistas, se ha dicho que Lope los describe en la mayoría de sus obras: Cristóbal de Lugo de *El rufián dichoso* de Cervantes, y un montón de héroes lopescos, como Diego de Alcalá de *Don Diego de Alcalá*, Don Carlos de *Virtud, pobreza y mujer*, Tello de *El mejor alcalde el rey*, Trebacio de *El triunfo de la humildad y soberbia abatida*, Luzmán de *El caballero del milagro*... Otro ejemplo sería el de Don Juan de *No hay cosa como callar* de Calderón pero esta obra puede ser posterior y es posible que se haya inspirado en *El burlador*.

Pero entre todos estos libertinos hay dos que parecen estar más cerca de don Juan: Leonido de *Fianza satisfecha* de Lope, y Leucino de *El infamador* de Juan de la Cueva.

El truco de usurpar la identidad de otro hombre para pasar la noche con una mujer aparece también antes de *El burlador*. Lo utiliza el duque Octavio en *La fuerza lastimosa* (1595-1603) de Lope de Vega para meterse

en el cuarto de la infanta, en el lugar de un conde a quien había citado ella. Diana de Belfor en *El perro del hortelano* (1613) sale gritando que un desconocido quiere entrar a su dormitorio. Lo mismo ocurre en la tercera parte de *Santa Juana, La peña de Francia*, de Tirso: Enrique de Aragón engaña de la misma manera a la hermana de Juan II de Castilla, lo que quiere decir que un hijo de rey miente a una infanta...

La crítica ha destacado que la fama ulterior de Don Juan no se debe a sus aventuras, sino a la intervención de lo sobrenatural. (A lo mejor tiene razón Kierkegaard al afirmar que hay que utilizar con prudencia el término “seductor” al hablar de Don Juan; a lo mejor la intención de su primer autor no fue retratar un seductor, sino un pecador que recibe el castigo merecido).

En *El burlador* lo sobrenatural tiene una manera original de manifestarse: aparece una estatua que se lleva al protagonista al infierno. La estatua que habla aparece también en otras obras, como por ejemplo en *San Benito de Palermo* de Mira de Amescua, donde sale con una vela encendida. Otra estatua hay en *La fianza satisfecha* de Lope de Vega. Se han observado varias coincidencias entre *El burlador* y *Dineros son calidad*, obra atribuida a Lope, pero Francisco Márquez Villanueva la considera *de dudosa atribución a Lope*⁷, y cree que *está sacando partido de algunos momentos inolvidables de «Santa Juana III» o del mismo «Burlador de Sevilla»*...⁸

En cambio, Georges Gendarme de Bévotte afirma que el autor del *Burlador* encontró en *Dineros son calidad* la idea de la estatua:

*L'auteur du «Burlador» a donc évidemment emprunté l'idée de la statue et une partie des détails dont il remplit les scènes où il a fait paraître à la pièce de Lope, sans que nous sachions d'ailleurs quelles sont les sources dont Lope lui-même s'est inspiré.*⁹

La invitación a cenar dirigida al muerto aparece en unas baladas populares de varios países, y Ramón Menéndez Pidal¹⁰ destaca la existencia de esta balada en España.

Francisco Márquez Villanueva considera que Don Juan *era indudablemente una figura de dominio público muy pocos años antes de la comedia de Tirso, pero hay que tener en cuenta que su «prehistoria» venía de muy atrás. Su entidad como personaje no ya preexistente, sino hasta proverbializado puede ser; además, documentada con anterioridad de dos siglos y medio a la obra de Tirso. Su primera mención salta, del modo más sorprendente, en la obra del inglés Geoffrey Chaucer (1340-1400). Lo hace bajo el nombre de Daun (forma anglicista de Don) John, protagonista del episodio conocido como «The Shipman's Tale» o «Cuento del marinero» en *The Canterbury Tales*, obra escrita con posterioridad a 1387, pero que acoge también materiales preexistentes.*¹¹

También se pensó en algún antecesor mítico de Don Juan, como Ixión, Tántalo o Saturno. José R. Morales relacionó a don Juan con Ixión.¹² Francisco Márquez Villanueva rechaza esta hipótesis, ya que *Tirso poseía una cultura clásica bastante superficial, y, además, es muy difícil probar que nada de aquello haya gravitado de un modo activo ni de inmediato detectable sobre «El burlador de Sevilla»*.¹³ Igual de difícil como probar que Tirso escribió el *Burlador*.

Lo único que se puede decir es que a Don Juan le envuelve el misterio. No hay manera de saber quién es su primer autor, cuándo se escribió la obra, y cuáles serían sus auténticas fuentes literarias. Pero la leyenda y el misterio no le quedan mal al *Burlador*, y permiten todas las especulaciones posibles.

A lo mejor ese desconocido que escribió el *Burlador* ni siquiera había oído el nombre de Ixión. Esto ni siquiera importa. Se puede sostener la intertextualidad entre los dos héroes.

Ixión le promete a Deyoneo un regalo si le permite casarse con su hija Día, Deyoneo accede, e Ixión se olvida de cumplir su promesa. Lo mismo hace Don Juan, cuando promete matrimonio a varias mujeres, sin cumplir nunca su promesa. En *El burlador de Sevilla* se lo promete a la duquesa Isabela (pero bajo el nombre del duque Octavio), a Tisbea, y a Aminta. A Aminta se lo dice de esta manera:

*Corriendo el camino acaso,
llegué a verte, que amor guía
tal vez las cosas de suerte,
que él mismo dellas se [admira].
Vite, adoréte, abraséme,
tanto, que tu amor me anima
a que contigo me case;
mira qué acción tan precisa.
Y aunque lo mormure el rei[no],
y aunque el lo contradiga,
y aunque mi padre enojado
con amenazas lo impida,
tu esposo tengo de ser.
(El burlador de Sevilla, 2054-2066)*

Como la campesina es decente, no quiere ceder, y le pide que jure que se casará con ella, Don Juan encuentra una graciosísima manera de salirse con la suya:

*DON JUAN. Juro a esta mano, señora,
infierno de nieve fría,
de cumplirte la palabra.*

AMINTA. *Jura a Dios que te maldiga
si no la cumples.*

DON JUAN. *Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y alevosía
me dé muerte un hombre... [Aparte] (Muerto,
que vivo, ¡Dios no lo permita!)*

(*El burlador de Sevilla*, 2084-2093)

Más tarde, Ixión, invita a Deyoneo a una fiesta y lo arroja a un foso lleno de carbones ardiendo.

Don Juan también comete un crimen: mata al Comendador, a don Gonzalo de Ulloa, tratando de seducir a su hija Ana. (En esta obra, Ana no es más que una de las mujeres seducidas por Don Juan, Jean Rousset¹⁴ observa que el primer autor no se dio cuenta de las posibilidades de este personaje; en las obras siguientes, la hija del Comendador tendrá un papel mucho más importante).

Este horrendo crimen le vale a Ixión el rechazo de los demás, y nadie quiere purificarle. Sólo Zeus se apiada de él, conciente de que los dioses también habían cometido errores por amor, y le purifica él mismo. Ixión está muy lejos de estar agradecido; todo lo contrario, trata de seducir a Hera. Zeus piensa que la culpa era del néctar de los dioses, que había trastornado a Ixión, y le destierra simplemente. Pero Ixión presume de haber seducido a Hera.

Don Juan se comporta de la misma manera: cuando Tisbea la pescadora le salva la vida, él, en vez de estarle agradecido, la vuelve desgraciada, ya que la seduce prometiéndole matrimonio y luego la abandona. Catalinón, el criado de Don Juan, observa la ingratitud de su amo:

*¡Buen pago
a su hospedaje deseas!
(El burlador de Sevilla, 899-900)*

Don Juan tiene la misma pasión de contar sus aventuras a sus amigos, le encanta seducir mujeres para poder presumir delante de los amigos.

Al final, tanto Ixión como Don Juan acaban recibiendo el castigo merecido por sus crímenes.

NOTAS

¹ Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Introducción*, in Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1992, p. 18.

² Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 35.

³ *Ibidem*, p. 34.

- ⁴ Blanca de los Ríos, citada por Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, tomo II, Madrid, Editorial Gredos, 1993, p. 405.
- ⁵ Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, tomo II, Madrid, Editorial Gredos, 1993, p. 406.
- ⁶ Ramón J. Sender, *Don Juan en la mancebía*, Barcelona, Ediciones Destino, 1972, p. 12.
- ⁷ Francisco Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 37.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 47.
- ¹⁰ Ramón Menéndez Pidal, *Sobre los orígenes de «El convidado de piedra»*, in *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- ¹¹ Francisco Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 102.
- ¹² José R. Morales, *Un precedente mítico de Don Juan, El mito de Don Juan, Cuadernos de Teatro Clásico 2* (1988).
- ¹³ Francisco Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 40.
- ¹⁴ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Librairie Armand Colin, 1978.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, tomo II, Editorial Gredos, 1993.
- Bévotte, Georges Gendarme de, *La légende de Don Juan*, Genève, Slatkine Reprints, 1993.
- Márquez Villanueva, Francisco *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.
- Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1992.
- Morales, José R., *Un precedente mítico de Don Juan, El mito de Don Juan, Cuadernos de Teatro Clásico 2* (1988).
- Pidal, Ramón Menéndez, *Sobre los orígenes de «El convidado de piedra»*, in *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, *Introducción*, in Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1992, p. 18.
- Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Librairie Armand Colin, 1978.
- Sender, Ramón J., *Don Juan en la mancebía*, Barcelona, Ediciones Destino, 1972.

TERMINOLOGIA JURIDICĂ LATINĂ – MIJLOC DE RECEPTARE A VALORILOR CLASICE ÎN SISTEMUL DE DREPT ROMÂNESC

Elena-Veronica ȘTEFAN

Abstract

This paper entitled *Latin legal terminology – means of perceiving the classical values in the Romanian legal system* presents some principles specific for Roman law which are valid and applicable nowadays to the Romanian legal system as well to other contemporary legal systems. The manner of presentation follows the alphabetical criterion (the material is organized under the form of a minimal dictionary of Latin legal terms) and the scientific criterion (the principles set out by law branches).

Key-words: *Latin, legal terminology, law, contemporary, legal systems.*

Cursul susținut în cadrul Facultății de Drept se intitulează *Limbă și terminologie juridică latină* și se dorește a fi mijlocul de receptare a limbii latine și a valorilor clasice, în general, în sistemul de drept românesc. Prima etapă a demersului nostru o constituie însușirea noțiunilor generale de limbă latină (fonetică, lexicologie, morfologie, sintaxă). Etapa a doua privește acumularea și înțelegerea atât din perspectivă lingvistică cât și din perspectivă juridică a termenilor, sintagmelor, expresiilor, principiilor enunțate în limba latină, specifice dreptului roman și care sunt valabile și aplicabile și astăzi în sistemul de drept românesc precum și în alte sisteme juridice contemporane. Modalitatea de prezentare respectă diverse criterii, dintre cele mai semnificative amintim: criteriul alfabetic (motivația fiind aceea că materialul se organizează sub forma unui dicționar minimal de termeni juridici latini) și criteriul științific (principiile sunt prezentate pe ramuri de drept: civil, procesual civil, penal, procesual penal).

Din materia dreptului civil și a dreptului procesual civil, în articolul de față, luăm în discuție câteva sintagme dintre cele discutate la cursuri, de altfel foarte importante pentru cultura juridică:

Ab intestat / Ab intestato = *Fără testament (succesiunea legală)*.

Ab (prepoziție cu ablativul); *intestatus*, -a, -um (adjectiv cu 3 terminații). Succesiunea este legală în situația în care defunctul (*de cuius*) nu a dispus de patrimoniul său prin testament sau, chiar dacă a lăsat un testament, acesta

este ineficient sau nu cuprinde dispoziții referitoare la transmiterea patrimoniului succesoral. Pentru ca o persoană să poată succeda *ab intestat* trebuie să aibă capacitate succesorală, să nu fie nedemnă de a moșteni și să aibă vocație la moștenire¹.

Actio civilis = *Acțiune civilă*.

Actio, -onis (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); *civilis*, -e (adjectiv cu 2 terminații). Acțiunea civilă constă în ansamblul mijloacelor procesuale prin intermediul cărora se realizează, în cadrul procesului civil, protecția drepturilor subiective civile și a intereselor ocrotite de lege.

Actio in personam = *Acțiune personală*.

Actio, -onis (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); in (prepoziție cu acuzativul); *persona*, -ae (substantiv feminin de declinarea I). Acțiune care sancționează drepturile personale (de creanță) izvorâte din contracte, din delikte, din lege etc. Noțiunea de acțiune personală mai are și o altă accepțiune, stabilită prin raportare, de data aceasta, nu la dreptul protejat, ci la titularul acțiunii; astfel, sunt acțiuni personale cele atașate strict de persoană.

Actio in rem = *Acțiune reală*.

Actio, -onis (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); in (prepoziție cu acuzativul); *res*, *rei* (substantiv feminin de declinarea a V-a). Acțiune care sancționează drepturile reale, drepturi care poartă asupra unor lucruri; intră în această categorie: *acțiunea în revendicare* (sancționează dreptul de proprietate), *acțiunea confesorie* (apără dezmembrămintele dreptului de proprietate), *acțiunea negatorie* (contestă existența unui asemenea dezmembrământ), *acțiunea prin care se valorifică drepturile reale accesorii*, precum ipoteca sau gajul.

Actori incumbit probatio = *Proba / sarcina probei incumbă reclamantului*.

Actor, -oris (substantiv masculin de declinarea a III-a imparisilabică); *incumbo*, *ere*, *cubui*, *cubitum*, verb de conjugarea a III-a consonantică); *probatio*, -onis (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică)².

În procesul civil sarcina probei revine reclamantului, iar în procesul penal aceasta revine organelor de urmărire penală: poliția și parchetul.

Ad probationem = *Ca dovadă / pentru a face dovada*.

Ad (prepoziție cu acuzativul); *probatio*, -onis (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică). Prin forma cerută *ad probationem* se înțelege acea cerință care constă în întocmirea unui înscris care să probeze actul juridic respectiv; nerespectarea acestei forme nu atrage nulitatea actului juridic, ci determină imposibilitatea dovedirii actului cu un alt mijloc de probă.

Ad validitatem = *Pentru valabilitate.*

Ad (prepoziție cu acuzativul); *validitas, -atis* (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică). Deși, în virtutea principiului consensualismului, simpla manifestare de voință este suficientă pentru a produce efecte, nefiind necesar ca aceasta să îmbrace o anumită formă, totuși legea prevede în unele cazuri, având în vedere anumite motive, o anumită formă pentru valabilitatea actelor respective; nerespectarea formei cerute de lege atrage după sine nulitatea absolută a actului astfel încheiat³.

Bona fide = *Cu bună credință.*

Bonus, -a, -um (adjectiv cu 3 terminații); *fides, -ei* (substantiv feminin de declinarea a V-a). În literatura juridică, buna credință a fost concepută ca o stare psihologică a unui subiect de drept care implică o anumită activitate a individului sau o atitudine pur intelectuală de ignorare sau eroare care poate fi apreciată etic și care produce efecte juridice. În toate raporturile juridice civile, buna credință se prezumă.

Bona voluntas / mala voluntas = *Voință bună / voință rea.*

Bonus, -a, -um (adjectiv cu 3 terminații); *malus, -a, -um* (adjectiv cu 3 terminații); *voluntas, -atis* (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică). Cele două tipuri fundamentale de voință prin care se realizează în act liberul arbitru al omului⁴.

Causa = *Cauză / Proces juridic.*

Causa, -ae (substantiv feminin de declinarea I). Condiție esențială de validitate a actului juridic, care constă în scopul urmărit de părți la încheierea respectivului act juridic.

Consuetudo = *Obicei (juridic) / Cutumă.*

Consuetudo, -inis (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică). Pentru ca un obicei să devină cutumă, deci izvor de drept în cadrul unei comunități, trebuie să îndeplinească anumite condiții: să existe la nivel social, obiectiv; să se practice în mod constant și repetat în viața cotidiană; să existe la nivel individual, subiectiv, convingerea că acel comportament, acea regulă de conduită este obligatorie; să existe un consens la nivelul grupului cu privire la obligativitatea și necesitatea regulii respective.

Corpus = *Corp.* Elementul material al posesiei.

Corpus, -oris (substantiv neutru de declinarea a III-a imparisilabică). Contactul direct cu lucrul concretizat în posibilitatea realizării asupra lucrului a unor acte materiale sau juridice.

Corpus iuris civilis (C.i.c.) = *Corpul dreptului civil / Culegere de drept civil.*

Corpus, -oris (substantiv neutru de declinarea a III-a imparisilabică); *ius, iuris* (substantiv neutru de declinarea a III-a imparisilabică); *civilis, -e* (adjectiv cu 2 terminații). Expresia, utilizată pentru prima dată în secolul al

XVI-lea, se referă la opera legislativă a împăratului Iustinian (527 p.Chr. – 565 p.Chr.). *Corpus iuris civilis* cuprinde patru lucrări distincte: *Codex* (prima ediție 529 p.Chr., a doua ediție 534 p.Chr.), *Digesta* (533 p.Chr.), *Institutiones* (533 p.Chr.) și *Novelae*⁵.

De cuius = *Despre a cărui (succesiune)*.

De (prepoziție cu ablativul); *qui, quae, quod* (pronume relativ). Provine din expresia *is de cuius successionem agitur* (cel despre a cărui succesiune este vorba) și desemnează persoana decedată al cărei patrimoniu face obiectul succesiunii sau transmisiunii succesoriale legale; termenul *de cuius* este sinonim cu termenul de autor sau de testator, în cazul succesiunii testamentare.

De facto = *De fapt / În fapt*. În opoziție cu *de iure*.

De (prepoziție cu ablativul); *factum, -i* (substantiv neutru de declinarea a II-a). Expresie care indică existența unor situații de fapt care nu au și o consacrare juridică, sau desemnează aspectele faptice ale unei situații spre deosebire de aspectele ei juridice.

De iure = *De drept*. În opoziție cu *de facto*.

De (prepoziție cu ablativul); *ius, iuris* (substantiv neutru de declinarea a III-a imparisilabică). Expresie care indică aspectele juridice ale unei situații și nu aspectele ei faptice, sau care exprimă ideea unui drept ori statut în opoziție cu situația simplei existențe faptice nerecunoscute sau nevalidate juridic.

De lege ferenda = *Despre legea propusă spre (elaborare)*.

De (prepoziție cu ablativul); *lex, legis* (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); *fero, ferre, tuli, latum* (verb neregulat). Locuțiune folosită pentru a denumi caracterul acelor propuneri prin care se urmărește îmbunătățirea sau completarea printr-o reglementare viitoare a unor norme juridice existente ori reglementarea unor situații care în prezent nu sunt reglementate.

De lege lata = *Despre legea existentă / în vigoare*.

De (prepoziție cu ablativul); *lex, legis* (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); *fero, ferre, tuli, latum* (verb neregulat). Locuțiune folosită pentru a indica reglementările existente⁶.

Dolus = *Dol / Viclenie / Înșelăciune*.

Dolus, -i (substantiv masculin de declinarea a II-a). Dolul (viciu de consimțământ) constă în totalitatea manoperelor frauduloase pe care una din părți le întreprinde cu ocazia încheierii unui act juridic, cu scopul de a induce în eroare cealaltă parte și astfel să o determine să încheie actul respectiv.

Erga omnes = *Față de toți*.

Erga (prepoziție cu acuzativul); *omnis, -e* (adjectiv cu 2 terminații).

Norma juridică are caracter obligatoriu *față de toți*, în sensul că toate persoanele sunt prezumate a cunoaște legea și nimeni nu se poate apăra

invocând necunoașterea ei sau cunoașterea parțială ori eronată (*nemo censetur ignorare legem*).

Error communis facit ius = *Eroarea comună creează dreptul*.

Error, *-oris* (substantiv masculin de declinarea a III-a imparisilabică); *communis*, *-e* (adjectiv cu 2 terminații); *facio*, *ere*, *feci*, *factum* (verb de conjugarea a III-a vocalică); *ius*, *iuris* (substantiv neutru de declinarea a III-a imparisilabică). Principiul *error communis facit ius*, denumit în literatura juridică „principiul validității aparentei în drept”, înlătură nulitatea unui act juridic încheiat într-o situație de eroare comună și invincibilă (de exemplu: înregistrările făcute în registrul de stare civilă de către o persoană necompetentă care a exercitat în mod public atribuția de delegat de stare civilă sunt valabile chiar dacă acea persoană nu avea, în realitate, această calitate).

Ex nunc = (*Începând*) *de acum* / **Ex tunc** = (*Începând*) *de atunci*.

Ex (prepoziție cu ablativul); *nunc*, *tunc* (adverbe de timp). Expresie folosită pentru a indica faptul că efectele unui act juridic se produc numai pentru viitor, nu și pentru trecut. / Expresie folosită pentru a indica faptul că efectele unui act juridic se produc nu numai pentru viitor, ci și retroactiv, începând de la un anumit moment din trecut, moment ce este menționat⁷.

Fraus omnia corrumpit = *O fraudă le corupe pe toate* (frauda la lege).

Fraus, *-udis* (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); *omnis*, *-e* (adjectiv cu 2 terminații); *corrumpo*, *ere*, *rupi*, *ruptum* (verb de conjugarea a III-a consonantică). Frauda la lege constă în folosirea unor dispoziții legale nu în scopul în care acestea au fost edictate, ci pentru a eluda alte dispoziții imperative ale legii; se apreciază a fi un abuz de drept și se sancționează cu nulitatea absolută a actului încheiat în acest mod; frauda la lege trebuie dovedită de cel care o invocă prin orice mijloc de probă.

Generalia specialibus non derogant = (*Legile*) *generale nu derogă de la (legile) speciale*.

Generalis, *-e* (adjectiv cu 2 terminații); *specialis*, *-e* (adjectiv cu 2 terminații); *non* (adverb de negație); *derogo*, *are*, *avi*, *atum* (verb de conjugarea I). Principiu conform căruia, în cazul în care unei situații de fapt i se pot aplica două norme, una generală și una specială, nu se poate aplica norma generală, ci norma specială; norma specială trebuie să fie interpretată în mod restrictiv.

Hereditatis petitio = *Petiția de ereditate*.

Hereditas, *-atis* (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); *petitio*, *-onis* (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică). Petiția de ereditate, creație a jurisprudenței, este acea acțiune prin care o persoană, care se pretinde adevăratul moștenitor, solicită instanței de judecată să i se

recunoască calitatea de moștenitor, legatar sau donatar de bunuri viitoare *de cuius*, și obligarea celui ce consideră că este moștenitor al lui și care deține bunurile succesoriale, să le restituie. Pentru a fi admisă petiția de ereditate, reclamantul trebuie să facă dovada titlului său de succesor universal sau cu titlu universal; în cazul moștenirii legale, prin certificatul de moștenitor, iar, dacă acesta nu există, prin dovedirea calității de soț supraviețuitor sau de rudă a defunctului; în cazul moștenirii testamentare, prin prezentarea testamentului, iar în situația donației de bunuri viitoare, prin prezentarea înscrisului care constată donația⁸.

In dubio pro reo = *În caz de dubiu, în favoarea debitorului / pârâtului.*

In (prepoziție cu ablativul); *dubium*, -ii (substantiv neutru de declinarea a II-a); *pro* (prepoziție cu ablativul); *reus*, -i (substantiv masculin de declinarea a II-a). Acest adagiul în dreptul civil și în dreptul comercial este sinonim cu adagiul: *in dubio actus interpretandus est in favore debitoris*. În dreptul penal și în dreptul procesual penal, *in dubio pro reo* are o altă semnificație. Regula reprezintă consecința aplicării prezumției de nevinovăție. Chiar dacă împotriva inculpatului există indicii grave, care i-ar dovedi vinovăția, el este considerat nevinovat până la rămânerea definitivă a hotărârii de condamnare, deci și în cursul desfășurării judecării în căile de atac.

Infans conceptus pro nato habetur quotiens de commodis eius agitur = *Copilul conceput se consideră ca născut ori de câte ori aceasta este în interesul său.*

Infans, -ntis (substantiv masculin de declinarea a III-a); *conceptus*, -a, -um (participiul perfect al verbului *concupio*, *ere*, *cepi*, *ceptum*, conjugarea a III-a vocalică); *pro* (prepoziție cu ablativul); *natus*, -a, -um (participiul perfect al verbului *nascor*, *nasci*, *natus sum*); *habeo*, *ēre*, *habui*, *habutum* (verb de conjugarea a II-a); *quotiens* (adverb de mod); *de* (prepoziție cu ablativul); *commodus*, -a, -um (adjectiv cu 3 terminații); *is*, *ea*, *id* (pronume demonstrativ); *ago*, *ere*, *egi*, *actum* (verb de conjugarea a III-a consonantică). Deși existența unei persoane fizice începe în ziua nașterii, legea, printr-o ficțiune, recunoaște drepturile copilului încă de la concepție, însă numai dacă el se naște viu⁹.

Intuitu personae = *Având în vedere persoana.*

Intuitus, -us (substantiv masculin de declinarea a IV-a); *persona*, -ae (substantiv feminin de declinarea I). Expresia caracterizează acele acte juridice la a căror încheiere a fost determinantă considerația persoanei cocontractante. Obligațiile contractate *intuitu personae* sunt obligații de a da și de a face (nu și de a nu face) care pot fi executate în natură numai de către debitor, iar nu și de creditor ori o terță persoană.

Iudicata res pro veritate accipitur = *Lucrul judecat este considerat ca fiind adevărat / Cauza judecată este considerată ca fiind adevărată.*

Iudicatus, -a, -um (participiul perfect al verbului *iudico*, -are, -avi, -atum, conjugarea I); *pro* (prepoziție cu ablativul); *veritas*, -atis (substantiv feminin de declinare a III-a imparisilabică); *accipio*, -ere, -cepi, -ceptum (verb de conjugarea a III-a vocalică).

Iuris et de iure = *(Prezumție) de drept și din drept.*

Ius, *iuris* (substantiv neutru de declinare a III-a); *et* (conjunție coordonatoare copulativă); *de* (prepoziție cu ablativul). Presumțiile sunt consecințele pe care legea sau judecătorul le trage dintr-un fapt cunoscut la un fapt necunoscut. Este prezumție absolută cea prezumție stabilită de lege care nu poate fi răsturnată prin nici un mijloc de probă.

Ius pledandi = *Dreptul de a pleda (de a pune concluzii).*

Ius, *iuris* (substantiv neutru de declinare a III-a imparisilabică); *pledo*, -are, -avi, -atum (verb de conjugarea I). Acest drept într-un proces aparține în exclusivitate avocatului; este ceea ce deosebește reprezentarea de către avocat de mandatul de reprezentare dat unei persoane oarecare. De la această regulă există unele excepții: doctorii sau licențiații în drept pot pleda când sunt mandatați în pricinile soțului sau rudelor până la gradul patru inclusiv, iar la judecătoria asistarea de către avocat nu este obligatorie când partea este reprezentată prin soț sau rudă până la gradul al patrulea inclusiv.

Ius vitae necisque = *Dreptul de viață și de moarte.*

Vita, -ae (substantiv feminin de declinare a I); *nex*, -cis (substantiv feminin de declinare a III-a imparisilabică); -que (conjunție enclitică coordonatoare copulativă). *Patria potestas* este puterea pe care o exercită *pater familias* asupra descendenților săi; *patria potestas* avea un caracter nelimitat, *pater familias* având dreptul de viață și de moarte, dreptul de abandon și dreptul de a-l vinde pe cel ce se afla sub puterea sa. Se mai folosește, prin generalizare, cu sensul de putere absolută, discreționară, exercitată asupra cuiva¹⁰.

Locus regit actum = *Locul guvernează actul.*

Locus, -i (substantiv masculin de declinare a II-a); *rego*, -ere, *rex*, *rectum* (verb de conjugarea a III-a consonantică); *actus*, -us (substantiv masculin de declinare a IV-a). Forma exterioară a unui act juridic este guvernată de legea locului unde acesta a fost încheiat.

Mala fide = *Cu rea-credință.*

Malus, -a, -um (adjectiv cu 3 terminații); *fides*, -ei (substantiv feminin de declinare a V-a). Reaua-credință este starea psihologică a unui subiect de drept care se fundamentează nu pe elementele bune-credințe, ci pe intenția răufăcătoare, producerea de vătămări, imprudență etc. Reaua-credință se concretizează în dol, fraudă și abuzul de drept.

Mortis causa = *Din cauza morții / Pentru cauză de moarte.*

Mors, mortis (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); *causa, -ae* (substantiv feminin de declinarea I). Actul juridic civil pentru cauză de moarte este actul care își produce efectele numai după moartea autorului (de exemplu: testamentul).

Nemo censetur ignorare legem = *Nimeni nu poate fi considerat că nu cunoaște legea (Nimeni nu are voie să nu cunoască legea).*

Nemo (pronume negativ); *censeo, -ēre, -sui, -sum* (verb de conjugarea a II-a); *ignoro, -are, -avi, -atum* (verb de conjugarea I); *lex, legis* (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică). Principiu juridic conform căruia toate persoanele sunt prezumate a cunoaște legea și nimeni nu se poate apăra invocând necunoașterea sau cunoașterea parțială ori eronată a legii. Publicarea legii asigură aplicabilitatea acestui principiu juridic.

Pacta sunt servanda = *Pactele (tratatele) trebuie respectate.*

Pactum, -i (substantiv neutru de declinarea a II-a); *sum, esse, fui* (verb neregulat); *servo, -are, -avi, -atum* (verb de conjugarea I). Expresia desemnează regula de drept potrivit căreia acordul de voință al părților produce, în principiu, efecte juridice prin el însuși, fiind suficient pentru încheierea valabilă a unui act juridic¹¹.

Pater est is, quem nuptiae demonstrant = *Tată este acela pe care îl arată căsătoria.*

Pater, -tris (substantiv masculin fals parisilabic); *sum, esse, fui* (verb neregulat); *is, ea, id* (pronume demonstrativ); *qui, quae, quod* (pronume relativ); *nuptiae, -arum* (substantiv feminin *plurale tantum* de declinarea I); *demonstro, -are, -avi, -atum* (verb de conjugarea I). Filiația față de tată sau paternitatea se întemeiază pe faptul concepțiunii copilului. Având în vedere dificultatea dovedirii acestui fapt, legea a instituit prezumția de paternitate (mijloc de probă ce pleacă de la faptul nașterii la cel al concepției copilului).

Pater familias = *Părintele (tatăl) familiei.*

Pater, -tris (substantiv masculin fals parisilabic); *familia, -ae* (substantiv feminin de declinarea I). Denumirea tradițională la Roma a conducătorului (a șefului) unei ginți. *Pater familias* exercita o putere nelimitată asupra soției (*manus*), asupra copiilor (*patria potestas*), asupra lucrurilor (*dominium*) și asupra sclavilor (*dominica potestas*). *Pater familias* era o persoană *sui iuris*, adică nu se găsea sub puterea cuiva, spre deosebire de persoanele care se aflau sub puterea sa și care se numeau *alieni iuris*.

Paterna paternis, materna maternis = *Bunurile tatălui, urmașilor liniei paterne, bunurile mamei, urmașilor liniei materne.*

Paternus, -a, -um (adjectiv cu 3 terminații); *maternus, -a, -um* (adjectiv cu 3 terminații). Codul civil prevede că, în cazul în care la succesiune sunt

chemați doi sau mai mulți colaterali privilegiați (frați și surori) ce provin din căsătorii diferite, moștenirea se împarte pe linii, adică în două părți egale, corespunzătoare celor două linii: jumătatea paternă se împarte între frații defunctului pe linie paternă, jumătatea maternă se împarte între frații defunctului pe linie maternă, iar frații buni iau cota-parte corespunzătoare din ambele jumătăți.

Per capita = *Pe capete*.

Per (prepoziție cu acuzativul); *caput*, *-itis* (substantiv neutru de declinarea a III-a imparisilabică). Împărțirea moștenirii pe capete este corolarul principiului egalității între rudele din aceeași clasă și de același grad chemate la moștenire, principiu potrivit căruia, dacă rudele din clasa chemată la succesiune sunt de același grad, atunci moștenirea se împarte între ele în părți egale. Acest principiu constituie regula în materia împărțirii moștenirii. Excepțiile de la această regulă sunt: împărțirea moștenirii pe tulpini, în cazul în care rudele de același grad vin la succesiune prin reprezentare succesorală și împărțirea moștenirii pe linii, în cazul în care la succesiune sunt chemați doi sau mai mulți colaterali privilegiați (frați și surori) proveniți din părinți diferiți (fie singuri fie în concurs cu ascendenții privilegiați)¹².

Persona grata / Persona non grata = *Persoană agreată / Persoană neagreată*.

Persona, *-ae* (substantiv feminin de declinarea I); *gratus*, *-a*, *-um* (adjectiv cu 3 terminații). În relațiile de drept internațional, prin aceste sintagme se indică diplomatul care a primit agrementul din partea statului acreditar, respectiv diplomatul care nu a primit sau căruia i-a fost retras agrementul din partea statului acreditar.

Qui tacet consentire videtur = *Cine tace pare să consimtă*.

Qui, *quae*, *quod* (pronume relativ); *taceo*, *-ēre*, *-ui*, *-itum* (verb de conjugarea a II-a), *consentio*, *-ire*, *-sensi*, *-sensum* (verb de conjugarea a IV-a); *video*, *-ēre*, *vidi*, *visum* (verb de conjugarea a II-a). În materia încheierii actelor juridice civile funcționează regula consensualității: pentru ca un act juridic să fie încheiat valabil este suficient să se manifeste voința, în cazul actelor juridice unilaterale, sau să se realizeze acordul de voință, în cazul celorlalte categorii de acte.

Quorum = *Dintre care*.

Forma de genitiv plural a pronumelui relativ *qui*, *quae*, *quod*; termenul desemnează într-o adunare reprezentativă numărul convenit ca necesar pentru a se lua o hotărâre prin vot.

Rebus sic stantibus = *Cât timp lucrurile vor sta așa*.

Res, *rei* (substantiv feminin de declinarea a V-a); *sic* (adverb de mod); *sto*, *-are*, *-avi*, *-atum* (verb de conjugarea I). Expresie folosită pentru a desemna cauza subînțeleasă într-un contract sinalagmatic cu executare succesivă, prin

care obligațiile asumate sunt condiționate de menținerea împrejurărilor avute în vedere de părți la încheierea contractului. Clauza *rebus sic stantibus* constituie o excepție de la principiul *pacta sunt servanda*.

Referendum = *Referendum*.

Refero, -ferre, *retuli* (*rettuli*), *relatum* (verb neregulat). Într-o accepțiune largă, referendumul este intervenția directă a poporului în activitatea legislativă sau guvernamentală. Într-o accepțiune restrânsă, referendumul este unul din procedeele guvernământului semi-direct, alături de: veto-ul popular, inițiativa populară și revocarea populară.

Restitutio in integrum = *Restituire integrală / Repunere în situația anterioară*.

Restitutio, -onis (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); *in* (prepoziție cu acuzativul); *integer*, -gra, -grum (adjectiv cu 3 terminații). Principiul se aplică inter partes în materia efectelor nulității unui act juridic și constă în faptul că toate prestațiile executate în temeiul unui act anulat trebuie restituite¹³.

Semper specialia generalibus derogant = (*Legile*) *speciale întotdeauna derogă de la (legile) generale*.

Semper (adverb de timp); *specialis*, -e (adjectiv cu 2 terminații); *generalis*, -e (adjectiv cu 2 terminații); *derogo*, -are, -avi, -atum (verb de conjugarea I).

Statu quo = *În starea în care (se aflau înainte)*.

Status, -us (substantiv masculin de declinarea a IV-a); *qui*, *quae*, *quod* (pronume relativ). Cu referire, de regulă, la împrejurări politice, diplomatice, militare etc. Expresie care desemnează starea de fapt sau starea de drept existentă la un moment dat în cadrul relațiilor internaționale.

Sui iuris = *Prin dreptul său*.

Suus, *sua*, *suum* (adjectiv posesiv); *ius*, *iuris* (substantiv neutru de declinarea a III-a imparisilabică). Expresia se utilizează în terminologia juridică, despre dreptul imprescriptibil al oricărui cetățean de a apela la justiție. Expresia desemna în dreptul roman acea persoană care nu se găsea sub puterea altcuiva.

Tempus regit actum = *Timpul (legea în vigoare la un moment dat) cârmuiește actul (juridic)*.

Tempus, -oris (substantiv neutru de declinarea a III-a imparisilabică); *rego*, -ere, *rexi*, *rectum* (verb de conjugarea a III-a consonantică); *actus*, -us (substantiv masculin de declinarea a IV-a). Regulă conform căreia un act juridic se încheie în conformitate cu prevederile legale în vigoare la data întocmirii lui¹⁴.

Ubi lex non distinguit, nec nostrum est distinguere / Ubi lex non distinguit nec nos distinguere debemus = *Unde legea nu distinge, nici noi nu trebuie să distingem.*

Ubi (adverb de loc); *lex, legis* (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); *non* (adverb de negație), *distinguo, -ere, -tinxi, -inctum* (verb de conjugarea a III-a vocalică); *nec* (conjunție); *noster, nostra, nostrum* (pronume posesiv); *debeo, -ēre, -ui, -itum* (verb de conjugarea a II-a).

Regulă de interpretare conform căreia, în situația în care un text de lege are o formulare generală, atunci și aplicarea lui va fi generală, interpretul neputând face distincții dacă legea nu le încorporează.

Veto = *Mă opun / Refuz.*

Veto, -are, vetui, vetitum (verb de conjugarea I). Cuvântul desemnează o procedură dezvoltată inițial în Roma antică, în timpul Republicii, când tribunii poporului roman se puteau opune promulgării unor legi ale Senatului prin pronunțarea solemnă a acestui cuvânt. În dreptul modern, termenul și-a păstrat, în general, sensul din dreptul roman, prin *veto* înțelegându-se, în general, acel procedeu prin care un anumit organ se opune intrării în vigoare a unei legi. În funcție de acest organ care dispune de dreptul de *veto*, există mai multe forme ale procedurii respectiv: *veto*-ul legislativ și *veto*-ul popular¹⁵.

Din materia dreptului penal și a dreptului procesual penal ne-am oprit în expunerea de față la următoarele sintagme:

Abolitio criminis = *Abolirea (desființarea) acuzației (crimei).*

Abolitio, -onis (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); *crimen, -inis* (substantiv neutru de declinarea a III-a imparisilabică). Se referă la situația în care legea penală nouă nu mai prevede ca infracțiune o faptă care în trecut era incriminată.

Abolitio legis = *Anularea (desființarea) unei legi.*

Abolitio, -onis (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică); *lex, legis* (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică).

Audiatur et altera pars / Audienda est et altera pars = *Să fie audiată și cealaltă parte / Trebuie audiată și cealaltă parte.*

Audio, -ire, -ivi, -itum (verb de conjugarea a IV-a); *alter, era, erum* (pronume nehotărât); *pars, -tis* (substantiv feminin de declinarea a III-a imparisilabică). Regulă din dreptul roman, preluată și dezvoltată în dreptul modern, care se referă la dreptul la apărare al fiecărei părți. În dreptul român, principiul dreptului la apărare este de ordin constituțional. Dreptul la apărare este garantat. În tot cursul procesului părțile au dreptul să fie asistate de un avocat, ales sau numit din oficiu¹⁶.

Capitis deminutio = *Diminuarea / restrângerea capacității.*

Caput, -itis (substantiv neutru de declinare a III-a imparisilabică);
deminutio, -onis (substantiv feminin de declinare a III-a imparisilabică).

În dreptul roman, sintagma înseamnă pierderea uneia dintre calitățile individului (libertatea, cetățenia sau statutul familial). În dreptul penal, sintagma se referă la unele consecințe ale condamnării, cum ar fi anumite decăderi din drepturi și incapacități, a căror consecință este că fostul condamnat nu poate ocupa anumite funcții sau nu poate desfășura anumite activități; aceste decăderi și incapacități nu sunt perpetue, ci pot fi înlăturate pe calea reabilitării.

Corpus delicti = *Corpul delictului.*

Corpus, -oris (substantiv neutru de declinare a III-a imparisilabică);
delictum, -i (substantiv neutru de declinare a II-a). Această sintagmă indică obiectele care au fost folosite la săvârșirea unei infracțiuni sau care sunt produsul unei infracțiuni.

Culpa = *Culpă.*

Culpa, -ae (substantiv feminin de declinare a I). Vinovăția (greșeala), condiție a răspunderii civile, reprezintă atitudinea psihică a autorului faptei ilicite în momentul săvârșirii acesteia, față de faptă și urmările sale. Greșeala poate fi săvârșită cu intenție – dol sau fără intenție – culpă; la rândul ei, culpa poate îmbrăca forma imprudenței sau a neglijenței. În dreptul penal, culpa constituie o formă principală a vinovăției, alături de intenție.

Culpa lata = *Culpă gravă / greșeală mare.*

Culpa, -ae (substantiv feminin de declinare a I); *latus, -a, -um* (adjectiv cu 3 terminații). Este culpa pe care nici cea mai neîndemânică persoană nu ar fi comis-o. *Culpa lata* este echivalentă cu dolul.

Culpa levis = *Culpă ușoară / greșeală mică.*

Levis, -e (adjectiv cu 2 terminații).

Culpa levissima = *Culpă foarte ușoară / greșeală foarte mică.*

Levis, -e (adjectiv cu 2 terminații la gradul superlativ)¹⁷.

Electa una via non datur recursus (regressus) ad alteram (viam) =

Fiind aleasă o cale, nu se admite revenirea la altă cale.

Electus, -a, -um (participiul perfect al verbului *eligo, ere, legi, lectum*, conjugarea a III-a consonantică); *unus, -a, -um* (numeral); *via, -ae* (substantiv feminin de declinare a I); *do, dare, dedi, datum* (verb de conjugarea I); *recursus, us* (substantiv masculin de declinare a IV-a); *ad* (prepoziție cu acuzativul); *alter, era, erum* (pronume nehotărât). Expresie folosită pentru a desemna regula conform căreia, în cazul în care o persoană are un drept de opțiune cu privire la sesizarea mai multor instanțe, odată făcută alegerea pentru o instanță, persoana respectivă nu mai poate reveni asupra deciziei sale (de exemplu: persoana vătămată printr-o infracțiune, care s-a constituit

parte civilă în procesul penal, nu mai poate porni o acțiune în fața instanței civile pentru judecarea aceluiași fapt cauzator de prejudicii; sau persoana care a pornit acțiunea civilă în fața instanței civile nu se mai poate constitui parte civilă în procesul penal).

Forum delicti commissi = *Instanța locului unde s-a săvârșit infracțiunea.*

Forum, -i (substantiv neutru de declinare a II-a); *delictum*, -i (substantiv neutru de declinare a II-a); *committo*, -ere, -misi, -missum (verb de conjugarea a III-a consonantică).

Forum domicilii = *Instanța domiciliului.*

Forum, -i (substantiv neutru de declinare a II-a); *domicilium*, -ii (substantiv neutru de declinare a II-a). Se are în vedere locul unde făptuitorul și-a avut domiciliul la data săvârșirii infracțiunii, indiferent dacă și l-a schimbat ulterior. Se poate face referire și la domiciliul persoanei vătămate.

Forum loci delicti = *Instanța locului unde s-a săvârșit infracțiunea.*

Forum, -i (substantiv neutru de declinare a II-a); *locus*, -i (substantiv masculin de declinare a II-a); *delictum*, -i (substantiv neutru de declinare a II-a). Prin „locul săvârșirii infracțiunii” se înțelege locul unde s-a desfășurat activitatea infracțională, în tot sau în parte, ori locul unde s-a produs rezultatul acesteia. Reglementarea legală care constituie o aplicare a principiului ubicuității face, dacă sunt îndeplinite și celelalte condiții cerute de lege, să fie competent orice organ judiciar în a cărui rază teritorială s-a desfășurat o parte din activitatea infracțională¹⁸.

Mens rea = *Vinovăția.*

Mens, -ntis (substantiv feminin de declinare a III-a imparisilabică); *rea*, -ae (substantiv feminin de declinare I). Vinovăția se referă la aspectul subiectiv al infracțiunii și presupune o atitudine conștientă, adică făptuitorul are reprezentarea acțiunilor sau inacțiunilor sale, a rezultatelor acestora, și săvârșește cu voință aceste acțiuni sau inacțiuni pentru atingerea rezultatelor urmărite.

Metus = *Teamă (violență psihică, morală).*

Metus, -us (substantiv masculin de declinare a IV-a). În funcție de natura răului cu care este amenințată o persoană pentru a încheia un act juridic, violența poate fi fizică (*vis*) sau psihică (*metus*).

Nullum crimen et nulla poena sine lege = *Nici o învinuire și nici o pedeapsă fără (un paragraf) de lege.*

Nullus, -a, -um (adjectiv pronominal nehotărât); *crimen*, -inis (substantiv neutru de declinare a III-a imparisilabică); *poena*, -ae (substantiv feminin de declinare I); *sine* (prepoziție cu ablativul); *lex*, *legis* (substantiv feminin de declinare a III-a imparisilabică). Expresia reunește cele două principii ale legalității (principiul legalității incriminării și principiul legalității

pedepsei). O consecință deosebit de importantă a principiului legalității este că normele penale sunt de strictă interpretare.

Ope iudicii = *Potrivit hotărârii instanței de judecată.*

Ops, opis (substantiv feminin de declinare a III-a imparisilabică); *iudicium, -ii* (substantiv neutru de declinare a II-a). Desemnează acele drepturi și obligații care decurg din hotărârea pronunțată de către instanța de judecată și nu din lege.

Ope legis = *Potrivit legii.*

Ops, opis (substantiv feminin de declinare a III-a imparisilabică); *lex, legis* (substantiv feminin de declinare a III-a imparisilabică). Desemnează acele drepturi și obligații care decurg din lege fără a mai fi necesară o hotărâre a instanței de judecată¹⁹.

Praeter intentio = *Intenție depășită.*

Praeter (adverb și prepoziție cu acuzativul); *intentio, -onis* (substantiv feminin de declinare a III-a imparisilabică). Forma de vinovăție ce se realizează prin săvârșirea unei fapte cu intenție și producerea unui rezultat mai grav decât cel urmărit sau acceptat de făptuitor prin săvârșirea faptei, rezultat ce se impută acestuia sub forma culpei, deoarece nu l-a prevăzut, deși trebuia și putea să-l prevadă.

Testis unus, testis nullus = *Un singur martor (înseamnă) nici un martor.*

Testis, -is (substantiv masculin și feminin de declinare a III-a parisilabică). În dreptul roman, nu era suficient un singur martor pentru a se stabili adevărul într-un proces; așadar, orice afirmație, ca să fie valabilă, trebuia susținută cu cel puțin doi martori.

Verbum regens

Verbum, -i (substantiv neutru de declinare a II-a); *rego, -ere, rexi, rectum* (verb de conjugarea a III-a consonantică). Se referă la cuvântul sau expresia cuprinsă în norma penală care desemnează elementul material al infracțiunii, adică actul de conduită, acțiunea sau inacțiunea interzisă (exemple: uciderea unei persoane, lovirea, lipsirea de libertate, însușirea, inducerea în eroare).

Vis = *Violența fizică.*

Vis, vis (substantiv feminin de declinare a III-a parisilabică). Violența fizică constă în amenințarea unei persoane cu un rău de natură să o determine să încheie un act juridic, pe care, în lipsa temerii insuflăte, nu l-ar fi încheiat. Violența fizică trebuie să fie determinată și injustă.

Vis maior = *Forță majoră.*

Vis, vis (substantiv feminin de declinare a III-a parisilabică); *maior, maius* (*magnus, -a, -um*, adjectiv cu 3 terminații la gradul comparativ). Expresia denumește acea împrejurare de fapt, imprevizibilă și de neînălțurat, care

împiedică în mod obiectiv și fără nici o culpă din partea debitorului executarea obligației acestuia. În dreptul penal, prin forță majoră se înțelege constrângerea fizică, cauză care înlătură caracterul penal al faptei²⁰.

Despre fiecare sintagmă prezentată se poate discuta mult mai pe larg, cele expuse fiind doar o mică parte din terminologia necesară înțelegerii principiilor care guvernează și astăzi cultura juridică și judiciară.

NOTE

¹ Sebastian Rădulețu, Lucian Săuleanu, *Dicționar de expresii juridice latine*, București, Editura Științifică, 1999, pp. 7-8; Teodor Sâmbrian, *Drept roman*, Craiova, Editura Helios, 2001, p. 179; coordonator Dumitru Tudor, *Enciclopedia civilizației romane*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 736.

² Sebastian Rădulețu, Lucian Săuleanu, *Op. cit.*, pp. 11-14, 19-20.

³ *Ibidem*, pp. 25, 27.

⁴ *Ibidem*, pp. 41-42; Eugen Munteanu, Lucia-Gabriela Munteanu, *Aeterna Latinitas*, Iași, Editura Polirom, 1996, p. 35.

⁵ Sebastian Rădulețu, Lucian Săuleanu, *Op. cit.*, pp. 45, 57, 60-61; Teodor Sâmbrian, *Op. cit.*, p. 52; coord. Dumitru Tudor, *Op. cit.*, p. 229.

⁶ Sebastian Rădulețu, Lucian Săuleanu, *Op. cit.*, pp. 71, 73, 75.

⁷ *Ibidem*, pp. 83, 92-93, 103, 106.

⁸ *Ibidem*, pp. 111, 115, 118-119.

⁹ *Ibidem*, pp. 128, 130; Teodor Sâmbrian, *Op. cit.*, p. 62.

¹⁰ Sebastian Rădulețu, Lucian Săuleanu, *Op. cit.*, pp. 139, 145, 152, 155, 253.

¹¹ *Ibidem*, pp. 169, 173, 182, 190, 214.

¹² *Ibidem*, pp. 217-219; Teodor Sâmbrian, *Op. cit.*, pp. 65, 77-79.

¹³ Sebastian Rădulețu, Lucian Săuleanu, *Op. cit.*, pp. 220, 236-237, 248-249, 258; Eugen Munteanu, Lucia-Gabriela Munteanu, *Op. cit.*, p. 257.

¹⁴ Sebastian Rădulețu, Lucian Săuleanu, *Op. cit.*, pp. 263, 268-269, 271, 275.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 280-281, 287-288.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 9, 38.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 44, 60-61, 63-64; Teodor Sâmbrian, *Op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁸ Sebastian Rădulețu, Lucian Săuleanu, *Op. cit.*, pp. 89-90, 109-110.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 177-178, 204-205, 212.

²⁰ *Ibidem*, pp. 224, 276, 287, 289-290.

BIBLIOGRAFIE

***, *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*, coordonatori: Coteanu, Ion, Seche, Luiza, Seche, Mircea, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1996.

***, *Enciclopedia civilizației romane*, coordonator: Tudor, Dumitru, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

Guțu, Gheorghe, *Dicționar latin-român*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas, 2003.

Munteanu, Eugen, Munteanu, Lucia-Gabriela, *Aeterna Latinitas*, Iași, Editura Polirom, 1996.

Terminologia juridică latină – mijloc de receptare a valorilor clasice
în sistemul de drept românesc

- Rădulețu, Sebastian, Săuleanu, Lucian, *Dicționar de expresii juridice latine*, București, Editura Științifică, 1999.
- Săuleanu, Lucian, Rădulețu, Sebastian, *Dicționar de expresii juridice latine*, ediția a II-a, București, Editura C.H. Beck, 2007.
- Sâmbrian, Teodor, *Drept roman*, Craiova, Editura Helios, 2001.
- Stăureanu, M., *Dicționar român-latin*, București, Editura Viitorul Românesc, 1994.

MOTIVUL ZBORULUI COSMIC ÎN POEMUL LUCEAFĂRUL ȘI ÎN POEMUL DRAMATIC CAIN

Adina-Mihaela VĂDUVA

Abstract

This paper focuses on the literary motif of cosmogonic flight which appears in philosophical, literary and scientific thinking of the Antiquity. We have also tried to see the way this motif was used by G.G. Byron in his poem “Cain” and by M. Eminescu in his masterpiece “Luceafărul”. We have used a comparative approach of the two poets from a synchronic perspective due to the fact that we have considered that the influences of the Antiquity (Epicur and Lucretius) are not simple emanations from some “dead” works. They are assimilated and transformed emanations into original works by the help of the talented writers’ thinking. In connection with the cosmogonic flight it is presented the protagonists’ struggle which leads us to the well-known Romantic theme – man of genius, so that it can easily be noticed a different Romantic approach on the relationship man and universe.

Key-words: *comparatist approach, cosmogonic flight, genius, the protagonists` struggle, absolute*

Civilizația greco-romană exercită și astăzi o fascinație aparte asupra conștiinței tuturor popoarelor, îndemnând spre echilibru, spre simplitate, spre înțelepciune. Știința modernă n-ar fi fost posibilă fără contribuția antică, aceea care a fixat principiile gândirii logice și a pus mai toate problemele cosmosului și ale omului. Aceste probleme au preocupat deopotrivă pe filosofi și pe scriitori de la antici la renaștători și clasici, iar pentru romantici ele au generat teme și motive de interes și de importanță universală.

În permanentă căutare a unui ideal, scriitorul romantic reprezintă el însuși o efervescentă a spiritului, evadând din timpul și spațiul său concret în acel timp și spațiu al cunoașterii exclusive, *illo tempore*, unde timpul ca unitate devine o abstracție. Astfel, limitării clasice i se opune înclinația spre nelimitat din convingerea că esența omului se împlinește în nemărginire, sau din ideea că infinitul spațial și temporal poate oferi ampla posibilitate a cunoașterii și, odată cu aceasta, a devenirii. De aici se naște setea de absolut, căutarea neobosită și cu orice sacrificiu a drumului spre ideal, nevoia de a depăși realul, condiția dată.

Între romanticii europeni Eminescu deține prin vremea, spațiul și viziunea sa despre lume un loc proeminent, un loc aparte. Înscriindu-se pe linia deschisă de marii romantici europeni, el va ști să preia teme romantice: titanismul (afirmat la Jean Paul, Keats și V. Hugo), condiția omului de geniu (motiv recunoscut în opera lui Vigny, Lermontov și Byron), explorând și nuanțând aceste motive, modelându-le după propriul său sistem de gândire și mai ales îmbogățindu-le prin unicitatea măiestriei artistice.

Dacă Eminescu este pentru cultura română acel punct de referință între stiluri de exprimare, poezia lui Byron e o punte aruncată între cele mai înaintate tradiții ale literaturii secolului al XVIII-lea și orientarea progresistă a unor romantici din veacul următor. Contemporanii au simțit în opera lui Byron îndemnul spre crearea unei literaturi combative, lovind în tot ceea ce era retrograd. Cei trei reprezentanți ai romantismului englez de după 1815, Shelley, Keats și Byron sunt uniți prin afinități, sunt niște exaltați lipsiți de tihnă. În ceea ce îl privește pe George Gordon Byron nevoia unei libertăți interioare, nevoia de cunoaștere, neliniștea în esență îl vor urmări pretutindeni și mereu. Ca și romanticul englez, Eminescu este stăpânit de aceeași dorință de absolut, de aceeași „stihie” care se cheamă libertate totală. Așa cum Byron înfățișa prin poeme precum *Manfred* sau *Cain* propria concepție despre idealul de umanitate și Eminescu își revela viziunea prin gândirea lui Toma Nour (*Geniu pustiu*) și prin cea a Luceafărului/Hyperion. Convenția nu este urmată nici de Byron, nici de Eminescu: nu lămurirea tainei îi interesează, ci taina ca atare. Eroul lor, Cain și Luceafărul/Hyperion, rămâne până la sfârșit însingurat, tăcut, fără puțința de a-i fi citite gândurile.

În această lucrare ne-am oprit asupra motivului zborului cosmic și asupra avatarurilor protagoniștilor acestui zbor, ceea ce ne-a condus implicit către mult-îndrăgita temă romantică a omului de geniu observând aici distanțarea romanticilor de percepția pe care anticii o aveau asupra omului în raport cu Cosmosul: pentru Antichitate omul era un element determinat al Cosmosului, putea reflecta armonia, dar nu o putea îmbogăți, el nu putea adăuga nimic realității, în timp ce poezii romantici atribuie omului o forță creatoare în Universul infinit. La antici omul era supus fatum-ului, iar supraaprecierea forțelor și a libertății individului în confruntarea cu destinul (hybris-ul) atrăgea după sine pedeapsa. Omul era creație a zeilor și nu-i putea supăra prin încercarea de a-și schimba destinul. Credința în valoarea creatoare a destinului omenesc este semnul unor transformări profunde în concepția despre sine a omului modern. Byron este poetul romantic ce reusește să creeze un personaj care crede că destinul său nu poate fi asemenea celorlalte destine ale oamenilor, simțim în el o repulsie față de tot ceea ce înseamnă tipar, fixitate. De la Byron au preluat tipologia și Musset,

Lamartine, Vigny până la Leopardi și Lermontov. Și în creația eminesciană *Luceafărul* se întâlnesc puternice ecouri byroniene.

Oprindu-ne asupra episodului zborului în cele doua poeme, motiv pe care ne-am propus să-l abordăm comparatist, avem posibilitatea de a pătrunde înțelesurile pe care Byron și Eminescu le-au dat omului de geniu, idealului acestuia de umanitate, relației lui cu universul și chiar asupra concepției celor doi poeți privind geneza, nașterea universului – motivul cosmogonic.

Motivul zborului în lumile astrale în *Luceafărul* îi va prilejui lui Eminescu realizarea celui mai grandios tablou cosmogonic din literatura română.

Dacă Byron pornește de la o narațiune biblică, reinterpretarea ei este diferită – vedem un Cain însetat de cunoaștere și asumându-și fraticidul până la extreme, căindu-se și acceptând oarecum blestemul matern. Mobilul zborului atât în *Cain* cât și în *Luceafărul* îl reprezintă zbucliumul conștiinței omului superior: pătrunzătoarea privire în alte spații decât cele comune lor va revela eroilor tristețea condiției lor (deși sunt de esențe diferite – Cain este teluric, *Luceafărul*/Hyperion – este celest). Această stare de incompatibilitate cu nimicnicia cotidianului unește conceptual pe cei doi protagoniști: „Și pentru cine vrei să mori?/Întoarce-te, te-ndreaptă/Spre-acel pământ rătăcitor/Și vezi ce te așteaptă [...] / Sub șirul lung de mândri tei/ Ședeau doi tineri singuri” (*Luceafărul*), iar în poemul byronian dialogul dintre frați, înainte de comiterea fraticidului de către Cain, este semnificativ:

„Abel: Pari chinuit și jertfă/ Te va împăca în cuget.

Cain: Nu. Nimic/Nu-mai poate-duce pacea. Niciodată/ N-a pogorât în sufletu-mi.” (Actul III, scena 1)

Pentru *Luceafăr* zborul cosmic este o chestiune vitală. El nu decide singur acest zbor, ci îi este impus de aceea a cărei aspirație onirică l-a creat; pur și simplu el nu mai poate rămâne „la locul lui menit din cer”. Fantezia Cătălinei îl transformă dintr-un astru indiferent într-un eon silit să se autocontemple în armonia platonice pe care i-o dezvăluie Demiurgul. Înălțarea în spații necunoscute a *Luceafărului* este efectul vitezelor mari, în univers totul este în mișcare, timpul este abstract: „căi de mii de ani treceau. În tot atâtea clipe.”

Și Cain va străbate universul într-un timp al cunoașterii căci: „Sunt două ceasuri/ De când plecat-ai/ [...] După soare doar două ceasuri.” „Genunea văzduhului” prin care călătoresc Cain și Lucifer nu are nici ea contur, este un început de lucru, un început încrămenit în veșnicie. La ambii poeți se conturează clar ideea că orice geneză implică lumină: „Și din a chaosului văi/ Jur împrejur de sine, / Vedea, ca-n ziua cea dintâi, / Cum izvorau lumina.” (în *Luceafărul*) sau „Ce stranie-i lumina. / Nici urmă nu-i

de soare, lună, stele ...” (în *Cain*). Hotarele pe care le trec cei doi, Cain și Luceafărul, îi introduc într-un univers lipsit de viață, unde lupta pentru întemeierea ei este acerbă: „Căci unde-ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște, / Nu e nimic și totuși e ...” sau în poemul byronic: „Nici urmă nu-i de soare, lună, stele / Ba chiar și-albastru-mpurpurat al nopții / Se schimbă-ntr-un amurg posac și totuși / Eu văd gigante forme-ntunecate.” (*Cain*).

Ideea de haos este clară, Luceafărul zboară către propria-i esență prin tărâmul genezelor, haosul bolborosește ca o magmă, avem de-a face cu două mișcări de sens contrar care se contopesc anulându-se: cosmosul care vine spre el, născându-se și Luceafărul care înaintază spre el. Astfel Luceafărul se dematerializează și rămâne doar „un gând purtat de dor”. Totul este înfățișat prin negative, prin acea idee de lipsă, care devine absolută („nu-i hotar”, „nici ochi”), vremea paradoxal nu există dar încearcă a se naște din goluri. Nu există lume și nici conștiința ei. Zborul, din cauza lipsei de reper – aceea încremenire – se confundă și el cu nemișcarea. „Hyperion străbate haosul original, asistând pasiv la nașterea lumilor pentru a se pătrunde de eternitate” (M. Mincu), dar și pentru a-și împlini aspirația ființei superioare de esență divină și anume aceea de a căpăta întruchipare omenească și a accede la efemer. Vedem aici deosebirea de concepția anticilor privind creația. Pe când Epicur și Lucretius afirmaseră că obiectele materiale se formează prin agregarea întâmplătoare și mecanică a atomilor, Byron și Eminescu sunt de părere că infinita varietate a formelor se produce prin spontaneitatea materiei, separarea și dezvoltarea acesteia. Este vorba de acele mișcări de materie, explozii de lumini și scânteii ce ne trimit la descoperirile științifice moderne, celebrul experiment al exploziei inițiale Big Bang. Dar, întocmai ca anticii, și poeții romantici în discuție sunt adepți ai infinității universului.

Eroii sunt prinși într-o închețare cu lumile necunoscute în care ei înșiși par niște fărâme, esențe ce se evaporă ușor – c.f. Cain: „Ah, cum tăiem azurul: Stele mii / Rămân în urma noastră. Dar pământul? / Pământul unde-i? Fă să-l pot vedea, căci sînt din el făcut ...” (deci lutul efemer) sau în cazul Luceafărului: „Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele – Părea un fulger neînterupt / Rătăcitor prin ele:” (deci scânteii, electricitate cu intensitate de fracțiuni de secundă).

Cain este unul din cei mai tragici eroi ai lui Byron sortit să poarte povara unor întrebări dureroase, al căror răspuns nu i se relevă. Răzvrătit împotriva divinității atotputernice, el năzuiește să cunoască totul, viitorul, destinul, sensurile ascunse ale lumii. Tocmai aceasta reprezintă zborul prin spații siderale sau plutonice: întâlnirea cu imaginea mistuitoarelor sale întrebări. Sistemul eticii căreia îi dau ascultare toți ceilalți, înfricoșați, se

dovedește a fi șubred când împotriva lui se ridică o simplă întrebare: DE CE?, care îl îndeamnă pe Cain la călătoria cu Lucifer prin univers. În ființa celor doi, Cain și Luceafărul, e prea puțin omenesc și de aceea drama lor nu poate fi un model pentru oamenii obișnuiți. Ambii eroi trăiesc adevărate lecții de cunoaștere oferite de către Lucifer și de către Demiurg; cei doi parteneri de dialog ai eroilor sunt cei care îi conștientizează pe aceștia asupra esenței și menirii lor. De aceea am considerat că prezentarea celor două personaje de esență divină este demnă de a lămuri motivația zborului cosmic.

În poemul eminescian pentru Demiurg nașterea și moartea sunt două valuri perpetue care trec unele în altele, confundându-se: „Căci toți se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște”. Preocupat de problema cunoașterii și a descifrării tainei morții, Cain va primi un răspuns sarcastic și incitant din partea lui Lucifer cu privire la sensul existenței umane: „Cum? N-a spus, oare, cel ce v-a făcut / Că moartea-i altă viață?” (*Cain*). Și Lucifer crede în permanențe (naștere, moarte), însă Îngerul căzut are orientarea clară a sensului: tot ce e creat, tot ce e lut cu viață, se naște mai întâi și apoi moare, rămânând într-o altă lume, aceea a beznei veșnice, dar numai după ce va trece prin Vama Morții. (*Cain*, actul II, scena 2).

În dialogul dintre Demiurg și Hyperion, Demiurgul îl conștientizează pe erou despre esența sa, fundamental opusă celei a lumii de rând: „Iar tu, Hyperion, rămâi / Oriunde ai apune ...”; în zborul lor prin „genunea văzduhului”, Lucifer îi relevă lui Cain efemeritatea condiției sale: „Pierit-au lucruri fără preț [...] / Dar, doar pentru făpturile de lut / Schimbare-nseamnă moarte.” (*Cain*, actul II, scena 2).

Cei doi protagoniști avântați în zborul cosmic își doresc exact contrariul: Cain tânjește după nemurire, în vreme ce Hyperion dorește să devină muritor. Fiind esențe diferite este firesc ca dorințele să le fie diferite, opuse chiar, însă remarcăm forța, determinarea și avatarurile la care se supun pentru atingerea dorinței devenită ideal: - Cain: „Să-mi potolesc gândirea răscolită / De setea de-a cunoaște, să dezleg / Cumplita taină-a morții și a vieții.” (*Cain*, actul II, scena 2); Luceafărul: „Reia-mi al nemuririi nimb / Și focul din privire, / Și pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire ...” (*Luceafărul*).

Zborul cosmic ce cuprinde magistratele lecții „administrate” de Lucifer și de către Demiurg își relevă scopul parnetic: Hyperion înțelege de ce trebuie să rămână în lumea sa: „Trăind în cercul vostru strâmt / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece.” Tot astfel și Cain își dă seama că sfatul lui Lucifer ar fi fost cel care i-ar fi conferit acceptarea stării sale existențiale: „Trăiești în lumea ta, n-ai cum pricepe / Vedeniile vechi.” (*Cain*, actul II, scena 2). Singura certitudine pe care i-o oferă Lucifer lui Cain, copleșitoare prin dramatismul ei, este sfârșitul prin

moarte: „Trăiți și veți muri [...] / Cea mai înaltă cunoștință poate o veți afla prin moarte: ea fiind din toate cel mai sigur lucru, duce, / Oricum la cea mai sigură știință.” (*Cain*, actul II, scena 2).

Zborul Luceafărului prin univers reprezintă metafora plastică a dorului unei ființe superioare, pentru care universul se naște din propria-i cenusă. Ca și Luceafărul la hotarul dintre nemurire = cunoaștere și iubire = condiția de muritor, Cain e pus să aleagă între iubire (pentru Adah, Abel, Adam și Eva, Zillah) și cunoaștere echivalentă cu „închinarea” către Lucifer. Observăm aici orphismul, lupta între suflet și trup, ca între particula divină și închi-soarea ei carnală.

Deși seamănă mult prin grandoarea și absolutul aspirațiilor cei doi eroi sunt deosebiți structural; însuși zborul își are sorginte diferită: pentru Luceafăr este un zbor în căutarea iubirii, pentru Cain este zborul pentru dobândirea cunoașterii. Pentru Luceafăr, drama, nefericirea constau în imposibilitatea de a răspunde iubirii prin iubire; pentru Cain drama se constituie din dorința de a da iubirii, dragostei un temei real, bazat pe cunoaștere și nu pe ignoranță. Cain nu e un ucigaș prin temperament, crima lui e săvârșită dintr-o întâmplare nenorocită, căci el nu ucide pe Abel-fratele, ci prin moartea acestuia dorește moartea umilinței, a supușeniei, a jertfelor sângărânde înălțate pe altarul unei divinități crude.

Răzvrătirea nu este o soluție suficientă nici la Lucifer și nici la Cain. Doar puterea uriașă de percepere a realității datorată unei profunde inteligențe îi va salva pe cei doi protagoniști.

În zborul cosmic al Luceafărului sau al lui Cain universul este același, materia este cuprinsă și ea de mișcare eternă, dincolo de care, în zgomotul versului plin de mister, simțim acea „dulce muzică de sfere” fără geometrismul lui Platon. Aici totul pare că se desfășoară în eternitate.

În concluzie, conexiunile și contrastele ce s-au ivit din analiza motivului cosmic la cei doi poeți romantici ne-au condus către următoarea interpretare: Luceafărul eminescian e un Cain desmierdat de divinitate, la rândul lui Cain e microcosmosul luminat de macrocosm, rămas însă lipsit de nemurire. Pentru ambii eroi zborul înseamnă cunoaștere și acceptare a stării de fapt.

BIBLIOGRAFIE

Byron, George Gordon, *Opere. Teatru vol. 4*, studiu introductiv Dan Grigorescu, București, Editura Univers, 1985, p. 17-20, 60-64.

Călin, Vera, *Romantismul*, București, Editura Univers, 1970, p. 120-122, p. 134.

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I.

Mincu, Marin, *Luceafărul – Poem al visului romantic*, Constanța, Editura Pontica, 1996, p. 107-150.

Todoran, Eugen, *Eminescu*, București, Editura Minerva, 1972, p. 476-530.

Vianu, Tudor, *Studiu de literatură universală și comparată*, București, Editura Academiei R.P.R., 1960, p. 7-51.

INFLUENȚA LIMBII ITALIENE ASUPRA TERMINOLOGIEI GRAMATICALE A LUI IENĂCHIȚĂ VĂCĂRESCU ȘI IORDACHE GOLESCU

Adriana VLAD (MUNTEAN)

Abstract

In his book about grammatics, from 1787, Ienăchiță Văcărescu uses Italian and Greek loans. There is a reduced number of Slavonic grammatical terms, which represent elements from the traditional Slavonic terminology used in the educational system of the Romanian countries.

A great part of its terminology based on Italian and Greek ethimology was resumed by Iordache Golescu. Under some aspects, the nomenclature of the 1840's Grammatica marks some progress comparatively to the terms used by Ienăchiță Văcărescu.

Key-words: *terminology, Italian and Greek ethimology, progress.*

În istoria culturii românești de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și din prima jumătate a veacului următor contribuția boierilor munteni Ienăchiță Văcărescu și Iordache Golescu rămâne deosebit de importantă pentru procesul de deschidere și de înnoire permanentă. Merită subliniate eforturile celor doi de a crea în limba română o terminologie gramaticală prin valorificarea influențelor preluate din gramaticile străine avute ca model.

Vom încerca în continuare o prezentare generală a terminologiei utilizate de Ienăchiță Văcărescu și Iordache Golescu, marcând îndeosebi termenii de origine italiană care își fac loc în nomenclatura gramaticilor din 1787 și 1840.

Așadar, în anul 1787, Ienăchiță Văcărescu publică la Râmnic și la Viena prima gramatică scrisă și tipărită în limba română, intitulată *Observații sau băgări de seamă asupra regulelor și orînduieilor gramaticii românești*. Această lucrare era destinată atât școlarilor din Țara Românească, cât și românilor transilvăneni. Doar ediția de la Râmnic se deschide cu o prefață închinată episcopului Filaret, în care interesează notele autorului referitoare la istoria românilor, la limba română contemporană lui.

Observațiile sunt împărțite în două părți: una, mai mare, cuprinde noțiuni de gramatică, iar cealaltă, de dimensiuni mai mici, noțiuni de poetică

și versificație. Prima se deschide cu o introducere în care se definește noțiunea de gramatică, apoi urmează o serie de cunoștințe de fonetică, de ortoepie și de ortografie; urmează prezentarea noțiunilor de morfologie și mai sumar a celor de sintaxă. Pentru această parte a lucrării sale, Ienăchiță Văcărescu are ca model o gramatică italiană a lui Girolamo Gigli, *Lezioni di lingua toscana*, apărută la începutul secolului al XVIII-lea.

Chiar în prefața lucrării sale, Ienăchiță Văcărescu constată inexistența unei terminologii științifice în limba română: „lipsesc din limba noastră toți termenii științii” (p. 6) și este adeptul introducerii neologismelor.

Dar boierul muntean păstrează în nomenclatura gramaticii sale unele calcuri (*cădere* = caz, *grai* = verb, *înjugare* = conjugare), identice cu cele create de Dimitrie Eustatievici în gramatica sa din 1757, deși nu cunoscuse lucrarea anterioară a dascălului brașovean. Faptul se explică prin aspectul internațional al terminologiei gramaticale, termenii românești calchiați fiind aceiași sau aproximativ aceiași la toți cărturarii epocii respective, fie că erau traduși după termenii grecești sau latinești, fie că reprezentau simple copii ai termenilor corespunzători slavoni, la rândul lor calchiați după cei grecești sau latinești.

Cu ajutorul acestei nomenclaturi vechi gramaticale, Ienăchiță Văcărescu explică noua terminologie pe care o introduce: *pronome*, adică *pronume*, *verbu*, adică *graiu*, *partițipie*, adică *părtășire*, *propozițione* adică *propunere*, *congiunțione*, adică *legare*¹.

Folosind pentru prima parte a gramaticii sale un model italian, această limbă va fi adoptată „ca normă generală pentru nomenclatura gramaticală”².

Termenii de proveniență italiană abundă în nomenclatura gramaticii din 1787, uneori adaptați fonetic sau morfologic la limba română, sau, numai fonetic, după latină: *grammatica* (p. 2), *nome* (p. 6), *pronome* (ib.), *adverbiu* (ib.), *congiunțione* (ib.), *interiecțione* (ib.), *gheneru* (p.19) *sostantivu* (p. 33), *adiectivu* (ib.), *nume propriu* (p. 34), *nume apelativu* (ib.), *propozițione* (= prepozițiile, pe care le împarte în: *semplici* și *composte* (p. 86)); *soghet* (= subiect, p. 58); *căderile* (= cazurile) sunt: *nominativă*, *ghenitivă*, *dativă*, *acuzativă*, *vocativă*, *ablativă* (precizăm că vocala finală *ă* apare din încercarea gramaticianului de a le acorda cu substantivul feminin *cădere*); interesantă ni se pare și clasificare pronomelui din care observăm dublarea termenului neologic de origine italiană cu elementul calchiat, utilizat din dorința ca această nouă denumire să devină accesibilă: *perzonalu* sau *primitivu* (p. 37), *dobînditoriu* sau *positivu* (p. 40), *dimonstrativu* sau *arătătoriu* (p. 44), *relativu* sau *adunătoriu* (p. 47), *dă cvalită* sau *dă felurime* (p. 53), *dă diversită* sau *dă dăosibire* (ib.) etc.

Ienăchiță Văcărescu continuă să utilizeze pe parcursul lucrării sale procedeul de a însoți termenii neologici cu traducerea lor românească, „cari

altfel dau nascere la formațiuni bizare și la compozițiuni arbitrare”³. Apar la Văcărescu: „*dativă* adică *dătătoare*, *nominativă* adică *numitoare*, *ghenitivă* adică *nemuitoare*, *acuzativă* sau *pricinuitoare*, *vocativă* sau *chemătoare*, *ablativă*, adică *aducătoare*” (p. 20); „*transitive* sau *strămutătoare*, *intransitive*, adică *nestrămutătoare*” (p. 57).

Așadar, termenul neologic este folosit mai ales ca titlu, fiind abandonat adeseori în cursul expunerii, preferându-i-se echivalentul cu aspect mai românesc. O ilustrare a atitudinii timide manifestată de Ienăchiță Văcărescu față de împrumut oferă partea de descriere a verbului, care, spre deosebire de cea a numelui, totuși este mai bogată în neologisme. Pentru denumirea modurilor, gramaticianul român introduce termenii neologici, *indicativ* etc., pe care-i explică prin calcuri: „*moda indicativă* adică *arătătoare* sau *hotăritoare*, *imperativă* adică *poruncitoare*” (p. 61).

Stabilind relația dintre moduri și timpuri, boierul muntean folosește numai neologismul: „*Moda indicativă* are *timi șase*” (p. 61), pentru ca, în paginile în care descrie paradigmele, să revină la întrebuintarea ambilor termeni: „*modă hotăritoare* sau *indicativă*” (p. 62) și în final, să prefere termenul calchiat: „*modă hotăritoare*” (p. 67).

Analizând terminologia lingvistică folosită de Ienăchiță Văcărescu, constatăm predominarea termenilor de origine italiană, pe planul al doilea stând termenii de origine grecească, pe care-i utilizează în partea a doua a gramaticii din 1787. Ienăchiță Văcărescu este, de fapt, un promotor al curentului italianizant în cultura românească.

O bună parte din terminologia italianizantă și grecizantă a fost reluată de Iordache Golescu în *Băgări-de-seamă asupra canoanelor gramaticești*, București, 1840.

Sub unele aspecte, terminologia preconizată de Iordache Golescu în gramatica sa, marchează un progres în comparație cu nomenclatura utilizată de Ienăchiță Văcărescu. Trebuie să precizăm că lucrarea normativă din 1840 se caracterizează, pe lângă abundența de informații și exemple și prin câteva exagerări: categorii semantice numeroase la substantiv, verb și mai ales la adverb și interjecție, făcându-se adeseori confuzii între aceste două părți de vorbire; autorul înmulțește categoriile morfologice, ca în cazul modurilor și timpurilor verbale, introducând paradigme noi: cu ajutorul „*auxiliarului*” *a putea* creează noi timpuri la „*moda îndoitoare*” și parțial la cea „*rîvnitoare*”, „*voitoare*” și „*pricinuitoare*”; în funcție de topica auxiliarului, ca și la Eustatievici, distinge moduri diferite: *aș mânca* e *moda rîvnitoare*, iar *măncareaș* – *moda urătoare*.

Important este capitolul formării cuvintelor, Lazăr Șăineanu considerându-l „cel mai complet repertoriu de sufixe diminutive ce cunoaștem: 31 de sufixe masculine, 27 feminine și 19 neutre”⁴.

Aceeași importanță este acordată foneticii și ortoepiei, Iordache Golescu realizând descrieri savuroase ale pronunțării sunetelor românești și corespondențe de acest fel cu sunete din șapte limbi străine: greacă, latină, italiană, franceză, germană, turcă, slavă.

În limba literară din prima parte a secolului al XIX-lea, scrisul lui Iordache Golescu aduce o notă aparte. „Într-o vreme când majoritatea scriitorilor tindeau spre norme cât mai unitare, mai ales sub raport fonetic, Iordache Golescu folosește numeroase fonetisme populare sau regionale, muntenești. În schimb, muntenismele din domeniul morfologiei sunt aceleași ca la contemporanii săi munteni și nu prezintă vreo deosebire față de tradiție sau în raport cu dezvoltarea limbii literare din deceniile imediat următoare... Gramatica lui Iordache Golescu pune în circulație numeroase derivate personale și continuând pe Ienăchiță Văcărescu, numeroase neologisme din italiană și din greacă”⁵.

Se poate remarca însă adaptarea fonetică mai pronunțată a unor neologisme de origine italiană: ex. *nume*, *pronume*, *prepoziție*, precum și renunțarea la numeroși termeni grecești: ex. *lexis*, *oxie*, *stigmi*.

Golescu menține însă în ale sale *Băgări de seamă* terminologia italiană a lui Ienăchiță Văcărescu, în special în denumirea modurilor și timpurilor verbului, a categoriilor gramaticale specifice flexiunii verbale.

Din dorința de a introduce termeni noi și de a fi înțeles în același timp, Golescu însoțește împrumuturile (creațiile neologice) cu unul sau mai multe sinonime, iar în felul acesta expunerea materialului gramatical devine greoaie. Exemplu:

– în domeniul foneticii: slove *vocale*, adică *glasnice* sau *sunătoare*; slove *consonante*, adică *neglasnice* sau *nesunătoare* (p. 9).

– în domeniul morfologiei: *articol* sau *încheiere*, *încheietură* (p. 11); *nominativă*, adică *numitoare* sau *de numire*; *dativă*, adică *dătătoare* sau *dă dare*, *vocativă*, adică *chemătoare* sau *dă chemare* (p. 32).

Termeni de origine greacă pot fi întâlniți, atât în secțiunea consacrată foneticii (ex.: *difthongii*, *trifthongii* (p. 84)), sintaxei (ex.: *sindaxis* (p. 86), *frasis* (p. 235)), cât mai ales în domeniul stilisticii: *metaforici* (p. 241), *aligorie* (ib.), *enigmă* (ib.).

Pe lângă termenii slavoni, care sunt aceleași ca în gramatica lui Ienăchiță Văcărescu, Iordache Golescu își completează nomenclatura cu termeni creați de el însuși sau traduși. Oferim, spre exemplificare, următorii termeni din gramatica din 1840: *singuratic* sau *singurit*, p. 11 *înmulțatic* sau *înmulțit*, p. 11 (moda) *îndoitoare* (= modul prezumtiv), p. 32 (moda)

voitoare (= modul conjunctiv-deziderativ), p. 32 *părtășire* (= participiu), p. 61.

„Golescu, deși a tipărit gramatica sa în urma gramaticii lui Eliade, totuși în privința terminologiei gramaticale nu urmează pe Eliade, ci pe Văcărescu, dela care împrumută cu puține deosebiri nomenclatura slavonă și italiană, păstrând totodată și câteva resturi din nomenclatura gramaticilor grecești din timpul fanarioților. În privința aceasta, Golescu prezintă un contrast față cu gramatici dintre 1820 și 1840, la cari se observă terminologia gramaticală latină sau cea franceză, și la unii chiar și cea germană, ceea ce nu se observă la Eliade care a întrebuițat o terminologie științifică în conformitate cu firea limbei române”⁶.

Din descrierea modului de creare, adaptare și evoluție a termenilor de specialitate întâlniți în gramaticile din 1787 și 1840, reiese că nici o latură a acestor scrieri normative nu demonstrează atât de coerent continua elaborare și frământare a autorilor ca terminologia. Ea dă impresia unui laborator în care elementele provenite din sectoare diferite sunt supuse unei elaborări continue în vederea cristalizării definitive. Uneori, materialele puse la contribuție sunt prelucrate numai pe jumătate, obținându-se forme hibride care indică oprirea în drumul obținerii termenului definitiv; alteori, prefacerea este totală, dând naștere unor termeni care fac parte din nomenclatura gramaticilor moderne.

NOTE

¹ Ienăchiță Văcărescu, *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orîndueleur gramaticești*, Viena, 1787, p. 17.

² Lazăr Șăineanu, *Istoria filologiei române*, ediția a II-a, București, 1895, p. 95.

³ *Ibidem*, p. 97.

⁴ *Ibidem*, p. 105.

⁵ Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, București, Editura Minerva, 1971, p. 539.

⁶ Romulus Ionașcu, *Gramatici români. Tractat istoric. Despre evoluțiunea studiului gramaticii române de la 1757 până astăzi*, Iași, 1914, p. 144. **BIBLIOGRAFIE**

Haneș, P.V., *Gramatica lui Ienăchiță Văcărescu*, în *Studii de istorie literară*, București, 1970, p. 149-170.

Golescu, Iordache, *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticești*, București, Tipografia lui Eliad, 1840.

Ionașcu, Romulus, *Gramatici români. Tractat istoric. Despre evoluțiunea studiului gramaticii române de la 1757 până astăzi*, Iași, 1914.

Marcu, Mihaela, *Evoluția terminologiei gramaticale românești în perioada 1757-1877*, Craiova, Editura Universitaria, 2005.

Munteanu, Ștefan, Țâra, Vasile, *Istoria limbii române literare*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

Șăineanu, Lazăr, *Istoria filologiei române*, ediția a II-a, București, 1895.

Văcărescu, Ienăchiță, *Observații sau băgări de seamă asupra regalelor și orînduelelor gramaticești*, Viena, 1787.

*** *Istoria lingvisticii românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.

MIMESIS – THE BASIS OF MODERN WORLD

Oana-Lavinia ZAHARIE

Rezumat

Nu se poate vorbi despre moștenirea culturii și civilizației greco-latine fără a ne referi la arta mimesisului. În artă, mimesisul este considerat ca reprezentând emoțiile umane, în general, și în particular, esența moștenită a acestor emoții și adevărul psihologic al operei de artă care se drează ascultătorului sau cititorului. Astfel, au existat câțiva scriitori interesați de mimesis: Walter Kaufmann în *Tragedy and Philosophy*, Michael Taussig, *Mimesis and Alterit*, Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Merlin Donald, René Girard și alții. Fundamentul culturii occidentale se bazează pe „trei stâlpi”: Grecia antică (filosofia grecească), Imperiul Roman (în special dreptul roman) și creștinismul.

Key-words: *Roman, Greek, mimesis, traditions.*

One can not talk about the legacy of the Roman and Greek culture and civilization without referring to the art of mimesis. In arts, mimesis is considered to be re-presenting the human emotions in new ways and thus representing to the onlooker, listener or reader the inherent nature of these emotions and the psychological truth of the work of art. There have been several writers interested in mimesis: Walter Kaufmann in *Tragedy and Philosophy*, Michael Taussig, *Mimesis and Alterit*, Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Merlin Donald, Rene Girard a.s.o.. It is also, impossible to talk about the connection between mimesis and the modern world without referring to Western culture. Often the concept of “modern world” becomes synonymous with “Western world” and the latter implies the Western culture. It is impossible to talk about the Western culture without taking into account the importance and the echoes of the ancient world, especially the Greco-Latin one.

The foundations of Western culture are based on “three pillars”: ancient Greece (concretely Greek philosophy), the Roman Empire (specifically Roman law), and Christianity (specifically Catholicism and Protestantism). Broadly, these foundations are referred to as Greco-Roman and Christian roots. Western culture has developed many themes and traditions and here are some important ones:

- Greco-Latin classic letters, arts, architecture, philosophical and cultural tradition, that include a large and vast influence of very important and preeminent authors such as Plato, Aristotle, Homer, Herodotus or Caesar, as well as a very long mythologic tradition (approximately syncretic to other Mediterranean ones such as Phoenician or Egyptian).
- Biblic and Evangelic Judaeo-Christian mythologic and cultural tradition, as well as part of Christian Theology and Philosophy, and an abundant tradition on the philosophical discipline of Ethics.
- Secular Humanism, Rationalism and Enlightenment thought, as opposed to traditionally preeminent Catholicism and Protestant Christianity religious and moral doctrines in lifestyle. Though such opposition hasn't fully ended, it settled the basis for a new critical attitude and open questioning of religion, favouring freethinking and questioning of the Church as an authority, what resulted in open-minded and reformist ideals inside, such as Liberation Theology, which partly adopted these currents, and secular and political tendencies such as Laicism, Agnosticism, Materialism and Atheism.
- A tradition and idea of importance of law which has its roots in Roman law.
- Widespread usage of terms and specific vocabulary borrowed, based or derived from Greek and Latin roots or etymologies, for almost any field of arts, science and human knowledge, becoming easily understandable and common to almost any European language, and being a source for inventing "internationalized" neologisms for nearly any purposes. It is not either rare for full loan Latin phrases or expressions, such as *in situ*, *grosso modo* or *tempus fugit* to be in usage, many of them giving name to artistic or literatic concepts or currents. Not to forget to mention the standardized usage of such roots and phrases when giving official scientific names for biological species (such as *Homo sapiens* or *Tyrannosaurus rex*). This shows a reverence for these languages, called classics.
- Generalized usage of some form of Latin or Greek alphabet. Last one includes the cases of Greece, in its standard form, and in derived forms, such as Cyrillic, the case of those Slavic Eastern countries of Christian Orthodox tradition, historically under the Byzantine and later Russian Czarist or Soviet area of influence. Other variants of it are encountered for Gothic and Coptic alphabets, that historically substituted older scripts, such as Runic, and Demotic or Hieroglyphic systems.

- Scholasticism.
- Renaissance arts and letters.

Western culture is not homogeneous and it has evolved and gradually changed over time. All the general characteristics about it have their exceptions at some time and place. For instance the Greek Hoplites differed in many ways from the Roman Legions in organization and tactics. The polis of the Greeks is not the same as the French, German or English city of the 21st century. The gladiatorial games of the Roman Empire are not identical to present-day sports. The art of Pompeii is not the art of Hollywood. Nevertheless, it is possible to follow the evolution and history of the West, and appreciate its similarities and differences, its borrowings and contributions to the other cultures of humanity. The ancient Greek conception of science, philosophy, democracy, architecture, literature, and art provided a foundation embraced and built upon by the Roman Empire as it swept up Greece in its conquests in the 1st century B.C. If the Roman Empire represented the political power, ancient Greece was the “capital” of culture, the land of philosophy, music and letters. For five hundred years, the Roman Empire spread the Greek and Latin languages and Roman law across Europe, although it rejected the democratic concepts pioneered in ancient Athens. With the rise of Christianity in the midst of the Roman world, much of Rome’s tradition and culture were absorbed by the new religion, and transformed into something new, which would serve as the basis for the development of Western civilization after the fall of Rome. The two cultures were the catalyze of the development of human society. Also, Roman culture mixed with the pre-existing Germanic, Slavic, and Celtic cultures, which slowly became integrated into Western culture starting, mainly, with their acceptance of Christianity.

After the fall of Rome much of Greco-Roman art, literature, science and even technology were lost and thus the whole humanity lived a period full of uncertainty and anarchy to all levels of society. This period lasted a whole millennium and it is known in history as the “dark millennium”. Europe fell into political anarchy, with many warring kingdoms and principalities, and evolved into feudalism. However, much of the basis of the post-Rome world had been set before the fall of the Empire, mainly through the integrating and reshaping of Roman ideas through Christian thought. The Greek and Roman paganism had been completely replaced by Christianity around the 4th and 5th centuries, since it became the official State religion following the baptism of Emperor Constantine I. Roman Catholic Christianity served as a unifying force in Western Europe, and in some respects replaced or competed with the secular authorities. It was the Christianity which preserved most of the Greco-Latin world but in a different shape. Art

and literature, law, education, and politics were preserved in the teachings of the Church, as an institution, in an environment that, otherwise, would have probably seen their loss. The Church founded many cathedrals, universities, monasteries and seminaries, some of which continue to exist today and its authority had no limits (especially when referring to the Catholic Church and to its Inquisition). In the Medieval period, the route to power for many men was in the Church, which was the biggest power, next to the king.

It is known that the modern legal code is based on that of the Romans, who knew how to improve it so that without it, the modern world would have been poorer. The rediscovery of the Justinian Code in the early 10th century rekindled the West's passion for the discipline of law, which would be later taught in universities. Roman law became the foundation on which all legal concepts and systems were based, and its influence can be traced to this day in all Western legal systems (although in different manners and to different extents in the common (Anglo-American) and the civil (continental European) legal traditions). The study of canon law, the legal system of the Catholic Church, fused with that of Roman law to form the basis of the refunding of Western legal scholarship. The ideas of civil rights, equality before the law, procedural justice, and democracy as the ideal form of society were principles which formed the basis of modern Western culture and they were all inherited from the ancient Greco-Latin civilization (adapted, of course to time and space).

It actively encouraged the spreading of Christianity, which was inexorably linked to the spread of Western culture. It is known that there has always been a mixture among cultures and even religions. Peoples, in general, and people, in particular, have borrowed one from the others what they haven't had, so that most of the cultures with the same degree of development have many common features. For instance, owing to the influence of Islamic culture and Islamic civilization — a culture that had preserved some of the knowledge of ancient Mesopotamia, Egypt, India, Persia, Greece, and Rome, and improved on them significantly — in Islamic Spain and southern Italy, and in the Levant during the Crusades, Western Europeans translated many Arabic texts into Latin during the Middle Ages. Later, with the fall of Constantinople and the Ottoman conquest of the Byzantine Empire, followed by a massive exodus of Greek Christian priests to Italian towns like Venice, bringing with them as many scripts from the Byzantine archives as they could, and coming in contact with their teachings, revived scholars interest for the Greek language and classic works, topics and lost files. Both the Greek and Arabic influences eventually led to the beginnings of Renaissance. From the late 15th century to the 17th century, Western culture began to be spread to other parts the world by

intrepid explorers and missionaries during the Age of Discovery, followed by imperialists from the 17th century to the early 20th century. Thus, history has a “funny” way of preserving and revealing its treasures.

Maybe of all the nations in the world, the one which “copied” the best the Roman civilization, is the North-American society. The architecture, the institutions (the sacredness of the Senate) and even the names (The Capitol) remind us of the great ancient society and its influence all over the world. The architecture of the White House deliberately recalls ancient Roman temples. As Rome was the capital of the world two millennium ago, so is Washington D.C. nowadays.

On the other hand, at the opposite pole of Western civilization even Japan has adopted some aspects of Western culture, whilst maintaining strong Japanese traditions. Elements of Western culture have had a very influential role on other cultures worldwide. People of many cultures, both Western and non-Western, equate “modernisation” (adoption of technological progress) with “westernisation” (adoption of Western culture). Some members of the non-Western world have suggested that the link between technological progress and certain harmful Western values provides a reason why much of “modernity” should be rejected as being incompatible with their vision and the values of their societies. The West has always been the catalyze of civilization. What is generally uncontested, is that much of the technology and social patterns which make up what is defined as “modernisation” were developed in the Western world. Whether these technological and social patterns are intrinsically part of Western culture, is more difficult to answer. Many would argue that the question cannot be answered by a response from positivistic science and instead is a “value” question which must be answered from a value system (e.g. philosophy, religion, political doctrine). Nonetheless, much of anthropology today has shown the close links between the physical environment and daily activities and the formation of a culture (the findings of cultural ecology, among others). Thus, one can easily say that time and space are important in defining a certain type of culture and people shape them according to their needs and wishes. But, to a certain extent, humanity has kept the same values and principles, so that time has not gone by, at all (for example, the ethic and esthetic values have not changed too much since the ancient times, the literary themes and motifs have been passed on from generation to generation and the examples can continue).

Some cultural and artistic modalities are also characteristically Western in origin and form. While dance, music, story-telling, and architecture are human universals, they are expressed in the West in certain characteristic ways.

The symphony has its origins in Italy. Many important musical instruments used by cultures all over the world were also developed in the West; among them are the violin, piano, pipe organ, saxophone, trombone, clarinet, and the theremin. The solo piano, symphony orchestra and the string quartet are also important performing musical forms.

The ballet is a distinctively Western form of performance dance. The ballroom dance is an important Western variety of dance for the elite. The polka, the square dance, and the Irish step dance are very well-known Western forms of folk dance.

The main forms of western music are historically European Folk, Classical, and Country are genres of music invented by westerners.

While epic literary works in verse such as the Mahabarata and Homer's Iliad are ancient and occurred worldwide, the novel as a distinct form of story telling only arose in the West (with the possible exception, though isolated, of the Japanese Tale of Genji, five greats epics of Tamil and Persian Shahnama) in the period 1200 to 1750. Photography and the motion picture as a technology and as the basis for entirely new art forms were also developed first in the West. The soap opera, a popular culture dramatic form originated in the United States first on radio in the 1930s, then a couple of decades later on television. The music video was also developed in the West in the middle of the twentieth century.

The arch, the dome, and the flying buttress as architectural motifs were first used by the Romans. Important western architectural motifs include the Doric, Corinthian, and Ionic columns, and the Romanesque, Gothic, Baroque, and Victorian styles are still widely recognised, and used even today, in the West. Much of Western architecture emphasises repetition of simple motifs, straight lines and expansive, undecorated planes. A modern ubiquitous architectural form emphasising this characteristic, first developed in New York and Chicago, is the skyscraper.

Oil painting is said to have originated by Jan van Eyck, and perspective drawings and paintings had their earliest practitioners in Florence. In art, the Celtic knot is a very distinctive Western repeated motif. Depictions of the nude human male and female in photography, painting and sculpture are frequently considered to have special artistic merit. Realistic portraiture is especially valued. In Western dance, music, plays and other arts, the performers are only very infrequently masked. There are essentially no taboos against depicting God, or other religious figures, in a representational fashion.

Many forms of popular music have been derived from African-Americans' folklore and music during 20th and 19th centuries, initially by themselves, but later played and further developed by Americans, British

people, and Westerners in general. These include Jazz, Blues and Rock music (that in wide sense include Rock and roll and Heavy Metal branches), Rhythm and blues, Funk, Rap, and also Ska or Reggae in an African-Caribbean, Jamaican background. Several other related or derived styles were developed and introduced by western pop culture such as Pop, Pop-Rock, Technopop, Dance, Techno or Rave, Nu metal, etc.

There are many differences between the regions of the western culture, for example between Northern or Latin America or Western Europe. For instance, religion has waned considerably in Western Europe, where many are agnostic or atheist. Nearly half of the populations of the United Kingdom (44-54%), Germany (41-49%), France (43-54%) and the Netherlands (39-44%) are non-theist. However, religious belief in the United States is very strong, about 85-91% of the population,^[2] as also happens in most of Latin America.

Most of Western societies have traditionally been, and often keep being, to some degree, socially collective, giving a major importance to social majoritary traditions or tendencies (such as customs, protocols, beliefs or fashion), that often tend to be prescribed over minority or individual ones, especially when hardly divergent, which can at times cause intolerance, prejudices and social exclusion. In general, western cultures tend to emphasise consensus over any kind of minority or individual solution. However, liberal, romantic, socialist and democratic ideas, that have had an important, growing impact in late modern society, have caused an increasing degree of respect and tolerance toward individual differences (most noticeable on racial issue), liberties and opinions, as well as an important support or expectance of originality, that manifests in artistic criteria. Thus, such differences are usually understood as a matter of diversity, rather than as a source of threat or conflict. This sometimes even becomes respect for other cultures and interest for them to be studied and learn from, driving to new Scholastic currents, as well as subcultural and countercultural ones. Much of this respect for difference and individual liberties remain, however, still theoretical, in many ways, among mainstream society, when the individual factor encounters a strong opposition from social customs and consensus, and thus resists to be accepted or understood. This situation, anyways, has tended to change among most progressive sectors of society, as a consequence of the many social and counter-cultural movements that the last decades have come to see, what, to some extent, has influenced mainstream, who is more predisposed to live along with differences.

Creativity and the expression of the individual is commonly encouraged but only if the artist does not deviate too far from society's

standards. However, forms of personal expression which violate minor folkways are generally accepted.^[3] New subcultures, art, and technology constantly emerge. Furthermore, capitalism which is found in almost every western country, supports an individualistic ideology. The forms of government usually adopted in western societies, as a part of a wider, nowadays ruling social-economical liberal capitalist structure, are multi-party parliamentary or presidential (also “congressional”) systems, frequently referred to as *figurative* democracy, which favors some sort of majority consensus when coming to adopt collective decisions.

Humanity has evolved and developed due to the most important form of manifestation: mimesis. Without it, no one would have been able to talk nowadays about civilization. Thus, there is a strong connection between the terms “mimesis” – “civilization”, in general and “mimesis” – “modern world” in particular. The process of imitation is used in to promote both the particular version of reality and also the general version of it. While such a study is beneficial in tracing the usage and importance of imitation in art, literature architecture, philosophy, science, law, politics what is most apparent, perhaps, is the discovery that language itself is an imperfect imitation of meaning.

BIBLIOGRAPHY

- Ankara, Guy, *Coexisting Contemporary Civilizations: Arabo-Muslim, Bharati, Chinese, and Western*, Geneva, INUPRESS, 2000.
- Asimov, Isaac, *Asimov's Biographical Encyclopedia of Science and Technology: The Lives & Achievements of 1510 Great Scientists from Ancient Times to the Present*, Revised second edition, Doubleday, 1982.
- Barzun, Jacques, *From Dawn to Decadence: 500 Years of Western Cultural Life 1500 to the Present*, HarperCollins, 2000.
- Merriman, John *Modern Europe: From the Renaissance to the Present*, W. W. Norton, 1996.
- Derry, T. K. and Williams, Trevor I., *A Short History of Technology: From the Earliest Times to A.D. 1900*, Dover, 1960.
- Eduardo Duran, Bonnie Dyran, *Native American Postcolonial Psychology*, Albany, State University of New York Press, 1995.
- Jones, Prudence and Pen Nick, Nigel, *A History of Pagan Europe*, Barnes & Noble, 1995.
- McClellan, James E. III and Dorn, Harold, *Science and Technology in World History*, Johns Hopkins University Press, 1999.

Pastor, Ludwig von, *History of the Popes from the Close of the Middle Ages; Drawn from the Secret Archives of the Vatican and other original sources*, 40 vols. , St. Louis, B. Herder, 1898ff..

Stein, Ralph, *The Great Inventions*, Playboy Press, 1976.

Walsh, James Joseph, *The Popes and Science; the History of the Papal Relations to Science During the Middle Ages and Down to Our Own Time*, Fordam University Press, 1908, reprinted 2003, Kessinger Publishing..

FLORIN OLTEANU,
Evoluții instituțional-politice în coloniile grecești
de pe coasta de vest a Mării Negre,
Craiova, Editura Universitaria, 2009, 134 pagini

Cartea este destinată în principal studenților Facultății de Istorie, așa cum rezultă din modul ei de prezentare, dar este utilă și altor categorii de cititori inițiați în istorie, care doresc să-și extindă cunoștințele referitoare la coloniile grecești de pe litoralul de vest al Mării Negre. Se prezintă sub forma unei sinteze a lucrărilor de specialitate care cuprind rezultatele descoperirilor arheologice din zona de vest a Mării Negre, precum și a concluziilor formulate pe baza acestora de către cercetători.

Introducerea face o scurtă trecere în revistă a celor opt colonii grecești vest-pontice, Tyras, Istros, Tomis, Dionysopolis, Apollonia Pontica, Odessos, Kallatis și Mesembria, cu menționarea metropolelor fondatoare, fapt important în înțelegerea modului specific de articulare instituțională a fiecăreia dintre ele. Deși se bucurau de autonomie, coloniile aplicau inițial proiectul instituțional al cetății din care se desprinseseră și sub a cărei asistență rămâneau multă vreme. O primă distincție care se impune este cea dintre tipul ionian de cetate, reprezentat de Milet și transmis coloniilor Tyras, Istros, Tomis, Dionysopolis, Apollonia Pontica și Odessos, și tipul dorian, reprezentat de Megara și preluat de Kallatis și Mesembria. În mod tradițional, între cele două modele politico-sociale existau deosebiri de substanță, pe care autorul le subliniază în mod repetat. Expunerea se axează îndeosebi pe analiza instituțiilor acestor colonii și, în cadrul ei, atenția se îndreaptă cu precădere asupra magistraturilor și oficiilor publice prin care instituțiile își asigurau funcționarea.

O observație preliminară pe care o face autorul este aceea că magistraturile nu erau remunerate, ci reprezentau oficii gratuite pe care le prestau unii cetățeni pentru folosul comun. În anumite cazuri, aceștia apelau la propria avere pentru a acoperi cheltuielile necesare îndeplinirii obligației asumate, de unde rezultă că, cel puțin în privința unor magistraturi, accesul cetățenilor era restricționat de posesia unei anumite averi. Recompensarea meritelor deosebite avea o mare încărcătură simbolică, pune accent pe prestigiul și exemplaritatea persoanei care binemerita și era menită să stimuleze mândria și solidaritatea cetățenească. Tipurile de oficii cetățenești sunt deduse din decretul de la Histria acordat lui Agathocles, citat de autor,

anume: magistraturi, însărcinări și slujbe, fiecare cu atribuțiile specifice. În contrast cu lumea greacă, subliniază autorul cărții, se află *cursus honorum*, cariera demnităților la Roma, un parcurs gradual obligatoriu pentru un demnitar al statului.

Istoria politică a coloniilor grecești de pe coasta de vest a Mării Negre în perioada autonomiei reprezintă nucleul central al cărții și cuprinde mai multe segmente. Primul este intitulat *Pontos Euxeinos* și face un scurt excurs mito-istoric cu privire la relațiile grecilor cu această parte a lumii, fără a trece cu vederea etimologia numelui antic al Mării Negre, foarte importantă pentru înțelegerea percepției celor vechi asupra mediului destul de ostil al acestei mări față de Mediterana, spațiul predilect de manifestare a spiritului de aventură al grecilor.

Subcapitolul intitulat *Întemeierea* conturează dimensiunile, cronologia și etapele procesului de colonizare a bazinului Mării Negre de către greci, așa cum relevă din mărturiile unor autori antici, precum și consecințele pozitive ale acestui fenomen asupra mediului social și economic preexistent. Autorul se oprește asupra fiecăreia dintre colonii și o tratează monografic, reținând informații despre: condițiile fondării, prima atestare, numele, sursele literare și arheologice de documentare, locuitorii inițiali și relațiile lor cu grecii colonizatori, aspecte politice, economice și religioase etc..

Evoluția istorică este un subcapitol care prezintă colonizarea vest-pontică în relație cu întreaga lume greacă. Sunt trecute în revistă efectele resimțite în aceste colonii datorate mai multor evenimente din lumea greacă, începând cu secolul al V-lea: radicalizarea relațiilor dintre orașele ioniene din Asia Mică și perși, care se va solda cu seria războaielor cunoscute sub numele de războaie medice; poziția hegemonică a Atenei în cadrul Ligii de la Delos și extinderea modelului democratic atenian asupra unor colonii vest-pontice (Histria); războiul peloponesiac; creșterea amenințării la adresa Greciei dinspre Macedonia lui Filip al II-lea, urmată de cucerire; epopeea lui Alexandru, care schimbă fundamental raporturile de forțe în Mediterana și inițiază un nou tip de civilizație. Intrarea decisă a Romei în arena politică și seria de cuceriri din estul mediteranean a avut ecouri inevitabile și asupra acestor colonii aparent izolate. La toate aceste provocări politice și militare, coloniile grecești de la Marea Neagră au reacționat într-un mod specific, care adesea rămâne obscur datorită lipsei documentelor. Dar este limpede că, deși se aflau la periferie, ele erau conectate la pulsul evenimentelor de la centru.

În capitolele *Organizarea instituțional-politică specific ioniană* și *Instituțiile și magistraturile în coloniile doriene* autorul analizează contrastiv sistemele politice și instituționale ale metropolelor Milet și Megara, ca

reprezentante ale sistemelor ionian, respectiv doric, în mod tradițional divergente. Dar spațiul cel mai amplu este rezervat individualizării sistemului fiecărei colonii, prin interpretarea informațiilor acumulate din surse epigrafice, în cea mai mare parte, sau prin analogie cu situații similare din cetăți mai bine documentate. Fiecare colonie beneficiază de o prezentare amănunțită a instituțiilor și magistraturilor ei, precum și a altor tipuri de oficii cetățenești specifice.

Un ultim capitol de conținut se referă la *Raportul dintre instituții și magistraturi* și relevă caracterul organic, integrat și coerent al instituțiilor, a căror bună funcționare era garantată de fundamentarea religioasă.

Concluziile punctează principalele aspecte pe care le-a vizat analiza cărții. Unul dintre acestea este că cetățile de pe litoralul vestic al Mării Negre au conservat în foarte mare măsură modelul politic și instituțional al metropolei întemeietoare. Un alt aspect important este că această lume îndepărtată de centru și funcționând într-un mediu ostil și total diferit de cel al patriei originare a rămaso lume a valorilor eminate grecești.

Demersul interpretativ al cărții se bazează pe consultarea atentă și pertinentă a bibliografiei ce conține surse antice, studii, analize și concluzii ale cercetătorilor și arheologilor, material epigrafic descoperit în coloniile grecești aflate în discuție și alte cărți fundamentale pentru domeniu. Prin aceasta, autorul reușește să ducă la bun sfârșit cu acuratețe interpretativă și într-un mod eficient ceea ce și-a propus, anume conturarea unei imagini realiste și coerente a cetăților pe care grecii le-au întemeiat la Marea Neagră. Studenții vor avea la îndemână o bogată, bine structurată și, nu mai puțin, interesantă sursă informativă.

Dana DINU

MARCO A. GUTIÉRREZ,
Perfiles comunicativos en los elementos de la oración simple.
Estudios de gramática perceptivo-intencional,
Iberoamericana Vervuert, 2004, 220 pagini

Lucrarea pe care o recenzăm se remarcă prin abordarea complexă, interdisciplinară a unor concepte care se află la „frontiera” dintre lingvistica pragmatică, lingvistica cognitivă și psiholingvistică. În centrul cercetării se află conceptele de comunicativitate, percepție, intenționalitate. Este în același timp o contribuție la lingvistica limbii latine, pentru că acordă un spațiu larg analizelor și aplicațiilor asupra acestei limbi. utilizează metode de analiză a structurilor lingvistice asociate cu principii ale psihologiei gestaltiste, interesată de natura proceselor cognitive, adoptându-i o serie de presupoziii pentru a elabora „condițiile teoretico-practice ale unei lingvistici tridimensionale: perceptiv – interpretativ – intenționale” (p. 15).

Liniile majore pe care se construiește demersul teoretic al cărții pe care o supunem atenției sunt expuse succint în *Acotaciones prorogales* (p. 13-16). În această secțiune sunt enunțate liniile generale ale problematicii pe care autorul urmează să o trateze și care sunt lucrările care l-au inspirat și i-au oferit baza teoretică și practică la care să se raporteze. Astfel, aflăm că cercetarea sa vine în continuarea unor recunoscute studii ale unor autori, printre care sunt menționați S. C. Dik, Ch. J. Fillmore, M. A. K. Halliday și R. W. Langacker, care abordează unitățile non-discrete în cadrul propoziției simple, adică ceea ce reprezintă domeniul său de interes, prin urmare „privilegiază ... teme care sunt în relație cu acest domeniu”. Marco A. Gutiérrez își propune să ofere soluții la problema aparentei, în opinia sa, incompatibilități între studiile recente care susțin unitățile non-discrete în domeniul propoziției simple și studiile mai vechi care utilizează unitățile discrete, după cum menționează în prezentarea de pe coperta a IV-a. În acest scop, face o analiză pornind de la nivelul de bază al schimbului informațional, cel al percepției, continuând cu nivelul următor, al interpretării, pentru a ajunge în cele din urmă la ceea ce reprezintă „rațiunea de a fi a limbii”, la nivelul „intenționalității comunicative particulare”. Analiza pe care o întreprinde are în vedere deci elementele nivelului frazei, considerate într-un raport de precedență și constituie o referință pentru nivelele mai complexe (p. 14).

Obiectivul lucrării „nu este acela de a respinge sau uzurpa teoriile altora, ci de a prezenta liniile de bază ale unui plan de lucru care să fie capabil de a face față provocării de a compatibiliza unitățile discrete cu unitățile non-discrete în interiorul dinamicii comunicative a discursului” (p. 14). Posibilitatea acestui plan se bazează pe presupuziția epistemologică a necesității de a trata unitar atât unitățile discrete, cât și unitățile non-discrete ale tuturor elementelor care compun o limbă, în virtutea faptului că ea se prezintă ca întreg coerent (p. 14). De asemenea, merită subliniată o „teză” a acestui demers formulată în conformitate cu principiul că „fiecare act de comunicare răspunde unei intenții de comunicare”, fiind „vehicul al unei singure sau al mai multor idei comunicative, explicite sau implicite”, lipsa intenției de comunicare conducând la invalidarea calității de unități ale discursului a ideilor comunicative (p. 15).

Pentru a atinge scopul propus, autorul structurează materia pe care o tratează în opt capitole care se înlănțuie într-o progresie sistematică, dar selectivă, fără a pretinde exhaustivitatea tratării problematicii frazei simple și a elementelor ei.

În primul capitol, *Introducción* (p. 19-23), este subliniată complexitatea funcționării procesului de comunicare verbală, datorită unei game întinse de elemente care intervin, pentru că „limbajul uman funcționează ca un interpret al realității, el fiind la rândul lui interpretat de un „super-interpret”, astfel încât orice proces cognitiv este mediat de actul de percepție indus de o anume pregnanță (în sensul de „calitate a unei forme vizuale de a capta atenția observatorului”, conform definiției din dicționarul academic al limbii spaniole) „supra-, intra- sau interpersonală inerentă oricărui proces cognitiv”. Pentru a analiza cum funcționează acest lucru trebuie avute în vedere condițiile în care se produce actul comunicării, „luând în considerare modul în care destinatarul percepe intenționalitatea, precum și codificarea efectivă a intereselor comunicative pe care le are emițătorul” (p. 23).

Linguistica perceptivo-cognitiva formează obiectul capitolului al II-lea (p. 25-32). Faptul că problema percepției limbajului a fost valorificată în lucrări de psihologie a limbajului îl determină pe autor să constate că există o anumită incongruență a obiectivelor și metodelor specifice științelor psihologice cu problematica pur lingvistică. Este nevoie de o abordare interdisciplinară, iar suportul teoretic adecvat viziunii sale este oferit de obiectivele și tezele principale ale lingvisticii cognitive, interesată de psihologia formei și de analogia dintre structurile lingvistice și aspecte ale percepției vizuale. Conform presupuzițiilor lingvisticii cognitive, „gândirea are proprietăți gestaltice, prin care se înțelege capacitatea de a discerne discontinuitățile bazându-se pe diferența fond/Figură” (p. 26), între care

există o relație dialectică. Cele două concepte se realizează pe nivele diferite: fondul este reprezentat de nivelul morfosintactic, socotit secundar, iar Figura de nivelul comunicativ-intențional, socotit principal. Între aceste nivele se află frontiera, sau granița, cu caracter pragmatic-interpretativ, care permite înțelegerea structurii lingvistico-discursive a fondului (p. 29). Granița, sau frontiera, reprezintă un concept-cheie, ce funcționează ori ca delimitare a contiguităților perceptive care modifică uniformitatea continuum-lui care ajunge la simțurile noastre, ori ca o condiție a existenței percepției (p. 31). Cu alte cuvinte, aceste elemente ale percepției corespund: frontiera - subiectului, Figura – verbului și fondul – complementului.

Analiza percepției mesajului lingvistic și al celui vizual, care sunt comparabile în mare măsură, oferă trei tipuri principale de realizare, formalizate la pagina 32, ce vor primi o materializare lingvistică în cadrul analizelor din capitolele succedente.

Capitolul III, *Dialéctica perceptivo-comunicativa* (p. 33-61) operează în primă instanță cu distincția între condițiile de perceptibilitate oferite de pozițiile socotite privilegiate ale discursului, cea inițială și cea finală, situație care decurge din caracterul liniar al limbajului. În sprijinul ideii că ordinea constituenților în frază poate acționa decisiv asupra percepției receptorului vin rezultatele unor cercetări din domeniul psiholingvisticii despre modul în care se formează structurile mentale. Astfel, adoptând concluziile lui M. A. Gernsbacher, autorul constată că informațiile care ocupă poziția inițială în frază au „avantajul primei mențiuni” și sunt memorate cu mai mare ușurință decât cele care sunt menționate în restul frazei. Pe de altă parte, datorită „persistenței” primei mențiuni, se creează „expectația care condiționează procesarea” informațiilor care urmează. În continuarea capitolului sunt discutate funcții pragmatice precum: topic, focus, apendice, binomul temă / remă.

Las fronteras de la frontera (p. 63-90) este titlul capitolului al IV-lea, care debutează cu paragraful *La paradoja perceptiva del sujeto*, care supune unei analize critice dualitatea frontieră / Figură a interpretării subiectului de către lingviști de diferite orientări. În cadrul acestui capitol, mai reține atenția paragraful intitulat *La coma psicológica* („Virgula psihologică”) (p. 72-80), care analizează un „fenomen destul de frecvent în limba scrisă”, ce constă în izolarea subiectului aflat în poziție inițială de verbul principal al propoziției, deși între cele două nu se află vreun alt element, fapt sancționat ca incorect de normele academice ale limbii spaniole, ca și ale românei, de altfel. Totuși, în opinia autorului, fenomenul are explicații care rezidă, pe de o parte, în „avantajul primei mențiuni”, iar, pe de altă parte, într-un fapt de

percepție a frontierei, prin care „forțe cognitiv-pragmatice contradictorii care operează în inconștient conferă o anumită valoare euristică faptului de a nu fi mediat sau amestecat cu elemente străine, implicate sau parazitare” (p. 74). După ce analizează mai multe tipuri de „virgulă psihologică”, Marco A. Gutiérrez conchide că aceasta este o „simplificare *contra grammaticam* a procesului de percepție a discursului lingvistic.” (p. 80)

Al cincilea capitol tratează *La focalización* (p. 91-112) ca proces complex, în variatele lui aspecte. În congruență cu abordarea perceptiv-intențională a cercetării pe care o întreprinde, autorul analizează acest concept în relație cu cele trei elemente de formalizare ale analizei percepției, fondul, frontiera și Figura, „corespunzător fiecărui nivel de percepție.” (p. 91) Ca atare, primul paragraf tratează *Focalización en tanto que intencionalidad* (p. 91-97). Începând cu al doilea paragraf al acestui capitol *Orden y 'desorden' de palabras: el ejemplo del latin* atenția autorului se îndreaptă cu precădere asupra limbii latine. Există o veche și valoroasă literatură despre ordinea constituentilor în limbile vechi, începând cu lucrarea din 1844 a lui Henri Weil, *De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes*, în care se formulează ideea ordinii libere a constituentilor în latină, spre deosebire de limbile moderne. Acesteia i s-au adăugat de-a lungul timpului multe alte lucrări importante, dintre care citez doar *L'ordre des mots dans la phrase latine*, în trei volume (1922-1949) a lui J. Marouzeau. În ultimele decenii au apărut contribuții care valorifică criteriile tipologiei propuse de J. Greenberg în articolul din 1963 *Some Universals of Grammar with Particular Reference to the Order of Meaningful Elements*. Ca urmare, latina a fost considerată o limbă de tipul SOV, dar reexaminarea din punctul de vedere pragmatic, și nu din cel sintactic, i-a pus în evidență tipologia ambivalentă. Marco A. Gutiérrez analizează problematica focalizării ținând cont „atât din perspectiva ordinii cuvintelor, cât și din cea a caracteristicilor inerente focalizării marcate ca reflex direct al Intenționalității Comunicative, Figura cea mai relevantă a schemei perceptivă” (p. 99). În cadrul paragrafului *Excurso final* (p. 109-112), ca urmare a analizării celor 883 de versuri ale *Bucolicelor* vergiliene, ajunge la concluzia că „discontinuitatea componentelor subiectului (în calitate de frontieră perceptivă) în baza unui efect de surpriză datorat prezenței verbului (în calitate de Figură perceptivă) este evitată pentru că există riscul unei false dedublări” (p. 110). Observațiile asupra modului în care Vergiliu utilizează schematizarea perceptiv-intențională a frazei îl conduc pe Marco A. Gutiérrez spre concluzia de ordin estetic că, fără a transgresa limitele „ambiguității morfosintactice”, poetul latin a reușit să potențeze într-un grad foarte înalt posibilitățile „contextului perceptiv” în favoarea valorii poetice (p. 112).

Sistema casual del latino e itinerario de intencionalidad (p. 113-141) tratează în primul paragraf calitatea de frontieră pe care i-a atribuit-o subiectului, fapt din care decurge relația cu fiecare dintre celelalte elemente ale schemei perceptiv-intenționale, Figura și fondul. În ceea ce privește relația dintre frontieră și Figură, se pune problema situației în care „frontiera poate oculă, înlocui sau chiar anula propria Figură”. Dacă fraza independentă este definită de intenția comunicativă, ca urmare a faptului că are o formă gramaticală care o exprimă, trebuie răspuns la întrebarea care este statutul apozitiei în raport cu fraza nominală. Ceea ce le distinge pe acestea de fraza independentă este prezența sau absența Figurii, pentru că ea „condiționează posibilitățile perceptiv-interpretative ale discursului în dublu sens: prezența ei blochează altă Figură, iar absența facilitează ca un alt element să poată acționa în locul său” (p.113). Între alte aspecte discutate, este de reținut situația verbelor impersonale, și în mod particular a verbelor impersonale de sentiment tip *paenitet me culpae meae*, pentru că ilustrează un tip de separare a frontierei de fond, în sensul că „se află în contradicție cu postulatul gramatical ca fiecare frază să fie formată din subiect și predicat” (p. 114). Sunt discutate în continuare alte tipuri de nominativ și de acuzativ, precum nominativul izolat-emfatic, numit și *pendens*, acuzativul proleptic, dublul acuzativ, acuzativul cu infinitiv, prin prisma aceluiași concept al intenționalității comunicative.

Itinerariul intenționalității continuă cu analiza cazului dativ, în capitolul VII, *La datividad como itinerario de intencionalidad* (p. 143-189), o preocupare mai veche a autorului acestei lucrări concretizată în mai multe articole, care socotește că dativul este „cazul cel mai marcat din punctul de vedere pragmatic” (p. 143, nota 2) și îl supune unei complexe analize din perspectiva perceptiv-intențională. Apoi întreprinde o analiză a utilizărilor a dativului, urmând o schemă perceptiv-intențională care are în vedere condiția lui de frontieră atât internă, cât și externă. Pornind de la o observație a lui García-Hernandez despre dativul complement al verbului, aflat în relație mai strânsă cu subiectul, și despre dativul complement al frazei, aflat în relație mai strânsă cu obiectul (p. 161), delimitează tipul de „dativ al frazei” și apoi câteva realizări ale lui: dativul etic, considerat prototipic, *dativus iudicantis* care reprezintă o altă fațetă a dativității externe, dativul interesului ca intenționalitate gramaticalizată, dativul numit simpatetic care, „din punctul de vedere perceptiv, afectează atât Figura, cât și fondul” (p. 177). O chestiune importantă o reprezintă relațiile dativului cu restul frazei, cu alte cuvinte efectul pe care îl are asupra ordinii cuvintelor în frază (p. 181-189).

Capitolul final, al optulea, *Final: La sintaxis en tanto que principio de ordenación*, încheie lucrarea cu o privire critică ce are ca scop să pună mai limpede în evidență „substanța” originală a propriilor contribuții și să formuleze o critică în trei puncte în care arată ce anume îl desparte de pozițiile unor lingviști, cu care are totuși în comun multe presupoziii metodologice și teoretice. Una dintre aceste chestiunile nodale în care se exprimă dezacordul său o reprezintă inconsecvența cu care se aplică „parametri sintactici unor clasificări semantice” și „tentativa de a semantiza sintaxa”, în speță, a cazurilor. Autorul observă că vechea accepție a „sintaxei ca principiu de ordonare s-a păstrat până în zilele noastre” și chiar are o importanță teoretică și practică specială în lucrările unor lingviști de orientare cognitivă, precum Langacker, sau funcționalistă, precum S. C. Dik (p. 192). Și, pornind chiar de la afirmația lui Langacker că „nu există consens nici măcar privind chestiunile de bază”, consideră că, în anumite cazuri, excesele de clasificare „au distorsionat rezultatele finale”.

Lucrarea *Perfiles comunicativos en los elementos de la oración simple. Estudios de Gramática perceptivo-intencional* a profesorului Marco A. Gutiérrez reprezintă o sursă valoroasă de idei, un model de cercetare și de abordare critică a conceptelor și metodelor cu care operează.

Dana DINU

DANA DINU,
Horățiu în literatura română,
Craiova, Editura Universitaria, 2008, 422 pagini

Cartea recent apărută, *Horățiu în literatura română*, semnată de doamna Dana Dinu, se remarcă deopotrivă prin aria vastă a cercetării și prin acuratețea științifică a acesteia.

Scopul lucrării este enunțat de autoare la pagina 15: „Cercetarea de față își propune să identifice și să descrie, să evalueze în mod implicit, modalitățile prin care poetul latin a fost atras în spațiul cultural românesc și a început să-și exercite influența din interiorul limbii române, prin medierea traducerilor, adaptărilor, imitațiilor și a altor forme”. Tot aici autoarea ne dă sumare informații în privința metodologiei cercetării efectuate. Cităm din nou: „Un asemenea demers uzează de metode comparatiste prin punerea în evidență a relațiilor de contact și a modalităților receptării lui Horățiu” (p. 16).

Lucrarea este structurată în două părți: prima – după cuprins, *Horățiu, clasicul prin excelență* (p. 19-72), prezintă o succintă, bine documentată cercetare la adresa poetului latin. Subcapitolele acestei părți sunt rezervate, în mare parte, poeticilor lui Horățiu (p. 32-48), esențialele lui contribuții la teoria literaturii. Subcapitolele *Horățiu din Antichitate până la Renaștere* și *Horățiu în literaturile europene moderne* pot avea un epilog scris de poetul latin însuși: „în orice veac la fel de tânăr voi crește fără încetare” (Oda III, 30, 7-8). Deci aceste două subcapitole prezintă posteritatea operei horățiene pe terenul culturii Europei occidentale mai vechi și mai noi. Autoarea lucrării a consultat o bună parte din ampla literatură exegetică privitoare la formele de receptare a lui Horățiu în toate literaturile. În Italia, Franța, Anglia, Germania și Spania, culturile aduse în discuție în această lucrare, influența lui Horățiu a cunoscut și cunoaște o amploare deosebită. După excursia în literaturile europene, autoarea lucrării constată desincronizarea literaturii române față de cele europene: „În momentul în care literatura română intră în contact direct și sigur, atestabil cu opera horățiană, activitatea de restituire a textelor poetului latin, prin ediții critice temeinice și laborioase este în mod fundamental încheiată” (p. 72). Dureroasa desincronizare poate fi argumentată cu anii de apariție a textelor și a traducerilor integrale a operei lui Horățiu în diverse culturi europene: germanii deja din 1492 au textul integral, francezii din 1579 pot citi în traducere oricare dintre poeziile lui

Horățiu, iar spaniolii din 1844 pot face la fel, pe când cultura română și-a îndeplinit aceeași sarcină abia în secolul al XX-lea, în 1980, când apare istorica ediție bilingvă Horatius, *Opera omnia*, I-II, datorată a doi filologi clasici, Mihai Nichita și Traian Costa.

Dacă în prima parte a lucrării Horățiu a fost în centrul atenției – cu note biografice, cu trăsătura de excelență – care constă în clasicismul său funciar, categorial, în a doua parte a lucrării, personajele sunt creatorii români în opera cărora este resimțită influența poetului latin, altfel spus, aici Horățiu este emițător și lungul șir al scriitorilor români formează receptorii. Spun parte în loc de capitole, fiindcă autoarea a aplicat în studiul influenței horațiene în literatura română criteriul cronologic, astfel încât capitolele al III-lea, al IV-lea și al V-lea tratează pe rând același fenomen în intervalele secolul al XVI-lea și secolul al XVIII-lea, secolul al XIX-lea și secolul al XX-lea.

Cele trei capitole formează corpul propriu-zis al lucrării, fiindu-i acordate 300 de pagini din cele 410 pagini ale cărții. Firește, nu numai cantitativ este remarcabilă această secțiune a tezei, ci ea este cea care este în absolută concordanță cu titlul și cu scopul formulat într-un capitol preliminar. Să ne fie permis să tragem deja o concluzie: până la această lucrare nu a văzut lumina tiparului vreo încercare de a studia, de a cerceta influența horațiană la un număr atât de mare de creatori români din toate timpurile, toți la un loc, uniți prin influența unui creator de acum 2000 de ani, un creator providențial. Firește autoarea prezentei cărți a avut la dispoziție studii, analize literare, adică o bibliografie bogată referitoare la autorii români, din care studii a putut desprinde observații referitoare la receptarea literaturii clasice latine, inclusiv la receptarea operei horațiene. Meritul domniei sale constă în tratarea fenomenului aproape în totalitatea lui, reușind să pună în evidență faptul că binefăcătoarea influență horațiană, foarte puternică în multe culturi europene, a fost și, poate, mai este, resimțită și de creatori români de valoare și prin ei difuzată în cultura română.

În catalogul autorilor români sunt prezenți în primul rând traducătorii. Contribuția autoarei în prezentarea acestora, de fapt a traducerilor efectuate de aceștia, constă în critica de text aplicată în două moduri: face observații bine ocazionate de compararea originalului cu traducerea sau observații cu ocazia comparării unor variante de traducere aparținând unor diferiți autori. Doamna Dana Dinu dă dovadă de excelentă cunoaștere a literaturii latine și de un ascuțit spirit de observator în privința judecării transpunerii în limba română a versului latin.

O altă categorie de creatori prezenți în catalog o formează cei care integrează în propria operă motive predilect tratate și de Horățiu. Exemplul elocvent este Eminescu, prezent și ca traducător.

Vasile Alecsandri reprezintă o categorie aparte printre receptorii operei horaţiene, bine ştiut fiind că el este autorul „comediei antice”, *Fântâna Blanduziei*, al cărei personaj central este Horăţiu, poate alias Alecsandri. Acelaşi Vasile Alecsandri, în opinia lui Nicolae Manolescu, exemplifică „horaţianismul” care rezultă înainte de toate din firea poetului român descris ca „tipul autohton de simţire idilică şi graţioasă, lirism senin şi uşor” (p. 240), după George Călinescu. Acest capitol este realizat cu mare talent.

Pornind din secolul al XVI-lea, parcurgând secolele următoare, autoarea lucrării oferă posibilitatea cititorilor de a constata permanenţa influenţei horaţiene în cultura română, aducând în discuţie autori din secolul al XX-lea: N. I. Herescu, E. Lovinescu, G. Călinescu şi alţii sunt prezenţi în activitatea lor de traducători şi ca exponenţi ai spiritului horaţian.

Un capitol, foarte reuşit realizat, este dedicat poetului Marin Sorescu în opera căruia este prezent un alt „horaţionism” decât la Vasile Alecsandri, adică pe cei doi poeţi, Horăţiu şi Sorescu, îi apropie talentul şi mijloacele artistice similare; ludicul parodicul, ironicul, depoetizarea poeziei, satiricul fac parte din recuzita poetică a amândurora. La ambii se regăseşte „generoasa ironie”, ironia înţelegătoare. Autoarea cărţii sugerează în compararea celor doi poeţi mai degrabă un paralelism, desigur cel modern cunoscându-l pe „cel vechi”, însă caracterul puternic al poetului oltean nu avea nevoie de influenţa nici măcar a lui Horăţiu, pentru a acoperi tematic toate câmpurile existenţei, ironizând condiţia umană.

Ultimul capitol al cărţii este rezervat *Bibliografiei*, prezentată evident selectiv şi critic pe tot parcursul tezei, fapt ce contribuie la captivarea lectorului.

Autoarea lucrării aduce în discuţie în mai multe puncte faptul real că de problemele ridicate în carte se interesează numai o mică parte a intelectualilor, în special filologii clasici – şi pentru neprimirea valorilor culturii universale de vină este sistemul şcolar românesc mai de totdeauna, unde latina este o fiică vitregă. Putem replica: oare generaţia şcolară numai de latină sau de cultură este văduvită?

Considerăm reuşită argumentaţia autoarei care propune (p. 16-17) „un exerciţiu de imaginaţie stârnit de întrebarea ce sau cât ar pierde cultura universală dacă Horăţiu ar dispărea din interesul de lectură al generaţiilor următoare, dacă ar pierde teren în faţa altor autori care, aparent, răspund mai bine gustului contemporan. Sau ce s-ar fi întâmplat dacă opera lui ar fi fost pierdută pentru totdeauna încă din Antichitate”. Răspunsul nu este simplu, pentru că este imposibil de măsurat întreaga dimensiune a contribuţiei lui Horăţiu nu numai la literatura universală, ci şi la formarea unui anumit tip uman, european.

Salutăm apariția acestei cărți, care este o contribuție reală la cercetarea receptării culturii Antichității latine în cultura română. Tema corespunde atât ca tematică propusă, cât și conținut științific criteriilor unei munci de cercetare și nu în ultimul rând te incită la lectură. Este o reușită istorie a literaturii române in nuce, decuparea aparținând unui filolog clasic.

Katalin DUMITRAȘCU

CHRIS SCARRE, *Cronica împăraților romani*,
Traducere: Steliana Palade și Andreea Hadâmbu,
București, Enciclopedia RAO, 2008, 240 pagini

Cartea lui Chris Scarre, *Cronica împăraților romani* este o prețioasă apariție editorială în România, fiind valoroasă din punct de vedere științific și reușită grafic, fiind o carte de colecție și de referință pentru literatura despre Roma.

Cuprinsul acestei cărți este următorul:

Prefață pe care autorul o intitulează *Vieți auguste* în care se dezvăluie scopul și structura cărții, dar și principalele influențe ale civilizației romanilor asupra lumii: „Cronica împăraților romani înglobează toate aceste aspecte, prezentând în detaliu certurile dinastice, intrigile familiale și delicata problemă a relațiilor cu senatul, ai căror membrii credeau încă, în ciuda ascensiunii împăraților, că ei trebuie să guverneze statul ... O altă temă importantă tratată aici este rolul complex asumat de femeile care trăiau la palat: mame, surori, soții și amante. Multe erau figuri importante ... Aveți în față, așadar, o istorie a Romei văzută din perspectiva vieților, relațiilor și realizărilor conducătorilor săi. În nenumărate feluri, de la drumuri și orașe până la legi, limbă și literatură, imperiul creat a modelat, într-un mod fundamental, caracterul Europei, a influențat Renașterea și, în cele din urmă, lumea modernă.” (pp. 6-7)

Introducere: Nașterea imperiului este o importantă lecție de istorie. Autorul definește noțiunile de imperiu și de împărat, demonstrând și condițiile instaurării Imperiului Roman care a luat naștere încă din perioada republicană: „La sfârșitul secolului al III-lea, ajunsese să controleze toată Italia și luase în stăpânire Sicilia, prima provincie extra-continentală. Această achiziție a stabilit o obișnuință, iar în timpul ultimelor secole î.Hr. au fost adăugate noi provincii, ajungându-se ca, în timpul lui Augustus, Imperiul Roman să se întindă de la Oceanul Atlantic, în vest, până la deșertul sirian, în est, și de la cascadele Nilului, până la Marea Nordului. Era, fără îndoială, un mare imperiu, cu toate că titulatura de împărat nu a apărut decât în anii 20 î.Hr., ca urmare a unei crize politice deosebite, fiind, în esență, creația lui Augustus.” (p. 8)

În această introducere sunt relevate multe surse antice care i-au servit lui Chris Scarre pentru această prețioasă cronică imperială. La sfârșitul acestei introduceri este realizată o adevărată statistică a comploturilor împotriva primilor 12 împărați ai Romei, concluzia fiind că prețul plătit

pentru exercitarea acestei funcții era foarte scump, plătindu-se de cele mai multe ori cu viața: „Dintre primii 12 împărați (de la Augustus, până la Nerva), numai patru au murit liniștiți, în patul lor: patru au fost asasinați, doi s-au sinucis, iar alți doi au fost probabil uciși, unul prin otrăvire, celălalt fiind sufocat. Dar nici cei care s-au bucurat de o moarte liniștită nu au fost scutiți de conspirații. În această lume agitată a bogăției și intrigilor, împărații Romei dețineau puterea supremă, dar în condiții de risc suprem.” (p. 9)

Capitolul I, Primii împărați, cuprinde împărații din Dinastia Iulio-Claudiană și din Dinastia Flaviană, dar și împărații din timpul războiului civil din 68-69. Fiecărui din cei 11 împărați îi este dedicat un subcapitol special în care sunt tratate realizările lui social-politice, culturale, militare și economice. Fiecare dintre ei este portretizat cu imaginea unor opere de artă celebre care se găsesc în toate muzeele lumii. De asemenea, pentru o mai bună înțelegere a impactului domniei fiecărui dintre împărați, autorul a selectat cele mai frumoase ilustrații ale operelor acestora. Mai mult, se face și arborele genealogic al fiecărei dinastii în parte și curriculum vitae pentru fiecare împărat. Medalioanele biografice imperiale încep cu citate din surse antice. Hărțile sunt foarte sugestive pentru demonstrarea aportului fiecărui împărat la augmentarea imperiului.

Foarte impresionantă este și descrierea Colosseumului prezentat într-o imagine tridimensională cu foarte multe explicații.

Nu lipsesc epitetele din stilul istoricului Chris Scarre. Cele mai sugestive ni se par cele la adresa lui Domițian precum: *autocratul binevoitor, tiranul bănuitor, conducător monstruos* etc.

Capitolul II, Imperiul la apogeu se referă la alte două dinastii imperiale, Dinastia Antonină cu șapte împărați și Dinastia Severiană cu șase împărați, între care sunt cei din războiul civil din anul 193, Pertinax și Didius Iulianus. Putem vedea bustul fiecărui împărat descris. Impresionant este portretul lui Traian care începe cu un citat din Cassius Dio: *...se purta cu blândețe cu cei din popor și plin de responsabilă demnitate în consultările pe care le avea cu senatul. Era iubit de toți, nimeni nu se temea de el, afară de dușmani* (p. 90).

Columna, edificiul reprezentativ al lui Traian, este foarte frumos redată, impresionantă fiind scena în care împăratul se adresează trupelor romane. În descrierea războaielor daco-romane autorul este de părere că „scopul ei (al campaniei romane în Dacia – n.n.) era să prevină alte posibile tulburări în acea parte a lumii și să-l pună pe Decebal la punct, odată pentru totdeauna” (p. 95). În încheierea acestui medalion biografic autorul concluzionează că Traian a devenit un etalon pentru viitorii împărați romani.

Hadrian este prezentat drept „un conducător pragmatic, care a evitat războiul și și-a concentrat puterile asupra eficientizării administrației interne

a imperiului. Hadrian a oferit 20 de ani de guvernare solidă, în același timp întărind și stabilizând granițele imperiului” (p. 98). În acest medalion sunt prezentate creațiile cele mai cunoscute ale lui Hadrian: Panteonul, Mausoleul și villa sa de lângă Tivoli.

La fiecare împărat se remarcă câte o trăsătură sau un eveniment care îl caracterizează: Antonius Pius este împăratul cel îndrăgostit de soția sa, Marcus Aurelius împăratul filosof care a avut parte de o domnie plină de evenimente nefericite, iar Commodus este împăratul gladiator.

Dinastia Severilor este prezentată foarte amănunțit, astfel Septimius Severus este constructorul, Caracalla este cel care a construit cele mai renumite terme, Elagabal este religios, iar Alexandru Sever a murit de tânăr. De asemenea, aflăm din aceste cronici imperiale și detalii picante din viața dinastiilor romani.

Capitolul III, Criză și Reînnoire, este structurat pe următoarele sub-capitole: *Apogeul Crizei, Imperiul galic, Restaurația Imperiului*. Sunt analizate 34 de domnii imperiale din vremuri nefericite pentru romani. Autorul este de părere că: „Împărații secolului al II-lea fuseseră aleși din elita de la Roma; cei din secolul al III-lea porveceau adesea din rândurile armatei și, frecvent, erau de origine umilă” (p. 159). Domniile imperiale care au avut cel mai mare impact asupra societății romane din perioada analizată au fost ale lui Dioclețian și cea a lui Constantin. Deosebit de interesante sunt și articolele speciale despre realizările celor doi împărați. Constantin în viziunea lui Chris Scarre este cel care „a restabilit conceptul de domnie unică după perioada de administrație divizată a tetrarhiei ... era și un propagandist abil, un comandant militar înzestrat și un manipulator hotărât, lipsit de scrupule” (p. 213).

Capitolul IV, Ultimii împărați, conține descrierea a 25 de împărați din cele două imperii romane: Imperiul Roman de Apus și Imperiul Roman de Răsărit. Concluzia autorului este că: „După anul 450, împăratul din Apus nu mai deținea puterea supremă nici măcar în Italia. Ultimul dintre aceștia, Romulus Augustulus, nici măcar nu și-a dat ultima suflare în plină glorie, ci a abdicat și s-a retras în Campania” (p. 223), În privința domniei scurte a ultimului împărat roman din Occidentul european, istoricul constată că: „abdicarea lui Romulus Augustulus a constituit actul final al dispariției unei instituții cândva mărețe” (p. 232).

Cronica împăraților romani se încheie cu o bibliografie selectivă structurată pe: autori antici, antologii, referințe moderne, Bibliografia este de un real folos științific tuturor cercetătorilor români, urmată de o listă cu sursele ilustrațiilor, sursele citate și un indice complet.

Recomandăm cartea recenzată pentru valoarea ei deosebită tuturor celor interesați de împărații Romei Antice, dar și iubitorilor de artă pentru calitatea ilustrațiilor prezentate de autor.

Mădălina STRECHIE