

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

ANALELE UNIVERSITĂȚII
DIN CRAIOVA

SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE

LIMBI ȘI LITERATURI CLASICE



ANUL VII, Nr. 1-2, 2010

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

Prof. univ. dr. Ion DOGARU, membru corespondent al Academiei Române,
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, Università degli Studi di 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

Ilona 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

PREFAȚĂ

Seria „Analelor Universității din Craiova” dedicată Limbilor și Literaturilor Clasice a început în anul 2004, din inițiativa și cu contribuția preponderentă a membrilor Catedrei de Lingvistică Generală și Limbi Clasice din cadrul Facultății de Litere a Universității craiovene. A fost un număr dublu și a continuat în această formulă în fiecare an de atunci. Acesta este deci cel de-al șaptelea număr dublu. În fiecare an, calitatea revistei a crescut și reputația ei s-a consolidat în rândul specialiștilor în filologia clasică, precum și în cel al specialiștilor în varii domenii, care au legătură directă sau indirectă cu antichitatea clasică. O caracteristică a modului de a colabora cu contributorii revistei noastre a fost și a rămas aceea a deschiderii spre modernitate și spre cele mai recente metode de investigare. Astfel, perspectiva asupra limbilor și literaturilor clasice este cel mai adesea dinspre prezent spre trecut, în cadrul larg al studiilor de receptare, al comparatismului – în cazul literaturilor – ori al istoriei limbii și al romanisticii – în cazul limbilor. Pe de altă parte, trebuie spus că revista acordă un spațiu important studiilor și articolelor care cercetează antichitatea clasică din perspectiva filologiei clasice în înțelesul ei original, adică al aceluia complex de discipline care au ca obiect cele ce sunt numite *realia*, realitățile lumii vechi, și nu numai limbile și literaturile ei.

Studiile și articolele cuprinse în acest ultim volum reprezintă o selecție a comunicărilor prezentate în cadrul Colocviului internațional „Receptarea Antichității Greco-Romane în Culturile Europene”, ediția a III-a, octombrie 2009, organizat de aceeași catedră, sub egida Societății de Studii Clasice din România, Filiala din Craiova. Între cele două foruri de manifestare și punere în valoare a cercetărilor din domeniul receptării clasicismului antic, colocviul și revista, existând o comunicare și o continuitate firești, găzduirea celor mai interesante și mai valoroase rezultate ale colocviului în paginile revistei s-a impus de la sine.

Organizarea conținutului acestui ultim volum menține concepția și modul de organizare a materialelor pe care revista le-a promovat de la debut. Articolele sunt divizate în cele două numere pe care le conține volumul după criteriile enunțate mai sus: în prima parte sunt cele în care cercetarea focalizează în mod direct asupra limbilor, literaturilor, culturilor și civilizațiilor latină și greacă, iar în a doua parte sunt distribuite cele ce se încadrează studiilor de receptare.

Prima constatare care se impune parcurgând sumarul revistei este aceea că există o mare diversitate tematică, care se subsumează unor domenii la fel de diverse: imagologie, mentalități, mitologie, istorie, istorie literară, filosofie, poetică, lingvistică. Lectura conținutului relevă și o multitudine de metode de cercetare și perspective de abordare datorate profilului particular al fiecărui autor și zonei de specializare din care provine: naratologie, intertextualitate, comparatism, analiza textului. Această multiplicitate tematică și metodologică provine din complexitatea obiectului supus cercetării și nu îi obliterează relativa unitate – lumea greco-romană –, ci îi pune în valoare inepuizabilele resurse de a comunica dincolo de limitele ei temporale și de a rămâne mereu actuală.

Ar fi dificil de menționat aici fiecare articol sau studiu dintre cele 29 câte alcătuiesc corpusul acestui volum. Fiecare vorbește de la sine. Însă, dincolo de fireasca lor diferențiere ca expresie a identității auctoriale pe care o reprezintă, le sunt comune câteva trăsături, precum relevanța temei alese și punerea ei în valoare prin metode de investigare moderne, creativitatea și pertinența interpretărilor, adecvarea stilistică a expunerii. Începând cu ultimele ediții, comitetului științific și contributorilor revistei li s-au adăugat nume importante ale cercetării universitare românești și europene. Aceste calități generale, precum și altele, ale fiecărui articol în parte, dovedesc că revista noastră și-a sporit cu fiecare ediție exigențele și a fost permanent preocupată de atingerea unor standarde științifice ridicate.

Redacția

CUPRINS

Prefață	5
Cuprins	7
Sommaire	9
Contents	11

STUDII ȘI ARTICOLE

Florica BECHET, <i>Nostoi</i> : de la epepeile ciclice la „întoarcerea deschisă”	13
Ioana COSTA, De litteris et syllabis	34
Dana DINU, Oda IV, 8, <i>Ad Censorinum</i>	39
Emil DUMITRAȘCU, Katalin DUMITRAȘCU, Istoria tacitiană și tipologiile narative moderne	51
Ilona DUȚĂ, Discursul amoros la Ovidiu (<i>Amores</i>)	77
Constantin ITTU, De la <i>Epistolele</i> Sf. Pavel la cele ale lui Plinius Secundus	87
Ramona MALIȚA, Des repères narratologiques dans la construction du chronotope chez Apulée	96
Mihaela POPESCU, Structuri implicite de actualizare a <i>irealului</i> în latina târzie	107

Florina-Adriana ANDRECA, Orfeo y sus alotropías – un estudio comparatístico	113
Marcela-Oana AVRAM, Plato’s Myth of the Cave in F. Scott Fitzgerald’s <i>The Great Gatsby</i>	125
Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU, Viziunea scriitorului Octavian Paler asupra unor mituri ale Antichității greco-latine în volumul <i>Mitologii subiective</i>	133
Alexandra CIOCÂRLIE, Poeți latini în lectura lui G. Călinescu	141
Cornelia CÎRSTEA, Fundamente greco-latine în teatrul romantic	148
Geo CONSTANTINESCU, Pedro Salinas – poeta del amor	154
Ioana-Rucsandra DASCĂLU, Despre „acțiune” și „pasiune” (precizări terminologice în latină și română) în <i>Tratatul despre pasiuni</i> (<i>Passiones animae</i>) de René Descartes	160
Marco A. GUTIÉRREZ, Literatura latina didáctica y literatura romance española: dos lenguas, una cultura	169
Ana Cristina HALICHIAS, Traducerea documentelor latine de cancelarie între lingvistică, paleografie și istorie	181

María Luisa LOBATO, Del <i>Miles gloriosus</i> al protagonista de la literatura germanesca española: herencia y renovación	189
Mihaela MARCU, Dinicu Golescu, limba jurnalului de călătorie.....	202
Ancuța NEGREA, Cerasela BĂNICĂ, De la latină la română: verbele care denumesc căsătoria.....	206
Sergiu PAVLICENCO, La recepción de la literatura latina en Moldova de entre los ríos Prut y Nistru.....	212
Elena PÎRVU, Aspetti dell'evoluzione della forma passiva dal latino all'italiano.....	218
Oana-Angela PURCĂRESCU, Le mythe d'Œdipe dans la littérature contemporaine.....	226
Lavinia SIMILARU, La antigüedad grecolatina, objeto de burla en el Siglo de Oro español.....	237
Liliana SOARE, Lexicul textelor de popularizare ale cărturarilor Școlii Ardelene – interferențe terminologice.....	245
Sînziana Elena STERGHIU, Spectacolul de comedie, o dimensiune a continuității de la teatrul antic la <i>commedia dell'arte</i>	255
Mădălina STRECHIE, Modelul greco-latin al <i>Principelui</i> renascentist	263
Lelia TROCAN, Le postmodernisme de l'Antiquité	272
Ștefan VLĂDUȚESCU, Hermeneutica tăcerii (de la Heraclit și Parmenide la Heidegger și Wittgenstein)	282

RECENZII

G. POPA-LISSEANU, <i>Mitologia greco-romană</i> (vol. 1: Legende zeilor, vol. al 2-lea: Legende eroilor), București, Editura Vestala, 2008, 400 p., 526 p., (Ioana-Rucsandra Dascălu).....	296
ANA-CRISTINA HALICHIAȘ, MARIA-LUIZA DUMITRU OANCEA (coord.), <i>IANVA, Lumea greco-romană în studii și articole</i> , Editura Universității din București, 2009, 390 pp., (Dana Dinu)	298
PAUL VEYNE, <i>Sexualitate și putere în Roma antică</i> , prefață de Lucien Jerphagnon, traducere din franceză și note de Gabriela Creția, București, Editura Humanitas, 2009, 204 pagini, (Mădălina Strehie)	301

SOMMAIRE

Préface.....	5
Cuprins.....	7
Sommaire.....	9
Contents	11

ETUDES ET ARTICLES

Florica BECHET, <i>Nostoi</i> : depuis les épopées cycliques au « retour ouvert »	13
Ioana COSTA, De litteris et syllabis	34
Dana DINU, L'Ode IV, 8, <i>Ad Censorinum</i>	39
Emil DUMITRAȘCU, Katalin DUMITRAȘCU, L'histoire de Tacite et les typologies narratives modernes	51
Ilona DUȚĂ, Le discours érotique chez Ovide (<i>Amores</i>).....	77
Constantin ITTU, Des épîtres de Saint Paul aux épîtres de Pline l'Ancien	87
Ramona MALIȚA, Des repères narratologiques dans la construction du chronotope chez Apulée.....	96
Mihaela POPESCU, Structures implicites d'actualisation de l' <i>irréel</i> en latin tardif	107

Florina-Adriana ANDRECA, Orphée et ses allotropies – une étude comparatiste	113
Marcela-Oana AVRAM, Le mythe de la caverne de Platon dans <i>The Great Gatsby</i> de F. Scott Fitzgerald.....	125
Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU, La vision de Octavian Paler sur quelques mythes de l'Antiquité gréco-latine dans <i>Mitologii subiective</i> (Mythologies subjectives).....	133
Alexandra CIOCÂRLIE, G. Călinescu et la poésie latine.....	141
Cornelia CÎRSTEA, Les fondements gréco-latins du théâtre romantique.....	148
Geo CONSTANTINESCU, Pedro Salinas – le poète de l'amour.....	154
Ioana-Rucsandra DASCĂLU, Sur « action » et « passion » (précisions terminologiques en latin et roumain) dans le <i>Traité des passions</i> (<i>Passiones animae</i>) de René Descartes.....	160
Marco A. GUTIÉRREZ, La littérature latine didactique et la littérature romane espagnole : deux langues, une culture.....	169

Ana Cristina HALICHIAS, La traduction des documents latins de chancellerie entre linguistique, paléographie et histoire.....	181
María Luisa LOBATO, De <i>Miles gloriosus</i> au protagoniste de la littérature argotique espagnole : tradition et innovation.....	189
Mihaela MARCU, La langue du journal de voyage de Dinicu Golescu	202
Ancuța NEGREA, Cerasela BĂNICĂ, Du latin au roumain : les verbes qui désignent le mariage	206
Sergiu PAVLICENCO, La réception de la littérature latine en Moldavie du Prut au Dniestr.....	212
Elena PÎRVU, Remarques sur l'évolution de la voix passive du latin à l'italien.....	218
Oana-Angela PURCĂRESCU, Le mythe d'Œdipe dans la littérature contemporaine.....	226
Lavinia SIMILARU, L'Antiquité gréco-latine, objet de moquerie durant le Siècle d'Or espagnol.....	237
Liliana SOARE, Le lexique des textes de vulgarisation de la science développée par l'École de Transylvanie – interférences terminologiques	245
Sînziana Elena STERGHIU, Le spectacle de comédie, une dimension de la continuité du théâtre antique à la <i>commedia dell'arte</i>	255
Mădălina STRECHIE, Le modèle gréco-latin du prince dans la Renaissance	263
Lelia TROCAN, Le postmodernisme de l'Antiquité	272
Ștefan VLĂDUȚESCU, L'herméneutique du silence (d'Héraclite et Parménide à Heidegger et Wittgenstein)	282

COMPTE-RENDUES

G. POPA-LISSEANU, <i>Mythologie gréco-romane</i> (1 ^{er} tome: Les légendes des dieux, 2 ^{ème} tome: Les légendes des héros), Bucarest, Éditions Vestala, 2008, 400 p., 526 p., (Ioana-Rucsandra Dascălu)	296
ANA-CRISTINA HALICHIAS, MARIA-LUIZA DUMITRU OANCEA (coord.), <i>IANVA, Études et articles sur le monde gréco-roman</i> , Éditions de l'Université de Bucarest, 2009, 390 pp., (Dana Dinu)	298
PAUL VEYNE, <i>Sexe et pouvoir à Rome</i> , Introduction par Lucien Jerphagon, Traduction du français et notes par Gabriela Creția, Bucarest, Éditions Humanitas, 2009, 204 pages, (Mădălina Strehie)	301

CONTENTS

Preface.....	5
Cuprins.....	7
Sommaire.....	9
Contents.....	11

STUDIES AND CONTRIBUTIONS

Florica BECHET, <i>Nostoi</i> : from the Cyclic Epics to the “Open Coming-Back”	13
Ioana COSTA, De litteris et syllabis	34
Dana DINU, The Ode IV, 8, <i>Ad Censorinum</i>	39
Emil DUMITRAȘCU, Katalin DUMITRAȘCU, Tacitus’ History and the Modern Narratives Typologies.....	51
Ilona DUȚĂ, Ovid’s Erotic Discourse (<i>Amores</i>)	77
Constantin ITTU, The Epistles, from St. Paul’s to Pliny the Elder’s.....	87
Ramona MALIȚA, Narratological Landmarks of the Chrono-topic Structure in Apuleius’ Novel	96
Mihaela POPESCU, Implicit Structures for Actualizing the <i>Irrealis</i> in Late Latin.....	107

Florina-Adriana ANDRECA, Orpheus and his Allotropes – a Comparatist Study	113
Marcela-Oana AVRAM, Plato’s Myth of the Cave in F. Scott Fitzgerald’s <i>The Great Gatsby</i>	125
Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU, Octavian Paler’s Vision on Some Myths of Greek-Latin Antiquity in <i>Mitologii subiective (Subjective Mythologies)</i>	133
Alexandra CIOCĂRLIE, G. Călinescu and the Latin Poetry.....	141
Cornelia CÎRSTEA, Greco-Roman Foundations of the Romantic Drama	148
Geo CONSTANTINESCU, Pedro Salinas – the Poet of Love	154
Ioana-Rucsandra DASCĂLU, On “Action” and “Passion” (Terminological Clarifications in Latin and Romanian) in <i>Traité des passions (Passiones animae)</i> by René Descartes	160
Marco A. GUTIÉRREZ, The Latin Didactical Literature and the Spanish Romance Literature: Two Languages, One Culture.....	169

Ana Cristina HALICHIAS, The Translation of Latin Documents of Chancery between Linguistics, Palaeography and History	181
María Luisa LOBATO, From <i>Miles gloriosus</i> to the Protagoniste of the Spanish Argot Literature: Tradition and Innovation.....	189
Mihaela MARCU, Dinicu Golescu, The Language of his Travel Diary	202
Ancuța NEGREA, Cerasela BĂNICĂ, From Latin to Romanian: the Verbs designing the Marriage	206
Sergiu PAVLICENCO, The Reception of the Latin Literature in Moldavia between the Rivers Prut and Dniester	212
Elena PÎRVU, Aspects of the Passive Voice Evolution from Latin to Italian.....	218
Oana-Angela PURCĂRESCU, Oedipus' Myth in the Contemporary Literature	226
Lavinia SIMILARU, Latin Antiquity, an Object of Mockery during the Spanish Golden Age	237
Liliana SOARE, The Vocabulary of the Transylvanian Scholars' Texts of Science Popularization – Terminological Interferences	245
Sînziana Elena STERGHIU, The Comic Performance, a Dimension of Continuity from Ancient Drama to the <i>commedia dell'arte</i>	255
Mădălina STRECHIE, The Greek-Latin Model of Prince in the Renaissance	263
Lelia TROCAN, The Postmodernism of the Antiquity.....	272
Ștefan VLĂDUȚESCU, Hermeneutic of the Silence (from Heraclitus and Parmenides to Heidegger and Wittgenstein)	282

REVIEWS

G. POPA-LISSEANU, <i>Greco-Roman Mythology</i> , (vol. I The Legends of Gods, vol. II. The Legends of Heroes), Bucharest, Vestala Publishing House, 2008, 400 p., 526 p., (Ioana-Rucsandra Dascălu).....	296
ANA-CRISTINA HALICHIAS, MARIA-LUIZA DUMITRU OANCEA (eds.), <i>IANVA, Studies and Articles about the Greco-Roman World</i> , Bucharest University Press, 2009, 390 pp., (Dana Dinu)	298
PAUL VEYNE, <i>Sex and power in Rome</i> , Preface by Lucien Jerphagon, Translation from French and notes to Gabriela Creția, Bucharest, Humanitas Publishing House, 2009, 204 pages, (Mădălina Strechie)	301

NOSTOI: DE LA EPOPEILE CICLICE LA „ÎNTOARCEREA DESCHISĂ”¹

Florica BECHET

Résumé

Notre ouvrage propose, en premier lieu, un inventaire des divers *nostoi* qui nous sont parvenus par les poèmes homériques et par les épopées cycliques (*Kypria*, *Aithiopis*, *Mikra Ilias*, *Iliou Persis*, *Nostoi* et *Télégoneia*), et leur classification en fonction du destin du héros pendant son retour. Nous essayons de démontrer que l'arrivé chez soi ou même la mort ne signifie pas nécessairement une fin, une clôture du retour. Certains *nostoi* restent, grâce à leurs conditions sacrales et juridico-sociales, ouverts à jamais. Nous avons de plus les conséquences de ces retours, littéralement interprétés, en première instance, par les œuvres de l'Antiquité (tragédie, épopée, roman), mais aussi par les créations modernes, où nous trouvons un Ulysse, un Agamemnon, un Achille et beaucoup d'autres. Par conséquence, nous essayons, en dernier lieu, de démontrer qu'il y a une dimension littéraire du « retour ouvert », donnée par le lecteur, soit lecteur-auteur (comme les auteurs de tragédies, qui réinterprètent le mythe, tout en nous offrant leur propre vision sur le *nostos* de chaque personnage), soit lecteur du commun, le lecteur de chaque époque, qui charge chaque *nostos* de sa propre expérience, en le guidant vers des ouvertures inattendues.

Mots clés : *nostoi*, épopées, héros, poèmes homériques, destin.

I. Preliminarii: ciclurile epice

1. Întoarcerile (în greaca veche νόστοι / *nóstoi*, literal «întoarceri acasă», în latină *nostī*) este titlul unei epopei pierdute din Grecia antică. Cei vechi o atribuiau, în chip diferit, lui Hegesias din Salamina Ciprului, Agias din Troizen, Eumelos sau chiar lui Homer. Întoarcerile făceau parte din *Ciclul troian*, un ansamblu de opere care descria istoria războiului troian. Acest ciclu cuprinde *Cântece ciprice* – *Iliada* – *Ethiopida* – *Mica Iliadă* – *Prădarea Troiei* – *Odiseea* – *Telegonia*.

Câteva cuvinte despre epopeile acestui ciclu.

1.1. *Cântecele ciprice* (în greaca veche Κύπρια / *Kýpria*, în latină *Cypria*) este titlul unei epopei pierdute din Grecia antică, pe care tradiția o

¹ Articol apărut în cadrul proiectului CNCSIS (PN II IDEI 388/2007): *Toponimia mitică europeană*.

atribuie lui Stasinos din Cipru (care era, după unii, ginerele lui Homer, căruia Homer însuși i-a dăruit aceste poeme) sau lui Cyprias din Halicarnas. Acestea deschideau *Ciclul troian* și precedau cronologic *Iliada*. *Cântecele ciprice* (Cypris era un alt nume al Afroditei) povesteau întâlnirea dintre Paris și Elena, răpirea acesteia și primii nouă ani ai asedierii Troiei (relatați destul de succint). Hugh G. Evelyn-White¹, unul dintre traducătorii lui Homer, observă că autorul *Cipricelor* are grijă să nu depășească, în niciun fel, fundalul temporal și evenimential al *Iliadei*, ceea ce ar reprezenta o dovadă a faptului că poemul a fost scris într-o perioadă posterioară *Iliadei*, iar autorul său cunoștea conținutul acesteia.

Chiar dacă legendele redată sunt cu mult mai vechi, *Cântecele ciprice* au fost compuse probabil la sfârșitul secolului al VI-lea a. Ch., această dată rămânând nesigură. Ne lovim de aceeași problemă de datare a tradiției orale ca pentru epopeile homerice. Cea mai mare parte a miturilor povestite în această operă (dacă nu toate) erau deja cunoscute în momentul compunerii *Iliadei* și *Odiseei*.

Poemul este împărțit în unsprezece cărți scrise în hexametri dactilici și relatează începuturile războiului troian și primii săi nouă ani.

Până în zilele noastre nu ne-au parvenit decât vreo cincizeci de versuri din poemul original. Singurul rezumat complet de care dispunem provine din *Crestomația* atribuită lui Proclus, probabil gramaticul Euthychios Proclus din secolul al II-lea p. Ch. Cu toate acestea, numeroase alte surse furnizează informații complementare.

Cântecele ciprice erau socotite o operă inferioară în comparație cu epopeile homerice: Aristotel (*Poetica*, 23) le-a reproșat lipsa de coeziune și de intensitate dramatică. Ele se înrutesc, în chip evident, mai degrabă cu un catalog al evenimentelor decât cu o narațiune epică. După părerea noastră, *Cântecele ciprice* comportă nuclee aparținând aceluiași ciclu troian, care încă mai beneficiază de aportul creator al aezilor, dar care nu au cunoscut niciodată geniul unui Homer, care să le dea coeziunea și intensitatea dramatică a unei *Iliade*.

Poemul se deschide cu judecata lui Paris, care asistă, în calitate de judecător, la confruntarea dintre zeițele Atena, Hera și Afrodita, pentru a afla care este cea mai frumoasă: Paris o alege pe Afrodita, care-i promisese dragostea Elenei, soția lui Menelaos. Acest episod conduce la răpirea Elenei de către Paris: el o ia pe tână femeie și pe zestrea ei și le duce la Troia.

La nunta Elenei, toți pretendenții făcuseră un jurământ să apere drepturile celui care-i obținea mâna: Menelaos, învingătorul, invocă acest jurământ în fața fratelui său, Agamemnon. Drept urmare, o oaste grecească se adună în fața portului Aulis și se pregătește să se imbarce pentru Troia: numai că profetul Calchas îi previne că războiul va dura zece ani, iar

Agamemnon este obligat să-și sacrifice fiica, pe Ifigenia, pentru a potoli mânia zeiței Artemis și pentru a asigura o plecare favorabilă flotei (înaintea sacrificiului, Artemis ar fi înlocuit fata cu o ciută).

După numeroase episoade, printre care povestea lui Telephos (legătură cu *Ciclul lui Heracles*) și solia lui Filoctet, flota părăsește Aulis și ajunge în fața Troiei. La debarcare, cel mai vajnic războinic troian, Hector, îl ucide pe Protesilaos (urmașul lui Pelias – legătură cu *Ciclul Argonauților*), iar Ahile, cel mai bun luptător grec, îl omoară pe Cynos, a cărui legendă seamănă bine cu aceea a lui Theseu și a Fedrei). Grecii cer să le fie înapoiate Elena și zestrea ei, dar troienii refuză. Atunci, începe asediul cetății și primii nouă ani ai acestui asediu sunt povestiți destul de rapid.

1.2. Subiectul *Iliadei* este bine cunoscut. *Iliada*, care povestește mânia lui Ahile, se întinde numai pe trei zile din cel de-al nouălea an asediului.

1.3. *Ethiopida*, care continuă direct *Iliada*, povestește sosirea unor noi aliați, veniți să-i susțină pe troieni: lupta Amazoanelor, conduse de regina Penthesilea, apoi faptele de vitejie ale lui Memnon în fruntea etiopienilor (de unde titlul epopeii) și moartea lui Ahile la poalele zidurilor Troiei. Totul pare să meargă prost pentru ahei.

Epopeea a fost compusă probabil în secolul al VII-lea a. Ch., dar această dată rămâne nesigură. Anticii o atribuiau lui Arctinos din Milet, un autor din secolul al VIII-lea; totuși, primele reprezentări artistice ale unuia dintre personajele sale principale, Amazoana Penthesilea, nu datează decât din jurul anului 600 a. Ch., ceea ce sugerează o dată cu mult posterioară.

Poemul este împărțit în cinci cărți scrise în hexametri dactilici și povestește evenimentele războiului troian cuprinse între moartea lui Hector și cea a lui Ahile.

Din poemul original nu au ajuns până la noi decât cinci versuri. Singurul rezumat amănunțit al poemului de care dispunem provine din aceeași *Crestomație* atribuită lui Proclus. Celelalte surse (mai puțin de douăsprezece) rămân foarte fragmentare.

Acțiunea poemului începe, imediat după moartea lui Hector, cu sosirea Penthesileei și a Amazoanelor, care vin să-i sprijine pe troieni. Ea săvârșește mai multe fapte de bravură înainte de a fi ucisă de Ahile. Grecul Thersit își bate joc de Ahile, insinuând că fusese iubitul Penthesileei; la rândul său, Ahile îl omoară, apoi se purifică ritual de crima comisă. Thersit apare și în *Iliada*, manifestând același caracter, ceea ce creează o bună coerență între *Iliada* și *Ethiopida*, care conține probabil o seamă de episoade excluse de autor din *Iliada*, din rațiuni compoziționale și poetice.

Sosesc apoi alți aliați ai troienilor, precum Memnon, fiul lui Eos (Aurora) și al lui Tithon, în fruntea unui contingent de etiopieni și purtând o armură meșterită de zeul Hefaistos. În timpul unei lupte, Memnon îl ucide

pe Antiloh, fiul lui Nestor și bunul prieten al lui Ahile, care salvează, prin intervenția lui, viața tatălui său. Ahile se răzbună, omorându-l pe Memnon, iar Zeus, la rugămintea lui Eos, îi acordă lui Memnon nemurirea. Povestea lui Memnon este povestită cu precădere în *Memnonida*, poem al unui autor necunoscut, o altă epopee a *Ciclului troian*, astăzi pierdută. Numai că, în furia sa, Ahile îi urmărește pe troieni până la poalele zidurilor Troiei și este ucis, în fața porții Scheene, de o săgeată trasă de Paris asistat de Apollo. Trupul lui Ahile este recuperat de către Ulise și Marele Ajax.

Grecii celebrează funeraliile lui Ahile. Nereida Thetis, mama lui Ahile, vine să jelească trupul fiului său, însoțită de Muze și de surorile ei. Sunt organizate jocuri funerare în cinstea defunctului, în cadrul cărora armele acestuia sunt oferite drept răsplătă celui mai mare dintre eroi, ceea ce dă naștere unei dispute între Ulise și Marele Ajax. Astfel se încheie *Ethiopida*: nu se poate spune cu siguranță dacă judecata armelor lui Ahile și sinuciderea lui Ajax erau povestite numai în episodul următor al ciclului, *Mica Iliadă*, sau dacă erau povestite și la sfârșitul acestui poem.

1.4. Tradiția îi atribuie *Mica Iliadă* (în greaca veche Ἰλιάς Μικρά / *Iliàs Mikrá*, în latină *Ilias parua*) lui Lesches din Pyrrha, dar anticii îi citau, în același timp, pe Kinethon, un autor lacedemonian, sau chiar pe Homer. *Mica Iliadă* urma, din punct de vedere cronologic, *Ethiopidei* și preceda *Prădarea Troiei*. Ea începe cu judecata pentru atribuirea armelor lui Ahile celui mai brav dintre eroii ahei, apoi povestește amănunțit continuarea luptelor, unde Ahile este înlocuit de fiul său, Neoptolem, și, în cele din urmă, viclenia aheilor, construirea calului troian și victoria aparentă a troienilor, care sărbătoresc cu mare bucurie și introduc calul în cetatea lor.

Epopeea a fost compusă probabil în a doua jumătate a secolului al VII-lea a. Ch., dar această dată rămâne nesigură. Anticii îl considerau pe Lesches un autor din secolul al VII-lea; cu toate acestea, ei aveau mereu tendința de a „exagera” vechimea oamenilor din perioada arhaică (uneori cu mai multe secole).

Poemul este împărțit în patru cărți scrise în hexametri dactilici.

Mica Iliadă este una dintre epopeile ciclice cel mai bine cunoscute: au supraviețuit circa treizeci de versuri din textul original. După Aristotel (*Poetica*, 23), ea nara evenimentele cuprinse între moartea lui Ahile și căderea Troiei. În *Crestomația* sa, Proclous oprește povestirea la introducerea calului troian în cetate. Totuși, numeroasele citări făcute de Pausanias (10, 25-27) despre ultima dintre cele patru părți ale epopeii, pe care el o intitulează *Prădarea Troiei* (Ἰλίου πέρσις / *Iliu pèrsis*, precum episodul ciclic care urmează), ca și un fragment substanțial al poemului, care descrie cum Neoptolem o ia captivă pe Andromaca, soția lui Hector, și îl ucide pe Astyanax aruncându-l de pe zidurile Troiei, ne face să ne gândim că era

povestită (cel puțin parțial) și cucerirea cetății.

Poemul începe prin judecata privind armele lui Ahile, care trebuie să răsplătească pe cel mai mare dintre eroii greci: Ulise sau Marele Ajax, care au protejat amândoi trupul lui Ahile în timpul luptei, și le dispută. În cele din urmă, armele sunt atribuite lui Ulise, iar Ajax, într-o criză de demență, preferă să se sinucidă, pentru a evita dezonoarea.

Ulise îl prinde pe prorocul troian Helenos, care dezvăluie condițiile necesare cuceririi Troiei de către greci. Pentru a împlini oracolul, Ulise și Diomede se duc la Lemnos, ca să-l aducă de acolo pe Filoctet (legătură cu *Ciclul Argonauților*), care participă după aceea la lupte și îl ucide pe Paris; atunci, Elena se căsătorește cu Deiphob. Ulise îl aduce la Troia și pe fiul lui Ahile, Neoptolem (legătură cu *Căntecele Ciprice*): îi dă acestuia armura tatălui său, după care îi apare fantoma lui Ahile. În timpul unei înfruntări, Neoptolem îl ucide pe Eurypylos, aliat al troienilor care domina câmpul de luptă. Ulise pătrunde și în Troia, deghizat în cerșetor: Elena îl recunoaște, dar păstrează secretul, în vreme ce Ulise fură Palladium-ul și revine în tabăra greacă, omorând mai mulți troieni.

Inspirat de zeița Atena, grecul Epeios construiește un cal de lemn gol pe dinăuntru, în care grecii își pun cei mai buni războinici și pe care îl lasă în fața Troiei, arzându-și tabăra și trecând cu toate corăbiile în insula Tenedos, aflată în apropiere. Troienii, crezând că grecii au plecat definitiv, fac o spărtură în zidul de apărare al cetății, duc calul înăuntru și sărbătoresc aparenta lor victorie.

Povestea se oprește aici, pentru a se continua în *Prădarea Troiei*, dacă e să urmărim rezumatul lui Proclos.

1.5. **Prădarea Troiei** (în greaca veche Ἰλίου πέρσις / *Ilīu pērsis*, în latină *Iliupersis*), altă epopee pierdută din Grecia antică, atribuită lui Arctinos din Milet. Aceasta urmă continuă, din punct de vedere cronologic, *Mica Iliadă* și preceda *Întoarcerile*. *Prădarea Troiei* povestește jefuirea cetății de către aheii învingători.

Prădarea Troiei a fost compusă probabil în secolul al VII-lea a. Ch., dar această dată rămâne nesigură. Așa cum am mai arătat, anticii îl socoteau pe Arctinos un autor din secolul al VIII-lea, totuși elementele oferite de un alt poem al acestuia, *Ethiopida*, sugerează că și această lucrare este cu mult posterioară.

Poemul este împărțit în două cărți scrise în hexametri dactilici și povestește ultimele clipe ale Troiei.

Nu ne-au parvenit decât două versuri din poemul original. Singurul rezumat complet al lucrării de care dispunem provine din *Crestomația* atribuită lui Proclos. Celelalte surse rămân foarte fragmentare. Avem totuși o altă povestire completă a căderii cetății în cântul al II-lea al *Eneidei* lui

Vergiliu (scrisă la multe secole după *Prădarea Troiei*), povestire care se plasează în punctul de vedere al troienilor.

Poemul începe în momentul în care troienii își exprimă părerea în legătură cu calul de lemn lăsat de greci în fața cetății. Cassandra și Laocoon îi previn că în interiorul acestuia sunt ascunși greci înarmați, dar alții pretind că au de-a face cu o ofrandă sacră pentru Atena. Această ultimă opinie câștigă, iar troienii își sărbătoresc aparenta victorie. Totuși zeul Apollo trimite un prodigiu de rău augur: doi șerpi care îlucid pe Laocoon și pe fiii săi; văzând aceasta, Eneas și tovarășii săi se hotărăsc să părăsească imediat Troia.

La căderea nopții, războinicii greci ies din cal și deschid porțile orașului, pentru a intra și restul armatei, revenită (în urma unui semnal al lui Sinon) din insula Tenedos, unde se refugiase. Troienii sunt masacrați și grecii incendiază orașul.

Neoptolem îl ucide pe regele Priam, în pofida faptului că acesta se refugiase lângă altarul lui Zeus. Menelaos îl omoară pe Deiphob și își ia înapoi soția, pe Elena. Ajax cel Mic o târăște pe Cassandra afară din templul Atenei și o violează; zeii urmăresc să-l pedepsească, preschimbându-l în piatră, dar Ajax se refugiază în templul Atenei. Neoptolem îl ucide pe Astyanax, fiul lui Hector, și-i ia soția, pe Andromaca, prizonieră. Grecii o sacrifică pe fiica lui Priam, Polyxena, pe mormântul lui Ahile, pentru a-i potoli spiritul mâniat.

1.6. Urmează *Întoarcerile* și *Odissea*, apoi *Telegonia*. *Întoarcerile* povestesc revenirea acasă a eroilor ahei, cu excepția lui Ulise, detaliată în *Odissea*.

1.7. **Telegonia** (în greaca veche Τηλεγόνοια / *Tēlegónēia*, în latină *Telegonia*), epopee pierdută și atribuită lui Eugammon din Cyrene, încheia *Ciclul troian*. Ea reprezenta o continuare a *Odissei*, centrată pe personajul Telegonos, fiul lui Ulise și fratele lui Telemah, și povestea aventurile lui Ulise până la moarte.

Data compunerii *Telegoniei* este nesigură. Cyrene, cetatea lui Eugammon, a fost întemeiată în 631 a. Ch.; dar povestea poate să fi existat înainte de a fi fost fixată de Eugammon.

E posibil ca elemente ale *Odissei* să fi influențat *Telegonia* (de exemplu, episodul din Thesprotia sau cel al sulitei lui Telegonos se regăsește în profeția lui Tiresias, în cântul al XI-lea al *Odissei*). Este însă posibil, în egală măsură, ca autorul *Odissei* să fi cunoscut o versiune orală a *Telegoniei* și să se fi slujit de ea în profeția lui Tiresias.

Se admite, în general, că poemul a fost compus în secolul al VI-lea a.Ch.

Din poemul original nu au ajuns până la noi decât două versuri. Singurul rezumat detaliat al lucrării de care dispunem provine din *Crestomatia* lui Proclus. Celelalte surse sunt foarte fragmentare.

Poemul este împărțit în două cărți scrise în hexametri dactilici, relatând două episoade distincte: călătoria lui Ulise la Thesprotia și povestea lui Telegonos.

În Antichitate, *Telegonia* a fost poate cunoscută și sub numele de *Thesprotis* (în greacă Θεσπρωτίς / *Thesprōtīs*), citat de Pausanias (8, 12, 5). Dar acest nume poate foarte bine să nu desemneze decât prima carte, a cărei acțiune se desfășoară în Thesprotia (în Epir). Este posibil, totodată, ca *Thesprotis* să fi constituit o epopee distinctă, cu totul aparte, sau ca, la un moment dat, să se fi unit cu *Telegonia*. În prezent, cea mai mare parte a cercetătorilor consideră aceste ultime ipoteze cu prudență, nefiind nici demonstrabile, nici refutabile. Mai mult, era un lucru obișnuit în Antichitate să se desemneze episoade izolate ale epopeilor homerice printr-un titlu individual (de exemplu, cânturile I-IV ale *Odiseei* erau cunoscute ca *Telemachia*).

Poemul începe după întoarcerea lui Ulise în Ithaca și „masacrarea pretendenților” (în greacă μνησθηροφονία / *mnēstērophonía*), sau acolo unde se oprește *Odiseea*. Pretendenții morți sunt arși, iar Ulise face sacrificii nimfelor (cu siguranță cele care păzesc grota din Ithaca, în care acesta și-a ascuns comoara, cf. cântul al XIII-lea al *Odiseei*). El face o călătorie la Elis, unde vizitează un personaj necunoscut din alte locuri, Polyxenos, care îi dăruiește un crater. Cu această ocazie sunt spuse povestea lui Trophonios, Agamede și Augias. Ulise se întoarce în Ithaca (pentru a îndeplini sacrificiile despre care vorbește Tiresias în cântul al XI-lea al *Odiseei*), apoi se duce la Thesprotis. Acolo, se căsătorește cu regina Callidike, cu care are un copil, Polypoitos. Ulise se luptă alături de thesproți într-un război împotriva vecinilor lor; zeii se amestecă în luptă. Dar Callidike este omorâtă în timpul războiului, iar Ulise se întoarce în Ithaca.

În același timp, aflăm că Circe îl crește pe fiul pe care l-a avut cu Ulise (cânturile X-XII ale *Odiseei*), Telegonos (Τηλέγονος / *Tēlēgonos* «cel născut departe», pe insula Aiaia. La sfatul zeiței Atena, Circe îi dezvăluie numele tatălui său, trimițându-l în căutarea lui și dându-i o lance fermecată, terminată cu un ghimpe înveninat de sepie, lucrare a lui Hefaistos. Telegonos pleacă pe mare împreună cu câțiva marinari, dar o furtună îl aruncă pe coastele Ithacai, fără ca ei să știe unde au ajuns. El se apucă de jafuri, alături de tovarășii săi, pentru a-și procura hrană, și fură vitele lui Ulise (această practică era obișnuită la eroii homerici, într-un ținut necunoscut). Atunci, Ulise intervine și se luptă cu Telegonos, care-l rănește mortal cu lancea, realizând astfel profecția lui Tiresias din *Odiseea*, care prezisese că moartea lui Ulise va veni de pe mare (în fapt, aici, de la un ghimpe de sepie). Pe când zăcea agonizând, Ulise îl recunoaște pe Telegonos, care-și deplânge eroarea. Apoi, el duce trupul lui Ulise, pe soția

acestui, Penelope, și pe celălalt fiu al lui, Telemah, în insula Aiaia, unde Circe arde rămășițele lui Ulise, iar pe ceilalți îi face nemuritori. Telegonos se căsătorește cu Penelope și Telemah – cu Circe.

II. Întoarcerile

2. Să examinăm acum epopeea cu titlul *Nóstoi (Întoarceri)*, pentru a-i stabili locul în *Ciclul troian* și pentru a încerca să găsim o motivație a sorții fiecărui erou care se străduiește să-și regăsească patria.

2.1. Data compunerii *Întoarcerilor* și data la care poemul a fost fixat în scris sunt, ambele, foarte nesigure. În general, păreriile concordă în a stabili finalizarea lucrării între secolul al VII-lea și al VI-lea a. Ch.

Până la noi nu au ajuns decât cinci versuri și jumătate din poemul original. Singurul rezumat amănunțit al poemului de care dispunem provine din *Crestomația* lui Proclus. Celelalte surse rămân foarte fragmentare.

Poemul este împărțit în cinci cărți scrise în hexametri dactilici, povestind întoarcerile către casele lor a eroilor greci, după războiul troian.

Începe în momentul în care grecii sunt gata să-și strângă tabăra pentru a se întoarce în Grecia. Numai că Atena este mâniată de purtarea lor nelegiuită manifestată la cucerirea Troiei. Agamemnon își amână plecarea, sperând în îmbunarea zeiței; Diomedes și Nestor se îmbarcă imediat și ajung în Grecia fără niciun neajuns; Menelaos procedează la fel, dar o furtună îl face să eșueze în Egipt, unde rămâne blocat vreme de mai mulți ani. Alți greci, precum profetul Calchas, ajung, pe uscat, la Colophon, unde Calchas moare și este incinerat.

Pe când Agamemnon se grăbea să se îmbarce, îi apare umbra lui Ahile și îi dezvăluie destinul. Agamemnon face un sacrificiu și se îmbarcă în pofida oricăror prevestiri. Neoptolem este vizitat de bunica sa, Nereida Thetis, care îl sfătuiește să aștepte și să ofere zeilor mai multe sacrificii. Neoptolem ajunge în țară nevătămat, chiar dacă Phoinix moare pe drum, și este recunoscut de bunicul său, Peleu. La cererea Atenei (din cauza violenței cu care fusese tratată Cassandra), Zeus abate o furtună asupra corăbiilor lui Ajax cel Mic, iar acesta moare, la sud de Eubeea.

La sfârșitul *Întoarcerilor*, singurul erou grec care încă mai rătăcește este Ulise. „Întoarcerea” lui personală constituie subiectul *Odiseei*.

2.2. Dat fiind destinul diferit al eroilor care se întorc de la Troia, se impune examinarea în parte a fiecărui personaj subiect al unui *nostos*.

2.2.1. **Agamemnon** (în greaca veche Ἀγαμέμνων / *Agamēmnōn* «de neclintit, încăpățânat» este fiul regelui Atreu al Micenei (sau al Argosului) și al reginei Airopes și fratele lui Menelaos (alte surse îl consideră fiul lui Pleisthene – fiul sau tatăl lui Atreu –, despre care se spune că ar fi fost

primul soț al Airopiei). Atreu fiind asasinat de fiul său adoptiv, Egist, și de fratele său geamăn, Thyeste, care pun stăpânire pe tronul Argosului, Agamemnon și Menelaos sunt siliți să plece în exil. Ei găsesc refugiu la Tyndar, regele Spartei, cu ale cărui fiice, Clytemnestra și Elena, se căsătoresc. De la Clytemnestra, Agamemnon va avea trei fiice – Iphigenia (identificată uneori cu o altă fiică, Iphianassa), Chrysothemis și Laodike (Electra este o adăugire târzie a legendei) – și un fiu, Oreste. Cum fratele său mai mic, Menelaos, îi urmează la tron lui Tyndar, acesta îl ajută pe Agamemnon să recâștige regatul tatălui său, făcând astfel din el cel mai puternic rege din Grecia.

Agamemnon este inițial un calificativ al lui Zeus, *Zeus Agamemnon*, interpretat ca «Zeus cu gândirea cuprinzătoare». Istoricii sunt cu toții de acord când recunosc în Agamemnon dublul uman și eroic al lui Zeus. Așadar, el nu e un erou oarecare, un erou ca toți ceilalți.

În urma răpirii Elenei de către Paris și a unor îndelungi tratative, Agamemnon a fost desemnat să conducă expediția împotriva Troiei. Totuși, înainte ca flota lui Agamemnon să plece, vânturile s-au oprit brusc, imobilizând corăbiile. Agamemnon o jignise pe zeița Artemis pretinzând că omorâse o ciută cu o îndemânare pe care nici zeița însăși nu ar fi putut-o egala (se zice că ar fi pretins că e un vânător mai bun decât zeița). Prorocul Calchas anunță că zeița nu putea fi îmbunătățită decât prin sacrificarea Iphigeniei, fiica lui Agamemnon însuși. Agamemnon consimte. Din fericire, cu puțin înaintea sacrificiului, mânia Artemidei se domolește, iar aceasta o înlocuiește pe Ifigenia cu o ciută. Atunci flota poate pleca.

Se știe foarte puțin despre Agamemnon înainte de cearta sa cu Ahile. Agamemnon a primit-o, ca parte de onoare din prada de război, pe captiva Chryseis, fiica lui Chryses, preotul troian al lui Apollo. De la ea, a avut un fiu, Chryses II. Și, cum a refuzat să o redea, chiar prin răscumpărare, tatălui ei, Apollo, pentru a răzbuna onoarea preotului său, a abătut asupra grecilor o ciumă devastatoare. Când Calchas a făcut cunoscută mânia zeului, Agamemnon a trebuit să o înapoieze pe Chryseis, dar, drept compensație, și-o atribuie pe Briseis, partea de onoare a lui Ahile. Mânia lui Ahile, care se încheie în cortul său, constituie principala poveste a *Iliadei*. După cucerirea Troiei, la împărțirea prăzii de război, Agamemnon o obține pe Cassandra, fiica lui Priam. Cassandra îi va dăruia doi fii, Pelops II și Teledamos. În cele din urmă, el ajunge la familia sa și tronul din Argos, unde își găsește moartea. Menelaos, la rândul său, reușește să se întoarcă din Egipt.

Deși încearcă să o îmbuneze pe Atena, deși este avertizat de umbra lui Ahile, Agamemnon, vinovat de moartea fiicei sale, Iphigenia, pleacă și ajunge în palatul său, unde este asasinat de soția lui, Clytemnestra, ajutat de

iubitul acesteia, Egist. Mai târziu, Oreste (fiul lui Agamemnon și al Clytemnestrei) își răzbună tatăl, ucigându-i pe cei responsabili de moartea acestuia. Această ultimă parte, cunoscută sub numele *Orestia*, este povestită în *Odissea* (cânturile al III-lea și al IV-lea) de către Nestor și Menelaos; ea a servit drept bază a trilogiei lui Eschil, *Orestia*.

În intriga poveștii, Agamemnon reprezintă autoritatea regală. În calitate de comandant suprem (*ᾠναξ* / *anax*), el îi cheamă pe principi la sfat și conduce oastea în bătălie. Sceptrul său, meșterit de Hefaistos, a trecut pe la Zeus, Hermes, Pelops, Atreu și Thyeste. Agamemnon ia parte la lupte el însuși, omorând unsprezece troieni, și săvârșește multe acte de eroism, înainte de a fi rănit și constrâns să se retragă în cort. Totuși, în două rânduri, este orbit de Ate (greșeala trimisă de zei), ceea ce-l face să-i insulte pe Chryses și pe Ahile, atrăgând astfel dezastrul asupra grecilor. Întoarcerea sa este un *nostos* tipic al unui erou homeric care, dacă n-a murit pe câmpul de luptă, trebuie să plătească pentru un vechi păcat. Regalitatea sa se trăgea de la Pelops, prin mâinile pătate de sânge ale lui Atreu și Thyeste. În legende din Peloponez, Agamemnon a fost considerat drept arhetip al monarhului puternic, iar la Sparta a fost venerat sub numele de Zeus Agamemnon. Mormântul său se află la Micene sau la Amyclai.

Dar numai *Odissea* și *Întoarcerile* dau informații referitoare la întoarcerea și la sfârșitul lui Agamemnon. Moartea principelui nu este un sfârșit, deoarece crima săvârșită de Clytemnestra și simplul fapt că Agamemnon are copii presupun o răzbunare, alte crime, alte plecări și alte întoarceri. Este prima întoarcere deschisă în mod natural.

2.2.2. **Diomede** este fiul lui Tydeu, regele Argolidei, și al Deipylei, fiica regelui Adrastos. Pe când era copil, tatăl său a luat parte la expediția Celor Șapte împotriva Tebei, în care își găsește moartea (a se vedea legătura cu *Ciclul Teban*²). Odată devenit adult, Diomede se alătură fiilor celorlalți participanți, pentru a-și răzbuna tatăl: este expediția Epigonilor, literal «urmașii», unul dintre episoadele acestui ciclu³. Ei reușesc, acolo unde părinții lor eșuaseră, și izbutesc să cucerească Teba. Apoi, Diomede îi urmează lui Adrastos la tronul Argosului. Este întoarcerea unui erou învingător.

El pleacă apoi, împreună cu ceilalți conducători greci, la Troia, luând optzeci de corăbii. Este unul dintre cei mai mari războinici greci și, totodată, cel mai tânăr. În *Iliada*, s-au numărat șaisprezece luptători care au pierit de mâna lui, ceea ce îl plasează – după Pierre Vidal-Naquet⁴, – pe locul al doilea, după Ahile. În mod ciudat, el nu are niciun fel de întâlnire cu acesta: nu îi vorbește niciodată, nici în luptă, nici la sfat, iar, cu ocazia jocurilor funerare organizate în cinstea lui Patroclu, premiul ce i se cuvine este primit din mâinile lui Ahile de către scutierul lui. Dintre toți, el este singurul protejat în mod constant de Atena.

Mereu victorios, el merge cu îndrăzneala până acolo încât îi atacă pe zei: îi rănește pe Ares și pe Afrodita, iar Apollo, urmărit, trebuie să-i aducă aminte că oamenii și zeii sunt două rase diferite. În epopee, el este războinicul absolut. În cântul al V-lea, cu ocazia aristeiei sale, este comparat, cu forțele naturii.

«El pe câmpie s-avântă ca râul sporit de puhoaie, / Care tot curge sălbatic, potoape și rupe zăgazuri; / Nici ale podului tari stăvilare nu pot să-l ație, / Nici să-l împiedice garduri pe luncile bine-nverzite, / Când se pornește năprasnic în urma furtunii din slavă, / Vezi după asta culcate-o grămadă de mândre ogoare; / Culcă tot astfel Tidid îndesitele trâmbe troiene, / Care, deși vin sodom, nu-i chip să-l abată din cale.» (vv. 87-94, trad. George Murnu)

Cu ocazia jocurilor funerare ale lui Patroclu, participă la cursa de care cu caii lui Tros, pe care i-a luat de la Eneas; concurează împotriva lui Eumelos, Menelaos, Antiloh și Merion. În cursă, îl talonează pe Eumelos, când Apollo, mâniat împotriva lui, îl face să-i cadă biciul; Atena intervine ca să i-l dea și pentru a rupe jugul carului lui Eumelos. Astfel, Diomede câștigă premiul: un trepied de bronz și o prizonieră. Apoi, se bate în duel cu Marele Ajax pentru armele lui Sarpedon, prinț lician ucis de Patroclu. E cât pe ce să câștige când aheii, temându-se pentru Ajax, pun capăt luptei. Diomede obține atunci jumătate dintre armele lui Sarpedon și un pumnal din Tracia cu ghinturi de argint.

În continuare, Diomede îl însoțește pe Ulise, când pătrunde, noaptea, în Troia, pentru a fura Palladium-ul, o efigie a Atenei care, după spusele prorocului Helenos, le este indispensabilă grecilor pentru a obține cucerirea cetății.

Ca să se răzbune pentru rana pe care i-a făcut-o, Afrodita o împinge pe soția lui să-i fie necredincioasă, în timp ce el luptă în fața Troiei. Întors acasă, Diomede este atacat de către Cometes, fiul Epigonului Sthenelos, amantul recunoscut al soției sale, pe care Diomede îl lăsase să vegheze asupra bunurilor sale cât timp e plecat la război; eroul trebuie să se refugieze lângă un altar al Herei, pentru a-și salva viața. *O î n t o a r c e r e r a t a t ă*, dar mai norocoasă decât cea a lui Agamemnon. *E r o u l e o b l i g a t s ă p l e c e d i n n o u*, evident – un episod târziu, care plasează întoarcerea lui Diomede în *Ciclul întemeierilor*.

Atunci, Diomede părăsește Grecia pentru a întemeia Argyrippa, în Magna Graecia (actuala Arpi). Acolo, el este omorât, la vânătoare, de către regele Daunus (sau de către unul dintre fiii acestuia). Atena îi conferă atunci imortalitatea, iar pe tovarășii lui îi transformă în bătlani – Diomede dând astfel numele speciei *Calonectris diomedeia* sau bătlanul cenușiu. Această imortalitate este un fel de întoarcere deschisă, deoarece un nemuritor ca, bunăoară, Heracles, poate, în orice moment,

reveni în scenă, poate lupta, iubi, seduce, fura, viola, poate avea copii și deschide noi căi.

În *Eneida*, Vergiliu povestește cum Eneas l-a întâlnit pe Diomedea, la mulți ani după sfârșitul războiului troian.

Diomedea face obiectul unui cult eroic, mai ales în regiunea Mării Adriatice. Bunăoară, el este venerat în Corcyra și Brindisi, la peuceții din Iliria, la Benevent și Arpi. Insulele Tremiti, din Apulia, erau numite odinioară «insulele lui Diomedea». În zilele noastre, există insule ale lui Diomedea în strâmtoarea Bering.

În cazul lui Diomedea avem o altă întoarcere tipică a unui erou. Acesta a păcătuit față de un zeu și nu poate rămâne nepedepsit, chiar dacă, pentru eroismul său este transformat în pasăre (ca în cazul lui Cynos, fiul lui Poseidon). Situația sa a devenit o întoarcere de întemeiere, la fel ca aceea a lui Filoctet.

2.2.3. **Filoctet** (în greaca veche Φιλοκτήτης / *Philoktētēs*) era fiul lui Pean și tovarășul credincios al lui Heracles, care, când era pe moarte, i-a lăsat temutele săgeți. El jurase să nu dezvăluie niciodată locul în care depusese cenușa eroului. Dar grecii, tocmai când se pregăteau să pornească la asediul Troiei, aflând de la oracolul de la Delfi că, pentru a se înstăpâni asupra acestei cetăți, trebuiau să aibă săgețile lui Heracles, au trimis soli la Filoctet, ca să afle în ce loc erau ascunse acestea.

Filoctet, care nu voia nici să-și încalce jurământul, nici să-i lipsească pe greci de avantajul pe care-l puteau oferi aceste săgeți, după ce a opus rezistență o vreme, a arătat cu piciorul locul în care îl îngropase pe Heracles și a mărturisit că avea asupra sa armele acestuia.

Această indiscreție l-a costat scump în viitor, deoarece, pe când se îndrepta spre Troia, una dintre aceste săgeți i-a căzut pe același picior cu care arătase locul mormântului lui Heracles, iar acolo s-a format o rană care răspândea un miros atât de pestilențial încât, la cererea lui Ulise, a fost lăsat în insula Lemnos, unde a suferit, timp de zece ani, toate relele și toate durerile izolării.

Totuși, după moartea lui Ahile, văzând grecii că nu era cu putință să cucerească Troia fără săgețile pe care Filoctet le luase cu el în Lemnos, Ulise, deși era vrăjmaș de moarte al acestui erou, și-a luat asupra-și sarcina de a se duce să-l caute și să-l aducă, ceea ce a și făcut, cu ajutorul lui Diomedea și al lui Neoptolem, fiul lui Ahile.

N-ajunsese bine Filoctet în tabăra grecilor, că Paris i-a și cerut să se lupte numai ei doi; eroul a acceptat și, cu una dintre săgețile lui, l-a rănit mortal.

Cum rana sa nu se vindecase încă, Filoctet, după cucerirea Troiei, n-a îndrăznit să se întoarcă în țară, ci s-a dus în Calabria, unde a întemeiat orașul

Petilia și s-a vindecat, în sfârșit, fiind îngrijit de Machaon, fiul lui Asclepios și fratele lui Podalirios. I se atribuie totodată și întemeierea orașului Thurium. Filoctet fusese unul dintre cei mai de seamă Argonauți și asistase astfel la cele mai vestite două expediții din vremurile eroice, reprezentând trăsătura de unire dintre mai multe cicluri epice.

2.2.4. În mitologia greacă, **Nestor** (în greaca veche Νέστωρ / *Néstōr*) este cel mai tânăr dintre fiii lui Neleu și al lui Chloris și regele cetății Pylos. Este singurul supraviețuitor după masacrarea tuturor fraților săi de către Heracles (legătură cu *Ciclul lui Heracles*). Există două tradiții, care explică diferit faptul că a supraviețuit tristei sortii a fratriei sale: fie că ar fi fost crescut și educat la Gerenia, în Messenia, departe de frații săi, fie că ar fi fost singurul care ar fi refuzat să participe la încercarea de a fura boii lui Gerion, mânați cu greu de Heracles, încercare făcută de Neleu și ceilalți unsprezece fii ai săi. În schimb, eroul i-ar fi cruțat viața lui Nestor și l-ar fi făcut rege al Messeniei.

Apollo îi oferă darul de a trăi mai mult de trei generații, pentru că își omorâse unchii (și mătușile) din partea mamei, Niobizii: pentru a răscumpara acest omor, zeul îi dă numărul anilor de care-și privase rudele ucise.

Devenit rege, el se luptă, în mai multe rânduri, cu pylienii și cu epeienii, care făcuseră mai multe raiduri sălbatice în regatul lui. E cât pe ce să-i masacreze pe molionizi, care nu sunt salvați decât de intervenția lui Poseidon. Pe seama lui este pusă moartea uriașului Ereuthalion, ucis în luptă corp la corp. Numele său este evocat printre participanții la vânătoarea mistrețului din Calydon (*Ciclul lui Belerofon*), în lupta Lapiților cu centaurii și, uneori, chiar în expediția Argonauților (*Ciclul Argonauților* sau *Ciclul lui Iason*).

El este cel mai vârstnic și cel mai înțelept dintre eroii participanți la războiul troian. Sfaturile sale sunt ascultate de toți. În *Iliada* și în *Odiseea*, el este însuși tipul bătrânului încă vajnic pe câmpul de luptă, dar mai ales ascultat pentru experiența și sfaturile sale. Lui îi cere părerea Menelaos, după răpirea Elenei, iar Nestor îl însoțește în adunarea grecilor, pentru a-i aduna la un loc pe diferiții eroi care vor participa la înfruntare. El însuși participa la război cu un contingent de nouăzeci de corăbii. Tot el se străduiește să readucă înțelegerea între Ahile și Agamemnon cu ocazia disputei dintre cei doi.

Este considerat, printre alții, soțul Anaxibiei sau al Eurydikei. Are mai mulți fii – Antiloh, Thrasymede, Straticchos, Perseu, Aretos, Echephron și Pisistratos –, dintre care primii doi participă, alături de el, la războiul troian. Are și două fiice, Peisidike și Polycaste. Conform versiunilor posterioare *Iliadei*, fiul său, Antiloh, cel mai bun prieten al lui Ahile după Patroclu, îi salvează viața, sacrificându-și-o pe a sa, în lupta cu Memnon. Acest episod reprezenta o parte a *Etiopidei*, un alt nucleu al *Ciclului troian*.

Nestor este unul dintre rarii greci care cunosc o întoarcere de la război fără istorie. În *Iliada*, el este desemnat adesea cu epitetul «bătrân conducător de car», iar, în *Odiseea*, fiul lui Ulise, Telemah, îl vizitează pentru a-l cere sfatul. Dar dintr-o tradiție aflăm că nu a săvârșit niciun păcat sau, cum ne spune o alta, dacă totuși a comis, trebuie să-l plătească trăind viața a trei generații.

2.2.5. Menelaos (în greaca veche Μενέλαος / *Menélaos* «puterea poporului») este regele Spartei. Fiu al lui Atreu și al Airopei, fratele mai tânăr al lui Agamemnon, el este soțul Elenei, pe care Paris o răpește și o duce la Troia, ducând astfel la expediția conducătorilor greci pentru a o aduce înapoi.

În *Iliada* lui Homer, acesta acceptă să pună capăt războiului printr-o luptă în doi cu Paris, pe care l-ar fi ucis, dacă Paris nu ar fi fost salvat de Afrodita.

Menelaos își îndeplinește bine rolul în lupta purtată în jurul trupului lui Patroclu, dar, în general, este eclipsat de Agamemnon, comandantul armatei grecești.

El reapare în *Odiseea*, trăind la Sparta, împăcat cu Elena, primind vizita fiului lui Ulise, Telemah; după ce stătuse mai mulți ani în Egipt, se întorsese la Sparta în vremea când Oreste îi omoară pe Clytemnestra și Egist. De la Elena, are doi copii, pe Hermione și pe Nicostratos.

La Sparta, el și Elena beneficiază de un cult. Sanctuarul lui, Menelaion, se găsește la Therapne.

Menelaos nu a săvârșit niciun păcat, și-a iertat soția, a înțeles întreprinderile zeilor fără să li se opună, sângele Atrizilor nu apasă decât asupra fratelui său. Întoarcerea lui nu are nimic eroic și nu se traduce decât prin exilul în Egipt. *Nostos*-ul lui este la fel de palid ca și prestația pe care a avut-o în fața zidurilor Troiei.

2.2.6. În mitologia greacă, **Calchas** (în greaca veche Κάλχας / *Kálchas*), este un proroc grec care apare în relatările războiului troian, mai ales în *Iliada*. Fiu al lui Thestor, acesta este descris în epopee ca «de departe cel mai bun dintre proroci, care cunoaște viitorul, prezentul, trecutul» (cântul I, 69-70). Are darul de vizionar de la Apollo.

Înainte de plecarea în expediția grecească, el prezice faptul că Ahile le va fi necesar grecilor și că războiul va dura zece ani. În timpul călătoriei spre Troia, îi arată lui Agamemnon de ce Artemis a imobilizat corăbiile grecești la Aulida și că poate fi îmbunătățită prin sacrificarea fiicei acestuia, Iphigenia. Când Apollo decimează trupele grecești din fața Troiei, el le spune că acest lucru se întâmplă pentru că Agamemnon a refuzat să o dea înapoi pe Chryseis, fiica preotului troian al lui Apollo. În sfârșit, el este cel care contribuie la stratagema calului troian.

Numele lui vine de la *καλχαῖνω* / *kalchainō*, care semnifică «a face de culoarea purpurei», prin extensie «a întuneca, a tulbura». Agamemnon îl acuză, în fapt, că este un «profet al nenorocirii»: «în orice ocazie, inima ta găsește bucurie în prevestirea nenorocirii» (cântul I, 105-106).

Întorcându-se de la război, Calchas îl întâlnește pe prorocul Mopsos (alt nume legat de o întemeiere), nepotul lui Tiresias (legătură cu *Ciclul Teban*) și, după ce pierde, în favoarea acestuia, într-un concurs de artă divinatorie, moare de ciudă.

Ca proroc, Calchas nu are un *nostos* eroic și, dacă moare, cauza morții este propriul său orgoliu.

2.2.7. **Neoptolem** (în greaca veche *Νεοπτόλεμος* / *Neoptólemos* «tânăr războinic»), numit și **Pyrrhos** (*Πύρρος* / *Pýrrhos* «roșcatul»), este fiul lui Ahile și al Deidamiei (fiica lui Lycomedes); a fost crescut de mama sa pe insula Skyros și, conform *Cântecelor ciprice*, a fost numit mai întâi Pyrrhos, din pricina părului său roșcat, moștenit de la tatăl lui. Numele Neoptolem i se datorează lui Phoinix.

La scurt timp după moartea tatălui său, el este dus de Ulise la Troia: o profeție a lui Helenos spunea că cetatea nu va cădea decât în fața unui urmaș al lui Eac. Neoptolem face parte dintre războinicii închiși în calul troian și dovedește o mare cruzime în timpul prădării Troiei: îl ucide pe bătrânul Priam în templul lui Zeus, îl aruncă pe Astyanax, fiul lui Hector, peste zidul de apărare, o sacrifică pe Polyxena pe rugul funerar al tatălui său.

Neoptolem se întoarce apoi la Phthia sau, după Homer (*Odiseea*, IV, 5-6), se căsătorește cu Hermione, fiica lui Menelaos și a Elenei, care îi fusese promisă în timpul asedierii Troiei (un alt detaliu din *Odiseea* care promite o întoarcere și o urmare). Conform altor tradiții, el îi obține pe Andromaca și pe Helenos ca parte din pradă (ceea ce constituie intriga tragediei lui Racine, *Andromaca*). După o profeție a lui Helenos, Neoptolem întemeiază o colonie în Epir și se căsătorește cu Andromaca, de la care are trei fii (Molossos, Pielos și Pergamos), dând altfel naștere ramurii regilor epiroți (v. Eacizii). Revine apoi în Phthia, îl repune pe tron pe bunicul său, Peleu, care fusese alungat de către Acastos, apoi se căsătorește cu Hermione. Această întoarcere justițiară nu este presupusă de epopeea homerică și se dovedește a fi destul de rară în tradiția greacă.

Sursele se deosebesc și în legătură cu moartea lui. După unii, este omorât de Oreste, iubitul Hermionei, după alții, de locuitorii din Delfi, unde se dusesse să jefuiască templul lui Apollo, pentru a-și răzbuna tatăl. A beneficiat de o întoarcere liniștită, deoarece s-a dovedit instrumentul perfect al cerințelor divine, și este lovit numai în momentul în care săvârșește un păcat.

Neoptolem este obiectul unui cult eroic la Delfi. Olympiada și, prin urmare, Alexandru cel Mare, ca și Pyrrhos I, membri ai familiei regale a Epirului, se consideră urmașii lui. Această întoarcere de întemeiere se întinde până în epoca istorică.

2.2.8. **Poinix** (în greaca veche Φοῖνιξ / *Phoînix*), fiul lui Amyntor, este, împreună cu centaurul Chiron, educatorul lui Ahile. Tânăr nobil, acesta a trebuit să fugă de mânia tatălui său, a cărui concubină l-a acuzat pe nedrept că a încercat să o seducă. S-a refugiat atunci la curtea lui Peleu. Acesta l-a dus să fie consultat de Chiron, care i-a redat vederea. Regele l-a făcut vasalul său, numindu-l regele dolopilor (un popor din Epir). Phoinix a participat la vânătoarea mistrețului din Calydon (*Ciclul lui Belerophon*) alături de Peleu.

După nașterea lui Ahile, Peleu îi încredințează educația acestuia. Henri-Irénée Marrou, în lucrarea sa *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité* (1948), numește acest model cel al «cavalerismului homeric» și îl consideră foarte asemănător prefeudalității carolingiene din Occident.

Phoinix participă, la o vârstă foarte înaintată, la războiul troian, dar nu se mai întoarce niciodată în Grecia: moare pe drumul spre casă, în vreme ce-l însoțea pe Neoptolem, fiul lui Ahile. Este întoarcerea unui înțelept.

III. *Odiseea* și ciclurile epice. SF și realitate istorică

3. Există oare întoarcere în *Odiseea*? Într-adevăr, când Ulise, după lungul său periplu, se întoarce în Ithaca (când avatarul său joycian, Leopold Bloom, regăsește patul conjugal, după o zi de peregrinări pe străzile Dublinului, și când Adam Appleby își reîntâlnește soția, Barbara, în apartamentul lor superpopulat), această întoarcere – sau *nostos* –, la început, duce la o închidere netă a intrigii. Doar *Telegonia* ne oferă o altă perspectivă.

3.1. Ciclurile epice ale Antichității, în special cele ale vechii Grecii, sunt subiectul de inspirație (foarte îndepărtat) al ciclurilor romanești contemporane, cele de SF și, mai ales, cele ficționale. Cititorul actual are posibilitatea să le citească așa cum ar citi astăzi un ciclu aparținând literaturii de ficțiune: această butadă este mai puțin îndrăzneată decât pare, acest proiect de lectură fiind însăși proba comparației. Numeroasele opere cu subiect mitologic care, în cea mai mare parte, gravitând în jurul lui Homer (care este – *toutes proportions gardées* –, într-o oarecare măsură, ceea ce este Tolkien pentru literatura ficțională), formează un corpus de o rară și inegalabilă bogăție, din care se degajă o anumită impresie de coerență, chiar dacă diferențele de detaliu sunt extrem de frecvente. Subiectele mitologice și operele care le corespund sunt prezentate în cronologia vârstei eroice grecești. Cu toate acestea, pentru a descoperi lumea epopeii, cel mai bine e să începem

cu primele două, în ordinea excelenței: cele ale lui Homer. Pentru tragedie, gusturile pot varia – cineva care nu este familiarizat cu tragedia antică ar trebui sfătuit să înceapă cu Sofocle (*Oedip rege*), înainte de a trece la Eschil (puțin vetust) și la Euripide (însălmântător de modern).

Indicații elementare privind tragediile: 1. O tragedie *poate* fi interesantă de citit. 2. O tragedie nu se termină *totdeauna* rău. 3. O poveste care se termină rău *poate* fi interesantă de citit.

Ciclurilor epice și tragediilor care le reiau subiectele li se pot adăuga cele mai cunoscute opere cu subiect mitologic din literatura greacă veche, chiar dacă acestea nu se integrează unui «ciclu» propriu-zis (adică un ansamblu de poeme epice consacrate aceluiași subiect și făcând subiectul unei tradiții orale). Totodată, e posibil să citim istoria lumii vechi, de la crearea lumii până la sfârșitul epocii eroice, ca pe o singură saga extrem de stufoasă.

3.2. Există probabil în tradiția epică greacă orală relatări privind *Ciclul războiului troian*, de la începutul lui până la întoarcerea războinicilor ahei în Grecia, aceste ultime relatări fiind numite *nostoi* «întoarceri». *Odiseea* se plasează în această tradiție: ea face aluzie la moartea lui Ahile la Troia și chiar la a altor eroi, precum Antiloh, fiul lui Nestor, la întoarcerea tragică a altora și, în special, cea a lui Agamemnon, ucis de soția sa Clytemnestra, cu ajutorul iubitului ei, Egist, sau la întoarcerea relativ rapidă, în pofida unei abateri în Egipt, a lui Menelaos și a Elenei.

3.3. Aceste relatări ale unor întoarceri din războiul troian impun câtorva eroi o abateră temporară în vestul Mediteranei: cel dintâi, Ulise, bineînțeles, dar și Epeios și Filoctet, Neoptolem și Diomedee. Aceștia domnesc peste o seamă de populații locale, instituie dinastii, întemeiază așezări sau lasă urme, într-un cuvânt, devin, în ochii grecilor, *întemeietorii* identității istorice a latinilor sau a etruscilor, a thesproților din Epir sau al chaonilor din Basilicata. Aceste povești sunt considerate adesea născociri cu mult posterioare epocii întemeierii cetăților-colonii, fiind destinate, în primul rând, să confere un trecut grec unor regiuni, pentru a le justifica mai bine cucerirea sau pentru a afirma superioritatea grecilor. I. Malkin (Malkin: 1998) se plasează pe poziția contrară acestei concepții, demonstrând că unii dintre acești *nostoi*, cel puțin, pot urca în timp până în vremurile celor dintâi prezențe grecești în Occident și că funcția lor de legitimare a cuceririlor este, în realitate, o întoarcere, începând din secolul al V-lea a. Ch., la sensul lor prim: într-adevăr, în perioada arhaică, acesta era delimitarea unui câmp cultural și istoric intermediar între greci (stabiliți în cetățile, dar și în mijlocul populațiilor locale) și elitele societăților aflate în contact cu ei, nu în chipul prea vag și totdeauna cu sens unic al «aculturației», ci printr-un ansamblu de schimburi de reprezentări, ca un joc de oglinzi, în care fiecare caută să se adapteze imaginii suprapuse pe care celălalt ar avea-o despre el.

Astfel, cea mai mare parte a isprăvilor atribuite lui Ulise sau altor *nostoi* pe malurile Mediteranei își au rădăcinile în povestirile care nu aparțin marilor texte canonice, precum *Odiseea* (dar la care *Odiseea* face uneori aluzie sub forma unor versiuni alternative sau a unor urmări ale călătoriilor lui Ulise), și care nu capătă decât târziu formă literară (ba chiar niciodată), fără ca acest lucru să ne îndreptățească să le negăm orice existență anterioară. De asemenea, în lipsa unei *Odisee* deja elaborate, numai un ansamblu de reprezentări odiseice solid constituit poate da seamă de o realitate atât de importantă, precum cultul lui Ulise și importantele sale ofrande, constând din trepiede din secolele al IX-lea și al VIII-lea, din peștera Polis din Ithaca, un cult în care I. Malkin vede, pe bună dreptate, traducerea rolului central al insulei și al eroului său în același timp în rețeaua relațiilor și a schimburilor Greciei vestice și în călătoriile pe mare ale «căpitanilor-aristocrați» greci, care deschideau atunci drumurile spre Occident.

3.4. O altă noțiune esențială este cea a identității periferice. Într-adevăr, prin aceasta este părăsită lumea cetăților pentru cea de *middle ground*, de zonă intermediară între întemeierile grecești și populațiile stabilite în jurul acestora, univers fluid, în care eroii și miturile «propușe» de greci, numai ca să nu fie unele de cucerire și de apropiere, ci unele de explorare, de trecere de-o clipă (de unde necesitatea unei întoarceri), cu o anumită marginalitate în epopee (Epeios, Filoctet), ba chiar soldate cu un eșec (Diomedea), să poată patrona, simultan sau alternativ, stabilirea unor rețele de schimb, emergența unor elite locale sau afirmarea culturală și politică a diferitelor societăți în raport cu cetățile. Practic, *nostoi* nu sunt niciodată asociați cu întemeierea unor cetăți grecești, ci cu populații și cu spații intermediare: Ulise și Neoptolem gravitează în jurul Dodonei și al Thesprotiei, Filoctet și Epeios bântuie regiunile-tampon dintre teritoriile marilor cetăți și aflate la contactul dintre așezările oinotrice, care se dezvoltă în ținuturile interioare (capul Crimissa și sanctuarul lui Apollo Alaios de acolo, aflat între Crotona și Sybaris; Siritida, dintre Sybaris și Tarent, unde întemeierea unor adevărate cetăți, cu determinarea teritoriilor lor, nu s-a realizat decât în ultimul sfert al secolului al VII-lea). S-a ezitat totuși în acceptarea teoriei lui I. Malkin (de Polignac: 2001) când acesta aplică noțiunea de periferie etruscilor văzuți de către grecii din Pithecussae, pentru care autorul restrânge câmpul de interes la Campania: într-un asemenea caz, ne putem întreba, pe bună dreptate, cine e periferic în raport cu celălalt. Într-adevăr, dacă la Hesiod Ulise este deja tatăl lui Latinos și al lui Agrios, regi ai tirenienilor, acest lucru nu se datorează atât unei marginalități presupuse de societățile Italiei centrale, în raport cu «centrul» campan, ci mai degrabă pentru că acestea atinseseră încă de atunci un nivel de organizare și de dezvoltare care le dădea o vizibilitate, o identitate și o forță

de atracție cu mult mai bine marcate decât cele ale celorlalte populații italice.

IV. Întoarcerea lui Ulise

4. Dinspre *Telegonia*, întoarcerea lui Ulise se dovedește o întoarcere deschisă, întoarcere sugerată de previziunile făcute de Tiresias în *Odiseea*. Ea este de două ori deschisă deoarece, după ce și-a regăsit patria și soția, pe Penelopa, Ulise pleacă din nou și se duce în Thesprotia, unde se căsătorește cu regina Callidike, de la care are un copil, Polypoites. Un copil reprezintă un nou început. Există oare o *Polypoitie*, așa cum există o *Telemachie* și o *Telegonie*, sau, în *nostos*-ul lui Agamemnon, o *Orestie*? N-o vom ști probabil niciodată, dar nu este un lucru imposibil. Întors încă o dată în Ithaca, aparent pentru a-și găsi liniștea și pentru a-și trăi cuminte ultimele zile, Ulise este omorât de fiul său Telegonos, dar intriga nu se oprește odată cu acest eveniment, deoarece Telegonos se căsătorește cu Penelope (ajunsă nemuritoare datorită Circei), iar Circe însăși se căsătorește cu Telemah, ajuns și el nemuritor.

Dar nemurirea are oare un loc, joacă un rol în întoarcerile eroilor?

4.1. Eroii care au meritat nemurirea se află în Insula Fericiților. În această insulă tradiția îl plasează pe marele Ahile.

Tot în această insulă, Lucian din Samosata, care, în romanul său *Istoria adevărată* oferă o parodie a *Odiseei*, îi plasează pe Theseu și Menelaos, pe care Rhadamante îi judecă pentru a hotărî cu care dintre ei trebuie să trăiască Elena – un *da capo* care poate face să reînceapă războiul troian sau să producă o nouă mânia a Dioscurilor și o nouă invadare a Atticii de către lacedemonieni. Și, într-adevăr, chiar printre nemuritori, Kinyres o răpește pe Elena, iar Menelaos, însoțit de fratele său, Agamemnon, pornește pe urmele lor.

Printre nemuritori se găsesc Homer și Ulise, care participă la banchet așezați pe același pat, și toți semizeii care luptaseră la Troia (cu excepția lui Ajax cel Mic, care o violase pe Cassandra).

Toți acești nemuritori participă la o luptă împotriva unor tâlhari, din Ținutul Nelegiuitorilor, bătălie descrisă de Homer. La plecarea lui Lucian din această insulă, Homer îi dă cartea sa, pe care protagonistul o pierde pe drum, dar din care își amintește primul vers:

„Cântă, zeiț-, a eroilor morți bătălie”.

La banchet, Ulise profită de prezența temporară a lui Lucian pentru a-i înmâna pe ascuns, fără știrea Penelopei, un bilețel amoros pentru Calipso. Aceasta este singura care nu-i dăruise un fiu. Vrea el oare să dezerteze din Insula Fericiților pentru o nouă *Odisee*?

Lucian, *alter ego* al lui Ulise, pleacă, fiind convins că se va întoarce acasă, dar, rătăcind pe mări, ajunge la Antipozi. El promite să povestească ce i s-a întâmplat acolo într-o altă carte. Evident, nu a scris-o niciodată și nici n-a avut intenția s-o facă. **Întoarcere perfect deschisă.**

V. Concluzii

Dacă o întoarcere epică este aproape totdeauna o întoarcere deschisă, dacă totul o ia de la început, chiar și *Iliada* și *Odiseea*, la ce bun să se pună capăt unei frumoase aventuri?

Aceasta este formula ciclurilor epice, care puteau rămâne în țara minunilor atâta vreme cât rămâneau creații orale, creații deschise. Lecție învățată repede de autorii de romane, precum Chariton din Aphrodisia și Lucian din Samosata.

NOTE

¹ Hugh Gerard Evelyn-White, *Hesiod, The Homeric Hymns, and Homerica*, ed. by Douglas B. Killings, contrib. by Hesiod and Homer, The Loeb Classical Library, London, W. Heinemann; New York, The Macmillan Co., 1914 [= BiblioBazaar, 2007], prefața <http://gutenberg.readingroo.ms/3/4/348/348.txt>

² Epopeea tebană, *Thebaida*, nu ni s-a păstrat, dar numeroase (și celebre) tragedii reiau ca subiect episoade succesive ale legendei și ne îngăduie să ne facem o părere asupra întinderii acesteia.

³ Întreaga poveste nu este cunoscută decât de mitografi, dar găsim aluzii la aceasta în Homer (*Iliada*, IV, 404-411), unde Stenelos, fiul lui Capaneu, unul dintre Cei Șapte, evocă acest episod, pentru a-i aminti lui Agamemnon că nu este laș. Tot în momentul expediției Epigonilor, trădătoarea *Ciclulul teban*, Eriphyle, sora lui Adrastos și soția lui Amphiaros, care-l silise pe acesta să participe la expediția Celor Șapte, după ce fusese coruptă de Polynike (care îi dăruise o podoabă minunată, colierul Harmoniei, pentru a-i influența decizia), își primește meritata pedeapsă (povestea reprezintă subiectul unei tragedii pierdute a lui Sofocle, *Eriphyle*).

⁴ L'Iliade dans travesti. *Introduction à l'édition de l'Iliade*, Éditions Gallimard, collection « Folio », Paris, 1975, p. 27.

BIBLIOGRAFIE

Ablancourt d', Perrot, *Lucien de Samosate. Histoire véritable [D'un voyage à la Lune] (vers 200 ans ap. J.-C.). Traduit du grec ancien et annoté par Perrot d'Ablancourt. Épître dédicatoire à Monsieur Conrart Conseiller et secrétaire du Roi. Voyages aux pays de nulle part.* Robert Lafont – Bouquins Paris 1990. 1-7.

Anderson, G., "Studies in Lucian's Comic Fiction" *Mnemosyne* Suppl. 43 Leiden 1976 1 sqq.

Bechet, Florica, "Adevărurile Istoriei adevărate", Lucian din Samosata. *Istoria adevărată*. Traducere, prefață și note de Florica Bechet. Paideia. București, 2000. 67-73.

- Burgess, Jonathan S., *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore 2001.
- Davies, Malcolm, *The Greek Epic Cycle*. Bristol Classical Press. Bristol 1989.
- De Polignac, François, “Comptes rendus – Espaces et voyageurs: Irad Malkin, *The Returns of Odysseus. Colonization and Ethnicity*, Berkeley, University of California Press”, *Cairn, Editions de l'EHESS, Annales* 2001- 3 (56e année) 1-12.
- Griffin, Jasper, “The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer”. *Journal of Hellenic Studies* 97 1977. 39–53.
- Lucian din Samosata, *Istoria adevărată*. Traducere, prefață și note de Florica Bechet. Paideia. București 2000.
- Luciano, *Storia vera, introduzione, traduzione e note di Quinto Cataudella*, Biblioteca Universale Rizzoli. Milano 1993.
- Lucien, *Histoires vraies et autre œuvres. Préface de Paul Demont. Introduction, traduction et notes de Guy Lacaze*. Librairie Générale Française. Paris 2003.
- Lucien, *Voyages extraordinaires*, Introduction générale par Anne-Marie Ozanam. Les Belles Lettres. Paris 2009.
- Lucien de Samosate, *Voyage dans la lune et autres histoires vraies. Traduit du grec et présenté par Claude Terreaux*. Arléa. Paris 2002.
- Kullmann, W., *Die Quellen der Ilias (troischer Sagenkreis)*. Franz Steiner. Wiesbaden 1998.
- Malkin, Irad, *The Returns of Odysseus. Colonization and Ethnicity*, Berkeley Los Angeles, and London, University of California Press 1998.
- Saïd, Suzanne, Trédé, Monique et Le Boulluec, Alain. *Histoire de la littérature grecque*. Presses Universitaires de France. coll. « Quadrige ». Paris 1997.
- West, Martin L., *Greek Epic Fragments: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts) 2003.

DE LITTERIS ET SYLLABIS

Ioana COSTA

Abstract

The third book of Martianus Capella's *De nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem artibus liberalibus libri novem* deals with the topic of *Ars grammatica*, as elaborate speech of a symbolic character. The true wisdom of Grammar (*sapientia uera*) cleaves the common content of teaching language and, leaving apart the bulk of morphology and syntax, retains the phonetics. The mere *litterae*, the sounds and their next level (*syllabae*) are adequate topics for a celestial wedding.

Key-words: *ars grammatica, littera, syllaba, vox, dictio, partes orationis.*

Gramaticienii și gramaticile pe care ei le creează poartă sigiliul conservatorismului – în mod programatic, prin chingi care încetinesc și controlează evoluția exuberantă a limbii, dar și involuntar, prin preluarea modelelor existente de descriere lingvistică, perpetuate chiar dacă se află în decalaj față de realitate.

Cunoștințele Antichității ne-au fost transferate printr-o succesiune de texte, care nu păstrează întotdeauna marca auctorială. Tratatele didactice și operele enciclopedice erau impregnate abundant cu idei sau chiar cuvinte ce le aparțineau predecesorilor. Soarta textelor antice este dominată de succesul pe care l-au dobândit în diverse epoci, când gustul cititorilor s-a schimbat și a impus nevoi diferite de copiere și răspândire a manuscriselor.

Lucrarea enciclopedică a lui Martianus Capella, *Satyricon* sau *De nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem artibus liberalibus libri novem*¹, este într-o enormă măsură tributară scrierilor anterioare, așa cum orice lucrare enciclopedică exploatează cunoștințe, informații și chiar texte anterioare. Autorul ei a reluat bazele parcursului academic roman și le-a transmis generațiilor următoare; scrierea pare să fi fost una dintre cărțile care s-au bucurat de maximă popularitate (și, implicit, multiplicare manuscrisă) vreme de aproape o mie de ani.

O imagine memorabilă din primele două cărți ale operei, reprezentând cadrul general, este cea a Filologiei ca mireasă alegorică (fiica lui *Phrónesis*, „Înțelepciunea”) care – pentru a dobândi nemurirea ce-i deschide

calea acceptării în familia celestă – trebuie să regurgiteze cărțile cu care se hrănise de-a lungul vieții². Pasajul este emblematic pentru descrierea relațiilor dintre operă și sursele ei: cunoștințele anterioare sunt amalgamate, interiorizate – tot așa cum Filologia poartă în sine, într-o gestație prelungită pe durata întregii vieți de până atunci, toate cărțile pe care le citise vreodată; pentru a deveni însă nemuritoare, ea este nevoită să renunțe la tot ce știuse mai înainte: *igitur illam bibliothecalem copiam nixa imitus uirgo diffudit*³. Alcătuită fiind din cunoașterea pe care și-o dobândise din cărți, Filologia își recompune știința și devine perfectă (în sensul de „nemuritoare”): *uis terrea cedit, / aethereumque uenit sine mortis legibus aeuum*⁴. Acesta este, în alegoria lui Martianus Capella, momentul în care mireasa este încununată cu ramurile unei plante ce poartă un nume pe măsura statutului nou al Filologiei: gr. *aeízoón* (veșnic).

Etimologia și, mai cu seamă, dezvoltarea istorică a termenului „filologie” justifică poziția dominantă conferită Gramaticii, ca cea dintâi dintre darurile care i se aduc miresei (cele șapte slujnice – artele liberale – ce urmează să-i stea în preajmă Filologiei). De la „iubire pentru cuvânt, argumentare, rațiune” (orice putea fi desemnat prin gr. *lógos*), filologia a fost percepută într-un sens cuprinzător („iubire de învățătură și literatură”) și, de-a lungul mileniilor, a fost restrânsă la „studiul dezvoltării istorice a limbilor” sau „studiul limbii prin gramatică, istoria ei și tradiția literară”. Secolul al XIX-lea a înregistrat termenul în ipostazele lingvisticii istorice, ale cărei instrumente definitorii erau legile fonetice: importanța covârșitoare a sunetelor / literelor din cartea a treia a alegoriei *De nuptiis* capătă astfel o profunzime neașteptată.

Definirea surselor de care s-a folosit Martianus Capella în cartea a treia întâmpină dificultăți majore, rămânând fără finalitate, în condițiile în care tratatele gramaticale latinești ajunse până la noi datează în cea mai mare parte a lor din secolul al patrulea d.H. sau sunt chiar mai târzii.

Există unele puncte de corespondență între cartea lui Martianus Capella asupra gramaticii și lucrarea lui Diomedes (sfârșitul secolului al IV-lea î.H.) *Ars grammatica* sau *De oratione et partibus orationis et uario genere metrorum libri tres*. Tratatul lui Diomedes include un capitol despre cele opt părți ale vorbirii, un capitol despre teoriile elementare privind gramatica și stilul și un ultim capitol dedicat poeziei, cantității fonetice și metrilor. Similitudinile pot fi explicate prin presupunerea că ambii autori au împrumutat dintr-o sursă comună – care, dacă va fi existat cu adevărat, este pierdută pentru noi. Capella se distanțează de Diomedes în definirea silabei, în deosebirea celor trei părți ale silabei, în detectarea celor patru tipuri de *iunctura* și în detalii privind tratamentul accentului, inclusiv aserțiunea că un

cuvânt poate fi purtătorul tuturor celor trei tipuri de accent (e. g. *Árgilêtum*): în aceste secțiuni, Capella preferă să își formuleze propriile sale opinii.

Au fost detectate unele similitudini și între Capella și Charisius, Marius Victorinus, și Servius, care nu pot fi descrise în termenii descendenței dintr-o sursă comună. În tratarea conjugărilor și declinărilor, atât cât există în *De nuptiis* (și anume predominant din perspectivă fonetică), Martianus Capella îl urmează direct pe Charisius; acolo unde se distanțează de el, o face pentru a-și expune propria sa părere sau pentru a urma o sursă diferită (cum ar fi Pliniu cel Bătrân). Felul în care prezintă Capella cuvintele terminate în *-u* nu se regăsește la alți gramatici ale căror texte au ajuns până la noi⁵. Există unele similitudini cu Marius Victorinus și Servius în tratamentul silabelor comune, al silabelor finale, al pronumelor, verbelor, adverbelor, participiilor, conjuncțiilor, prepozițiilor și interjecțiilor (iarăși, preponderent la nivelul *litterae*), dar este imposibil să se stabilească filiația surselor. Cu toate că există unele puncte comune cu Probus, acestea sunt inferioare corespondențelor cu alți gramatici. Pare evident că el și Priscian au folosit aceeași sursă pentru descrierea literelor – sursa fiind Papirianus ori un vreun alt autor de mai înainte, cum ar fi Probus sau Pliniu⁶.

Tradiția gramaticală este dominată de lucrarea lui Donatus: gramatica lui (partea cunoscută sub numele *Ars maior*) este piramidală, structurată de la simplu la complex, în tradiția lui Diomedes și Varro: „gramatica își are sursa în alfabet; alfabetul se reprezintă sub forma literelor; literele se îmbină în silabe; o reunire de silabe formează un cuvânt; cuvintele se ordonează în părți de vorbire; însumate, părțile de vorbire formează vorbirea; calitatea umană se împlinește prin vorbire; oamenii tind să-și pună în valoare calitatea umană pentru a evita greșelile”⁷.

Ideea își are probabil originea la Dionysios Thrax, care și-a început studiul gramatical cu elementul (gr. *stoicheion*), unitatea indivizibilă a vorbirii (fiind gr. *átomos*). Structura progresivă, piramidală a succesiunii (*uox*), *littera*, *syllaba*, (*dictio*), *partes orationis*, *oratio* se regăsește în cartea a treia a alegoriei lui Martianus Capella. Tratatul lui Donatus cuprinde șase părți, cu una mai mult decât *Téchne perí phonés* al lui Diogenes din Babylon, dar cu deosebire semnificativă: Donatus nu include capitolele despre *dictio* (gr. *léxis*) și *oratio* (gr. *lógos*), astfel încât întreaga operă poate fi catalogată, din punctul de vedere al științelor moderne ale limbii, drept *fonetică*: 1. *De uoce* (gr. *phoné*); 2. *De littera* (gr. *stoicheion*); 3. *De syllaba* (gr. *syllábe*); 4. *De pedibus*; 5. *De tonis*; 6. *De posituris*. Această deosebire (adăugarea unui capitol despre accent și a unui despre punctuație) este într-o foarte mică măsură o inovație, de vreme ce pare să fi aparținut Școlii Rodiene; cu toate acestea, *Téchne* a lui Dionysios Thrax tratează doar lapidar accentele, indicând cele trei tipuri. Capitolul pe care Donatus îl

dedică accentuării este compozit, incluzând, alături de regulile generale ale accentuării, unele semne grafice care, ca *diastolé* și *hyphén*, presupun tradiția alexandrină, precum și o perspectivă practică și didactică. Această abordare se regăsește în *De nuptiis*.

Lăsând deoparte chestiunea surselor lui Capella, este relevantă o scurtă investigare a tradiției textului, care se dovedește a fi complexă, încununată de glose și comentarii. Cartea a treia din *De nuptiis* abia dacă există în aceste comentarii. Un manuscris al comentariului lui Martin de Laon pur și simplu nu glosează cartea dedicată gramaticii. Comentariul lui Iohannes Scottus Eriugena se referă rapid la cartea a treia, dând atenție mai cu seamă introducerii alegorice, iar comentariile asupra părților tehnice ale cărții sunt rezervate aproape în totalitate explicării cuvintelor neobișnuite și a numelor proprii care apar în exemplele lui Martianus Capella. Raportarea lui Remigius Autissiodorensis la cartea dedicată gramaticii este și mai neașteptată: cu toate că furnizează comentarii extinse ale textului martianic, cu mult mai abundente decât ale lui Eriugena, el nu face absolut nicio observație asupra materialului tehnic din cartea a treia, ci îi remarcă exclusiv componenta alegorică.

În afara manuscriselor care conțin ansamblul operei, 23 de manuscrise (inventariate de Leonardi, “I Codici di Marziano Capella”, *Aevum*, XXXIII, 1959, XXXIV, 1960⁸) conțin cartea a treia sau o parte a ei: două sunt nesemnificative, unul conține comentariile lui Remigius Autissiodorensis, dar foarte puțin din textul lui Martianus, unul conține excerpte, două conțin cartea a treia în întregime (un miscelaneu gramatical de la Fulda, din sec. al XI-lea și al XII-lea, și unul literar de la Trier, din sec. al IX-lea). Restul manuscriselor (17) poate fi clasificat în două secțiuni: din prima, 11 conțin numai paragraful 261 din Martianus, (despre pronunțarea fiecărei litere a alfabetului în parte), iar una conține secvența 258-61. Dintre acestea: 9 sunt datate din sec. al IX-lea până într-al XII-lea, 3 sunt datate în sec. al XV-lea și al XVI-lea. Celelalte 5 manuscrise includ: secvențele 300-309 (despre numele terminate în literele de la S la X și diatezele verbale) și 312-324 (conjugarea verbelor) sau fragmente din acestea; 4 datează din sec. al XV-lea.

Prezentarea pronunției a fost considerată utilă, fiind citată frecvent; cartea a treia în ansamblul ei nu a fost însă aproape deloc folosită, iar cea mai plauzibilă explicație este faptul că exista gramatica lui Donatus care, implicit, era considerată superioară.

Cartea a treia a alegoriei *De nuptiis* este strâns legată de conținutul general al operei: cea dintâi care ia cuvântul în fața oaspeților la nunta celestă, *Grammatica* este arta liberală de căpetenie, iar trăsăturile îi sunt descrise, cu subtilitate, în relație cu celelalte *Artes*, într-o desfășurare care se încheie cu domeniul muzical, stăpânit de *tonus* (notă, cheie) și *sonus*

(sunet). Perspectiva este fonetică: orice altceva obișnuiau să includă tratatele gramaticale este lăsat deoparte Martianus Capella: pretextul este plictiseala pe care o resimțeau Iupiter și senatul său celest⁹. Motivul real însă pare să fie relevanța, din punctul de vedere al operei literare, a discursului asupra limbii și a felului în care este ea folosită: numai sunetele (*litterae*) merită să fie descrise. Simplele *litterae*, sunetele și nivelul lor următor, silaba (*syllabae*) sunt subiecte adecvate pentru o nuntă celestă.

NOTE

¹ Citatele provin din ediția bilingvă a Ilariei Ramelli (2001).

² II, 134-141.

³ II, 139.

⁴ II, 140.

⁵ Felul în care prezintă Martianus Capella vocala din *lac* nu corespunde tratamentului atestat de ceilalți gramatici.

⁶ Dick, în ediția *Martianus Capella*, înregistrează unele similitudini între Cartea a treia (*Grammatica*) din *De nuptiis* și *De arte metrica* a lui Beda Venerabilis: această lucrare, dedicată versificației latine, merită să sprijine predarea gramaticii în școala mănăstirească, se baza pe lucrarea lui Donatus, *De pedibus*, și pe cea a lui Servius, *De finalibus*; exemplele la care recurgea proveneau din poeți creștini, dar și din Vergiliu. Un alt manual al lui Beda, *De orthographia*, merită să îl ajute pe cititorul medieval în descifrarea abrevierilor mai puțin obișnuite și în înțelegerea cuvintelor din latina clasică, pare să fi funcționat preponderent ca lucrare de referință.

⁷ *grammaticae initia ab elementa surgunt, elementa figurantur in litteras, litterae in syllabas coguntur, syllabis comprehenditur dictio, dictiones coguntur in partes orationis, partibus orationis consummatur oratio, oratione uirtus ornatur, uirtus ad euitanda uitia exercetur* (Varro, GRF, fr. 237).

⁸ *Apud W. H. Stahl, The quadrivium of Martianus Capella. Latin traditions in the mathematical sciences, 50 B.C.-A.D. 1250, New York, 1971, I, p. 103.*

⁹ Comentariul lui Remigius Autissiodorensis pune aici în lumină virtuțile unui *serium fastidium* (114, 17): *quod superflua et minus utilia refugit, nam sapientia uera breuitate gaudet, refugit uagam garrulitatem.*

BIBLIOGRAFIE

Holtz, L., *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IV e –IX e siècle) et édition critique*, Paris, 1981.

Ramelli, Ilaria (ed.), *Nozze di Filologia e Mercurio*. Milan, 2001.

Ramelli, Ilaria (ed.), *Scoto Eriugena, Remigio di Auxerre, Bernardo Silvestre e anonimi. Tutti i commenti a Marziano Capella*. Milan, 2006.

Shanzer, Danuta, *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii. Book I*. Berkeley, Los Angeles, 1986.

Stahl, W. H., *The quadrivium of Martianus Capella. Latin traditions in the mathematical sciences, 50 B.C.-A.D. 1250, New York, 1971.*

ODA IV, 8, *AD CENSORINUM*

Dana DINU

Abstract

Horace's *Ode* 4.8, *Ad Censorinum*, has a special notoriety among the critics of his work because of some peculiarities due, on the one hand, to his writing and, on the other hand, to non-literary circumstances. Thus, the fact that this ode belongs to the fourth book, known as superadded at imperial request, and the central place it occupies within it, attracted the critics' attention. Taking into account the architecture of the odic creation of Horace and its sophisticated elaboration at every level, the intention regarding its message could not be overlooked by the critics. This ode also aroused philological discussions which go as far as to question its authenticity, some passages being suspected to have been interpolated, which never happened to any other poem by Horace. Its aesthetical performance is considered, for example by the German philologist Ulrich Willamowitz-Moellendorf as "really very bad" and more recently by S. J. Harrison as "the least lyrical of the *Odes*... much of it, indeed, reads like prose...". In spite of all these critics, or and perhaps because of them, it drew many critics' attention and it was the object of many articles and special studies, in which the criticism insists less on the degree of artistic performance than on the message. In the Romanian literature this ode has very few translators, so far D. C. Ollănescu remains the first and the only to have done so in verse.

Key-words: *ode, encomia nobilium, encomia Augusti, panegyric, donarem pateras, carpe diem.*

Oda adresată de Horațiu lui Censorinus este cunoscută și sub titlul *Donarem pateras*, care reprezintă incipitul, emblematic horațian nu atât prin sensul lui imediat, cât prin ceea ce vizează să dezvolte ulterior ca mesaj. Printre exegeții și comentatorii operei lui Horațiu are o anume notorietate datorată, pe de o parte, unor particularități ce țin de scriitură și, pe de altă parte, unor circumstanțe extraliterare. A suscitat discuții filologice care au mers, uneori, până la punerea sub semnul întrebării a autenticității¹ ei, datorită unor pasaje susceptibile de fi fost interpolate². Este socotită de reputatul filolog german U. von Willamowitz-Moellendorf „really very bad”, iar de S. J. Harrison, care a scris un foarte pertinent și amănunțit articol despre această odă, „the least lyrical of the *Odes* ... much of it, indeed, reads like prose...”³.

Cu toate acestea, sau poate tocmai datorită acestor aspecte, a atras atenția multor critici și a făcut obiectul multor articole și analize atente și foarte aplicate⁴. În ultima vreme, exegeza insistă mai puțin asupra gradului de realizare formală și mai mult asupra mesajului, asupra căruia atrage aminte și poziția mediană a odei în ansamblul cărții, care se dovedește a fi atent structurată din acest punct de vedere.

Așadar, această odă face parte din cartea a patra, scrisă la cererea lui Augustus, după ce poetul anunțase că renunță la lirică, după cum reiese și din *Epistulae*, I, 1, versurile 1-12, iar dintre acestea îndeosebi din ultimele trei:

*Nunc itaque et versus et cetera ludicra pono,
quid verum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum;
condo et compono, quae mox depromere possim*⁵ (v. 10-12)

„De asta las acum și versul și plăcerile deșarte,
Caut numai adevărul, meditez la ce e drept,
Strâng și-adun mereu, ca apoi să pot soarbe înțelept.” (traducere de Lelia Teodosiu)⁶.

De altfel, și *Epilogul*, cum este numită *Oda* III, 30, *Exegi monumentum...*, asumă explicit funcția finală în cadrul primei colecții, care conține 88 de ode divizate în trei cărți.

Informația despre faptul că scrierea ultimei cărți de ode reprezintă dorința imperială o avem de la Suetonius, care notează în cunoscuta sa biografie horatiană, la peste o sută de ani de la moartea poetului:

*[...] eumque coëgerit propter hoc tribus carminum libris ex longo intervallo quartum scribere*⁷

„[...] și l-a silit ca la cele trei cărți de cântece să o adauge după un lung răstimp pe a patra” (traducere de Traian Costa)⁸.

În mod evident, în acest context, verbului *coëgerit* trebuie să i se atenueze sensul imperativ-constrângător pe care îl are, pentru că se știe că relația lui Horațiu cu puternicul principe se întemeia pe aprecierea deosebită a acestuia din urmă față de acesta și opera sa:

*Scripta quidem eius usque adeo probavit mansuraque perpetuo opinatus est, ut non modo Saeculare Carmen componendum ei iniunxerit [...]*⁹

„Scrierile lui le-a apreciat și a socotit atât de mult că vor rămâne pentru veșnicie, încât nu numai că lui i-a cerut să compună *Cântecul Secular* [...]”¹⁰

Suetonius ne informează, de asemenea, că rugămintea lui Augustus avea o adresă precisă, anume celebrarea dificilei victorii a Romei asupra vindelicilor din anul 15 a.Ch., ca urmare a campaniei conduse de Tiberius și Drusus, fiii săi vitregi¹¹. Odele 4 și 14 sunt epinicii dedicate celor doi și confirmă informația suetoniană¹².

Destul de curând după acest eveniment, care era prevăzut să contribuie la consolidarea ideii naționale și a poziției principelui și a familiei sale, în anul 13 a.Ch. avea să fie publicată această a patra carte, odele din cuprinsul ei fiind scrise într-un interval de 7-8 ani. În acest răstimp, ca efect al prețuririi imperiale, așa cum rezultă din biografia suetoniană, Horațiu compusese și celebra odă de magnificare *Carmen Saeculare*, care îl confirmă ca „poet imperial”. Ellen Oliensis dă acestei sintagme un dublu sens: de „poet care pretinde autoritate imperială asupra propriului «imperiu», domeniul liric”, și de „poet care celebrează realizările împăratului”¹³.

Ca urmare, reconstituirea cronologiei compunerii acestei cărți permite, cu destulă probabilitate, indicarea intervalului dintre anul 19 și anul 13, cel în care știm sigur că a publicat-o. Rezultă că Horațiu nu a renunțat cu totul la lirica odică după anul 23, așa cum lăsase să se înțeleagă, pentru că împăratul, conform spuselor aceluiași Suetonius, nu avea cum să-i ceară scrierea odelor pentru celebrarea victoriei lui Drusus și Tiberius asupra vindelicilor înainte de anul 15, anul victoriei definitive, iar unele dintre ode sunt sigur scrise înainte de anul 15, precum *Oda* IV, 6. Aceste circumstanțe extraliterare ale compunerii odelor nu sunt lipsite de importanță pentru înțelegerea și evaluarea întregii colecții de 15 ode și a odei către Censorinus în cadrul ei.

În planul ideologic, în ceea ce privește relația dintre prima colecție de ode și aceasta din urmă, Steele Commager¹⁴ percepe o diferență care nu se datorează unei re poziționări a poetului față de ideile sale din tinerețe, cât mutațiilor care au avut loc în contextul social în intervalul celor zece ani care le desparte, principala mutație fiind trecerea de la războiul civil la pacea socială augusteică. O dată cu această trecere, Ellen Oliensis observă în creația lui Horațiu un „progres de la poetica impotenței la poetica potenței”¹⁵. Din perspectiva lui Eduard Fraenkel, odele târzii reprezintă „culmea dezvoltării ca poet”, un „triumphant climax”¹⁶.

Ideea că poezia are puterea de a conferi imortalitate reprezintă un *topos* recurent. Nu îi este străină nici lui Homer și nici altor poeți greci posteriori, precum Sappho, Ibycus, Theognis, Pindar sau Theocrit. Deci, în

această privință, Horațiu nu este original, dar este original în alegerea pretextului și a modului în care reformulează această idee¹⁷. Face parte din „artificiile eternității”, după cum este formulat titlul lucrării lui Michael C. J. Putnam dedicată în întregime cărții a patra a *Odelor*¹⁸, la care poetul latin recurge în mod obstinat.

Tema a avut continuitate, fiind reținută și imitată de poeți din imediata proximitate literară, ca și de alții mai târzii: Marțial, 10, 2, 9-12; *Elegia in Maecenatem*, 37; Statius, *Silvae*, 5,1, 1-10 ori Propertiu în 4,1,57.

În mod frecvent, oda este clasată ca panegirică, ca făcând parte din *encomia nobilium*, dar lectura lipsită de prejudecăți îi infirmă caracterul encomiastic la adresa notabilității. În mod real, singurul elogiu este cel adus poeziei.

Asemenea tuturor poemelor lui Horațiu, oda are un destinatar real, o figură de rang înalt la data aceea, dar care nu confirmase abilități politice, C. Marcius Censorinus, fiu de consul care va ajunge la rândul său consul, în anul 8 a.Ch., anul în care au murit Mecena și, la scurt timp după el, Horațiu. De fapt, nu este cert pentru toți cercetătorii că este vorba despre fiul sau tatăl care purtau același nume. Oda este oferită ca dar, simbolic, posibil cu prilejul Saturnaliilor, când în mod tradițional se făceau cadouri rudelor sau prietenilor¹⁹. Horațiu folosește momentul acesta pentru a relua tema a imortalității asigurate de poezie. Inspirat și de un vers al lui Ennius din *Annales*, evocă personaje istorice sau mitologice ca Romulus, Aeacus, Castor, Pollux, Hercules, Liber ce au căpătat nemurirea prin versurile poezilor. Cicero, în *Pro Archia Poeta*, 10, 24 vorbește și el despre faptul că Alexandru, deși a luat cu sine în expediție mulți cronicari care să păstreze memoria faptelor sale, la mormântul lui Achille ar fi spus cu invidie că faima acestuia nu ar fi fost atât de mare dacă nu l-ar fi avut cântăreț al vitejiei sale pe Homer: *O fortunate adulescens, qui tuae virtutis Homerum praeconem inveneris!*²⁰ Poetul poate amplifica gloria unui erou până la a-l face nemuritor. Acest lucru i-l amintește Horațiu lui Censorinus, căruia nu-i putea oferi daruri materiale bogate, dar îi oferă unul cu mult mai prețios, ce-l va face nemuritor, pentru că va avea parte de eternitatea dată de poet. Convingerea lui Horațiu se confirmă și nu s-ar vorbi despre acest personaj astăzi dacă nu i-ar fi dedicat oda, pentru că biografia nu îl îndreptățeala o asemenea faimă.

Poemul lui Horațiu are 34 de versuri asclepiade. O parte dintre editori a preferat ca oda să nu fie divizată în strofe, ci să se prezinte ca un continuum. Mai ales că aici nu se putea aplica cerința formulată de *lex Meinekiana* care, așa cum am notat deja, observă divizibilitatea cu patru a numărului versurilor tuturor odelor, mai puțin al celei pe care o comentăm. Totodată, intervine și problema dificil de demonstrat, dar și dificil de contestat, a interpolărilor, care ar putea fi responsabilă de această „abatere”.

O altă parte a editorilor a adoptat structurarea în strofe după criteriul intern al organizării semantice, rezultând astfel 9 strofe, dintre care a 7-a și a 8-a au câte trei versuri²¹.

Prima versiune românească, singura în versuri, i se datorează lui C. D. Ollănescu și a apărut în anul 1890, în *Convorbiri literare*²². A mai fost tradusă în română doar de două ori, în proză, ultima dintre variante îi aparține lui E. Lovinescu și a apărut în 1923²³.

În varianta publicată de el însuși, Ollănescu preferă prima soluție, fără marcarea strofelor. În ediția din 1980²⁴ a operelor complete ale lui Horațiu, pe lângă anumite modificări de conținut, acestei versiuni i se restructurează și arhitectura exterioară, prin despărțirea versurilor în strofe. Versiunea lui Ollănescu a fost deci singura eligibilă pentru antologia bilingvă, dar nu fără ajustările socotite necesare de editori.

Oda către Censorinus este scrisă în vers asclepiad minor, vers dodecasilabic, cu cezură mediană ce desparte ferecrateul catalectic, care reprezintă primul hemistih, de aristofaneul catalectic, care formează al doilea hemistih. Asocierea dactililor cu troheii, versul logaedic, creează ritmul combinat de vorbire cântată și de aici, posibil, acuzația de prozaism din partea unora dintre criticii odei:

*Donarem pateras grataque commodus
Censorine meis aera sodalibus,
donarem tripodas praemia fortium
Graiorum neque tu pessima munerum
ferres, divite me scilicet artium
quas aut Parrhasius protulit aut Scopas,
hic saxo, liquidis ille coloribus
sollers nunc hominem ponere nunc deum.*

*Sed non haec mihi vis nec tibi talium
res est aut animus deliciarum egens:
gaudes carminibus; carmina possumus
donare et pretium dicere muneri.*²⁵

(Oda IV, 8, 1-12)

D. C. Ollănescu propune o traducere în versuri de 15-16 silabe, cu cezură mediană regulată, ritm trohaic și rimă împerecheată:

Cupe, vase de aramă și tripode prețioase
Ce la Greci erau răsplata vitejiei glorioase,
Toate lucrurile scumpe cu plăcere eu le-aș da

La prieteni, Censorine, dintre care partea ta
 Ar fi cea mai însemnată, de-aș avea la îndemână 5
 Cele opere de artă, ce cu genială mână
 Ori Parrhasius ori Scopas, unul peatră de-a săpat,
 Altul cu văpseli, pe oameni și pe zei au întrupat.
 Dar eu n'am astă putere, ear tu gust și avuție
 Ai prea multe să-ți lipsească astfel de comoară ție 10
 Ți's dragi versurile însă și eu versuri pot să-ți dau,
 Arătându-ți totodată prețul darului ce au.
 (Versiunea inițială din *Convorbiri literare*)²⁶

Horațiu enumeră o serie de obiecte, fie doar artizanale, fie adevărate opere de artă, care sunt oferite în mod tradițional de romani în anumite momente ale anului și pe care orice om bogat, asemenea lui Censorinus, le poate avea în cantitate mare. Dar se scuză că el însuși nu poate oferi astfel de daruri prietenilor, pentru că nu dispune de bogății. Poate dăruia în schimb ceva mult mai valoros, un poem al cărui preț îl va dezvălui în continuare. Versurile 21 și 22 rezumă concepția lui Horațiu: *si chartae sileant quod bene feceris, / mercedem tuleris*, „Dacă nu vorbesc despre faptele bune, cărțile nu-și merită prețul”, iar răsplata vine de la muză: *Dignum laude virum Musa vetat mori, / caelo Musa beat*, „Pe bărbatul demn de laudă Muza nu-l lasă să piară, / cu cerul Muza-l fericește” (v. 28-29).

Din această perspectivă, poezia poate fi o replică la *Oda* III, 30, în care Horațiu își exprimă convingerea că opera sa este mai durabilă decât monumentele materiale, deși acestea par mai rezistente în fața timpului.

Oda nu pune probleme deosebite de interpretare și analiză la nivel lexical. Și din acest punct de vedere poate fi îndreptățită imputarea că este prozaică și lipsită de un anume lirism. Cu toate acestea, nu este o odă ușor de tradus. Datorită reducerii maxime a limbajului figurat, îi solicită traducătorului foarte multă atenție pentru adecvarea stilistică și a tonului, pentru a nu fi tentat să aplatizeze realizarea intenției originale.

Horațiu își începe poemul cu verbul care exprimă actul dedicativ la forma optativ-ireală a conjunctivului imperfect, *donarem pateras*, și reia sintagma în versul al treilea. Ollănescu schimbă topica și începe cu enumerarea obiectelor pe care poetul ar dori să le ofere, dar nu își permite. Este evident că afișarea indigenței devine un pretext pentru a demonstra că materialitatea, oricât de scumpă, este un simbol înșelător al durabilității în competiție cu durabilitatea creației spirituale. Identificarea destinatarului prin adresarea directă către Censorinus, din versul al doilea, este amânată în traducere până în versul al patrulea. Ollănescu refrazează aceste strofe fie prin schimbarea accentelor semantico-stilistice, dar rămânând în marja

originalului, precum în cazul litotei *neque tu pessima munerum / ferres* (v. 4-5), (literal „iar tu nu vei primi cele mai neînsemnate dintre daruri”), pe care o anulează traducând-o direct „cea mai însemnată”; fie prin adăugarea unor cuvinte și sensuri care nu se regăsesc în text, precum secvența „ce cu genială mână” care îl are corespondent pe *sollers*, care nu include ideea de genialitate, ci înseamnă „priceput, dibace, abil”. Dar, dacă ometem disarmonia fonetică, nu se prejudiciază sensul global.

Compararea primei versiuni a lui Ollănescu publicată de el însuși în *Convorbiri literare* cu versiunea care apare în ediția din 1980 indică o serie de modificări. Intervențiile editorilor în textul tradus de Ollănescu reprezintă fie substituiri lexicale pentru modernizare, de exemplu în versul 6 în loc de „cele opere de artă...” apare „niște opere...”, fie remanieri, comprimări sau intervertiri lexicale mai însemnate. Cele mai importante modificări din pasajul citat se observă la versurile 7 și 8, care echivalează trei versuri originale 6, 7 și 8. În versul 7 al versiunii inițiale, Ollănescu menține conjuncțiile disjunctive și forma originală a numelui Parrhasius cu patru silabe, în timp ce în versiunea actualizată, din motive prozodice, se intervertesc cele două nume proprii, al doilea suferind și o modificare fonetică prin adaptarea formei „Parasiu”, care are trei silabe. Acest vers este reconstruit prin contaminarea versurilor 6 și 8 ale originalului, devenind: „Scopas ori Parasiu dat-au, zei și oameni făurind”. *Saxo* din original este tradus inițial „din piatră” și este înnobilit la revizuire devenind „marmură”. Strofa a doua conține, în traducerea revizuită, o aglomerare de verbe la diverse moduri, care în original lipsesc. A treia strofă suferă foarte mici, poate chiar inutile, modificări de topică. Traducerea lui Ollănescu rămâne până în prezent cea mai bună formă românească a *Odei*, IV, 8.

Oda adresată lui Censorinus este precedată de foarte cunoscuta și adesea tradusă și în română *Odă IV, 7 Ad Torquatium*, care a fost apreciată la un moment dat drept cel mai frumos poem al antichității latine²⁷. Din punct de vedere metric, ea se mișcă într-un cu totul alt ritm decât oda către Censorinus, versurile fiind grupate în distihuri formate dintr-un hexametrul dactilic și un ternar dactilic catalectic. La rândul lui, mesajul este un *carpe diem* reformulat:

*Immortalia ne speres, monet annus et almmum
quae rapit hora diem.* (IV, 7, 7-8)²⁸

„Nu spera lucruri eterne, zic anul și ceasul ce-ți fură
timpul atât de frumos.” (trad. de Const. I. Niculescu)²⁹.

Atmosfera simposiacă, cu înțelesul pe care i-l dă Timothy Johnson, cel de „comuniune”³⁰, în care poetul face de obicei îndemnul *carpe diem*, presupune un cadru intim, prietenos, protejat. Oda către Torquatus îi opune ieșirea în exteriorul unde se derulează tablouri succesive ale naturii capabile de permanentă reînnoire cu scopul de a crea contrast între perenitatea naturii și implacabila scurtă durată a existenței umane expusă capriciilor zeilor. Aparent, este unul dintre cele mai pesimiste poeme horatiene, în care nu se propun remedii, poetul mulțumindu-se să constate: *pulvis et umbra sumus* (v. 16).

Acest ultim vers, inserat în tema *vanitas vanitatum* alături de motivul *ubi sunt?* prezent, de asemenea, în oda către Torquatus, reprezintă prima atestare indubitabilă a unei reminiscențe horatiene în literatura română, în poemul filosofic *Viața lumii* al lui Miron.

Gravitatea pe care o capătă tratarea temei *carpe diem* în oda horatiană nu indică o simplă schimbare de tonalitate, ci o perspectivă amplificată asupra vieții pe care poetul latin o datorează propriei experiențe de viață îmbogățite cu trecerea anilor și climatului politic și social diferit de cel al primelor trei cărți de ode.

Oda IV, 9 este adresată unui anume Lollius. Subsecventă odei către Censorinus, face pandant tematic cu aceasta. Este limpede că poetul latin a intenționat să creeze o continuitate între cele două ode. Însă cea de-a doua este mult mai bine realizată retoric și pentru aceasta poetul își rezervă un spațiu mult mai mare. O rapidă comparație între cele două ode va pune în relief acest aspect.

Versurile sunt grupate mai sofisticat, în structura strofei alcaice. Este construită pe patru niveluri. Primul, cel al enunțării lirice, concentrează trei dintre *topos*-urile care au devenit mărci ale lui Horațiu. Astfel, oda începe cu afirmarea încrederii în perenitatea creației sale. Apoi este inserat recursul la origine, reprezentată aici de râul Aufidus, care este un reper constant și îi conferă poetului identitate. Aufidul apăruse evocat și în celebrul *Epilog* al primelor cărți de ode, în cadrul aceleiași strategii prin care poetul se identifică prin recursul la ținutul natal, oferindu-i la rândul său propria identitate. Apoi *topos*-ul întâietății, pentru că nu pierde prilejul de a-și reafirma statutul de *inventor* al liricii latine moderne, dacă se poate spune așa. Mai mult decât atât, alegerea lirismului alcaic garantează longevitatea poemului (strofa 1). În continuare, pentru a argumenta teza inițială face elogiul poezilor greci începând cu Homer, dar privilegiindu-i pe lirici, de la care el însuși se revendică, pentru că este meritul exclusiv al poezilor faptul că memoria virtuților eroilor s-a putut perpetua (strofele 2 și 3). A treia parte (strofele 4-7) evocă numele unor personaje istorice care și-au dobândit gloria prin faptul că au avut șansa de a deveni eroi ai eposului homeric.

Horățiu se întreabă dacă numai ei sunt îndreptățiți la o astfel de glorie sau mulți alții s-au distins, dar au trecut în uitare neavând un aed care să transforme într-un discurs poetic faptelor lor, *carent quia vate sacro*. Această idee este exprimată în sensul aristotelic al deosebirii poeziei de istorie, și anume capacitatea ei de a se ridica de la particular la universal³¹. Ultima parte a odei este și cea mai întinsă (strofele 8-13). Pentru că *paulum sepultae distat inertiae / celata virtus*, poetul socotește o datorie să-i acorde o compensare lui Lollius, mare general și favorit al lui Augustus, dar personaj controversat, pe seama căruia circulau rumori nu tocmai favorabile. De bună credință, Horățiu îi face acest elogiu, dar istoria va dovedi după moartea sa că s-a înșelat și că acest Lollius a devenit demn de dizgrație. Rămâne valabil însă elogiuul tuturor calităților prin care se manifestă virtutea: *animus prudens et rectus, abstinens, bonus atque fidus iudex, beatus non possidens multa, beatus qui sapienter uti muneribus deorum, timet flagitium, non timidus perire pro caris amicis aut patria*. Ultima parte este sentențioasă și construiește un fel de portret robot al omului virtuos, al unui *sapiens* în viziune stoică, prea frumos pentru a fi adevărat, fiind abstract și mai mult un deziderat al lui Horățiu decât o realitate reprezentată de acest Lollius.

În ciuda acestor observații făcute pe câteva eșantioane, haina românească a poemelor lui Horățiu în viziunea lui Ollănescu este demnă de reținut și creează o referință obligatorie pentru toți cei care se vor apleca asupra lor.

Criticii operei horățiene au constatat că *Oda IV, 8* se singularizează prin aceea că ignoră un aspect formal, pe care toate celelalte poeme îl respectă, și anume divizibilitatea cu patru a numărului de versuri. De aici au apărut discuțiile legate de autenticitatea textului. Cu toate acestea, autenticitatea horățiană a mesajului este incontestabilă, iar problemele de critică textuală nu fac decât să atragă în mod binevenit atenția asupra acestei ode a deplinei maturități creatoare.

Caracterul panegiric al ultimei colecții de ode horățiene este indeniabil, prezumat și de faptul că a fost scrisă la cererea expresă a împăratului. Dar, dintre cele cincisprezece piese ale colecției, nici o treime nu reprezintă *encomia Augusti*, acestea fiind odele 4, 5, 14, 15, care, după cum se vede, deși ocupă locuri strategice în proiectul de ansamblu, sunt destul de dispersate. Cartea debutează cu o succesiune de două ode adresate lui Paulus Fabius Maximus (1) și Iullus Antonius (2), iar odele 7, *Ad Torquatum*, 8, *Ad Censorinum* și 9, *Ad Lollium* sunt grupate în spațiul care delimitează în mod simetric conținutul cărții. Toate cele cinci ode se încadrează într-un alt tip de panegiric decât cel imperial, *encomia nobilium*. Se poate bănuși că Horățiu le-a concentrat pe cele trei cu o anume intenție. Nobilii cărora li se

adresează sunt tineri din înalta societate, unii din anturajul palatului și pe care îi aștepta o carieră în aparatul imperial. De aceea, poetul le acordă în avans o șansă, în speranța că ei vor confirma încrederea care li se acordă. Așa cum demonstrează Timothy Johnson³², în întregul ei, ultima carte de ode nu înseamnă renunțarea la lirism în favoarea unei opere de propagandă lipsită de miză estetică. Horațiu nu-și „limitează persona lirică în favoarea puterii imperiale”. El investește actele sale de vorbire cu valoare performativă, tinzând să fie „un inventar activ al unei narațiuni civice care modelează discursul public și propria imagine sau ideologie”.³³

NOTE

¹ Se poate cita în acest sens lucrarea lui K. Lehrs, *Q. Horatius Flaccus*, apărută în 1869, la Leipzig, una dintre, totuși, foarte de puținele de-a lungul timpului care contestă autenticitatea acestei ode în întregul ei.

² Un exces de criticism textual a dovedit Petrus Hofman Peerlkamp, care a editat la mijlocul secolului al XIX-lea *Odele* lui Horațiu și a apreciat ca există interpolări în mai mult de jumătate dintre ele, iar 700 de versuri le-a socotit false.

În cazul special al *Odei* IV, 8, problema interpolărilor este invocată și datorită numărului de versuri care nu admite divizarea cu patru, pe care învățatul german August Meineken, expert în critica conjecturală, a formulat-o în secolul al XIX-lea sub forma „legii” care îi poartă numele, *lex Meinekiana*. De altfel, teza a fost susținută și de filologul K. Lachmann. În virtutea acestei „legi”, în toate odele lui Horațiu numărul de versuri reprezintă un multiplu de patru.

³ S. J. Harrison, *The Praise Singer: Horace, Censorinus and Odes 4. 8* în *The Journal of Roman Studies*, vol. 80, (1990), p. 31, nota 3.

⁴ Unul dintre cele mai vechi și mai des citate studii este al lui Anton von Elter, ce poartă ca titlu primele cuvinte ale odei, *Donarem Pateras*. (*Horat. Odes* 4. 8), apărut în 1907. Face parte din studiile fundamentale pentru exegeza acestei ode, chiar dacă unele dintre ideile cuprinse în el nu sunt unanim acceptate.

⁵ Horace, *Œuvres*, Texte latin, publiées par É. Plessis et P. Lejay, Neuvième édition, Librairie Hachette, Paris, 1921, p. 451.

⁶ Horatius, *Opera omnia*, 2, Ediție critică de Mihai Nichita, București, Editura Univers, 1980, p. 179.

⁷ Horatius, *Opera omnia*, 1, Ediție critică de Mihai Nichita și Traian Costa, Editura Univers, București, 1980, *E Suetonii vita Horatii*, 35, p. 64.

⁸ *Ibidem*, 65.

⁹ *Ibidem*, p. 64.

¹⁰ *Ibidem*, p. 65.

¹¹ *Ibidem*, p. 65.

¹² În ediția comentată a operei lui Horațiu, Quinti Horatii Flacci *Opera: Interpretatione et notis illustravit...*, Philadelphiae, 1828, Ludovicus Desprez pune la îndoială această informație dată de Suetonius și notează la p. VII: *Qui credit omnes Odas lib. IV ab Horatio scriptas postquam hoc erat ei ab Augustum imperatum, nae is longe errabit. Illud solum dicit Suetonius, Horatium ab Augusto coactum fuisse quartum librum edere, illas Odas, quas ex ipsius imperium composuisset, iis adiungere, quas iam pridem fecisset, necdum in lucem edidisset. (Notae in vitam Horatii, p. VII). Iar în prima notă la Oda IV, 1 spune: In hoc tamen libro quarto nonnullae sunt Odas, quas constat esse factas ante quasdam prioribus libris contentas. Intelligendus fortasse est Suetonius de edito in lucem potius quam de conscripto, post alios tres, quarto hoc libro, p. 214.*

¹³ Ellen Oliensis, *Horace and the Rhetoric of Authority*, p. 102.

¹⁴ Steele Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, 1995, p. 291.

¹⁵ Ellen Oliensis, *Ibidem*.

- ¹⁶ E. Fraenkel, *Horace*, Clarendon Press, 1957, *apud* S. J. Harrison (edit.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford University Press, 1995, p. 5.
- ¹⁷ Editorul din 1612 al operei lui Horațiu, Daniel Heins, o formulează astfel în *Animadversio* care precede oda a IV-a: *Nihil esse carminibus potentius ad sempiternam sui nominis memoriam posteris prodendam, atque ab oblivione hominum vindicandam* (p. 113), punând accentul nu pe poet, ci pe poezie, *carmen*, cu sensul pe care îl dă Horațiu acestei specii, cel de odă.
- ¹⁸ Michael C. J. Putnam, *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes*, Cornell University Press, 1986.
- ¹⁹ Nu este sigur că prilejul cu care se oferă această odă este cel al Saturnaliilor, romanii având de-a lungul anului mai multe ocazii de a face daruri, cum sunt Kalendele lui Martie. Dar Saturnaliile erau cele mai importante.
- ²⁰ Ciceros *Reden, Für Den Dichter Archias*, Erklärt von Karl Halm, Berlin, 1900, p. 123.
- ²¹ Pentru a rămâne sub incidența legii formulate de filologul Meineken, unii editori au redus numărul de versuri ale *Odei* IV, 8 cu acele versuri pe care le-au considerat interpolate. Bentley respinsese deja versul 17. În ediția Keller-Holder din anul 1864, în volumul I, care cuprinde *Odele*, în aparatul critic al *Odei* III, 8 menționează că: versurile 14-17 sunt respinse de Peerlkamp; pasajul de la versul al 15-lea, al doilea hemistih, până la versul al 19-lea, primul hemistih este contestat de Lachmann, Meineken, Peerlkamp et alii; versurile 28 și 33 sunt considerate false de Lachmann, Haupt et alii. Și ediții mai recente indică posibilitatea ca aceleași versuri să nu fie autentice: Kiessling-Heinze consideră versurile 17 și 33 neautentice, iar Klingner versurile 15b-19a, 28 și 33. Indiferent însă de suspiciuni, toate edițiile conțin cele 34 de versuri ale odei.
- ²² *Convorbiri literare*, Anul XXIV, 1890, p. 655-657.
- ²³ Horațiu, *Odele și Epodele*, Traducere de E. Lovinescu, București, Tip. „România Nouă”, 1923, p. 185-186.
- ²⁴ Horatius, *Opera omnia*, 1, p. 271, 273.
- ²⁵ Horace, *Œuvres*, p. 212-213.
- ²⁶ *Convorbiri literare*, XXIV, p. 655-656.
- ²⁷ Afirmatie a poetului și clasicistului englez A. E. Housman citată de Timothy Johnson, *A Symposion of Praise. Horace returns to Lyric in Odes IV*, University of Wisconsin Press, 2004, p. 69.
- ²⁸ Horace, *Œuvres*, p. 210.
- ²⁹ Horatius, *Opera omnia*, 1, p. 269.
- ³⁰ Timothy S. Johnson, *Op. cit.*
- ³¹ Aristotel, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei Române, 1965, 1451b, p. 64-66.
- ³² Timothy S. Johnson, *A Symposion of Praise. Horace returns to Lyric in Odes IV*, University of Wisconsin Press, 2004, cap. II *Encomia nobilium* and Horace's Panegyric Praxis, p. 40-93.
- ³³ Timothy S. Johnson, *Op. cit.*, p. 42.

BIBLIOGRAFIE

- Aristotel, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei Române, 1965.
- Ciceros *Reden, Für Den Dichter Archias*, Erklärt von Karl Halm, Berlin, 1900.
- *** *Convorbiri literare*, Anul XXIV, 1890.
- Commager, Steele, *The Odes of Horace. A Critical Study*, University of Oklahoma Press, 1995.
- Harrison, S. J., *The Praise Singer: Horace, Censorinus and Odes 4. 8*, în *The Journal of Roman Studies*, vol. 80, (1990), p. 31-43.

- Harrison, S. J. (edit.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford University Press, 1995.
- Horace, *Œuvres*, Texte latin, publiées par É. Plessis et P. Lejay, Neuvième édition, Librairie Hachette, Paris, 1921.
- Horatius, *Opera omnia*, 1-2, Ediție critică, bilingvă, de Mihai Nichita și Traian Costa, Editura Univers, București, 1980.
- Johnson, Timothy S., *A Symposium of Praise. Horace returns to Lyric in Odes IV*, University of Wisconsin Press, 2004.
- Oliensis, Ellen, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge University Press, 1998.
- Putnam, Michael C. J., *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes*, Cornell University Press, 1986.
- Quinti Horatii Flacci *Opera: Interpretatione et notis illustravit...*, Philadelphiae, 1828, Ludovicus Desprez.
- Q. Horatii Flacci *Opera*, recensuerunt O. Keller et A. Holder, vol. I, Lipsiae, In aedibus B. G. Teubneri, 1864.
- Q. Horati Flacci *Opera. Cum animadversionibus et notis Danielis Heinsi*, Lugduni Batavorum, 1612.

ISTORIA TACITIANĂ ȘI TIPOLOGIILE NARATIVE MODERNE

Emil DUMITRAȘCU
Katalin DUMITRAȘCU

Résumé

Si l'histoire représente l'un des espaces privilégiés du genre épique, alors l'adoption des typologies narratives modernes nous relèvent indubitablement que l'histoire de Tacite rend compte de la narration où le narrateur ne figure pas à l'intérieur de son histoire (la diégèse) comme acteur (le narrateur est différent de l'acteur).

En second lieu, il est évident que l'auteur Tacite, tout comme d'autres historiographes de l'Antiquité, est celui qui détermine le « centre de l'orientation » de son lecteur au niveau *perceptif et psychique, temporel, spatial et verbal*.

L'histoire de Tacite démontre que, à la différence de l'auteur épique omniscient, l'historiographe est forcé aussi bien par l'ontologie de la vérité historique que par la déontologie « professionnelle » d'écrire l'histoire à une pératologie, à une limitation de son imagination, à l'existence de celle-ci entre les frontières tracées par la vérité historique et ses propres sources.

Un échantillon de la narration hétérodiégétique de Tacite sur lequel repose notre analyse est celui des *Annales*, 11, 23-26, centré sur la description d'une tempête dans la Mer du Nord, un moment qui a représenté pour l'armée romaine dirigée par Germanicus, « le grand désastre » et, en même temps, une véritable occasion de prouver sa supériorité – reconnue d'ailleurs par les peuplades germaniques.

Mots clés : *explications compositionnelles, res vera, res ficta, discours auctorial, les niveaux : perceptif et psychique, temporel, spatial, verbal de la narration.*

Considerăm că, pentru prezentarea tipologiilor narative moderne în istoria lui Tacitus, este necesar să analizăm referințele sale asupra modului de a transmite istoria.

Cu toate că sunt parcimonioase, referirile lui Tacitus la modul său de a scrie istorie, de a da formă materiei istorice, de a în-forma mythos-ul istoric sunt, totuși, elocvente și remarcabile prin limpiditatea lor clasică. Autorul latin lasă impresia că le subordonează dialogului pe care dorește în

permanență să-l realizeze cu publicul său, cu cititorii săi. Îndeosebi **explicațiile compoziționale** sunt luate în seamă de către un autor ca Tacitus, preocupat de receptarea adecvată a operei sale.

– „**Despre așezarea geografică și despre viața popoarelor Britanniei** (*Britanniae situm populosque*), tratate de mulți scriitori, voi vorbi, nu pentru a-mi compara munca și talentul meu literar cu al lor, **ci pentru că țara a fost subjugată cu desăvârșire abia atunci** (*sed quia tum perdomita est*)” – scrie Tacitus, la începutul relatării campaniei britanice a socrului său (*Agricola*, X, p. 66).

– „Acestea le-am aflat despre începutul și obiceiurile tuturor germanilor **la un loc** (*in commune*); acum voi arăta întocmirile și datinile **fiecărui neam în parte** (*singularum gentium*), întrucât se deosebesc, și ce seminții s-au strămutat din Germania în Gallii” – explică Tacitus planul compozițional al opusculului *De origine, situ, moribus ac populis Germanorum* (*Agricola*, XXVII, 1, p. 116); sau în aceeași accepție explicativă: „**Acuma** (*nunc*) trebuie să vorbesc despre suebi...” (*Agricola*, XXXVIII, 1, p. 122).

Multe din referirile explicativ-compoziționale ale lui Tacitus implică motivații sau cauze ale desfășurării faptelor relatate. Vom aminti, *hic et nunc*, unele dintre acelea care accentuează explicațiile compoziționale:

– „Voi înfățișa acum începutul și cauzele răzvrătirii lui Vitellius” (*Istorii*, I, 51, p. 99);

– „Despre acest omor voi desluși cât mai adevărat dacă voi arăta câteva fapte de mai demult, care nu sunt străine de începutul și de pricinile unor astfel de fărâdelegi” (*Istorii*, IV, 48, p. 270);

– „Dar pentru că **vom povesti** (*tradituri sumus*) ziua cea mai de pe urmă a acestei vestite cetăți, mi se pare cu cale a dezvălui începuturile ei...” (*Istorii*, V, 2, p. 299);

– „**Voi arăta mai amănunțit** (*curatius disseram*) începutul și desfășurarea acestui proces, pentru că atunci apărură întâiași dată intrigile ce aveau să sape republica timp de atâția ani” (*Anale*, II, 27, vol. I, p. 95);

– „**Am pomenit** (*rettuli*) despre aceste propuneri, pentru ca să se știe că lingușirea era o boală veche în republică” (*Anale*, II, 32, vol. I, p. 98) etc.

Iată, în continuare, câteva considerații strict compoziționale, prin care autorul își motivează concentrarea materiei epice, potrivit principiului aristotelic al dozării (început – mijloc – sfârșit) în vederea realizării unității estetice, înainte de toate, dar și în vederea „odihnei” necesare după atâtea „nenorociri lăuntrice” relatate, ori a „fixării în amintire” a acestora, cât și a scuzei de a-și fi permis îndepărtarea de practica analistică a relatării pe ani (sau consulate). În fluxul creației, în acel „moment al formulării în contextul fluxului semiologic al gândirii”, dacă ar fi să preluăm definiția „scriiturii” la Roland Barthes¹, practica analistică se îndepărtează neconținut, aproape

total, întrucât numai formal este urmată relatarea pe ani; în datele concrete ale textului literar, însă, ivindu-se firesc „opera”, „creația artistică” propriu-zisă, având „un început, un mijloc, un sfârșit”, cumulând în ea, așa ca orice valoare estetică, un summum de valori ale existenței.

– „**De aici planul meu de a povesti în scurt clipele din urmă ale lui Augustus...** (*inde consilium mihi pauca de Augusto et extrema tradere...*)” (*Anale*, I, 1, vol. I, p. 8) – iată cunoscutul racursiu al istoriei romane de până la moartea lui Augustus, și de unde începe propriu-zis istoria tacitiană, nu întâmplător numită *Ab excessu divi Augusti* în manuscrisul *Mediceus prior*, probabil prin analogie cu operele lui Titus Livius și Aufidius Bassus.

– „**Dacă nu m-aș fi hotărât să povestesc fiecare lucru la locul lui** (*Ni mihi destinatum foret suum quaeque in annum referre*), **mi-ar fi plăcut să povestesc** (*avebat animis antire statimque memorare*) sfârșitul lui Latinius și Opsius, și al celorlalți complici ai **acestei nelegiuiri** (*flagitii eius*), nu numai după urcarea lui Caligula, ci chiar pe timpul domniei lui Tiberius... **Voi povesti însă la timp** (*verum... in tempore trademus*) pedeapsa lor și a altor vinovați...” – se confesează, parcă, Tacitus, la capătul relatării detestabilei fapte la care se pretează cei patru senatori (dintre care doi sunt amintiți și aici, Latinius și Opsius), care, pentru a intra în grațiile lui Seianus, îl spionează, apoi îl denunță pe Titus Sabinus, prietenul lui Germanicus (*Anale*, IV, 71, vol. I, p. 277). De această dată, simțul moral al autorului și dorința lui de a fi restaurată dreptatea trebuie să-și aștepte rândul până când șirul relatării analistice le va ajunge (Latinius își găsește relatarea morții în VI, 4, ceilalți, probabil, în părțile pierdute ale *Analelor*).

Alte texte-explicative sunt centrate pe acel principiu al concentrării materiei istorice:

– „**am reunit la un loc aceste fapte împlinite în răstimpul a doi ani, pentru a mă odihni de atâtea nenorociri lăuntrice** (*Quae duabus aestatibus gesta coniunxi, quo requiesceret animus a domesticis malis*)” (*Anale*, VI, 38, vol. I, p. 348) – se confesează autorul, adresându-se deopotrivă amical și colocvial cititorilor săi, așa cum peste secole și secole vor dialoga romancierii epocii modeme cu cititorii lor, îndeosebi cei din secolul al XVIII-lea.

– „**Am povestit la un loc faptele acestea, deși s-au întâmplat sub doi proprietari și în timp de mai mulți ani. Povestindu-le separat, ele nu s-ar fi putut fixa în amintire** (*haec, quamquam a duobus pro praetoribus plures per annos gesta, coniunxi, ne divisa haud perinde ad memoriam sui valerent*)” – afirmă istoricul, trimitând direct la rostul faptelor istorice de a se fixa în amintirea oamenilor, așadar de a accede la statutul de „*memorabilia*”, de permanentă aducere aminte, cu un efect estetic și formativ perpetuu; apoi revine la modul ales de a prezenta istoria: „**reiau,**

acum, firul evenimentelor (*nunc ad temporum ordinem redeo*)” (*Anale*, XII, 40, vol. al II-lea, p. 117);

– „**Faptele acestea au trecut și în consulatul următor. Eu le-am reunit însă la un loc** (*Quae in alios consules egressa coniunxi*)” – scrie autorul, fără să mai amintească vreun alt scop, în afara celui compozițional (*Anale*, XIII, 9, vol. al II-lea, p. 160);

– „**Dar înainte de a povesti pe rând cele ce mi-am propus** (*Ceterum antequam destinata componam*), mi se pare că trebuie să înfățișez starea de lucruri la Roma, credința oștilor, atitudinea provinciilor, ce era sănătos și ce era putred pe întreg rotogolul pământului, pentru a se putea cunoaște nu numai evenimentele, care de cele mai multe ori sunt întâmplătoare, ci și rațiunea și cauzele lor” – să ne aducem aminte că așa își începea *Istoriile* Tacitus, printr-un expozeu necesar asupra evenimentelor care vor urma și care vor cuprinde întreaga lume cunoscută, cât și asupra „rațiunii și cauzelor lor” (*Istории*, I, 4, p. 71).

Și pe lângă aceste considerații metatextuale, datele concrete, imanența monumentalului său text istoric propriu-zis, dezvăluie realitatea estetic-istorică numită *Annales*, *Historiae*, *Agricola*, *Germania*, dezvăluie mythos-ul său istoric.

Căci obiectul „istoriei” sale nu mai este nominalizat drept *res populi Romani*, deși în *Istории* apare sintagma aceasta tradițională, însă tocmai pentru a defini istoria republicană versus istoria imperială pe care a scris-o el (I, 1), ci obiectul istoriei sale este socotit a fi „clișeele din urmă ale lui Augustus, apoi domnia lui Tiberius și a celorlalți” (*Anale*, I, 1, vol. I, p. 8), așadar istoria imperială, istoria împăraților; iar în cea de-a doua operă istorică majoră apare chiar cuvântul „materia” pentru a defini „obiectul mai bogat și mai sigur” al istoriei ce avea de gând să o scrie în anii bătrâneții: „*uberiorem securiorem materiam* (un subiect mai bogat și fără primejdii)”, respectiv domniile celor doi împărați: „*principatum divi Nervae et imperium Traiani*” (*Istории*, I, 1, p. 69).

Însă și istoria imperială a lui Tacitus integrează atât *res verae*, cât și *res fictae*, întrucât presiunea oratoriei era încă foarte puternică, poetica ciceroniană a lui *hoc opus maxime oratorium* așijderea, nu mai puțin disponibilitatea receptivă a publicului pentru *res fictae*. Tacitus se ferește de mirajul „faptelor plăsmuite”: „După cum aș socoti un lucru străin de însemnătatea operei pe care am început-o să adun **fapte plăsmuite pentru a desfăta mințile cititorilor** (*ut conquirere fabulosa et fictis oblectare legentium animos*), tot așa n-aș cuteza să nu dau crezare unor întâmplări răspândite și rămase din bătrâni” (*Istории*, II, 50, p. 154); „**acestea sunt lucruri nesigure și amestecate cu povești** (*haec incerta et fabulosis aucta*); e sigur că, totuși, fenixul apare câteodată în Egipt” (*Anale*, VI, 28, vol. I, p. 340) etc.,

neputându-le, totuși, evita, așa cum se poate deduce chiar din citatele de mai înainte, căci acestea se insinuau tocmai în „momentul formulării în contextul fluxului semiologic al gândirii”, al „scriiturii” sale, dată fiind presiunea codului cultural al timpului său. Bineînțeles că n-am uitat nenumăratele eschive ale autorului de la tentația „faptelor plăsmuite”, a mitologiilor de tot felul, a zvonurilor neadeverite, a nenumăratelor răstălmăciri, a interpretărilor neverosimile, în fine n-am uitat promisiunea apodictică a istoricului de a relata numai „fapte exacte”: „**Astfel, pe când înaintașii mei au expus, datorită măiestriei lor fapte încă nesigure, eu voi povesti fapte exacte** (*ita quae priores nondum comperta eloquentia percoluere, rerum fide tradentur*)” (Agricola, X, p. 66).

Cum era de așteptat, așadar, nici istoria imperială tacitiană nu poate evita dreptul la coexistență al lui *res ficta*, cu toată că într-o proporție infinit mai mică decât *res vera*, dacă ar fi să comparăm opera tacitiană cu alte scrieri istorice anterioare ori posterioare. Numai așa am putea asocia, ca și în cazul altor istorici latini, obiectul scriiturii tacitiene mythos-ului aristotelic, respectiv povestirii unei acțiuni², cum de altfel s-a și asociat și identificat de către unii teoreticieni moderni, fără o trimitere directă la istoria tacitiană ori tit-liviană, ci cu una generală, la „istoria istoricilor (sau a istoriografiei)” din indiferent ce secol ori mileniu.

„Îl urmez iarăși pe Aristotel” – scrie filosoful francez Paul Ricoeur³ – „pentru a desemna genul de compoziție verbală care face ca un text să fie **povestire** (sublin. ns.). Aristotel desemnează această compoziție verbală cu termenul de *mythos*, termen care se traduce prin *fabulă* sau *intrigă*: «numesc aici mythos asamblarea (synthesis sau, în alte contexte, systasis) acțiunilor săvârșite (1450 a 5 și 15)». Prin aceasta Aristotel înțelege mai mult decât o structură, în sensul static al cuvântului: o operație cum indică terminația -*sis* a lui **poiesis, synthesis, systasis**, anume structurarea care cere să vorbim mai curând de punere - în - intrigă decât de intrigă. Punerea - în - intrigă constă în principal în selecția și aranjarea evenimentelor și acțiunilor povestite, care fac din fabulă o istorie «completă și întreagă (1450 b 25)», având început, mijloc și sfârșit”.

Extinzând sfera intrigii prin recursul la „o expresie pe care o datorez lui Louis Mink”, cum zice Paul Ricoeur definește „intriga drept actul de «a lua împreună» – de a compune – aceste ingrediente ale acțiunii umane care, în experiența «obișnuită, rămân eterogene și discordante»”⁴.

Iată de ce „referința proprie istoriei este înrudită cu referința „plăsmuitoare” a „povestirii de ficțiune”, iată de ce istoria, chiar modernă și științifică, „nu se poate rupe de acțiunea care implică agenți, scopuri, împrejurări, interacțiuni și rezultate voite sau nevoite”, iată de ce filosoful francez, analizând cele două direcții din teoria modernă a istoriei, cea a lui

R. G. Collingwood (*The Idea of History*)⁵, acreditând comprehensiunea, intropatia, subiectivitatea, și cea a lui Carl Hempel (*The Function of General Laws in History*), propunând intransigent explicația de tip științific, ajunge la următoarea concluzie⁶: „comprehensiunea istorică pe care o grefează explicația pune în joc o competență specifică, competență de a urmări o istorie în sensul de **istorie care este povestită** (sublin. ns.)... A urmări o istorie înseamnă de fapt a înțelege o succesiune de **acțiuni** (sublin. ns.), de gânduri, de sentimente care prezintă în același timp o anumită direcție, dar și surprize (coincidențe, recunoașteri, revelații etc.)”⁷.

Luând în considerare aceste date ale teoriilor moderne asupra istoriei, analizate de către Paul Ricoeur, vom observa că și Tacitus, ca și Titus Livius mai înainte⁸, este istoricul antic care fundamentează comprehensiunea pe elementul narativ, pe elementul nemetodic; el își articulează narațiunea istorică aidoma marilor povestitori ai antichității, conducându-ne prin intropatie, prin *Einführung*, în mijlocul acțiunilor-evenimente narate. N-am greși dacă am considera că și la Tacitus oricărei acțiuni îi corespunde o narațiune, oricărei succesiuni de acțiuni, altfel spus, oricărui eveniment sau serii evenimențiale îi corespunde o succesiune de narațiuni, o „diegeză”, o „istorie” adică – perspectivă compozițională observabilă în împărțirea în hexade, în *Anale* (I – Tiberius; II – Caligula și Claudius; III – Nero), *Istoriile* urmând modalitățile analistice de prezentare, însă, într-o accepție panoramică.

Iar cum istoria este unul din spațiile privilegiate ale epicității, adoptarea tipologiilor narrative moderne ne va releva incontestabil că „istoria” tacitiană acreditează narațiunea în care „narratorul nu figurează în istorie (diegeză) ca actor (narrator ≠ actor)”, dacă ar fi să preluăm disocierea propusă de Jaap Lintvelt⁹.

Deși Tacitus a fost și un „om de acțiune”, îndeplinind multe oficii publice, spre deosebire de înaintașul său Titus Livius, totuși n-a participat vreodată nici el „direct” la evenimentele pe care le narează, așa cum altă dată Caesar s-a aflat în mijlocul evenimentelor narate, narațiunea sa putând fi calificată, așadar, drept homodiegetică, întrucât „unul și același personaj îndeplinește o funcție dublă: în calitate de narator (eu – narant) el își asumă nararea povestirii, iar în calitate de actor (eu – narat) el joacă un rol în istorie (personaj – narator = personaj actor)”¹⁰.

Este evident, în al doilea rând, că și Tacitus, ca autor, aidoma altor istoriografi ai Antichității, este cel care determină „centrul de orientare” al cititorului, în **plan perceptiv-psihic, temporal, spațial și verbal**, dacă ar fi să adoptăm, iarăși, criteriile narativității propuse de naratologul olandez, citat mai înainte, Jaap Lintvelt.¹¹

Este evident, în al treilea rând, că, spre deosebire de autorul epic omniscient¹², istoriograful este constrâns de ontologia adevărului istoric, cât

și de deontologia „profesională” (a scrierii istoriei), la o peratologie, la o limitare a zborului imaginației, la o ființare a ei între hotarele trasate de adevărul istoric și de sursele acestuia, așa cum am spus și altă dată¹³. Mai cu seamă în cazul lui Tacitus, teama de a cădea în plasa mitologiilor care abundau în epocă este atât de prezentă, încât devine de-a dreptul obsesivă, la paritate, am zice, cu proclamarea adevărului istoric, pe care, de bună seamă, până la urmă îl întregește.

Un eșantion de narație heterodiegetică la Tacitus, asupra căruia se va opri imediat analiza noastră, este cel din *Anale*, II, 23-26, centrat pe descrierea furtunii din Marea Nordului, care nimicește cea mai mare parte din flota romană, condusă de Germanicus. Negreșit, tipul narativ existent aici este **auctorial**, întrucât naratorul se erijează în centru de orientare potrivit planurilor perceptiv-psihic, temporal, spațial și verbal:

23. „*Sed aestate iam adulta legionum aliae itinere terrestri in hibernacula remissae, plures Caesar classi impositas per flumen Amisiam Oceano invexit. ac primo placidum aequor mille navium remis strepere aut velis impelli; mox atro nubium globo effusa grando, simul variis undique procellis incerti fluctus prospectum adimere, regimen impedire; milesque pavidus et casuum maris ignarus dum turbat nautas vel intempestive iuvat, officia prudentium corrumpibat. omne dehinc caelum et mare omne in austrum cessit, qui tumidis Germaniae terris, profundis amnibus immenso nubium tractu validus et rigore vicini septentrionis horridior rapuit disiecitque naves in aperta Oceani aut insulas saxis abruptis vel per occulta vada infestas. quibus paulum aegreque vitatis, postquam mutabat aestus eodemque quo ventus ferebat, non adhaerere ancoris, non exhaurire inrumpentis undas poterant: equi, iumenta, sarcinae, etiam arma praecipitantur, quo levarentur alvei manantes per latera et fluctu superurgente.*

24. *Quanto violentior cetero mari Oceanus et truculentia caeli praestat Germania, tantum illa clades novitate et magnitudine excessit, hostilibus circum litoribus aut in vasto et profundo, ut credatur novissimum ac sine terris mare. pars navium haustae sunt, plures apud insulas longius sitas eiectae; milesque nullo illic hominum cultu fame absumptus, nisi quos corpora equorum eodem elisa toleraverant. sola Germanici triremis Chaucorum terram adpulit; quem per omnes illos dies noctesque apud scopulos et prominentis oras, cum se tanti exitii reum clamitaret, vix cohibere amici quo minus eodem mari oppeteret. tandem relabente aestu et secundante vento claudae naves raro remigio aut intentis vestibus, et quaedam a validioribus tractae, revertere; quas raptim reffectas misit, ut scrutarentur insulas. collecti ea cura plerique; multos Angrivarii nuper in fidem accepti redemptos ab interioribus reddidere; quidam in Britanniam*

rapti et remissi a regulis. ut quis ex longinquo venerat, miracula narrabant: vim turbinum et inauditas volucres, monstra maris, ambiguas hominum et beluarum formas, visa sive ex metu credita.

25. *Sed fama classis amissae ut Germanos ad spem belli, ita Caesarem ad coercendum erexit. C. Silio cum triginta peditum, tribus equitum milibus ire in Chattos imperat; ipse maioribus copiis Marsos inrumpit, quorum dux Mallovendus, nuper in deditionem acceptus, propinquo luco defossam Varianae legionis aquilam modico praesidio servari indicat, missa extemplo manus quae hostem a fronte eliceret, alii qui terga circumgressi recluderent humum; et utrisque adfuit fortuna. Eo promptior Caesar pergit introrsus, populatur exscindit non ausum congregi hostem aut, sicubi restiterat, statim pulsum nec umquam magis, ut ex captivis cognitum est, paventem. quippe invictos et nullis casibus superabiles Romanos praedicabant, qui perdita classe, amissis armis, post constrata equorum virorumque corporibus litora eadem virtute, pari ferocia et veluti aucti numero inrupissent.*

26. *Reductus inde in hiberna miles, laetus animi, quod adversa maris expeditione prospera pensavisset. addidit munificentiam Caesar, quantum quis damni professus erat, exsolvendo. nec dubium habebantur labare hostes petendaeque pacis consilia sumere, et si proxima aestas adicerentur, posse bellum patrari. sed crebris epistulis Tiberius monebat, rediret ad decretum triumphum: satis iam eventuum, satis casuum. prospera illi et magna proelia: eorum quoque meminisset, quae venti et fluctus, nulla ducis culpa, gravia tamen et saeva damna, intulissent. se novies a divo Augusto in Germaniam missum plura consilio quam vi perfecisse. sic Sugambros in deditionem acceptos, sic Suebos regemque Marobodium pace obstrictum. posse et Cheruscos ceterasque rebellium gentis, quoniam Romanae ultioni consultum esset, internis discordiis relinquere. precante Germanico annum efficiendis coeptis, acrius modestiam eius adgreditur alterum consulatum offerendo, cuius munia praesens obiret. simul adnectebat, si foret adhuc bellandum, relinqueret materiem Drusi fratris gloriae, qui nullo tum alio hoste non nisi apud Germanias adsequi nomen imperatorium et deportare lauream posset. haud cunctatus est ultra Germanicus, quamquam fingi ea seque per invidiam parto iam decori abstrahi intellegeret”.*

* * *

23. Vara fiind înaintată, câteva legiuni fură trimise în lagărele de iarnă pe uscat.

Îmbarcate pe flotă, cele mai multe intrară însă cu Germanicus în ocean prin fluviul Ems. Marea liniștită fremăta la început de zgomotul lopeților celor o mie de vase și de fâlfâitul pânzelor. Deodată însă, grindina începu să cadă dintr-o mare grămadă de nori. Mânate în toate părțile de vânturi potrivnice,

valurile împiedicau vederea și orientarea. Speriați și nedepriși cu marea, soldații zădărniceau de la lucru pe vâslași, tulburându-i sau ajutându-i fără rost. Curând apoi cerul și marea căzură pradă vântului de sud. Devenit și mai puternic din pricina țărmurilor muntoase ale Germaniei, a râurilor adânci, a năvalei nesfârșite de nori și a vecinătății nordului, el smulse și împrăstie corăbiile în largul oceanului sau spre niște insule înconjurată de stânci prăpăstioase sau de vaduri ascunse. Vâslașii noștri le ocoliră totuși cu multă trudă. Când însă fluxul se schimbă, mânăndu-i în direcția vântului, ei nu mai putură fixa ancorele, nici goli apa ce intra pretutindeni. Caii, vitele, bagajele, armele chiar fură aruncate în mare pentru a ușura vasele ce se umpleau cu apă pe lături și se scufundau sub greutatea valurilor.

24. După cum oceanul este mai violent decât orice altă mare, și după cum Germania întrece toate pământurile prin asprimea climei, tot astfel nenorocirea noastră întrecu pe oricare alta prin noutatea și mărimea ei. Jur împrejur se întindeau țărmurile vrăjmașe sau marea atât de vastă și de adâncă, încât n-ai fi putut bănuî că erau pământuri dincolo de ea. O parte din corăbii fură înghițite; cele mai multe fură aruncate pe insulele așezate mai departe. Nefiind locuite, soldații pieriră de foame. Câțiva numai se putură hrăni cu carnea cailor aruncați pe același țărm. Singură trirema lui Germanicus ajunse în țara Chaucilor. Zile și nopți întregi, el rătăci pe stânci și pe țărmuri, învinuindu-se că ar fi pricina acestei mari nenorociri. Prietenii abia îl putură împiedica de a nu se arunca în mare. Fluxul se potoli, în sfârșit. Cu ajutorul unui vânt prielnic, corăbiile se întoarseră schiopătând, cu puține lopeți sau cu hainele întinse drept pânze. Unele erau chiar trase de altele mai puternice. Reparându-le, Germanicus le trimise să cerceteze insulele. În chipul acesta fură adunați cei mai mulți naufragiați. Angrivarii, supuși de curând, predară și ei mulți soldați răscumpărați dinăuntrul țării. Alții, aruncați în Britannia, fură dați îndărăt de regișorii acelei insule, întorcându-se din niște locuri atât de îndepărtate, ei povesteau minunății despre valuri uriașe, despre păsări necunoscute, despre monștri de mare, despre ființe pe jumătate oameni și pe jumătate fiare: lucruri văzute, sau ce li se păruse că ar fi văzut de frică.

25. Zvonul că flota romană pierise ațâță în Germani speranța unui nou război. În Germanicus trezi însă dorința de a-i zdrobi. Poruncind lui C. Silius să meargă împotriva Chatiilor cu treizeci de mii de pedestrași și cu trei mii de călăreți, el năvăli cu trupe mai numeroase în țara Marsilor. Căpetenia lor Mallovendus, supus de curând, îl înștiință că o acvilă a unei legiuni a lui Varus se află îngropată într-o pădure învecinată sub paza unei străji puțin numeroase. Germanicus trimise pe dată o trupă spre a atrage pe dușmani în față, în timp ce, înconjurându-i pe la spate, alți soldați vor fi săpat pământul. Norocul îi ajută și pe unii și pe ceilalți. Însuflețit și mai mult

de acest succes, el înaintă în mijlocul țării, jefuind și pustiind totul. Dușmanii nu mai îndrăzneau să-l atace sau, atacându-l, erau puși pe goană. Niciodată, după spusa prizonierilor, germanii nu fuseseră atât de înspăimântați, mărturisind că: „Romanii nu erau învinși și nu puteau fi înfrânți nici de loviturile sorții. Pierzându-și flota, pierzându-și armele, semănând țărnițele cu cadavrele cailor și ale oamenilor, ei năvăliseră acum asupra lor cu aceeași bărbăție, cu aceeași îndrăzneală, părând a fi și mai numeroși”.

26. Soldații fură apoi aduși în taberele de iarnă, mulțumiți că răscumpăraseră nenorocirile întâmplare pe mare printr-o biruință. Plătind fiecăruia cât declarase că păgubise, Germanicus le mări bucuria prin dărnicia lui. Nu mai era nici o îndoială că dușmanii erau abătuți, având de gând să ceară pace, și că războiul s-ar fi putut isprăvi în urma unei noi campanii de vară. Tiberius îl îndemnă însă pe Germanicus prin scrisori numeroase „să se întoarcă la Roma în vederea triumfului decretat. Destule întreprinderi și destule întâmplări. Deși câștigase izbânzi mari și glorioase, să-și amintească totuși și de pagubele grele și crunte pricinuite de vânturi și valuri, fără ca generalul să fi fost vinovat. Trimis odinioară în Germania de nouă ori de către divinul Augustus, el făptuise mai multe cu vorba decât cu armele. Astfel supusese pe Sicambri; tot astfel pe Suevi; tot astfel silise la pace pe regele Maroboduus. Răzbunând numele roman, Germanicus putea acum să lase în prada certurilor interne pe Cheruști și pe celelalte neamuri răzvrătite”. Germanicus se rugă să-i mai dea un an spre a desăvârși cele începute. Oferindu-i un al doilea consulat, pentru îndeplinirea căruia trebuia să fie la Roma, Tiberius îi puse modestia la o încercare și mai aprigă. El adăugă totodată că „de va fi nevoie de continuarea războiului, să lase prilej de glorie și fratelui său Drusus, ce nu-și putea cuceri decât în Germania titlul de „imperator” și dobândi laurul, deoarece pretutindeni domnea pacea”. Germanicus nu mai putea deci întârzia. El înțelese totuși că motivele erau plătuite și că din invidie i se răpea o glorie câștigată” (*Anale*, II, p. 91-95).

În **planul perceptiv-psihic**, naratorul omniscient dispune de perspective externă și internă nelimitate, ale căror componente ar fi următoarele:

– evident, componenta perceptiv-psihică principală este marea (Nordului), prezentată, acum, drept dușman neiertător al romanilor, spre deosebire de nenumărate alte narațiuni istorice, în care dușmanii erau diferite neamuri care îndrăzniseră să le stea în cale; pericolul de moarte pe care-l reprezintă marea este cu atât mai accentuat cu cât marea este surprinsă antitetic, în cele două ipostaze ale ei: liniștită și învolburată; în economia narativă, „marea liniștită” este prezentată doar printr-o propoziție cvietivă-constatativă: „**marea liniștită** (*placidum aequor*) **fremăta** (*streper*) la început de zgomotul lopeților celor o mie de vase și de fâlfăitul pânzelor” (II, 23, vol. I,

p. 91), pe când „mării învolburate” i se consacră o prezentare *in extenso*, respectiv capitolele al 23-lea și al 24-lea din cartea a II-a; pe de altă parte, trecerea de la prezentarea mării liniștite la cea învolburată nu poate fi decât „bruscă”: „**deodată** (*mox*)”, augmentată și de alte fenomene naturale: **grindina** (*grando*), care începu să cadă dintr-o mare grămadă de **nori** (*atro nubium globo*) (traducerea lovinesciană omite semnificația calificativului „atro”, care, însă, folosit, ar fi amplificat componenta perceptiv-psihică respectivă), **vânturi puternice** (*variis procellis*), care mână **în toate părțile valurile** (*incerti fluctus*); împiedicând **vederea** (*prospectum*) și **orientarea** (*regimen*); intervenția **vântului de sud** (*austrum*) **continuă** (*dehinc*) și amplifică furtuna, amplificat fiind el însuși de topografia desfășurării „acțiunii” încât, smulge și împrăstie corăbiile în largul oceanului sau spre niște insule înconjurate de **stânci prăpăstioase** (*saxis abruptis*) sau de **vaduri ascunse** (*occulta vada*); mai mult, **schimbarea fluxului** (*postquam mutabat aestus*) amplifică, la rândul lui, pericolul, astfel că ancorele nu mai putură fi de folos, apa nu mai putu fi golită, iar caii, vitele, bagajele, armele fură aruncate în mare, pentru a ușura corăbiile pline de apă; spre a ajunge la **punctul culminant** (*climax*) al furtunii devastatoare, naratorul recurge la o comparație „clasică”, dublată în primul ei termen: „După cum oceanul este mai violent decât oricare altă mare, și după cum Germania întrece toate pământurile prin asprimea climei, tot astfel **nenorocirea noastră** (*illa clades*) întrecu pe oricare alta prin noutatea și mărimea ei”; o altă prezentare a topografiei mărește și mai mult percepția mării învolburate, dar și induce cititorului ultimelor două secole conexiuni cu definiția kantiană a sublimului. „Jur împrejur se întindeau **țărmurile vrăjmașe** (*hostilibus litoribus*) sau **marea atât de vastă și de adâncă** (*aut ita vasto et profundo*), încât n-ai fi putut bănui că erau pământuri dincolo de ea”; iar consecințele fenomenelor naturale sunt imediate: multe corăbii sunt înghițite de valurile mării, cele mai multe fiind aruncate pe insule îndepărtate; fenomenelor naturale li se asociază comportamentele umane surprinse în astfel de situații: „**soldății, speriați și nedeprinși cu marea** (*milesque pavidus et casuum maris ignarus*), îi zădărniceau de la lucru pe vâslași, tulburându-i sau ajutându-i fără rost”; soldății pieriră de foame, câțiva numai se putură hrăni cu carnea cailor aruncați pe același țăr” – un comportament cauzat, așadar, de neputința omenească în fața naturii omnipotente, dar, pe de altă parte, naratorul surprinde și vitejia „vâslașilor noștri”, care „ocoliră totuși cu multă trudă... stâncile prăpăstioase (și) vadurile ascunse”, fără să mai poată face ceva, atunci când „fluxul se schimbă, mânându-i în direcția vânturilor...” (II, 23-24, vol. I, p. 91-92);

– într-o narație istorică latină a naufragiului unei flote armate era necesar să apară și **comandantul** acesteia; iată-l pe Germanicus, prezentat laolaltă cu

legionarii săi: „îmbarcate pe flotă, cele mai multe (legiuni) intrară însă cu Germanicus pe ocean prin fluviul Ems” (Amisia), învrednicindu-se, totuși, de o necesară detașare (singură trirema lui Germanicus ajunsese în țara Chaucilor – II, 24, vol. I, p. 92), precum și de o responsabilă percepție personală a dezastrului („Zile și nopți întregi, el rătăci pe stânci și țărmuri, învinuindu-se că ar fi pricina acestei mari nenorociri. Prietenii abia îl putură împiedica de a nu se arunca în mare” – II, 24, vol. I, p. 92); la câtă percepție personală a nenorocirii este supus Germanicus, sumară de bună seamă, el apare ca un conducător marcat de responsabilitatea *officium*-ului său, de asumare totală a greșelilor, spre deosebire, am zice noi, de alți conducători, care trec sub tăcere erorile strategice ori tactice (necunoașterea fluxului și a refluxului de către Caesar, de pildă); deși prezentate rezumativ, evenimentele non-verbale din jurul lui Germanicus (rătăcirea zile și nopți întregi, intenția de a se sinucide), cât și sugestia unor evenimente verbale (autoînvinuirea) conturează portretul unui conducător demn, cinstit cu sine și cu subalternii, capabil să-și scoată armata din orice situație critică; ceea ce se și întâmplă, căci după ce „**fluxul se potoli (relabente aestu)**” și „bucurându-se de un vânt prielnic” (*secundante vento*), Germanicus trimite corăbiile reparate să cerceteze insulele și să-i adune pe naufragiați, fie de la angrivari, fie de la britanni, ba mai mult, „zvонul că flota romană pierise atâtă în germani speranța unui nou război”, motiv tocmai bun pentru „voința lui Germanicus de a-i zdrobi”;

– revine, așadar, în economia narației componenta axată pe dușmănia față de germani, pe răzbunarea înfrângerii lui Varus, pe recuperarea acvilelor, toate aceste obiective fiind atinse până-ntr-atâta, încât germanii înșiși sunt aduși în situația de a clama aureola romanilor: „Romanii nu erau învinși și nu puteau fi înfrânți nici de loviturile sorții. Pierzându-și flota, pierzându-și armele, semănând țămurile cu cadavrele cailor și ale oamenilor, ei năvăliseră acum asupra lor cu aceeași bărbăție, cu aceeași îndrăzneală, părând a fi și mai numeroși” (II, 25, vol. I, p. 93-94);

– spre sfârșitul narației, când „nu mai era nici o îndoială că dușmanii erau abătuți, având de gând să ceară pace, și că războiul s-ar fi putut isprăvi în urma unei noi campanii de vară”, tocmai atunci sinuoasele presiuni ale politicii interne ies la iveală: invidia lui Tiberius, arogarea superiorității campaniilor sale (de nouă ori a fost trimis în Germania de către divinul Augustus), căci „el făptuise mai mult cu vorba decât cu armele”, îi supusese pe Sicambri, pe Suevi, făcuse pace cu regele Maroboduus; iar oferirea celui de-al doilea consulat, pentru care Germanicus trebuia să fie la Roma, îi pune acestuia modestia la o încercare și mai aprigă; Tiberius mai pretextează ca Germanicus, de va fi nevoie de continuarea războiului, să lase prilej de glorie și fratelui său Drusus, ce nu-și putea cuceri decât în Germania titlul de

„imperator” și dobândi laurul, deoarece pretutindeni domnea pacea”; sfârșitul propriu-zis al narației augmentează nota dominantă a politicii lui Tiberius, printr-o trimitere la perspectiva internă a unuia dintre protagoniști (= Germanicus): „El înțelese totuși că **motivele erau plăsmuite** (*fingi ea*) și că **din invidie** (*per invidiam*) i se răpea o glorie câștigată” (II, 26, vol. I, p. 95);

– în interiorul planului perceptiv-psihic, frecvența „fricii”, a „abandonului rațiunii” accentuează dramatismul narației despre naufragiul din marea (Nordului), dar în limitele obișnuite, „așteptate”, respectiv prin transcrierea reacțiilor pe care le așteptăm din partea unor oameni „**speriați** (*pavidus*) și **nedeprinși cu marea** (*casuum maris ignarus*)”; care-i „**zădărniceau de la lucru pe vâslași, tulburându-i sau ajutându-i fără rost** (*dum turbat nautas vel intempestive iuvat, officia prudentium corrumpibat*)” (II, 23, vol. I, p. 91-92) – comportamente tipice ale unor oameni aflați într-un pericol iminent; nu s-ar zice că și Germanicus ar fi fost atins de frică, ci doar de vina pe care și-o asuma, precum că „**el ar fi pricina acestei mari nenorociri** (*cum se tanti exitii reum clamitaret*)” – (II, 24, vol. I, p. 92); frica viciază percepția soldaților aruncați de furtună pe țărmurile britanice: „întorcându-se din niște locuri atât de îndepărtate, ei povesteau minunății despre valuri uriașe, despre păsări necunoscute, despre monștri de mare, despre ființe pe jumătate oameni și pe jumătate fiare: – **lucruri văzute sau ce li se păruse c-ar fi văzut de frică** (*visa sive ex metu credita*)” (II, 24, vol. I, p. 93); dacă romanii erau înfricoșați numai de manifestările nebănuite ale naturii, germanii sunt aduși în situația de a fi „**atât de înspăimântați** (*paventem*)” de capacitatea de redresare și de repliere a armatei romane..., fiind atât de „**abătuți** (*labare*)” (II, 25-26, vol. I, p. 93-94).

Planul spațial pe care se derulează evenimentele din secvența amintită este dominat de vastitatea mării, trăsătură terifiantă atunci când marea este bătută de „**vânturi potrivnice** (*variis procellis*)” și de „**valuri la întâmplare** (*fluctus incerti*)”.

Nu suntem siguri că Tacitus va fi avut propria experiență în perceperea vreunei furtuni pe mare, așa ca Ovidius bunăoară, dar suntem siguri că el era beneficiarul unei bogate literaturi greco-latine a „furtunilor pe mare”, dovadă ușurința și arta cu care descrie furtuna din marea (Nordului).

În secvența citată, marea este asociată pământului germanic, Germaniei însăși, tocmai prin vastitatea, inamiciția și închiderea ei înaintea dorinței oamenilor de a o cunoaște și stăpâni.

Cum era de așteptat, Tacitus ne prezintă „**la început** (*ac primo*)” un tablou al „**mării liniștite** (*placidum aequor*)”, care „fremăta de zgomotul lopeților celor o mie de vase și de fâlfâitul pânzelor”; și „**vasele** (*navium*)” și „**pânzele** (*vellis*)” și „**lopețile** (*remis*)” putând fi înțelese, în acest context,

drept elemente spațiale, evident în continuarea spațiului numit „mare”. Tonalitatea cvietivă a acestui tablou îi permite autorului să accentueze prin antiteză zbuciumul mării, ivit „**deodată** (*mox*)”, neputând fi, așadar, prevăzut nici de către vâslași, și cu atât mai puțin, de către niște soldați „speriați și nedeprinși cu marea”.

Alte elemente, nu neapărat spațiale, dar care negreșit conturează un spațiu, respectiv marea involburată în textul de față, sunt: „**grindina** (*grando*)”, care „începu să cadă dintr-o **grămadă de nori (negri)** (*atro nubium globo effusa grando*)”, „**vânturile potrivnice** (*variis procellis*)”, care „mânau în toate părțile (*undique*) ... **valuri la întâmplare** (*incerti fluctus*)”, care, la rândul lor, „împiedicau **vederea** (*prospectum*) și **orientarea** (*regimen*)”, apoi „**greutatea valurilor** (*fluctu superurgente*)” face ca „**vasele** (*alvei*)” să se umple cu apă, așa că „**o parte din corăbii** (*pars navium*)” fură înghițite, „**cele mai multe** (*plures*)” eșuează pe insulele îndepărtate, singură „**trirema** (*triremis*)” lui Germanicus ajunge în țara Chaucilor, până când „**fluxul se potoli** (*relabente aestu*)” iar un „**vânt prielnic** (*secundante vento*)” ajută „**corăbiile care șchiopătau** (*claudae navis*)” să se întoarcă, „**cu puține lopeți sau cu hainele întinse drept pânze** (*raro remigio aut intentis vestibus*)”, „**unele** (*quaedam*)” fiind chiar trase de „**alte mai puternice** (*a validioribus*)” (II, 23-24, vol. I, p. 91-93) etc.

O altă serie de elemente de spațialitate, deși percepute ca majore în logica realității cotidiene, apar în imanența textului respectiv asociate mării, pe care o completează și determină în manifestările ei terifiante: „**cerul** (*caelum*)”, care împreună cu „**marea toată** (*mare omne*)” cad pradă „**vântului de sud** (*austrum*)”; o singură dată oceanul este văzut „**mai violent decât orice mare**”, dar, am considera noi din motive retorice, pentru a sublinia gravitatea naufragiului flotei romane („**nenorocirea noastră – illa clades**”).

Cum spuneam mai înainte, cel dintâi termen al comparației menționate este dublat, adăugându-i-se, așadar, Germania („după cum Germania întrece toate pământurile prin asprimea climei”), iar romanilor, Germania li se arată dușmănoasă, așa ca marea, ba mai mult, ca un dușman permanent prin însăși structura sa, pe când marea poate fi capabilă și de momente cvietive (*placidum aequor*). Astfel, vântul de sud (austrul) devine și mai puternic datorită „**țărmurilor muntoase ale Germaniei** (*tumidis Germaniae terris*)”, a „**râurilor adânci** (*profundis amnibus*)”, a „**năvalei nesfârșite de nori** (*immenso nubium tracto*)” și a „**vecinătății Nordului** (*vicini septentrionibus*)”, încât, „smulse și împrăstie **corăbiile** (*naves*) în **largul Oceanului** (*in aperta Oceani*)” sau spre „**niște insule înconjurată de stânci prăpăstioase sau de vaduri ascunse** (*insulas saxis abruptis vel per occulta vada infestas*)”; „**jur împrejur** (*circum*)” se întindeau „**țărurile vrăjmașe** (*hostilibus litoribus*)” sau „**marea atât de vastă și de profundă** (*ita vasto et*

profundo)”, încât nu s-ar fi putut bănuși că „erau pământuri dincolo de ea (*novissimum ac sine terris mare*)”; „insulele așezate mai departe (*insulas longius sitas*)” sunt „nelocuite (*nullo illic hominum cultu*)”; Germanicus răătăcește pe „stânci și țărături (*apud scopulos et prominentis oras*)” etc.

Germaniei i se alătură Britannia, prezentată ca o țară condusă de niște „regișori (*a regulis*)” care-i predară pe naufragiați, la fel și neamul Angrivarilor, de curând supuși, îi predară pe naufragiați, răscumpărați, însă, „din interiorul (*ab interioribus*)” țării lor (II, 23-24, vol. I, p. 91-93).

Următoarele evenimente au ca puncte de reper spațiale: o „pădure învecinată (*propinquo luco*)”, unde se află îngropată o acvilă (ultima) a unei legiuni a lui Varus, pe care Germanicus nu întârzie să o recupereze; „mijlocul țării (*introrsus*)” Marsilor pe care-l atinge Germanicus; „taberele de iarnă (*hiberna*)”, unde sunt aduși soldații după atâtea încercări; în fine, atmosfera vieții de la Roma, regăsită în „numeroasele scrisori (*crebris epistulis*)” prin care Tiberius îi cerea lui Germanicus să se întoarcă; firește, din nou **Germania**: prima dată, amintită în contextul celor nouă campanii ale lui Tiberius, a doua oară ca „spațiu” în care și Drusus, fratele lui Germanicus, și-ar putea cuceri titlul de „*imperator*” și dobândi cununa de laur (II, 25-26, vol. I, p. 94-95).

Planul spațial pe care se desfășoară evenimentele din Marea Nordului se detașează de alte planuri spațiale ale narațiunilor heterodiegetice doar prin inversarea funcțiilor determinante (observabile în primele două capitole, II, 23-24), căci aici marea este cea care determină acțiunea cu tot dramatismul ei, cu consecințele ei neprevăzute, obligându-i pe toți ceilalți să i se supună, pe când în alte narațiuni heterodiegetice spațialitatea se situează în rândul al doilea, după acțiunea propriu-zisă, căreia-i conferă verosimilitate, tocmai prin participarea la desfășurarea ei. În rest, și prin conturarea spațiului din această secvență, naratorul funcționează ca centru de orientare, obligându-și cititorii să-i adopte „poziția spațială”, dovedindu-și deopotrivă „harul omniprezenței”.

De asemenea, în **planul temporal**, naratorul, respectiv Tacitus, își dovedește competențele de centru de orientare, întrucât el va determina „organizarea temporală a ordinii și a duratei”.

În general, în narațiunea istorică (heterodiegetică) a lui Tacitus, ca, de altfel, și a lui Titus Livius, este respectată ordinea cronologică lineară, ordinea evenimentială, întrucât evenimentele sunt prezentate conform „succesiunii lor”: „**Dacă nu m-aș fi hotărât să povestesc fiecare lucru la locul lui** (*Ni mihi destinatum foret suum quaeque in annum referre*), mi-ar fi plăcut să povestesc sfârșitul lui Latinius și Opsius, și al celorlalți complici ai acestei nelegiuiri, nu numai după urcarea lui Caligula, ci chiar pe timpul lui Tiberius... **Voi povesti însă la timp** (*in tempore trademus*) pedeapsa lor și a

altor vinovați” – se confesează „auctorial” Tacitus, în *Anale*, IV, 71, vol. I, p. 277; de asemenea: „**Dar înainte de a povesti pe rând cele ce mi-am propus** (*Ceterum antequam destinata componam*)” – *Istorii*, I, 4, p. 71 etc.

Ordinea cronologică lineară nu exclude, însă, anticipările (prolepse, prospecțiuni): „**Îmi voi începe opera... Mă apuc să scriu despre o epocă plină de întâmplări nenorocite, însângărată de lupte, sfâșiata de răskoale și cumplită chiar și în timp de pace** (*Initum mihi operis... Opus adgredior opimum casibus, atrox proeliis, discors seditionibus, ipsa enim pace saevom*)” (*Istorii*, I, 1, p. 69); „**de aici planul meu de a povesti în scurt clipele din urmă ale lui Augustus, apoi domnia lui Tiberius și a celorlalți...** (*inde consilium mihi pauca de Augusto et extrema tradere, mox Tiberii principatum et cetera...*)” (*Anale*, I, 1, vol. I, p. 8), ori întoarcerile înapoi (analepse, retrospecțiuni): „**Despre acest omor voi desluși cât mai adevărat dacă voi arăta câteva fapte de mai demult care nu sunt străine de începutul și de pricinile unor astfel de fărâdelegi** (*ea de caede quam verissime expediam, si pauca supra repetiero ab initio causisque talium facinorum non absurda*)” (*Istorii*, IV, 48, p. 270); „**dar pentru că vom povesti ziua cea mai de pe urmă a acestei vestite cetăți, mi se pare cu cale a dezvălui începuturile ei** (*sed quoniam famosae urbis supremum diem tradituri sumus, congruens videtur primordia eius aperire*)” (*Istorii*, V, 2, p. 299); „**mă întorc acum la povestirea mea...** (*sed ad inceptum redeo...*)” (*Anale*, IV, 33, vol. I, p. 247).

În planul „temporal” al secvenței amintite, iată care sunt „trimiterile” tacitiene:

– mai întâi, o „trimiterere” la anotimpul „**verii** (*aestate*)”, care, „**fiind înaintată** (*iam adulta*)”, reclamă trimiterea câtorva legiuni în taberele de iarnă, operație care se desfășoară prin îmbarcarea celor mai multe dintre acestea pe corăbii, sub conducerea lui Germanicus, și intrarea în ocean prin fluviul Ems (Amisia);

– conturarea „**la început** (*ac primo*)” a tabloului unei „mări liniștite, care fremăta de zgomotul lopeților celor o mie de vase și de fâlfăitul pânzelor” – tablou cvietiv, tocmai bun pentru a constitui antiteza secvenței: „**deodată** (*mox*)” grindina cade dintr-o grămadă de nori, vânturile, valurile întetesc furtuna, „**curând apoi** (*dehinc*)”, austrul pune stăpânire pe cer și pe mare, ajutat fiind și de specificul topografiei, dar și de **momentul** („**când** – *postquam*”) schimbării fluxului – punctul culminant al „**nenorocirii aceleia** (*illa clades*)”; „**zile și nopți întregi** (*per omnes illos dies noctesque*), Germanicus rătăcește pe stânci și pe țărmuri; învinuindu-se și voind să se sinucidă; fluxul se potolește **în sfârșit** (*tandem*)” și Germanicus are puțința de a recupera și repara ce a mai rămas din flotă, ba mai mult, de a restaura puterea romană, greu încercată de stihiiile dezlănțuite;

– astfel, „acțiunea” revine pe pământul germanic: Angrivarii, supuși „**de curând** (*nuper*)” îi predau pe soldații răscumpărați „dinăuntrul țării, Mallovendus, căpetenia Marsilor, supus și el „**de curând** (*nuper*)” îi dezvăluie lui Germanicus locul unde se află o acvilă a unei legiuni a lui Varus, recuperată după o scurtă luptă, aureola romanilor invincibili crește ca „**niciodată** (*nec unquam magis*)”, căci ei năvălesc asupra dușmanilor cu aceeași vitejie, chiar „**după ce** (*post*)” semănaseră țărmurile cu cadavrele cailor și ale oamenilor;

– următoarea componentă a temporalității este determinată de intervenția lui Tiberius: împăratul își etalează cele „**nouă campanii** (*novies*)” din Germania în fața victoriilor lui Germanicus, în care „făptuise mai multe cu vorba decât cu armele”; la rugămintea lui Germanicus de a-i acorda încă „**un an spre desăvârșirea celor începute** (*annum efficiendis coeptis*)”, o „**nouă campanie de vară** (*proxima aestas*)”, cum relatase constatativ Tacitus la începutul capitolului, fără nici o referire directă la Germanicus, Tiberius îl refuză, oferindu-i un al doilea consulat, care-i cerea imperios prezența la Roma, ba, mai mult, îi pune modestia la încercare, amintindu-i de dorințele fratelui său Drusus, motive pentru care Germanicus „**nu mai putu întârzia** (*haud cunctatus est ultra*)” (II, 23-26, vol. I, p. 94-95).

Lectura fragmentului de mai sus în plan temporal ne relevă imediat sumaritatea „trimiterilor” temporale: un număr de aproximativ 4-5 determinații temporale, mai toate adverbe de timp, pentru fiecare din cele 4 capitole (pe lângă un ablativ absolut), trei substantive, care definesc timpul, și un verb confirmă o parcimonie a temporalității, ceea ce ne îndreptățește să vorbim despre o conversie a timpului în plan spațial, acesta din urmă mult mai bine conturat, subordonându-și temporalitatea, mai bine zis asumându-și temporalitatea tocmai prin dramatismul fenomenului ca atare, surprins prin fapte de ordin non-verbal. Faptele verbale propriu-zise apar abia la sfârșitul capitolului al 24-lea, o dată cu autoînvinuirea lui Germanicus, cu poveștile naufragațiilor, cu divulgarea de către Mallovendus a locului unde se află îngropată acvila, a recunoașterii de către germani a superiorității armatei romane (în stil direct), a „numeroaselor scrisori” ale lui Tiberius (II, 24-26).

Cum spuneam la începutul prezentării planului temporal al acestei secvențe, naratorul funcționează ca centru de orientare, determinând „organizarea temporală a ordinii și a duratei”, în cazul de față relatarea furtunii pe mare și, în al doilea rând, rezumarea (telescoparea) evenimentelor secvențe furtunii. În ceea ce privește „durata”, avea de-a face cu un timp al istoriei relativ lung (sfârșitul verii – iarnă), care nu exclude, însă, trimiterile la întreaga campanie a lui Germanicus. În continuarea acestor observații, adoptarea distincției între un „**timp al povestirii** (*Erzählzeit*)” și „**un timp povestit** (*erzählte Zeit*)”, la Günter Müller în

*Morphologische Poetik*¹⁴, între „timpul povestirii” și „timpul istoriei”, în care „timpul povestirii” este un „pseudo-timp, identificat cu timpul lecturii, care nu poate fi măsurat obiectiv decât prin lungimea textului, adică prin spațiul textual”, la Gérard Genette în *Figures*¹⁵, este binevenită.

Cel de-al patrulea criteriu al narativității, propus de sistematica lui Jaap Lintvelt, așa-numitul **plan verbal**, s-ar verifica în textul tacitian în următoarele determinații:

- statutul naratorului este, evident, heterodiegetic (naratorul absent ca persoană fizică, altfel spus, ca actor, ca personaj, în istoria pe care o povestește);
- narațiunea sa heterodiegetică se realizează, ca mai totdeauna, prin recursul la persoana a III-a;
- valoarea temporală a timpurilor trecutului servește la „exprimarea unui trecut, prezentat ca terminat” („preteritul epic”), în așa fel încât naratorul să se afle într-un raport de posterioritate față de evenimentele narate; de asemenea, prin recursul la metoda „anticipărilor” și a „rezumatului”, naratorul scoate în relief distanța temporală dintre momentul prezent al narațiunii și epoca anterioară a istoriei”¹⁶.

Pentru a exprima „preteritul epic”, Tacitus folosește cu precădere **perfectul indicativului**, care conferă exactitate temporală „relatării” sale: „fură trimise (*remissae sunt*)”, „intră (intrară) (*invexit*)”, „căzu (căzură) (*cessit*)”, „smulge și împrăștie (*rapuit disiecitque*)”, „întrecu (*excessit*)”, „fură înghițite (*haustae sunt*)”, „fură aruncate (*eiectae sunt*)”, „ajunse (*adpulit*)”, „abia îl putură împiedica (*vix cohibuere*)”, „le trimise (*misit*)”, „se întoarseră (*revertere*)”, „predară (*reddidere*)”, „fură dați îndărăt (*remissi sunt*)”, „ațâță (trezi) (*erexit*)”, „îi ajută (*adfuit*)”, „nu mai îndrăzneau (*non ausum est*)”, „erau puși pe goană (*pulsum*)”, „după spusa prizonierilor (*ut ex captivis cognitum est*)”, „s-a adăugat (*addidit*)” etc.

În continuarea capacității perfectului indicativ de a conferi exactitate temporală relatării istoriei vine **mai mult ca perfectul indicativului** și al **conjunctivului** de a exprima aceeași valoare temporală: „se putură hrăni (*toleraverant*)”, „(sau atacându-l), dacă pe undeva rezistase (*sicubi resisterat*)”, „ei năvăliseră (*inrupissent*)”, „răscumpăraseră (*pensavissent*)”, „declarase (*profesus erat*)” etc.

De asemenea, mulțimea **participiilor perfecte**, fie că sunt urmate de verbul auxiliar, după cum s-a văzut mai sus, fie că acesta este subînțeles, fie că determină un substantiv („zvonul flotei pierdute – *classis amissae fama*”; „o acvilă îngropată – *defossam aquilam*”), fie că formează construcții participiale absolute („vara fiind înaintată – *adulta aestate*”; „pierzându-și flota – *perdita classe*”; „pierzându-și armele – *amissis armis*”) etc., oferă relatării istorice, la rândul ei, aceeași exactitate temporală.

În al doilea rând, potrivit tradiției prozei narative istorice latine, recursul la așa-numitul „prezent istoric” îi permite naratorului actualizarea acțiunii descrise și, în același timp, participarea simpatetică a lectorului de totdeauna, așa cum procedează, de altfel, Tacitus și în secvența citată, făcându-ne contemporani și părtași la „istoria” dezastrului flotei romane („*illa clades*”), dar și la capacitatea armatei imperiale de a ieși cu bine din orice încercare, precum și la intrigile curiei imperiale. Prezentarea antitetică: mare liniștită (*placidum aequor*) vs. mare agitată (*fluctus incerti*) recurge îndeosebi la timpul prezent și la timpurile derivate din tema prezentului: „freamătă (*strepere*)”, „este străbătută (*impelli*)”, „iau (*adimere*)”, „împiedică (*impedire*)”, „tulbură (*turbat*)”, „ajută (*iuvat*)”, „sunt aruncate (*praecipitantur*)”, „întrece (*praestat*)”, „se credea (*credatur*)”, „poruncește (*imperat*)”, „năvălește (*inrumpit*)”, „este păzită (*servari*)”, „arată (*indicat*)”, „înaintează (*pergit*)”, „pustiește (*populantur*)”, „nimicește (*exscindit*)”, „se clatină (*labare*)”, „să ceară (*sumere*)”, „poate (*posse*)”, „să se termine (*patrari*)”, „să lase (*relinqui*)”, „îi pune la încercare (*adgreditur*)”, „a urma (*adsequi*)”, „să aducă (*deportare*)”, „sunt plăsmuite (*fingi*)”, „sunt răpite (*abstrahi*)” etc.

Același grad de importanță îl are și folosirea **imperfectului**, pentru a prezenta caracterul durativ în trecut al acțiunii: „zădărniceau (*corrumpebat*)”, „se schimba (*mutabat*)”, „purta (*ferebat*)”, „puteau (*poterant*)”, „ca să fie ușurate (*levarentur*)”, „striga mereu (*clamitaret*)”, „se arunca (*appeteret*)”, „ca să cerceteze (*ut scrutarentur*)”, „povesteau (*narrabant*)”, „să atragă (*eliceret*)”, „să sape pământul (*recluderent humum*)”, „spuneau deschis (*praedicabant*)”, „nu era nici o îndoială (*nec dubium habebatur*)”, „dacă s-ar adăuga (*si adiceretur*)”, „îi îndemna (*monebat*)”, „să se întoarcă (*rediret*)”, „adăuga (*adnectebat*)”, „să se ducă (*obiret*)”, „de va fi nevoie (*si foret*)”, „să lase (*relinqueret*)”, „ar putea (*posset*)”, „înțelegea (*intellegeret*)” etc.

Sunt folosite, de asemenea, **participii prezente** cu aceeași valoare temporală, fie în construcții participiale absolute: „potolindu-se fluxul (*relabente aestu*)”; „ajutându-i vântul (*secundante vento*)”; „rugându-se Gemanicus (*precante Germanico*)”, fie determinând un substantiv: „dușmanul înspăimântat – *paventem hostem*” etc.

Tacitus recurge și la gerundiv (construcția gerundivală) pentru a exprima caracterul durativ al acțiunii în viitor (participiul viitor pasiv): „spre a desăvârși cele începute (*efficiendis coeptis*)” etc.

Cât va fi durat istoria furtunii din Marea Nordului aflăm, așadar, din prezentarea rezumată a naratorului Tacitus.

Și iată-ne ajunși la un alt subcapitol din „planul verbal”, propus de sistematica lui Jaap Lintvelt: registrul verbal sau modul narativ.

Registrul verbal aparține în întregime naratorului (idiolectul naratorului), căci el rezumă deopotrivă evenimentele non-verbale (furtuna, campaniile militare secvente, adunarea soldaților în taberele de iarnă), cât și discursul actorilor (Germanicus, naufragații, Mallovendus, germanii, soldații romani, Tiberius).

Cât privește rezumatul evenimentelor non-verbale, acesta se regăsește în analiza naratologică de până acum; în privința rezumatului discursului actorilor se observă un anumit grad de inserție a acestuia, respectiv discursul exterior narativizat, predominant în fragmentul citat, dar și discursul interior narativizat.

Discursul exterior narativizat rezumă cuvintele rostite cu voce tare:

- „Zile și nopți întregi el (Germanicus) rătăci pe stânci și pe țărmuri, **învinovățindu-se** (*clamitaret*) că ar fi pricina acestei mari nenorociri”;
- „întorcându-se din niște locuri atât de îndepărtate, ei **povesteau** (*narrabant*)...”;
- „Mallovendus... **îl înștiință** (*indicat*)”;
- ”Niciodată, **după spusa prizonierilor** (*ut ex captivis cognitum est*), germanii nu fuseseră atât de înspăimântați, **mărturisind că** (*praedicabant*)...”;
- „Plătind fiecăruia **cât declarase** (*professus erat*) că păgubise...”;
- „Tiberius **îl îndemna** însă pe Germanicus prin **scrisori numeroase** să... (*sed crebris epistulis Tiberius monebat*)...”;
- „Germanicus **se rugă** (*precante Germanico*)...”.

Ultimele două exemple, deși „scrise”, sunt identice celorlalte, rostite cu voce tare.

Cum se poate vedea, toate aceste discursuri exterioare narativizate sunt prezentate în stilul indirect.

Discursul interior narativizat rezumă gândurile interioare ale actorilor, dată fiind omnisciența naratorului auctorial:

- „Zvonul că flota romană pierise **atâtă** în germani speranța unui nou război. În Germanicus **trezi** însă voința de a-i zdrobi (*ut Germanos ad spem belii ita Caesarem ad coercendum erexit*)”;
- „... dușmanii erau abătuți, **având de gând** (*consilia sumere*) să ceară pace”;
- „El (Germanicus) **înțelese** (*intellegeret*) totuși că...”.

Tot în ceea ce privește registrul verbal (modul narativ) remarcăm că naratorul poate prezenta povestirea în două moduri narrative, potrivit dihotomiei platonice între diegeză și mimesis¹⁷, recte între povestirea rezumată (*telling – summary*) și prezentarea scenică (*showing – scenic presentation*), potrivit terminologiei naratologice moderne. Tacitus adoptă ambele modalități, de bună seamă preferențială aflându-se „povestirea”, nici

neglijându-se, însă, „scena”, „prezentarea scenică”, „dramatizarea”, așa cum procedează, dar în stilul indirect, în „epistolarul” Tiberius – Germanicus din *Anale*, II, 26, marcat și de discursul interior narativizat, tot prin idiolectul naratorului, precum și, parțial, în stilul direct, atunci când conturează „scena”, ai cărei protagoniști sunt Tiberius și Asinius Gallus: „Senatul coborându-se la cele mai josnice rugăminți, Tiberius mărturisi că: «nefiind vrednic de întreaga povară a domniei și-ar lua bucuros numai o parte de i s-ar încredința».

– „Spune-ne, Caesar, îl întrerupse atunci Asinius Gallus, ce dorești anume să ți se încredințeze? (*tum Asinius Gallus „interrogo” – inquit „Caesar, quam partem rei publicae mandari tibi velis?”*). Înmărmurit de această întrebare neașteptată, Tiberius tăcu puțin. Venindu-și apoi în fire, răspunse: „că nu poate alege sau refuza o parte dintr-o sarcină de care ar voi să fie scutit cu totul...” (*Anale*, I, 12, vol. I, p. 19).

Un alt element al planului verbal este dat de aparatul formal al discursului auctorial.

Mai parcimonios decât multe alte discursuri auctoriale, discursul auctorial din fragmentul amintit se evidențiază, totuși, nu atât prin trăsături lingvistice, cât mai mult prin anumite tipuri funcționale de discurs auctorial.

Neîndoielnic, anumite trăsături lingvistice sunt prezente, precum seriile obișnuite ale timpurilor verbale amintite mai sus, seriile de elemente proprii deixis-ului: pronume demonstrative, adverbe deictice, care particularizează un fapt dat ori un segment de acțiune, exclamația prin narator, inevitabilă într-un text care prezintă furtuna pe mare și naufragiul flotei; sunt absente interogația prin narator și pronumele personale, dar numai în accepția: eu (narator) – tu, d-voastră (naratar).

Cât privește tipurile funcționale de discurs auctorial, în textul amintit, ca, de altfel, în orice text istoric latin, este privilegiat discursul comunicativ-explicativ în care predomină exactitatea reperelor temporal-spațiale ale narației, nu mai puțin raportul narator – naratar, în care naratorul își face simțită prezența, fie direct, fie indirect, ca în cazul de față, pentru a produce un efect asupra naratarului. Fără să-și numească naratarul, Tacitus îl implică în narație, atunci când îi surprinde pe soldații, care, „speriați și nedeprinși cu marea, zădărniceau de la lucru pe vâslași, tulburându-i sau ajutându-i fără rost” (II, 23), când îi oferă naratarului acea comparație lărgită, al cărei al doilea termen este „**nenorocirea noastră** (*illa clades*)”, care „întrecu pe oricare alta prin noutatea și mărimea ei” (II, 24), când constată că „jur împrejur se întindeau țărmurile vrăjmașe sau marea atât de vastă și de adâncă, **încât n-ai fi putut bănu**i (*ut credatur*) că erau pământuri dincolo de ea” (II, 24), când comentează „minunățiile povestite de naufragiați: **lucruri văzute, sau ce li se păruse că ar fi văzut de frică** (*visa sive ex metu*

credita)”, când evaluează că „**norocul îi ajută și pe unii și pe alții** (*et utrisque adfuit fortuna*)”, când apreciază că „oferindu-i-se un al doilea consulat, pentru îndeplinirea căruia (Germanicus) trebuia să fie la Roma” (II, 26) etc.

Chiar din aceste succinte citate ilustrative ale raportului narator - naratar transpare acel inevitabil nexus al celorlalte tipuri funcționale de discurs auctorial: discursul evaluativ, discursul emotiv, discursul metanarativ - comentativ, discursul modal prin care autorul își exprimă gradul de certitudine față de cele povestite, prin recursul la verbele și adverbele modale: *poterant, posse, efficiendis, coeptis, posset; tandem, raptim, statim, velut, iam, vix, inde, satis, acrius, tamen* (II, 23-26) etc.; interesant este că în această secvență discursul abstract-sentențios, atât de agreat de istoriografia latină și mai ales de către Tacitus, este doar bănuț că s-ar insera în acea amintită comparație lărgită cu care se deschide capitolul al 26-lea.

Nici nu s-ar fi putut, de altfel, ca cel mai însemnat istoriograf al latinității să nu fi acoperit prin discursul său totalitatea tipurilor funcționale de discurs auctorial propuse de naratologia modernă, oricât de mult vor fi avansat modurile de transmitere a istoriei de-atunci și până astăzi, ba mai mult, istoricul epocii imperiale latine, prin marele său talent, anticipează teorii și practici ale „genului istoric”, deopotrivă, deci, prin metatextul său istoric, cât și prin imanența acestuia, deopotrivă prin caracterul exemplar al discursului său istoric, conferit și de trecerea timpului, dar și de valoarea sa intrinsecă.

În realitate, ca în orice capodoperă, și în „istoria” tacitiană poate fi vorba de o „combinație specifică și semnificativă între mai multe tipuri narrative”, cum tot așa de firesc, unele „planuri” din sistematica propusă de Jaap Lintvelt pot fi mai puternic conturate, ori, dimpotrivă, efasate, în nenumăratele narațiuni tacitiene, niciodată, însă, omise, ci „combinare specific și semnificativ”, pentru a face să se ivească „valoarea”.

Cu toate că tipul narativ auctorial, cu a sa narațiune heterodiegetică, pare a fi cvasiunic în textul istoric tacitian, așa ca în toate textele istorice latine anterioare sau posterioare, multiplele discursuri pe care le articulează în stilul său cunoscut elevul lui Quintilianus, discursuri rostite totdeauna de participanții la acțiune, de „actori” altfel spus, ne-ar îndreptăți, ca și în cazul lui Titus Livius, să vorbim deopotrivă despre existența tipului narativ auctorial, cu a sa narațiune homodiegetică, recte atunci când naratorul în calitate și de actor (eu – narat) joacă un rol în istorie, în acțiunea istorică. Observația aceasta ar fi confirmată, însă, doar dacă am referi la mărimea unora dintre discursuri, capabile, așadar, să susțină o homodiegeză.

Mai anevoie s-ar putea confirma în textul istoric tacitian existența unor narațiuni heterodiegetice în care tipul narativ este neutru, perspectiva

narativă a acestuia fiind dată de „focalizarea unei camere”, așadar, de existența unei perspective externe limitate la o înregistrare „audiovizuală” neutră și impersonală; ca și ceilalți istoriografi latini, Tacitus are grijă să-și semnalizeze „prezența auctorială”, în cazul lui mai cu seamă prin determinări temporale (= relatarea pe ani – consulate).

Se verifică, apoi, și în textul istoric tacitian, stadiul avansat al naratologiei antice, parte a retoricii de bună seamă, pe care „elevul” lui Quintilianus o stăpânea ca nimeni altul: am văzut mai înainte că ambele tipuri narative acreditate și perfectate de naratologia modernă pornesc din „dihotomia platoniciană între diegeza și mimesis”; altfel spus, teoriile retoricii antice au acordat o mare importanță modurilor de a comunica faptele, istoria (*res gestae factae sau ut gestae factae*¹⁸), pentru ca acestea „să delecteze și deopotrivă să instruiască” („*delectando pariterque monendo*”), scopuri pe care le fixează și detașiază Tacitus în nenumăratele sale intervenții auctoriale (metatextuale), și pe care le atinge cu asupra de măsură în datele concrete, intrinsece ale textului său, în imanența textului său, potrivit marelui său talent scriitoricesc.

De asemenea, imanența textului istoric tacitian trimite la o mulțime de componente transcendente, metafizice, care întregesc și definesc deopotrivă „privirea asupra lumii și existenței” (Weltanschauung – cu un termen al istoriei literare moderne), cât și la subtilitățile analizei narative ca atare. Apreciind relația dintre „tehnica romanească și metafizica romancierului” à propos de W. Faulkner, J.-P. Sartre declara că o „tehnică romanească trimite totdeauna la metafizica romancierului”¹⁹.

Mai mult decât în oricare text istoric, „istoria” tacitiană trimite la componente transcendente, metafizice: lectura meditativă a mereu provocatorului text istoric tacitian le relevă, înainte de toate, prin fermitatea cu care face să transpară inevitabila paralelă cu istoria republicii, cu istoria tit-liviană a republicii, indiferent de prohibiția acestei paralele, pe care o clamează la începutul capitolului al 32-lea din cartea a IV-a a *Analelor*: „Nimeni, însă, nu trebuie să compare Analele mele cu operele celor ce au scris istoria veche a poporului roman”, dacă ar fi să referim la pragmatica receptării. Tacitus nu-și poate ascunde întru totul regretul pentru pierderea, fără putință de recâștigat, a republicii, a valorilor ei, a idealurilor ei. Chiar dacă de multe ori vorbește, ba mai mult, teoretizează monocrația (inevitabilă), aceasta îi apare cititorului mai degrabă ca o acceptare, ca o împăcare cu situația existentă decât cu bucuria trăirii în libertate, sau a „trăirii întru frumos” („*φιλοκαλοῦμεν*”), cum disociază Pericles democrația ateniană de celelalte forme de guvernământ, spartană îndeosebi (la Tucidides, II, 40, 1).

Nu întâmplător, deci, imperiul apare în textul tacitian ca o umbră palidă a republicii, un imperiu „ca și cum” republica ar mai fi existat. „Nu trebuiau

deci știrbite drepturile consulului, care prin supravegherea lui se silea ca republica să nu fie văzută” – îl citează Tacitus pe Tiberius, comentând imediat: „Tiberius obișnuia astfel să acopere, sub formele vechi, înnoiri primejdioase” (*Anale*, IV, 19, vol. I, p. 236), sau: „Mai rămăsese, totuși, **aparența unei republici** – *quaedam imago rei publicae*” (*Anale*, XIII, 28, vol. al II-lea, p. 176).

Apoi, cum s-a văzut altă dată, istoricul latin relatează, dar incontestabil cu regret, pierderea sentimentului metafizic al patriei la soldații armatei imperiale, regretă schimbarea „**gloriei adevărate** (*verae gloriae*)”, atunci când îl prinde în acul ironiei pe Vitellius, care a avut „**nerușinarea asemănării** (*impudentiam aemulationis*)” cu celebrul Paetus Thrasea (*Istoriei*, II, 91, p. 178), deplânge abandonarea comportării eroice din perioada „eroică”, „epopeică” a republicii și alergarea către comportamentul determinat de „arta prefacerii (*simulationum tamen falsa*)” (*Anale*, VI, 45, vol. I, p. 356), atât de căutată în perioada neeroică, „prozaică” (în sens hegelian) a imperiului.

Și toate acestea, amplificate și de iminența pericolelor externe, germanice îndeosebi, vor face ca „soarta imperiului să se grăbească”, așa cum zice istoricul, să ne aducem aminte, într-una din primele lui scrieri (*Germania*, XXXIII, p. 119).

Iar recurența discursului abstract-sentențios în textul istoric tacitian, alături de alte tipuri de discurs, precum discursurile explicativ, evaluativ și emotiv, confirmă existența unei viziuni pesimiste asupra lumii și vieții la Tacitus, atotputernică față de alte căutări de petrecere a vieții întru demnitate.

NOTE

- ¹ *Apud* Cesare Brandi, *Teoria generală a criticii*, traducere de Mihail B. Constantin, București, Editura Univers, 1985, p. 75.
- ² Vezi Emil Dumitrașcu, *Titus Livius – creatorul istoriei-epopee a romanilor*, *Studiu monografic*, Craiova, Editura Universitaria, 1997, p. 81-91.
- ³ Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de V. Tonoiu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 11 u.
- ⁴ *Ibidem*, p. 22.
- ⁵ Ed. T. M. Knox, Oxford, Clarendon Press, 1956 – *apud* Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 148.
- ⁶ în „*Journal of Philosophy*”, nr. 39, 1942, p. 35-48 – *apud* Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 149.
- ⁷ Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 150-151.
- ⁸ Cf. și Emil Dumitrașcu, *Op. cit.*, p. 120.
- ⁹ Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. încercare de tipologie narativă*, traducere de A. Martin, București, Editura Univers, 1994, p. 47, după Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.
- ¹⁰ Cf. Sistemática lui Jaap Lintvelt, *Op. cit.*, p. 47.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 48-49.
- ¹² Cf. în această privință Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej și Ștefan Stoeneșcu, București, Editura Univers, 1976, p. 41, îndeosebi partea a II-a (*Vocea auctorială în roman*), p. 215 u.

- ¹³ Cf. Emil Dumitrașcu, *Op. cit.*, p. 120.
¹⁴ Günter Müller, *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968, p. 195-212.
¹⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 77; 78.
¹⁶ Cf. Jaap Lintvelt, *Op. cit.*, p. 67-68.
¹⁷ Cf. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1972, p. 184, 186 – apud Jaap Lintvelt, *Op. cit.*, p. 59; încă în 1921 apărea la Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, distincția dintre "a povesti" ("telling") și "a prezenta" ("showing") – apud Wayne C. Booth, *Op. cit.*, p. 36 u.
¹⁸ Vezi în această privință M. Nichita, *Poetica narației și povestirea nuvelistică în proza latină*, studiu introductiv la vol. *Proză narativă latină*, București, Editura Univers, 1972, p. 5-19.
¹⁹ J.-P. Sartre, *À propos de la Bruit et la Fureur. La temporalité chez Faulkner*, în „Situations I”, Paris, 1947, p. 70-81 – apud Jaap Lintvelt, *Op. cit.*, p. 197.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Aubrion, Étienne, *Rhétorique et Histoire chez Tacite*, Metz, 1985.
Barbu, N. I., *Tacit*, în *Istoria literaturii latine (14-117 e. n.)*, coordonator conf. dr. Eugen Cizek, Universitatea din București, Facultatea de Limbi Străine, 1982, p. 505-599.
Booth, Wayne C., *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976.
Brandi, Cesare, *Teoria generală a criticii*, traducere de Mihail B. Constantin, București, Editura Univers, 1985.
Cizek, Eugen, *Tacit*, București, Editura Univers, 1974.
Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, vol. I și al II-lea, București, Societatea „Adevărul” S.A., 1994.
Collingwood, R. G., *The Idea of History*, Oxford, 1956.
Dumitrașcu, Emil, *Personajul literar în estetica greco-latină*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1994.
Dumitrașcu, Emil, *Titus Livius – creatorul istoriei-epopee a romanilor*, Craiova, Editura Universitaria, 1997.
Genette, Gérard, *Figures II, III*, Paris, Seuil, 1972.
Grimal, Pierre, *Literatura latină*, traducere de Mariana și Liviu Franga, București, Editura Teora, 1997.
Grimal, Pierre, *Tacit*, traducere de G. Creția și L. Cotea, București, Universitas (Teora), 2000.
Guțu, Gh., *Introdúcere* la vol. Cornelius Tacitus, *Anale*, [București], Editura Humanitas, 1995, p. 5-30.
Hempel, Carl, *The Function of general Laws in History*, în „Journal Philosophy”, nr. 39, 1942.
Lascu, N., *Studiu introductiv la Istorii*, în vol. *Tacitus, Opere II. Istorii*, București, Editura Științifică, 1963, p. 5-66.
Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere. încercare de tipologie narativă*. Teorie și analiză, traducere de A. Martin, București, Editura Univers, 1994.

- Lovinescu, Eugen, *Introducere la Annalele lui Cornelius Tacitus*, vol. I, București, 1916.
- Müller, Günter, *Morphologische Poetik*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1968.
- Nichita, M., *Poetica narației și povestirea nuvelistică în proza latină*, studiu introductiv la vol. *Proza narativă latină*, București, Editura Univers, 1972.
- Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de V. Tonoiu, București, Editura Humanitas, 1995.

DISCURSUL AMOROS LA OVIDIU (*AMORES*)

Ilona DUȚĂ

Résumé

Le discours corporel chez Ovide, dans le cycle élégiaque *Amores*, a une fonction médiatrice entre le substrat passionnel individuel et la supra structure culturelle (le discours mythologique organisé dans une véritable compétence encyclopédique).

Mots clés : *discours, Ovide, cycle élégiaque, fonction, compétence.*

Poziția ambivalentă și chiar subversivă deținută de Ovidiu în cadrul literaturii epocii augustane (Liviu Franga¹ remarca jocul între o viziune clasică și o perspectivă meta-clasică în poetica acestuia) se reflectă în corpul elegiac din *Amores* și prin recursul sistematic la corporalitate ca mecanism de rezistență la ideologizare, de transgresiune a formatului propus/impus corpului colectiv, social, în epoca lui Augustus, respectiv de resuscitare a valorilor intimist-personale. Regularitatea emergenței corporalității în discursul elegiac ovidian cumulează un pachet complex de funcții, dintre care una de prim ordin este aceea de individualizare, referențializare și reformulare a contactului cu realul: corpul recurent punctează afectivitatea lunecoasă, evanescentă, volatilă, adesea un orizont tensiv nedefinit, plastic, indecis în proiectul discretizării în structuri categoriale precise; ajustat logicii pragmatice a numelui propriu (așadar, satisfăcând condițiile identității aceluiași, desemnării rigide, liminarității, indivizibilității și diferenței specifice), corpul fixează referențial, real-izează o sensibilitate, pe de o parte, supusă derivelor ludice (jocuri amoroase), pe de altă parte sublimată livresc, elaborată, filată prin unghiul prețiozității, supracodificată manierist.

Felul în care corporalitatea survine în discursul pasional la Ovidiu, modulând afectivitatea, catalizând procesul structurării acelei „mase forice mobile” și a „ondulațiilor tensive”² în care stările lunecă iregular (cel mai adesea, ludic), devine revelatorul unui „stil semiotic” ovidian (ca manieră de asumare, asimilare, filtrare prin grilă proprioceptivă a sociolectului pasional); acest „stil semiotic” ovidian s-ar circumscrie printr-un joc al tendințelor manierist–centrifuge (artificializarea pasiunii o îndepărtează de contingent, o epurează pulverizând-o în hățișul livresc, în reticularitatea mitologiei care dublează permanent discursul amoros ca o competență enciclopedică în

arta iubirii), respectiv al tendințelor autenticist-centripete, individualist-intimiste (de altfel, opoziția proxemică departe-aproape, departe, în zărilor mitologiei și eroismului epopeic, aproape, în contingenta emoțională, în fața ușii iubitei pe care speră să o deschidă prin eficacitatea versului său, funcționează adesea în textele elegiace cu caracter programatic (vezi elegia I din *Cartea a II-a*).

Raportul corpului cu Limbajul (ca instituție) s-ar putea formula astfel: dacă, potrivit analizei lui R. Barthes³ asupra poeziei raciniene, corpul clasicist se resoarbe în Limbaj (în spatele tiradelor retorice care fabrică pasiunea), aici Limbajul este permanent recalibrat referențial prin Corp (corporalizat și sensibilizat sistematic).

Contextualizat social, ideologic și cultural, funcția unui atare dinamism poetic (centrat pe corporalitatea recurentă) ar fi, prioritar, aceea de recuperare a realului (corpul este un loc simbolic în jurul căruia este codificată, în primul rând, subiectivitatea, dar totodată reprezintă instanța liminară, transgresivă și rezistivă ideologizării, o zonă de respirație și un punct zero).

Discurs amoros prin excelență (după cum îl parafează însuși titlul, *Amores*), culegerea de texte elegiace se deschide și se redeschide cu fiecare dintre cele trei cărți ale sale printr-o elegie cu caracter programatic, menită să restructureze sistemul de așteptare al lectorilor, întorcându-i de la deprinderea cu modele generice înalte, precum eposul, către o contingenta investită cu valori perisabile, minore, aparținente la registrul vitalist al senzualității erotice. Juxtapuse, elegiile programatice joacă în „scena generică”⁴ a ciclului elegiac roluri complementare: primele două elegii cu care debutează *Cartea I* legitimează noul gen discursiv printr-un scenariu de asumare enunțiativă, desfășurat cu prețiozitate în jurul autorului și a transformării acestuia pe măsura cadrului formal și tematic elegiac. Autorul își descoperă propria vocație enunțiativă sub autoritatea și prin impulsul lui Amor, în cursul unui rit inițiativ echivalent unui botez în numele distihului elegiac, cu implicații de natură substanțială: o alchimie carnală a autorului permite ajustarea corpului său rănit de iubire la litera elegiacă. Textul de deschidere a *Cărții a II-a* delimitează aria destinatarului, stabilindu-i tipologia și genul de relație cu autorul – este propusă aici o teorie a lecturii în termenii comuniunii intimiste autor-cititor, realizate la nivel corporal ca oglindire perfect simetrică a corpului rănit al cititorului în acela al autorului transferat în poem. Pragul elegiac al *Cărții a III-a* deplasează ordinea autoreflexivității textuale exclusiv în câmpul generic, reformulat alegoric prin disputa dintre *Elegie* și *Tragedie*, cea dintâi figurată în termenii unei feminități senzuale și reale, cea de-a doua în termenii unei feminități solemne, grave și elaborate. Relația corp-literă, prezentă în toate aceste texte-program, este reluată aici sub forma opoziției dintre imaginea corporalizată a *Elegiei*, marcată prin

transparență vestimentară și chiar un deficit organic, acela al mersului / versului șchioapăt, ilustrativ pentru slăbirea sensului și axiologiilor elegiace, respectiv imaginea supraîncărcată vestimentar și supraînălțată pe cothurni a *Tragediei*, reprezentativă, dincolo de evocarea costumului tragic, pentru surplusul de muncă scriptorială necesară elaborării, așadar pentru excedarea corpului de către literă.

Pusă în abis în spațiul paratextual care precede *Cartea I* (o antecameră a discursului amoros în care ritualul enunțiativ se pregătește manierist și teatral), instanța auctorială se dezvăluie progresiv, inițial printr-un artificiu strategic implantat în pre-textul epigramatic în care opera (cele trei cărți elegiace selectate din cinci) își enunță autorul, numindu-l: *Noi, altădată cinci cărți, acum trei sântem doară la număr; / Naso, acel ce ne-a scris, astfel a vrut să-arătăm. / Înlăturare a două din noi, de cumva nu vă place, / Va ușura pe atât plictisitorul citit*. Acest micro-scenariu trucat funcționează ca un discurs de prezentare concomitentă a autorului, a operei și, indirect, a cititorului, fixând, printr-un joc ironic și autoironic, numele autorului pe carte, semnătura prin care textul este apropiat sub raza numelui și numele expropriat în text, dublă operație paratextuală descrisă de Peggy Kamuf: „Asemenea unei liniuțe de unire sau unei cratime, semnătura stabilește spații, unește și desparte. [...] Pe marginea operei, semnătura, o linie care împarte, trasă în două direcții în același timp: însușindu-și textul sub numele autorului, expropriind numele în jocul textului.”⁵ Garant al unui discurs subiectiv, personal, cu un substrat autobiografic cunoscut, numele Naso dezvăluit prin acest artificiu de autoreflexivitate ludică intervine ca agent ordinator rigid (rigiditatea referențială constitutivă numelui propriu), ca autoritate care reglementează și legitimează jocul livresc eliminând din proprie voință două din cele cinci cărți; felul în care numele autorului se infiltrează aici fixând ordinea manieristă, flotantă, a textului este relevant pentru modurile în care corpul va surveni pe întreg parcursul elegiac ancorând în identitatea aceluiași subiect discursul amoros fluctuant, evanescențele pasionale și manierele studiate, regizorale, de figurativizare a pasiunii (orizontul sensibil se va articula constant în jurul unui imaginar corporal).

Transformarea autorului pe calapodul literei elegiace, după această prealabilă numire, se produce în cadrul primelor două texte poetice printr-un dublu scenariu, acela al implantării cu violență (o violență ilocutorie, de ordinul poruncii) a programului elegiac în *pieptul* autorului prin săgetarea de către patronul generic Amor, respectiv acela (desfășurat în cea de-a II-a elegie) al asumării efectelor transfuziei amoroase de către autor și al accepțării (nu fără convulsii evocatoare pentru eforturile somatice, corporale, cerute de o atare scriitură) a identității sale elegiace. Astfel, după un joc generic proiectat într-o atmosferă parodic-amuzantă ca interșanjabilitate a

celor două genuri discursive extreme (epopeea ca gen înalt, elegia ca gen umil), autorul este oprit în plin act scriitural de către patronul elegiac Amor și somat la o reconversie poietică: *Vream în măsurile avântate să cânt vitejia și lupta / Cu grozăviile ei: se potriveau cu-al mei stih, / Ce-i peste tot de-o lungime; dar Cupidon răsede de mine, / Pare-se, și-mi șterpeli, din cele șase, - un picior. / Cine, copil crud, ți-a dat oare-asupra poemelor drepturi? / Muzelor noi, ca poeți, nu ție, doară, slujim! / Ce-ar fi, să-mbrace Venera armura bălaiei Minerve, / Facla-ți s-o clatine-n schimb zeia Minerva în vânt? / [...] Doar așternusem întâiul meu vers, începându-mi poemul, / Iată-l venind pe Amor, strunele gata-a -mi opri.*⁶

Reprogramarea generică efectivă, deși dramatizată manierist, vizează corpul autorului, *pieptul săgetat* devenind, în pofida caracterului său de stereotip simbolic elegiac, locul recodificării poetice (al acordării materiei pasionale la distihul elegiac) figurat ca procesualitate investită cu trăsăturile concretitudinii, trăirii sensibile, contingente, viului organic: *Dar cum mă tot tânguiam, a sa tolba dezleagă Copilul, / Scoate dintr-însa săgeți ce pentru mine erau; / Și mlădiosul său arc îndoinde pe genunchiu-i puternic: / „Uite, poete, a spus, ce se cuvine să cânti!” / Nenorocitul de mine! Săgeata-i ajunsese la țintă: / Flăcări încing al meu piept, pradă acum lui Amor. / Șase picioare începă-mi poemul, iar cinci să-l încheie; / Lupte vă zic rămas bun! Stihului vostru, la fel! / Muză, cu verdele mirt încunună-ți plăvițele tîmple; / Numai pe unșpe măsurile vei mlădia al meu cânt.*⁷ Dinamica ilocuționară a prescripției zeului Amor reprezentată ca act al străpungerii corpului fizic, al rănirii amoroase din care va decurge corpusul textual turnat în versuri inegale, plasează discursul elegiac într-o zonă a enunțării puternic corporalizată: rostirea elegiacă se naște printr-o alchimie somatică, într-un recipient carnal (pieptul rănit al poetului) și prin transfigurarea poietică a autorului supus cu întregul său corp muncii pasionale. Elegia I înscenează, în cadrul metaforic al înrobirii de către Cupido, al încercărilor rezistive și al cedărilor sumisive, tocmai aceste munci pasionale performate de subiect din porunca și sub acțiunea zeului elegiac: *Cine-mi va spune de ce așternutul îmi pare-asa tare / Și-nvelitoarea defel nu-mi poate sta pe crivat? / Cum fără somn petrecut-am o noapte, cât fu ea de lungă, / Că, ostenite, mă dor oasele toate din trup! / Căci, socotesc, aș simți de m-ar fi încercat vreo iubire. / Ori vine și pe furiș zeul știut ca viclean? / Asta-i: în pieptu-mi pătruns-au săgețile lui nevăzute; / Cupido nu-mi mai dă pas; inima crud mi-o robi. / Mă voi lăsa? Ori luptând înălța-voi mai mult pălălaia? / Am să mă las, mai ușor poartă povara cel blând.*⁸ Asumarea noii identități auctoriale este figurată tot prin intermediul unei corporalități dramatizate, câmpul subiectivității lui *eu* încarnându-se într-un corp enunțat integral sau parțial, pe segmente reprezentative (această tehnică a reluării corporale a instanțelor

subiectivității, a încarnării acestora este o constantă a scriiturii elegiace ovideene): *Iată că-ți mărturisesc: eu sânt, Cupido, noua ta pradă: / Măinile mele-ți întind, legilor tale supus; Prada-ți din urmă, și eu te-oi urma cu-a mea proaspătă rană, / Și cu robitul meu gând lanțul cel nou voi purta.*⁹

Dacă paratextul *Cărții I* ipostaziază instanța auctorială, relevându-i mecanismele de autoconstituire în spiritul elegiac ca transformare de sine organică (eul auctorial devine un loc corporal în care urmează a fi înscenată pasiunea), paratextul *Cărții a II-a* vizează preponderent cititorul, schițând o teorie a lecturii pe coordonatele comuniunii intime autor-cititor. Strategia de punere în abis a instanțelor textuale se derulează aici într-un mod mai direct și mai simplu, inițiând un dialog imaginar autor-cititor, într-un scenariu de situare a acestora față-n față. Rezervarea poziției prioritare, în ordinea enunțării, lectorului (*Încă-o lucrare vă dă cel din umeda țară pelignă / Naso, poetul ce-a scris despre-ale lui nebunii*¹⁰) orientează de la început acest text programatic către polul destinat, iar selecția drastic operată în rândul cititorilor deschide strategia discursivă activă aici unei abordări pragmatice, marcată stilistic prin eficacitate și concizie: *Mi-o porunci tot Amor, prea cinstitelor fețe, departe! / Nu-s ale voastre urechi pentru frumosul meu stih. / Să mă cinstească fecioara de mirele-i îndrăgostită / Și-oricare tânăr rănit de aceleași săgeți ca și mine / Să-și recunoască-n poem focul ce arde-al său piept. / Iar după multă uimire: „De unde cunoaște, să zică, / Tainicu-mi chin ce aici văd zugrăvit de poet?”*¹¹

Lectura programată de textul elegiac funcționează, așadar, prin mecanisme de interiorizare, corporalizare și identificare transferențială: pentru ca efectele acestui text sensibil (deschis infuziilor afective, emoționale, umorale) să se producă, trebuie satisfăcute condiții de receptare specifice, și anume, este nevoie ca cititorul să dispună de un orizont de receptare intern parcurs de aceleași fluxuri pasionale (*rănit de aceleași săgeți ca și mine / Să-și recunoască-n poem focul ce arde-al său piept.*), să se replezeze asupra secretului intim, internalizat corporal (*tainicu-mi chin*) și să coopereze cu autorul în cadrul unei secretivități a lecturii; spațiul elegiac, ca spațiu intimist prin excelență, impune restructurarea întregului aparat enunțiativ pe coordonatele intimității (amoroase) și ale corporalității care o figurează, o prezentifică și o deoalează.

Ilustrativ pentru acest program poetic centrat pe pasionalitatea vehiculată corporal este scenariul desfășurat în cadrul celei de-a IV-a elegii din *Cartea I*, gelozia ca stare pasională dominantă aici lăsându-se transferată exclusiv în planul limbajului gestual, exprimându-se și proiectându-se astfel într-o simptomatologie complexă, care face din corp spațiul discursului afectiv prin excelență; corpul fixează și configurează o substanță afectivă

lunecoasă, ambiguă, supusă, dintr-o tensiune debordantă, exercițiului ludic.

„Scenografia”¹² prin care discursul pasional se articulează, în cea de-a IV-a elegie, ca joc al instanțelor enunțării produs în circumstanțe specifice intersectează zone *dramaturgice* distincte, precum un spațiu prediscursiv al dorinței frustrate, amânate, proiectate utopic sau falsificate, scena propriu-zisă în care amanții evoluează declinându-și subiectivitatea și limbajul într-un flux corporal și senzorial complex, respectiv zona performativă a efectului pasional care slăbește eul la capătul tranzacțiilor gestuale consumate pe scenă, plasându-l într-o iremediabilă dependență de tu (colocutorul, iubita). Corpul intervine în scenografia amoroasă ca vehicul al dorinței frustrate sub spectrul geloziei, respectiv ca suprafață de impact afectiv, ca arie în care intențiile și efectele suscitade de pasiune se înscriu concret și viu, plasând întreaga afectivitate exacerbată manierist într-o imanență în care se rearticulează autenticist jocurile pasionale.

Din acest spațiu al dorinței convulsive discursul amoros irumpe printr-o puternică încărcătură ilocuționară, ca o cascadă de cereri, rugăminți, sfaturi, prescripții, amenințări adresate iubitei, angajând o dimensiune contractuală menită să remedieze la nivelul limbajului fisurile instituite în orizontul tensiv al concentrației emoționale și al discretizărilor timice sub semnul suspiciunii; limbajul preia funcția de regulator al acestei tensivități erodate de neliniște și de suspiciune, devenind singurul canal de control al tensiunilor amoroase generate în sfera geloziei. De pe această poziție coercitivă, limbajul, privat de condiții de manifestare propice, se transferă la nivel corporal, dezarticulând corpul în fragmente autonome, cărora li se prescrie un rol semiotic precis: ochii, privirea, sprâncenele, degetele, mâna, obraji, urechea, piciorul devin semnificanți discreți și vii (impregnați emoțional) într-o rețea de mesaje secrete al căror cifru amoros ar trebui să conserve, să întrețină și să concretizeze pasiunea; combustia pasională degajă un sistem de semne încarnate în unități corporale programate să organizeze această tensivitate magmatică și să înregistreze ca un seismograf fin formele pasiunii, menținând-o în plenitudinea originară a echivalenței dintre corp și literă (discursul psihanalitic stabilește un raport de echivalență între literă și corp pe baza trăsăturilor de materialitate, indivizibilitate și localizare).

Transferul din ordinea limbajului în cea corporală se produce sub forma contractuală a prescrierii unui corpus de reguli de cooperare între amanți prin care se pretinde ajustarea comunicațional-comportamentală și de cod: *Află dar ce-ai de făcut și cuvintele vezi să nu zboare / Pe-a lui Euris aripi sau pe-a lui Notus cel blând. / Vino-nainte de soț; ce vom face eu nu știu anume. / Dacă-naintea lui vii: totuși întâi vino tu. / Când o să vii la masă și tu cu sfială vei merge / Să te așezi lângă el, calcă-mă-ncet pe*

*picior./ Vezi nu mă pierde din ochi, al privirii grai mut și al feței / Prinde și-ntoarce la fel semnele toate ce-ți fac. / Nu eu, sprâncenele mele avea-vor un grai fără vorbe; / Cu a mele degete chiar îți voi vorbi, sau cu vin!*¹³

Construcția imperativă și reiterat atenționară a acestui prag discursiv ilocutoriu (*află dar ce-ai de făcut, cuvintele vezi să nu-mi zboare, vezi nu mă pierde din ochi*) deja semnalează zona unei subiectivități exacerbate, bulversate, active, în jurul căreia eșafodajul pragmatic al convențiilor discursive dobândește o funcție ordonatoare; principiul de cooperare, ridicat de Grice¹⁴ la rangul de metapprincipiu care reglează schimbul verbal asigurând reușita comunicării, convoacă în aceeași armătură pragmatică a discursului exigența informativității și a exhaustivității sub pretenția la o informație pertinentă maximală rezultată în urma tranzațiilor semiotice prescrise (*Vezi nu mă pierde din ochi, al privirii grai mut și al feței / Prinde și-ntoarce la fel semnele toate ce-ți fac*). Spre acest prag discursiv construit ca scenariu al predării de rol dinspre Limbaj spre Corp converge seria semnificațiilor pasionali codificați, pe baza unor convenții tacite, în semnificanți corporali, unitate cu unitate și conform unui pachet compact de strategii discursive, capabil să concentreze întreaga istorie amoroasă a îndrăgostiților și să traseze harta complexă a schimburilor afective, epuizând stocul unităților corporale și reluându-l prin recodificări și supracodificări multiple sub presiunea incongruențelor emoționale crescute pe terenul pasiunii: *Dacă prin gând îți va trece-amintirea plăcerilor noastre, / Mâna-ți atingă ușor trandafirii-ți obraji. / Ori dacă ai împotriva-mi să faci vreo ascunsă mustrare, / Dalba ta mână să-ți treci peste ureche ușor. / Când prin cuvinte sau fapte-ți voi face pe voie, pe deget, / Draga mea stea, să-nvârtești jur-împrejur un inel. / Masa cu mâna s-atingi, cum ating credincioșii altarul,- / Când multe rele, pe drept, soțului tău vei dori. / Vin când îți toarnă, mă crede, să-i spui să bea singur dintr-ânsul, / Apoi, chemându-l pe sclav, cere-i din vinul ce vrei./ Cupa-napoi de-o vei da, eu din mână-i voi lua-o întâiul / Și pe-acea parte-am să beau, pe care tu ai băut. / Din întâmplare de-ți dă o mâncare din care gustase, / Înapoiază-i pe loc felul de el început. / Nu-ngădui să te prindă de umeri cu brațele sale, / Nu-ți lăsa gingașul cap pe-asprul lui piept aplecat. / Ale lui degete nu le lăsa al tău piept să-l atingă, / De-mbățișările lui să te ferești mai ales! / De vei primi sărutări, voi da dragostea noastră pe față/ „Sânt ale mele!”-am să strig, mîna în pieptu-i punând, / Totuși pe-acestea le văd: ce se-ascunde sub fața de masă, / Ceea ce nu pot să văd mă chinuiește mai mult.*¹⁵

Corpul preia, așadar, funcția de revelator al stărilor pasionale, respectiv de instrument de discretizare a materiei timice operând, de pe locul Limbajului tăieturi în continuumul afectiv care alimentează gelozia; discursului corporal îi revine un rol activ, transcendent în raport cu limbajul,

dezambiguizant și tranzitiv, acordând cu fiecare ieșire în scenă discursurile co-ocurente cu situația de enunțare (corpul realizează tipul de ambreiaj puternic, rigid, specific numelui propriu, rememorând identitatea contingentă și fixă în pofida tuturor glisărilor emoționale care îl traversează, se înscriu în el, îl semn-ează). În economia unei *semiotici a pasiunilor*, așa cum a fost proiectată de Greimas și Fontanille, corpul deține o poziție mediatoare între orizontul exteroceptiv și cel interoceptiv: „Prin medierea corpului care realizează că lumea se transformă în sens, în cadrul limbii, figurile exteroceptive se interiorizează, iar figurativitatea poate fi atunci luată în considerație ca un mod de gândire al subiectului. Medierea corpului, căruia îi este proprie și eficace simțirea, este departe de a fi nevinovată. Ea adaugă, odată cu omogenizarea existenței semiotice, o serie de categorii proprioceptive care constituie, într-o oarecare măsură, „parfumul” timic și sensibilizează chiar – am putea spune ulterior „patemizează” – pe alocuri universul formelor cognitive care se conturează aici. [...] cel mai important fapt ce li se întâmplă în ocurență este acela că figurile lumii nu pot „face sens” decât cu prețul sensibilizării pe care le-o impune medierea corpului.”¹⁶ Prin jocul complex al distribuțiilor sale somatice, corpul instaurează un „spațiu semiotic tensiv” din care discursul emoțional prinde contur în urma segmentării discrete a stărilor, variațiilor de intensitate și combinațiilor procesuale operate în aria sensibilității globale, acesta devenind „datorită puterii sale figurative, centrul de referință al înscenării pasionale în întregime.”¹⁷

Nesfârșita serie a prescripțiilor cu privire la desfășurarea discursului amoros conturează un scenariu hipertensiv, franjurat de glisarea haotică a unor stări emoționale incisive și schimbătoare, susținut narativ doar de cadrele largi ale începutului și sfârșitului întâlnirii amoroase ocazionate de același ospăț la care participă, printr-o coincidență, amanții; într-o secțiune transversală, scenariul filtrează o substanță afectivă indecisă și tulbure, oscilantă între zona informală a purei tensivități slab marcate în proiectarea discontinuului sensibil și un dispozitiv modal clar articulat sub spectrul geloziei (este lizibil în acest scenariu tocmai efortul de control exercitat printr-o gestualitate fermă, decisă și copleșitoare cantitativ asupra unei afectivități indecise, constant menținută într-un stadiu protensiv, de aproape-afecte). Corpul codifică astfel incongruent pasiunea trecută (*amintirea plăcerilor noastre*), rememorată și conservată cu grijă în plin scenariu al geloziei, o posibilă și vagă dispută amoroasă (*vreo ascunsă muștrare*), un posibil acord amoros (*când prin cuvinte și fapte-ți voi face pe voie*), schimburi senzoriale multiple (atingeri fugitive, inconsistente, reluate alternativ pe canale senzitive deschise și redeschise frenetic, precum gustul, văzul etc.).

Derulat într-o sintagmatică incasabilă, discursul corporal și-l asumă pe cel pasional, îl preia, îl substituie, îl exprimă, mediind ca o zonă liminară între o afectivitate glisantă (de o instabilitate aproape ludică) și un scenariu cu articulații narative excesiv prescrise; prin materialitatea sa constitutivă, discursul corporal susține și recalibrează discursul pasional polimorf și ambiguu, susceptibil de distorsionări ludice, desubstanțializare sau volatilizare; el conferă imanență întregului discurs amoros, infuzându-i ca un contrapunct la tendințele ludice, autenticitate, spontaneitate și naturalețe. Pe falia deschisă între senzitiv și cognitiv în cadrul discursului pasional, între ceea ce autorii *Semioticii pasiunilor* numeau „parfumul timic”¹⁸ rezultat ca un efect de sens global și aranjamentul structurilor modale care prezentifică pasiunea, între „sensibilizarea pasională a discursului” și „modalizarea sa narativă”, corpul intervine ca un operator concret și viu care ordonează materia timică stabilizând un discurs mereu la dispoziția tendințelor centrifuge sublimat ludic; prin ocurența seriilor corporale discursul pasional se re-centrează permanent recâștigându-și contingența (discursul corporal la Ovidiu deține funcții similare exhibării revitalizante a corpului rabelaisian, chiar dacă îi lipsesc extensiile cosmicizante; mărunțit manierist și presărat în întreg discursul elegiac, acest corp recurent de-a lungul tuturor scenariilor amoroase recuperează realul volatilizat în jocuri pasionale și de limbaj, credibilizând o sensibilitate susceptibilă de artificio și prețiozitate).

Corpul devine, așadar, figura cea mai vizibilă, mai coerentă și mai constantă în scenariul întâlnirii amanților la ospățul comun, transgresând, pe de o parte, afectivitatea slab formulată (mai degrabă un orizont tensiv indecis, dar de o impulsivitate devastatoare, capabil să producă în lanț cutremure emoționale informate de gelozie), pe de altă parte, motivând deriva halucinantă a pozițiilor, și anume, atașament al subiectului îndrăgostit față de iubită, rivalitate față de soț (dispozitivul semio-narativ al geloziei se desfășoară aici ca alternanță accelerată halucinant între pozițiile constitutive aparatului modal al geloziei, atașament și rivalitate; intensitatea extremă a stărilor, manifestată prin dorința de exclusivitate asupra iubitei, respectiv prin dorința de anihilare a rivalului – *Soțul tău merge-astă seară la același ospăț ca și mine: / Ah! Cina asta de-ar fi cea de pe urmă a lui!*¹⁹ – creează un excedent pasional cu efecte explozive asupra întregului discurs amoros).

Recurența corporalității pe întregul parcurs elegiac din *Amores* și configurarea acesteia în modele de organizare a materiei timice face din discursul corporal ovidian o suprafață de tampon între un substrat pasional idiolectal (pe care îl punctează individualizând sentimentele prin diferența de corp) și un supra-strat cultural (competența enciclopedică amoroasă, sistematic evocată la nivel mitologic).

NOTE

- ¹ L. Franga, *Poetica latină clasică*, București, Editura fundației „România de mâine”, 1997, p. 224.
- ² Al. J. Greimas, J. Fontanille, *Semiotica pasiunilor*, București, Editura Scripta, 1997, p. 17.
- ³ R. Barthes, *Despre Racine*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- ⁴ D. Maingueneau, *Lingvistică pentru textul literar*, Iași, Editura Institutul European, 2008, p. 53.
- ⁵ Ph. Lane, *Periferia textului*, Iași, Editura Institutul European, 2007, p. 52.
- ⁶ Ovidiu, *Amores*, în *Opere*, Chișinău, Editura Gunivas, 2001, Cartea I, vs. 1-8, 17-18.
- ⁷ *Ibidem*, vs. 21-30.
- ⁸ *Ibidem*, vs. 31-40.
- ⁹ *Ibidem*, vs. 49-50, 59-60.
- ¹⁰ *Ibidem*, Cartea a II-a, vs.1-2.
- ¹¹ *Ibidem*, vs. 3-10.
- ¹² D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 54.
- ¹³ Ovidiu, *op. cit.*, Cartea I, vs. 119-128.
- ¹⁴ apud D. Maingueneau, *Pragmatică pentru discursul literar*, Iași, Editura Institutul European, 2007, p.145.
- ¹⁵ Ovidiu, *op. cit.*, Cartea I, vs.129-150.
- ¹⁶ Al. J. Greimas, J. Fontanille, *op. cit.*, p. 9-10.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 15.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 17.
- ¹⁹ Ovidiu, *op. cit.*, vs. 109-110.

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland, *Despre Racine*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1969.
- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Istoria corpului*, București, Editura Art, 2008.
- Franga, Liviu, *Poetica latină clasică*, București, Editura Fundației „România de Mâine”, 1997.
- Greimas, Algirdas J., Fontanille, Jacques, *Semiotica pasiunilor*, București, Editura Scripta, 1997.
- Harrus-Revidi, Gisele, *Psihanaliza simțurilor*, București, Editura Trei, 2008.
- Lane, Philip, *Periferia textului*, Iași, Editura Institutul European, 2007.
- Le Breton, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, Timișoara, Editura Amarcord, 2002.
- Maingueneau, Dominique, *Lingvistică pentru textul literar*, Iași, Editura Institutul European, 2008.
- Maingueneau, Dominique, *Pragmatică pentru discursul literar*, Iași, Editura Institutul European, 2007.
- Ovidiu, *Opere*, Chișinău, Editura Gunivas, 2001.

DE LA EPISTOLELE SF. PAVEL LA CELE ALE LUI PLINIUS SECUNDUS

Constantin ITTU

Résumé

L'article traite d'une manière essayiste sur les épîtres de quelques personnalités déterminantes pour la formation de l'esprit européen. À partir des Épîtres de Saint Paul on fait des considérations sur le genre épistolaire de l'Antiquité classique. Pour Cicéron, Sénèque ou Pline l'Ancien et pour leurs contemporains, écrire ce n'est pas seulement une modalité de changer des informations ou des nouvelles, mais aussi une forme de retrouver l'immense plaisir de l'art de parler, ce qui rend de leurs épîtres une véritable littérature.

Mots clés : *épîtres, Cicéron, Saint Paul, Sénèque, Pline l'Ancien.*

De trei ori am fost bătut cu vergi; o dată am fost bătut cu pietre; de trei ori s-a sfârâmat corabia cu mine; o noapte și o zi am petrecut în largul mării – ne mărturisește Sf. Apostol Pavel, prin intermediul celei de-a doua sa Epistole către Corinteni (II Cor. 11, 25).

Bătaia cu vergi a îndurat-o Apostolul Neamurilor în colonia romană Filipi din provincia Macedonia, acolo unde, din motive care nu au relevanță în economia acestui articol, mulțimea răzvrătită îi determină pe conducătorii cetății să-i aresteze pe Pavel și pe însoțitorii săi și să-i arunce în temniță. Pretextul – nu motivația – sună bine pentru o *colonia* romană: *Acești oameni, care sunt iudei, tulbură cetatea noastră/ Și vestesc obiceiuri pe care nouă nu ne este îngăduit să le primim, nici să le facem, fiindcă suntem romani. Și s-a sculat mulțimea împotriva lor. Și judecătorii, rupându-le hainele, au poruncit săi bată cu vergi (Fapte 16, 20–22).*

A doua zi, *auzind că sunt cetățeni romani, judecătorii s-au temut (Fapte 16, 38),* motiv pentru care și-au propus să-i lase liberi, mai precis să le dea drumul pe ascuns. Nemulțumit – ba, am putea spune, furios, știindu-i temperamentul exploziv – Pavel replică: *După ce, fără judecată, ne-au bătut în fața lumii, pe noi care suntem cetățeni romani și ne-au băgat în temniță, acum ne scot afară pe ascuns? Nu așa! Ci să vină ei înșiși să ne scoată afară// Și venind, se rugau de ei și, scoțându-i afară, îi rugau să plece din cetate (Fapte 16, 37, 39).*

Desigur, pare ciudat – cel puțin la prima vedere – ca *Apostolul Neamurilor* să insiste atât de mult pe calitatea sa de cetățean roman, el care, în *Epistola către Romani*, afirma despre sine: *eu sunt israelit, din urmașii lui Avraam, din seminția lui Veniamin* (11, 1), iar în cea către *Galateni* mărturisea: *Nu mai este iudeu, nici elin; nu mai este nici rob, nici liber; nu mai este parte bărbătească și parte femeiască, pentru că voi toți una sunteți în Hristos Iisus*. Însă, în incidentul din Macedonia, Pavel făcea referire nu la un aspect religios, hristic – *voi toți una sunteți în Hristos Iisus* –, ci la unul politic, în conformitate cu care, *Civitas Romana* (cetățenia romană) presupunea drepturi publice și private prevăzute în legile romane¹. Or, tocmai în conformitate cu legile respective, cetățenii romani nu puteau fi dezonorați, nu puteau fi bătuți cu vergile.

Exegeții Romei antice afirmă că avantajului forței *morale* i s-a alăturat importantul element *politic*. Dacă forța morală poate fi așezată sub egida reprezentativei *constantia*, elementul politic avea să fie definit drept *concordia*. În *De Republica*, îndreptarul politic publicat în amurgul agității sale vieți, Cicero insistă asupra importanței acesteia: *Așa cum într-un cântec... armonia se naște din amestecul sunetelor distincte, tot astfel, punând în echilibru toate clasele, de la cele mai înalte la cele mai umile, statul realizează acordul extremelor într-un consens al considerentelor moderate. Ceea ce muzicienii numesc armonie, constituie în cetate CONCORDIA*. Numai că acest liant *cel mai sigur și cel mai bun al stabilității este de neconceput fără JUSTIȚIE*². Mergând mai departe cu raționamentul, *justiția fără LIBERTATE* este de neconceput, iar despre ultima Cicero se exprimă în felul următor: *aceasta [libertatea] nu înseamnă a avea un stăpân bun, ci în a nu avea ceea ce se cheamă stăpân*³.

Chiar dacă Sfântul Pavel n-a decodificat substratul legilor romane atunci când a protestat că, cetățean roman fiind, este tratat inadecvat și eliberat din temniță pe ușa din dos, la această triadă – *concordia, justiția și libertatea* – s-a referit ca ceva de la sine înțeles în lumea, în Imperiul, în care trăia; ceva ce nu mai trebuia teoretizat spre a fi eventual impus în mediul politic ori disecat spre a fi acceptat în cotidian.

Dacă Biserica și-a putut dezvolta din chiar primele veacuri o gândire teologică sistematică, aceasta li se datorează celui 14 epistole rămase de la Sfântul Apostol Pavel și care, după cele patru Evanghelii, alcătuiesc o parte de primă importanță a Noului Testament. În mod cert, Apostolul nu a cultivat genul epistolar ca atare, ci a scris *Epistolele* sub presiunea necesităților momentului, a solicitărilor imediate din comunitățile incipiente creștine ale primului secol. Firește, nu trebuie să ne mire faptul că textele dictate de el, după moda vremii, fie tahigrafilor voluntari, fie celor profesioniști și plătiți, prezintă și unele formulări greu descifrabile, fraze neterminate, gânduri în

suspensie, paranteze, digresiuni ori reluări insuficient legate, deși greaca *Epistolelor* e corectă, bogată și nuanțată, situându-se imediat după aceea a Sfântului Evanghelist Luca.

Din toate aceste motive, *Epistolele* pauline trebuie luate ceea ce sunt: parte din opera misionară apostolică, consemnarea în scris a ceea ce obișnuia să propovăduiască prin viu grai, desigur, cu unele accente ori completări impuse de actualitatea temei. Or, tocmai spontaneitatea și lipsa de poleială a acestor scrieri alcătuiesc adevărata lor valoare, valențe pe care Pascal le-a exprimat în felul următor: *Când vezi stilul acesta natural, ești mirat și cucerit, căci te așteptai să vezi un autor și să afli un om.*

Pe de-o parte, apropieri între opera Sfântului Pavel și cele ale Antichității s-au mai făcut, Lactanțiu, spre exemplu, exclamând: *Seneca este adesea de-al nostru.* Mai mult, în secolul al IV-lea, un falsificator a fabricat, în folosul cauzei creștine, o corespondență ce ar fi avut loc – una cuprinzând nici mai mult, nici mai puțin de 14 scrisori – între înțeleptul stoic și Apostol, care încă din vremea Renașterii și prin intermediul lui Petrarca a fost privită ca suspectă și care în secolul al XX-lea a fost dovedită a fi apocrifă⁴.

Pe de altă parte, epistolele pliniene nu sunt singulare în peisajul roman imperial, publicarea corespondenței diferitelor personalități literare ori politice ale vremii determinând apariția unui nou gen literar, noi rezumându-ne a le menționa doar pe cele ale mai sus-pomenitului Seneca, *Epistulae ad Lucilium* („Scrisori către Luciliu”) ⁵ ori pe cele ale lui Cicero, *Epistulae ad Atticum* („Scrisori către Atticus”) ⁶.

Genul epistolar este pentru Antichitatea clasică o formă semnificativă de exprimare a conștiinței de sine, oglindă, rareori aburită, în care veacul și oamenii săi se privesc cu luciditate sau doar cu orgoliu.

Timpurile moderne și contemporane au inventat presa, telexul, radioul, televiziunea, faxul, e-mailul, blogul, messenger-ul, corespondenței propriu-zise i se vor adăuga memoriile, jurnalele, confesiunile secolelor XIX și XX, dar pentru Cicero, Seneca ori Plinius Secundus și contemporanii lor a-și scrie – uneori chiar la interval de doar câteva ore – însemna nu doar o cale de transmitere promptă a noutăților și informațiilor, ci mai ales o formă de regăsire într-o *plăcere copioasă a zicerii*, dacă ne este îngăduită, în și pentru lumea romană, această sintagmă ce privea *Analectele* lui Confucius⁷.

Dacă poeziile lui Plinius s-au pierdut, ceea ce, judecând după versurile reproduse în scrisori, nu reprezintă o pierdere pentru poezia latină, dacă discursurile sale nu s-au păstrat, ceea ce este o pierdere pentru oratoria latină, au rămas, din fericire, *Epistolele*, opera sa literară de căpetenie, asigurând-i un loc de top printre scriitorii și în special printre epistolografii literaturii universale. În 9 cărți sunt grupate 247 de scrisori adresate rudelor

ori prietenilor, în timp ce cartea a zecea cuprinde corespondența dintre Plinius și Traian, cu răspunsurile împăratului, corespondență schimbată pe când autorul se afla, în calitatea de guvernator, în provincia Bythinia et Pontus.

Secundus afirmă în prima scrisoare, prin care dedică amicului său Septicius întreaga culegere, că la îndemnul acestuia s-a decis să-și publice scrisorile, cele *scrise cu multă îngrijire*. Cu alte cuvinte, este vorba despre o culegere antologică întocmită de Plinius însuși⁸. De aici un pericol, cu titlu de prejudiciu la o comparație cu scrisorile lui Cicero, spre exemplu. Cele ale lui Cicero au prospețimea noutăților unor evenimente recente, redată adesea într-o formă ce s-ar cere revizuită. O singură epistolă ciceroniană atinge un hățiș de evenimente, reflectă tumultul evenimential din Roma. În schimb, epistolele pliniene sunt atât de îngrijit prelucrate, atât de cizelate stilistic încât, multe dintre ele, ar putea fi adresate mai multor prieteni din societatea sa. Nu e mai puțin adevărat că, în comparație cu vremurile de răscruce din vremea lui Cicero-combativul și Atticus-retrasul, cele din vremea lui Plinius, care-și scrie corespondența în timpul lui Traian, un echilibrat reprezentant al dinastiei Antoninilor, diferența era enormă. Este și motivul pentru care Secundus însuși se plânge că se simte *încătușat* în limitele strâmte ale exercițiilor de școală⁹.

Iată-i cuvintele: *Căci situația mea nu se compară cu a lui Cicero, al cărui exemplu mi-l evoci: el avea la îndemână un talent fecund și o bogăție de evenimente variate și impunătoare, pe măsura talentului lui. Eu, poți vedea și singur, sunt îngrădit; doar dacă ar fi să-ți trimit niște scrisori formale sau, ca să spun așa, niște exerciții de școlar*¹⁰.

*

*Ai avut dreptate, dragul meu Secundus, să te încrezi în prietenia mea – îi scrie împăratul Traian lui Plinius Secundus în ultima scrisoare din cartea a zecea*¹¹. Ne concentrăm așadar atenția doar asupra acestei ultime cărți, cea rezervată corespondenței cu împăratul.

Într-o primă misivă de care ne ocupăm, epistolierul nostru îi scrie lui Traian despre *fericirea acestor vremuri, care îndeamnă cetățenii cu conștiința curată să facă apel la bunătatea ta*¹². Desigur, aici nu mai întâlnim idealuri republicane, ca cele din scrisorile lui Cicero, ci bucuria că, după un tiran de talia și faima lui Domițian, au urmat un Nerva și un Traian, cu un comportament – politic și personal – total diferit. De altfel, tocmai acest nou cadru îi permite lui Plinius să facă apel direct la împărat pentru accederea la anumite funcții: *Deoarece știi, stăpâne, că pentru recunoașterea și lauda comportării mele e important să mă bucur de prețuirea unui împărat atât de bun, te rog să ai bunăvoința să adaugi la demnitatea la care m-ai ridicat în bunătatea ta, și pe aceea de augur sau pe cea de septemvir, care sunt*

*vacante*¹³. Fără a fi critici nici cu autorul epistolei și nici cu epoca în care a trăit, apelul plinian la *bunul principe* ne permite totuși să ne aducem aminte despre maniera ciceroniană de percepție a libertății politice, deja menționată de noi în rândurile anterioare: *aceasta [libertatea] nu înseamnă a avea un stăpân bun, ci în a nu avea ceea ce se cheamă stăpân*¹⁴. Desigur, cursul istoriei era diferit.

Într-o altă epistolă, tonul se schimbă: Plinius, în calitatea de guvernator al Bythiniei, îi cere sfatul suveranului, aproape ca între prieteni: *Te rog ... ajută-mă cu sfatul tău, căci stau la îndoială dacă trebuie să asigur paza închisorilor cu sclavi publici ai provinciei, cum s-a făcut până acum, sau cu soldați*¹⁵. Răspunsul este, la rândul-i, blând: *Nu e nevoie, scumpul meu Secundus, să folosești mulți soldați pentru paza închisorilor. Să păstrăm obiceiul acelei provincii, ca paza să fie făcută de sclavi publici*¹⁶.

Schimbul acesta epistolar este o lectură în filigran, altfel spus una pe două paliere: primul este de natură personală, lăsând impresia că Plinius este un personaj nehotărât, ceea ce poate fi posibil, cel puțin după biografia sa. Al doilea este de natură instituțională, în sensul că dacă nu toate, atunci majoritatea deciziilor din provincie trebuie să fie supervizate de împărat. Și aceasta în situația în care Bythinia nu era provincie imperială, ci senatorială de rang consular¹⁷.

„Intervenția” imperială se face simțită chiar și atunci când este vorba despre ridicarea unor edificii publice, cum ar fi baia din orașul bythinian Prusa. Locuitorii acestui oraș – scrie Plinius – au o baie veche și murdară, iar ei ar dori să construiască o alta atât din banii pe care particularii pot să-i restituie – nu să-i doneze –, cât și din sumele ce se cheltuiau pe uleiuri, ținând cont de faptul că, în anumite zile, uleiurile se ofereau gratuit în termele romane. Suveranul îi răspunde guvernatorului grijuliu și chibzuit în același fel, afirmând că *sunt de acord cu dorința lor, numai să nu constituie aceasta o nouă contribuție sau să nu fie pe viitor un impediment pentru dările obligatorii*¹⁸.

În timp ce străbăteam o altă regiune a provinciei mele – afirmă guvernatorul Bythiniei – un incendiu puternic a mistuit în Nicomedia multe case particulare și două edificii publice, casa de bătrâni și templul lui Isis, cu toate că acestea erau despărțite de celelalte printr-o stradă. Focul însă s-a întins până departe, în primul rând datorită intensității vântului și apoi din cauza indolenței oamenilor... De altfel, nu există nicăieri vreo pompă de incendiu, vreo găleată sau, în sfârșit, orice echipament pentru stingerea incendiilor.

După acest expozeu, Plinius cere aprobarea imperială pentru înființarea unui colegiu al meșteșugarilor de maximum 150 de oameni, colegiu cu atribuții (și) la stingerea incendiilor. În afara faptului că *eu voi*

veghea să nu fie primiți decât aceia care sunt meșteșugari, Secundus își exprimă speranța că *nu va fi greu de supravegheat un număr de oameni atât de mic*¹⁹. Traian, în schimb, este net împotriva inițiativei în discuție, atrăgând atenția: *Nu uita însă că în provincia ta, și în special în orașul acesta, liniștea a fost tulburată de asociații de felul acesta. Orice denumire le-am da și oricare le va fi scopul... se vor transforma în scurtă vreme în eterii*²⁰. Într-adevăr, aici vedem un principe grijuliu cu *pax romana*.

N-ar fi singurul caz, n-ar fi excepția, căci din *Faptele Apostolilor* aflăm despre răscoala argintarului Dimitrie. Pe scurt, despre ce a fost vorba: Sfântul Pavel ajungând la Efes – el, *israelit, din urmașii lui Avraam, din seminția lui Veniamin (Romani 11, 1) – intrând în sinagogă, a vorbit cu îndrăzneală timp de trei luni (Fapte 19, 8)*. Cu toate strădaniile sale, Sfântul Apostol n-a avut prea mare succes printre israeliții săi, motiv pentru care s-a îndreptat către *neamuri* – adică spre neevrei, spre grecii sau elenizații din oraș – *învățând în fiecare zi în școala unuia Tiranus/. Și aceasta a ținut vreme de doi ani (Fapte 19, 9-10)*.

Numai că la Efes, patria filosofului Heraclit, se afla *Artemision*-ul, templul Artemisei – a Dianei la romani – lăcaș de cult de primă mână în lumea antică. Ridicat de Cesus, ultimul rege al Lydiei, în 550 î. Hr., incendiat, se spune, în chiar anul în care s-a născut Alexandru cel Mare, templu acesta – una din cele șapte minuni ale lumii antice – a fost reconstruit, refăcut, împodobit, renovat de câteva ori, donațiile – regale sau particulare – fiind imense, copleșitoare.

Numai că *în vremea aceea*, adică în timpul în care se afla Sfântul Pavel la Efes *s-a făcut mare tulburare pentru calea Domnului. / Căci un argintar cu numele Dimitrie, care făcea temple de argint Artemisei și da meșterilor săi foarte mult câștig, / I-a adunat... și le-a zis: Bărbaților, știți că din această îndeletnicire este câștigul vostru. / Și voi vedeți și auziți că nu numai în Efes, ci aproape în toată Asia, Pavel acesta, convingând, a întors multă mulțime, zicând că nu sunt dumnezei cei făcuți de mâini. / Din aceasta nu numai că meseria noastră e în primejdie să ajungă fără trecere, dar și templul mării zeițe Artemisa e în primejdie să nu mai aibă nici un preț, iar cu vremea, mărirea ei – căreia i se închină toată Asia și toată lumea – să fie doborâtă.... Și s-a umplut toată cetatea de tulburare și au pornit într-un cuget spre teatru. (Fapte 19, 24–29)*. Până la urmă s-a potolit tumultul mulțimii, dar asta este o altă problemă, una ce nu face obiectul discuției noastre. Important era că efesenii secolului I d. Hr. erau tot atât de iute gata de răzmeriță, ca și nicomedienii secolului al II-lea, cei din vremea lui Plinius, lucru pe care Traian l-a observat și a încercat să-l evite.

Curiozitatea ne împinge să aflăm ce i-a învățat Sfântul Pavel pe oamenii aceia. Ce le-a spus, nu știm, dar ce le-a scris putem afla. Iată doar

un gând al Sfântului Apostol: *Așadar, bărbații sunt datori să-și iubească femeile ca pe înseși trupurile lor. Cel ce-și iubește femeia, pe sine se iubește./ Căci nimeni vreodată nu și-a urât trupul său, ci fiecare îl hrănește și îl încălzește, precum Hristos Biserica (Efeseni 5, 28–29).* Desigur, aici Biserica nu este o referire la edificiul religios, ci la comunitatea credincioșilor – *ecclesia*, în greacă. Altfel spus, noi suntem cei pe care ne încălzește Tatăl nostru Cel din ceruri, Dumnezeu cel în Treime. Și Apostolul continuă: *De aceea, va lăsa omul pe tatăl său și pe mama sa și se va alipi de femeia sa și vor fi amândoi un trup. // Astfel și voi: fiecare să-și iubească femeia, ca pe sine însuși (Efeseni 5, 31, 33).*

Ideea paulinică este reluată și îmbogățită în mediul ortodox de exprimare, în *Rugăciunea unui soț pentru soția sa*. Spicuim, desigur: *Căci dacă nu cerem de la strălucitorul trandafir să înflorească afară din timpul său și de la frageda viorea să aibă tăria și trăinicia copacilor, cum voi cere de la soția mea lucruri mai presus de puterile ei?* Fin psiholog, autorul rugăciunii, plin de har și de Duh Sfânt, adaugă: *Desființează din inima mea mândria neomenească și cruntul drept al celui mai tare, care m-ar îndemna a mă purta cu asprime și a chinui o ființă pe care dragostea a aruncat-o în brațele mele și pe care legile o țin încă lângă mine, când poate această dragoste e stinsă*²¹.

*

Și, în final, o întrebare: ce ne-a determinat să abordăm un astfel de subiect și să-l ramificăm atât? Am încercat să ne găsim liniștea scriind și povestind, având în gând sfaturile lui Seneca adresate lui Luciliu: *dedică-te ție însuși și timpul care până acum ți se răpea, ți se lua pe furiș, sau îți scăpa, adună-l și păstrează-l. Fii convins că e așa cum îți scriu: unele ceasuri ni se răpesc, altele ne sunt luate fără s-o știm, altele ne scapă.*

Dacă ai vrea să iei seama, cea mai mare parte din viață ne-o pierdem făcând răul, o mare parte dintr-însa, nefăcând nimic și viața toată, făcând altceva decât ce trebuie.

*Fă deci, dragă Luciliu, ceea ce-mi scrii că faci: nu scăpa un ceas. Dacă vei fi stăpân pe ziua de azi, vei depinde mai puțin de ziua de mâine. Tot amânând, viața se scurge. Toate, Luciliu, ne sunt străine, numai timpul e al nostru... Și este așa de mare nesăbuiința oamenilor, încât atunci când capătă un lucru de nimic sau de foarte puțin preț... se simt îndatorați, pe când nici unul din cei cărora le sacrifici timpul nu socoate că îți datorează ceva, când, de fapt, acesta este singurul bun pe care nimeni nu ți-l poate da înapoi, cu oricâtă bunăvoință...*²².

NOTE

- ¹ Dumitru Tudor (coord.), *Enciclopedia civilizației romane*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 184.
- ² Sergiu Pavel Dan, *Visul lui Scipio. Istoria Romei ca poveste filosofică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 58.
- ³ *Ibidem*, p. 69-70.
- ⁴ Gheorghe Guțu, *Notă introductivă*, în L. Annaeus Seneca, *Scrisori către Luciliu*, București, Editura Științifică, 1967, p. 499.
- ⁵ L. Annaeus Seneca, *Scrisori către Luciliu*, București, Editura Științifică, 1967.
- ⁶ Marcus Tullius Cicero, *Epistolae ad Atticum* (Scrisori către Atticus), vol. I-II, versiune românească [de] Constantin Popescu Mehedinți, s.a., s.l.
- ⁷ Gaston Boissier, *Cicero și prietenii săi*, studiu asupra societății romane din vremea lui Cezar, București, Editura Univers, 1977, p. 7. Confucius, *Analecte*, traducere din limba chineză veche, studiu introductiv, tabel cronologic, note și comentarii de Florentina Vișan, București, Editura Humanitas, 1995, *passim*.
- ⁸ Liana Manolache, *Prefață*, în Plinius cel Tânăr, *Opere complete*, București, Editura Univers, 1977, p. 16.
- ⁹ Plinius cel Tânăr, *op. cit.*, pp. 25-26.
- ¹⁰ *Ibidem*, *Scrisoarea IX*, 2, p. 268.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 353, *Scrisoarea X*, 121.
- ¹² *Ibidem*, p. 305, *Scrisoarea X*, 12.
- ¹³ *Idem*, *Scrisoarea X*, 13.
- ¹⁴ Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 70.
- ¹⁵ Plinius cel Tânăr, *op. cit.*, *Scrisoarea X*, 19.
- ¹⁶ *Idem*, *Scrisoarea X*, 20.
- ¹⁷ Dumitru Tudor, *op. cit.*, p. 136.
- ¹⁸ Plinius cel Tânăr, *op. cit.*, *Scrisoarea X*, 24.
- ¹⁹ *Ibidem*, *Scrisoarea X*, 33.
- ²⁰ *Ibidem*, *Scrisoarea X*, 34.
- ²¹ *Carte de rugăciuni* [tipărită din îndemnul și cu binecuvântarea IPS Nicolae Bălan, Arhiepiscopul Sibiului și Mitropolitul Ardealului], Sibiu, 1935, p. 206.
- ²² L. Annaeus Seneca, *op. cit.*, p. 3-4, *Scrisoarea I*.

BIBLIOGRAFIE

- Boissier, Gaston, *Cicero și prietenii săi*, studiu asupra societății romane din vremea lui Cezar, București, Editura Univers, 1977.
- Carte de rugăciuni* [tipărită din îndemnul și cu binecuvântarea IPS Nicolae Bălan, Arhiepiscopul Sibiului și Mitropolitul Ardealului], Sibiu, 1935.
- Cicero, Marcus Tullius, *Epistolae ad Atticum* (Scrisori către Atticus), vol. I-II, versiune românească [de] Constantin Popescu Mehedinți, s.a., s.l.
- Confucius, *Analecte*, traducere din limba chineză veche, studiu introductiv, tabel cronologic, note și comentarii de Florentina Vișan, București, Editura Humanitas, 1995.
- Dan, Sergiu Pavel, *Visul lui Scipio. Istoria Romei ca poveste filosofică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.
- Guțu, Gheorghe, *Notă introductivă*, în L. Annaeus Seneca, *Scrisori către Luciliu*, București, Editura Științifică, 1967.

Manolache, Liana, *Prefață*, în Plinius cel Tânăr, *Opere complete*, București, Editura Univers, 1977.

Plinius cel Tânăr, *Opere*, București, Editura Univers, 1977.

Seneca, L. Annaeus, *Scrisori către Luciliu*, București, Editura Științifică, 1967.

Tudor, Dumitru (coord.), *Enciclopedia civilizației romane*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

DES REPÈRES NARRATOLOGIQUES DANS LA CONSTRUCTION DU CHRONOTOPE CHEZ APULÉE

Ramona MALIȚA

Résumé

Le type de discours romanesque est influencé par le type de chronotope choisi. La relation étroite établie entre les paramètres spatio-temporels et le type de personnage traduit l'appartenance au genre narratif. La théorie du chronotope a pour visée les catégories traditionnelles qui changent de forme par le prisme du type de chronotope choisi. De ce point de vue le rapport étroit établi entre les catégories esthétiques et les relations spatio-temporelles de l'écriture est variable selon des paramètres comme : le temps de l'écriture, le temps du narrateur, le temps du narrataire, l'espace de l'écriture, l'espace du narrateur, l'espace du narrataire, ainsi que le point de vue du narrateur et des personnages. Le chronotope est un système autopoïétique (donc il ne tient point à la poétique, mais au processus de l'autopoïèse) qui engendre son propre modèle de la réalité fictionnelle construite à travers lui.

Dans la formation et l'évolution de la pensée collective le processus de généralisation permet la cristallisation d'un modèle narratif à partir des certaines données issues / obtenues suite de l'étude des cas particuliers. Nous proposons ici le roman *Métamorphoses* d'Apulée. On ne peut pas parler, à vrai mot, d'un schéma proprement dit, ni d'un modèle pratique relatif à la construction du chronotope. Celui-ci ne sort point d'une formule de mathématiques, ni du besoin de l'écrivain d'être explicite. Parfois l'auteur est à la chasse d'une ambiguïté cherchée et voulue. Nous mettons en discussion, à titre d'exemple, les ressorts de la construction du chronotope appartenant à la littérature antique : Apulée et ses *Métamorphoses*. *Asinus aureus* ou *Métamorphoses* ou *L'âne d'or*, le roman d'Apulée met en discussion le journal personnel d'un pastophore. Le *hic et nunc* comme principe chronotopique renvoie à l'ambiguïté. Les jeux et les enjeux du je comme actant fictif / figuré ou bien réel a pour visées l'illusion du réel et la mise du texte en marge de la crédibilité. Le leitmotiv du roman est le voyage, par l'intermédiaire duquel l'auteur construit le chronotope. Notre communication portera sur l'émergence du chronotope romanesque dans ce type de roman et sur les niveaux du voyage.

Mots clés : *discours romanesque, chronotope, catégories esthétiques, relations spatio-temporelles du narrateur et du narrataire.*

I. Liminaires portant sur la notion de *chronotope*

Le chronotope influence le type de discours romanesque par la relation établie entre les axes spatio-temporels et l'évolution / l'involution du personnage. L'appartenance ou l'encadrement à / dans tel ou tel genre narratif opère avec les catégories esthétiques et techniques traditionnelles qui subissent des transformations dues au chronotope choisi. Les catégories esthétiques et les relations spatio-temporelles de l'écriture ne sont jamais d'un bloc, d'une matière une et égale à elle-même, qui s'étale sagement le long des axes chronotopiques ; il y a un peu partout des failles, des ruptures, des entorses et déjà les épopées d'Homère opéraient avec la technique de l'histoire cadrée. Il conviendrait donc de distinguer, parmi maintes structures complexes, les paramètres qui rendent variable le chronotope : le temps de l'écriture, le temps du narrateur, le temps du narrataire, l'espace de l'écriture, l'espace du narrateur, l'espace du narrataire, ainsi que le point de vue du narrateur et des personnages. Vu sous cet angle, le chronotope est un système autopoïétique (donc il ne tient point à la poétique, mais au processus d'autopoïèse) qui engendre son propre modèle de réalité fictionnelle construite à travers lui. En fait c'est un type particulier de bistructure où deux niveaux s'emboîtent l'un dans l'autre et de plus le temps et l'espace ne sont pas pris pour paramètres particuliers, mais c'est leur conjugaison qui intéresse.

Dans le territoire des lettres le terme de *chronotope* est emprunté aux sciences exactes en général, aux mathématiques et à la physique en particulier. Les sciences exactes confèrent au chronotope le sens spécial de présence permanente, simultanée, occurrente et obligatoire de l'espace et du temps dans une structure symétrique et axiale.

Pour la théoricienne que nous sommes, la notion de *chronotope* n'est pas un concept de date récente, mais une notion revisitée : Bakhtine¹ a utilisé le concept dans la théorie du roman. De nos jours, l'esthétique, la critique littéraire et la narratologie prennent le chronotope ou la synergie temps-espace pour une catégorie de forme et de contenu basée sur la solidarité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la fiction romanesque.

Cette matrice spatio-temporelle qui conditionne le discours traduit une vision du monde particulière.

La notion de *chronotope* s'appuie sur le concept de *hic et nunc* fait / refait par la fiction : la Cour du roi Arthur, la forêt de Brocéliande (pour la littérature médiévale) ou bien tel immeuble de la rue de Saint-Honoré à Paris sous la Restauration (pour la littérature réaliste). Le chronotope s'applique ainsi à l'univers fictionnel d'une œuvre et, par modèle répétitif, à une catégorie d'œuvres. Il est vrai qu'une certaine mentalité ou conception

philosophique, telle convention ou tels codes, historiquement fonctionnels, engendrent des compréhensions particulières à l'égard de la dimension spatio-temporelle. Se servir des représentations bien particularisées de l'espace et du temps tient sans doute à l'histoire littéraire. Mais le chronotope ne définit point un repère identifiable dans ce type d'histoire. Dans la formation et l'évolution de la pensée collective le processus de généralisation permet la cristallisation d'un modèle narratif à partir des certaines données issues / obtenues suite de l'étude des cas particuliers.

II. L'émergence du chronotope ou comment le chronotope se construit-il ?

On ne peut pas parler, à vrai mot, d'un schéma proprement-dit, ni d'un modèle pratique relatif à la construction du chronotope. Celui-ci ne sort point d'une formule de mathématiques, ni du besoin de l'écrivain d'être explicite. Parfois l'auteur est à la chasse d'une ambiguïté cherchée et voulue. Nous proposons en discussion, les ressorts de la construction du chronotope appartenant à la littérature antique : Apulée et ses *Métamorphoses*. *Asinus aureus* ou *Métamorphoses* ou *L'âne d'or*, le roman d'Apulée met en discussion le journal personnel d'un pastophore². Cet initié ou connaisseur des cultes d'Isis, Sérapis et Osiris semble avoir affaire avec la biographie de l'auteur même. Le *hic et nunc* comme principe chronotopique renvoie ici à l'ambiguïté. Apulée, d'origine de Madaure³ et établi en Carthage est sacerdot de la province, fidèle d'un dieu très vénéré en Carthage, Eshmun⁴, une sorte d'Esculape romain. Apulée reçut le prénom de Lucius du personnage principal de son roman, tant le préjugé que le protagoniste et l'auteur sont identifiables est fort. Les axes spatio-temporels ne sont pas très bien délimités, vu que la phrase qui marque le début double du roman fraie des pistes narratologiques surprenantes. On ignore bien des choses sur le Madaurensis⁵, mais dans l'*Apologie*⁶ l'écrivain parle de lui-même en se nommant Apuleius, mais pas Lucius. C'est Saint-Augustin qui pour la première fois avance l'hypothèse que l'écrivain Apulée et Lucius, le protagoniste, doivent être pris pour la même identité, ayant pour argument la personne de la narration : la première du singulier. Certes, c'est une piège qui vaut un examen de près, à moins que les éléments biographiques retrouvables dans le texte soient semblables jusqu'au moindre détail à ce qu'on connaît de la vie d'Apulée. Évidemment, tout est mis sous le point d'interrogation, vu que les renseignements d'histoire littéraire concernant les biographies des écrivains antiques sont eux-mêmes interprétables. Les questions qui est le vrai auteur et qui est le vrai personnage sont de la sorte ouvertes, une réponse tranchante est moins vérifiable, sinon dangereuse. Les jeux et les enjeux du je comme actant fictif / figuré ou bien réel a pour

visées l'illusion du réel et la mise du texte en marge de la crédibilité. C'est pourtant un moi fictif créé à l'aide des outils de la fiction.

Le roman *Les Métamorphoses* s'ouvre par un avant-texte attaché au texte-base, avant-texte qui a le rôle de mettre en garde le lecteur concernant le récit à suivre. Le fragment du début provoque le lecteur à signer le pacte fictionnel qui assure le passage conditionné du monde réel dans l'irréel du monde. Que la littérature est une ré-création du réel (le principe-base *la mimesis*) selon les paradigmes propres aux écrivains, c'est un axiome incorporant par définition la démonstration. Aussi le plongeon dans la vraisemblance (prise pour une diégèse différemment construite, possible, virtuelle, parallèle à la réalité) est-il la condition *sine qua non* afin que le lecteur prenne les clés par le biais desquelles il ouvrira les portes de la fiction. Il procédera encore à l'examen de près des protagonistes, il en jugera les actions. Le soin de choisir les verbes ouvrant le texte et leur conjugaison résident dans la précaution dont le moi fictif (Lucius) se munit, vu que le roman tout entier se veut un essai dont les finalités précises sont ignorées. La mise à l'abri des conséquences consiste à demander dès le début des circonstances atténuantes au cas d'échec de réception auprès du public. Toute accusation de calomnie sera jugée ou revisitée par l'intermédiaire d'une identité déclinée. L'écrivain connaît les méandres d'un procès de calomnie, lui-même en a été une victime (voir la note 9 concernant le procès de Sabratha en 158). C'est pour cette raison et d'autres encore que l'hypothèse de Saint-Augustin est fausse et que le roman est de la sorte une pseudo-écriture autoréférentielle. Il faut croire à la parole de l'auteur : c'est le diary d'un pastophore.

L'*incipit* est une invitation adressée au lecteur à jouir des histoires écrites à la manière *des fables milésiennes*⁷, c'est semblable à prendre part à un cénacle littéraire ou à un symposium aux idées à débattre. Cela traduit un appel à l'horizon d'attente du public inscrit dans la suite des expériences littéraires connues sous la forme des histoires conçues et écrites dans ce style. Le lecteur est déjà plongé dans l'action, déjà invité à être un spectateur actif des événements narrés, parce que tout va se dérouler selon un paradigme connu : l'expérience littéraire antérieure renvoie le lecteur au milieu des choses familières, c'est-à-dire ce style enjoué *des fables milésiennes*.

Pour que l'invitation soit honorée, Apulée rédige son contenu en usant d'un style onctueux qui consiste à construire des phrases larges, baroques, formalisantes jusqu'à détail qui touchent au maniérisme. On y retrouve à une lecture seconde une formule assez factice, un peu artificielle, édulcorée, rusée d'un homme prévoyant qui fait un exercice de diplomatie, bien qu'il fasse semblant d'être modeste. Dès le début le lecteur est prévenu qu'il y aurait maintes histoires où il serait témoin de plusieurs métamorphoses des

êtres humains. Autrement dit, la fiction cadrée serait la somme des maintes autres fictions, plus réduites, mais bien garnies d'éléments merveilleux et obscènes, vu le modèle pris pour comparaison. En outre, l'écrivain anticipe la fin du récit principal par les remarques faites : la métamorphose à double sens afin de reprendre, apparemment, le fil narratif de là, d'où il s'est arrêté. Vue sous cet angle, la construction du roman est sphérique et symétrique : le monde présenté du point de vue d'un homme (Lucius homme), puis d'un animal (Lucius métamorphosé en âne), finalement toujours d'un homme (Lucius re-métamorphosé en homme). Mais la réalité en discussion serait la réalité humaine et ses mœurs, les épisodes narrés parleront des relations interhumaines agréables ou détériorées, corrompues ou saines, privées ou publiques. Aussi la métamorphose sera-t-elle double et consistera à changer de formes physiques et de figures psychologiques⁸ à la fois. La conséquence immédiate c'est que le lecteur sera le témoin de la multiplication et de la multiplicité des points de vue : Lucius l'homme et Lucius l'âne. Ce picaro des temps antiques, durant ses périples, sera le témoin d'un monde ouvert. Cette narration à tiroirs offre au lecteur d'autres surprises : maintes fois le point de vue du personnage central sera mis de côté, ce sera une voix narrative différente qui prendra l'avant-scène : l'un des brigands, la vieille femme du cave des bandits, Tlémolemus, le fiancé de Charité, Charité-même.

L'avant-texte propose au lecteur deux ouvertures vers le texte-base : la première est indirecte (elle a pour visée l'auteur-même) et la seconde vers le texte proprement dit. La biographie fictive, insérée dans le texte avant le fil narratif du récit renvoie à la technique des métamorphoses. De ce point de vue la biographie (qui se veut réelle et qui comporte tous les effets qui donnent l'illusion du réel) remplit la fonction d'éclaireur du texte. La seconde ouverture est faite vers le texte-base qui est présenté en tant qu'histoire dont les origines sont grecques. Décidemment, ce qui suit est tout à fait fictif et ce trait du texte est assumé par l'écrivain, il est ouvertement déclaré. La biographie y insérée est elle-même fictive. Les jeux des *je* ne renvoient pas à l'autoréférentialité. Non que les éléments autobiographiques sont tout-à-fait absents du texte, mais leur rôle est un peu changé. Apulée construit un personnage, Lucius, qui est vraisemblable juste par l'insertion des composantes autoréférentielles qui renvoient à un chronotope réel. La biographie de Lucius est dressée sur l'ambiguïté. Il y va d'une ambiguïté cherchée, consciencieusement proposée.

L'avant-texte est conçu de la sorte en manière cinématographique sous la forme d'un gros plan de l'auteur le parchemin à la main ; l'écrivain se présente et présente son œuvre au public manifeste ou virtuel en s'adressant tout franchement aux lecteurs : *Vous verrez mes personnages (...) Attention, lecteurs ! Le plaisir est au bout ! In nuce* il y va des éléments nécessaires à

une analyse narratologique. Le lecteur ou le narrataire (selon la terminologie de la narratologie) en s'assurant l'invitation et le risque de toute surprise (positive ou négative) devra poursuivre le narrateur qui va le conduire au terroir des métamorphoses où, selon la promesse il en jouira. Il s'agit dans ce cas-ci d'une figure de la temporalité : le suspense. La progression est due à l'imagination qui fait plonger le lecteur de l'espace extra-narratif dans l'espace intra-narratif, présagé par l'avant-texte du roman. Nous pourrions dénommer cet espace à l'aide du terme *ouverture narrative*.

III. Les liaisons (jamais dangereuses !) établies entre l'ouverture narrative et le texte proprement dit du roman

Une lecture de prime abord pourrait être déroutante par le double début à double fonction. 1. Le premier début sert à masquer le fictionnel par une fausse prise de conscience. 2. Le second début sert à construire un nouvel espace fictif prêt à subir des événements extraordinaires accomplis par des personnages extraordinaires. Examinons de près le début du journal personnel du pastophore. Il s'agit du second début du texte. *Certaines affaires m'appelaient en Thessalie*, cette introduction se trouve en rapport de continuité avec le début faux autoréférentiel de l'ouverture narrative. Le premier renforce l'illusion du réel du second. L'enjeu du *je* réside dans la mise en jeu qui est le fonctionnement même de *la mimésis*. Le narrataire fait des pas vers l'intérieur de l'espace narratif tout comme le personnage créé le fait dans l'espace géographique fictif. Figurons-nous qu'ils avancent les deux bras dessus bras dessous. Ce chemin comporte des étapes. Tout d'abord c'est l'espace naturel, de la solitude : des montagnes abruptes, des vallées douces, des plaines sillonnées, des pâturages, etc. Secondement le voyageur à côté du narrataire arrive dans un espace peuplé, social donc, des êtres humains : deux compagnons de voyage et lui, en tant que troisième. La construction narrative symétrique présagée : Lucius – être humain, Lucius – âne, Lucius – être humain, comporte des segments narratifs inégaux du point de vue de la longueur, du nombre des épisodes composants, de la technique de l'écriture.

Les tiroirs de la première séquence se définissent en tant que mélange curieux entre le réel et le merveilleux, le vraisemblable et le fantastique, en présageant ce qui se passera dans la maison de Milo. La vieille sorcière Méroé annonce de la sorte Pamphile. Aussi cette première digression est-elle écrite avant l'arrivée de Lucius à Hypata. Autrement dit, l'homme Lucius subit des événements et des conséquences magiques, puisque les histoires dont il est sujet ont pour trait définitoire le merveilleux. Le chronotope renvoie ici aux axes spatio-temporels (*hic et nunc*) de la mythologie.

Les tiroirs de la deuxième séquence sont les plus nombreux par rapport à la première et à la dernière. Cette fois l'être métamorphosé (Lucius devenu âne) est le sujet des événements qui touchent à la vraisemblance. Le miraculeux est prouvé par la métamorphose du protagoniste, même s'il garde les facultés mentales (sauf la parole) et la sensibilité propres aux êtres humains, il devient de la sorte un âne savant. La vieille femme enfermée dans la grotte des brigands raconte à Charité l'histoire d'Amour et de Psyché, l'épisode narratif plus étendu qui couvre, lui seul, deux chapitres des onze du roman en entier. Il s'agit d'un segment autonome que nous prenons pour permutation (*transmutatio*) au niveau des figures de la temporalité. Si la norme est donnée par la formule logique $a + b + c$, la permutation prend la forme de $a + c + b$, où le segment disloqué **c** à la place de **b** sont des détournements qui présagent la fin. Le déroulement temporel détourné consiste à changer l'enchaînement logique du roman qui a pour but l'anticipation de la troisième séquence. Cette inversion temporelle est une permutation (*transmutatio*) en terme narratologiques. Le chronotope-synthèse de cette séquence se compose de la somme des chronotopes des historiettes composantes, puisque le point de vue change selon les narrateurs incongrus qui entrent en scène.

La troisième séquence comporte un autre type de digressions : descriptives et oniriques. Il n'y a plus un fil narratif à raconter, mais la visée est le devenir psychologique du personnage, son initiation dans les cultes d'Isis⁹, d'Osiris et de Sérapis. Lucius subit encore une métamorphose : il redevient être humain après l'expérience d'âne. Il s'agit d'une métamorphose différente, pas congrue à la première. Il nous semble assez inapproprié de soutenir que cette seconde transformation consisterait à rétablir la forme initiale. Le personnage ne revient point, chronologiquement et spatialement à la forme d'avant, mais il continue son chemin vital reprenant le visage humain. Ce n'est pas un détour en arrière, mais c'est un enchaînement temporel et spatiale logique. Il se rappelle de toutes les expériences vécues entant qu'homme et puis qu'animal. La période animalière a l'air d'être une syncope temporelle à l'intérieur du roman, mais elle en fait ne l'est pas. Soit qu'il s'agit de la description de la déesse la Lune ou de la mer et du soleil levant, soit qu'il s'agit de la procession religieuse qui fait l'objet de la description, on a ici affaire avec l'augmentation (*augmentatio*) qui pourrait être traduite au niveau de l'axe temporel par la formule $a + b + c + d$, où **d** représente *augmentatio*. Son rôle consiste à créer et à maintenir le suspense par le processus de la dilatation du récit. Les digressions oniriques assurent l'unité ou la sphéricité des trois grandes séquences du roman dont le trait commun est l'élément merveilleux. Les retards de ce type sont nombreux tout le long de la

deuxième partie. Cela est faisable par l'ouverture des maints tiroirs situés, du point de vue temporel, avant le fil narratif proprement dit. Ici le chronotope touche le plus moins possible l'invraisemblance, puisque les axes spatio-temporels sont annulés.

L'écrivain crée *ad-hoc* des personnages par l'intermédiaire desquels ces *augmentatio* se font connues : la vieille femme qui raconte l'épisode d'Amour et de Psyché, l'esclave de la femme du boulanger qui raconte l'histoire de Philesiterus. Il y a encore construit à la même manière le domestique qui raconte la mort de Charité et de son bien-aimé ; on pourrait ranger dans la même catégorie Telyphron, l'invité de Byrrhène, le roturier de l'auberge, Aristomène qui raconte l'histoire de son ami, Socrate. Le rôle de ces personnages consiste à ouvrir des tiroirs narratifs et d'insérer une histoire nouvelle dans le corpus de l'histoire cadrée. Eux, ces personnages, se définiraient par quelques traits dont :

1. Ils ne s'individualisent pas. Ils n'ont aucune suite dans le fil narratif du roman.
2. Ils ne sont que de voix narratives.
3. Ils ne comportent aucun rôle dans l'économie de l'histoire cadrée.

Ils sont des actants des retards temporels. Ils sont comme des revenants Le leitmotiv du roman est le voyage, par lequel l'auteur construit le chronotope. En fait il s'agit de trois types de voyages.

1. Le premier niveau du voyage est celui géographique et social (le relief et l'espace humain) donné par les limites géographiques de type : déserts, montagnes, forêts, plaines, abîmes, grottes, cités, villes, villages, etc.
2. Le deuxième niveau du voyage est le chemin mental, le devenir psychologique du personnage qui rend le texte un Bildungsroman (roman d'apprentissage). Un des clés pourrait être celle-ci : les mutations intérieures rendent l'homme plus sage et le font acquérir de l'expérience, de l'équilibre, de la patience, de l'intelligence, de la maîtrise de soi, du pouvoir du silence, de la connaissance de sa propre personne, etc.
3. Le troisième niveau possible d'interprétation du voyage pourrait être la palingénésie ou la métempsychose. C'est l'âme migrante d'un corps vers un autre durant plusieurs cycles de vie : Lucius – être humain, Lucius – âne, Lucius – être humain.

En fait cet abord sémantique polyvalent du voyage est un cas typique d'un méta-sémème qui traduit un détour du contenu sémantique qui tient à l'interprétation polyvalente. La polymorphologie du jeu de l'*incipit* fait partie de la catégorie des métalogismes : le jeu des *je* de l'auteur, du narrateur, du personnage. Vu par le prisme de la narratologie, l'avant – texte

est une narration homodiégétique auctoriale où la perspective de l'auteur est identique au personnage (*la vision avec*). La fonction de l'écrivain par rapport au personnage est ici passive: il crée le protagoniste qui devient sa voix et lui, l'auteur, se retire derrière le personnage. C'est un cas typique de focalisation interne. Le texte du roman se présente sous la forme d'une narration (à tiroirs) homodiégétique auctoriale où la fonction de l'emmeteur par rapport à son personnage est active. Mais il nous faut la clé des nuances: il est l'objet même de la narration. Lorsque Lucius parle de lui-même, de ses aventures picaresques (les événements, les risques, les expériences, etc.) la narration accomplit les paramètres de l'homodiégèse auctoriale. En revanche, lorsque Lucius raconte des histoires dont les héros sont d'autres protagonistes que lui, la narration réunit les critères de l'hétérodiégèse neutre, justifiée par le fait qu'il ne raconte pas d'événements subis par lui-même, mais entendus du bouche à l'oreille et rendus tel quel. Prenons pour exemple l'histoire de l'esclave condamné à être mangé par les fourmis (son corps est tartiné du miel). Lucius n'a vu, ni vérifié l'historiette racontée, mais c'est un épisode entendu dans la petite ville où son maître et lui se sont arrêtés pour quelques jours. Le glissement de la narration homodiégétique vers celle hétérodiégétique est assuré par le temps verbal choisi : le plus-que-parfait par rapport au passé simple. L'hétérodiégèse est dans ce cas-ci neutre, puisqu'elle n'accomplit pas la condition de l'omniscience (elle aurait pu être auctoriale), ni les paramètres de *la vision du dehors* (elle aurait pu être auctoriale). Il y va plutôt d'un centre coordinateur, ce qui rend ce type de narration semblable à une caméra neutre. La multiplication et la multiplicité des points de vue, comme technique narrative, construisent différemment l'impression du réel et, à travers elle, la diégèse. Le chronotope du roman est un chronotope-synthèse issu de la somme des chronotopes des historiettes présentées, racontées, vécues, imaginées ou vérifiées. L'émergence d'un tel type de chronotope est propre à la littérature antique, un modèle qui sera revisité sous formes différentes durant des siècles à venir : la matrice de l'histoire cadrée.

En guise de conclusion, il faudrait faire quelques remarques. Objectivement le chronotope est fait de la réunion du temps et de l'espace, donc des catégories formelles dont les contours se découpent avec une plus ou moins grande netteté. Subjectivement le chronotope n'a rien de formel, puisqu'il est la réalité des paramètres de la pensée humaine, paramètres repérables dans l'impossibilité de l'ubiquité de l'être humain. Le chronotope sera toujours un cas singulier, toujours antérieur à tout objet qui a besoin d'une situation géographique et temporelle pour qu'il se fasse littérature ; il révèle en plus, à travers tous les objets et les êtres devenus littérature, l'impossibilité étrange de n'avoir jamais une existence objective.

NOTES

- ¹ Bakhtine, Mikhaïl, 2008, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Gallimard, [première édition française 1978].
- ² Terme d'Antiquité. Sorte de prêtre, porteur de statuettes et de petits temples des dieux.
- ³ Apulée (en latin Apuleius) est un écrivain d'origine berbère né en Madaure en Numidie (aujourd'hui M'daourouch en Algérie) vers 123-125 après J.-C. et il est mort vers 170, on ignore la date exacte de sa mort. Il est classé par les spécialistes parmi les médio-platoniciens.
- ⁴ Le Eshmun (ou le Eshmoun, était un dieu phénicien de la guérison et le dieu tutélaire du Sidon. Ce dieu a été connu au moins de la période de l'âge de fer chez Sidon et a été adoré également en Beyrouth, Chypre, Sardaigne et dans le Carthage où l'emplacement du temple d'Eshmun est maintenant occupé par la chapelle de Saint Louis.
- ⁵ On suppose que sa famille était aisée, parce son père était duumvir et a légué à ses fils (à Apulée et à son frère) une belle fortune de deux millions sesterces. Ce confortable héritage a permis à l'écrivain d'étudier la rhétorique et la littérature à Madaure et à Carthage, puis la philosophie néo-platonicienne à Athènes où il a appris le grec de façon qu'il pût passer d'une langue à l'autre sans problème au cours du même discours. Doué d'un talent d'orateur il est devenu avocat à Rome qu'il quitte afin de s'établir dans son pays natal où il gagne sa vie en tant que conférencier itinérant. Bien que totalement romain par sa culture et son œuvre, Apulée reste toujours attaché à ses origines, n'hésitant pas à se revendiquer plus tard *mi-Numide, mi-Gétule*.
- ⁶ L'*Apologie* est un plaidoyer où Apulée consigne le procès de sa vie. Il a été accusé par sa belle-famille d'avoir usé de magie afin d'épouser Emilia Pudentilla. Au cours d'un de ses voyages, il rencontre en 156 après J.-C. à Oea (l'actuelle Tripoli) une riche veuve, Pudentilla, plus âgée que lui, qui était la mère d'un ancien collègue d'école. Il plaide sa propre cause lors d'un procès à Sabratha en 158 et avec succès, parce qu'il sera acquitté. De son temps, Apulée a été considéré comme un adepte de la magie, voire comme un thaumaturge. C'était surtout un homme doué d'une curiosité exceptionnelle dans tous les domaines, initié dans plusieurs cultes orientaux (dont celui de la déesse Isis) et qui a été un des prêtres d'Esculape.
- ⁷ Ce type d'histoires a pour trait le style léger et rigolo dont le goût pour le licencieux va outre mesure et touche parfois l'obscénité.
- ⁸ Figure a ici le sens caractère psychologique. De ce point de vue, le protagoniste comporte deux figures : homme et animal.
- ⁹ Le roman présente dans la troisième séquence la fête d'*Isyde navigium* (la nef). Isis qui permettait qu'on reprenne la navigation sur la Mer Méditerranée célébrait sa fête le 5 mars. Cette procession est décrite minutieusement par Apulée.

BIBLIOGRAPHIE MINIMALE

- Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, traduction par Olivier Sers, Les Belles Lettres, collection « Classiques en Poche », édition bilingue latin-français, 2007.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Gallimard, [première édition française 1978], 2008.
- Bailly, Antoine, *Dictionnaire grec-français*, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Avec, en appendice, de nouvelles notices de mythologie et de religion par L. Séchan, (éditions précédentes 1894, 1950, 1963), Paris, Hachette, 2000.
- Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, trad. de Anca Giurescu și Cezar Radu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

- Genette, Gérard, Todorov, Tzvetan (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Gardes-Tamine, J, Hubert, M.-C., *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
- Hawkins, Stephen W., *Scurtă istorie a timpului. De la big bang la găurile negre*, București, Humanitas, 1994.
- Franz, Marie-Louise von, *L'Âne d'or : interprétation du conte d'Apulée*, Paris, La Fontaine de pierre, (3^e édition), 1997.
- Froger, Jean-François, *La voie du désir*, essai d'interprétation du mythe d'Éros et Psyché dans les *Métamorphoses* d'Apulée, traduction par Bernard Verten, Éditions DésIris, édition bilingue français-latin, 1997.
- Lavergne, Gérard, Tassel, Alain (dir.), *Mélanges. Espace et temps*, Cahier de narratologie no. 7 / 1995-1996, Publication de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, Université de Nice – Sophia Antipolis, 1996.
- Lavergne, Gérard (dir.), *Création de l'espace et narration littéraire*, Cahier de narratologie no. 7 / 1997, Colloque international Nice-Séville, 6-7-8 mars 1997, Université de Nice – Sophia Antipolis, 1997.
- Mitterand, Henri, « Chronotopies romanesques » dans *Poétique* no. 81 (février) / 1990, Paris, Seuil, p. 89-103.
- Morariu, Mircea, *Le discours théâtral*, Oradea, Editura Universității din Oradea, 1993.
- Marino, Adrian., *Hermeneutica ideii de literatură*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987.
- Pankow, Gisela, *L'Homme et son espace vécu. Analyses littéraires*, Paris, Aubier, 1986.
- Pérez, José-Philippe, Saint-Cricq-Chéry, Nicole, *Relativité et quantification. Avec 100 exercices et problèmes corrigés*, Paris, Milan, Barcelone, Masson, 1995.
- Poulet, Georges, *Études sur le temps humain. Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1949.
- Schuerewegen, Franc, « Télédialogisme. Bakhtine contre Jakobson » dans *Poétique* no. 81 (février) / 1990, Paris, Seuil, p. 105-113.
- Sessa, Jacqueline (dir.), *Le cours du temps*, Centre d'études comparatistes Traversière, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998.
- Rastier, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- Thomas, Joël (dir.), *L'imaginaire de l'espace et du temps chez les Latins*, Cahiers de l'Université de Perpignan no. 5 / 1988.

STRUCTURI IMPLICITE DE ACTUALIZARE A IREALULUI ÎN LATINA TÂRZIE

Mihaela POPESCU

Résumé

Malgré les rares occurrences à valeur d'*irréel* qu'on rencontre en latin tardif, on peut pourtant observer une plus grande stabilité en ce qui concerne ses moyens d'expression. De ce point de vue, il faut souligner la faible position occupée par l'imparfait du subjonctif – qui continue à apparaître surtout dans l'apodose du système hypothétique – et le progrès du plus-que-parfait du même mode que de certains tiroirs de l'indicatif.

Mots clés : *Latin tardif, irréel, subjonctif, tiroirs de l'indicatif, système hypothétique.*

Chiar de la început trebuie menționată următoarea constatare: în latina târzie pare să se accentueze situația existentă în perioada preclasică când distincția, cel puțin în plan formal, dintre *potențial* (siglat în text: POT) și *ireal* (siglat în text: IR) nu este foarte clară pentru subiectul vorbitor:

Il y a tout lieu de croire [...] que la langue courante n'a jamais très nettement distingué le potentiel de l'irréel¹.

Totuși, în ceea ce privește exprimarea *irealului* (cu toate că este destul de rar întâlnită în textele târzii) – caracterizată în perioada clasică prin utilizarea imperfectului și, respectiv, a mai mult ca perfectului conjunctiv –, se observă o mai mare rezistență a formelor menționate anterior – comparativ cu situația întâlnită în cazul *potențialului* –, acestea apărând în majoritatea textelor reprezentative de latină vulgară și târzie.

1. IREAL ÎN PREZENT „FICȚIUNE DEZMINȚITĂ”/ IREAL ACCIDENTAL/ IREAL RELATIV

Valoarea semantico-modală de IR /accidental/ este actualizată în epoca studiată de:

- **Conjunctivul imperfect** care apare la Petronius, în *Cena Trimalchionis*, dar este întâlnit – destul de rar – și în textele posterioare:

(1) *Quod si non perfrangeretur, mallem mihi quam aurum* (Petr., *Sat.*, L, 7²)

Și dacă nu s-ar sparge, le-aș prefera pe ale mele decât pe cele din aur.

(2) *Si iubebas, accederemus ad prilium* (Ps. Fred., 80, 11³)

Dacă ai porunci, am purcede la luptă

(3) *Vellem nosse quod fuerit tanti ardoris secretum mysterium* (Venant., *Vita S. Germani*, II, 8⁴)

Să fi știut (de-aș ști) ce este taina neobișnuită a unei asemenea iubiri

(4) *Et dicitis quia «si fuisset in diebus patrum nostrorum, non essemus socii eorum in sanguine prophetarum»* (*Vetus Italia*⁵)

Și ai spus că „dacă am trăi în vremea strămoșilor noștri, n-am fi tovarășii de sânge ai acestor preoți”.

Așadar, trebuie subliniat numărul redus al ocurențelor imperfectului în exprimarea IR în prezent în independente⁶. Iată de ce, exemplul (3), aparținând lui Venantius, scriitor care se remarcă prin corectitudinea de utilizare a limbii latine, nu poate fi considerat drept un indiciu relevant în ceea ce privește menținerea acestei forme verbale în exprimarea IR /accidental/ până la sfârșitul latinității.

• Conjunctivul mai mult ca perfect

Creație relativ recentă în istoria limbii latine, această formă verbală actualiza, în propozițiile independente din latina clasică, IR în trecut. Dar, începând chiar de la Cicero, conjunctivul mai mult ca perfect apare utilizat, fără diferență semantică față de ocurențele „specializate” al imperfectului, pentru a reda chiar un IR în prezent, înlocuirea imperfectului prin mai mult ca perfect conjunctiv fiind observată cu precădere în limba populară.

(1) *putasses illum semper mecum habitasse* (Petr., 76, 11⁷)

ai fi crezut că el nu mă părăsise niciodată = POT /posibil/ cu raportare la trecut.

(2) *maluisssem allium oboluisses* (Suet., *Vesp.*, 8, 4⁸)

aș prefera ca tu să fi puțin a usturoi = IR /esențial/.

IR este actualizat în special în combinarea mai mult ca perfectului conjunctiv cu verbele modale *esse*, *habere* și *posse*. Ca o caracteristică generală, reținem faptul că, în multe ocurențe, conjunctivul mai mult ca perfect tinde să substituie imperfectul, dar și perfectul conjunctiv, forme cu care se putea confunda în pronunțare⁹.

• **Construcția perifrastică formată din *habere*** (utilizat la imperfectul indicativ, dar și, redundant, la conjunctiv imperfect, mai rar, și la mai mult ca perfect) + **infinitiv** echivalează în anumite contexte cu un conjunctiv imperfect din latina clasică, actualizând IR /accidental/, IR în prezent din gramaticile tradiționale:

(1) *Quicumque habebat vincere, praemium accipiebat. Hoc tibi habebat dicere home: qui vestrum vicerit, accipiet hoc [...]* (Augustinus Hipponensis, *Sermones*, sermo 154 A¹⁰).

Oricine învingea, primea o răsplată. Un om ți-ar zice [nu a zis, dar ar putea să o facă]: care dintre voi va învinge, va primi acest lucru

Această construcție perifrastică apare utilizată și în exprimarea unui IR /esențial/, devenind astfel echivalentă unui conjunctiv mai mult ca perfect din latina clasică.

*Mais aucun des emplois qu'on pourrait alléguer de l'infinitif avec habebam ne constituent véritablement un irréel pur et simple: la nuance modale de l'auxiliaire est toujours présente*¹¹.

• **Indicativul**, întâlnit sporadic în latina clasică, în special în limba literară și, cu precădere, la scriitorii istorici – așadar, o turnură marcată stilistic –, rezistă în perioada postclasică și va fi descoperit și în textele de la extremitatea târzie a latinității. Motiv pentru care se poate afirma că în această perioadă structurile IR construite cu indicativul și corelate sintagmatic cu o subordonată ipotetică (de asemenea, IR) realizată cu modul conjunctiv, cunosc o creștere considerabilă în ceea ce privește numărul ocurențelor¹².

Dintre treptele temporale al indicativului, se observă utilizarea cu precădere a **imperfectului** și a **mai mult ca perfectului**, acesta din urmă fiind însoțit uneori și de operatorul lexical *paene*:

(1) *Et coeperat surgere, nisi signo dato Fortunata quarter amplius a tota familia esset vocata* (Petr., *Sat.*, LXVII, 3¹³)

Și era gata să se scoale, dacă, la un semn, Fortunata nu ar fi fost strigată de patru ori și mai bine de toată servitorimea

(2) *Si domus mea huic operi digna esset, praestare non abnuebam* (Greg. de Tours, *Hist. Fr.*, I, 31¹⁴)

Dacă casa mea ar fi fost demnă de această faptă, nu aș fi putut refuza / nu refuzam

(3) *Libenter te, sanctissime pater, audebam; sed restat unum, quod populum qui me sequitur non patitur relinquere deus suos* (Greg. de Tours, *Hist. Fr.*, II, 31¹⁵)

Te-aș dori, Tată Sfânt, foarte bucuros, dar, mai e ceva, anume că poporul care mă urmează nu îngăduie să-și părăsească divinitatea

(4) *Bonum erat ei, si natus non fuisset* (Vulg., *Mat.*, 26, 24¹⁶)

Ar fi fost mai bine pentru el să nu se fi născut

(5) *Debuerat si petisset* (Sf. Avit, *Ep.*, 50, 13¹⁷)

Ar fi datorat dacă ar fi cerut

(6) *Si fas fuisset, angelum de caelo evocaveram* (Gr. de Tours, *Hist. Fr.*, 5, 18¹⁸)

Dacă ar fi fost permis, aș fi chemat un înger din cer

(7) *Ego ipse interieram si me defendere nequivissem* (Gr. de Tours, *Hist. Fr.*, 5, 18¹⁹)

Eu însumi aș fi pierit, dacă nu aș fi putut să mă apăr.

Spre deosebire însă de latina clasică, astfel de structuri (realizate cu imperfectul sau cu mai mult ca perfectul indicativ) se bucură acum de o sintaxă mai liberă [nu mai apar doar în așa-numitele „structuri contracarate”, subordonata (afirmativă sau negativă) fiind plasată înainte sau după

regentă]. În ceea ce privește proveniența lor, se consideră adesea – tocmai datorită valorii stilistice marcate pe care o au în latina clasică, dar și datorită menținerii lor de-a lungul întregii latinității – că își găsesc originile în limba populară, vorbită. Gérard Moignet²⁰ consideră însă că în acest caz influența limbii grecești este majoritară, dat fiind faptul că în această limbă apodoza se întâlnește construită cu indicativul.

Cert este faptul că aceste structuri sunt cele care au favorizat introducerea indicativului la început numai în apodoza sistemului condițional, apoi și în protază. Acestea se vor întâlni și în franco-provensală, franceza veche optând, inițial, pentru înlocuirea mai mult ca perfectului indicativ cu un conjunctiv imperfect. Regresul care va caracteriza utilizarea generală a conjunctivului în apodoză se poate explica și prin redundanța semantică instaurată între cei doi membri ai structurii condiționale, ambii construiți cu modul conjunctiv.

2. IREAL ÎN TRECUT / IREAL ESENȚIAL

Valoarea semantico-modală de IR /esențial/ este actualizată în epoca studiată de:

• Conjunctivul mai mult ca perfect

Deși destul de rare în latina clasică, utilizările modale (și temporale) ale conjunctivului mai mult ca perfect nu numai că se mențin cu rigurozitate în perioada postclasică și târzie, dar capătă și o frecvență remarcabilă, această paradigmă extinzându-și comportamentul semantico-sintactic asupra tuturor celorlalte trepte temporale ale conjunctivului, cu excepția prezentului.

(1) *Si ante venisses, saltem nobis adiutasses* (Petr., *Sat.*, LXII, 11²¹)

Dacă ai fi venit mai înainte, ne-ai fi dat, cu siguranță, o mână de ajutor.

(2) *si enim voluisset Deus ut bonum comederem, tu mel misisses et non hoc quod misisti* (Vit. Patr., 3, 51²²)

căci dacă Dumnezeu ar fi vrut să mănânc ceva bun, ai fi pus miere și nu ceea ce ai pus.

• **Semi-auxiliarele de modalitate** (*possum, debeo, licet, decet, oportet, necesse est* etc.), utilizate la indicativ, în special la timpuri de trecut, și însoțite de un verb la infinitiv, sunt caracteristice pentru latina vulgară în actualizarea unui IR /esențial/:

(3) *Quod ille mi debuit facere, si fata bona fuissent* (CIL XIII, 398²³)

Mi-ar fi făcut acest lucru, dacă soarta ar fi fost favorabilă.

(4) *Captivum peccato homine [...] redemere non poterat, nisi hominem adsumpisset* (Gr. de Tours, *Hist. Fr.*, VI, 5CIL XIII, 398²⁴)

Nu l-ar fi răscumpărat pe cel prins în greșeală, decât dacă și l-ar fi asumat.

• **Perifrazele formate cu un participiu viitor activ** (forma în *-turus*) sau pasiv (forma în *-ndo*) + *esse* (utilizat la indicativ imperfect sau, în special, la mai mult ca perfect) sunt întâlnite și în latina postclasică și târzie în actualizarea IR în trecut din gramaticile tradiționale, în special la

scriitorii creștini de origine africană, Tertullian, Lactanțiu, Cyprian, Sf. Augustin:

(5) *quae profecto et Minervae fuerant praeferenda* (Sf. Aug., *Civ.*, VII, 3²⁵)
fără îndoială acest lucru trebuia să fi fost preferat și de Minerva.

3. CONCLUZIE

În latina postclasică și târzie, modalitățile formale fundamentale de actualizare a IR se mențin, deși ocurențele de acest tip întâlnite în texte sunt rare. O poziție precară o deține totuși imperfectul conjunctiv, pentru care se încearcă înlocuirea cu mai mult ca perfectul aceluiași mod, cu diferite timpuri de la indicativ (în special, imperfectul) sau cu mijloace gramaticale explicite. Cu toate acestea, prezența conjunctivului imperfect în textele scrise în latina merovingiană arată că, cel puțin în apodoza sistemului condițional, acesta își menține încă valoarea sa fundamentală, aceea de exprimare a IR /accidental/, IR în prezent din gramaticile tradiționale.

NOTE

¹ Gerard Moignet, *Essai sur le mode subjonctif en latin postclassique et en ancien français*, v. I, II, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 187.

² *Ibidem*, p. 186

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ În opera lui Gregorius de la Tours ocurențele conjunctivului imperfect în principale sunt considerate cele mai numeroase (*Ibidem*).

⁷ Apud Alfred Ernout, Fr. Thomas, *Syntaxe latine*, 2^e édition, revue et augmentée, Paris, Librairie Klincksieck, 1953, p. 244

⁸ *Ibidem*.

⁹ În perioada târzie, pronunțarea imperfectului conjunctiv (*cantarem*, -es, etc.) se apropia până la confuzie de cea a perfectului conjunctiv și a viitorului anterior (*cantarim*, -is, etc.).

¹⁰ Apud Viara Bourova, *Les constructions latines Infinitif + habebam vs. Infinitif + habui et le développement du conditionnel roman*, in „Actes du XXIV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane (XXIV CILPR), 2004, ”, (în curs de apariție), p. 10.

¹¹ Gérard Moignet, *Op. cit.*, p. 189.

¹² Gérard Moignet, *Op. cit.*, 187 afirmă: *Dans les textes tardifs, on note une tendance marquée à user, dans la principale, de l'imparfait ou du plus – que – parfait de l'indicatif, la subordonnée hypothétique étant au subjonctif.*

¹³ *Ibidem*, p. 188.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Apud GFL. – Mellet, S., Joffre, M., D., Serbat, G., *Grammaire Fondamentale du Latin. Le signifié du verbe*, Louvain-Paris, Peeters, 1994, p. 78.

¹⁷ *Ibidem*, p. 122.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Gérard Moignet, *Op. cit.*, p. 188.

²¹ *Ibidem*, p. 186.

²² Apud ILR I – Academia Republicii Populare Române, *Istoria limbii române*. Vol. 1: *Limba latină*. București, Editura Academiei Republicii Populare Române. 1965, p. 361.

²³ Apud Gérard Moignet, *Op. cit.*, p. 187.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Apud GFL, p. 122.

BIBLIOGRAFIE

- Bourova, Viara, *Les constructions latines Infinitif + habebam vs. Infinitif + habui et le développement du conditionnel roman*, „Actes du XXIV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane (XXIV CILPR)”, Aberystwyth, 1-5 august, 2004 (în curs de apariție).
- Ernout, Alfred, Thomas, François, *Syntaxe latine*, 2^e édition, revue et augmentée, Paris, Librairie Klincksieck, 1953.
- GFL vb. – Mellet, S., Joffre, M., D., Serbat, G., *Grammaire Fondamentale du Latin. Le signifié du verbe*, Louvain-Paris, Peeters, 1994.
- Harris, Martin, *The Evolution of French Syntax. A comparative approach*, Londra / New York, Longman Group Ltd, 1978.
- ILR I – Academia Republicii Populare Române, *Istoria limbii române* (2 voll.). Vol. 1: *Limba latină*. București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965.
- Moignet, Gérard, *Essai sur le mode subjonctif en latin postclassique et en ancien français*, v. I, II, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- Palmer, F., R., *Mood and Modality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 / 2001.
- Pinkster, Harm, *Sintaxis y semántica del latín*, Madrid, Ediciones Clásicas [Traducere în limba spaniolă de M. Esperanza Torrego și Jesús de la Villa], 1995.
- Posner, Rebecca, *The Romance Languages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Väänänen, Veikko, *Introduction au latin vulgaire*, Paris, Librairie Klincksieck, 1967.
- Wanner, Dieter, „Le subjonctif de subordination en latin vulgaire. Questions indirectes et adverbiales temporelles” în *Latin Vulgaire – Latin Tardif. Actes du II-ème Colloque international sur le latin vulgaire et tardif*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1990, G. Calboli, editor, p. 249-279.

ORFEO Y SUS ALOTROPÍAS – UN ESTUDIO COMPARATÍSTICO

Florina-Adriana ANDRECA

Rezumat

Observând tendința din ce în ce mai accentuată de a reevalua în mod constant miturile, demersul de față își propune să analizeze aspectele tematice ale mitului lui Orfeu. Semnalând schimbările pe care le-a suferit mitul de-a lungul timpului, nu numai din perspectiva literară, ci și din perspectiva cinematografică, – studiul de față intenționează o comparație, fără pretenția de a fi exhaustivă, între viziunea „literară” și viziunea „punere în scenă”. Intenționăm totodată să analizăm aceste „deghizări” ale mitului lui Orfeu dintr-o perspectivă diacronică, luând ca punct de plecare atât mitul lui Orfeu cât și metamorfozele sale trecând de la planul literar – Calderón de la Barca – la planul visual, scenic – Jean Cocteau.

Cuvinte cheie: *Mitul, Orfeu, receptare, perspectivă literară, perspectivă cinematografică, perspectivă diacronică.*

Resumen

Observando la tendencia cada vez más acentuada de reevaluar continuamente los mitos, la presente demarcha se propone analizar los aspectos temáticos del mito de Orfeo, señalando los cambios que este mito sufrió a lo largo del tiempo, no sólo desde la perspectiva literaria, sino también desde una perspectiva cinematográfica – el presente estudio aspirando a una comparación, sin la pretensión de ser exhaustiva, entre la visión “literaria” y la visión “puesta en escena”. Intentaremos también analizar estos “disfraces” del mito de Orfeo desde una perspectiva diacrónica, teniendo como punto de partida tanto el mito de Orfeo como su metamorfosis al pasar del plan literario – Calderón de la Barca – al plan visual, escénico – Jean Cocteau.

Palabras claves: *mito, Orfeo, recepción, perspectiva literaria, perspectiva cinematográfica, perspectiva diacrónica.*

La presente demarcha tiene sus orígenes en la tendencia cada vez más acentuada hacia la resurrección continua de los mitos, por una parte debido a los trastornos del siglo XX (no olvidemos las dos guerras) y por otra al deseo del hombre moderno de comprender de dónde viene y adónde va. En

este sentido cabe destacar la observación de Paul Valéry. Éste afirmaba que sin conocernos a nosotros mismos “entramos en el futuro a trancas y barrancas” (“nous entrons dans l’avenir à recoulons”) y Petre Țuțea afirmaba que “Sin Dios [N. del A. sin mitos] el hombre no es más que un pobre animal racional que viene de ninguna parte y se dirige hacia ninguna parte”.

Para comprender mejor cuál es el lugar de un mito hoy en día, en una sociedad tan alejada de ritos agrarios (dotados de significaciones sagradas, mágico-religiosas), de las significaciones sociales y éticas (propias a la etapa de la tragedia) y, ¿por qué no? de las valores estéticas (que caracterizan la época moderna), le proponemos al lector un análisis, una suerte de análisis paradigmático del mito tal como lo sabemos y de sus diversas alotropías – la obra de Calderón de la Barca – *El divino Orfeo* – y la película de Jean Cocteau – *Orfeo*.

No obstante, tenemos que detenernos un poco en el mito propiamente dicho, en la historia de Orfeo. Orfeo era el hijo del rey tracio Eagro (algunas fuentes dicen que era incluso el hijo del dios Apolo) y de la musa Calíope. Era un artista completo, un cantante insuperable, capaz de domar incluso las fieras cuando tocaba su harpa. Además podía embrujar a los dioses también. Se enamora de la ninfa Eurídice que llevará consigo en bosque, lejos del mundo, pero los dioses olímpicos, celosos e invidiosos, traman un plan diabólico: raptársela. Eurídice desciende pues en el reino de las tinieblas, allá donde el dios Hades la tiene prisionera. Orfeo, él también desciende al Infierno para rescatar a su amada. Consigue impresionar al dios de las tinieblas con su canto embrujado y éste le devuelve a la esposa con la condición de que no la mire hasta que llegue a la luz. Orfeo no puede contenerse y vuelve la cabeza – para asegurarse tal vez que era ella. Es posible que incluso el dios del Infierno hubiera sido consciente de que Orfeo no podría resistir a la tentación de mirarla y le hace una mala jugada: se la devuelve para que Orfeo vuelva a perderla. Vuelto al mundo de los vivos Orfeo sigue cantando, pero esta vez canta su amor perdido y sus cantos se alzan contra la injusticia de los dioses. Ni hablar de otro amor o de consuelo. Entonces las bacantes, enfurecidas por la fidelidad de Orfeo lo matan decapitándolo. Pero el harpa y su cabeza seguían cantando incluso después de su muerte, lo que nos hace pensar en la eternidad del arte y del artista y esto enfureció a Zeus que echó su harpa en el cielo. Allí, donde fue echada, se formó la constelación de la Libra. O sea, Orfeo es el prototipo del artista, por una parte y por otra el prototipo del enamorado fiel.

En las numerosas alotropías el mito de Orfeo se revela tanto la marca de su tiempo como el perfil espiritual de su creador. Es lo que Dan Grigorescu llamaba “la aventura de la imagen”, o sea la reevaluación

permanente de la imagen arquetipal, como si ésta hubiera sido reflejada en otro y otro espejo que, por sus imperfecciones, deforma, renueva y re-crea cada vez. Incluso podemos recurrir a las teorías de Umberto Eco de “opera aperta” ya que cada “consumición” de una obra literaria es a la vez una “ejecución” y un “renacimiento” desde una nueva perspectiva, una perspectiva acorde con los “gustos” del tiempo. Tal vez así se pudiera explicar la “re-utilización” de los dramas míticos en la literatura moderna – es decir a través de las configuraciones a-míticas, en las cuales el mito originario puede ser reintegrado fácilmente debido a su “apertura”, lo que le permite su asimilación en cualquier cultura moderna.

¿Pero por qué recurriría Calderón de la Barca a un mito? ¿Cuál era el valor del mismo en una época tan alejada? ¿Será por el valor estético o por el valor moralizador? Hay que llamar la atención al lector que al comienzo del cristianismo el rescate de los mitos paganos tenía una función moralizadora. Además, al principio, la figura de Orfeo fue asimilada con la de Jesús Cristo tanto por el carácter pacífico y conciliador como por el “don” de la palabra. No hay que olvidar que ámbos “héroes” pasan por experiencias como el descenso a los infiernos y la muerte trágica. El mitema del descenso a los infiernos, por su parte, se ha visto cristianizado en la Edad Media, especialmente porque Orfeo, tal como Jesús Cristo rescató de entre los muertos a su bien amada. Podríamos afirmar incluso que éste es un rescate “simbólico” – un rescate de la humanidad entera, tal como Jesús Cristo emprendió. En cuanto al don de la palabra podemos afirmar que Orfeo “ordena” el universo y toda la naturaleza cuando toca el harpa:

“¿qué tierra es la que piso?
Ni aun las sombras diviso
siendo mi vista aquella
que al salir examina estrella a
estrella.
¿Qué pálidas tinieblas
el universo ocupan? Tristes tinieblas
confunden su armonía
criado el cielo, la tierra está vacía,
la densa sombra que encendí yo
mismo
sobre la superficie del abismo
A aqueste y a aquel lado
de Dios el grande Espíritu ha
llevado
sobre las aguas todo
hecho un globo, una masa está de

modo
sin ley, sin forma, ni uso,
opaco, triste, lóbrego y confuso
y porque informe y ciego, los
poetas
caos le dirán y nada los profetas”¹

Tenemos aquí un primer argumento de la identificación, incluso en la obra de Calderón de la Barca, de Orfeo con Jesús Cristo. Podemos notar que Orfeo empieza “su aventura” de una materia informe que “crea”, tal como Cristo con las “palabras”, Orfeo con los versos, con el canto.

De este universo informe nace luego la tierra:

“Pues mi voz en el principio
el cielo y la tierra cría,
después del cielo y la tierra
hágase la luz del día
[...]

El firmamento de estrellas
entre las aguas asista
resplandeciente y las aguas
de las aguas se dividan.
(Corren fuentes)

ARISTEO

Todo se causa a su voz,
sólo con que ella lo diga.

ORFEO

Encarcélense las sombras
y la tierra florecida
muestre su faz, tenga hierba,
flores, frutos y semillas.
(Descúbrese la tierra con árboles y
plantas)

ARISTEO

Y la tierra reverdece
Con alma vegetativa”²

Si comparáramos este pasaje con un fragmento de la Génesis de la Biblia podríamos notar una similitud evidente, sin ninguna equivocación:

“En el principio creó Dios los cielos y la tierra.

Y la tierra estaba sin orden y vacía. Había tinieblas sobre la faz del océano, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Entonces dijo Dios: “Sea la luz,” y fue la luz. Dios vio que la luz era buena, y separó Dios la luz de las tinieblas. [...]

Entonces dijo Dios: “Haya una bóveda en medio de las aguas, para que separe las aguas de las aguas.” [...]

Después dijo Dios: “Produzca la tierra hierba, plantas que den semilla y árboles frutales que den fruto, según su especie, cuya semilla esté en él, sobre la tierra.” Y fue así.

La tierra produjo hierba, plantas que dan semilla según su especie, árboles frutales cuya semilla está en su fruto, según su especie.”³

Incluso el mismo autor se refiere al Orfeo, nombrándole “el divino” desde el título de este auto sacramental.

Otro motivo que nos hace pensar en la divinidad es la asimilación de Eva por Eurídice en el episodio de la serpiente:

“ARISTEO

La escondida serpiente,
Eurídice, soy yo,
Que entre las hojas verdes
Soy el áspid que dice
Nacianceno que muerde;
yo soy el escorpión
que so pozoña vierte”⁴

Aunque al principio se niega a escuchar a Aristeo (el Príncipe de las tinieblas, enamorado de ella y disfrazado en pastor) incluso cuando éste le promete cuantas riquezas puede imaginarse alguien:

“Yo sí que puedo servirte
como rey, a la costumbre
de las cortes: del oriente
traeré, como de ellos gustes,
los hijos del sol, que ausente
él sus resplandores suplen;
las lágrimas que el aurora
llore, porque las enjague
en paños de oro revueltas
perlas, aquí las presume
en los nácares que el iris
su color le sustituye.”⁵

Eurídice rechaza todas las riquezas e incluso la presencia de Aristeo:

“Vete de mi presencia
y de mi vista vete,
que con horror te miro
porque una sombra eres”⁶

Podríamos decir que este auto, cuya inspiración es pagana, se centra en las correspondencias entre el mito de Orfeo y la narrativa sagrada, como

por ejemplo, los poderes divinos y su boda, la pérdida y la redención de Eurídice, como representación de la creación, caída y la redención de los seres humanos por Dios o por Cristo. Esto quiere decir que el mito está aquí transformado, es una alegoría para la revelación cristiana, para contar verdades criptadas en la forma del cuento mítico. Tenemos aquí todos los ingredientes y los episodios del mito originario pero sin otros símbolos salvo el sentido religioso, un componente específico de la sociedad de aquellos tiempos y de la educación de Calderón (ya que éste había hecho su educación con los Jesuitas y allá se representaban obras cuyo tema era mitológico). No podemos hablar aquí de un mito que se ha convertido en un mito literario ya que, según la teoría de M. Albouy el mito literario tiene que abarcar dos características: guardar, conservar la historia tradicional y, al mismo tiempo, dotarla de nuevas significaciones.

Ya que hemos visto las significaciones que Calderón de la Barca concede al mito de Orfeo podemos intentar esbozar algunos rasgos del mismo mito en el siglo XX – en nuestro caso la película *Orfeo* de Jean Cocteau.

Pero ante de pasar propiamente dicho al análisis de la película, de las nuevas significaciones, de la nueva visión sobre dicho mito debemos subrayar algunos aspectos, bastante impactantes, en el proceso de “redimensionar” un mito en nuestra cultura.

La re-creación del mito en la modernidad significa desacralización y demitización. Nos confrontamos en la dramaturgia y en la cinematografía del siglo XX con la simplificación de la estructura de los personajes, su trivialización, la deconstrucción y la reconstrucción de la materia mítica, la utilización frecuente y deliberada de los anacronismos y anacronismos, la demarcha lúdica, la distancia irónica. Todos estos recursos no son más que unas estrategias utilizadas de manera consciente y deliberada para acercar el mito al gusto, a la sensibilidad del público moderno. Además, los descubrimientos del psicoanálisis postulan que los mitos antiguos no son más que unas proyecciones de unos fantasmas que siempre han atormentado (y siguen atormentando) el espíritu humano.

La primera etapa de desacralización del mito ya había empezado en la Grecia antigua, cuando el mito arcaico se había transformado en tragedia: los actores, que durante las fiestas dionisiacas, habían representado al comienzo un solo tema dramático, pasaron, paulatinamente, a la representación de algunas escenas laicas, disminuyendo los sentidos sagrados.

En la versión cinematográfica de Orfeo – la de Jean Cocteau – podemos decir que tenemos casi todos los ingredientes del cuento originario: el mito del poeta, Eurídice perdida dos veces y el descenso en el Infierno.

La película debuta con la presencia de Orfeo en un café de los artistas. Parece que ya no tiene inspiración. Al mirar por la ventana, cuando quiso

salir, vio a una mujer muy elegante (que veremos más tarde que todos llamarán la Princesa), bajando de su coche, ayudada por su chófer y apoyando a un joven poeta borracho. Luego tiene lugar un escándalo, la policía viene (Orfeo es un poeta muy famoso ya que el policía le confiesa que su mujer tiene fotos con él en la casa) y en la confusión de toda esa gente que quería huirse, el joven poeta está atropellado por dos motociclistas aparecidos como de ninguna parte. La Princesa lo toma en su coche y llama también a Orfeo bajo el pretexto de la ayuda como testigo. Lo que pasa después ya no tiene nada que ver con los hechos reales. Heurtebise, el chófer de la Princesa, les conduce en la casa de ésta. Orfeo está un poco desorientado, ya que esperaba que los tres fueran a la policía y porque ve a los que habían atropellado al joven hablando con la Princesa. Una cosa a la cual él no da importancia todavía es la radio del coche que repite una frases sin ningún sentido. Además los dos hombres que habían atropellado al joven ayudan a la Princesa a llevar al atropellado en la casa y, a la orden de ésta, lo tienden en el suelo. A todas las preguntas que Orfeo le hace a la Princesa ésta le ordena que se calle. El estado de desorientación de Orfeo crece hasta que Orfeo se convierta en un ser apático, que actúa como en un sueño, lo que también admite: “Sí, duermo”. Este estado de ensueño, de hipnosis lo podemos asociar a la muerte espiritual. Pero Orfeo no quiere conformarse a su papel de durmiente y pide más explicaciones. La Princesa no le hace caso. Además vuelve a encender la radio que sigue decir cosas irracionales y Orfeo se enfurece delante del misterio del asunto y rompe el espejo en el cual se miraba la Princesa. Desde ahora podemos sospechar que la radio y el espejo tendrán un lugar muy importante en la economía de la película. Por una parte porque es la segunda vez que aparece la radio emitiendo como de un lugar misterioso, enlazando palabras sin razón y por otra porque el espejo está presentado en relación con la radio...como si también perteneciera a aquel lugar de donde se emiten, se transmiten aquellas palabras tan carentes de sentido. La Princesa deja a Orfeo esperar en otra habitación mientras que ella va allá, donde había dejado, tendido por el suelo, al joven poeta y le ordena que se levante. Ahora se nos está revelada, o al menos empezamos a darnos cuenta de que la Princesa era sólo una apariencia y que detrás se esconde algo más, que todavía no percibimos. Sigue una especie de rito, de encantación durante la cual el joven poeta, que había muerto pero que ahora, una vez “levantado”, promete someterse a las órdenes de la Princesa. Este “levantamiento” de los muertos nos hace pensar en la Biblia, pero, a diferencia de los milagros que Jesús hacía (recordemos el episodio de Lázaro) la Princesa hace el rito a la inversa, como en una encantamiento al revés, cuyo orden está destruido y se empieza desde el final hasta el comienzo. Notamos que en este caso no se trata de un milagro, sino de una

maldición. Además la Princesa exige sumisión a sus órdenes y no bondad, altruismo, como en el caso de una entidad divina, positiva.

De nuevo encontramos el espejo y esta vez está revelado su misterio: es una puerta de paso hacia el reino de los muertos, hacia el otro mundo. Es una suerte de río de Caronte, es un lugar por donde se entra en otra dimensión, la dimensión de los iniciados (véase el caso de Orfeo que los sorprende pasar y quiere hacer lo mismo pero todavía parece que su proceso de iniciación todavía no esté completo) pero también de los dañados. Desde estas perspectivas Orfeo encajaría en los dos casos ya que es un iniciado – poeta – iniciado en los sentidos y las significaciones que se encuentran más allá de las apariencias, es un afortunado también porque los dioses le colmaron de talento, le dieron amor pero también un condenado, ya que pierde su amor para siempre. Es decir en la misma personas hay dos vertientes, como una paradoja que viviera dentro del mismo ser, dentro del mismo principio: uno constructivo y otro destructivo. Orfeo no consigue seguir a la Princesa, a los dos motociclistas y al joven poeta. Se queda dormido y se despierta a la mañana siguiente, tendido sobre la arena. En su búsqueda por gente da con el chófer de la Princesa que se ofrece conducirlo a casa.

La siguiente escena tiene lugar en la casa de Orfeo. Eurídice, atormentada por la falta de su esposo (una Eurídice bastante monótona y sumisa), estaba acompañada por el inspector de policía y por una bacante, intentando descubrir las huellas de su esposo. El inspector de policía llama a un hotel para preguntar por la Princesa pero parece que el recepcionista no puede darle ningún detalle, ya que no conocía a nadie que tuviera los rasgos, o que se adecuara a la descripción.

Ya en la charla entre los tres nos alejamos bastante del marco anterior de misterio para encontrados enraizados de repente en el mundo de hoy en día, en los problemas de un matrimonio como cualquiera: infidelidad, problemas de pareja, consejos de tolerancia hacia una posible infidelidad (el inspector de policía le dice a Eurídice que incluso los hombres más sensatos pueden perderse la cabeza). Es decir nos alejamos tanto del mundo mítico, de la leyenda con este pensamiento tan atrevido, adelantado para una visión clásica del mito, pero también del prototipo de Orfeo: ya no hablamos del prototipo del enamorado fiel, sino del hombre machista. Además se trata de un pesimismo en cuanto a las relaciones de pareja. El amor, en la visión de Cocteau, es un anti-idilio (ya veremos más tarde que los dos se enfadan el uno con el otro, gritan, discuten), una imagen al revés del “amor divino” de la mitología. La experiencia personal del autor le conduce a una conclusión bastante triste, pero universalmente reconocida como verdadera: por mucho que se amen, los seres humanos no pueden renunciar a sus deseos egoístas que siempre van hacia la negación de los deseos del otro. Y, a decir verdad,

Cocteau tampoco valora a la mujer (tal vez por culpa de sus orientaciones sexuales). El resultado es una verdadera parodia del amor ideal, amor que había sido el punto central de la variante arcaica.

A pesar de las órdenes “formales” que el inspector de policía había dado a sus inferiores a que la prensa no se entrara de nada con respecto al asunto (no olvidemos que Orfeo era una persona conocida) un periodista aparece para interesarse del caso.

Orfeo llega a casa, no está demasiado encantado por la compañía que tenía su esposa y empiezan a discutir. Es, como decía antes, un idilio al revés, un anti-idilio, una pareja cansada, aburrida, que casi se odia.

Desaparece Orfeo (no queriendo dar explicaciones a su esposa) y entra en escena Heurtebise, el chófer de la Princesa. ¿Pero cuál es el origen de este personaje? Antes de la película e incluso de la obra de teatro, Cocteau había ya escrito un poema, *L'ange Heurtebise*, inspirado por Radiguet. Se podría asimilar, pues, Radiguet a Heurtebise y a la inversa. Si esta suposición es válida entonces ¿cuál sería su función en la película? Evidentemente, nos damos cuenta de que Heurtebise, él también, está muerto, ya que cuando Eurídice enciende la cocina de gas éste confiesa no soportar más el olor a gas desde su suicidio, para corregirse luego y decir suicidio sin éxito, que no se cumplió. Podemos afirmar que Heurtebise perpetúa Radiguet, es decir simboliza el amor y la salvación. Pero ¿qué sentido tendría el continuo cuidado hacia Eurídice? Sería un símbolo, una suerte de superposición de Eurídice en lugar de Orfeo? Sería posible que en vez de Eurídice tuviéramos a Orfeo? Tal vez hayamos llegado demasiado lejos con las suposiciones.

Orfeo ya no encuentra su calma, su paz, su tranquilidad. Empieza a escuchar cada vez más la radio del coche de la Princesa, ya que está convencido de que allá se encuentra la respuesta a todas sus preguntas y de que la inspiración le vendrá poco a poco. Aunque las “voces” de la radio son irrazonables, o al menos así parecen a su esposa, es decir a una persona no iniciada, Orfeo insiste en escucharlas ya que siente que su inspiración reside en aquellas palabras sin ningún sentido. Aquí podemos reconocer el procedimiento muy utilizado por los surrealistas: el dictado automático. En la obra de teatro, en vez de la radio (más moderna, ¿no?, tal como el aspecto de la Muerte también – una mujer hermosa, que atrae. Incluso la Princesa confiesa que en este siglo ya no se trabaja a lo viejo. Es decir la Muerte no tiene “cara” fea. Podríamos burlarnos un poco y decir que “el diablo se viste en Prada” para seguir la corriente) aparecen los caballos que desempeñan la misma función.

La película se nos revela ahora desde otros puntos de vista, tenemos aquí varios niveles de interpretación, escondidos, complejos, como los

pétalos de una rosa. Hay pues el recuerdo de Radiguet (Heurtebise), las alusiones a los debates literarios después de la guerra y, hacia el final de la película, la transformación de Cocteau. Aclarado todo esto podríamos afirmar que ya no miramos la historia de un mito, la historia de Orfeo, sino que asistimos a una obsesión por el más allá que se puede traducir a la vez la muerte (la detención del tiempo), la poesía en sus aspectos esenciales, el amor.

Observamos que cada noche la Princesa de la Tinieblas (llamémosla así) visita a Orfeo y a Eurídice. La película respeta los hechos mitológicos. Eurídice se va al otro mundo, raptada por la Princesa. Heurtebise intenta prevenir a Orfeo, pero éste está demasiado preocupado por su éxito, por encontrar la inspiración, por la radio del coche de la Princesa. Cuando descubre la muerte de su esposa quiere bajar en el mundo de los muertos para recuperarla. El procedimiento de este descenso es algo cómico: Orfeo lleva puestos unos guantes de caucho para poder entrar, pasar en el otro mundo a través de los espejos (guantes que la Princesa también lleva). Orfeo llega delante de un tribunal cuya apariencia es muy burocrática, no teniendo nada que ver con lo divino. Podemos enterarnos así de que en el otro mundo uno tiene a sus “jefes” y no puede quitar la vida de alguien sin una orden específica. Se interrogan a los sospechosos. Mientras tanto pasa una cosa rara. Heurtebise confiesa su amor hacia Eurídice y la Princesa hacia Orfeo (a decir verdad ésa había sido la razón por la cual le había quitado la vida a Eurídice). Cosa aun más curiosa Orfeo se enamora de la Princesa. En plan alegórico se podría decir que Orfeo se enamora de su muerte. Y cabe destacar el posesivo *su* ya que no se trata de la muerte en general, sino de la muerte de Orfeo, una de las múltiples formas que toma la Muerte para ejercer su función. He aquí el drama: ella está enamorada de Orfeo. Esto quiere decir que tiene sentimientos en cuanto a Orfeo, sentimientos humanos y temporales que no pertenecen a su universo. Y Orfeo está enamorado de ella como en una especie de deseo hacia lo absoluto, hacia lo eterno – en efecto hacia rasgos específicos para los artistas – vida eterna (al menos en la conciencia de los demás). Bidou afirmaba con respecto al *Orfeo* de 1972 que era “una meditación sobre la muerte”. Esta fórmula es más cierta aún en el caso de la película. Cocteau demuestra en la película su obsesión exacerbada por la muerte bajo todos sus aspectos: muerte física pero también muerte literaria y muerte espiritual.

En grandes líneas la historia de la película corresponde a la “trama” mitológica. Eurídice vuelve al mundo de los vivos. Sin embargo, las discusiones no paran y ahora aún más ya que esta vuelta está percibida por Orfeo más como una suerte de punición y no de recompensa. La atmósfera entre los dos es muy tensa y los nervios, los sentimientos de falta de

realización, tanto a nivel personal, pero sobre todo a nivel social y artístico, marcan la pareja. Eurídice va una noche en la habitación de su esposo para que lo provoque a mirarla y dejarlo libre. Va de nuevo al infierno.

Al final de la película la Princesa se revolta contra el orden del mundo del más allá y, a través de un encantamiento mágico deja libre a Orfeo. Éste se despierta por la mañana, junto a su esposa, como si nada hubiera pasado.

Más que una reintegración y un recurso al mito de Orfeo, la película es una muestra y una “descripción” de todas las obsesiones principales de Cocteau. Los protagonistas de la película son, reducidos a lo esencial, el Poeta y el mundo del más allá. Pero el poeta tiene un papel especial, que lo acerca más al Orfeo mitológico: él no es sólo el Artista completo, sino también el iniciado y aún más, por analogía, el chamán, el druida o el cura de las creencias arcaicas, iniciado que conduce el rito y establece el contacto con lo sobrenatural, sea él divino o del infierno.

No podemos pasar más adelante sin referirnos a los objetos de Cocteau que forman una masa heterogénea. Estos objetos ya no tienen puro valor estético, se encuentran allá por una razón precisa, es decir, para expresar la naturaleza enigmática. Ya hemos llamado la atención al lector que el espejo desempeña un papel muy importante en la economía de la película. Podemos incluso considerar que el espejo es un personaje, tal como lo son los guantes de la Señora Muerte. En cuanto a los guante, ellos sorprenden desde el comienzo. Por un lado contrastan con el aspecto muy elegante del personaje y por otro, nos hacen pensar en un quirófano e incluso en la muerte, ya que el médico puede ser un forense. Tanto en un caso como en el otro el mensaje no expresado explícitamente es el mismo: la muerte es una presencia (inminente o imanente).

En cuanto a Orfeo muchos críticos han visto en él una encarnación de Cocteau, es la imagen absoluta del Poeta. Cuando crea, él recurre al encantamiento mágico, al rito mágico. Ésta es la verdadera religión de Cocteau. Nos describe cómo funciona, desde su punto de vista, la inspiración artística y cuál es el mecanismo de crear poemas. La película de Cocteau se convierte, al menos desde este punto de vista, una creación “artística” sobre “la creación” literaria y por esto podemos hablar aquí del carácter autorreferencial de la escritura.

Hemos visto que aunque guarda los “ingredientes” mitológicos, la película de Cocteau se aleja mucho de la intención principal del “cuento” y responde más bien a los fantasmas que atormentan a Cocteau, a los problemas de su siglo, a temas modernos en los cuales el amor no es más que un sentimiento un poco burgués.

Según una fórmula utilizada por Sartre – la de anti-novela para designar una obra que se presenta como una novela pero que en realidad no

es más que una desestructuración interior de los valores novelescos tradicionales – podríamos afirmar que la película *Orfeo* de Cocteau es un anti-mito.

NOTAS

¹ Calderón de la Barca, *El divino Orfeo*, Linkgua S.L. Ediciones, 2005, p. 5.

² *Ibidem*, p. 7.

³ *Sagrada Biblia*, Ensa. Ediciones Universidad de Navarra, S.A. 2004, p. 2.

⁴ *Ibidem*, p. 8.

⁵ Calderón de la Barca, *El divino Orfeo*, Linkgua S.L. Ediciones, 2005, p. 40.

⁶ *Ibidem*, p. 53.

BIBLIOGRAFÍA

De la Barca, Calderón, *El divino Orfeo*, Linkgua S.L. Ediciones, 2005.

Anouilh, Jean, *Eurydice*, en vol. *Pièces noires* (1941), Paris, Éd. Seghers, 1979.

Vodă-Căpușan, Maria, *Teatru și mit*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976.

Acsan, Ion, *Orfeu și Euridice în literatura universală*, București, Editura Albatros, 1981.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

Eco, Umberto, *Opera deschisă* (1963), traducere de Marin și Ștefania Mincu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Grigorescu, Dan, *Aventura imaginii*, București, Editura Meridiane, 1982.

PLATO'S MYTH OF THE CAVE IN F. SCOTT FITZGERALD'S *THE GREAT GATSBY*

Marcela-Oana AVRAM

Rezumat

Mitul peșterii lui Platon reprezintă piatra de temelie a filosofiei grecești, dar, mai ales, acesta constituie fundamentul întregii filosofii occidentale, fiind analizat și interpretat de diferiți specialiști, începând cu hermeneuții literari, istorici ai literaturii, critici, filosofi și finalizând cu medici, sociologi, avocați. Acest mit a constituit întotdeauna atât poarta de acces în filosofia autorului, cât și punctul terminus al operei sale.

Lucrarea de față își propune să observe aplicabilitatea pe care mitul peșterii lui Platon o are în romanul autorului american F. Scott Fitzgerald, „The Great Gatsby” și în ce măsură poate fi personajul principal, Jay Gatsby, prototipul omului care reușește să evadeze din peștera lui Platon, să vadă adevărata lumină și să descopere adevărata lume, diferită de cea a simplelor copii.

Cuvinte cheie: *Mitul peșterii, hermeneutică, receptare, prototip, transparență.*

SOCRATES: And now, let me give a parable to show how far our nature is enlightened or unenlightened. Imagine human beings living in an underground cave with an opening upward towards the light, which filters into the depths of the cave. Theses human beings have been here since birth, and their legs and necks have been chained so that they cannot move. They can only see what is directly in front of them, since they are prevented by the chains from turning their heads to either side. At a distance above and behind them is a raised path. And if you look closely, you will see a low wall built along the path, like the screen used by marionette players to conceal themselves from the audience while they show their puppets.

GLAUCON: I see.

SOCRATES: And do you see men passing behind the wall carrying all sorts of objects, such as figures of animals and humans made of wood, stone, and various materials, which they are holding above the wall? Some of the men carrying these objects are talking, while others are silent.

GLAUCON: You have shown me a strange image, and these are strange prisoners.

SOCRATES: They are similar to us. For, initially, how could they see anything but their own shadows, or the shadows of each other, which the fire projects on the wall of the cave in front of them?

GLAUCON: That is true. How could they see anything but the shadows if they were never allowed to turn their heads?

SOCRATES: And wouldn't they see only the shadows of the objects that are being carried by the men?

GLAUCON: Obviously.

SOCRATES: And if these prisoners were able to talk to each other, would they not suppose that the words they used referred only to the shadows that they saw on the wall in front of them?

GLAUCON: Of course.

SOCRATES: And if one of these prisoners was able at last to free himself, and explore to the upper world, would he understand what he saw?

GLAUCON: Not immediately.

SOCRATES: He would have to grow accustomed to the sights of the upper world. First he would be able to see the shadows best, next the reflections of men and other things in the water, and then the things themselves. Afterwards he would be able to gaze upon the light of the moon, the stars, and the spangled heaven. Would it not be easier at first for him to look upon the sky and the stars by night than upon the sun or the light of the sun by day?

GLAUCON: Certainly.

SOCRATES: Last of all he would be able to see the sun, not merely as it is reflected in the water, but in its true nature and in its own proper place.

GLAUCON: Absolutely.

SOCRATES: He will then begin to conclude that it is the sun which causes the seasons and the years, which is the guardian of everything in the visible world, and which, in a certain way, is the cause of all the things that he and his fellows have formerly seen.

GLAUCON: It is evident that he would first see the sun and then reason about it.

SOCRATES: And when he remembered his old habituation, and the wisdom of the cave and of his fellow-prisoners, do you not suppose that he would be happy about his change and pity those who were still prisoners?

GLAUCON: Certainly he would.

SOCRATES: And if they were in the habit of honoring those who could most quickly observe the passing shadows and decide which of them went before others, which came after, which occurred simultaneously – being therefore best able to draw conclusions about the future – do you think that he would care for such honors or envy the possessors of them? Would he not say with Homer, “Better to be the poor servant of a poor master,” and to endure anything, rather than think as they do and live after their manner?

GLAUCON: Yes, I think that he would rather suffer anything than accept these false notions and live in this miserable manner.

SOCRATES: Indeed, imagine what it would be like for him to come suddenly out of the sun and to return to his old place in the cave. Would he not be certain to have his eyes full of darkness?

GLAUCON: Most assuredly.

SOCRATES: And while his eyes were filled with darkness and his sight still weak (and the time needed to become re-accustomed to the cave might be very considerable), if there were a contest in which he had to compete in measuring the shadows with the prisoners who had never been out of the cave, would he not be ridiculous? Men would say of him that his ascent and descent had destroyed his eyesight, and thus that it was better not even to think of ascending. And if they caught anyone trying to free another and lead him up to the light, they would put the offender to death.

GLAUCON: Without question.

SOCRATES: You may append this entire allegory, dear Glaucon, to what I have said before. The prison house or cave is the world of sight; the light of the fire within the cave is the sun. And you will not misapprehend me if you interpret the journey upwards to be the ascent of the soul into the intelligible world, which, at your request, I have described. Only God knows whether or not my description is accurate. But whether true or false, my opinion is that in the world of knowledge the Form of the Good appears last of all, and is seen only with an effort. When seen, however, it can only lead us to the conclusion that it is the universal author of all things beautiful and right, that it is the origin of the source of light in the visible world, and the immediate source of reason and truth in the intelligible world. Without having seen the Form of Good and having fixed his eye upon it, one will not be able to act wisely either in public affairs or in private life.

GLAUCON: I agree, as far as I am able to understand you.

The **Allegory of the Cave**, also commonly known as **Myth of the Cave**, **Metaphor of the Cave**, **The Cave Analogy**, **Plato's Cave** or the **Parable of the Cave**, is an allegory used by the Greek philosopher Plato in his work *The Republic* to illustrate “our nature in its education and want of education” (514a). The allegory of the cave is written as a fictional dialogue between Plato's teacher Socrates and Plato's brother Glaucon, at the beginning of Book VII (514a–520a).

Plato imagines a group of people who have lived chained in a cave all of their lives, facing a blank wall. The people watch shadows projected on the wall by things passing in front of a fire behind them, and begin to ascribe forms to these shadows. According to Plato, the shadows are as close as the prisoners get to seeing reality. He then explains how the philosopher is like a prisoner who is freed from the cave and comes to understand that the shadows on the wall are not constitutive of reality at all, as he can perceive the true form of reality rather than the mere shadows seen by the prisoners.

The Allegory is related to Plato's Theory of Forms, wherein Plato asserts that “Forms” (or “Ideas”), and not the material world of change known to us through sensation, possess the highest and most fundamental

kind of reality. Only knowledge of the Forms constitutes real knowledge. In addition, the allegory of the cave is an attempt to explain the philosopher's place in society.

The Allegory of the Cave is related to Plato's metaphor of the sun (507b–509c) and the analogy of the divided line (509d–513e), which immediately precede it at the end of Book VI. Allegories are summarized in the viewpoint of dialectic at the end of Book VII and VIII (531d–534e). This relates to the idea of forms as people struggle to see the reality beyond illusion.

Socrates begins by describing a scenario in which what people take to be real would in fact be an illusion. He asks Glaucon to imagine a cave inhabited by prisoners who have been chained and held immobile since childhood: not only are their arms and legs held in place, but their heads are also fixed, compelled to gaze at a wall in front of them. Behind the prisoners is an enormous fire, and between the fire and the prisoners is a raised walkway, along which people walk carrying things on their heads “including figures of men and animals made of wood, stone and other materials.” The prisoners can only watch the shadows cast by the men, not knowing they are shadows. There are also echoes off the wall from the noise produced from the walkway.

Socrates asks if it is not reasonable that the prisoners would take the shadows to be real things and the echoes to be real sounds, not just reflections of reality, since they are all they had ever seen or heard. Wouldn't they praise as clever whoever could best guess which shadow would come next, as someone who understood the nature of the world? And wouldn't the whole of their society depend on the shadows on the wall?

Socrates next introduces something new to this scenario. Suppose that a prisoner is freed and permitted to stand up. If someone were to show him the things that had cast the shadows, he would not recognize them for what they were and could not name them; he would believe the shadows on the wall to be more real than what he sees.

“Suppose further”, Socrates says, “that the man was compelled to look at the fire: wouldn't he be struck blind and try to turn his gaze back toward the shadows, as toward what he can see clearly and hold to be real? What if someone forcibly dragged such a man upward, out of the cave: wouldn't the man be angry at the one doing this to him? And if dragged all the way out into the sunlight, wouldn't he be distressed and unable to see “even one of the things now said to be true”, viz. the shadows on the wall (516a)?

After some time on the surface, however, Socrates suggests that the freed prisoner would acclimate. He would see more and more things around him, until he could look upon the Sun. He would understand that the Sun is

the “source of the seasons and the years, and is the steward of all things in the visible place, and is in a certain way the cause of all those things he and his companions had been seeing” (516b–c). (See also Plato's metaphor of the Sun, which occurs near the end of *The Republic*, Book VI)

Socrates next asks Glaucon to consider the condition of this man. “Wouldn't he remember his first home, what passed for wisdom there, and his fellow prisoners, and consider himself happy and them pitiable? And wouldn't he disdain whatever honors, praises, and prizes were awarded there to the ones who guessed best which shadows followed which? Moreover, was he to return there, wouldn't he be rather bad at their game, no longer being accustomed to the darkness? “Wouldn't it be said of him that he went up and came back with his eyes corrupted, and that it's not even worth trying to go up? And if they were somehow able to get their hands on and kill the man who attempts to release and lead up, wouldn't they kill him?” (517a)

Socrates remarks that this allegory can be taken with what was said before, viz. the metaphor of the Sun, and the divided line. In particular, he likens “the region revealed through sight” — the ordinary objects we see around us — “to the prison home, and the light of the fire in it to the power of the Sun. And in applying the going up and the seeing of what's above to the soul's journey to the intelligible place, you not mistake my expectation, since you desire to hear it. A god doubtless knows if it happens to be true. At all events, this is the way the phenomena look to me: in the region of the knowable the last thing to be seen, and that with considerable effort, is the idea of good; but once seen, it must be concluded that this is indeed the cause for all things of all that is right and beautiful — in the visible realm it give birth to light and its sovereign; in the intelligible realm, itself sovereign, it provided truth and intelligence — and that the man who is going to act prudently in private or in public must see it” (517b–c).

After “returning from divine contemplations to human evils”, a man “is graceless and looks quite ridiculous when — with his sight still dim and before he has gotten sufficiently accustomed to the surrounding darkness — he is compelled in courtrooms or elsewhere to contend about the shadows of justice or the representations of which they are the shadows, and to dispute about the way these things are understood by men who have never seen justice itself?” (517d–e).

Fitzgerald's work is best known for representing the spirit of the 1920s. With the Great War over many Americans felt that life was for fun and making money. The Fitzgeralds themselves were leading figures in the wild spending, parties and heavy drinking. Fitzgerald himself and his wife led a life of high living, big spending and all night party- going. They saw themselves as representatives of the “Jazz Age”. Nevertheless, Fitzgerald

felt that the twenties would end badly for both himself and America and so *All the stories that came into my head had a touch of disaster in them.*

More than any of his other books *The Great Gatsby* catches the spirit of the twenties. It came out in 1925 and is generally considered to be Fitzgerald's greatest work, although it did not sell well at first. The background for the book is the wealthy Long Island area of New York State where the Fitzgeralds were living when he started writing.

Romantic and tragic figure, Jay Gatsby, inheritor of an intensely American disposition that is simultaneously a blessing and a burden, tries to impose his dream on the reality around him and this is his downfall: "Can't repeat the past? ... Why of course you can!". But what he doesn't understand is that time cannot repeat itself and he remains trapped in a past dream – this is partly the reason why he could never win: ... *his dream (Gatsby's dream) must have seemed so close that he could hardly fail to seize it. He did not know that it was already behind him; somewhere back in that enormous darkness, beyond the city where the dark fields of the Midwest rolled on under the night.*

*Gatsby believed in the green light, the magic promise of the future. He didn't realize that as we reach forward towards the dream, it moves ever further away from us. We press on, like boats against the current, and all the time we are carried back into the past.*¹

But someone would say: what's the connection between Plato's Myth of the cave and Fitzgerald's modern character? Is there any real connection? The answer is yes! There is a very strong connection between Plato's myth and Fitzgerald's novel. Because exactly as Plato's man tries hard to see the real, true, original light of the sun exactly does Fitzgerald's character Gatsby who tries to all costs, (including his own life) to obtain what he wants: Daisy Buchanan, for him this is the light that shines powerfully in his life and brings his death. Exactly as Plato's man has the pleasure and happiness for only a little period of time before being killed by his fellows because he returns to share what he saw, exactly happens to Gatsby. He thinks that by revealing the truth and telling Daisy's husband, Tom that his wife loves him and she will soon leave Tom, Gatsby experiences happiness, illusion and passion all generously offered by a fake love. The result is his death which represents also the only solution for Fitzgerald's character because after having Daisy for a short period of time (Plato's man barely has the time to contemplate the sun's light) he can not conceive his life without her (but Daisy doesn't totally want to abandon her husband), so he can not live without her. In the same time probably Daisy being a very weak woman, having mental problems too, would never abandon her husband and her family to join Gatsby. So Gatsby can not live without Daisy but he can not

either live with her. It is the same situation in Plato's myth. The man who sees the light can not and doesn't want to go back into his cave after seeing the true Reality, the Truth, but he can't also live alone there at the surface of the cave, only him and his light. So, again the only available solution for Plato's "hero" is death. He is murdered by his fellows as Gatsby is murdered by another character of Fitzgerald's novel. The light – or Daisy, its equivalent in Fitzgerald's novel – represents the dynamic element which concentrates the entire energy of the characters and which determines their own destiny: life or death.

Gatsby is a too romantic person and his romanticism and sensibility are not appropriate for his time and condition. He loves Daisy to obsession but he is blind she doesn't perceive the woman as she is: unstable psychically and morally, weak will, remorseless and completely changed by her marriage. Jay thinks that the love feeling is reciprocal: *I can't tell you how surprised I was to find out I loved her, old sport. I even hoped for a while that she would throw me over, but she didn't because she was in love with me too...I was getting deeper in love every minute and all of a sudden I didn't care of my plans.*

Plato said *To love means to find the other half of the whole of which you were once a part*, but he also said that *Important is not to live but to live as it should*². Gatsby is a person that "lives as it should"; he has an aim and for reaching it tries to do the impossible: to change human nature, but he fails and when everything starts to shake and he glimpses at the truth, death is the only solution of his contradiction: he could not have Daisy because she didn't have, anymore, strong feelings for him and had accepted gladly her family life with Tom, and, on the other hand he could not live with this new discovery. Everything he built collapses like a sandcastle taken by the sea wave. Jay Gatsby is *worth the whole lot of them!* (*of them* means Daisy and her husband, Tom) is Nick Carraway's final conclusion.

Although both characters are idealistic neither of them does succeed in having what they fought for. They just obtain glimpses of happiness and fulfillment of their passions and desires. But doesn't it worth fighting for someone's goals and having the satisfaction that you saw them accomplished?

NOTES

¹ F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Penguin Books, 2000.

² Plato, *Banquetul and Criton*.

BIBLIOGRAPHY

- Blackburn, Simon, *Dictionary of Philosophy*, Oxford University Press, 2008.
- Burdescu, Felicia, *American Literature*, Reprografia Universității din Craiova, 1999.
- Burdescu, Felicia, *Masters of American Literature*, Publishers Universal Dalsi, 2004.
- Gower, Roger, *Past into Present. An Anthology of British and American Literature*, London, Longman, 1998.
- Huard, Roger L., *Plato's political philosophy. The cave*, Algora Publishing, 2006.
- Lauter, Paul, *The Heath Anthology of American Literature*, third edition, vol. II, Houghton Mifflin Company, Boston, New York.
- Parkinson, Kathleen, *F. S. Fitzgerald, The Great Gatsby*, Penguin Critical Series, London.
- Vlăduțescu Gheorghe, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, Paideia, București, 2001.
- *** *Citate și Cugetări din lumea întreagă*, Prietenii Cărții, București, 2004, vol. I.
- *** *Dicționar de simboluri*, Artemis, București, 1994, vol. I, II, III.
- *** *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University Press, 1999.

VIZIUNEA SCRIITORULUI OCTAVIAN PALER ASUPRA UNOR MITURI ALE ANTICHITĂȚII GRECO-LATINE ÎN VOLUMUL *MITOLOGII SUBIECTIVE*

Cristina-Eugenia BURTEA-CIOROIANU

Abstract

The obsessive presence of Greek-Latin antiquity myths in Octavian Paler's works, especially in the novel *Mitologii subiective*, created the premises for this article that underlines the author's ability to easily move among myths, to personalize them, to revalue them, assigning them new judgment values. One by one, myths such as Oedipus, Sisyphus, Ulysses, Theseus, etc., are uncovered, are caught in the searchlight of history, of feeling and auctorial reinterpretation. Octavian Paler has a ubiquitous way of living in multiple cultural spaces, giving the impression that he wandered through the entire antiquity on foot and was in the coat of every mythological character that caught his eye. Thus, this overwhelming appeal to mythology of the writer convinced that the modern world can no longer create myths becomes a reason for reflection and revaluation of contemporary values.

Key-words: *presence of myths, Octavian Paler, modern world, revaluation.*

Incursiunea în mitologie a lui Octavian Paler este cea a călătorului în lumea subiectivă a miturilor, ca formă a culturii primordiale, ca deschidere a drumului imaginarului, a unei călătorii cu sine prin creațiile popoarelor. Mitul face apel așadar la o logică anume, aceea a imaginarului, fapt care îi asigură de altfel puterea de evocare. Prezența mitului în scrierile lui Octavian Paler se poate corela cu o tendință de evadare într-un spațiu arhetipal, printr-o reinterpretare a mitologiei antice.

Prin mituri, Paler încearcă să-și ofere o compensare a frustrărilor venite din lumea modernă, lipsită de iluzii și imaginație și dominată de o latură existențială eminamente pragmatică. Astfel, poveștile ancestrale ale omenirii revin dintr-o zonă a tragicului „(...) încărcate de sensurile (și semnele) grandorii tragice. Și nu vin ca să se reveleze, ci ca să provoace o revelație (o confesiune): acea a eseistului condamnat să respire numai în preajma marilor simboluri.”¹

Întoarcerea la miturile Greciei antice este realizată prin volumul *Mitologii subiective*, o carte remarcabilă care invită la reflecție. Diferitelor

personaje din mitologia greacă le este alocat câte un capitol ce îmbină descrierea istorică și interpretarea eseistică, prezentarea secvenței mitologice, fiind completată de comentariul autorului, adesea surprinzător, care ne invită la o „aventură interioară”. Cele două voci narrative, cea a autorului și cea a eroului care este obiectul mitului, converg spre un unic mesaj, estetic și moral. Odată cu descinderea scriitorului în mitologie: „Stilul devine mai direct reflexiv și tema morală, esențială la el, răzbate acum mai decis printre rânduri. (...) Eseistul vede peste tot epifanii și socotește mitologia o carte despre condiția existențială a omului.”² Subiectivizarea mitologicului, cuprinsă de altfel chiar în titlu, este subliniată clar și în textul cărții, căci 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».”³ Fiecare mit în parte este personalizat, atribuindu-i-se trăsături specifice, echivalente structurii ființiale a scriitorului. Eul confesiv, etalându-și erudiția, provoacă miturile la un dialog cu sine lăsând Sfinxul să-l întrebe orice. Prin acest mod de asumare a miturilor, eseistul își provoacă parcă propriul destin. El vrea să le recupereze având senzația unei receptări eronate a miturilor de-a lungul istoriei. Paler găsește soluția de a le proiecta într-o altă „viziune existențială” și de a le investi cu noi sensuri.⁴

Formă a culturii, mitul îi oferă eseistului posibilitatea de a se confrunta cu zeii, de a se ascunde sub măștile lor, de a-și exprima prin ei interogațiile asupra propriei existențe, asupra îndoielilor și obsesiilor sale. Așadar, Octavian Paler ne prezintă imaginea unor zei transformați în idee și asupra căreia, printr-o coborâre în noi înșine, trebuie să medităm: „În fond nu mă interesează atât zeii grecilor cât ce voi găsi sub măștile lor. Vreau să-mi pun singur întrebarea sfînxului și să încerc un răspuns. Și nu-mi dau seama de ce socotește Hegel că trebuie să ne producă încântare această legendă. Mândria de a nu trișa mi se pare un sentiment mai adevărat. Nimeni nu poate eluda obligația de a se întâlni, într-un fel sau altul, cu sfînxul și de a-l privi drept în ochi, fără pedeapsa unui suflet steril. Dacă aș da la o parte acest gând, ar însemna să uit că nimic durabil nu se poate întemeia pe indiferență.” (p. 9). Pornind „călătoria” de la Sfinxul aflat la porțile Thebei, un sfînx grec ce „contestă indiferența sfînxului de la piramide” (p. 7), Paler se transpune în pielea lui Oedip, aflat în fața confruntării cu destinul.

Această întâlnire cu sfînxul, naște adevărate digresiuni pe marginea celor două culturi, egipteană și greacă: „Deosebirea dintre cei doi sfîncși depășește în realitate faptul că unul interoga călătorii, iar altul îi neliniștește prin tăcere. Mi se pare că aflăm aici un semn specific al celor două culturi. Cea egipteană are misterul sfîncșilor săi impenetrabili surâzând ideii de timp, în vreme ce cultura greacă se regăsește în orgoliul lui Oedip de a fi

înfrânt sfînxul. (...) Măreția sfînxului de la piramide ne devine străină tocmai prin ceea ce părea să constituie victoria sa: indiferența. (...) Grecii au înțeles că un sfînx care pune întrebări e mult mai plin de speranță.” (p. 12-13). Scriitorul se află de fapt la mare, unde are loc confruntarea sa cu zeii și cu temerile sale, când iese în fiecare seară pe faleză pentru a ne înfățișa graficul anotimpurilor schimbătoare. În acest sfârșit de iarnă „de la care nu cer și nu aștept decât bucuria de a mă uita liniștit la soarele de-afară” (p. 8), sub privirea mării, dincolo de valurile înspumate, dincolo de real și de „melancolia elină”, scriitorul se reconstruiește, se reinventează.

Nu întâmplător, poveștile ancestrale ale omenirii, localizate de scriitor în antichitate, provin dintr-o zonă a tragicului fiind „încărcate de sensurile (și semnele) grandorii tragice. Și nu vin ca să se reveleze, ci ca să provoace o revelație (o confesiune): acea a eseistului condamnat să respire numai în preajma marilor simboluri.”⁵ Conștiința lui Paler se disipă în mituri, pentru că se reconstituie din ele, fiecare *eu* al său purtând un nume mitologic. Miturile care-l urmăresc în permanență pe autor, Oedip și Sisif oferă în același timp satisfacția unei tăceri interioare, cea a Sfînxului și libertatea zborului lui Icar. Vârful muntelui spre care urcă împovăratul Sisif, nu este un capăt al deznădejzii ci un început al speranței: „Sisif nu trebuie să dorească să rețină stânca în vârf. Unica lui speranță e ca stânca să se rostogolească din nou.” (p. 59). Rând pe rând, miturile sunt devoalate, sunt prinse sub lumina reflectorului istoriei și al trăirii și reinterpretării auctoriale. Vedem un Oedip asumându-și lucid și mândru destinul, vina: „(...) Oedip ni se înfățișează ca un erou în stare să suporte adevărul și să lupte pentru el și atunci când aceasta înseamnă distrugerea sa.” (p. 18); „Vina este pentru Oedip o treaptă încă și mai glorioasă decât revolta.” (p. 25). Interesantă este viziunea lui Octavian Paler pe marginea miturilor comentate, profundă, originală și deschizătoare de noi sensuri, interiorizate și scoase la lumină ca o eliberare.

În cazul lui Oedip: „Tragedia ascunde o apologie. Aș spune că Oedip se transformă pe sine însuși în zeu, un zeu care suferă, totuși nu mai puțin zeu câtă vreme e liber și nu regretă răspunsul sfînxului. (...) Orbirea sa nu e atât o sentință, cât asceză. În momentul acela a văzut clar înlăuntrul său. Singura sa revoltă rămâne acceptarea.” (p. 25). Realitatea situării la mare a scriitorului este doar liantul ce face legătura între povești, mediul acvatic devenind unul al deschiderii spre alte lumi interioare: „(...) marea m-a învățat să-mi privesc destinul în față și să cred în ceva.” (p. 71). Tot marea, „(...) și ea un sfînx pentru Ulise, după cum labirintul e pentru Tezeu un sfînx învins cu ajutorul firului Ariadnei.” (p. 30), face trecerea spre tema labirintului. De remarcat este disponibilitatea autorului de a ne aminti

permanent de miturile cu care se simte familiar: Sisif, Oedip, Ulise, Icar, de a le trata pe celelalte prin prisma lor, căci: „Ordinea lăuntrică a lui Sisif este să privească vârful muntelui plin de speranță; a lui Oedip, să urmeze cu tenacitate adevărul; a lui Ulise, să se întoarcă în Ithaca; a lui Icar, să zboare cu riscul de a muri.” (p. 31).

Așadar, eseistul inventează recurența celor două mituri: oedipian și sisific, în celelalte speculând-o în contaminarea acestora. Drumul pe care-l parcurge Theseu pentru a-și găsi tatăl este identificat cu cel al lui Oedip, minotaurul și labirintul sunt simboluri ale propriilor noastre singurătăți și neliniști interioare, identificându-se uneori cu masca Sfinxului. Labirintul este alteori și locul întrebărilor despre noi înșine sau chiar lipsa de sens ce vizează absurdul. Fiecare mit devine un ciob din oglinda în care Paler își afișează neliniștile. Prezența lor, deși fragmentară, e o certitudine a ființei sale la fel de disipată într-o memorie care nu iartă, construind treptat mitul personal al autorului: „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. (...) Singura mea speranță este să mă întreb mai departe.” (p. 15). Așadar, acest mit încearcă să împace „eul și «afacerile» sale personale, pe acel *Id* împreună cu istoricii săi, ai «trupului», și pe supraomul socio-cultural.”⁶ Fiecare mit preluat se suprapune peste o imagine mentală a autorului. Mitul pur își degradează sensul primordial fiind investit și contaminat cu noi sensuri, prin întâlnirea cu imaginile frustrante ce revin la suprafață din latențele eului auctorial, prin defularea acestuia.

Labirintul ne vorbește astfel, „despre dragoste și despre memorie.” (p. 31). La baza motivației străbaterii labirintului de către Tezeu, stă dragostea pentru Ariadna, iar amintirea drumului parcurs devine o condiție *sine qua non* pentru a ieși din coridoarele întortocheate. Este un drum al cunoașterii în plan ideatic, așa cum ne sunt prezentate toate miturile la nivelul lor de interpretare. Labirintul trezește în noi provocarea sinelui transferându-și atributele asupra oricărui spațiu claustant, care poate fi cel al deșertului, al închisorii, al naufragiului sau al muntelui sisific: „(...) e necesar a nu evita un labirint tocmai pentru izbânda de a ieși din el (...)” (p. 36). În acest spațiu interior, obsedant, tema singurătății eului oferă lecția riscului de a iubi, dragostea devenită esență a trăirii: „În labirint nu voi avea alte arme decât curajul de a privi destinul în față și dragostea ta.” (p. 32). Drum al autocunoașterii, al privirii în oglinda sufletului de-a lungul traseului existențial, ca și Narcis, dincolo de apele fântânii, labirintul îți oferă în singurătate acel moment de sinceritate cu tine însuși, acea atingere a sinelui: „De fapt, în adâncul labirintului e fântâna în care s-a uitat Narcis. O fântână înroșită cu sângele Minotaurului.” (p. 36). În mitul lui Tezeu: „Nu numai despre dragoste este vorba, ci despre ceva mult mai complicat. S-o numesc

ordinea mea interioară. Să nu uit cine sunt și ce este în mine statornic. Nu există libertate în afara memoriei. Și nici fericire.” (p. 39).

Coordonată esențială a scriitorului, memoria este singura care „(...) ne salvează de neant și rămâne.” (p. 54). Există în *Mitologii subiective* „un adevărat laitmotiv al memoriei”.⁷ Sisif, care într-un fel sau altul devine reprezentantul tuturor celor ce s-au opus zeilor, nu este un fericit: „Mi-e greu să mi-l închipui pe Sisif fericit, așa cum ne propune Camus (...)” (p. 59). El, și prin el autorul, ne sugerează că viața conștientă, bazată pe memorie este, în fond, o dramă asumată, aceea a amintirii permanente a urcușului Golgotei personale: „(...) trebuie să ne suim fiecare stânca proprie. Șansa de împlinit e de a trăi cum putem mai corect și de a sui și coborî muntele cât mai demn.” (p. 60). De aici, se naște și concluzia că, „meseria de a trăi”, cum o numește Pavese, oricât de bine ar fi învățată, este învăluită în pânza melancoliei și regretului: „Timpul e unul din ultimele cuvinte pe care le-am învățat, ca să numim cu el tocmai regretul, iar melancolia am descoperit-o când ne-am uitat în urmă.” (p. 97).

Definiția memoriei aflată în cartea de poeme a scriitorului, devine necesară: „Un ochi neodihnit sub osul frunții. / Încerc zadarnic pleoapa să-i închid.”⁸ Amintirea dă consistența, profunzimea ființei umane, izvorul de unde pornește drumul inițiativ al fiecăruia dintre noi spre fericire: „Orice drum spre fericire ne cere să ne simțim liberi, iar pentru mine libertatea înseamnă să-mi amintesc și să-mi visez țărmlul.” (p. 70); „(...) și știi că oamenii n-au visat altfel veșnicia decât ca o rezistență a memoriei la timp.” (p. 71). Rătăcirile pe mare ale lui Ulise (fiu al lui Laerte și al Anticleei, care a fost rege în Ithaca și soțul Penelopei⁹) semnifică o luptă împotriva uitării, o permanentă conștientizare a întoarcerii în Ithaca, a regăsirii drumului spre casă și spre sine, căci „(...) marea poate fi tot atât de goală ca și o viață care n-ar vrea să învețe nimic din cele întâmplare.” (p. 69). Pentru un Ulise hotărât să se împotrivească uitării prin legarea de catarg: „Memoria nu mai e necesară ca un echilibru, ci ca o compensație.” (p. 69). El se află dincolo de înțelegerea memoriei proustiene „care se construiește din parfumul unei flori” (p. 68) aflate în trecut, memoria la Ulise ține loc de viitor, crește din speranța regăsirii sinelui: „(...) rătăcesc pe mări căutând un țărm pe care-l port în mine ca pe un destin. El strălucește dincolo de toate rătăcirile mele. Iar țărmul acesta sunt eu însumi (...)” (p. 70). Singura cale de a nu te sufoca sub mantia memoriei este uitarea: „Zeii s-au despărțit de oameni când și-au sacrificat trecutul ca pe un animal și l-au ars. Dacă vrei într-adevăr să deveniți nemuritori, începeți cu asta, învățați să uitați. Altfel, memoria vă va împovăra din ce în ce mai mult până vă va ucide. Fără amintiri, veți fi ușori și limpezi.” (p. 78).

O altă soluție de a scăpa din chingile propriilor noastre frământări, umbre ale trecutului, amintiri care ne rod viitorul înainte ca acesta să existe, este iluzia, la care participăm cu toții, ca și scutierul lui Don Quijote „conștient de jocul său.” (p. 106), conștientizând că: „Decăderea din iluzie aduce după sine decăderea din mister.” (p. 270). Într-o lume a iluziei memoria realului nu-și mai are locul, ci este înlocuită cu una confecționată, aparentă, insinuată.

Și zborul lui Icar este pus sub semnul memoriei, al detașării de ea, căci: „Destinul celor stăpâniți de memorie e pământul, nu cerul.” (p. 125). Zborul lui Icar devine ca și întâlnirea lui Oedip cu Sfînxul, o descoperire a chipului său adevărat în oglinda cerului: „(...) el s-a descoperit pe sine abia zburând. Acesta este destinul său. Și-l va trăi deci până la capăt.” (p. 127). Acest destin tragic, fiind cunoscută apetența scriitorului pentru acest tip de eroi, pe deplin asumat al fiului lui Dedal, este a unuia care „(...) își creează moartea cu o liniște pe care numai copiii și zeii o au.”, iar „elanul său sincer era tocmai ce le trebuia grecilor ca să ridice privirea din pământ și să viseze (...)” (p. 129). Confundându-se cu viitorul, iluzia estompează trecutul, cel mai nociv agent al singurătății care tronează peste paginile uneori prea încărcate ale cărții lui Octavian Paler. „Mă cufund într-o singurătate fără speranță, ca să nu am nevoie de zei și să-i pot disprețui.” (p. 112), spune scriitorul mișcând buzele „cenușii ca piatra” ale lui Prometeu. Eroul antichității, cel care a furat din Olimp focul și a fost pedepsit de zei pentru că a iubit prea mult oamenii, a devenit egalul acestora „după ce a disprețuit frica (...)” (p. 111), și ne-a obișnuit cu ideea „că avem dreptul la mai multă mândrie.” (p. 115), la mai mult curaj de a ne înfrunta destinul.

Destinul este și el o altă constantă a coborârii în mitologie. Atât muritorii, cât și zeii sunt prizonieri ai Soartei, ai Moirei, fiind înlănțuiți cu zalele propriilor voințe: „Tragediile antice îmi sugerează o idee aparent bizară: vorbind despre destin, grecii au evitat să se uite în abis. Destinul a fost, poate, țărnul zărit de omul disperat de hazard. Și, poate, prima piramidă cu care cei vechi au încercat să umple prăpastia goală deasupra căreia și zeii căpătau ameteți.” (p. 258). Din această hotărâtă independență, libertate a trăirii, se naște sentimentul culpabilității în fața principiului arbitrar ce guvernează lumea. *Hybris*-ul (vină, păcat), ce semnifică în greacă „aroganța, lipsa măsurii, trufia și depășirea limitei”¹⁰, este omniprezent, iar omul antic ca și cel modern, simte nevoia de sprijin în fața pedepsei inerente. Acest sprijin este căutat în eroii infailibili și de necontestat ai mitologiei, de tipul: Ahile, Heracles, Ajax, Iason, Tezeu, etc. Toate aceste modele formează un ideal de viață, o permanentă sursă de inspirație. Problema conștiinței în lumea polisului grecesc este adusă de Tiresias, cel

înzestrat cu darul prezicerii și cel care mută datele conflictului exterior, cu unul interiorizat, cel bântuit de remușcări și întrebări chinuitoare.

Personajele ce se supun destinului întruchipat de prezicerile oracolului sunt: Oedip, Antigona, Orfeu. Această cunoaștere *a priori* a propriei tragedii, deși sporește suferința, nu împiedică însă, pe cei aleși să continue lupta cu destinul, care e apoi încununată de o moarte intrată în legendă. Zeii se tem nu numai de destinul ce i-a așezat în istoria omenirii, ci și de memoria oamenilor, care: „După ce și-au pierdut amintirile în valurile Lethei nu mai sunt primejdioși. Nu vor mai ști că au trăit; fără memorie, vor fi fără destin.” (p. 261). Fără memorie, scriitorul ar fi privat de un refugiu. Memoria l-a însoțit pe Octavian Paler ca un *fatum*, căci „(...) oricât de inexistentă ar fi la o anumită vârstă memoria, nu există altă cale pentru a rămâne tu însuși.” (p. 282); destinul fiind rescris prin „opera mea”. (p. 283).

Trecerea prin hățișul miturilor este favorizată de raportarea eseistului la ideile unor nume cu rezonanță în istoria culturii universale. Astfel, scriitorul în demersul său mitologic, ține cont și de ce au spus înțelepții omenirii după ce zeii au tăcut. Sunt citați, Paul Valéry și Jules Renard care a spus „le bonheur c'est de le chercher...” (p. 129), Baudelaire, Gérard de Nerval cu soarele negru al melancoliei sale, Leconte de L'Isle „acest mistic al frumosului” (p. 151), Novalis cu nopțile sale, Ortega Y Gasset, Balzac, Oscar Wilde, Unamuno cu teoria sa asupra omului „animal afectiv” (p. 239), Pavese cu „arta de a trăi”, Camus, Rousseau cu întoarcerea lui la natură, Proust la care „memoria însăși este aventura” (p. 68), Poe cu cele patru condiții puse fericirii: „Viața în aer liber, Iubirea, Detașarea de ambițiile meschine, Creația” (p. 45), Hegel, Lessing, Socrate, etc., și terminând cu Chamfort care pretinde că „fericirea nu vrea să depindă de nimic.” (p. 267). Aceste referințe la cultura umanității se bazează pe dorința de a afla sau reafila, prin intermediul discursului meditativ, niște adevăruri simple și firești, poate demult uitate.

Eseistul are marea calitate ca, în ciuda unei cărți scrise pentru niște adevărați inițiați în tainele mitologiei, să facă aceste lucruri complicate să pară accesibile oricărui amator. Octavian Paler are harul celui care, deși pare a-și vorbi sieși de fiecare dată, lasă loc, după fiecare capitol de dezbatere a problematicii existențiale prinse-n înveliș mitologic, găsirii răspunsurilor de către fiecare dintre noi, dincolo de rândurile cărții. Astfel, în diversele ipostaze ale personajelor mitice se reflectă chipurile omului problematic, care contemplă de pe țărm marea, scriind în nopțile insomniei sale aceste pagini în care se confruntă cu propria sa conștiință, prin aceste valori și simboluri mediatore.

NOTE

- ¹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București-Chișinău, Editura David-Litera, 1998, p. 193.
- ² *** *Dicționarul general al literaturii române* (P/R), București, Editura Univers Enciclopedic, 2006, p. 19.
- ³ Octavian Paler, *Mitologii subiective*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 280.
- ⁴ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 193.
- ⁵ *Ibidem*.
- ⁶ Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, București, Editura Nemira, 1998, p. 60.
- ⁷ Virgil Ardeleanu, *Mențiuni*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, p. 203.
- ⁸ Octavian Paler, *Umbra cuvintelor*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 55.
- ⁹ Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 858.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 441.

BIBLIOGRAFIE

- *** *Dicționarul general al literaturii române* (P/R), București, Editura Univers Enciclopedic, 2006.
- Ardeleanu, Virgil, *Mențiuni*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.
- Bachelard, Gaston, *Apa și visele – Eseu despre imaginația materiei*, București, Editura Univers, 1995.
- 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 mitodologie. 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.
- Ferrari, Anna, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Iași, Editura Polirom, 2003.
- Paler, Octavian, *Umbra cuvintelor*, București, Editura Eminescu, 1970.
- Paler, Octavian, *Mitologii subiective*, București, Editura Eminescu, 1975.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, București-Chișinău, Editura David-Litera, 1998.

POEȚI LATINI ÎN LECTURA LUI G. CĂLINESCU

Alexandra CIOCÂRLIE

Résumé

Sans être un spécialiste dans le domaine de l'antiquité, G. Călinescu a été attentif aux échos classiques dans la littérature moderne. Intéressé surtout par la poésie latine, il a écrit deux amples études sur Horace et Ovide. La familiarité avec leur texte lui a permis une reconstitution de l'univers de la poésie de l'époque d'Augustus. Il l'a réalisée en profitant aussi de son talent de prosateur. Comme il l'avait fait ou le fera dans ses autres écrits, Călinescu a utilisé à une large échelle la technique des associations insolites, paradoxales même, entre les œuvres des poètes latins et bon nombre d'écrits ultérieurs.

Mots clés : *G. Călinescu, l'Antiquité, littérature moderne, poésie latine, reconstitution.*

Receptiv la ecourile clasice în literatura modernă, Călinescu a notat adeseori în articolele sale motivele sau ritmurile antice sesizate de la unul sau altul din autorii români sau străini analizați. Dincolo de astfel de analogii, criticul a scris în anii '50 două lucrări despre literatura latină propriu-zisă. În 1956, el a inclus în volumul *Studii și conferințe*¹ amplul studiu *Horațiu, fiul libertului*, alături de conferințele dedicate unor mari autori din literatura universală – Tasso, Cervantes, Cehov și Tolstoi.

Studiul despre Horațiu debutează cu o caracterizare abruptă ce surprinde profilul social și moral al poetului: „Nu încape îndoială că Horațiu a suferit de un sentiment secret de inferioritate socială”. Această notație privitoare la complexele nutrite de fiul de sclav ajuns apropiat al lui Mecena devine axul interpretativ al lucrării. Ea se poate verifica la fiecare nivel al analizei, care reconstituie rând pe rând biografia artistului, atmosfera epocii, universul liric și ideile literare formulate de principalul teoretician al clasicismului latin. Demonstrația lui Călinescu este strânsă în pofida dimensiunilor mari ale studiului. Criticul observă filosofia socială defensivă a clientului situat între plebe și patron, strategia sa de a se feri în raporturile cu cei de sus ca și cu cei de jos, arta disimulației practică și recomandată de un ins acceptat pentru talentul său poetic în societatea celor aleși. Îndemnul de a urma calea de mijloc – *aurea mediocritas* – echivalează cu situarea justă între extreme spre a scăpa de agresiunea celor din jur, cu arta de a se șterge

în societate, de a nu bate la ochi. Reflecțiile poetului-curtean se întemeiază pe principiile epicureismului și stoicismului, filosofii practice răspunzând la problema fericirii prin recomandarea unei existențe conforme cu natura: înțeleptul trebuie să evite instabilitatea morală, anxietatea sau fixarea în pasiuni a profanilor. Nevoile sunt decise de natură, iar posesiunea și consumul trebuie păstrate în limitele necesității. Principiul *quod satis est* are drept consecințe idealul de mediocritate economică, voluptatea în sobrietate, ruralismul, critica civilizației, antiscientismul și întoarcerea la natură. Poziția socială a poetului implică și anumite inconsecvențe, de pildă contradicția dintre pacifismul său și glorificarea isprăvilor militare augustane, compasiunea pentru sclavi și antipatia față de vulgul irațional, antimisticismul și convertirea la religia oficială. Concepțiile estetice ale lui Horațiu se lasă plasate tot sub semnul compromisului, convenienței și căii de mijloc: rod al inspirației, dar și al meșteșugului, tinzând la adecvarea formei și conținutului, arta vizează totodată utilitatea și delectarea. Chiar și în chestiuni de detaliu, recomandată este media: tematica națională se poate îmbina fericit cu imitația modelelor grecești, arhaismele pot sta alături de neologismele cultivate pentru înnoirea limbii produsă de uzul creator. În viziunea lui Călinescu, teoria căii de mijloc și primatul necesității naturale explică mentalitatea, ca și arta lui Horațiu.

Criticul crede a descoperi condiționarea socială a receptării poetului latin în România: dacă marii latifundiari, cum ar fi Conachi sau Văcăreștii, nu s-au simțit atrași de el, în schimb l-au cultivat micii seniori rurali sau poeții de curte ca Grigore Alexandrescu, Alecsandri, Odobescu și Duiliu Zamfirescu. Sociologizantă, marcată de ideologia oficială a epocii este îndeosebi concluzia studiului: „În rezumat, poezia lui Horațiu este o profesie de mândrie plebee împotriva clasei pluto-aristocratice, fără a lua caracter de clasă și rămânând la compromis. Materialistă, antimisticistă, ea sfârșește prin a accepta religia oficială. Afirmând primatul naturii în acord cu rațiunea, are tendința de a degenera în naturism și în teoria sălbătăciei. Condamnând proprietatea, osândește și producția civilizatorie. În epoca sa, horatiansmul a reprezentat totuși o concepție progresistă și, într-o măsură, tot astfel în renaștere. Treptat, Horațiu devine reacționar, individualist, bigot, antipopulist, antirevoluționar, expresie îndeosebi a burgheziei mijlocii. Totuși, rămân câteva puncte mereu înaintate și valabile: ideea educabilității omului, erotica în marginile naturii, arta ca expresie vieții, poetul ca cetățean, poezia ca instrument de îmbunătățire socială, factor util, nu simplă delectare”. Aprecierile finale teziste ale lui Călinescu sunt accentuate într-o „Cronică a optimistului” din *Contemporanul*² care atrage atenția că „denaturată de-a lungul vremii”, poezia lui Horațiu „a devenit pentru mulți expresia tipică a apolitismului, a indiferentismului mic-burghez stupid,

bisericos, complet abstras, vegetând lângă sobă”. Constatarea este amendată prin sugestia ca artistul să fie „atent reconsiderat, în partea sănătoasă și veșnică a operei lui”, în care „a vorbit despre poetul-cetățean și despre datoria creatorului de a fi folositor semenilor săi”. Astfel de comentarii tendențioase pe marginea operei autorului latin poartă amprenta vremurilor în care au fost formulate.

Partizanatul ideologic al rezumatului final se face mult mai puțin simțit în cuprinsul studiului. Afirmațiile lui Călinescu se sprijină în permanență pe referiri substanțiale la text, atât în original cât și în traducere, criticul folosind cu măiestrie arta citatului pentru a-și susține ideile și a reconstitui din opera lui Horațiu portretul acestuia sau atmosfera epocii în care el a trăit. Fără a porni de la bibliografia critică de specialitate, comentatorul este un bun cunoscător al poetului latin, fapt dovedit și de traducerea juxtalineară integrală a operei horațiene realizată de el, ca și de cele câteva expresive traduceri libere din odele poetului din Venusia³. Familiaritatea cu textul îi permite lui Călinescu – prin intermediul citatelor și parafrazărilor – o reconstituire exactă a universului poeziei horațiene interpretate în cheie realistă. Lectura sa poate fi considerată întrucâtva reductivă, dar reprezintă o abordare legitimă a operei unui satiric atent la spectacolul contemporan. Poezia autorului augustan este văzută ca o comedie umană cu scene vii, reflectând moravurile timpului, fie că e vorba de efortul parvenirii și de goana după averi și moșteniri, fie că se referă la iureșul petrecerilor libertine. Cu ochi de romancier, Călinescu surprinde tabloul pitoresc al Romei lui Horațiu și evocă, atent la detalii, cu talent descriptiv, extravagantele arhitecturale ale locului sau opulența gastronomică a festinelor, forfota străzilor sau animația reprezentațiilor de circ. Studiul despre Horațiu se încheie cu o schiță de portret realizată cu arta instantaneului: poetul latin este închipuit – prin intermediul operei – la o masă rustică aranjată de „un esthet făcând exhibiție de putere națională”, cititor împătimit al operelor lui Platon, Menandru, Eupolis și Arhiloh, totodată amator de jocuri cu mingea, deși ajuns greoi cu vârsta, încărunit prematur și cu ochii atinși de o inflamație. Menținându-se mereu aproape de textul latin, Călinescu reușește să ofere o imagine însuflețită a lumii lui Horațiu.

Ca și în alte lucrări ale sale, comentatorul român întrebuințează pe scară largă tehnica asocierilor livrești stabilind numeroase analogii între opera poetului augustan și cea a altor scriitori. Chiar dacă pomenește în treacăt numele unor Anacreon, Cicero sau Seneca, criticul pare mai puțin tentat de comparația relativ lesnicioasă și uzuală a poeziei lui Horațiu cu a autorilor antici, elini sau latini, care i-au fost modele, colegi de generație literară sau discipoli. Călinescu preferă să urmărească în schimb posteritatea europeană a poetului până în Renaștere și secolul luminilor, uneori chiar și

în epocile următoare. Cu vervă asociativă, el face apropieri adesea insolite și declanșează o cascadă de analogii: comentatorul regăsește, de pildă, ecourile recomandării lui Horațiu privitoare la arta purtării defensive față de cei puternici la Ariosto, Tasso, Antonio de Guevara, Guicciardini, Baltazar Gracián sau cardinalul de Bernis; recunoaște mentalitatea de gentilom rural a protejatului lui Mecena la marchizul de Racan, Ronsard, du Bellay, Gongora, Chaulieu, Pope sau Voltaire; descoperă ceva din atitudinea horațiană față de bătrânețe și moarte la Ronsard și la Shakespeare; află o încredere în perenitatea creației similară cu a poetului augustin la Ronsard, Villegas, Th. Gautier sau Pușkin. E adevărat, se întâmplă ca unele din comparațiile lui Călinescu să fie oarecum forțate, ca în cazul apropierii între oda care exprimă reticența lui Horațiu față de călătoriile pe mare și versul definitiv pentru concepția lui Baudelaire despre frumos „*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*”. Majoritatea corespondențelor găsite de comentatorul român înzestrat cu remarcabilă mobilitate intelectuală sunt însă adecvate și relevante pentru puterea poeziei antice de a reverbera în posteritate. Capacitatea lui Călinescu de a sesiza punțile peste secole între opera lui Horațiu și a autorilor ulteriori oferă măsura receptivității criticului la farmecul încă viu al unei literaturi din vremuri apuse.

La 20 septembrie 1957 Călinescu a ținut la Marea Adunare Națională o comunicare în ședința festivă consacrată celebrării a 2000 de ani de la nașterea lui Ovidiu. Textul *Ovidiu, poetul* a fost publicat parțial în *Contemporanul*⁴ și integral în *Steaua*⁵, precum și în volumul omagial⁶ dedicat poetului de clasiciztii români, într-un gest parcă simetric cu al confrăților lor din exil care au îngrijit la Paris, sub coordonarea lui N. I. Herescu, consistentul volum *Ovidiana*⁷. Cu un an înainte de manifestările comemorative, Călinescu l-a așezat pe poetul latin în centrul uneia dintre cronicile optimistului⁸, puternic marcată ideologic. Este imaginată o întâlnire pe țărmul mării cu duhul lui Ovidiu recitând din propriile versuri, prilej de a i se arăta ilustrului exilat că s-a înșelat când i-a înfățișat pe geți în culori sumbre. În acest scenariu, priveștiștea construcțiilor din stațiuni, a canalelor de irigație, a recoltelor bogate sau a oamenilor aflați la cură ori în vacanță îl obligă pe poet să recunoască realizările regimului din România: „Dacă pe vremea exilului meu la Tomis lucrurile ar fi fost ca la voi, geții de azi, n-aș mai fi fost trist și n-aș mai fi scris *Tristia*”. Imaginea tezistă oferită de cronică optimistului nu se regăsește nicăieri în textul scris de Călinescu la aniversarea poetului latin, trecere în revistă sistematică, oarecum didactică, a tuturor operelor acestuia, în ordinea cronologică a scrierii lor. Nicio lucrare nu este neglijată, prezentarea, sprijinită pe citate în original și traducere, fiind mai amplă în cazul culegerilor de dragoste sau de exil din *Amores*, *Ars amandi* și *Tristia*, și redusă la câteva rânduri când este vorba de

rețetele cosmetice din *De medicamine faciei* sau de calendarul roman versificat din *Faste*, compunere aridă, artificială și marcat retorică. Criticul caută să surprindă esența operelor investigate pentru a o expune succint: *Remedia amoris* reprezintă un tratat de vindecare a iubirii *amabil misogyn*, cu o doză de bufonerie, *Amores* sunt nimicuri voluptoase spuse cu grație, dar lipsite de fond liric, badinajul în jurul ideilor galante amplificate cu exemple istorice și mitologice oferind produse încântătoare ale spiritului agrementate cu figuri retorice. Uneori, Călinescu își detaliază analiza, de pildă când explică caracterul medieval al *Metamorfozelor* prin trăsături cum ar fi sentimentul de insecuritate față de demoni și vrăjitoare, procedeul contrastelor pe placul creștinului obișnuit cu antiteza angelic-demonic, interesul pentru originea universului, afirmarea permanenței spiritului sau a vanității lumii. Comentatorul descoperă și un argument insolit cu privire la succesul operei lui Ovidiu în Evul Mediu: reprezentarea poetului în vestmânt medieval pe pereții exteriori ai bisericii de la Lainici pare a dovedi că „în tradiția bisericii bizantine Ovidiu fusese mai dinainte «reconsiderat»”.

Ca și în studiul despre Horațiu, Călinescu se lasă purtat de plăcerea de a stabili o avalanșă de analogii insolite, adesea paradoxale, între opera elegiacului latin și cea a unor autori mult posteriori lui. Poetul antic cântă divinitatea femeii ca și Petrarca; elegiile amoroase senzuale anunță poezia *de ruelle* a liricilor minori din secolul al XVIII-lea; aprecierea de estetică a frumuseții părului feminin se înrudește cu a lui Tițian sau a lui Mallarmé; evocarea locurilor natale are accente din Lamartine; scenele de viață casnică prefigurează atitudinea lui Cervantes față de căsătoriile incompatibile; epistolele din *Heroides* trec „de la sublimitățile lui Racine la prețiozitățile lui Gentil-Bernard” fiind totodată impregnate de un stil erudit, prolix și ardent ca al doamnei de Staël; complimentele pentru femei din *Ars amandi* îl prevestesc pe Eminescu, dar și pe Molière; elogiile civilizației sunt făcute de un spirit progresist din familia lui Voltaire; raționalizarea plăcerii va fi pe placul francezilor din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea; imaginația colosală din *Metamorfoze* se apropie de a lui Hugo; evocarea centaurilor trimite la Michelangelo sau la Maurice de Guérin. Astfel de comparații livrești, născute din gustul jocului asociativ, pot duce uneori la sentințe tranșante distorsionate, cum ar fi aceea că Ovidiu e întâiul mare romantic european, concluzie bazată doar pe protestul formulat în *Triste* împotriva condiției nefericite a poezilor. Mai mult sau mai puțin îndreptățite, apropierea trasate de Călinescu presupun o lectură proaspătă a literaturii antice.

Cu acuitate de prozator, comentatorul reconstituie plastic din poezia lui Ovidiu forfota Romei contemporane. Atent la detaliul semnificativ, el schițează portrete fizice și psihologice revelatoare, dintre care se remarcă acela al lui Augustus, desprins din reprezentările statuare ale principelui:

„Un tânăr suav, stând parcă mereu în bătaia lunei (de altfel nu suporta soarele nici vara nici iarna), cu sprâncenele îmbinate, cu nasul ascuțit și fin, cu obrații supti ca ai unui fizic, cu bărbia mică, fugind puțin înapoi. Privirea îi e bănuitoare, strângerea colțurilor gurii arată o mare încăpățănare, înțelegere tardivă, ascunderea reacțiilor sufletești, prudență. Fața îi e de o liniște ireală, dar se ghicește îndată acel orgoliu imens ascuns sub aparenta modestie, al oamenilor care se văd zeificați în plină tinerețe. Un fum de smirnă parcă îl învăluie, înduioșându-l asupra propriei divinități. Era bolnăvicios, se înfofolea iarna cu tot felul de efecte de lână, punând patru tunici sub o togă groasă. Probabil epatic, era acoperit cu o pecingine pe tot trupul. Arătătorul drept îi amortește câteodată. A domnit murind și înviind și a trăit gemând 76 de ani”. Mai inovator în notațiile punctuale decât în interpretarea de ansamblu a lucrărilor clasice, Călinescu evocă antichitatea incitant și cu har de prozator, dovedind astfel că pentru el opera celor vechi este departe de a fi literă moartă.

Deși competența criticului în sfera literaturii latine nu este aceeași cu cea dovedită în cazul literaturilor italiană și spaniolă, studii ca cele închinat lui Horațiu și Ovidiu în anii '50 dovedesc interesul său pentru sfera antichității clasice.

NOTE

¹ G. Călinescu, *Studii și conferințe*, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 7-109.

² *Fiul libertului*, *Contemporanul*, nr. 4, 27 ianuarie 1956.

³ Traducerile rămase în manuscris au fost editate de Andrei Rusu în G. Călinescu, *Opere*, vol. 10, București, Editura Minerva, 1976.

⁴ G. Călinescu, *Bimileniul Ovidiu*, *Contemporanul*, nr. 38, 20 septembrie 1957.

⁵ G. Călinescu, *Ovidiu, poetul, Steaua*, nr. 11, noiembrie 1957, p. 53-66.

⁶ *Publius Ovidius Naso XLIII î.e.n. – MCMLVII e.n.*, București, Editura Academiei R.P.R., 1957, p. 7-35. În volum au semnat Șt. Bezdechi, Lidia Winniczuk, Tr. Lăzărescu, I. M. Marinescu, N.I. Barbu, N. Lascu și Tr. Costa.

⁷ *Ovidiana. Recherches sur Ovide publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète*, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1958. Volumul a fost îngrijit de N.I. Herescu, Dinu Adameșteanu, Vasile Cristea și Eugen Lozovan, la el colaborând numeroși clasiști de renume: Henri Bardon, Jules Marouzeau, Eugène de Saint-Denis, Pierre Grimal, Anne-Marie Guillemin, Ettore Paratore, René Marache, Elizabeth Thomas.

⁸ *De vorbă cu P. Ovidius Naso*, *Contemporanul*, nr. 33, 17 august 1956.

BIBLIOGRAFIE

Călinescu, G., *Scriitori străini*, antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură, 1967.

Călinescu, G., *Studii și conferințe*, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 7-109.

Călinescu, G., *Opere*, vol. 10, București, Editura Minerva, 1976.

Călinescu, G., *Studii de literatură universală*, prefață de Adrian Marino, București, Editura Albatros, 1972.

Călinescu, G., *Publicistică*, vol I-VI, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2006-2008.

Ovidiana. Recherches sur Ovide publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète, Paris, Editura Les Belles Lettres, 1958.

Publius Ovidius Naso XLIII î.e.n. – MCMLVII e.n., București, Editura Academiei R.P.R., 1957.

FUNDAMENTE GRECO-LATINE ÎN TEATRUL ROMANTIC

Cornelia CÎRSTEA

Résumé

La redécouverte des anciennes civilisations avec leurs valeurs et leurs représentations sur l'existence humaine est devenue une composante essentielle du programme esthétique de bien des générations d'artistes qui souscrivent au romantisme. Le recours au mythe, compris dans la poétique romantique soit comme un paradigme éthique-esthétique, – Hölderlin, Goethe –, soit comme une source inépuisable pour la création littéraire, – Novalis, Alfred de Vigny –, a été finalisé par des prétextes et des hypostases littéraires qui ont déterminé de nouvelles mythographies correspondantes à l'état d'esprit, aux recherches et aux aspirations de l'homme moderne.

Tout en suivant les métamorphoses et la typologie de la structure dramatique créées par Goethe, Heinrich von Kleist, Shelley, Vigny en ce qui concerne l'interprétation des hypostases mythologiques ou de la phénoménologie du tragique historique, on pourrait parler d'une évolution de la tragédie antique vers le drame romantique.

Mots clés: *mythe, tragédie antique, drame romantique, Penthesilée, Amphitryon, Iphigénie, Prométhée.*

Revelația și cultivarea valorilor antichității eline și latine intră în programul estetic al romantismului încă de la începuturile sale prin contribuțiile teoretice ale lui August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel, Schiller și Goethe, la care vor adera în scurt timp creatorii ce au marcat existența romantismului european și nu numai.

Resurecția paradigmelor vechilor civilizații se articulează la dilemele existențiale romantice, fapt ce conduce la noi scenarii mitice și noi paradigme. Apelul la mit ori la ipostaze tragice plăsmuite în teatrul antichității se așează la romantici sub incidența unui mod special de a cunoaște și a interpreta lumea ca o *coincidentia oppositorum*, fenomen peremptoriu mai ales în teatru

Începutul îl face Heinrich von Kleist cu piesele *Penthesilea* și *Amphitryon* – pe aceasta din urmă prezentând-o ca imitație după Molière, deși registrul comic rămâne la nivelul situațiilor, semnificațiile vizând tragismul existenței agresate de jocul arbitrar al destinului. *Penthesilea* este

amazoana, una din reginele menționate în mitul grecesc, alături de surorile ei, Antiope și Hippolite. După războiul troian la care, potrivit mitului, au participat și amazoanele, de partea lui Priam, Penthesilea se îndrăgostește de Achile, o situație paradoxală și potențial tragică prin acumularea contradicțiilor de tip conflictual insolubil. Amazoana își trădează natura, înfruntând *datum*-ul (o amazoană, după însoțire în scopul procreării trebuia să-și suprime partenerul). Heinrich von Kleist rescrie scenariul în cheie pasional-afectivă. Regina amazoanelor este stăpânită de o pasiune-voluptate irațională, devastatoare. Ea, cea umilită de căderea Troiei și, în consecință, de triumful dușmanului, se cufundă în dezonoare prin străduința de a fi iubită de acesta. Între orgoliul reginei și fatalitatea iubirii care a luat în stăpânire sufletul se consumă drama existențială a unei ființe în derută. Dominanta comportamentală este furia; furia că a fost învinsă, furia că s-a îndrăgostit de cel pe care datoare este să-l urască, furia că este demnă de dispreț. Replicile personajului evidențiază tocmai acest delir generator de confuzii stranii – Achille devine astrul adorat, Helios, și în desăvârșirea delirului imaginea devine halucinantă – astrul și omul formează o unică imagine, un idol demn de adorație. Trăirile delirante ale Penthesileei conturează un vis-coșmar, considerat de Albert Béguin ilustrativ pentru psihologia romantică.¹

Visul și realitatea se concurează, detaliile reale ale confruntării pe câmpul de bătălie alternează cu stările confuze ale trăirii psihice – iubire, ură, orgoliu, umilință. Detaliul real, când Achille o imobilizează în brațele sale pentru a o lua prizonieră, devine, în transa pasională, detaliul revelator al iubirii. Ea relatează că în timpul luptei a căzut și marele războinic a ridicat-o și a sprijinit-o cu blândețe și cu duioșie, amândoi fiind în puterea lui Eros, semidivinitatea oarbă. Pasiunea ei, prin urmare, vine de la zei și este pe placul acestora. Realitatea alunecă din nou în vis-coșmar. Deși Achille se lasă cucerit, Penthesilea, orbită de patimă, dominată de *hybris*, îl ucide, alăturându-se haitei de câini, care-l sfâșie. În transă, regina întreabă „cine mortul îl ucise”, iar revelația că ea este ucigașa o determină să caute în sine puterea de a se pedepsi: „în inima-mi voi coborî acum / ca într-un puț, să sap un simțământ / al nimicirii, rece ca metalul”. Supraviețuirea personajului devine imposibilă, Penthesilea murind coplesită de remușcare și disperare.

Viziunea stranie asupra lumii homerice a șocat pe contemporanii lui Kleist. Schiller îi va reproșa excesul de patologie, iar Goethe refuză să admită reducția personajului la „instincte sălbatice”. Aceste „instincte sălbatice” nu-și vor mai avea locul în *Amphitryon*, o piesă construită pe vechiul motiv al însoțirii unei divinități cu o pământeală. La nivelul factologic am putea rămâne la zicerea lui Kleist – „imitație după Molière”, adică o acțiune comică în relație cu modul zeesc de a se amuza, intrând nepoftit în casele oamenilor, răvășind inima și mintea ființelor naive. Pe

parcurs însă, acțiunea capătă accente grave, chiar sumbre, prin confruntarea inocenței (Alcmena, soția fidelă) și arbitrariului divin (Zeul ia înfățișarea soțului, pe care Alcmena îl știa plecat) și, apoi, prin apariția adevăratului Amphitryon, confruntarea între fals și autentic pentru că Jupiter perseverează în jocu-i cinic. Zbuciumul sufletesc al soției devotate va fi răsplătit printr-o investitură divină.

Din însoțirea lui Jupiter cu Alcmena se naște Hercules, care va deveni salvatorul omenirii. Iată cum, pe un pretext de mit, se dezvoltă o semnificație romantică de mare audiență – predestinarea misionarismului de extract divin și destinație socială.

Un moment important al elenismului în orizontul romantic a înscris Goethe, cu multe creații inspirate din civilizația elină, dar și cu diseminarea simbolurilor, ipostazelor, imaginilor grecești în întreaga sa creație. Să ne amintim că în poemul dramatic *Faust* un moment important al devenirii umane este revelația frumosului antichității, frumosul ideal, căutat în poporul de imagini și figuri celebre ale antichității, recuperate și conservate în conștiința plăsmuitoare a lui Faust, emblema Weltanschauung-ului romantic.

Două personaje îl atrag în mod special pe Goethe, ca dramaturg – Proserpina, regina Infernului în mitologia thanatică, Iphigenia, fecioara sacrificată de Agamemnon, pentru ca Artemis să slobozească vântul prielnic corăbiilor ahee în drumul lor spre Troia.

În viziunea lui Goethe, Proserpina își urăște destinul nu atât pentru ceea ce este, ci pentru ceea ce nu poate să fie schimbat. În lamentațiile ei este secundată de Parce, la rândul-ne nefericite pentru poruncile pe care le dau. Proserpina își înfruntă destinul prin dragoste și suferință. Ea se împarte între pământul înfloritor, plin de sunete și miresme și infernul cenușiu și amuțit, între lumina aducătoare de roade și întunericul aducător de groază. Proserpina se recunoaște „sclavă a destinului”, un destin a cărui legitimitate refuză să o recunoască și împotriva căruia se revoltă.

În mod deosebit a fost atras Goethe de *Ifigenia* lui Euripide, la lectura căreia scrie în *Poezie și adevăr*² că i s-au impus două alegorii ale propriei vieți, fapt interesant pentru specificul lecturii goetheene a clasicilor greci; pe de o parte imaginea lui Oreste, mereu în neodihnă și chinuit de Furii, pe de altă parte imaginea Ifigeniei în Taurida, preoteasa care aduce limpezirea și dezlegarea unui destin, mult prea încărcat. Goethe și-a dorit o creație cu totul proprie, dezvoltând aceste atribute ale celebrelor personaje din tragedia greacă. În esență, Ifigenia se revoltă împotriva destinului, identificat cu blestemul aruncat asupra familiei sale. Ea înțelege că, dacă nu va opri blestemul, Oreste va suferi etern. Ea însăși dacă va urma destinul, va deveni victima Furiilor. Ifigenia are un discurs al răzvrătirii, propriu timpului romantic, în sensul acesta fiind foarte departe de imaginea victimizată din teatrul lui

Euripide. „*Vigoarea vieții, frumuseți, noroc / Se sting în timp, blestemul de ce nu / O pân-la urmă-mi va rodi în piept / Desgustul adânc. Neostoita ură / Hrănită de titani, străbunii zei / În voi, olimpieni, nu-n sânul gingaș / Să-și vâre ghiara vulturul.*”

Blestemul sub care se află Ifigenia și Oreste trebuie anihilat dinlăuntru, din suflet, prin propria jertfă, o purificare de tip wertherian prin asumare a destinului, fără supunere și fără teamă. La Euripide, blestemul este componentă a destinului (moira) și acționează ca și acesta ca forță exterioară, implacabilă. La Goethe, blestemul este o cutremurare a sufletului și de aceea purificarea nu se poate doar printr-o acțiune de cult, ci prin transformare sufletească, temerară și radicală. Această transformare nu poate fi dintr-odată, este un parcurs sub semnul adevărului ca traiect al cunoașterii și sub semnul solidarității ontologice. Rostirile personajelor sunt semnificative, Oreste spune; „*N-aș îndura, o, suflet bun și mare / Să te-nșel, mințind măcar c-o vorbă / Domnească adevărul între noi*”, o mărturisire a celui împovărat cu păcatul matricidului, săvârșit la porunca zeilor, în respectul datumului-destin. Sensul se întregeste prin replica Ifigeniei – „*Destinul meu de-al tău deplin se leagă*”. Cei doi se eliberează prin asumarea faptei, asumându-și destinul nu ca pe ceva exterior existenței lor, ci parte a ființei vinovate, doritoare de purificare, de mântuire. Este o confruntare cu sine a naturii umane ca parte a naturii cosmice, înțeles ce va fi reluat în devenirea faustică.

Un mit foarte frecventat de romantici este mitul lui Prometeu, diseminat în tipologii, simboluri, pretexte de noi mitografii. Ca structură dramatică originală, poemul lui Shelley *Prometeu descătușat* se impune în teatrul romantic prin demers, imagistică, discurs, idee și mesaj. Poetul englez abordează mitul lui Prometeu din perspectivă etic-estetică. Ar fi avut de ales între Satan și Prometeu. L-a ales pe Prometeu pentru că i s-a părut „mai poetic prin complexitatea naturii răzvrătirii și mai etic pentru că nu declanșează în mintea omului o cazuistică primejdioasă”³

Încă din trama inițială, Prometeu a avut o fizionomie unică, de răzvrătit în scopuri nobile. Deși acționează alături de frații săi titani împotriva lui Zeus, el, spre deosebire de aceștia, nu dorește detronarea lui Zeus, ci emanciparea oamenilor [efemeride], muritori de care se simte atașat. Pentru ei, oamenii, va fura din Olimp focul și-l va aduce pe pământ. Răpirea focului, supliciuul lui Prometeu, locul de supliciu, eliberarea lui Prometeu sunt ramificații ale mitului ce au generat varii interpretări. De la primele reprezentări artistice, Prometeu are o structură poliatributivă. În drama-cosmotee a lui Eschil, *Prometeu înălțat*, personajul are rostiri fundamentale pentru substanța și menirea sa: „*Iubindu-i pe oameni, eu i-am învățat / Ce-i răsăritul, ce-i apusul stelelor / Le-am dat știința cea mai înaltă a cifrelor / și folosirea literelor... / Le-am dat memoria, ce-i mama muzelor / Am fost întâiul, care*

boii-n jug i-a pus / Silindu-i ca, prin vajnicile lor puteri / Să ușureze opintirea oamenilor / Am fost întâiul care i-am învățat cum să navigheze pe mări / Le-am arătat amestecul ierbilor / Care toate le vindecă bolile / I-am lămurit cum să-și prevadă soarta / I-am învățat să-și tălmăcească visele /Se află cineva să spună / că înaintea mea descoperi / La oameni avuțiile pământului / Arama, fierul, argintul, aurul / ...Azi, toate meșteșugurile lor / Trudiții oameni de la Prometeu le au.”⁴

Shelley păstrează această legitimare a lui Prometeu ca întemeietor de civilizație materială și spirituală, ca demiurg de cuget și de acțiune, ca prieten al oamenilor, confratern cu destinul lor planetar. În plus, la dimensiunea răzvrătitului altruist, poetul atașează dimensiunea mântuitorului omenirii, construind o ipostază de sincretism mitic. Trama simbolică a poemului rămâne însă tributară reprezentărilor mitice ori livrești din clasicismul greco-latin. În acțiune, alături de Prometeu evoluează oceanidele Ione, Panthea și Asia, Furiile – instrumentele arbitrariului tiranic al lui Jupiter. Un personaj interesant este Demogorgon, spirit mai puternic decât Jupiter, pentru că puterea lui este difuză în întinse și adânci părți ale firii. Shelley a folosit în crearea acestui personaj mai multe surse. Platon vorbea de Demogorgon ca revelație a unității în fiecare parte. Personajul apărea în epopeea *Thebaida* a poetului latin Publius Papinius Statius [40-96 e.n.], ca spirit al pământului, pe care omul nu trebuie să-l cheme. În unele legende medievale Demogorgon este invocat în practica magiei ca un demon declanșator de forțe elementare. În *Genealogia zeilor*, Boccaccio îl prezintă pe Demogorgon ca demiurg al cerului, infernului și nopții. Pentru Shelley, Demogorgon este creatorul lumii, revelația unității în fiecare parte, în el se păstrează memoria umanității, puterea lui este nemărginită și nepătrunsă. „*Sunt veșnicia. Nu-ntreba de-alt nume*”. Demogorgon acționează prin timp, pământ și natură (duhurile orelor, duhurile pământului, spiriduși, ecouri). Demogorgon va înfăptui actul justițiar, înlăturarea lui Jupiter – aruncarea lui în Haos, prin aceasta murind o lume și născându-se alta.

La nivelul acțiunii și protagoniștilor, poemul dramatic *Prometeu descătușat* dezvoltă coliziunea ireconciliabilă între parități contrastive specific romantice – de o parte Jupiter și Furiile, simboluri ale tiraniei, cruzimii, întunericii și iraționalului, de cealaltă parte Prometeu, Pământul-mamă, Oceanidele, Demogorgon, simboluri ale libertății, compasiunii, generozității, luminii, rațiunii. Coliziunea se finalizează prin triumful parității ideale ale cărei componente, susținute de natura umană și natura-cosmos, certifică binele și adevărul prometeic, apoteoza actului său generos. Prometeu intră în memoria pământenilor prin rostirea testamentară a lui Demogorgon: „*Să-nduri o suferință nesfârșită / Nădăjduind mereu; să uiți un rău / Să-nfrunți puterea oricât de cumplită / și să iubești cu încredere deplină / Să nu*

te schimbi și să nu șovăi, da / Titanule, aceasta-i slava ta / Să fii frumos și bun și liber, iată / Victoria și viața adevărată”⁵

Răzvrătirea lui Prometeu, adusă în lumea modernă, este străbătută de patosul opoziției și disprețului față de tiranie, de compasiune activă pentru suferințele materiale și spirituale ale omului, al neîmpăcării cu lașitatea și supunerea, al sacrificiului lucid și al generozității.

Recursul la paradigma civică a antichității contribuie substanțial la tipologia libertarului în drama romantică de inspirație istorică. Protagonistul dramei *Lorenzaccio* este plăsmuit de Alfred de Musset ca un adept al moralității civice latine. Lorenzo este un visător, discipol al lui Plutarh, stăpânit de sentimentul patriei și de ideea datoriei, a folosului în slujba cetății. Impulsul acțiunii radicale [suprimarea tiranului] a fost așezat în conștiința sa când se afla într-un loc magic în Roma. „*Tinerețea mi-a fost curată ca aurul. De-a lungul a 20 de ani de tăcere s-au îngrămădit fulgere în pieptul meu și se vede că sunt în adevăr o scânteie a tunetului, căci, deodată, într-o noapte oarecare, pe când stăteam pe ruinele Coliseului antic, nu știu de ce m-am ridicat, mi-am întins către cer brațele pline de rouă și am jurat să moară de mâna mea unul din tiranii patriei mele. Toți cezarii lumii mi-l aminteau pe Brutus.*”⁶

Această întoarcere în trecut, pe lângă încărcătura emoțională, justifică reflecția asupra istoriei. Orice eveniment are preistoria lui și, asemeni existenței umane, nu se poate abstrage predestinării. Printr-o fatalitate istorică, întâlnirea lui Cezar cu Brutus este inevitabilă.

NOTE

¹ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, București, Editura Univers, 1998, p. 412.

² Goethe, *Poezie și adevăr*, București, Editura pentru Literatură, 1967, I, p. 117.

³ Shelley, *Prometeu descătușat*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 342.

⁴ Eschil, *Prometeu înălțuit*, în *Tragicii greci*, București, Editura pentru Literatură Universală, p. 235-236.

⁵ Shelley, *op. cit.*, p. 485.

⁶ Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, în *Opere alese*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 236.

BIBLIOGRAFIE

Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, București, Editura Univers, 1998.

Eschil, *Prometeu înălțuit*, în *Tragicii greci*, București, Editura pentru Literatură.

Goethe, *Poezie și adevăr*, București, Editura pentru Literatură, 1967, I.

Musset, Alfred de, *Lorenzaccio*, în *Opere alese*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

Shelley, *Prometeu descătușat*, București, E.P.L., 1965.

PEDRO SALINAS – POETA DEL AMOR

Geo CONSTANTINESCU

Rezumat

Autorul articolului prezintă poetul spaniol Pedro Salinas ca fiind cel mai clasic (ca viziune artistică) din celebra grupare poetică spaniolă, denumită convențional Generația de la 1927. Deși a pornit ca generație avangardistă, gruparea spaniolă s-a sprijinit mult pe tradiția spaniolă și universală. Pedro Salinas are în centrul creației sale dragostea, ca valoare supremă a omului. Deși în primele volume s-a lăsat influențat de mai mult de estetica Modernismului spaniol, începând cu trilogia de dragoste *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) și *Largo lamento* (1939) se arată mult mai aproape de valorile literaturii clasice spaniole și universale. Aceste influențe fac din Pedro Salinas unul din cei mai mari poeți de dragoste ai lumii.

Cuvinte cheie: *modernism, tradiție, viziune, apolinic, Generația de la 1927, baroc.*

Pedro Salinas (1891-1951) es el mayor de edad de los poetas de la Generación del 27. Esta Generación llamada “de las vanguardias”, tiene como particularidad la idea que es necesario que se salga de la crisis espiritual del inicio del siglo XX, apoyándose en la conquista de nuevas formas de expresión y, al mismo tiempo, en la tradición de las letras españolas y, a través de ellas, en la tradición universal. Dentro de esta tendencia, Pedro Salinas junto con Jorge Guillén son considerados los “clásicos” de este grupo. Esto porque tienen como centro de su poesía el hombre, con sus valores perennes: el amor y, respectivamente, la felicidad del vivir. Si la corriente modernista española e hispanoamericana que la había precedido, miraba la tradición antigua como algo definitivamente perdido, con la conciencia de esta pérdida irremediable, pero donde aquellos poetas podían soñar con las cenizas de su belleza ideal, los poetas de la Generación del 27 aceptaron la tradición como vía de encontrarse consigo mismos, con la expresión humana de su ser. Pedro Salinas, como la mayoría de sus compañeros, universitario y teórico de la literatura y se expresó, como creador, en casi todos los géneros del arte de la palabra: poesía, prosa, teatro y crítica literaria. Se trata, pues, de un verdadero enciclopedista de estos tiempos, igual que un sabio Renacentista.

Como poeta, debutó muy tarde, con el volumen *Presagios*, a los 32 años de edad. Es un libro en que el poeta, ya maduro, busca de una manera original la belleza pura, como los Modernistas, a través de versos sencillos y expresivos y diálogos sorprendentes, hallados en base a unos juegos estéticos ingeniosos, pero, como todos los miembros de esta Generación, dejando ventanas abiertas para la irradiación de lo humano. El amor, el estado de gracia del ser humano, es el vehículo inefable en la búsqueda de una realidad absoluta y atemporal, como una intuición particular, misteriosa y segura. Es decir, se trata de una visión idealizada de este sentimiento y, también, esencial valor de lo humano. El poeta se relaciona más con ésta, vista como la segunda realidad, la del espíritu, como si fuera una reflexión en el espejo: “El alma que se rescata/ con disfraz de claridades/ en tu forma de espejo”¹.

Justo en este volumen, Julián Paley sorprende los motivos fundamentales de toda la poesía de Pedro Salinas: “el amor, expresado por la antigua dialéctica del amado y de la amada; la idea de la nada, lo desconocido, es decir, un mundo que existe detrás de un mundo real o más adentro del alma; el tema de la voluntad-poder, el asir de inasidero, todos se encuentran más o menos videntes en *Presagios*.”²

Los poemas se construyen, en la mayoría de los casos, a través del diálogo, como una permanente búsqueda entre un él y una ella. Se trata, pues, de los dos principios, lo masculino y lo femenino, que siempre se tantean en una ansia irresistible de encontrar a lo absoluto. El, como principio masculino, intenta alcanzar el templo del hielo del pensamiento, y ella ofrece sencillamente, sólo su vida, sus sentimientos, sus vivencias, es decir, su amor: “– No lo diré: entre tus labios me tienes, / beso te doy, pero no claridades. / Que compasiones nocturnas te basten / y lo demás a las sombras / déjaselo, porque yo he sido hecha / para la sed de los labios que nunca preguntan” (*Presagios*)³.

Por consiguiente, en la poesía de Salinas el principio femenino es lo esencial: este ofrece el estado de gracia, la felicidad, es decir la sola “eternidad” del individuo. El amor le desvincula a éste de sus limitaciones del estado neutral, ensimismado, carente de valor. Lo absoluto del vivir en el amor hace caso omiso de las catedrales de ideas (“claridades”) y las demás interrogantes que disipan la felicidad.

Segundo azar (1929) hace nuevas preguntas al mundo presente, abre las puertas de la poesía a los elementos de la civilización de su alrededor, palpitantes, como el deporte, el Far West, la bombilla, reflexionando sobre el tiempo presente y la poesía como deseo de hacer las cosas que le rodean no perecedoras. Este mundo viene a su acogida, y el poeta se convierte en el protagonista que mira e interpreta la realidad. En este momento, el principio

masculino no había consumado su preocupación absoluta y no había conocido su salto ontológico. El amor será él que le otorgará la experiencia del conocer y de la perfección: “Para cristal te quiero, / nítida y clara eres. / Para mirar el mundo, / como lo invente el día. / Tu presencia aquí, sí, delante de mí, siempre, / sin verte y verdadera. Cristal. ¡Espejo nunca! (*Amiga*)”.

Pero éste es también un modo apolínico de percibir la belleza. No encontramos aun la comunión, el sueño, la renunciación a la feria de las formas y de la luz.

En las mismas coordenadas nos encontramos con el mundo poético del volumen *Fábula y signo* (1931). El esfuerzo del poeta de re-crear el mundo es una señal de su actitud frente a la realidad. El mundo de su creación se añade a la belleza de esta realidad existente. Su poesía, también, busca la pureza expresiva sin especiales recursos formales. Pero sus sentimientos personalizan esta poesía aparentemente objetiva, abierta de par en par a los misterios del mundo: “Si no es el mar, si es su idea / de fuego, insondable, limpia; / y yo, / ardiendo, ahogándome en ella” (*Mar distante*). Ya delante del poeta se abre otra vía del conocimiento. No es aún la de las formas puras, sino la del derretir de esas formas en la frenesí del vivir. El mar es aquí el principio femenino, ella no acepta la admiración de la claridad del horizonte, sino le pide al poeta el sumergimiento, es decir, el sacrificio supremo. Con esta actuación, el poeta no pertenecerá aún a sí mismo, sino llegará a ser la parte de la feminidad, que, a su turno, no quedará en su estado inicial.

Con el volumen *La voz a ti debida* (1933) se abre otra época de su creación, (cumplida en los volúmenes *Razón de amor*, 1936 y *Largo lamento*, 1939) que confieren al amor el papel soberano para conocer y comunicar con el mundo, y, también, como factor que da sentido al universo y a la vida. El título del volumen fue tomado de un verso célebre de la *Égloga* tercera de Garcilaso de la Vega. Es una prueba cierta que el amor, como valor permanente del hombre, fue perseguido por el poeta también en la tradición de la poesía española y, como veremos, universal. Dice Julio Cortázar respecto del volumen *La voz a ti debida*: “en Salinas la inteligencia también hace el amor, y su don poético que es, como siempre el de establecer las relaciones más hondas y más vertiginosas posibles aquí abajo entre las formas del ser, para cazar, para poseer ontológicamente la realidad huyente, procede desde y en el mar. Cuando Salinas le habla a una mujer, le está hablando a todo lo que ella le da a ver todo lo que nace a partir de ella por el solo hecho de ceder o negarse a su pasión”⁴.

En este volumen al amor se le concede el valor supremo. Cuando él nace, da a luz el mundo. Cuando el amor no había nacido, el mundo yacía en la prehistoria: “el carbón no era negro, / si la rosa era tierna”, “No había

nada hecho/ ni materia ni números / ni astros, ni siglos, nada” Si la prehistoria del amor consta en aun no, es decir el tiempo negado, sin la existencia de algo, la historia del amor se asienta sobre la afirmación plena de sí: “Todo dice que sí. / Sí el cielo, lo azul / y sí lo azul del mar. / Un sí contesta sí a otro sí”. Antes del cumplimiento del amor no había civilización: “Las ciudades, / los puertos, / flotaban sobre el mundo, / sin sitio todavía: / esperaban que tú / les dijese: <Aquí>, para lanzar los barcos, / las máquinas, las fiestas”. El amor participa en el nacimiento del Universo y personaliza a todo: fija en la existencia las creaciones de la mente humana, cumple con las maravillas de la técnica, da sentido a los esplendores del ser. También perfecciona el espíritu para su verdadero cumplimiento: “Los verbos, indecisos, / te miraban los ojos / como los perros fieles, / trémulos. Tu mandato / iba a marcarles ya / sus rumbos, sus acciones”. A través del amor, toda la creación adquiere en la poesía de Pedro Salinas fuerza y verdad. El es la sola evidencia, el solo destino.

La presencia del amor significa la caída de todos los límites, de todos los temores: “Porque cuando ella venga/ desatada, implacable,/ para llegar a mí,/ murallas, nombres, tiempos,/ se quebrarían todos,/ desechos, traspasados/ irresistiblemente/ por el gran vendaval/ de su amor, ya presencia”. Además de la muerte de las formas, de su perfección neutra, sin pareja, encontramos el error de él y la muerte misma del yo solo, que antes era imperfecto. Sólo ahora cumple con su destino, entregándose al ser querido: “Por encontrarte, dejar / de vivir en tí y en mí, / y en los otros. / Vivir ya detrás de todo,/al otro lado de todo / -por encontrarte- como si fuese morir”

La realidad del amor es tan profundo que el sueño significa partida, error, alienación despedida del ser querido: “El sueño es esa larga / despedida de tí”. Con todo esto, la amada, después de que haya vivido su amor, soñando, supera la ley del sueño, mostrando que la vida y el amor se unen por encima del todo, en contra de cualquier obstáculo: “Menos tú, tú la única, / viva, sobrevivida, / en el sueño que sueño”.

Razón de amor continua esta canción de amor pero no como esperanza y certeza, como en *La voz a tí debida*, sino como meditación y contemplación. El amor refleja sobre sí mismo, llega a ser concentración interiorizada: “Y casi / dejé de amarte, por amarte más, / en más que en mí, inmensamente confiado / ese empleo de amor a la gran noche...” El poeta combina las dos actitudes: pensamiento y vivencia, recuerdo espiritual y realidad física. El amor es el objeto de la análisis, señalando su presencia en todos los elementos del universo.

En el volumen que clausura el ciclo de la poesía del amor, *Largo lamento*, el tono se apacigua, se llena de varios matices de las vivencias, y la memoria aumenta los ecos del amor ya perdido, como pura realidad física.

El volumen (cuyo título está tomado esta vez de un verso de la *Rima XV* del romántico Bécquer) aparece como una tierna, humana elegía después de las expresiones impresionantes de regocijo, de exaltación y locura de los volúmenes anteriores. Aquí el poeta se encuentra más con los motivos clásicos, porque tiene el desahogo de meditar sobre lo que había vivido con tanta fuerza antes. Pero la separación del ser querido no apaga el amor. Al contrario, los sentimientos, los ecos de los placeres y los dolores de entonces permanecen en el alma. La memoria hace reverberar las vivencias pasadas: “Hoy son las manos la memoria. / El alma no se acuerda, está dolida/ de tanto recordar. Pero en las manos / queda el recuerdo de lo que han tenido” (*La memoria de las manos*). Así los sufrimientos de ahora cobran el peso de la eternidad de aquellos instantes. De esta manera, el mismo fin de la vida se va a prolongar en una vivencia eterna de la naturaleza misma: (“Volverse sombra es dulce para todos / los que han llorado por quererse tanto”).

Encontramos en estos versos el mismo estado del ánimo como el del otro gran clásico de la literatura española, Francisco de Quevedo, en su célebre soneto *Amor constante más allá de la muerte*: “Su cuerpo dejarán, no su cuidado: / serán ceniza, mas tendrán sentido. / Polvo serán, pero polvo enamorado”. En otro momento de crisis de la espiritualidad creadora, esta vez de la España del siglo XVII, es decir, del Barroco, Pedro Salinas, como muchos de los poetas de la Generación del 27, se encuentran con el competidor de Góngora y Argote, el padre espiritual de todos, en la permanente definición de la creación lírica de su época. Este es un homenaje a la tradición de siempre del espíritu español. Así, el amor en toda su visión de este volumen va a sobrevivir después de la muerte de los protagonistas, como un sueño de toda la naturaleza, de todo el Cosmos: “Sólo muere / un amor que ha dejado de soñarse / hecho materia y que busca en la tierra”.

Como en la poesía de los antecesores, la búsqueda del ideal de la belleza eterna es una constante. El recuerdo de felicidad del hombre que una vez había amado, tiene el valor del icono de una diosa: “Cuando libras tu cuerpo de las sedas / un recuerdo de ninfa o diosa altiva / convierte nuestro abrazo en una fábula”. Su historia individual de amor supera el valor de una epopeya. La eternidad misma de los mitos y de los dioses puede ser superada por este recuerdo del amor vivido plenamente: “...uno de tus pasos/ puede vencer a un dios antiguo”.

Como notamos, Pedro Salinas, el decano de edad de la Generación de 1927, encuentra en sus vivencias, gracias a las conquistas de la expresión de su tiempo, el mejor valor de lo humano, el amor, como eje de su creación. Todo esto, teniendo en cuenta, también, la erudición del poeta por el estudio permanente de la poesía española clásica y universal que tiene este motivo

en su centro. Así, el poeta del siglo XX, cuaja en su pensamiento y en sus versos una de las expresiones más completas y más armoniosas del amor de siempre.

NOTAS

- ¹ Pedro Salinas, *Poemas escogidos*, edición de Fr. Javier Diez de Revengo, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 83.
- ² Julian Paley, *Presagios de Pedro Salinas*, en el volumen Debicki Andrew P., *Pedro Salinas, El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976, p. 99.
- ³ Pedro Salinas, *Poemas escogidos*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 82.
- ⁴ Julio Cortázar, Edición de *Poesía* de Pedro Salinas, Madrid, Alianza Editoriales, 1990, p. 11.

BIBLIOGRAFÍA

- Pedro Salinas, *Poemas escogidos*, edición de Fr. Javier Diez de Revenga, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- Julián Paley, *Presagios de Pedro Salinas*, en el volumen Debicki, Andrew P., *Pedro Salinas, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976.
- Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española*. La Generación de 1924-1925. Madrid, Ed. Gredos, 1981.
- Pedro Salinas, *Poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Ed. Gredos, 1988.
- Pedro Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XX* (Hasta 1939), Madrid, Taurus, 1989.

DESPRE „ACȚIUNE” ȘI „PASIUNE” (PRECIZĂRI TERMINOLOGICE ÎN LATINĂ ȘI ROMÂNĂ) ÎN *TRATATUL DESPRE PASIUNI (PASSIONES ANIMAE)* DE RENÉ DESCARTES

Ioana-Rucsandra DASCĂLU

Résumé

La passion représente une modalité apriorique de l'existence, antérieure à la connaissance rationnelle. Descartes explique les mécanismes de produire l'action et la passion en renforçant les différences entre le corps et l'âme ; les passions sont les mouvements des esprits causés par les perceptions, les sentiments, les émotions de l'âme. En attaquant la conception humaine qui soulève le cerveau ou le cœur comme le siège des sentiments, Descartes explore la glande interne nommée « pinéale », dont les esprits se heurtent.

Notre communication est une étude appliquée au latin du XVIIe siècle, en anticipant le vocabulaire psychologique des langues modernes. Les mots sont analysés du point de vue de leur formation, des suffixes utilisés ou de leur origine, en mentionnant leur caractère positif ou négatif.

Mots clés : *la passion, la connaissance, Descartes, latin, le vocabulaire.*

Lucrarea de față intenționează prezentarea tratatului *Pasiunile sufletului* de René Descartes, pe care am avut prilejul de a-l parcurge atât în ediții franceze, traduceri românești, cât și în ediția princeps a traducerii latine, apărută la Amsterdam în 1650 – manuscris BAR I 18681. Vom evidenția metoda cartesiană de studiu psihologic și anatomic, care îi dezvăluie interesul pentru medicină, de asemenea pentru om, suflet și spirit uman.

Statutul limbii latine este de limbă de circulație în secolul al XVII-lea, tratatele cartesiene (printre care *Pasiunile sufletului* și *Expunere despre metodă*) cunoscând variante în limba latină, pentru a câștiga popularitate și răspândire în Europa; de altfel, Descartes elogiaza cosmopolitismul, multiculturalismul și vizitele în țări străine, prin care cunoaștem obiceiuri și prin care omul își rafinează propriile tradiții. Dezavantajul îl prezintă, în opinia filosofului, vizita excesivă în țări străine, prin dezrădăcinare, precum și interesul acordat regresiei temporale, limbilor și studiilor Antichității, fiindcă ignoră sau neglijează întâmplările contemporane. Filosoful francez susține că lectura cărților remarcabile este similară ca efect discuției cu

erudiții din timpuri străvechi. Ca experiență, a lua legătura cu oamenii învățați ai timpului trecut echivalează cu călătoriile în țări străine. Se elogiază desigur științele și artele: elocința, poezia, matematica.

În teoria descartiană a cunoașterii înregistrăm apriorismul senzorial înaintea intelectului (IV: 48: în intelect un există nimic care să nu fi fost înainte în simțire: *nihil esse in intellectu quod non prius fuerit in sensu*). În ierarhia simțurilor, văzul, mirosul și auzul sunt considerate la fel de sigure și precise, iar facultatea imaginativă și senzorială se manifestă concomitent cu intelectul și rațiunea.

Antichitatea a cunoscut multiple puncte de vedere cu privire la studiul emoțiilor și pasiunilor în oratorie, cu implicare în viața socială și civică a Cetății. Determinând rolul emoțiilor în retorică, Quintilian distinge între caracterul moral al oratorului (ἦθος) și ceea ce stârnește pasiunea juraților (πάθος), enunțând concluzia că pentru a mișca publicul, trebuie mai întâi să fim mișcați noi înșine. Tot în etapele de elaborare a discursului, pentru a scrie o *peroratio* se urmăresc atât fapte (*res*), cât și emoții (*adfectus*). În tratatele aristotelice, perorația deține funcția finală de a câștiga ascultătorii, folosind trei metode: stârnirea pasiunilor, elogiul sau învinuirea și recapitularea faptelor. Quintilian adoptă însă o poziție moderată, considerând că oratorul are ca misiune transmiterea unor învățături (*docere*), fără apel la emoții și alte tulburări sufletești, care îl pot distra pe om într-un mod nedemn. (Leigh 2004: 123-133).

La o analiză subtilă, pasiunile se situează la frontiera dintre „cunoaștere” și „simțire”, teoretizarea lor reprezentând o instanță superioară a studiilor filosofico-literare (Greimas 1997:18). Simțirea se prezintă ca o modalitate de a fi ce vine de la sine, anterioară oricărei amprente sau grație eliminării oricărei raționalități, cunoașterea fiindu-i posterioară și esențial diferită.

Literatura filosofică despre pasiuni cuprinde titluri numeroase. Opera descartiană *Pasiunile sufletului* se situează în continuarea filosofiei Renașterii și a idealurilor umane de a-și dezvolta individualitatea în contra rigidității societății (ed. rom. 1984:5); tratatul apare ca rezultat al discuțiilor filosofului cu prințesa Elisabeta de Boemia, pentru a aprofunda implicațiile relațiilor dintre suflet și corp ca individualități radical diferite din care este alcătuită ființa umană. Sufletul este format din energie, voință, creativitate, liber arbitru, iar corpul se caracterizează prin spațialitate și mișcare concretă (Descartes 1984:16).

Relația dintre corp și suflet este dezbătută și în *Expunere asupra metodei*, (IV, p. 43), pornind de la revelația asupra naturii umane ca materia gânditoare, care își deține existența autonom, independent de un loc, de un

lucru material sau corporal. Descartes înțelege prin eu mintea, care se manifestă distinct de corp și poate fi cunoscută chiar mai ușor decât corpul. Perfecțiunea lui Dumnezeu constă în compoziția sa eterică, fără a cunoaște nici una dintre cele două substanțe.

Concepția descartiană asupra afectelor și sentimentelor prefigurează teoriile moderne și continuă filosofia scolasticilor, care definea „pasiunea” ca un fenomen opus „acțiunii”, descrise fiind aceste ipostaze cel mai bine de verbele „a suferi” și „a face”. Ulterior sunt incluse o gamă largă de fenomene psihice care traduc atracția, preferința și înclinația spre o activitate dată. Potrivit anumitor autori, pasiunile se regăsesc exclusiv în suflet (Descartes 1984:22), adică în bipartiția dintre corp și suflet, sufletul este atins de acțiunile corpului, care își trimite semnalele sale asupra spiritului (1984:22).

Interesul descartian pentru pasiunile sufletului, nu pentru acțiuni, poate fi susținut sau explicat și prin tendința lingvistică generală ca, la diateza pasivă, să nu se exprime agentul sau cauza, factorul activ, situație care se verifică și la nivelul limbii latine (Pinkster 1995:12). În cazuri specifice, diateza pasivă poate exprima starea în care se află un obiect sau poate fi utilizată impersonal, fără a fi desemnat un agent anumit (Pinkster 1995:25).

Componenta [+static] se desprinde chiar din definiția generală pe care Descartes o prezintă cu privire la pasiune: *perceptiones-sensus-commotiones animae* (art. 27) (percepții-simțuri-afecțiuni ale sufletului), cuvântul principal fiind *motus, us* (mișcare sufletească) (art. 27: *commotiones, motus spirituum*) (afecțiuni, mișcări ale spiritelor). În articolul 51, explicând modul în care se nasc pasiunile, este ales cuvântul *agitatio* (agitație), format de la *agere* (a acționa) și din același radical cu *actiuus* (activ): *agitationem qua spiritus mouent glandulam quae est in medio cerebri* (agitația prin care spiritele își mișcă glanda care se găsește în mijlocul creierului) (tr.n.).

Potrivit etimologiei sale, substantivul *passio, onis* (pasiune) provine din verbul *pator, i, passus sum*, care se traduce ca ‘a fi pasiv’, ‘a suporta’, ‘a suferi’; se înregistrează antinomia dintre *pati* și *facere, πάσχειν* (a suporta) și *δρᾶν* (a face), cu o serie de compuși precum *patientia* (răbdare), *patiens* (rezistent), *impatiens* (nerăbdător), *passio* (pasiune), *passionalis* (pasional), *passiuus* (pasiv), *perpetior* (a suporta, a rezista, a răbda), *perpersiculus* (învățat cu suferința), *compassio* (suferința comună) (Ernout/Meillet 1939:741).

Termenul opus pasiunii este acțiunea (lat. *actio, onis*), care își are originea în verbul *ago, ere* (a împinge înainte, a merge în frunte, a ghida). Spre deosebire de *facere*, care este determinat ca aspect, *agere* este durativ, surprinzând un eveniment în desfășurare. Astfel *agens* și *actiuus* se opun lui *patiens* și *passiuus*. Acțiunea și pasiunea se raportează la subiectul uman

prin mișcările pe care le determină, exprimate prin opoziția dintre „stare” și „acțiune”, starea desemnând bineînțeles „existența”. Existența și starea determină acțiunea (Greimas/Fontanille 1997:44), iar ceea ce este pasiune pentru suflet determină acțiune în corp (art. 2). Cuvântul *pasiune* deține deopotrivă conotații laice și religioase, corespunzând cuvântului *affectus*, așa cum se poate observa în subtitlul ediției latine: *Passiones siue Affectus animae* și semnificând ‘pățimirea chistică’, ‘suferința’.

În *Praefatiuncula ad lectorem* la ediția latină din 1650, traducătorul își mărturisește selecția lexicală: *cum nomen affectuum Latinius forte posset usurpari, maluerim tamen passionum uocem retinere, qua auctoris magis principiis inhaerere*; de aceea opera a fost definită ca *tractatus pathologicus* (deși denumirea afectelor s-ar fi putut exprima într-o manieră mai latină, am preferat totuși să rețin denumirea de pasiune, prin care să redau mai bine principiile autorului) (tr.n.).

În structura tratatului se întâlnesc trei secțiuni: o parte anatomo-fiziologică de explicare a funcționării corpului și sufletului uman, cu definirea pasiunilor și efectului acestora, o parte care conține enumerarea și ierarhizarea acestora și partea a treia, care conține pasiuni secundare umane, o descriere în maniera *Caracterelor* lui Teofrast.

Se inventariază următoarele pasiuni pe care Descartes le găsește în sufletul uman (tr.n.):

Lat. *admiratio* = mirarea

Lat. *existimatio et contemptus* = stima și desconsiderarea

Lat. *generositas aut superbia* = generozitatea sau orgoliul

Lat. *humilitas aut abiectio* = umilința sau josnicia

Lat. *ueneratio aut despectus* = venerația sau disprețul

Lat. *amor et odium* = iubirea și ura

Lat. *cupiditas* = dorința

Lat. *spes metus, zelotypia, decuritas et desperatio* = speranța, teama, gelozia, siguranța și disperarea.

Lat. *animi fluctuatio, animositas, audacia, aemulatio, pusillanimitas et consternatio* = nehotărârea, curajul, îndrăzneala, emulația, lașitatea și spaima.

Lat. *synteresis* (= *morsus conscientiae*) = muștrarea de cuget

Lat. *irrisio, inuidia, commiseratio* = batjocura, invidia, mila.

Lat. *acquiescentia in se ipso et paenitentia* = mulțumirea de sine și căința.

Lat. *fauor et gratitudo* = sollicitudinea și recunoștința

Lat. *indignatio et pudor* = indignarea și rușinea

Lat. *fastidium, desiderium, hilaritas* = dezgustul, regretul, veseliea.

În selecția pe care o face, Descartes îi este tributari lui Toma d'Aquino și filosofilor neostoici, care enunță șase pasiuni primitive (*sex primitivae passionēs*: art. LXIX):

mirarea = lat. *admiratio*, iubirea = lat. *amor*, ura = lat. *odium*, dorința = lat. *cupiditas*, bucuria = lat. *laetitia*, tristețea = lat. *maeror*.

Pasiunea a fost încadrată printre modalitățile axiologice, pentru care se trasează și un model cronoexperiențial (Pottier 2000:212/32 e). În ordinea cronologică a producerii pasiunilor în suflet, se înregistrează o fază anterioară în care apare dorința și o fază posterioară, în care se manifestă judecata de valoare. Astfel verbului 'a vrea' i se echivalează 'a dori, a urî, a îndrăzni, a spera, a prefera', iar verbului 'a avea valoare' i se asociază 'a se bucura', 'a fi satisfăcut', 'a se căi', 'a regreta'. Pasiunea deține o latură pozitivă: dragostea și una negativă: ura, iar în partea opusă se situează indiferența, prin care sunt negate iubirea și ura. În centrul axei se regăsește flacăra dragostei, înaintea căreia se petrece atracția, încălzirea și după care are loc temperarea, răceala, decepția, respingerea.

Descartes inițiază polemica împotriva filosofilor care reduce tipologia pasiunilor la două poftē: pofta concupiscibilă și pofta irascibilă, considerând-o insuficientă și paradoxală, deoarece limitează capacitățile sufletești la dorință și supărare, prin omisiunea variatelor moduri de a simți: a se mira, a iubi, a spera, a se teme (art. 68).

Lumea exterioară provoacă în noi apariția pasiunilor, care, în tratatul descartian, sunt conotate pozitiv, definindu-se drept căutarea binelui și utilului; filosoful francez asociază până la urmă esența pasiunii ca dorință, adică resorturile sufletești de a voi acele lucruri pe care natura le consideră utile, de a persista în această voință și de a determina agitația spiritelor care cauzează pasiunile să acționeze mișcarea corpului pentru a efectua respectivele fapte. În definiția consacrată pasiunii, aceasta este echivalată cu percepția, sentimentul și emoțiile sufletului, care se raportează direct la suflet și sunt generate de mișcarea spiritelor (art. 27). În viața psihologică a omului descrisă de Descartes, sufletului i se atribuie două tipuri de gânduri: acțiuni ale sufletului și pasiuni ale sufletului (art. 17). Percepțiile de asemenea prezintă două cauze, unele au drept cauză sufletul, altele corpul (art. 49).

Inovația adusă de tratatul filosofului francez în anatomia umană este glanda pineală, care concentrează capacitățile sufletului prin poziția sa în mijlocul substanței creierului, intervenind în deplasarea spiritelor și influențându-le direcția (art. 31). Vederea obiectelor din lumea înconjurătoare este permisă datorită corpurilor transparente depuse între ele și om, care

detemină mișcarea nervilor optici din ochii noștri, de asemenea impresionând anumite părți ale creierului.

Imaginea se formează în două locații, câte una în fiecare dintre ochii noștri, formând alte două pe suprafața creierului, care radiază fiind purtate de spirite către glanda pineală (art. 35). Concepția tradițională potrivit căreia sentimentele noastre se regăsesc în inimă sau în creier este contestată de filosoful francez Descartes, care consideră că pasiunile se găsesc în mijlocul creierului, în glanda pineală care este afectată de mișcărilor spiritelor sau le poate la rândul său influența (art. 31).

Tradiția filosofică franceză impune relația dintre simțuri și apariția viciilor, așa cum se poate observa în seria de tapiserii „Doamna și inorogul” (Muzeul Cluny din Paris), care înfățișează cele cinci simțuri și în a șasea reprezentare renunțarea la ele toate; viciile însă sunt interpretate în sens negativ, în timp ce pasiunile sunt ambivalente.

În prezentarea pasiunilor primitive, acestea sunt socotite pozitive, fiindcă mențin în suflet gândurile care trebuie într-adevăr păstrate; când sunt descrise, fiecare pasiune considerată pozitivă este alăturată unei pasiuni negative. Mirarea (art. 53) apare atunci când un obiect îi provoacă omului surprindere, fiind diferit de așteptările sale și îl determină astfel să îl examineze cu atenție și precizie. În sens negativ, mirării îi este contrapusă uluirea, care redă excesul de mirare. Iubirea și ura sunt analizate din punct de vedere al fuziunii cu obiectul dorinței sau repulsiei (art. 79); iubirea se manifestă ca unire în voință, iar ura este despărțirea de obiectul care se prezintă ca dăunător. Potrivit gradului de intensitate, se constată că iubirea denumită de bunăvoință este cea care îi vrea binele obiectului iubit, iar iubirea de concupiscentă face ca obiectul iubit să fie dorit.

Resimțirea plăcerii este considerată cel mai mare bine care i se poate întâmpla omului, iar plăcerea cea mai mare o constituie găsirea unui alter-ego al propriei persoane. O altă pereche de sentimente este bucuria și tristețea, fiind explicate drept căutarea binelui sau privarea de acesta. Manifestarea bucuriei este asociată cu posesia, iar a tristeții cu neajunsul.

Din definiția pasiunilor (art. 27) se desprinde latura lor senzorială: *perceptio* (percepție) <*percipio* (a precepe), *sensus* (simț) <*sentio* (a simți), *commotio* (tulburare) <*commoveo* (a impresiona, a zgâlțâi). Pasiunea este definită drept dispoziție către ceea ce este util; sufletul cuprins de pasiune începe să caute ceea ce este folositor:

Quod disponant animam ad eas res expetendas, quas natura nobis dictat esse utiles et persistendum in ea uoluntate (art. 52) (fiindcă determină sufletul să dorească acele lucruri, pe care natura ni le recomandă ca fiind utile și că trebuie persistat în această voință) (tr.n.).

Este dificilă distincția dintre bine și rău; binele poate provoca orgoliul, iar răul poate atrage ura (art. 56):

Verum cum aliquid ut bonum respectu nostri, id est ut nobis conueniens, nobis repraesentatur, id sui Amorem excitat; et cum nobis offertur ut malum aut noxium, id nos stimulat ad odium. (Însă când ceva ni se înfățișează ca bun cu privire la noi, adică potrivit pentru noi, acesta stârnește orgoliul personal; și când ni se oferă car ău sau dăunător, acesta ne îndeamnă la ură) (tr.n.).

Pasiunile sunt, în concluzie, înfățișate ca liant între corp și suflet, iar oamenii care sunt influențați și afectați de pasiuni sunt cei care se bucură cel mai intens de dulceața vieții.

Pasiunea este luată în discuție și de J.-J. Rousseau în *Essai sur l'origine des langues*, care, căutând originea limbajului uman, enunță două posibilități de emergență a acestuia: limbajul de necesitate și limbajul de pasiune (Dascălu 2006: 142-147). Distincția se face după criterii naturale și geografice, între limbile septentrionale și limbile meridionale, cele dintâi întâlnindu-se în țări reci, cu natură avară, în care pasiunile se nasc din nevoi, iar celelalte fiind vorbite în țări calde, unde natura este luxuriantă, iar nevoile dau naștere pasiunilor.

În țările sudice se dezvoltă pasiuni voluptuase, care țin de dragoste și senzualitate; în nord se aud voci ale mâniei și amenințărilor, care sunt întotdeauna însoțite de articulații puternice, dure și zgomotoase.

În concluzie, în concepția lui Rousseau, limbajul original a fost exclusiv din pasiune, lipsit de raționalitate; cuvintele aveau puține articulații, erau ușor de pronunțat, în concluzie se cânta în loc să se vorbească. Această limbă avea puține adverbe și cuvinte abstracte. Prin pasiune se înțelege pornirea sufletească interioară.

Traducătorul scrie o scurtă prefață, în care povestește ultimele zile din viața lui René Descartes, relația acestuia cu Regina Suediei și receptarea filosofiei sale de urmași. Opera este denumită *tractatus pathologicus*, apariția sa excepțională determinând-o pe Regina Cristina să îl invite în Suedia; boala însă l-a ucis la scurt timp: *Sed uixim Sueciam pedem intulerat, cum repentino morbo correptus, ex hac statione emigravit* (Dar de-abia a pus piciorul în Suedia, când, lovit de o maladie subită, a murit). Imaginea pe care i-o asigură Regina Cristina este elogiatoare ca replică la acțiunile de denigrare a acestuia de către adversari: *Tantae Reginae de hoc uiro iudicium, sufficit eluendo quicquid olim aemulorum quorundam zelus ac feruor illi uoluerat adspargere. Eorum nemo est cui tam pretiose umquam parentabitur* (Aprecierile unei Regine atât de importante sunt suficiente să spele relele cu care invidia și furia rivalilor au vrut să îl stropească odinioară. Nimănu-i nu I se vor mai aduce vreodată asemenea ofrande, atât de bogate).

Traducătorul însuși își analizează stilul, criticându-i lipsa de stilizare și de eleganță; el își recunoaște limitele, mărturisind că nu a ajuns, prin folosirea limbii latine, la strălucirea limbii în care a fost scris tratatul; el remarcă ulterior că ar fi trebuit ca filosoful francez să fie traducătorul propriului text, pentru a-și exprima ideile cu fidelitate; traducătorul din franceză în latină a fost incapabil să redea excelența textului filosofic original:

Ne mireris uero, Beneuole Lector, quod styli qua nostra lingua usus est, nitorem, Latino sermone assequi non potuerim. Debuisset ipse interpres fuisse suorum conceptuum: satis mihi fuit eos quam potui fidelissime exprimere, quod dum facio elegantiae obliuiscor (Preabunule cititor, să nu admiri strălucirea stilului de care s-a folosit limba noastră. El însuși ar fi trebuit să fie interpretul propriilor concepte: mie mi-a fost suficient să le exprim cât am putut de fidel, iar cât timp fac acest lucru, uit de eleganță) (tr.n.).

Recomandarea finală către cititor este de a-și tempera sentimentele și pornirile sufletești prin lectura acestei cărți, care poartă în subtitlu sintagma: *affectus animae. Passiones siue affectus animae. Fruere igitur nostra hac qualicumque opella, Amice Lector et ex illa disce Affectibus tuis moderari. Vale.* (Deci bucură-te de această mică operă a noastră așa cum este, prietene cititor și din ea învață să îți temperezi pasiunile. Fii sănătos) (tr.n.).

BIBLIOGRAFIE

- Dascălu, Ioana-Rucsandra, *Le commentaire philosophique de l'<Essai sur l'origine des langues de J.-J. Rousseau. Modèle de pratique intertextuelle dans <De la grammatologie> de Jacques Derrida*, în: „OMAGIU Gheorghe Bolocan”, Craiova, Editura Universitaria, 2006, pp. 142-147.
- Descartes, René, *Œuvres de Descartes*, publiés par Victor Cousin, tome IVe, Paris, chez F.G. Levrault, 1824.
- Descartes, René, *Œuvres philosophiques*, Tome III (1643-1650) (textes établis, présentés et annotés par Ferdinand Alquié), Paris, Éditions Garnier, 1973.
- Descartes, René, *Passiones animae* per Renatum Descartes Gallice ab ipso conscriptae, nunc autem in exterorum gratiam Latina ciuitate donata, Ab H.D.M.-Amstelodami, Apud Ludovicum Elzevirium, 1650.
- Descartes, René, *Pasiunile sufletului*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, (traducere românească de Dan Răutu), 1984.
- Descartes, René, *Tratat despre sentimente (Sufletul și corpul)*, traducere, prefată, note de Leonard Gavrilu, București, Editura IRI, 1999.

- Ernout, Alfred, Meillet, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine (Histoire des mots)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1939.
- Greimas, Algirdas Julien, Fontanille, Jacques, *Semiotica pasiunilor*, (ediție îngrijită de Sorin Paliga), București, Editura SCRIPTA, 1997.
- Leigh, Matthew, *Quintilian on the Emotions (Institutio Oratoria 6 preface and 1-2)*, in: *The Journal of Roman Studies*, Vol. XCIV/2004, p. 122-140, Published by the Society for the Promotion of Roman Studies, 2004.
- Pottier, Bernard, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2000.

LITERATURA LATINA DIDÁCTICA Y LITERATURA ROMANCE ESPAÑOLA: DOS LENGUAS, UNA CULTURA

Marco A. GUTIÉRREZ

Résumé

Les *Libri minores* furent un recueil de plusieurs œuvres latines de l'Antiquité ou du Moyen Âge publié à Venise pour la première fois en 1491. Ces livres ont été employés en Hispanie pendant beaucoup de temps pour étudier la langue latine, et le plus souvent ils ont été mémorisés, en tout ou en partie. La connaissance et l'utilisation de ces 'livres mineurs' par de nombreux écrivains ou fil des XVe, XVIe et XVIIe siècles peut être témoignées dans les plus importantes chefs-d'œuvre de la littérature espagnole de cette époque. C'est le cas, par exemple, du *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, ou du *Quijote*, de Miguel de Cervantes. Dans le présent travail nous allons examiner les diverses utilisations des procédés littéraires que, d'un côté, fait Juan Ruiz à propos des fables de Walter l'Anglais, et, d'un autre côté, Fernando de Rojas à propos de la *Chartula nostra* (ou *De contemptu mundi*) de Bernard de Clairvaux (?).

Mots clés : *Libri minores, l'Antiquité, Hispanie, langue latine, utilisations.*

1. Consideración preliminar

Las obras didácticas latinas que se utilizaban en la Edad Media para aprender gramática no sólo servían para iniciarse en la lengua del Lacio, sino que también tenían la finalidad de transmitir un importante bagaje de contenidos éticos y morales, que en ningún momento debían entrar en contradicción con la doctrina teológica sobre la que la iglesia asentaba las bases teóricas de la religión católica.

Según la pedagogía de la época los alumnos debían aprender (más o menos) de memoria los contenidos de dichos libros. Esta práctica surtía efecto tanto a corto como a largo plazo, de manera que los textos latinos una vez memorizados podían ser recordados en cualquier momento incluso muchos años más tarde. Además, las circunstancias lingüísticas propiciaban en lo que hace a los contenidos un proceso de ósmosis tal que no era fácil separar aquellos conocimientos que se habían alcanzado a través de textos

latinos de los que se habían adquirido ya ‘traducidos’, esto es, a través de la lengua vulgar. Desde el punto de vista de la creación literaria dicha circunstancia tiene también sus consecuencias. Una de las más interesantes, en nuestra opinión, es el hecho de que en este trasvase de ideas y conocimientos que se produce entre una lengua y otra no siempre están claros cuáles son los límites entre la práctica de la traducción propiamente dicha y el proceso de adaptación al romance del texto original latino tomado como referencia por un autor literario.

Dicho estadio de indeterminación seguramente tuvo su momento de mayor auge a lo largo de la Baja Edad Media, esto es, desde el siglo XIII al XV. En lo que sigue trataremos de ver mediante dos ejemplos concretos cómo se substancia este tipo de prácticas de traducción (o/y adaptación) del latín al romance concretadas en un marco de referencia cultural común. En ambos casos se trata de obras clásicas de la literatura española: *El Libro de buen amor* y *La Celestina*.

2. El *Esopo* y *El Libro de Buen Amor* (LBA)

El motivo por el que empezamos nuestro ejemplar por *LBA* nos lo ofrece Morreale (2002: pp. 215-216): “En la frondosísima bibliografía ruiciana, las fábulas ocupan un lugar modesto, tal vez porque por considerarse obvio su mensaje [...] y también porque su texto, para ser comprendido plenamente, requiere el cotejo con las fuentes latinas”. En lo que sigue haremos un acercamiento a las relaciones que existen entre ciertas fábulas que aparecen en el *LBA* y las que encontramos en el *Esopo* de Gualtero Ánglico (GA).¹ Con ello simplemente queremos completar y enriquecer comentarios y observaciones que al respecto han hecho otros estudiosos. El punto de partida de nuestro trabajo será la siguiente consideración de carácter general que sobre el asunto hizo (Lecoy, [1938] 1974: p. 118): “pour le vingt autres [sc. fables] la filiation est évidente: la source de Juan Ruiz est le *Romulus* de Walter l’Anglais, on pourrait presque dire sa source unique”.

La primera observación que nos parece pertinente formular es que Juan Ruiz (JR) en ningún momento hace referencia expresa a GA. Sólo en una ocasión (96d) se refiere a su/s fuente/s: “esta fabla compuesta, de Isopete sacada”. Sin embargo, tal alusión resulta en sí misma imprecisa o ambigua, pues el término ‘Isopete’ suele aludir a las versiones francesas del *Esopo*, fuera o no GA su fuente directa. Tal circunstancia no es irrelevante, pues detrás de esta alusión no debemos ver un interés particular por ocultar sus fuentes de inspiración, sino más bien un indicio de que éstas son variadas y de que además se ha tomado la ‘licencia literaria’ de unirlas, mezclarlas y rehacerlas en la medida que convenía a sus fines e intereses, de

tal manera que el resultado final fuera algo más que la suma de las partes. Nos parece relevante tener presentes tales circunstancias porque nuestro objetivo en lo que sigue será analizar los diferentes usos que JR hizo de tales fábulas en su *LBA*.

2.1 Ejemplario²

Ninguna de la 20 fábulas de GA de las que habla Lécoy está incorporada tal cual en el *LBA*, de suerte que la labor de interpretación, sea ésta propiamente traducción o más bien una adaptación, sólo podemos detectarla en algunos contextos concretos, que siempre son de una extensión muy limitada.³ Veamos los ejemplos más significativos:

--Ejemplo 1:

A) traducción (o/y paráfrasis):

*Terra tumet, tumor ille gemit gemitusque fatetur
Partum. Fere perit sexus uterque metu* (GA: 2,25,1-2) >>
“Assí fue que la tierra / començó a bramar;
estava tan finchada / que quería quebrar;
a quantos la öyén / podié mal espantar:
como dueña ën parto / començós’ de cuitar” (*LBA*: 98, a-d)

Ya Lecoy ([1938] 1974: p. 121) puso de manifiesto que la fábula que nos ocupa depende directamente de GA porque en él no aparece el concepto ‘montaña’ sino simplemente ‘tierra’ y esta “substitution est certainement l’œuvre de Walter”. En otras palabras, no podemos hablar *stricto sensu* de traducción, sino más bien de paráfrasis. Lo mismo ocurre en el pasaje que sigue.

Saepe minus faciunt homines qui magna minantur (GA: 2,25,7) >>
“Omne que mucho fabla, / faze menos a vezes
pone muy grand espanto: / chica cosa es dos nueces” (*LBA*:

102a-b)

Nótese que en la copia encontramos dos versos por uno del original. Pero por ello también es de interés la comparación ‘pragmática’ de 102.a con el verso latino antecitado. En efecto, dicho verso es el penúltimo de la fábula, y en realidad forma parte del dístico que contiene la moraleja, por ello es un verso medular. A su vez, el verso latino está encabezado por el adverbio *saepe* y por tal motivo dicha palabra adquiere una particular relevancia. Tanta que incluso el verso siguiente también comienza por *saepe*. JR lo pone al final y de esta manera condiciona la rima del verso siguiente: veces / nueces.

B) Adaptación:

*In **risum** timor ille redit, nam turgida murem
Terra parit. **Iocus** est quod timor ante fuit* (GA: 2,25,5-6) >>

“[...] / escarnio fue de **reír**;

sus bramuras ã espantos / en **burla** fueron salir” (LBA: 100c-d)

Repárese que en este contexto las semejanzas literales sólo afectan a palabras aisladas, aunque sí hay coincidencia en el nivel ideacional.

Un último aspecto que interesa tener presente es el hecho de que en el original latino la composición consta de sólo 8 versos, y el ‘ensiempro de quando la tierra bramava’ de JR tiene 28 versos: los 12 primeros se corresponden con la traducción/adaptación del original latino, y los 16 restantes con desarrollos complementarios y la conclusión final. En otras palabras, JR hubiera podido hacer una traducción casi literal, vertiendo en 12 versos en cuaderna vía (14-16 sílabas) lo que en latín está en 8 versos (cuatro dísticos elegíacos). El hecho de que eligiera dos métodos contrapuestos en el proceso de adaptación, la traducción-paráfrasis y la adaptación-perífrasis, ha de interpretarse como dos estrategias complementarias que le permiten optimizar el empleo de recursos expresivos en el texto romance, del tal suerte que el resultado final de dicha traducción pueda incorporarse al texto de su obra sin menoscabo de su calidad literaria en relación al resto. Así el texto en su conjunto, en tanto que obra literaria, parecerá como un todo homogéneo, no un pastiche. Desde nuestro punto de vista, el hecho de que en JR opte por una u otra solución dependerá sobre todo de las necesidades expresivas de cada momento, esto es, desde el punto de vista formal el texto latino en tanto que texto de partida está al servicio de la expresividad del texto romance. Por ello no es predecible el uso de uno u otro recurso.

Por falta de tiempo y espacio no podemos entrar en un análisis detallado de todos los contextos que serían dignos de estudio para refrendar cuanto acabamos de decir. En consecuencia, nos limitaremos a varios ejemplos que entendemos son ilustrativos y avalan la tesis que acabamos de proponer.

--Ejemplo 2:

Pasamos a otro ejemplo, el de la ‘fábula del ladrón y el perro’. Digamos que el texto del LBA tiene 28vv y el de GA sólo 14vv. Importa señalar aquí, en primer lugar, que no se alude a la fuente concreta, pero sí se sugiere que se trata del algo conocido:

“Assí conteció ã mí / con la dueña de prestar,
como conteció al ladrón / quẽ entrava a furtar” (LBA: 174.a-b):

Curiosamente en JR no hay moraleja, aunque sí en el original:

*Si tibi quid detur, cur detur respice. Si des,
Cur des ipse nota, teque, gulose, doma* (GA: 2,23,13-14)

Vayamos ahora con algunas comparaciones:

Non rapiet nox una mihi bona mille dierum.

Nolo semper egens esse simulque satur (GA: 2,23,9-10) >>

“diz «**Non** quiero mal bocado, / **non** serié para mí sano,

por el pan dē una **noche** / **non** perderé quanto gano;

por una poca viānda / que esta **noche** cenaría,

non perderé los manjares / **nin** el pan de cada día[»]” (LBA: 175c-176a).

Parece evidente la relación de los 4vv romances con los 2vv de GA. Nótese que en latín se hace un especial énfasis en las negaciones: *Non...* / *Nolo*, que en castellano se ven reflejadas en la secuencia *Non... non* / *...non...* / *non...* / *non...* *nin*. Y, por otro lado, no es casual que el sintagma latino *nox una* quede recogido en el sintagma castellano con la reiteración de la palabra ‘noche’ en dos versos seguidos, sin que ello sea efecto directo de una traducción *ad litteram* propiamente dicha, sino más bien de una *amplificatio* que pudiéramos llamar pragmática. Recuérdese que en el ejemplo anterior era en el texto latino donde en versos sucesivos encontrábamos repetida la palabra *saepe*.

--Ejemplo 3:

Pasamos a otro ejemplo, el de ‘las ranas que pedían a Júpiter un rey’. Como Lecoy ([1938] 1974: p. 123) señala, en esta fábula sólo pueden reconocerse algunos párrafos de GA. Téngase en cuenta que la fábula original del autor inglés sólo consta de 22vv, y que en JR se extiende propiamente a lo largo de 32vv. En cualquier caso, aquí también hay que señalar que JR presenta la fábula como algo presuntamente conocido (198d): “fueles como a las ranas, quando el rey pidieron”.

Aunque hay varios pasajes que pueden poner en relación a JR con GA, aquí sólo queremos remitirnos a uno de ellos. Veamos el verso latino concernido:

Nos sepelit uenter, nostri sumus esca tyranni (GA: 2,21,15) >>

“su vientre nos sotierra, / su pico nos traga,

de dos en dos nos come, / nos abarca e astraga” (LBA: 204a-b)

Dos aspectos creemos que son de interés. En primer lugar, el texto de GA parece dar relevancia a la dinámina de palabras *nos...* *nostri* que afectan a los que hablan y se ven afectados por el ser maligno. Ello lo refleja JR de un modo ya conocido, con la secuencia redundante: *nos...* *nos* / *...nos...* *nos*.

En segundo lugar, también han de observarse los verbos con los que JR recoge la idea latina de que las ranas son alimento del ser maligno: *sotierra... traga // ...astraga*. Véase que el primero refleja la literalidad del valor latino *sepelit*, y los otros dos se presentan a la vez como redundancia y variación. Todo ello debemos considerarlo como algo lógico si tenemos en cuenta, por un lado, que en latín la idea en cuestión aparece desdoblada en los dos hemistiquios del verso; y, por otro, que al ser el texto castellano *amplificatio*, de alguna manera había que reflejarlo en el texto.

--Ejemplo 4:

Sigamos adelante con la fábula ‘del perro y su sombra’. Recordemos que en el original latino tenemos 6vv, y en la adaptación romance 16vv. El texto que sigue es el primero de los dos versos finales de la moraleja de la fábula latina:

Non igitur debent pro uanis certa relinqui (GA: 1,5,5) >>

“desque lo tienē omne / ciertō e ya ganado,
nunca deve dexarlo / por un vano cuidado” (LBA: 229b-c)

Aquí parece como si de la contraposición sintagmática latina *vanis / certa* JR hubiera hecho en la versión romance una hendiádis oracional en la que se mantiene la oposición semántica cierto / vano, y de esta manera resolviera pragmáticamente la *amplificatio*. Tal vez no por casualidad Lecoy ([1938] 1974: p. 125) cree que los dos versos en cuestión han sido sugeridos a JR por GA.

--Ejemplo 5:

Pasamos ahora la fábula ‘del caballo y el asno’. En esta ocasión, como en las anteriores, el texto romance es más extenso que el original latino: 36vv frente a 26vv. Pero aquí, al contrario que en el ejemplo anterior, los versos de la moraleja de JR no tienen contrapartida en el texto de GA. Sin embargo, hay algunos versos de JR que parecen tener una relación directa con GA. Veamos algún parecido:

Dic, sonipes, ubi sella nitens? Vbi nobile frenum?

Haec tibi cur macies? Cur fugit ille nitor?

Cur manet hic gemitus? Cur illa superbia cessat? (GA: 3,43,17-19)

>>

“¿Dó ës tu noble freno / e tu dorada silla?

¿Dó ës la tu sobervia? / ¿Dó es la tu renzilla? (LBA: 244a-b)

Nótese que en el primer verso los conceptos han cambiado de orden: *sella ... frenum* han pasado a ‘freno... silla’. Por otro lado, no es novedoso

que la *amplificatio* se haga desdoblado el original. En esta ocasión repitiendo la pregunta, aunque con *variatio* léxica ‘sobervia / renzilla’.

--Ejemplo 9:

Para terminar nuestro recorrido queremos hacer alusión a una forma especial de adaptación. Nos referiremos al caso número 9 de Lecoy ([1938] 1974: pp. 128-129), sobre el que comenta lo siguiente: “La comparaison avec le texte de Walter ne fournit rien de décisif, bien que ce texte soit probablement comme ailleurs le point de départ”. Sin duda estas palabras de Lecoy encierran una paradoja. Sobre ello creemos necesario profundizar un poco más. En primer lugar hay que señalar que la fábula en cuestión, la del ‘león y el caballo’ parece inspirada en GA 3,42, como señala Lecoy ([1938] 1974: 128). Si alguna relación textual hay entre copia y original, ésta debiera ser la que sigue:

Hic fauet, instat equo. Subiecto uertice calcem

Imprimit et sopit membra leonis equus (GA: 3,42,9-10) >>

“las **coces** el cavallo // lançó fuerte, en cierto;

diólè entre los ojos: / echóle frío muerto” (LBA: 301c-d)

Realmente la correspondencia estaría en el sintagma: *Subiecto uertice calcem* / *Imprimit* >> ‘las coces el cavallo lançó fuerte’, y de manera especial en la forma *calcem* / ‘coces’ hay literalidad subyacente. Ello dista mucho de las estrategias de *amplificatio* descritas con anterioridad, pero no de la estrategia de adaptación que hemos visto en el ejemplo 1 a propósito de *risum... Iocus* (GA: 2,25,5-6) > “**reír... burla**” (LBA: 100c-d). Por consiguiente creemos que la supuesta paradoja de Lecoy no es tal, sino que responde a las previsiones por nosotros formuladas con anterioridad, hasta el punto de que el ejemplo que nos ocupa no anula la opinión de Lecoy a la que también hemos hecho ya referencia: “pour le ving autres [*sc.* fables] la filiation est évidente [...] de Walter l’Anglais”.

Sea como fuere, creemos necesario hacer una observación complementaria. La fábula en cuestión no está precedida por un elemento introductor, ni específico, ni genérico, del tipo ‘como’, esto es, no se ofrece como algo conocido, tal vez no porque no fuera conocida por JR, sino más bien porque no era utilizada con una finalidad moralizante genuina. En efecto, la estrategia de adaptación que JR emplea en este caso se comprendería mejor si tenemos en cuenta que se sirve de la fábula en cuestión para dar cobertura a intenciones moralizantes diferentes a las del original latino. Las dispares moralejas de uno y otro texto nos pueden aclarar el asunto. Véase qué poca relación existe entre la vanagloria que critica GA del vicio de comer y beber sin medida al que alude JR:

Quod non es nec esse uelis. Quod es, esse fatere.

Est male quod non est qui negat esse quod est (GA: 3,42,15-16) >>

“El comer sin messura / e la grand venternía,

otrossí mucho vino / con mucha beverría,

más mata que cuchillo: / Ipocrás lo dezía;

tú dizes: «que quien bien come / bien faze garçonía” (LBA: 303a-d)

En resumen, pues, JR conocía perfectamente la obra de GA, pero hizo un uso diverso de ella según sus intereses (ético-morales y estético-literarios), de tal manera que en todo momento intentó que forma y contenidos se complementaran y fueran solidarios entre sí, esto es, que los recursos estético-literarios empleados estuvieran en consonancia con el mensaje moralizante que en cada momento quería transmitir.

3. ‘Mira a Bernardo’ (*Celestina* 1) y el *De contemptu mundi*

En el Auto primero de *La Celestina* el personaje Sempronio dice en un parlamento a propósito de las mujeres: “Conséjate con Séneca y verás en qué las tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo”.⁴ Se da la circunstancia de que los estudiosos modernos no se han puesto de acuerdo sobre la identidad del ‘Bernardo’ en cuestión. Tres son básicamente los candidatos propuestos: Bernardo Silvestre de Tours, Mosén Bernard de Cabrera y San Bernardo de Claraval.⁵

Debemos señalar, por lo que hace a san Bernardo de Claraval, que su atribución se debe a menudo a que la *Epistola de cura rei familiaris* que sirve como texto de referencia no es suya, aunque erróneamente durante mucho tiempo le fuera a él atribuida, sino del cosmógrafo del siglo XII llamado Silvestre de Tours.⁶ Dicha propuesta se debe a Fernández-Armesto, y aparece en un texto inédito que nosotros no hemos podido consultar.⁷ No obstante hemos examinado atentamente la *Epistola* de Bernardo Silvestre de Tours para determinar las posibles correspondencias con el texto de la *Celestina*. He aquí el pasaje en cuestión:⁸

De feminis tuis suspectis quid agant ignorantiam non scientiam quaeras. Postquam sciueris crimen male uxoris a nullo medico curaberis. Dolorem de mala uxore tunc mitigabis, quando simile audies de uxoribus alienis. Cor nobile et altum non inquit de operibus mulierum. Malam uxorem potius risu quam baculo castigabis. Femina senex meretrix omnes diuitias anullabit. Femina senex meretrix, si lex permetteret uiua sepelienda esset. De uestibus nota quod uestis sumptuosa probatio est pauci sensus. Vestis nimis apparens, uicinis tedium cito parit. Stude bonitate placere non ueste. Mulieris petitio habentis uestes et uestes quaerentis non indicat firmitatem. (Bernardus Sylvester, 1499: fols. a i.v-a ii.r)

Realmente apenas si hay alguna expresión en todo el parlamento de Sempronio que pueda ponerse en relación con el texto precedente de *La Celsetina*. Para hacernos una idea de ello bastará con que señalemos que tal vez el contexto romance que pudiera tener una mayor proximidad con el latino sea el siguiente, en tanto que alude a la ‘escasa inteligencia de las mujeres’ y a su afición a los ‘vestidos finos’: “¡Considera ‘qué sesito está debajo de aquellas grandes’ (*ignorantiam*) y delgadas tocas’! (*uestis sumptosa*) Qué pensamientos so aquellas gorgueras, so aquel fausto, so aquellas largas y autorizantes ropas”.

Tras el parlamento antecitado viene este otro de Calisto: “Di, pues, esse Adán, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Virgilio, esses que dizes, ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos?” Curiosamente ni David ni Virgilio han sido citados con anterioridad, tal vez porque, aunque sí estuvieran en el original, la tradición manuscrita no los ha recogido. Lo que aquí nos interesa señalar es que en el *Corbacho* (1,17) leemos: “¿Quién oyó dezir un tan singular ombre en el mundo sin par en sabieza, como fue Salomón, cometer tan gran idolatría como por amores de su coamante cometió? ¿E demás Aristótiles, uno de los letrados del mundo e sabidor [...]? ¿Quién vido Vergilio [...], que estuvo en Roma colgado de una torre a una ventana, a vista de todo el pueblo romano. [...] vieron a un onbre muy notable de casa real [...] por nombre Mosén Bernard de Cabrera, el qual [...] fue preso [...] E al primer sueño salió por la ventana e començó a descender por la torre abaxo [...]. E quando fue dentro de la rred, çerráronla e cortaron las cuerdas los que estavan d’alto en la ventana, e asý quedó allý colgado [...]. E todo el pueblo de la cibdad, e de fuera della, sus amigos e enemigos, le vinieron a ver allí adonde estava, en juvón, como Vergilio colgado”. Y en otro pasaje del *Corbacho* (1,5): “E non pienses en este paso fallarás tú más fermeza que los sabios antiguos fallaron espertos en tal sçiencia o locura mejor dicho. Lee bien cómo fue Adán, Sansón, Davyd, Golyas, Salamón, Virgilio, Aristótiles e otros dignos de memoria en saber e natural juyzio”.⁹

Nadie podría negar que existe una estrecha relación entre el texto del *Corbacho* y el parlamento de Calixto. Ahora bien, ¿tales paralelismos nos autorizan a identificar sin margen de error al Bernardo celestinesco con Mosén Bernad de Cabrera? Tal vez nos ayuden a encontrar la respuesta las dos citas que siguen a continuación. Ambas están tomadas del *De contemptu mundi*, obra que durante largo tiempo también se atribuyó falsamente a Bernardo de Claraval y que entró a formar parte de los *Libri minores*, recopilación de textos latinos que se estudiaban en la escuela y que en buena medida eran aprendidos de memoria. He aquí el primero¹⁰:

Causa grauis scelerum cessabit amor mulierum,

*Colloquium quarum nihil est nisi uirus amarum,
Præbens sub mellis dulcedine pocula fellis.
Nam decor illarum laqueus est fallax animarum
Cum uerbis blandis, fallacibus atque nefandis
Illaqueant stultos et ferunt ad Tartara multos* (vv. 86-91).

El texto del segundo es como sigue:

*Prima uirum primum mulier deiecit ad imum.
Fæmina Sansonem fregit, Daudid et Salomonem.
Non es Sansone maior Daudid et Salomone.
Fæmina credentem decepit prothoparentem.
Si Dominum quæris, fuge colloquium mulieris;
Colloquium quarum nihil est nisi uirus amarum.
Ebrius ille nimis est qui submersus in imis,
Propter fætorem mundi qui perdit honorem.
Alea, Bacchus, amor mulierum reddit egenum* (vv. 477-480)

Nótese que no sólo el tono y los contenidos de estos versos guardan un importante parecido con pasajes reseñados de Fernando de Rojas, también hay semejanzas textuales. Particular interés tiene, en nuestra opinión, el siguiente el párrafo *Prima- prothoparentem*. En efecto, el texto celestinesco recoge las ideas o/y nombres del *primun virum*, Salomón, David, y sobre todo la reflexión ‘*Non es Sansone maior Daudid et Salomone*’, aunque en el texto romance por exigencias del género literario (comedia) se haya planteado la cuestión en primera persona (‘soy’): “Di, pues, esse Adán, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Virgilio, esos que dizes, ¿cómo se sometieron a ellas? ¿**Soy más que ellos?**” Con todo, es cierto que tal pregunta retórica podría también estar inspirada en la secuencia ya citada del *Corbacho*: “E non pienses en este paso fallarás tú más firmeza que los sabios antiguos fallaron espertos en tal sciencia o locura mejor dicho”.

De lo que acabamos de decir se desprenden las siguientes conclusiones:

1. No es posible negar rotundamente que el ‘Bernardo’ de *La Celestina* se remitiera en principio a Mosén Bernad de Cabrera, consejero de Pedro el Ceremonioso, y fuera un trasunto literario inspirado en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, como han pensado muchos (véase Morros Mestres, 2002). Sin embargo, la intenciones últimas de esta remisión podían generar ciertas ambigüedades de intelección del pasaje. En efecto, situar a un contemporáneo en el mismo nivel de importancia histórico-cultural que Salomón, David, Aristóteles y otros por el estilo debía causar una cierta extrañeza e incluso rechazo entre los lectores de la época. Por tal motivo muchos debieron pensar que se trataba de otro ‘Bernardo’ más a la altura de las circunstancias. Tal Bernardo no podía ser otro que San

Bernardo de Claraval, considerado hombre de gran sabiduría, tanto porque tenía autoridad en el ámbito de la religión y la teología, como porque supuestamente era el autor de uno de los varios tratados que circulaban por los centros educativos de Europa e Hispania con el título de *Chartula* (o bien *De contemptu mundi*) y que era aprendido de memoria, en todo o en parte, por los estudiantes universitarios y no universitarios.

La pregunta que cabría ahora hacerse es la siguiente: si *La Celestina* fue redactada por varios autores (tal vez tres), ¿cómo podemos estar seguros de que todos y cada uno de ellos identificaban de igual manera al personaje que se escondía tras el nombre de ‘Bernardo’ y tenían una conciencia segura sobre el hecho concreto y las fuentes literarias en que se basaba el texto celestinesco? Ciertamente que no podemos demostrar tal supuesto. Más aún, tenemos la sospecha de que algunos desajustes que desde el punto de vista de la forma y del contenido ofrece el pasaje celestinesco que nos ocupa podrían explicarse mediante la tesis contraria, esto es, que para alguno de los supuestos redactores de la obra el ‘Bernardo’ era San Bernardo de Claraval, y que las referencias misóginas que en el contexto en cuestión se hacen eran más bien un trasunto de las que encontramos en el *De contemptu mundi*.¹¹

En efecto, ya Morros Mestres (2002: p. 298) se había percatado de que “[e]l autor nos anuncia al principio las disciplinas de los que personajes que de inmediato aduce como víctimas o detractores de las mujeres”; y también, como sigue diciendo, de que “[el autor] parece incluso respetar el orden de las materias que ha citado en relación con sus representantes más notables”. Ahora bien, la tercera disciplina anunciada es la poesía, pero a ningún poeta se cita en el lugar esperado. Este hecho quedaría soslayado si tenemos en cuenta que el *De contemptu mundi* está escrito en verso y que, por lo tanto, sus autor (real o supuesto) puede ser considerado un poeta, apelativo que de ninguna manera se le podría aplicar a Mosén Bernad de Cabrera.

NOTAS

¹ Citamos el texto de GA por nuestra edición de los *Libri minores* (Salamanca, 2009).

² En los ejemplos citados en este apartado seguimos la numeración correlativa de Leoy ([1938] 1974: pp. 120-137), pero no el texto, que citamos según la edición del *LBA* Corominas (1973).

³ Con el símbolo doble “>>” sugerimos que hay una labor de traducción; y con el sencillo “>”, sólo de adaptación.

⁴ Citamos el texto de dicha obra por la edición de Cantalapiedra Erostarbe (2000: t. II, p. 289).

⁵ De particular interés son los trabajos de Morros Mestres (2002), Gerli (1977) y Forcadás (1973; 1979). Para una síntesis del problema nos remitimos a Cantalapiedra Erostarbe (2000: t. II, pp. 289-290, n. 96).

⁶ Gerli (1977: p. 7), no obstante, comenta: “nos sentimos obligados a rectificar el error de Forcadás, Prieto, y otros que vienen identificando al Bernardo del Auto I con Dan Bernardo de Clairvaux y sacando un sentido religioso al pasaje”.

- ⁷ Del que se hacen eco estudiosos como Russel o Cantalapiedra Erostarbe (200: t. II, pp. 289-290, n. 96).
- ⁸ Citamos el texto por la impresión de Jorge Coci (Zaragoza, [1499/1500]).
- ⁹ Para ambas citas hemos seguido el texto que ofrece Cantalapiedra Erostarbe (200: t. II, pp. 289-290, n. 96, y pp. 292-293, n. 115, respectivamente).
- ¹⁰ Los textos del *De contemptu mundi* los citamos por nuestra edición de los *Libri minores* (Salamanca, 2009).
- ¹¹ Para hacerse una idea de hasta qué punto nombres como los de David, Salomón o Sansón se habían convertido en tópicos dentro de la literatura misógina latina medieval puede comprobarse, por ejemplo, en la recopilación de textos sobre dicho asunto de Puig Rodríguez-Escalona (1995: pp. 34, 50, 58, 62, 82, 106, 138, 142, 152, 158, 180, 182).

BIBLIOGRAFÍA

- Forcadas, Alberto M., “‘Mira a Bernado’ y el ‘judaísmo’ de ‘La Celestina’”, *Boletín de Filología Española* XIII, 1973, pp. 27-45.
- Forcadas, Alberto M., “‘Mira a Bernardo’ es alusión con sospecha”, *Celestinesca* III, 1979, 11-18.
- Gerli, E. Michael, “‘Mira a Bernardo’: alusión sin sospecha”, *Celestinesca* II, 1977, pp. 7-10.
- Lecoy, Félix ([1938] 1974), *Recherches sur le ‘Libro de buen amor’*, Paris, Droz [Repr. con Prólogo de Alan D. Deyermond (1974), Farnborough, Gregg International], [1938] 1974.
- Libri minores*, edición crítica y traducción a cargo de Marco A. Gutiérrez, Salamanca, Universidad, 2009.
- Morreale, Margherita, “La fábula en la Edad Media: El *Libro* de Juan Ruiz como representante castellano del *Isopete*”, en Aurelio Pérez Jiménez & Gonzalo Cruz Andreotti (eds.), *‘Y así dijo la zorra’. La tradición fabulística en los pueblos del Mediterráneo*, Madrid-Málaga, Ediciones Clásicas & Charta Antiqua (*Mediterranea* 10), 2002, pp. 209-238.
- Morros Mestres, Bienvenido, “‘Mira a Bernardo’ y los autores de ‘La Celestina’”, *Medioevo romanzo* 26, 2002, pp. 296-310.
- Puig Rodríguez-Escalona, Mercé, *Poesía misógina en la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*, Barcelona, Universitat, 1995.
- Rojas, Fernando, *La Celestina*, edición crítica a cargo de Fernando Cantalapiedra Erostarbe, Kassel, Reichenberger, 2000, 3 vols.
- Ruiz, Juan, *Libro de buen amor*, edición crítica de Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1973.
- Sylvester, Bernardus, *Epistola beati Bernardi [...] de modo et cura rei familiaris regendi se et familiam*, Zaragoza, Jorge Coci, [1499/1500].

TRADUCEREA DOCUMENTELOR LATINE DE CANCELARIE ÎNTRE LINGVISTICĂ, PALEOGRAFIE ȘI ISTORIE

Ana Cristina HALICHIAS

Abstract

The author discusses the translation of the Latin diplomatic records into Romanian. These texts, which are considered to be both “technical” and “literary”, require for their translation into Romanian not only linguistic competence, but also deep palaeographical and historical knowledge.

Key-words: *palaeography, chancery Latin, textual typology, translation, linguistic competence.*

*Traducerea este medierea dintre
pluralitatea culturilor și unitatea umanității.*
Paul Ricoeur¹

Despre dificultățile legate de traducerea în limba română a documentelor latine diplomatice nu s-a scris, cu unele excepții², deloc. Această tăcere este explicabilă prin existența „unei vechi prejudecăți potrivit căreia izvorul istoric trebuie folosit și reprodus numai în forma sa originală”³ și, în consecință, prin lipsa unei tradiții în editarea izvoarelor istorice însoțite de traducere românească. Aceasta nu înseamnă că traducerea documentelor a fost cu totul absentă din preocupările cercetătorilor români, dovadă stând edițiile existente începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea⁴ și până la apariția marilor colecții *DIR. C. Transilvania* și *DRH. C. Transilvania* și *D. Relații între Țările Române* sau a unor culegeri tematice de documente⁵.

Limbile diferă atât prin maniera de a decupa realul, cât și prin modalitatea de a-l reconstitui la nivelul discursului. În cazul documentelor latine de cancelarie, traducerea presupune: a. transpunerea unor elemente specifice unui mediu cultural în alt mediu cultural; b. găsirea corespondențelor între o limbă savantă și limba română contemporană.

Opțiunile traductologice referitoare la izvoarele diplomatice latine se află în strânsă legătură pe de o parte cu problema publicului vizat, în cazul

nostru cercetătorii din domeniul istoriei sau / și un cerc mai larg de pasionați, iar pe de altă parte cu problema tipului de text în care se încadrează izvorul respectiv. În ultimul timp, în teoriile traducerii se vorbește foarte mult despre tipologia textelor de tradus și despre intenționalitatea „pe care o exprimă ele ca însăși premisă a adecvării tehnicilor de traducere”⁶, încercându-se depășirea opoziției binare texte literare vs. texte pragmatice, deoarece această viziune dihotomică a avut drept rezultat valorizarea traducerilor literare și minimalizarea celor tehnice. Pornind de la tipologia textelor centrată pe predominanța unei funcții sau alteia a limbajului, stabilită de Katharina Reiss⁷, considerăm că există două clase de documente: a. cele care se încadrează în categoria textelor de tip informativ, caracterizate de invarianța conținutului; b. cele de tip incitativ, prin care emitentul actului urmărește obținerea unei reacții identice din partea destinatarului.

În prima categorie se încadrează înscrisurile oficiale (acte cu caracter juridic și administrativ); celei de a doua îi aparține corespondența cu caracter particular, cererile de ajutor contra primejdiei externe etc.⁸ Natura diferită a acestor izvoare impune tehnici diferențiate de traducere. În cazul celor dintâi, având în vedere finalitatea juridică pe care o aveau și faptul că se află pe un palier specializat al limbajului, principiul călăuzitor este acela al privilegierii conținutului și al fidelității traducerii, în primul rând în sensul respectării reluărilor, repetițiilor, insistenței asupra subiectului, predicatului sau complementului, chiar dacă ele ar putea părea redundante. Traducerea expresiilor stereotipe aparținând uzului consacrat (formulele de *invocatio*, *salutatio*, *exhatocol*), a expresiilor juridice (formule de chemare în judecată, de adevărire, de autentificare) trebuie să fie, în toate contextele, uniformă. Traducerea terminologiei aparținând câmpului larg al legii și instituțiilor feudale e recomandabil să fie făcută mai ales prin „corespondență, în spiritul unei adecvări stricte”⁹. Ca mediator nu doar între două limbi, ci și între două culturi, deoarece nu există echivalență totală între unitățile de cod ale celor două limbi, traducătorul are datoria de a găsi soluții adecvate de transpunere a lexicului terminologic din limba sursă în limba țintă. Desigur că, pe cât este posibil, ar fi de dorit ca în traducere să se folosească terminologia instituțională echivalentă existentă în limba română: *agasones* „comișei”, *magister agasonum* „mare comis”, *cubicularius* „postelnic”, *decima* „dijmă”, *magister dapiferorum* „mare stolnic” etc. De asemenea, în cazul documentelor emise de alte cancelarii este indicat să se păstreze, iarăși în limitele posibilului, specificul acestora. Dacă într-un act emis de cancelaria regatului polon apare scris *Palatinus Moldaviae*, în traducere va apărea „palatinul Moldovei” și nu „domnul” sau „voievodul Moldovei”. Sau, dacă un act provenit dintr-o cancelarie străină va folosi termenul *thesaurarius* pentru a-l desemna pe „vistiernic”, în traducere cuvântul va fi echivalat cu

„tezaurar”, cu atât mai mult cu cât documentele emise de cancelariile Țărilor Române folosesc de regulă cuvântul românesc cu sau fără adaptare morfologică: *wizter*, *vistiarius*.

În situațiile în care limba română nu are corespondent pentru termenul latin, acesta din urmă trebuie păstrat ca atare în traducere, eventual cu adaptare morfologică: *vigesimă*, *tricesimă*, *tricesimator*, *vilic* etc. În sfârșit, nu putem omite cazul documentelor provenite de la emitenți laici ori eclesiastici; în asemenea izvoare un același cuvânt poate avea sens diferit, fie laic, fie religios. Spre exemplu, termenii *salus* și *reverendus* înseamnă în actele cu emitent și destinatar persoane laice „sănătate”, respectiv „vrednic de respect”, iar în actele cu emitent și destinatar persoane eclesiastice „mântuire”, respectiv „cucernic, reverend”.

Al doilea tip, textele incitative, se prezintă de multe ori ca o structură narativă¹⁰ care poate fi asociată cu textul literar. În cadrul acestei categorii de izvoare, logica discursului este susținută prin secvențe corelate în care relațiile de cauzalitate, timp, consecuție susțin argumentarea, precum și prin mijloace lingvistice cu funcție conativă: verbe la conjunctiv hortativ sau la imperativ (*dignetur Sua Maiestas* „să binevoiască Maiestatea Sa”; *curam habete* „să aveți grijă”), precum și verbe care, prin semantismul lor îndeamnă la acțiune (*petere*, *rogare*, *supplicare*). Exortația retorică se însoțește uneori cu metafora (*iterum atque iterum obnixe petimus, miserescite rerum Christianarum et ignem proximi parietem exurentem, antequam vos contingat, extinguite* „iar și iar vă rugăm stăruitor să vă îndurați de treburile creștinești și să stingeți focul care arde peretele vecinului, înainte ca el să vă ajungă pe voi”¹¹) și comparația (... *quia Valachi sunt nobis velut Turci. Et credatis nobis pro firmo, quod non est aliter* ... „căci valahii sunt pentru noi precum turcii. Și să ne credeți cu temei, că nu este altfel decât așa...”¹²). Epitetele și personificările sunt de asemenea prezente (*sed quia perhorrescebam gladium, qui antea hostilem cruorem copiosum bibit, sanguine Christiano madefacere* „ci pentru că mă îngrozeam a muia în sânge de creștin o sabie ce băuse până acum atâta sânge de vrăjmași”¹³).

Lexicul „general” al acestor documente de tip incitativ admite sau chiar pretinde traducerea idiomată, printr-un larg evantai de echivalențe. Spre exemplu, în memoriul adresat de Mihai Viteazul împăratului Rudolf al II-lea, în ianuarie 1601, apare termenul *tripudium* care în latina clasică însemna „dans religios al preoților salieni în trei timpuri; dansul unor popoare barbare la începutul luptei sau după victorie; dansul bacantelor; (fig.) salt de bucurie”, iar în latina medievală „entuziasm, manifestare de bucurie”. Traducerea românească a expresiei *cum summo tripudio* „țopăind nebuni de bucurie”¹⁴, chiar dacă se îndepărtează oarecum de cea latină, păstrează însă conotația acesteia: imaginea mișcării asociată cu sentimentul bucuriei dez-

lănțuite. Același este și cazul expresiilor proverbiale, pentru care trebuie căutate echivalentele cele mai potrivite în limba română: *ut vulpeculae non facile mutant naturam versipillem* ... „precum vulpea anevoie își schimbă năravul”¹⁵ (literal: „după cum vulpile șirete nu își schimbă ușor firea vicleană”).

Traducerea documentelor latine, ca proces de recodificare a mesajului, implică, pe lângă găsirea unor echivalențe lexicale, aflarea unor corespondențe între structurile gramaticale ale celor două limbi. Formele gramaticale specifice latinei (propozițiile participiale, infinitivale, construcțiile perifrastice), cărora li se adaugă, și nu rareori, cele din limba maternă a notarului sau a mediului lingvistic în care acesta trăiește și scrie, sunt tot atâtea încercări pentru traducătorul nevoit să le înțeleagă exact sensul și apoi să le echivaleze, transformându-le în structuri proprii limbii române, fără a altera însă mesajul textului original. Nevoia de claritate determină uneori fie amplificarea, fie fragmentarea frazei în limba română, cu alte cuvinte îndepărtarea de omogenitatea originalului.

Traducerea este, în esență, un act de înțelegere, căci ea presupune citirea textului în profunzime, sesizarea structurilor intime și a regulilor fiecărei limbi și apoi re-scrierea prin găsirea de corespondențe care să producă într-o altă limbă aceleași efecte. În cazul documentelor de arhivă această înțelegere este condiționată, pe lângă competența lingvistică și orizontul cultural al traducătorului, și de performanța paleografică a acestuia. Forma scrisului s-a modificat permanent, în funcție de dezvoltarea social-economică și culturală a societății. Diferitele tipuri de scriere și elemente de stil evolute în cursul vremii sau efectul de ansamblu al scrierii sunt ele însele caracteristice pentru epocile vechi în care au fost folosite.¹⁶

Fără o descifrare corectă a textului, orice traducere este sortită eșecului. Am ales un exemplu în care competența filologică, stăpânirea datelor de ordin istoric sunt dublate de serioasa cunoaștere a practicii scrierii, inclusiv a posibilelor confuzii și erori pe care le puteau face notarii cancelariilor medievale. Pornind de la două copii (una aflată la München, editată de Ioan Bogdan și apoi dată în traducere de Gh. Ghibănescu și Nicolae Iorga, iar cealaltă descoperită la Wolfenbüttel, editată de A. Corbea) ale comunicatului lui Vlad Țepeș către Matia Corvin asupra operațiunilor declanșate de el la Dunărea de Jos, Dan Slușanschi a corectat identificarea câtorva toponime mutilate în cele două copii. Cea mai importantă restituire este aceea a toponimului care furnizează locul emiterii scrisorii. Manuscrisul din Wolfenbüttel are forma *Vmgiuar*, cel din München *Vmginar*. Începând cu Ioan Bogdan traducătorii și o serie de comentatori au interpretat „Giurgiu” (eventual „Giurgivar”). Observând că în cuprinsul celor două copii în mod constant s-au făcut erori în transcrierea lui *W* (trei haste legate citite fie *m*,

fie *in*, fie *ui*), Dan Slușanschi a ajuns la concluzia că originalul va fi cuprins toponimul *Wywar* (cu *y* interpretat drept *g*), care reprezintă notarea emfatică a magh. *Ujvár*, rom. *Cetatea Nouă*, adică *Cetatea Nouă a Dâmboviței*, respectiv *Cetatea Bucureștilor*. Ipoteza este susținută de documentul emis la 11 octombrie 1460 de Vlad Țepeș către un comite transilvănean, în care se spune explicit că actul este emis *ex castro Wywar fluvii Dombovicze*.¹⁷

Iată un alt exemplu în care descifrarea eronată a textului sau necunoașterea unor sensuri medievale ale cuvintelor induc traducerea greșită a acestuia. Într-un document datat 20 noiembrie 1451, Adrianopol – 23 aprilie 1452, <Buda>¹⁸, se întâlnește de două ori prescurtarea *in pacia*. În ediția sa din 1897, notând că „manuscrisul are *pacia* (de dezvoltat *paciencia*)”, Nicolae Iorga omitea semnificația medievală a acestui termen, aceea de „armistițiu”, și emenda *pace*. În același text, în continuare, Nicolae Iorga mai citea laolaltă *inpaciencia*, cu efecte nedorite în traducere și interpretare. Scriind *inpaciencia* într-un cuvânt, el nota „*nepace* pare a fi o traducere nu din românește, ci din slavonește, mediatorul fiind, cum se vede mai jos, Gheorghe Brancovici.” În realitate, transcrierea, respectiv traducerea corectă a pasajelor luate în discuție este următoarea: *imposterum q(uod) despo[si]tus et filii et t(er)ra et castra sua manea(n)t cu(m) d(omi)no gubernato(r)e et d(omi)nis Hunga(r)ie in pa(cien)cia* „și ca mai apoi despotul și fiii săi și pământul și cetățile sale să rămână în armistițiu cu domnul guvernator și cu domnii Ungariei”; *et p(ro)pter hui(us)(mod)i malos ho(m)ines in pa(cien)cia non fiat* „iar cât privește asemenea răufăcători să nu se afle sub armistițiu”.

O bună traducere este o sumă de rezolvări particulare, în care cunoașterea profundă a limbii, a istoriei scrisului și a civilizației pe care acestea o exprimă joacă un rol preponderent. Dar, chiar întrunind asemenea calități, li se poate întâmpla și celor mai buni specialiști să greșească. Fără a minimaliza autoritatea științifică a autorilor din care vom exemplifica, vom arăta cum uneori se pot strecura interpretări eronate ale textului latin. Exemplul pe care l-am ales figurează în volumul I al colecției DRH. D.¹⁹. Editorii traduc pasajul *venit ad nos famulus Stoyke Gizdavich dicti* „a venit la noi **slujitorul Stoica zis Ghizdavici**” în loc de „a venit la noi **slujitorul zisului Stojkó Gizdavich**”, deși mai jos scriu corect „omul zisului Stoica”. Greșeala se continuă și în indice unde s.v. apare „Ghizdavici Stoica, zis slujitor, sol în Țara Românească”, dar tot la indice, la doc. 273, este notat „Stoica, sol al regelui Ungariei la turci”. Este evident că editorii nu au fost atenți la faptul că *Stoyke* este cazul genitiv singular al numelui propriu masculin Stojkó adaptat morfologic și integrat în flexiunea masculinelor de declinarea I. Pe lângă aceasta, numele propriu are și un determinant în cazul genitiv: *dicti*.

Toate faptele prezentate mai sus, cărora le adăugăm și argumentul că ne aflăm într-o epocă în care se acordă tot mai puțină importanță studierii limbilor vechi, ne conduc spre concluzia că editarea documentelor de arhivă scrise în limba latină trebuie să fie însoțită în mod necesar și de o bună traducere a acestora. Dar, o dată găsite soluțiile corecte pentru înțelegerea textului, se pune întrebarea: cum traducem? Credem că răspunsul ar fi o mediere între cei care sunt adepții unei traduceri în limba română contemporană și adepții unei limbi arhaizante. Româna nu a suferit, de-a lungul secolelor, atât de multe transformări încât să nu mai putem înțelege anumite forme aparținând trecutului. Desigur că realizarea unei suprapunerii perfecte nu este cu puțință, dar cu ajutorul unor elemente specifice (lexicale, morfologice, sintactice) putem sugera contextul istoric și lingvistic al epocii date. Folosirea unor neologisme acolo unde avem sinonimul românesc vechi (și inteligibil pentru contemporanii noștri) ar da naștere unor stridente atât sub aspectul formei, cât și sub cel al conținutului.

Ar fi anacronic să traducem deopotrivă, în limba secolului nostru, un tratat de pace de la 1456, sobru și exact ca orice asemenea text, și corespondența diplomatică a lui Constantin Brâncoveanu, scrisă într-o latină barocă. Scrisorile lui Ștefan cel Mare adresate papalității, soliile sale trimise principilor creștini, corespondența și memoriile lui Mihai Viteazul sunt nu numai documente diplomatice, ci și texte literare, aparținând oratoriei românești vechi. Cum genul oratoric era cuprins în epoca respectivă în noțiunea de literatură, avem datoria să privim aceste documente (și ca ele câte altele) cu atenția cuvenită oricărui text literar. Prin traducere trebuie să ne străduim să aducem vii în prezentul nostru textele aparținând trecutului istoric și cultural, re-creând climatul lor spiritual.

NOTE

¹ Paul Ricoeur, *Despre traducere*. Traducere și studiu introductiv de Magda Jeanrenaud. Postfață de Domenico Jervolino, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 130.

² V. DIR. *Introducere*, vol. I, București, Editura Academiei, 1956, p. 38, 58-59 unde editorii specifică faptul că, pornind de la ezitățile și inconsecvențele proprii, au stabilit norme care să-i călăuzească în munca de traducere a documentelor latine. Potrivit acestor norme, traducerea trebuia să fie cât mai apropiată de original dar, în același timp, cât mai în spiritul limbii de azi, urmărindu-se în primul rând claritatea științifică. Arhaizarea traducerilor a fost socotită inutilă deoarece putea împiedica înțelegerea exactă a textului. V. și Mihaela Paraschiv, *Documentele latine de cancelarie din Moldova (secolele XIV – XVIII)*. Sudiu lingvistic și stilistic, Iași, Editura Junimea, 2004, p. 15-18.

³ M. Paraschiv, *op.cit.*, p. 15.

⁴ V. de exemplu Al Papiu Ilarian, *Tesauru de monumente istorice*, București, 1864; M. Mitileu, *Colecțiune de tratatele și convențiunile României cu puterile străine de la anul 1368 până în zilele noastre*, București, 1874; G. Trandafir Djuvara, *Tractate, convențiuni și învoiri internaționale ale României*, București, 1888; G. Petrescu, D.A. Sturdza, D.C. Sturdza, *Acte și documente relative la istoria renașterii României*, București, 1888. Pentru începutul

- secolului al XX-lea v. de exemplu M. Costăchescu, *Documente moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, vol. I-II, Iași, 1931-1932.
- ⁵ V. de exemplu, *Mihai Viteazul în conștiința europeană*, 5 vol., București, Editura Academiei, 1982-1990.
- ⁶ M. Jeanrenaud, „Traducerea filozofiei, filozofia traducerii”, p. 6 – studiu introductiv la P. Ricoeur, *op. cit.*
- ⁷ Katharina Reiss, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, Arras, 2002, p. 30-60 (traduit de l'Allemand par C. Bocquet) își întemeiază tipologia pe schema lui Karl Bühler potrivit căruia orice enunț lingvistic este un semn triplu, iar actul de a semnifica este orientat în trei direcții: conținutul (funcția de reprezentare „Darstellung”), destinatarul (funcția de apel „Appell”) și locutorul (funcția de expresie „Ausdruck”), cf. K. Bühler, *Sprachtheorie*, Jena, 1934, § 2. Tipologia Katharinei Reiss include: texte informative, caracterizate prin predominanța funcției de reprezentare, a căror traducere trebuie să țină seama în primul rând de transmiterea conținutului, structura formală nefiind considerată drept esențială; texte expresive, care pun în valoare funcția expresivă, urmând să fie traduse ținându-se cont de forma lor, rezultată din combinarea procedeelelor semantice, gramaticale, stilistice și estetice; texte incitative, axate pe funcția de apel, care trebuie traduse în așa fel încât să producă o reacție dinainte determinată a destinatarului.
- ⁸ Un exemplu concludent este celebrul memoriu al lui Mihai Viteazul adresat în ianuarie 1601 împăratului Rudolf al II-lea.
- ⁹ V. M. Jeanrenaud, *loc. cit.*, p. 17.
- ¹⁰ V. M. Jeanrenaud, *loc. cit.*, p. 8.
- ¹¹ *Mihai Viteazul în conștiința europeană*, vol. I, doc. 21.
- ¹² *Războieni. Cinci sute de ani de la campania din 1476*. Monografie și culegere de texte (Manole Neagoe coord.), București, [f. e.], 1977, doc. 9, p. 138-139.
- ¹³ *Mihai Viteazul în conștiința europeană*, vol. I, doc. 226.
- ¹⁴ *Ibidem*: *Quas provincias cum Canisa sibi esse subiectas Turca applaudit et cum summot tripudio gratias agit*. „Turcii bat din palme și țopăind nebuni de bucurie aduc mulțumită <lui Allah> pentru că văd aceste țări, împreună cu Kanisza, supuse lor”.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ Sigismund Jakó, Radu Manolescu, *Scrierea latină în evul mediu*, București, Editura Științifică, 1971, p. 7-9.
- ¹⁷ Dan Slușanschi, „Dunărea de Jos și campania lui Vlad Țepeș din iarna 1461-1462 (Precizări filologice)”, în *Revista Arhivelor*, nr. 4, 1985, p. 434-437.
- ¹⁸ Microfilm după ms. Latin 19542, f. 260r., col. B – 261v., col. A de la Hof- und Staatsbibliothek, München, aflat în colecția Dan Slușanschi. Ediții: Nicolae Iorga, *Acte și fragmente cu privire la istoria românilor adunate din depozitele de manuscrise ale Apusului*, vol. III, București, 1897, p. 23-27; idem, *Privilegiul lui Mohammed al II-lea pentru Pera* (1 iunie 1453), București, 1913, p. 88-91.
- ¹⁹ *Documenta Romaniae Historica. D. Relații între Țările Române*, doc. 318.

BIBLIOGRAFIE

- Costăchescu, M., *Documente moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, vol. I-II, Iași, 1931-1932.
- *** *DIR*, vol. I, București, Editura Academiei, 1956.
- Documenta Romaniae Historica. D. Relații între Țările Române*, comitetul de redacție Mihai Berza et alii, București, Editura Academiei, 1977-2006, doc. 318.
- Papiu Ilarian, Al., *Tesauru de monumente istorice*, București, 1864; M. Mitilineu, *Colecțiune de tratatele și convențiunile României cu puterile străine de la anul 1368 până în zilele noastre*, București, 1874.

- Iorga, Nicolae, *Acte și fragmente cu privire la istoria românilor adunate din depozitele de manuscrise ale Apusului*, vol. III, București, 1897.
- Iorga, Nicolae, *Privilegiul lui Mohammed al II-lea pentru Pera* (1 iunie 1453), București, 1913.
- Jakó, Sigismund, Manolescu, Radu, *Scrierea latină în evul mediu*, București, Editura Științifică, 1971.
- *** *Mihai Viteazul în conștiința europeană*, 5 vol. București, Editura Academiei, 1982-1990.
- Neagoe, Manole, coord., *Războieni. Cinci sute de ani de la campania din 1476*. Monografie și culegere de texte, București, [f. e.], 1977.
- Paraschiv, Mihaela, *Documentele latine de cancelarie din Moldova (secolele XIV – XVIII). Sudiu lingvistic și stilistic*, Iași, Editura Junimea, 2004.
- Petrescu, G., Sturdza, D.A., Sturdza, D.C., *Acte și documente relative la istoria renașterii României*, București, 1888.
- Reiss, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, Arras, 2002, (traduit de l'Allemand par C. Bocquet).
- Ricoeur, Paul, *Despre traducere*. Traducere și studiu introductiv de Magda Jeanrenaud. Postfață de Domenico Jervolino, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Slușanschi, Dan, „Dunărea de Jos și campania lui Vlad Țepeș din iarna 1461-1462 (Precizări filologice)”, în *Revista Arhivelor*, nr. 4, 1985, p. 434-437.
- Trandafir Djuvara, G., *Tractate, convențiuni și învoiri internaționale ale României*, București, 1888.

DEL *MILES GLORIOSUS* AL PROTAGONISTA DE LA LITERATURA GERMANESCA ESPAÑOLA: HERENCIA Y RENOVACIÓN

María Luisa LOBATO

Resumen

En *La Celestina* de Fernando de Rojas (siglo XV) Centurio establece un puente entre el *miles gloriosus* de Plauto y los valientes ‘de mentira’ que protagonizan buen número de obras teatrales breves del Siglo de Oro (siglo XVII). Con un salto genérico: de la comedia de Plauto a la novela dramatizada de Rojas, el valentón llega al entremés de burlas barroco, con un importante paréntesis: los protagonistas de la poesía germanesca española de los siglos XV al XVII, que constituyó un verdadero *best seller* en la cual hombres y mujeres del hampa a veces vivían y morían con valor.

Palabras claves: *puente, miles gloriosus, los valientes, novela, dramatizada, valor.*

COMUNICACIÓN

1.- Cuando un joven Plauto escribió su comedia *Miles gloriosus*, representó en el personaje Pirgopolinices al soldado fanfarrón, creando así uno de los contados ‘tipos’ con marca propia de la literatura universal. La comedia debió representarse, como es sabido, hacia el año 205 a.C., fecha que se toma principalmente de los vv. 211-212, en que se ha querido ver una referencia al encarcelamiento del poeta Nevio por sus ataques contra Metelos en otra comedia¹. Si bien la comedia presenta diversos problemas: métrica pobre, dos argumentos en ocasiones poco enlazados, entre otros, sin embargo bastó con la creación del personaje del soldado fanfarrón, para que 2.200 años después de su composición sigamos recordándola. Y no se trata de un recuerdo muerto, sino que Pirgopolinices dejó una larga estela en la literatura universal, de la cual queríamos hoy entresacar algunos de sus hitos, no siempre para observarlos como influjos sin *variatio* sino, sobre todo, para ser conscientes de su evolución en alguna de esas literaturas, hasta constituir uno de los personajes literarios que mayor éxito de lectores y oidores tuvo.

No hablaremos hoy de su herencia en *Il capitano* (1545) de Ludovico Dolce, ni de *Ralph Roister Doister* (1553) de Nichollas Udall, ni de *Le brave* (1567) de J.A. de Baif o de *Vicentius Ladislaus* (1594) del duque Heinrich Julius de Brunswick o del *Agésilan de Colchos* de Cyrano de Bergerac, de *May day* (1601) de Chapman, de *Jodellet duelliste* de Scarron, de *L'illussion comique* (1636) de Corneille, de *Le Capitan Fanfaron* (1640) de A. Mareschal, de *Le pedant jouée* de Rotrou, o de *Horribilicribofax* (1663) de Gryphius, por citar sólo algunas piezas que le son deudas de los siglos XVI y XVII. Sí, en cambio, nos fijaremos en la tradición española de descendientes de ese soldado fanfarrón, que tanto éxito tuvo en la poesía, la novela y el teatro del Renacimiento y Barroco, Siglos de Oro de nuestra cultura, y entraremos en una de las variantes más notables del tipo del ‘valiente de mentira’, como es el ‘jaque’ de la literatura germanesca.

2.- Si el Renacimiento trajo una vuelta a los clásicos, lo cierto es que el siglo XVI dejó ver en las calles españolas a los cómicos del arte que, desde Italia, traían el arte de su *commedia* al público español, ganándose la admiración del vulgo y de los discretos. Bien los recordaba Miguel de Cervantes en su madurez, cuando escribió:

“desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula” dice por boca de don Quijote cuando se dirige al carretero que guía el carro de las Cortes de la Muerte².

La relación entre la *commedia* y Cervantes fue expuesta ya en 1928 por Pierre-Louis Duchartre³, pero alguna cuestión más es posible añadir hoy aquí. Un grabado conservado en la importante colección Fossard de hacia 1577⁴, reproduce alguna de las actuaciones de los cómicos del grupo italiano *I Gelosi*, dirigida por Francesco Andreini el cual, además, hacía en ella el papel de *Capitán Spavento*. Ya en otro lugar he hablado de la importante relación figurativa entre *Arlecchino* representado por el actor Tristano Martinelli y don Quijote, caballero de la Triste Figura. Quizá no en vano Martinelli fue contemporáneo del propio Cervantes (1547-1616) y es muy posible que sus trayectorias vitales confluyeran en algún momento, como se indicará a continuación.

Como es sabido, esta compañía desarrolló su actividad especialmente en Italia y en Francia. Al hilo de la biografía de Cervantes no parece imposible que pudiera asistir a alguno de sus espectáculos, pues las fechas de sus actuaciones en determinados lugares coinciden con momentos en los que Cervantes estaba allí. Así, por ejemplo, tal como nos ha recordado Vélez-Saiz⁵, el encuentro con este grupo de *I Gelosi*, al que se incorporaría Martinelli, pudo ser en el carnaval de Milán (1568), en Génova (1571 y

1574) o en el carnaval de Venecia (1574). También es posible que se diese en alguna de las otras ciudades de Italia en las que Cervantes estuvo y en las que el grupo representaba, ya fuera Roma, Palermo, Florencia, Parma, Ferrara o Nápoles⁶. Además, Martinelli, alias *Arlecchino*, estuvo con su hermano Drusiano también en la compañía *I Confidenti* en Madrid en 1587 y 1588⁷, fechas en las que pudo coincidir con Cervantes como espectador. En todo caso, es difícil pensar que nuestro autor estuviese ausente por completo de la que fue una de las novedades teatrales más importantes de su tiempo siendo como era, como él mismo reconoció, tan amigo del género.



Hay una magnífica explicación de este cuadro en Siro Ferrone, “Lione, Anversa, Londra, Parigi: 1576-1578. Il viaggio dei comici”, en *Zani Mercenario della Piazza Europea*, ed. Anna Maria Testaverde, Bergamo, Moretti&Vitali, 2003, p. 97-130, especialmente p. 110-114, en las que se defiende tomado como base un estudio de Charles Sterling que el cuadro

reproduce una escena de interior en la corte francesa del ducado Gonzaga-Nevers hacia 1574. El *Arlecchino* enmascarado de la derecha, con gorro amarillo y pluma, podría ser el joven Tristano Martinelli, que entonces tendría 19 años.

Pero volvamos a *Il Capitano*, que representaba Francesco Andreini, director del grupo de *commedia dell'arte* de *I Gelosi*, la cual representó por toda Europa en la segunda mitad del siglo XVI. El *Capitano*, digno heredero del plautino Pirgopolinices, destacaba también en Italia por su cobardía en el combate y su valentía en las palabras. Era, en efecto, un personaje arrogante, que conservaba – como el clásico – cierta preeminencia en el ejército, esto es, no era un simple soldado raso. Tenía varios nombres, además de citado *Spavento* (Asustado), por ejemplo, *Capitán di Vall'Inferna* (Capitán del Valle de Infierno), *Capitán Fracasso* (de fracaso, en español), *Capitán Terremoto*, *Capitán Spaccamonti* (Monte dividido), *Capitán Matamoros* (Asesino de los moros), *Capitán Spezzaferro* (rompe hierros – espadas), *Capitan Rodomonte* (probablemente derivando del Coloso de Rhodes, significando a un hombre grande y muy poderoso); se incluyen en las obras otros nombres como: *Giangurgulo*, *Coccodrillo*, *Fanfarone*, *Meo Squasquara* (pequeña mierda), *Escobombardon*, *Ariararche*, *Papirotonda*, *Melampigo* (de los calzones negros) y *Leucopigo*, (de los calzones blancos), etc. Solía llevar máscara identificativa de nariz puntiaguda:



Era proverbial su poca destreza pero, sobre todo, su inventiva de acciones guerreras que jamás había desarrollado. Sin que sepamos cómo vestía el *miles gloriosus* de Plauto, *il capitano* del teatro italiano aparecía en escena con trajes elaborados, de buenas telas y un gran sombrero emplumado, con una espada desproporcionada y capa al hombro. Delgado y alto, su voz – quizá también por efecto de la máscara – resultaba como salida de ultratumba.



Il Capitan Spavento, 1577

Lo cierto es que *il capitano* era un personaje que destacaba de forma especial en la *commedia dell'arte*, entre otras razones porque era uno de los tipos que no se duplicaban, pues, como es sabido, aparecen en esa modalidad de teatro italiano una serie de personajes en parejas: viejos, amantes y criados, aunque a estos dos últimos no les corresponden dos criadas, sino solo una, ya sea *Colombina* o *Franceschina*. Junto a ellos, *il capitano* está solo. En otras ocasiones, este personaje se asocia a los amantes y todo funciona como si se tratara de una coreografía. Sin embargo, este teatro italiano admite también otros esquemas que facilitan la *variatio*.

Lo cierto es que el *miles gloriosus* de Plauto, quizá pasando a través de *il capitano* de la *commedia dell'arte* rebrotó con especial fuerza en la España de principios del siglo XVI.

3.- Y lo hizo precisamente en los pasajes añadidos a la *Comedia de Calixto y Melibea*, impresa en Burgos en 1499, que ya hacia 1502 se había transformado con *addendas* y cambios de título en *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*, cuya primera versión vio la luz en Zaragoza el año 1507. Rojas justifica los cambios por el afán de satisfacer las peticiones de los lectores de la primera versión del libro. El principal cambio en el libro es el añadido del “Tratado de Centurio” que ocupó los cinco nuevos actos, intercalados entre el catorce y el diecinueve, que han provocado numerosas opiniones de la crítica en torno a su posible autor.

Lo cierto es que la figura de Centurio es la estrella de esta reescritura. El nombre ‘Centurio’ era común en latín por ‘centurión’, el jefe militar romano que gobernaba a cien soldados, aunque aquí se trate de una antífrasis y el sustantivo convertido en nombre propio llame aún más la atención por lo esperable y el contraste con lo que en realidad representa Centurio: el hombre fanfarrón y cobarde, familia de los rufianes de los primeros pliegos de cordel. También el personaje de Rojas, Centurio, en la *Tragicomedia* alardea con bravatas en el acto XVIII ante dos putas: Elicia y Areúsa, de que vengará la muerte de Celestina matando a Pármeneo, quedando después su amenaza en simples palabras, porque, no lo olvidemos, se trata de un ‘valiente de mentira’, aspecto éste que tiene en común con una parte de los personajes que ocuparán la segunda parte de esta presentación. Ya Crawford señaló las características del tipo del fanfarrón sintetizándolas en los siguientes rasgos:

- a) se vanagloria de sus acciones extraordinarias;
- b) fanfarronea de las batallas en que ha tomado parte;
- c) amontona las víctimas causadas por su valentía;
- d) es prudente en el peligro;
- e) es el blanco de las bromas de los demás;
- f) siempre acaba poniendo de manifiesto su verdadera condición de cobarde;
- g) está convencido del gran atractivo que ejerce sobre las mujeres.

Centurio satisface todas estas expectativas, en la línea plautina y de *commedia dell’ arte* constituyendo así un tercer eslabón en la cadena del ‘soldado fanfarrón’. Basten algunas muestras. En el auto XV, Areúsa y Elicia, mujeres de baja estofa, conciertan que Centurio vengue las muertes de Celestina y de sus enamorados: Pármeneo y Sempronio, matando a la pareja de enamorados: Calisto y Melibea. Ya desde el inicio del acto, las palabras que Areúsa dirige a Centurio, no pueden ser más reveladoras:

Vete de mi casa, rufián, bellaco, mentiroso, burlador, que me traes engañada, boba, con tus ofertas vanas [...] Yo te di bellaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas labradas, yo te di armas y caballo [...]; agora una cosa que te pido por mí hagas, pónesme mil achaques (acto XV, p. 113).

Y presenta su prosopografía:

¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces azotado, manco de la mano del espada, treinta mujeres en la putería (acto XV, p. 114).

Y algunos autos más adelante, ya el argumento inicial nos adelanta el carácter de Centurio: “Y como sea natural de éstos no hacer lo que prometen, escúsase como en el proceso parece (acto XVIII, p. 124). Y, en efecto, en este acto todos son disculpas por parte de Centurio. Veamos los ofrecimientos con que se presenta:

Mándasme tú, señora, cosa que yo sepa hacer, cosa que sea de mi oficio. Un desafío con tres juntos y si más vinieren, que no huya por tu amor. Matar un hombre, cortar una pierna o brazo, arpar el gesto de alguna que se haya igualado contigo” (acto XVIII, p. 124).

Pero cuando Areúsa le concreta que ha de encargarse de matar a Calisto, Centurio pregunta: “Pero, dime, ¿cuántos son los que le acompañan?” y responde ella: “Dos mozos” a lo que el hombre replica: “Pequeña presa es ésa, poco cebo tiene ahí mi espada. Mejor cebara ella en otra parte esta noche, que estaba concertada” (acto XVIII, p. 125). Ante el enfado de Areúsa al ver que trata de evadirse, Centurio marca uno de los discursos más propios del tipo el *miles gloriosus*:

Si mi espada dijese lo que hace, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla los más cimiterios? ¿Quién hace ricos los cirujanos desta tierra? ¿Quién da contino quehacer a los armeros? ¿Quién destroza la malla más fina? ¿Quién hace riza de los broqueles de Barcelona? ¿Quién rebana los capacetes de Calatayud, sino ella? Que los caxquetes de Almacén así los corta como si fueran hechos de melón. Veinte años ha que me da de comer. Por ella soy temido de hombres y querido de mujeres; sino de ti. Por ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo y Centurio se llamó mi padre y Centurio me llamo yo” (acto XVIII, p. 125)

Tras un coloquio entre Elicia, Areúsa y Centurio, y una vez ellas fuera de la habitación, Centurio dice a solas:

¡Allá irán estas putas atestadas de razones! Agora quiero pensar cómo me excusaré de lo prometido, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de ejecutar lo dicho y no negligencia, *por no me poner en peligro*. Quiérome hacer doliente; pero, ¿qué aprovecha? Que no se apartarán de la demanda cuando sane. Pues si digo que fui alá y que les hice huir, pedirme han señas de quién era y cuántos iban y en qué lugar los tomé y qué vestidos llevaban; yo no las sabré dar.

¡Helo todo perdido! Pues, ¿qué consejo tomaré que cumpla con mi seguridad y su demanda? (acto XVIII, p. 126)

Es entonces cuando decide enviar a Traso y a sus dos compañeros. Pero lo visto es ya suficiente para certificar que Centurio se ajusta a la perfección a los requerimientos del ‘valiente de mentira’ que llega a la literatura universal desde Plauto. Y la pregunta que debe hacerse el crítico es: ¿qué ocurrió entre 1499 y 1502 en la cabeza y en la experiencia vital de Rojas, para decidir intercalar a su comedia el tipo del valentón solo en apariencia? Y ya que Rojas dice estar siguiendo las demandas de los lectores, ¿qué ocurrió en ese cambio de siglo hacia la modernidad para dar entrada a Centurio en esta obra?

Mucho se ha dicho sobre la precedencia o no de Centurio y Traso respecto a otros personajes posteriores de similares características, como Cortaviento, que se tratará en el apartado siguiente de esta exposición. Analizada esta relación ya por Gilman-Ruggerio (1961)⁸ y Gimber (1992), si nos atenemos a las conclusiones a que llega este último, la influencia habría ido de Rodrigo de Reinosa a Fernando de Rojas.

4.- Pero las cosas no son tan claras como podrían parecer en una primera mirada. Cortaviento, además de los rasgos de personalidad ya vistos al describir al ‘valiente de mentira’⁹, cumple otros que le dan un mundo y un lenguaje propio, los cuales lo separan de modo *radical* de la tradición del valentón. La sociedad en que se inserta es la de *germania* que provoca toda una serie de composiciones poéticas a fines del siglo XV y del siglo XVI, precisamente el periodo que nos ocupa, de las que sólo nos han llegado algunos nombres, como son los de Rodrigo de Reinosa, heterónimo de Rodrigo de Linde¹⁰, Álvaro de Solana, Pedro de Padilla y Pedro Liñán de Riaza. Cossío indicó que Reinosa escribió en la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI¹¹, y nuevos estudios aproximan su trabajo al último cuarto de ese siglo¹². Fue el iniciador en la práctica literaria del “habla de la germanía”¹³, entre otras. De él es el poema *Razonamiento por coplas en que se contrahace la germanía e fieros de los rufianes e las mujeres del partido; e de un rufián llamado Cortaviento y ella Catalina Torres-Altas. Fechas por Rodrigo de Reynosa*. En ese poema se presenta ya al jaque Cortaviento con su indumentaria típica: capa y sayo, broquel y espada, su lenguaje germanesco, su tono fanfarrón y la venganza de su daifa, Catalina Torres-Altas, que triunfará al fin sobre él. La crítica no ha dudado en establecer su parangón como valiente ‘de mentira’ con el Centurio de *La Celestina*, del que se ha querido ver como precedente¹⁴, ambos en la línea heredera del

miles gloriosus latino, si bien estamos tratando de matizar esta cuestión, como ya en otro lugar habíamos prometido que haríamos¹⁵.

Sería, pues, Rodrigo de Reinosa o de Linde el primer poeta de nombre conocido que nos ha legado textos de contenido y lenguaje germanesco, los cuales pertenecerían a una moda incipiente desarrollada gracias al impulso de la imprenta y de sus pliegos sueltos por parte de este autor, que estaría más cerca de un mundo cortesano que del popular, *stricto sensu*, como bien defiende Puerto Moro (2008) con argumentos convincentes, entre los que no es menor la dedicatoria de sus poemas en el pliego RM 464 de la Biblioteca Municipal de Oporto a don Álvaro de Estúñiga o Zúñiga, segundo hijo del Primer Duque de Plasencia, que era Prior de San Juan desde 1474¹⁶. Rodrigo de Reinosa o de Linde habría sido un hidalgo de baja posición que actuó como hombre de placer con sus rimas en palacio, pero al que el éxito y la difusión de la imprenta dieron a conocer en ámbitos mucho más.

Las coplas protagonizadas por Cortaviento y Catalina Torres Altas presentan al rufo que se ofrece a vengar a Catalina de quienes la molestan y no han pagado sus servicios, y a ser su chulo, propuesta que ella acepta y amenaza con dejarle si no lo hiciera. Siguen las bravuconadas de Cortaviento mientras cenan en una mancebía, expresado el diálogo en términos crípticos para proteger el sigilo. Termina el poema cuando Catalina quiere que Cortaviento pague lo comido y bebido si quiere proteger el secreto de lo hablado, pero el rufo desea lo mismo de ella. Escapa, al fin, Cortaviento, en medio de los insultos y amenazas de la puta Catalina.

Si bien Centurio tiene en común con alguno de los jayanes protagonistas de esta literatura germanesca los rasgos del fanfarrón, sin embargo, el lenguaje críptico de los jayanes que lo son anteriores y quizá contemporáneos, marca una diferencia fundamental entre el rufián de Reinosa y el de Rojas, por lo que la línea de fuerza que dio lugar a la creación de Centurio pudo venir, sólo en parte, del agrado del público por estas otras figuras bravas, enmarcadas en una sociedad críptica y con un lenguaje propio, que los dotaba de un mundo propio.

5.- El personaje de Centurio parece beber directamente del *miles gloriosus* de Plauto en sus variantes románicas, como la de *il capitano* de la *commedia del arte* ya señalada. Su figura se enmarca en una tradición paralela a la de los hombres y mujeres de germanía, llamada a tener gran rentabilidad. En este caso, Centurio se presenta fuera de un mundo de jaques y daifas. Tras él seguirán los protagonistas de entremeses del Siglo de Oro, entre los que hemos escogido un ejemplo para esta disertación, *El cortacaras*, compuesto antes de 1663 por el dramaturgo Agustín Moreto y representado ante la familia real.

Uno de los tipos más logrados del género es el de esta pieza breve teatral, *El cortacaras*, en la que Lorenzo se lamenta ante un amigo de que Juana, la mujer a la que ama, le ha retado a que solo le corresponderá cuando sea valiente. Su amigo se ofrece a llamar a maese Rodrigo, *el cortacaras*, un valiente profesional que puede ayudarle en el intento. Sale a escena éste quien, después de un coloquio absurdo con los dos amigos, empieza sus lecciones sobre las posturas con la espada y el arte de matar. Entra en escena entonces un criado que viene a contratar los servicios de maese Rodrigo para que acuchille, de parte de su señor, la cara a una mujer. Maese Rodrigo acepta pero ve la ocasión de que su pupilo empiece a practicar. Tras tratar de evitarlo, se ve obligado. El matón llama entonces a algunos de los jaques más conocidos de la época, quienes tratan de dar a Lorenzo las últimas instrucciones. Él hace un ensayo en el criado que trajo el recado, quien intenta huir. Al fin todos se dirigen al lugar donde está la mujer. La encuentran rodeada de otras y otros que cantan y bailan. Lorenzo descubre entonces que no es otra que Juana. Su jaque trata de defenderla y reta a los valientes que amagan pero no dan. Lorenzo entonces se crece y Juana, al ver su actitud, se le entrega. Termina la pieza con un baile final en el que se hace mención del refrán "cornudo y apaleado, mandadle que baile o mandadle bailar" y se dedica a los reyes, que debieron estar presentes.

La salida a escena de maese Rodrigo y la llamada en su ayuda de tres de los jaques clásicos: Sornavirón, Mellado, Utrera, establece un puente entre los dos mundos de ‘valientes’:

CRIADO	Señor maese Rodrigo.
MAESE	¿Quién me busca?
CRIADO	Mi señor, don Crisóstomo de Ampuero, le pide que, pagando lo primero, usted corte la cara a una mozuela que vive aquí cerquita en la plazuela, que yo diré quién es.
MAESE	Llevará un tajo y irá a hacerse luego ese trabajo.
LORENZO	¿Que esto vale dinero? Bravo vicio, pues cada uno come de su oficio.
MAESE	Mas para estas cosillas veniales tenemos los maestros oficiales. Y así usted, pues aprender intenta, aqueste chirlo tome por su cuenta.
LORENZO	¿Dice usté a mí?
MAESE	Sí, corte aquesta cara.

LORENZO	Mírelo bien usted.
MAESE	¿En qué repara?
	Así se ha de enseñar a ser maeso.
LORENZO	Pues, ¿un sastre no irá mejor a eso, que la sabrá cortar a su medida?
AMIGO	Vos no seréis valiente en vuestra vida si de eso os excusáis. ¡Id como un fuego!
LORENZO	Pues vo, deme un patrón y vamos luego.
MAESE	¡Hola, Sornavirón, Mellado, Utrera! (Lobato, 203, vv. 71-92)

6.- Como conclusión cabe decir que en *La Celestina* de Fernando de Rojas (siglo XV) Centurio establece un puente entre el *miles gloriosus* de Plauto y los valientes ‘de mentira’ que protagonizan buen número de obras teatrales breves del Siglo de Oro (siglo XVII). Con un salto genérico: de la comedia de Plauto a la novela dramatizada de Rojas, el valentón llega al entremés de burlas barroco, para -entre risas y veras- presentar al público la figura ridícula de quien dice y no hace, en especial en el tema del valor, que constituía uno de los requisitos del caballero español del Siglo de Oro. Pero existe un importante quiebro en esa línea, como son los protagonistas de la poesía germanesca española de los siglos XV al XVII, que constituyó un verdadero *best seller* en la cual hombres y mujeres del hampa a veces vivían y morían con valor.

Se ha tratado en esta disertación de independizar esta línea de creación literaria de la que tuvo como eje el mundo del hampa y sus protagonistas, con su lenguaje más o menos críptico, que cautivó España con obras tan magistrales como las jácaras de Quevedo. Pero, aunque el valor es en ambos tipos de literatura un factor clave, sin embargo, ni la hechura del personaje, ni su lenguaje, ni sus acompañantes ni el mundo en que se inserta es el mismo, aunque el ‘valiente de mentira’ acude en ocasiones a los germanos, que vivían y morían por serlo de verdad, como en el caso visto de maese Rodrigo en el entremés *El cortacaras* de Moreto.

NOTAS

¹ Plauto, *Comedias II*, ed. José Román Bravo, Barcelona, Cátedra, Letras Universales, 1995, p. 75 y nota 12.

² *Quijote*, II, XI, p. 714.

³ Agne Beijer, ed., *Recueil de plusieurs fragments des premières Comédies Italiennes qui ont esté représentées en France sous le règne de Henry III. Recueil dit de Fossard conservé au Musée National de Stockhol, Suivi de Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin présentées par P.L. Duchartre*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1928, p. 5.

- ⁴ Para las fuentes iconográficas de la *commedia dell' arte*, véase, Giovanni Pasetti, “Maschere dipinte: Appunti in merito agli episodi di Mantova e Trausnitz”, en *I Gonzaga e l' Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall' Archivio informatico Herla (1560-1630)*, eds. Umberto Artioli y Cristina Grazioli, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2005, pp- 195-218.
- ⁵ Julio Vélez-Sáiz, “El *Recueil Fossard*, la compañía de los Gelosi y la génesis de *Don Quijote*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, XX, 2, 2000, p. 31-52, p. 37.
- ⁶ Jean Canavaggio, *Cervantes*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- ⁷ Allardyce, Nicoll, *El mundo de Arlequín. Un estudio crítico de la commedia dell' arte*, Barcelona, Barral, 1977, p. 171.
- ⁸ Stephen Gilman y Michael J. Ruggerio, “Rodrigo de Reinosa and *La Celestina*”, *Romanisches Forschungen*, 73, 1961, p. 255-284.
- ⁹ J.P. Wickersham Crawford, «The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», *Romanic Review*, 2, 1911, p. 186-208.
- ¹⁰ Véase la Tesis doctoral de Laura Puerto Moro, Universidad de Salamanca, 2008, bajo la dirección de Pedro M. Cátedra, *Rodrigo de Reinosa –o de Linde-. bufón o loco literario. Estudio y edición crítica de su obra*.
- ¹¹ José María Cossío, “Rodrigo de Reinosa y sus obras”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXI, 1945, p. 9-70.
- ¹² En la obra de Reinosa hay, por ejemplo, referencias a hechos ocurridos como la muerte de Enrique IV (1474), la reciente organización de la Santa Hermandad (1476), la ostentación del priorato de San Juan por Álvaro de Zúñiga (ca. 1470-1500) y el asesinato de Juan Borgia (1497) (Puerto Moro, *Op. cit.*, p. 40).
- ¹³ Defienden su tarea pionera en dejar por escrito el lenguaje de germanía, entre otros, José María Cossío (*Op. cit.*, p. LXXXI); *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970, de Antonio Rodríguez-Moñino (ed. corregida y ampliada por Arthur L.F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997), p. 28; J. M^o. Cabrales, *La poesía de Rodrigo de Reinosa*, Santander, Diputación Provincial, 1980, p. 239, 267, 285 e Inés Chamorro, *Rodrigo de Reinosa. Poesías de germanía*, Madrid, Visor, 1988, p. 10-12.
- ¹⁴ Lo afirma así Arno Gimber, «Los rufianes de la primera Celestina: observaciones acerca de una influencia literaria», *Celestinesca*, XVI, 2, 1992, p. 63-76, p. 75. Sin embargo, el asunto está aún pendiente de resolución definitiva.
- ¹⁵ María Luisa Lobato, *Jacaranda. Literatura de los márgenes*, en preparación.
- ¹⁶ Michael J. Ruggerio, *The Evolution of the Go-between in Spanish Literature through the Sixteenth Century*, Berkeley, California University Press, 1966, p. 84-85, n. 55.

BIBLIOGRAFÍA

- Allardyce, Nicoll, *El mundo de Arlequín. Un estudio crítico de la commedia dell' arte*, Barcelona, Barral, 1977.
- Beijer, Agne ed., *Recueil de plusieurs fragments des premières Comédies Italiennes qui ont esté représentées en France sous le règne de Henry III. Recueil dit de Fossard conservé au Musée National de Stockhol, Suivi de Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin présentées par P.L. Duchartre*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1928.
- Canavaggio, Jean, *Cervantes*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1999, 2 vols.

- Cabral, J. M^a, *La poesía de Rodrigo de Reinosa*, Santander, Diputación Provincial, 1980.
- Cossío, José María, “Rodrigo de Reinosa y sus obras”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXI, 1945, p. 9-70.
- Crawford, J.P. Wickersham, «The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», *Romanic Review*, 2, 1911, p. 186-208.
- Chamorro, Inés, *Rodrigo de Reinosa. Poesías de germanía*, Madrid, Visor, 1988.
- Gilman, Stephen y Michael J. Ruggerio, “Rodrigo de Reinosa and *La Celestina*”, *Romanisches Forschungen*, 73, 1961, p. 255-284.
- Gimber, Arno, «Los rufianes de la primera Celestina: observaciones acerca de una influencia literaria», *Celestinesca*, XVI, 2, 1992, p. 63-76.
- Lobato, María Luisa, *Jacaranda. Literatura de los márgenes*, en preparación.
- Moreto, Agustín, *El cortacaras*, en *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- Pasetti, Giovanni, “Maschere dipinte: Appunti in merito agli episodi di Mantova e Trausnitz”, en *I Gonzaga e l’Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall’Archivio informatico Herla (1560-1630)*, eds. Umberto Artioli y Cristina Grazioli, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2005.
- Plauto, *Comedias II*, ed. José Román Bravo, Barcelona, Cátedra, Letras Universales, 1995.
- Puerto Moro, Laura, *Rodrigo de Reinosa –o de Linde-. bufón o loco literario. Estudio y edición crítica de su obra*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970 (ed. corregida y ampliada por Arthur L.F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997).
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. María Eugenia Lacarra, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, 2^a ed.
- Ruggerio, Michael J., *The Evolution of the Go-between in Spanish Literature through the sixteenth century*, Berkeley, California University Press, 1966.
- Vélez-Sáiz, Julio, “El *Recueil Fossard*, la compañía de los Gelosi y la génesis de *Don Quijote*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, XX, 2, 2000, p. 31-52.

DINICU GOLESCU, LIMBA JURNALULUI DE CĂLĂTORIE

Mihaela MARCU

Abstract

The period when Dinicu Golescu writes his work is the time when the scholars make substantial efforts to rearrange the Romanian language into the Latin patterns and to enrich the vocabulary. Dinicu Golescu is the translator of numerous works from Greek and French and he remains in the history of the Romanian literature due to its work, "Notes from my Journey..." Dinicu Golescu was interested in using the neologic words in the lexis of his diary, but without exaggeration.

Key-words: *literary language, neologic words, multiple etymology, traditional vocabulary.*

Cele dintâi semne ale modernizării vieții social-politice și economice apar în Țările Române spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. Progresul economico-social a atras după sine dezvoltarea culturii: se înmulțesc școlile în limba română, se editează manuale, se traduc lucrări cu caracter științific, începe a prinde contur o literatură cultă în limba națională.

Perioada în care își scrie opera Dinicu Golescu reprezintă eforturile oamenilor de cultură din toate provinciile românești de reancorare a limbii române în tiparele latine, pe de o parte, și de îmbogățire, de modernizare romanică și de rafinare a vocabularului pe de alta. În anul 1824, Dinicu Golescu întreprinde o călătorie în apusul Europei, pentru a-și duce cei patru băieți la învățătură, călătorie pe care o reia doi ani mai târziu. Cunoaște nu numai Europa, ci și celelalte provincii românești. Reîntors în țară, organizează în comuna natală (Golești, județul Argeș) o renumită școală populară unde-i aduce ca profesori pe Aaron Florian și pe Ion Heliade-Rădulescu. Alături de acesta din urmă, ajutat și de I. Câmpineanu, Dinicu Golescu înființează *Societatea literară*, ale cărei baze fuseseră puse încă din perioada șederii la Brașov.

În ședințele acestei Societăți s-au citit și s-au dezbătut gramatica lui Iordache Golescu (1840), precum și unele traduceri din limba franceză făcute de Ion Heliade-Rădulescu. Cu fondurile strânse în cadrul *Societății*

literare a fost posibilă tipărirea la Sibiu, în 1828, a gramaticii lui Ion Heliade-Rădulescu, lucrare normativă care modernizează prin structură și prin terminologie studiul gramatical românesc.

Autor el însuși a numeroase traduceri din neogreacă sau franceză, Dinicu Golescu rămâne în istoria începutului literaturii române moderne prin scrierea *Însemnare a călătoriei mele, făcută în anii 1824, 1825, 1826*, publicată la Buda în 1826. Lucrarea este importantă ca document social, ideologic, etic și psihologic, fiind, de altfel, primul jurnal de călătorie care este tipărit. Peregrin prin Europa începutului de secol XIX, boierul muntean relatează, informează, se uimește, dovedește efectivitate în tot ceea ce vede și simte. Sentimentul autenticului însoțește paginile memorialului, căci lumea pe care o descoperă treptat, cu mirare și cu naivitate, este un tărâm nou, cu rosturi și frumuseți aparte. Atitudinea scriitorului se schimbă când dă la iveală starea de înapoiere a propriei țări, tonului blând și cumpătat îi ia locul vibrația puternică, plină de o sinceră dragoste de meleagurile natale.

Cartea este străbătută de un cald și sincer patriotism, Golescu considerând că unica soluție de a ieși din înapoierea și corupția din Țara Românească este culturalizarea maselor, progresul general al societății românești. Având o tematică atât de variată, lucrarea boierului muntean ridică serioase probleme de limbă. Dinicu Golescu se vede obligat să recurgă la numeroși termeni străini, pe care a încercat să-i adapteze fonetic și morfologic la limba română. Ca și predecesorul său, Ienăchiță Văcărescu, Golescu recunoaște că din limba autohtonă lipsesc termenii științifici, de aici necesitatea întrebuițării neologismelor. Acolo unde nu este posibil, cuvintele străine au fost înlocuite cu echivalente românești, procedeul cel mai utilizat fiind calcul lexical. În privința dificultăților întâmpinate de Dinicu Golescu pentru a utiliza terminologia corespunzătoare realităților descrise, el însuși mărturisea: „eu, plecând de la Brașov, am început să scriu cele ce vedeam în limba națională, și nu după multe zile, ci după puține, am fost silit să scriu în limba grecească, căci foarte des întâmpinam vederi de lucruri ce nu le aveam numite în limba națională, cum *șadîrvanul*, *statue*, *cascade* și altele, pentru care ar fi trebuit să zăbovesc ceasuri, socotindu-mă de unde s-ar cuveni să le întrebuițez”¹. „Reținem din citatul reprodus că Dinicu Golescu e conștient că introduce cuvinte noi în limba română numai când constată că lipsesc termenii necesari pentru a denumi noțiuni noi”². Considerăm însă că introducerea neologismelor în limba română literară de la începutul secolului al XIX-lea este un proces anevoios pentru că aceste lucrări, cum este jurnalul de călătorie al lui Dinicu Golescu, trebuie să respecte două atribute esențiale: accesibilitatea și popularitatea. Nu toate neologismele folosite de boierul muntean au o formă unitară, nu toate sunt adaptate sistemului fonetic și morfologic al românei. Faptul este determinat

atât de particularitățile limbii literare a epocii, așa cum am mai spus, cât și de limbile din care se împrumută. Adaptarea termenilor străini este un proces dificil din cauza originii lor multiple și din cauză că limba literară nu posedă încă norme stabile pentru încadrarea fonetică și morfologică a împrumutului. Chiar dacă unele cuvinte străine sunt asimilate ca formă limbii care face împrumutul, nu trebuie neglijat faptul că prototipurile joacă un rol hotărâtor în stabilirea formei cuvintelor împrumutate. De aceea, pătrunderea într-o limbă a unui și aceluiși termen prin filiere deosebite (și, prin urmare, de obicei prin forme deosebite) duce adesea la existența pe tărâmul limbii împrumutătoare a mai multor variante neologistice. Așa se explică forma mai puțin unitară pe care o au neologismele utilizate de Dinicu Golescu care recurge la mai multe limbi împrumutătoare: italiana, franceza, germana, rusa, neogreaca. Etimologia multiplă a termenilor, ca și noutatea cuvintelor dau naștere unor forme cel puțin bizare: *casernă* (p.228, fr.) și *cazarmă* (p.15. germ., rusă); *dohtor* (p.57, ngr.) și *doftor* (p.139, slv.); *nobl* (p.124, 126. fr.) și *nobil* (p.99. it.).

În memorialul său de călătorie, Dinicu Golescu este atent la forma vocabularului tradițional, adoptând fonetismul muntenesc literar pe care-l eliberează de trăsăturile regionale populare. Dar, „Dinicu Golescu nu manifestă întotdeauna interes pentru fixarea unor norme unitare în cazul neologismelor. E posibil ca interesul autorului să fi fost concentrat, de data aceasta, numai asupra îmbogățirii limbii cu cuvinte noi, neglijând rezolvarea inconsecvențelor și a dubletelor fonetice și morfologice”³. Pe lângă dubletele fonetice, menționate anterior, remarcăm alternanțe consonantice sau vocalice la aceiași termeni. Fenomenul nu se explică prin etimologie, ci prin pronunțarea diferită a aceluiși cuvânt: *sfanțihi* (p.99) – *tfnațihi* (p.10); *paradie* (p.20) – *părădie* (p. 43).

Din punct de vedere morfologic, observăm ezitarea autorului între două genuri la termenii neologici, datorită prezenței a două forme de plural, în variație liberă: sg. *fabrică* – pl. *fabrice* (p.126) sau *fabrici* (p.144); sg. *pieță* – pl. *piețe* (p.15, 75) sau *pieți* (p.17, 85); sg. *manuscript* – pl. *manuscripturi* (p.115) sau *manuscripte* (p.15). Destul de răspândit este pluralul în *-uri*, deosebit de cel stabilit mai târziu de limba literară: *medaluri* (medalii), *palaturi* (palate), *trupuri* (trupe teatrale).

În domeniul vocabularului, Dinicu Golescu apelează la diferite limbi pentru descrierea călătoriilor sale. Se pot observa termeni de origine germană: *ausbruch* (vin de calitate), p.99; *clavir* (pian), p.129; *creițari* (monede), p.66; termeni de origine turcească: *cumbara* (proiectil), p.26; *havuz* (bazin mare de apă), p.16; *tarsana* (șantier naval), p. 86; termeni de origine italiană: *societa* (societate), p.66, 67; *nobilita* (noblețe), p.124; *lostărie* (cârciumă), p.42; termeni de origine neogreacă: *politefsit* (politicos),

p.111; *politicos* (politician), p.139; termeni de origine franceză: *națion*, p.90; *pansion*, p.140; termeni de origine rusă: *comandir* (comandant), p.9; *gubernie* (provincie), p.11; termeni de origine maghiară: *titluș* (titlu), p. 22.

În câteva situații, Dinicu Golescu preferă în locul neologismelor folosirea perifrazelor, ceea ce este un indiciu că el nu a abuzat de cuvintele străine. Făcând o comparație între volumul neologismelor prezente în memorialul său de călătorie și volumul vocabularului tradițional, raportul este net în favoarea acestuia din urmă. Se remarcă efortul boierului muntean de a încetățeni o serie de neologisme contribuind astfel la îmbogățirea lexicului limbii române. Sub acest raport, al vocabularului, în *Însemnare a călătoriei mele...*, „constatăm că avem de-a face cu o limbă nouă. Lucrarea lui Dinicu Golescu oglindește în mod strălucit tocmai procesul de trecere de la limba literară veche la limba română literară modernă”⁴.

Schițată mai întâi în limba greacă, *Însemnare a călătoriei mele...* are în forma ei românească o frumusețe stilistică provenită, în primul rând, din claritatea gândului. Lui Dinicu Golescu îi sunt străine artificiile, iar pitorescul lexical încadrează acest jurnal de călătorie în perioada de tranziție spre modernitate din istoria limbii române.

NOTE

¹ Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele, făcută în anii 1824, 1825, 1826*, tipărită din nou și însoțită de o introducere de Nerva Hodoș, București, 1910, p. 66.

² Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, București, Editura Minerva, 1971, p. 553.

³ *Ibidem*, p. 554.

⁴ *Ibidem*, p. 561.

BIBLIOGRAFIE

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Saeculum, 2008.

Golescu, Dinicu, *Însemnare a călătoriei mele, făcută în anii 1824, 1825, 1826*, tipărită din nou și însoțită de o introducere de Nerva Hodoș, București, 1910.

Munteanu, Ștefan, Țăra, Vasile, *Istoria limbii române literare*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

Rosetti, Al., Cazacu, B., Onu, Liviu, *Istoria limbii române literare*, București, Editura Minerva, 1971.

Șăineanu, Lazăr, *Istoria filologiei române*, ediția a II-a, București, 1895.

DE LA LATINĂ LA ROMÂNĂ: VERBELE CARE DENUMESC CĂSĂTORIA

Ancuța NEGREA
Cerasela BĂNICĂ

Résumé

Dans le latin classique il y avait l'opposition stricte selon le genre pour les verbes dénommant le mariage, *homo uxorem ducit* s'opposant à *femina nubet*. Pendant la période postclassique, dans un sermon du Saint Augustin, au lieu de ces verbes apparaissent *uxorati viri* et *maritare feminae*.

Cette ancienne opposition selon le genre a été gardée en roumain, dans les dialectes du sud de l'italien, en provençal, en catalan et, certainement, en dalmate. Dans d'autres régions de l'Empire romain, cette opposition selon le genre a été perdue à cause de l'influence des langues germaniques, de sorte que le même verbe est utilisé pour les deux genres. Dans ce sens, il est intéressant de suivre l'évolution du français *marier*, attesté pour la première fois en 1155 avec le sens de « donner sa fille en mariage. » Après 1170 s'impose la construction réflexive *se marier avec* « prendre pour femme » (attestée pour la première fois en 1176), au lieu du verbe transitif *marier*, construction encore rencontrée dans certaines provinces. *Se marier*, avec un sujet au pluriel, est attesté en 1220. Pourtant, dans d'autres langues romanes, par exemple en italien, bien qu'il existe la construction *maritarsi* – dans laquelle l'opposition selon le genre est neutralisée, il y a aussi le verbe *ammogliarsi* « prendre épouse », qui est utilisé seulement du point de vue de l'homme, incluant la forme *moglie* « femme, épouse ».

Mots clés : *homo uxorem ducit, femina nubet, uxorati viri, maritare feminae.*

În latina clasică exista opoziția strictă după gen la verbele care denumesc căsătoria, *homo uxorem ducit* opunându-se lui *femina nubet*. În perioada postclasică, într-o predică a Sf. Augustin, în locul acestor verbe apar *uxorati viri* și *maritare feminae*.

Această veche opoziție după gen s-a păstrat în limba română, în dialectele din sud ale italienei, în provençală, în catalană și, desigur, în dalmată. În alte părți ale Imperiului roman această opoziție după gen s-a pierdut datorită influenței limbilor germanice, astfel încât același verb se folosește pentru ambele genuri. În acest sens este interesant de urmărit evoluția fr. *marier*, atestat pentru prima dată la 1155 cu sensul „a da fata în căsătorie”. După anul 1170 se impune construcția reflexivă *se marier avec* „a lua de

nevastă”, în locul tranzitivului *marier* (atestat pentru prima dată la 1176) construcție întâlnită încă în unele provincii. *Se marier*, cu subiect la plural, este atestat în anul 1220. În alte limbi romanice însă, de exemplu în italiană, deși există construcția *maritarsi* – în care opoziția după gen este neutralizată, există și verbul *ammogliarsi* „a se însura, a-și lua nevastă”, care este folosit numai din punctul de vedere al bărbatului, cu forma inclusă *moglie* „femeie, soție” (Bataglia, GDLI I).

Limba română a moștenit opoziția după gen din latină, astfel „verbele *a (se) mărita* și *a (se) însura* se deosebesc ca înțeles unul de altul după sex... Trebuie observat că alături de *maritare* „a căsători”, folosit cu privire la ambele sexe, latina avea și construcția *uxorem ducere* „a se însura, a-și duce soția acasă”, prin care se susține, într-un fel, etimonul reconstruit **inuxorare* (de la *uxor* „soție”) al verbului românesc *a (se) însura*... Se vede că acest verb a rămas izolat, căci *uxor* nu ni s-a transmis. Pe teren românesc, a derivat *însurățel*, un diminutiv care, la plural, *însurăței*, se referă la amândouă sexele” (Brâncuș, 1991: 83). Rămășițe ale etimonului latinesc **inuxorare* sunt și arom. *ńsor* (PDDA, 1963), megl. *qnsor* (Capidan, 1935), precum și sud-italianul *nzurare* (PDDA 1963), dalm. veche *nzdrizare*, cu același sens.

În limba română, *a (se) însura* „a se căsători (pentru bărbat), a căsători fiul sau o rudă” acoperă tot teritoriul lingvistic dacoromân, fiind caracteristic atât pentru limba comună, cât și pentru toate graiurile (ALR I/II, h.251). Este atestat în cele mai vechi monumente de limbă, de ex. Evangheliarul lui Coresi: „Cu aceaia vrea să se însoare” (DA). Din verbul *a (se) însura* au derivat și denumirile pentru căsătorie: *însurare*, *însurătoare*, *însurat*.

Verbul *a (se) mărita* denumește căsătoria din punctul de vedere al femeii și al rudelor acesteia. Este moștenit din lat. *maritare* care s-a transmis tuturor limbilor romanice, precum și în alb. *martaj*, *martohem*, unde nu se diferențiază după gen.

„Din familia lexicală a lui *maritare* (descins din adjectivul *mas*, *maris* „bărbătesc”, de unde și *masculus*, care a dat în românește *mascur*), s-a păstrat în româna veche substantivul *mărit* (lat. *maritus* „soț, logodnic”, însemnând „ginere, mire, soț”)” (Brâncuș, 1991: 83); în aromână *mărit* „soț, bărbat” este un termen curent (cf. PDDA, Brâncuș, 1991: 83).

Maritus este legat de denumirea pentru „tânăr sau fată la vârsta căsătoriei” în diferite limbi indoeuropene (E. Benveniste 1969, 246-247). După E. Benveniste lat. **mari* denumea fata aflată la vârsta căsătoriei, iar *maritus*, în mod firesc, era „cel care deține o tânără femeie, nevastă” (E. Benveniste 1969, 247). Și în limba română, în textele din sec. al XVI-lea, *mărit* apare și cu sensul de „logodnic”, sens pe care l-a avut și în latină. (Brâncuș, 1991: 83).

A (se) mărita este răspândit în toate graiurile docoromâne (ALR I/II, h.250), precum și în dialectul aromân, (*mi*) *mărit* (PDDA, 1963) și în cel meglenoromân, (*mă*) *mărit* (Capidan, 1935), unde, de asemenea, se referă numai la femei. Este atestat în primele manuscrise în limba română (sec. al XVI-lea): „Acestea sântu preutesele celea ce după morte popilor eale s-au măritatu” (DLR 6/4). Acțiunea *măritare* este exprimată prin derivatele *măritiș*, *măritare*, rar *mărituș*, *măritat* (DLR 6/4).

Verbul *a mărita* se întrebuițează adesea și cu sensul „a pierde”: N-a măritat lucrul cutare = N-a pierdut lucrul cutare”, întrucât, „prin măritare, fetele, în genere, pierd numele de familie al părinților și adoptă pe cel al bărbatului”.

În legătură cu obiceiul de nuntă în care fata își părăsește casa părintească, este pus sensul de „a vinde la preț de nimic un lucru netrebuincios sau lipsit de valoare, a se elibera de ceva, a scăpa de ceva”, al lui *a mărita*. Interesant în acest sens este frazeologismul dialectal *a se face de măritat* folosit: a) pentru oameni, când cineva nu-și îndeplinește îndatoririle și trebuie să fie înlăturat (îndepărtat, eliminat), b) pentru animale, când acestea nu mai sunt bune de muncă și trebuie vândute și c) pentru obiecte, când se uzează și trebuie să fie înlocuite.

În limba vorbită *a (se) mărita* se leagă de complementul indirect nu numai prin prep. *cu*, așa cum este și în limba literară, dar și cu prep. *după*: *a (se) mărita cu după* (cineva), care este expresia opoziției arătate de Gr. Brâncuș: „între verbele *a (se) însura* și *a (se) mărita* există o deosebire și la nivelul derivatelor abstracte, al numelor de acțiune: *însurătoare* (cu sufixul -toare) și *măritiș* (cu sufixul -iș); primul e legat de un nume de agent (*însurător*, cu sufixul -tor), al doilea nu presupune un astfel de nume. Ar rezulta de aici următoarea opoziție: băiatul *cere* și *ia* în căsătorie, iar fata e *cerută* și *luată* în căsătorie...” (Brâncuș, 1991: 83).

Toate lucrările lexicografice românești pun în evidență opoziția după gen între verbele *a (se) însura* și *a (se) mărita*. Există, desigur, o excepție, pentru situația prezentată deja în care, după nuntă, bărbatul merge să locuiască în casa femeii, situație în care *a (se) mărita* se folosește cu subiect de gen masculin.

Este greu de spus dacă, la nivel dialectal, în unele graiuri, această opoziție după gen a încetat să fie relevantă, având în vedere unele date din ALR 2/1 unde, la harta 159 „se căsătoresc” – adică comun pentru cele două genuri, în câteva puncte (trei în Crișana, unul în Moldova și unul în Transilvania) este consemnat numai verbul *a (se) însura*: *să-soră*, *să suară*, *s-o surat*, *să-soră laolaltă*, folosit pentru ambele genuri. Răspunsuri similare sunt date și pentru verbul *a (se) mărita*.

Date asemănătoare se pot găsi și în răspunsurile *Chestionarului* lui Hasdeu pentru Iași și Buzău (H.B. 8/2, 143; HBOJ 2,203). De la Iași de exemplu, la întrebarea nr.123 – concret orientată spre terminologia de nuntă, este consemnat următorul text care prezintă etapele principale ale ritualului de nuntă: „Când un tânăr au mers la o fată să zice că merge de **vorbește**, după ce au vorbit să duce de **să așază**, după ce s-au așezat **croește**... după croeală **logodesc**, după aceea își scot formalitățile și în fine se însor.” (H.B. 8/2, 143). Cum se poate observa **se însor** este folosit cu subiect la plural, adică este neutralizată opoziția după gen. Nu există însă date care să ateste că **a (se) însura** poate fi folosit la singular și cu subiect de gen feminin.

Într-o cercetare asupra corespondențelor lexicale dalmate și balcano-romanistice, în care se formulează ipoteza că Italia de sud este teritoriul provenit din romanizarea Balcanilor, se afirmă că arom. **(mi)nsor**, moștenit din lat. ***uxorare**, înseamnă în afară de „**a (se) însura**” – pentru bărbați și „a (se) mărita”. Însă T. Papahagi arată în dicționarul său că **(mi)nsor** se folosește numai pentru bărbați (PDDA, 1963).

În dialectul meglenoromân verbul **qnsor** se acordă în egală măsură cu complement de gen masculin sau feminin, cum rezultă din exemplele date în dicționarul lui T. Capidan, după clasificarea prin prepoziții, „1) pentru bărbați, 2) pentru fete”: „Tsista fitșor ăń trei zoli s-la' nsor **dupu**¹ nostra feță”; „Ampiratau ansuro marea feată” (Capidan 1935).

Referitor la celelalte limbi balcanice, o opoziție după gen a verbelor pereche cu forma inclusă, identică cu aceea din limba română și limbile slave, se observă în dialectul pontic al limbii grecești, unde **άντρίζω** provenit din arhaicul **άνδρίζω**, cu forma inclusă **άνδρός** „bărbat” se opune lui **γυναίκίζω** „a-și lua nevastă, a se însura”, cu forma inclusă **γυναίκα** „femeie”. Mai des întâlniți în expresii sunt termenii **παντρεύομαι** cu forma inclusă **άνδρός** și **νυμφεύτομαι** cu forma inclusă **νύμφη** „nevastă”, la care opoziția după gen nu este însă relevantă.

NOTE

¹ Aici este interesantă folosirea prepoziției **dupu** cu verbul **qnsor**; probabil acest lucru este posibil datorită faptului că, pentru aceasta, este relevantă opoziția după gen.

BIBLIOGRAFIE

- ALR I = *Atlasul lingvistic român* publicat... de Muzeul Limbii Române din Cluj sub conducerea lui Sextil Pușcariu. Partea I, vol. I, de Sever Pop, Cluj, 1938; vol. II, de Sever Pop, Sibiu-Leipzig, 1942.
- ALR II SN = *Atlasul lingvistic român* [II], serie nouă, vol. I-VII, [București], 1956-1972.

- ALR II/I = *Atlasul lingvistic român* publicat... de Muzeul Limbii Române din Cluj sub conducerea lui Sextil Pușcariu. Partea II, vol. I, de Emil Petrovici, Sibiu-Leipzig, 1940.
- ALRM I = *Micul Atlas lingvistic român*, publicat... de Muzeul Limbii Române din Cluj sub conducerea lui Sextil Pușcariu. Partea I, vol. I, de Sever Pop, Cluj, 1938.
- ALRM II SN = *Micul Atlas lingvistic român*, [II], serie nouă, vol. I-VII, [București], 1956-1967.
- ALRM II/I = *Micul Atlas lingvistic român*, publicat... de Muzeul Limbii Române din Cluj sub conducerea lui Sextil Pușcariu. Partea II, vol. I, de Emil Petrovici, Sibiu-Leipzig, 1940.
- ALRR – Banat = *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Banat*, sub conducerea lui Petru Neiescu, de Eugen Beltechi, Ioan Faiciuc, Nicolae Mocanu, III, București, 1998.
- ALRR – Mar. = *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Maramureș*, de Petru Neiescu, Grigore Rusu, Ionel Stan, I-IV, [București], 1969-1997.
- ALRR – Munt. Dobr. = *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Muntenia și Dobrogea*, de Teofil Teaha, Mihai Conțiu, Ion Ionică, Paul Lăzărescu, Bogdan Marinescu, Valeriu Rusu, Nicolae Saramandu, Magdalena Vulpe, I-II, București, 1996.
- ALRR – Trans. = *Atlasul lingvistic român pe regiuni. Transilvania*, de Grigore Rusu, Viorel Bidian, Dumitru Loșonți, I-II, București, 1992, 1997.
- Battaglia GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, 1961.
- Benveniste 1969 = E. Benveniste, *La vocabulaire des institutions indo-européennes. I. Economie, parenté, société*, Paris, 1969.
- BERNEA, Ernest = *Cadre ale gândirii populare românești*. Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității, editura Cartea Românească, 1985; *Civilizația română sătească*. Ipoteze și precizări, București, Colecția «Țară și neam», 1944; *Nunta în Țara Oltului*, în volumul *Studii de folclor și literatură*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
- Brâncuș, Istoria = Gr. Brâncuș, *Istoria cuvintelor*, Editura Coresi, 1991; ediția a II-a, 2004.
- Capidan, Mg. I, II, III = Th. Capidan, *Meglenoromânii*, București, I (1925) – II (1928) – III (1935).
- Capidan, Ar. = Th. Capidan, *Aromânii – Dialectul aromân*, București, 1932.
- Caraman 1988 = P. Caraman, *O veche cutumă a mariajului. Studii de etnologie sud-est europeană. Studii de folclor*, vol. II, București, 1988, Editura Minerva.

- CARAMAN, Petru = *Studii de folclor*, vol. I (1987), vol. II (1988), vol. III (1995), București, Editura Minerva.
- Călărașu Cristina = *Obiceiuri românești de nuntă*, București, Editura Universității din București, 1999.
- CDDE = I.A. Candrea, Densusianu Ov., *Dicționarul etimologic al limbii române. Elementele latine* [A. Pantea], București, 1907-1914.
- CDER = Alejandro Ciorănescu, *Diccionario Etimologico Rumano*, Universidad de La Laguna, 1958-1966; *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, Editura Saeculum I.O., 2002.
- Ciubotaru Silvia = *Nunta în Moldova*, Editura Universității „A.I. Cuza”, Iași, 2000.
- Constantinescu 1987 = N. Constantinescu, *Relațiile de rudenie în societățile tradiționale. Reflexe în folclorul românesc*, București, 1987.
- Coteanu, Sala, 1987 = I. Coteanu, M. Sala, *Etimologia și limba română*, București, 1987.
- DA = *Dicționarul limbii române [publicat de Academia Română, sub redacția lui Sextil Pușcariu]*, A-C, F-L, (Iojniță), București, 1913-1949.
- DEI = Battisti Carlo, Alessio Giovani, *Dizionario etimologico italiano*, I-IV, Firenze, 1950-1957.
- DIARO 1997 = M. Caragiu-Marioțeanu, *Dicționar aromân*, vol. I, A-D, București, 1977.
- DLR = *Dicționarul limbii române. Serie nouă* [publicat de Academia Română], t. VI-XIV, București, 1965-2000.
- DLRM = *Dicționarul limbii române moderne*, București, 1958.
- Graur, ER = Al. Graur, *Etimologii românești*, București, 1963.
- Graur, F Pr. = Al. Graur, *Fondul principal al limbii române*, București, 1957.
- H = Hasdeu, Bogdan Petriceicu, *Chestionar*
- Negrea, A., TN = Ancuța Negrea, *Termeni din câmpul semantic al nunții*, Valahia University Press, Târgoviște, 2005.
- PDDA = Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân (general și etimologic)*, București, 1963; ediția a II-a, București, 1974.

LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA LATINA EN MOLDOVA DE ENTRE LOS RÍOS PRUT Y NISTRU

Sergiu PAVLICENCO

Abstract

The Romanian reception of Latin literature in Moldova between the rivers Prut and Nistru was interrupted two times – from 1812 to 1918 and from 1940 to the end of the 80s periods when the access to everything that was Romanian, was practically banned. Under these circumstances the reception of Latin literature takes place through the Russian channel. However, after World War II continued the reception of Latin literature by means of translations and literary researches carried out in Romania, though more secretly. On the other hand mastering Russian, the Romanians from Basarabia began to get acquainted with Latin literature through Russian translations and comments. The reception of Latin literature by means of translations and comments published in Chişinău in the so-called “Moldovan language” was much more modest due to the lack of translators knowing Latin and who were Latinists by formation. The reception of Latin literature in the Romanian cultural context from the East of the river Prut is being examined at three levels: of translations, of critical interpretations and of original creations.

Key-words: *reception, Moldova, Latin literature, Romanian language, translations, critical interpretations, original creations.*

En un estudio anterior, presentado bajo la forma de una tesis doctoral sobre la recepción de la literatura española en el espacio cultural rumano, hemos propuesto un modelo de recepción y una tipología de los estudios sobre la recepción que podría reducirse a tres grupos de tales estudios: 1) estudios sobre la recepción al nivel de las traducciones, lo que corresponde a la recepción del lector común; 2) estudios sobre la recepción al nivel de la interpretación crítica que abarcan los trabajos de los críticos y los investigadores de la literatura receptora sobre la literatura emisora; 3) estudios sobre la investigación de la recepción al nivel de la creación original, cuando el receptor es, a su vez, productor de otras obras inspiradas en la literatura emisora o tratando temas y motivos sugeridos o tomados de la misma. Un punto de vista parecido había sugerido el hispanista rumano Paul Alexandru Georgescu.

Este modelo de investigación de la recepción de una literatura extranjera en otro espacio cultural nacional lo hemos aplicado a la recepción de la literatura latina en Moldova de entre los ríos Prut y Nistru (Diéster), destacando las traducciones de la literatura latina, publicadas en Chişinău, los estudios sobre la literatura latina que pertenecen a los críticos literarios e investigadores de la República Moldova y las obras literarias originales, de inspiración latina, de algunos de nuestros escritores.

Desde finales de los años '80 poco a poco se revino a un estado similar al que había existido durante el período interbélico, los bessarabianos pudiendo de nuevo tener acceso libre tanto a todo lo que se tradujo y se traduce al rumano de las obras de los autores latinos como a todo lo que se ha escrito en Rumania sobre la literatura latina (monografías, estudios, artículos etc.). Por otra parte, los lectores de Moldova siguen receptando la literatura latina también por medio de la lengua rusa. A continuación nos referiremos solamente a la recepción de la literatura latina en la lengua rumana con alfabeto cirílico de la ex-RSS de Moldavia. Después de 1989 se han traído a Moldova muchísimos libros publicados en Rumania, incluso traducciones de varios autores latinos y estudios sobre su obra, sobre la literatura latina en general. La recepción de la literatura latina en nuestro país durante los últimos veinte años no se diferencia casi en nada de la de Rumania, con sólo una excepción, pero muy importante: casi nadie se ha atrevido a traducir algo de la literatura latina, todo el mundo disfrutando de las traducciones realizadas y publicadas en Rumania.

Pero volvamos a la recepción de la literatura latina en Moldova de entre los ríos Prut y Nistru durante el período soviético. Refiriéndonos a la recepción de la literatura latina al nivel de las traducciones, se puede decir que "*al moldavo*" se tradujo poco. En los primeros años de la posguerra no se ha traducido casi nada, los bessarabianos viéndose obligados a familiarizarse con las obras de los escritores latinos a través de las traducciones al ruso. Así, por ejemplo, la Cátedra de Literatura Universal y Comparada impartía para los estudiantes de las Facultades de Letras, Periodismo, Lenguas y Literaturas Extranjeras cursos de literatura antigua (griega y latina) que en la mayoría de los casos eran en ruso. Los estudiantes se veían obligados a leer las obras de los autores latinos en ruso porque no existían traducciones "en moldavo", mientras que a las rumanas no tenían acceso libre, los libros en rumano estando prohibidos. Sin embargo, algunos de entre nosotros trataban de leer literatura latina traducida al rumano en una sala de lectura de la Biblioteca Nacional, donde se podían leer libros en idiomas extranjeros. Prácticamente, los libros en nuestra lengua materna teníamos que leerlos como libros en una lengua extranjera. Además, se leían traducciones rumanas de la literatura latina (pero también francesa, inglesa,

alemana, incluso rumana) procuradas lejos de Moldova (en Odessa, Kiev, Moscú, Leningrado y hasta algunas ciudades de Siberia), en las así llamadas librerías "Druzhba" (que quiere decir "amistad") que ofrecían libros de los países socialistas. También en Chişinău existió una "Druzhba" donde personalmente, cuando era estudiante, había comprado muchísimos libros rumanos, incluso algunas traducciones de la literatura latina, pero en 1968, después de los conocidos acontecimientos de la primavera de Praga, la librería cesó su actividad.

A partir de los años '60, empiezan a publicarse algunas traducciones moldavas. Así, en 1970 aparecen *Bucólicas* de Virgilio, traducidas por Paul Mihnea, sigue, en 1971, un volumen de poesías de Horacio, llamado *Cantos selectos*, traducido por Constantin Condrea y otro, *Elegías del exilio* de Ovidio, en 1972, traducido por Paul Mihnea. La mayoría de estas traducciones eran realizadas no del latín, sino del idioma ruso, aunque es posible que los traductores hayan podido servirse de un original en latín, eso en el mejor caso, pero casi siempre los traductores se servían de una versión rumana, cosa que oficialmente se callaba por razones conocidas. Las traducciones de algunas poesías de los autores latinos mencionados más arriba (Virgilio, Horacio, Ovidio), como de muchos otros se publicaron de forma esporádica en varias colecciones de poesía universal o en la prensa periódica, en particular en relación con los homenajes de los escritores. Todas estas traducciones se hicieron, a su vez, de otras traducciones, en especial rusas. Hay entre estas traducciones algunas bastante logradas, aunque hoy, cuando existe acceso libre a las traducciones rumanas, la mayoría de las moldavas pasan al olvido.

Un acontecimiento editorial muy importante fue la publicación, en 1972, de la antología *Literatura universal (Antigua Grecia y antigua Roma)* que ha servido como fuente de lectura para muchas generaciones de estudiantes-filólogos. La segunda parte de la antología incluye fragmentos de las comedias de Plauto *Aulularia* y *Miles gloriosus* y de las comedias de Terencio *La suegra* y *Los hermanos*, una selección de las poesías de Catulo, algunos fragmentos del conocido poema de Lucrecio, de los discursos de Cicerón y de la prosa de César, poemas de Virgilio, Horacio, Ovidio, Propertio, Fedro, Marcial, Juvenal, y fragmentos de la *Eneida* de Virgilio, de la *Fedra* de Séneca y de *Metamorfosis* de Apuleo. Entre los traductores destacan los poetas moldavos Pavel Boţu, Paul Mihnea, Nicolae Costenco, Petru Cărare, Agnesa Rosca, Iuliu Cărchelán y los traductores Vladimir Belistov, Constantin Condrea, Pavel Starostin, Vladimir Rusnac y otros que tuvieron en sus manos el monopolio de las traducciones en la República Moldova. Todos fueron traductores del ruso. Hasta la mencionada antología no era una original ya que tanto la primera parte de la misma, que incluía la

literatura de la antigua Grecia, como la segunda, que incluía la literatura latina, eran nada más que una traducción adaptada de una edición rusa.

Pero la recepción de la literatura latina al nivel de las traducciones no se redujo a esas traducciones tan modestas desde todos los puntos de vista, aunque en su tiempo han contribuido a su difusión en la República Moldova. Paralelamente ha existido una recepción mediante las traducciones rusas, recomendadas y promovidas oficialmente, y otra mediante las traducciones rumanas, prohibidas y perseguidas, también oficialmente. Después del año 1989 la situación cambió. La recepción de la literatura latina mediante las traducciones se amplía. Nuestro lector vuelve a tener acceso a las traducciones hechas en Rumania. Actualmente casi no se traducen obras de ficción, pocos se atreven a hacerlo porque existen las traducciones rumanas. Se lee mucho en rumano y menos en ruso. La generación joven lee cada vez menos y peor en ruso, pero la recepción de la literatura latina en ruso continúa, pero es menos en comparación con el período de hasta 1989.

En cuanto a la recepción de la literatura latina al nivel de las interpretaciones críticas hay que reconocer que en Moldova de entre los ríos Prut y Nistru no se ha escrito nada digno de mención acerca de la literatura latina. Nos referimos a monografías, estudios y artículos dedicados a los autores latinos o a algunas de sus obras. La mayoría de los pocos latinistas que tenemos se consagran a la enseñanza del latín. Los críticos y los historiadores de la literatura, excepto, quizá, Mihai Cimpoi, han frecuentado muy raras veces la literatura antigua. Además de algunos artículos publicados en los periódicos con motivo de los aniversarios de los escritores latinos, en su mayoría teniendo carácter de divulgación, las interpretaciones críticas son pocas y no ofrecen nada nuevo u original al respecto. En este sentido, una contribución apreciable a la interpretación crítica de la literatura latina en la República Moldova pertenece al Departamento de literatura universal de la Universidad Estatal de Moldova, el único departamento de literatura universal y comparada en la República Moldova, que el autor de esas líneas tiene el honor de encabezar desde hace casi veinte años. En otras universidades hay sólo una o dos personas que enseñan la literatura latina en el marco del curso de literatura universal y comparada de los Departamentos de Literatura Rumana y Comparada. Si hasta adherir a la Convención de Bologna existía un curso de literatura antigua (griega y latina) para un semestre (30 horas), ahora las 30 horas incluyen la literatura antigua, la medieval y la del Renacimiento. Sin embargo, a lo largo del período al que nos referimos los universalistas y los comparatistas fueron los más consecuentes promovedores de las literaturas antiguas, inclusive de la literatura latina. El profesor Leo Caț (Cezza) incluía en su libro *Momentos*

de la literatura universal, publicado en los años '60, unas páginas dedicadas a la literatura antigua. El profesor Sergiu Pavlicenco ha elaborado para los estudiantes una serie de *Cuadernos* para el estudio de la literatura universal, el primer volumen abarcando la literatura antigua y la medieval.

En Chişinău existe una biblioteca "Ovidio" que organiza varias actividades que contribuyen a la propagación de la literatura latina. Recientemente la biblioteca ha publicado un catálogo de las ediciones existentes de las obras de Ovidio en las bibliotecas de Moldova. El abajo firmante ha escrito el prefacio de este catálogo, llamado *Ovidio, el poeta de la "nueva retórica"*. Además hemos dirigido varios doctorados de literatura universal y comparada enfocando el mundo de los mitos, por ejemplo, *El mito de Orfeo en el teatro contemporáneo*, *El mito de Electra en el drama antiguo y moderno*, *El mito de Medea en la literatura alemana contemporánea*.

Otro acontecimiento importante que se produjo en la República Moldova que tiene tangencia con el problema que aquí discutimos fue la introducción en los programas de los liceos de orientación humanista de la disciplina *Literatura universal*. Así, la literatura latina, aunque en un volumen muy reducido, se está estudiando no sólo en las universidades, sino también en los liceos. El profesor Sergiu Pavlicenco escribió y publicó un *Manual de literatura universal para los liceos* cuya primera sección está dedicada a la literatura antigua.

El problema de recepción de la literatura latina al nivel de la creación original es más complejo. Se requieren estudios detallados sobre los textos para determinar si los autores de Moldova han utilizado y en qué medida en sus creaciones determinados temas, motivos, géneros literarios, modelos, personajes proviniendo de la literatura latina. Pondremos algunos ejemplos. Existe una serie de poesías escritas por los poetas de la República Moldova dedicadas a Ovidio, exiliado a Tomis, o inspiradas de los poemas del poeta latino, algunas incluidas en el catálogo mencionado más arriba de la colección de obras de Ovidio en las bibliotecas de Moldova : *La lágrima de Ovidio* de Arcadie Suceveanu, *Releyendo a Ovidio* de Agnesa Roşca, *Ovidio* de Valeriu Matei, *Ovidio* de Emil Loteanu, *A Ovidio* de Leonida Lari, *Ovidio* de Mihail Garaz, *Ovidio* de Anatol Ciocanu, *Ovidio en el exilio* Ion Anton o el conocido ensayo de George Meniuc *El Mar Negro* sobre el exilio de Ovidio en Tomis. Otro ejemplo podría ser cómo descifrar los títulos de algunos volúmenes de crítica e historia literaria: *La cicatriz de Ulises* de Mihai Cimpoi, *La mirada de Euridice* de Aliona Grati, *El eterno Orfeo* de Margareta Curtescu etc. El problema de la recepción de la literatura latina al nivel de la creación original de los escritores de la República Moldova aún espera a sus investigadores.

A guisa de conclusión podemos decir que la recepción rumana de la literatura latina en Moldova de entre los ríos Prut y Nistru fue interrumpida dos veces, de 1812 hasta 1918 y de 1940 hasta finales de los años '80, períodos en los que el acceso a todo lo que era rumano había sido, prácticamente, prohibido. En esas condiciones, la recepción de la literatura latina se produce mucho más frecuente por medio de la lengua rusa, además, después de la creación de la RSS de Moldavia, en 1940, también por medio de la inventada "lengua moldava" en la que se debía escribir una nueva literatura - la „moldava". En esta lengua se tradujo y se comentó la literatura extranjera, incluso la literatura latina. Después de la segunda guerra mundial se interrumpió el proceso de la recepción normal, en la lengua rumana, de la literatura latina ya que los lectores de Bessarabia, ocupada por los rusos, no pudieron tener más acceso a los libros rumanos. Sin embargo, muchos bessarabianos han intentado por todos los medios posibles e imposibles comprar libros rumanos, pero no en Chişinău, sino en otras ciudades de la ex-URSS, desde Odessa hasta los más lejanos lugares de Siberia. Así, se podría decir que, por un lado, continuó, sin embargo, aunque siempre encubierta, la recepción de la literatura latina a través de las traducciones y las investigaciones literarias realizadas en Rumania, por otro lado, aprendiendo la lengua rusa, los bessarabianos comenzaron a leer la literatura latina en traducciones y comentarios rusos. La recepción de la literatura latina a través de las traducciones y los comentarios publicados en Chişinău en el idioma "moldavo" fue mucho más modesta, debido a la falta de latinistas de formación y de traductores que conocieran el latín.

ASPETTI DELL'EVOLUZIONE DELLA FORMA PASSIVA DAL LATINO ALL'ITALIANO

Elena PÎRVU

Abstract

The Italian Passive Voice is a compound form, made up of the auxiliary verb – *essere*, *venire* or *andare* – and the Past Participle of the notional verb. The analytic forms with *essere* have a rich history. The *venire* passive construction seems to derive from the verbal phrase *venire* + passive past participle and a noun/pronoun in the Dative case. The initial meaning of the *andare* passive construction is detectable in Franco Sacchetti's *Trecentonovelle*.

Key-words: *Italian, auxiliary verb, analytic forms, Latin, passive.*

In italiano, la costruzione passiva è una struttura in cui il complemento oggetto del verbo transitivo acquista le funzioni del soggetto, mentre il soggetto sparisce o diventa complemento d'agente; il verbo stesso è sostituito da una forma verbale composta, formata da un verbo ausiliare – *essere*, *venire* o *avere* – e dal participio passato del verbo da coniugare.

1. Nella qualità di ausiliare della forma passiva, *essere* è un semplice segnale della passività della costruzione e non comporta, diversamente dagli altri ausiliari, nessuna sfumatura o componente semantica aggiuntiva.

Poiché *essere*, in quanto verbo stativo, può essere usato in tutti i tempi e modi del verbo, eccetto il trapassato remoto dell'indicativo (cfr. **fui stato*, **fosti stato*, **fu stato* ecc.), abbiamo l'impossibilità di costruire la forma passiva del trapassato: **fui stato aiutato*, **fosti stato aiutato* ecc.

2. La creazione delle forme passive analitiche con *essere* che si sostituiscono al passivo sintetico (la scomparsa del passivo sintetico latino è fenomeno panromanzo) ha una storia complessa. I fattori che presiedono alla sostituzione delle forme sintetiche del passivo con quelle analitiche sono: il significato stesso del passivo, che è in sostanza uno *stato*, dunque qualcosa di analogo a una *qualità* determinante (questa viene espressa da sempre mediante il verbo *esse* e il determinante rispettivo; per cui *laudatus est* è interpretabile sia come perfetto passivo sia come 'aggettivo + presente')¹; la duplicità del perfetto passivo latino, che aveva, come il perfetto attivo, il duplice valore di passato *effettivo* (aoristo greco) e di

perfectum propriamente detto, cosicché l'espressione *domus clausa est* indicava un fatto, un avvenimento del passato che veniva semplicemente constatato ('la casa fu chiusa'), oppure serviva a designare un'azione conclusa e lo stato attuale da essa derivante ('la casa è (attualmente) chiusa'), in opposizione a *clauditur*, che si riferiva all'azione in corso di svolgimento nel presente; il fatto che nella maggior parte la distinzione dalle forme attive delle forme del passivo (quelle sintetiche), o comunque l'individualità delle forme, dipende dalla consonante finale /r/: se questa cadesse, una serie di forme passive diventerebbe omofona alle forme attive (nelle quali cadono /m/, /s/, /t/); ad esempio: *portor* ~ *porto*; *porter* ~ *portem*; *portamur* ~ *portamus*, *portemur* ~ *portemus*, *portabamur* ~ *portabamus*, *portabimur* ~ *portabimus* ecc.²

In talune forme la sola caduta della /r/ della forma passiva basta a creare confusione: *portor* ~ *porto*, *portabor* ~ *portabo* ecc. In altri casi la confusione viene causata da altri cambiamenti fonetici: l'apertura della /b/ intervocalica in /β/ minaccia di confondere *portaberis* e *portaveris*; il passaggio della /i/ finale atona in /e/ annulla l'opposizione fra l'infinito attivo *portare* e il corrispondente infinito passivo *portari* ecc.

Nel latino arcaico e classico il perfetto passivo enuncia tanto l'evento concluso quanto (a differenza dal perfetto attivo) lo stato che consegue a un evento, cosicché ad esempio *scriptum est* significa a seconda dei contesti 'fu scritto (nel tempo x)' ed 'è stato e si trova tuttora scritto'³.

Non condividono questo secondo valore i verbi durativi, appunto perché enunciano lo stato acquisito, cosicché il presente passivo *habitatur* significa 'si trova (o viene) abitato', a differenza di *habitatus est* 'fu, è stato abitato (nel tempo x)'. Invece nei verbi momentanei, che costituiscono la grande maggioranza, il presente passivo indica esclusivamente l'evento che si sta compiendo (*scribitur* 'viene scritto'), mentre il perfetto passivo è bivalente, inquantoché enuncia l'evento compiuto o lo stato acquisito. Questo secondo valore conferisce alla nozione di stato una condizione atemporale: cfr. *Gallia est omnis divisa ('si trova divisa') in partes tres*. Questo tipo di costruzione non appartiene più dal punto di vista semantico al sistema del *perfectum*: è un presente 'generale'⁴.

Proprio questa plurivalenza del perfetto classico composto dal participio e dal presente di *esse* determina l'uso del perfetto di *esse* (dunque, *porta clausa fuit* al posto di *porta clausa est*), qualora sia necessario esprimere in modo più chiaro e più espressivo che si tratta di passato.

Per conseguenza, una perifrasi come *clausa fuit* esiste accanto a *clausa est* come una sua variante, in posizione alquanto marginale nel sistema. Quest'ultimo tipo è ampiamente documentato nelle iscrizioni del V secolo.

“Siccome nemmeno le più arcaiche fra le lingue neolatine (rumeno, vegliotto, sardo) conservarono le vecchie desinenze del passivo – afferma Carlo Battisti –, ne consegue che la coniugazione perifrastica, nelle sue tendenze fondamentali, deve essere riportata al periodo imperiale. Ma si tratta di un lento processo, contro cui insorge la tradizione letteraria, di modo che anche scrivani non eruditi si abbarbicano specialmente a forme tradizionali della terza persona singolare (*dicitur, habeatur, vocatur, postulatur*), ricorrendo invece liberamente a tipi di passivo *monasterium quod est constructum* (nel significato di *construitur*) o a compromessi fra le due tendenze... Nel latino della Gallia questo ricordo tradizionale del passivo sintetico latino sembra perdurare fino alla riforma carolingica.”⁵

3. Quando il verbo non ha valore stativo si usa più spesso *venire* che *essere* come ausiliare del passivo. L’uso di *venire* sottolinea sempre un significato di azione⁶, per cui, diversamente dal caso di *essere*, la costruzione con *venire* non è mai ambigua: “*la finestra viene chiusa* parla dell’atto di chiuderla⁷; mentre *la finestra è chiusa*, che pure è il normale passivo di *chiude la finestra*, viene più spontaneamente interpretato come copula + aggettivo, con riferimento allo stato della finestra (*la finestra è chiusa*, come *la finestra è grande*), e non all’azione di chiuderla”⁸.

Venire può essere usato con tutti i verbi che indicano azione e il suo uso è particolarmente frequente in quei casi in cui la costruzione con *essere* è impossibile:

**La mamma è baciata / La mamma viene baciata.*

o, specie con l’agente non segnalato, favorisce l’interpretazione di stato:

La finestra è chiusa / La finestra viene chiusa.

4. Per quanto riguarda il passivo formato con *venire* (forma recente)⁹ questo sembra che derivi dall’antica perifrasi perfettiva di *venire* più participio passato (passivo) unita a un dativo di persona¹⁰.

In origine la costruzione è spesso impersonale, ma già nel Boccaccio è usata anche con soggetto plurale:

ed essendo già ben due miglia andato pur del farsetto pregando, andandone l’Angiulieri forte per levarsi quella seccaggine dagli orecchi, vanner veduti al Fortarrigo lavoratori in un campo vicino alla strada dinanzi all’Angiulieri

(Giovanni Boccaccio, *Decameron*, IX, 5, p. 419)

In una prima fase, la perifrasi non sembra conoscere restrizioni per quanto riguarda l’uso dei tempi e dei modi verbali, anzi, in quanto sembra foggata e utilizzabile soprattutto per la prosa narrativa, compare spesso col passato remoto, tempo effettivo e perfettivo, con un significato di semplice casualità, “nei contesti nei quali si voleva esprimere l’improvviso compiersi di una combinazione inattesa”¹¹:

*E quello **gli venne fatto**, per ciò che messer Lotto Gualandi per moglie gli diede una sua figliuola il cui nome era Bartolomea*

(Giovanni Boccaccio, *Decameron*, II, 10, p. 128)

In questa prima fase la perifrasi si usa con verbi semanticamente perfettivi come *fare*, *porre*, *trovare*, *prendere*, *togliere* (nel senso di 'prendere') e con certi verbi *percipiendi* e *sentiendi*, soprattutto *vedere* e *pensare*, che perdono nella frase il loro carattere ingressivo-durativo.

In una fase ulteriore la costruzione verrà usata più spesso al presente e all'imperfetto, tempi indefiniti, in cui la perfettività semantica si traduce in iteratività:

*le quali (le cassette) son sí simiglianti l'una all'altra, che spesse volte **mi vien presa** l'una per l'altra*

(Giovanni Boccaccio, *Decameron*, VI, 10, p. 305)

*così cominciaron poi a sopravvenire delle cagioni per le quali non **gli veniva** delle sette volte l'una **fatto** il potervi entrare*

(*Ibidem*, VIII, 10, p. 403)

Il valore perfettivo è escluso dalle forme del congiuntivo:

*non trovando alcun che v'andasse, temette non per isciagura **gli venisse smarrita**, e così potere andare in parte dove così tosto non troveria da mangiare*

(Giovanni Boccaccio, *Decameron*, I, 7, p. 53)

e a maggior ragione dall'infinito¹²:

*imaginando che, ora che 'l duca non l'era vicino, assai bene gli potrebbe **venir fatto** il suo piacere, per aver cagione di tornarsi ad Atene, si mostrò forte della persona disagiato*

(Giovanni Boccaccio, *Decameron*, II, 7, p. 104)

L'estensione dell'impiego della perifrasi da verbi e forme perfettive a verbi e forme che sono invece durative ha come risultato l'obliterarsi del significato originario di accadimento improvviso e fortuito della perifrasi e il suo passaggio ad una funzione di espressione del passivo. Parallelamente, il dativo, originariamente unito al verbo sovraordinato, si sposta a poco a poco, cioè comincia ad essere sentito come riferito alla forma verbale dipendente (cioè al participio): donde il passaggio dal dativo al complemento d'agente¹³.

“Frattanto il verbo *venire* era pervenuto a un significato pienamente rispondente al latino *fieri*, cfr.: *tosto ve ne verrete ricca* ‘diventerete’ (Straparola, 65), *altrimenti facendo verrai la più infelice e più scontenta donna* ‘diventerai’ (ibid., 128), *venuta adunque madonna Modesta contro 'l suo volere vecchia canuta* (ibid., 248). Quest'uso personale di *venire* forniva la possibilità di sostituire l'antico italiano settentrionale *fir* (*fieri*)

nell'espressione del passivo. Accanto a *mi viene portato* si aveva ormai *io vengo portato, egli veniva ucciso, tu verrai lodato...*¹⁴.

Il passivo con *venire* ha una notevole estensione in italiano perché, rispetto a *la porta è chiusa, la porta viene chiusa* possiede il vantaggio di una maggior chiarezza.

Nei dialetti il passivo con *venire* "non pare ancora molto affermato, grazie al fatto che il pensar popolare non ha molta dimestichezza coll'espressione passiva"¹⁵.

5. Il passivo con l'ausiliare *andare* ha due interpretazioni: in uno è una variante di *essere* con una sfumatura aspettuale in cui si sottolinea lo svolgimento del processo; nell'altro ha significato di necessità. In genere, con nessuna delle due interpretazioni si può esprimere il complemento d'agente¹⁶.

a) Il generico valore «di puro passivo» è ristretto ad un inventario lessicale limitato, costituito da verbi che esprimono un'idea di «consunzione», o che indicano un senso generalmente negativo, unito ad assenza di volontarietà¹⁷, come: *deludere, distruggere, (dis)perdere, smarrire, spendere, sprecare, versare, vendere, tagliare, abbattere*¹⁸ ecc., e ha un significato aspettuale che sottolinea lo svolgimento dell'evento: *Il pacco andò smarrito* ('fu smarrito')¹⁹.

b) L'idea di opportunità, dovere, necessità è ammessa con tutti i verbi, ma è limitata alla terza persona, singolare e plurale. In questo caso «*va* + participio passato» ha il valore di «*deve essere* + participio passato»:

Questo lavoro va finito per domani ('deve essere finito').

"La sfumatura va dalla necessità assoluta - quasi un ordine - alla semplice opportunità"²⁰.

Delle due accezioni della costruzione passiva con *andare*, quella «di puro passivo» è la più antica, ed è oggi di uso stilisticamente alto. Quella «di necessità», benché anch'essa di livello piuttosto elevato, ricorre spesso nella prosa giornalistica, scientifica e burocratica (cfr. *va osservato, non va dimenticato, il tema andrà ripreso e approfondito, va rilevato, va visto, va ricordato che ancora all'inizio del secolo ... ecc.*), e non manca neppure nel parlato.

6. Il passivo con *andare* è più raro degli altri.

Il senso primitivo che si può cogliere in un passo come il seguente:

andatagli la elezione confermata dal papa, costui si mostrò di non la volere

(Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, CXLIX 24-26)

si conserva nelle frasi *andar perduto, smarrito, distrutto* ecc.²¹.

Il valore di necessità è documentato a partire da Benvenuto Cellini²²:

il detto mattone va murato con gli altri nel modo sopradetto

(*Trattato della scultura*, 1089 Cordié)

Secondo Franca Brambilla Ageno, il senso di necessità “di *andar fatto* si sviluppa, sembra, da ‘riuscir (fatto)’ attraverso l’impiego del modulo in tempi e modi di aspetto non perfettivo”²³.

Da ritenere anche il parere di Marcello Durante, secondo il quale i valori della costruzione *andare* + participio si spiegano col fatto che “il significato base della costruzione non enunc[i] propriamente la necessità, bensì la conformità a un fine, che è condivisa dall’uso pregnante delle locuzioni *va, non va [...]*. Proiettata sul piano dell’attualità, tale condizione assume naturalmente un senso di necessità o di opportunità, inquantoché il fine non è stato ancora raggiunto; ma se l’evento è collocato nel passato, e quindi la finalità ha compiuto il suo corso, la costruzione non può enunciare che il compimento della traiettoria del processo: insomma, *lo sposo andò carcerato, il manoscritto andò perduto, l’aereo andò distrutto* sono costruzioni che si differenziano dal passivo con *essere* inquantoché marcano il compimento del processo”²⁴.

NOTE

¹ Cfr. Franca Brambilla Ageno, *Il verbo nell’italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1964, p. 187.

² Cfr. Pavao Tekavčić, *Grammatica storica dell’italiano*, vol. II, *Morfosintassi*, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 318.

³ Cfr. Franca Brambilla Ageno, *Il verbo...*, p. 189.

⁴ Cfr. Marcello Durante, *Dal latino all’italiano moderno, saggio di storia linguistica e culturale*, Bologna, Zanichelli, 1994, p. 46.

⁵ Cfr. Carlo Battisti, *Avviamento allo studio del latino volgare*, Bari, “Leonardo da Vinci” - Editrice, 1949, pp. 229-230.

⁶ Marcello Durante nota che la costruzione di *venire* + participio passato si afferma decisamente come denotazione del fenomeno in atto con Galileo Galilei (cfr. Marcello Durante, *Op. cit.*, p. 181).

⁷ “L’ausiliare *venire* modifica l’aspetto del verbo attribuendogli un valore dinamico (‘motorico’)” (Cfr. M. Regula - J. Jernej, *Grammatica italiana descrittiva (su basi storiche e psicologiche)*, seconda edizione riveduta e ampliata, Bern und München, Francke Verlag, 1975, p. 203).

⁸ Cfr. Laura Lepschy e Giulio Lepschy, *La lingua italiana. Storia, varietà dell’uso, grammatica*, Nuova Edizione, Milano, Bompiani, “Saggi Tascabili”, 1993, p. 137.

⁹ Esempi di funzione passiva dell’espressione si trovano già in latino; cfr. in Properzio (I, 10, 25) *irritata venit quando contemnitur illa*, nella “Mulomedicina Chironis” *si equus de via coactus venerit* (Cfr. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. III, *Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1966-1969, nota 1 / p. 129).

¹⁰ Cfr. Franca Brambilla Ageno, *Aspetti della storia della lingua: la trasmissione dei moduli sintattici e le loro modificazioni attraverso il tempo*, in “Studi di grammatica italiana”, vol. VII (1978), pp. 353-373, p. 369. Secondo Rohlfs (*Op. cit.*, p. 128), l’origine del passivo con *venire* “può esser vista nel passo: *alcuna volta mi venne pensato di avere...* (Boccaccio, *Fiammetta*, 67), che può rendersi con ‘mi venne il pensiero’. La distinzione rispetto a *io pensavo* sta nel fatto che *mi venne pensato* esprime più l’involontario, il fortuito.”

¹¹ Cfr. Riccardo Ambrosini, *L’uso dei tempi storici nell’italiano antico*, in “L’Italia Dialettale”, vol. XXIV (1960/1961), pp. 13-124, p. 39.

¹² Cfr. Franca Brambilla Ageno, *Aspetti della storia...*, p. 371.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. Gerhard Rohlfs, *Op. cit.*, p. 129.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ L'agente può essere espresso solo in casi marginali: *Questo problema va meditato ?da tutti / da parte di tutti* (Cfr. Pier Marco Bertinetto, *Il verbo*, in Lorenzo Renzi e Giampaolo Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. II: *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 13-161, p. 150).

¹⁷ Cfr. G. B. Moretti - G. R. Orvieto, *Grammatica italiana*, vol. III, *Il verbo (morfologia e note generali di sintassi)*, Perugia, Editrice Benucci, 1983, p. 92.

¹⁸ Alcuni di questi verbi, come si osserva, "indicano un disfarsi o una separazione (in un senso molto largo)" (Cfr. Patrick Van Molle-Marechal, "*Andare*" e "*venire*" ausiliari del passivo, in AA.VV., *Fenomeni morfologici e sintattici nell'italiano contemporaneo*, vol. II, p. 357-372, p. 369).

¹⁹ L'accezione «di puro passivo» ha spesso valore «risolutivo», per cui *Il pacco andò smarrito* può valere '... finì per essere smarrito' (Cfr. Pier Marco Bertinetto, *Op. cit.*, p. 149).

²⁰ Cfr. Patrick Van Molle-Marechal, *Op. cit.*, p. 369.

²¹ Cfr. Franca Brambilla Ageno, *Aspetti della storia...*, p. 372.

²² Cfr. Marcello Durante, *Op. cit.*, p. 181.

²³ Cfr. Franca Brambilla Ageno, *Aspetti della storia...*, p. 373.

²⁴ Cfr. Marcello Durante, *Op. cit.*, p. 182.

BIBLIOGRAFIE

Ageno, Franca Brambilla, *Aspetti della storia della lingua: la trasmissione dei moduli sintattici e le loro modificazioni attraverso il tempo*, in "Studi di grammatica italiana", vol. VII (1978), pp. 353-373.

Ageno, Franca Brambilla, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1964, p. 187.

Ambrosini, Riccardo, *L'uso dei tempi storici nell'italiano antico*, in "L'Italia Dialettale", vol. XXIV (1960/1961), pp. 13-124.

Battisti, Carlo, *Avviamento allo studio del latino volgare*, Bari, "Leonardo da Vinci" - Editrice, 1949, pp. 229-230.

Bertinetto, Pier Marco, *Il verbo*, in Renzi, Lorenzo e Salvi, Giampaolo (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. II: *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 13-161.

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, Roma, Biblioteca Economica Newton, 1995.

De Bernardi, I. - Lanza, F. - Barbero, G., *Letteratura italiana. Profilo storico, autori, pagine critiche*, Volume I-IV, Torino, Società Editrice Internazionale, 1978.

Durante, Marcello, *Dal latino all'italiano moderno, saggio di storia linguistica e culturale*, Bologna, Zanichelli, 1994.

Lepschy, Laura e Lepschy, Giulio, *La lingua italiana. Storia, varietà dell'uso, grammatica*, Nuova Edizione, Milano, Bompiani, "Saggi Tascabili", 1993.

- Moretti, G. B. - Orvieto, G. R., *Grammatica italiana*, vol. III, *Il verbo (morfologia e note generali di sintassi)*, Perugia, Editrice Benucci, 1983.
- Regula, M. - Jernej, J., *Grammatica italiana descrittiva (su basi storiche e psicologiche)*, seconda edizione riveduta e ampliata, Bern und München, Francke Verlag, 1975.
- Rohlf, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. III, *Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1966-1969.
- Tekavčić, Pavao, *Grammatica storica dell'italiano*, vol. II, *Morfosintassi*, Bologna, Il Mulino, 1972.
- Van Molle-Marechal, Patrick, "Andare" e "venire" ausiliari del passivo, in AA.VV., *Fenomeni morfologici e sintattici nell'italiano contemporaneo*, vol. II, p. 357-372.

LE MYTHE D'ŒDIPE DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Oana-Angela PURCĂRESCU

Résumé

Le mythe d'Œdipe a inspiré, depuis sa naissance, à l'Antiquité, les arts, la psychanalyse, la sociologie, l'archéologie, enfin, tout l'imaginaire, collectif ou individuel, de l'humanité. Mais au-delà de ce que manifeste (comme narration) le « cas d'Œdipe », au-delà de ce qui est trauma humain, souffrance et tragédie, réduit aux narrations et aux principes, Œdipe est la personnification de l'homme, en général, de l'humain en cours de transformation.

Les auteurs antiques et modernes réalisent la démythification et la mythification de l'histoire d'Œdipe par la profanation du mythe, en créant des caractères et des situations de vie réalistes et concrets, et par la création d'un sens mythologique profond. C'est par là qu'ils revitalisent le mythe et lui confèrent la substance tragique de l'expression des types humains et de conduite archétypale avec des résonances épiques, ayant une valeur a-temporelle. La démythification et la mythification, en même temps, au cadre du même texte littéraire, signifie la permanence du mythe d'Œdipe, sa continuité dans la littérature, sa constitution comme tradition littéraire ouverte aux perspectives innovatrices et à l'originalité créatrice.

Mots clés : *Œdipe, mythe, démythification, types humaines, tradition littéraire.*

Parmi les grandes contributions que chaque siècle apporte au développement de l'histoire de la pensée, est aussi celle de sa propre vision, de ses propres notions ou techniques, de compréhension et d'interprétation, d'approfondissement et d'appropriation des mythes anciens, dont la compréhension et l'assumption continue constituent souvent la marque de l'originalité et l'authenticité d'une culture.

Pour l'espace européen, la quintessence de ce que l'histoire a synthétisé et authentifié comme fondement de la connaissance a été élaborée par les Grecs anciens.

Perpétuée par et dans les réalisations des pensées de l'esprit antique, cette Antiquité a périodiquement connu une ample ressuscitation.

L'idée de la définition essentielle de l'existence, pour et par l'homme, comme un dépassement des atouts et des déterminismes naturels, en un mot, le dépassement de la nature, l'idée de l'abandon des voix de la nature en

faveur des appels de l'esprit et de la voix de la culture, est entièrement prouvée et justifiée dans le mythe tragique du roi Œdipe. Aristote considérerait *Œdipe Roi* le chef-d'œuvre de la tragédie du V^e siècle, mais seulement en se résumant à commenter sa haute universalité sous l'aspect technique, d'après lequel elle contiendrait tous les éléments caractéristiques et essentiels aux styles d'Eschyle, Sophocle et Euripide ensemble.

Chaque mythe est, partiellement, un mythe d'origine. Il illustre un événement primordial, exemplaire et universellement valable. Le mythe d'Œdipe, « le drame de l'individu exceptionnel », de « la connaissance », de « la recherche de la vérité », etc., commente le plan dénotatif et non pas le plan connotatif, le plan extérieur et manifeste, l'histoire et non pas le sens, le particulier illustratif, non pas le général et l'universel idéatique.

Le mythe d'Œdipe apparaît comme le sommet de la réflexion sur la *condition culturelle* vue comme une condition existentielle, condition par laquelle nous définissons la dualité nature-esprit. Ce mythe mène la dissension entre le déterminisme naturel et le déterminisme culturel jusqu'aux limites extrêmes, en l'impliquant inclusivement entre les limites de l'existence biologique. Le plus terrible et le plus terrifiant mythe sociologique devient le plus généreux du point de vue culturel. En tant qu'exemplaire humain, Œdipe représente à la fois la révolte et la vengeance de la nature en dehors de la spiritualité.

Mais au-delà de ce que manifeste (comme narration) le « cas d'Œdipe », au-delà de ce qui est trauma humain, souffrance et tragédie, réduit aux narrations et aux principes, Œdipe est la personification de l'homme, en général, de l'humain en cours de transformation et il est celui qui attire la finalité de cette transformation et définition de l'humain.

Le mythe d'Œdipe a inspiré, depuis sa naissance, à l'Antiquité, les arts, la psychanalyse, la sociologie, l'archéologie, enfin, tout l'imaginaire, collectif ou individuel, de l'humanité. En littérature, Sophocle a donné naissance à **Œdipe roi** et **Œdipe à Colone**, deux tragédies qui ont constitué la source d'inspiration pour beaucoup de ses successeurs : Sénèque avec **Œdipe**, Corneille avec **Œdipe**, Voltaire avec **Œdipe**, **Œdipe et le Sphinx** de Hugo von Hofmannsthal, **La machine infernale** de Jean Cocteau, **Œdipe** d'André Gide, **Les Gommages** d'Alain Robbe-Grillet et **Œdipe sur la route** d'Henry Bauchau. En musique, le mythe d'Œdipe a fasciné Igor Stravinski (**Œdipus rex**) et le compositeur roumain George Enescu (**Œdipe**). En peinture, Ingres et Gustave Moreau ont créé des chefs-d'œuvre, portant le même titre, **Œdipe explique l'énigme au Sphinx**, en puisant à la même source d'inspiration.

Aujourd'hui, Œdipe est aussi connu par le complexe du même nom. L'intérêt renouvelé pour le mythe d'Œdipe s'explique par les découvertes de

Freud qui considère que l'amour pour l'un des parents et haine pour l'autre se trouvent dans chacun de nous ; c'est à cause des pulsions réveillées en nous qu'il a une portée universelle. Toujours du mythe d'Œdipe s'est occupé l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, qui l'a pris comme exemple pour expliquer le fonctionnement des mythes : il met en valeur un trait commun aux trois générations des Labdacides – la boiterie.

Pourtant, le mythe d'Œdipe a des significations qui dépassent les limites du schéma narratif. Les auteurs antiques et modernes réalisent la démythification et la mythification de l'histoire d'Œdipe par la profanation du mythe, en créant des caractères et des situations de vie réalistes et concrets, et, respectivement, par la création d'un sens mythologique profond. C'est par là qu'ils revitalisent le mythe et lui confèrent la substance tragique de l'expression des types humains et de conduite archétypale avec des résonances épiques, sur-historiques et méta-littéraires, en exprimant le fait humain général, des modèles statiques ayant une valeur a-temporelle. La démythification et la mythification, en même temps, au cadre du même texte littéraire, signifie la permanence du mythe d'Œdipe, sa continuité dans la littérature, sa constitution comme tradition littéraire ouverte aux perspectives innovatrices et à l'originalité créatrice. En même temps, le mythe d'Œdipe représente également un système bien structuré qui garde intacte son essence, indifféremment au chronotope, aux noms des personnages et à la conjecture des faits, en prouvant, encore une fois, la vérité conformément à laquelle le mythe survit et continue son évolution, reste un fait représentatif et initiatique pour l'individu et pour la collectivité uniquement au cadre du discours littéraire.

Par analogie avec le dispositif triangulaire minimum, proposé par Jean Rousset¹, on peut interpréter aussi le mythe d'Œdipe comme l'articulation des éléments suivants : le rival et l'assassin du père et l'époux de la mère. Le mythe persiste par palingénésie, le potentiel de varier le scénario et de recevoir des significations nouvelles. Ayant des velléités d'indépendance et de choix libre, volontaire et désireux de dominer, le mythe d'Œdipe de l'Antiquité préfigure celui du monde moderne.

Le mythe d'Œdipe, axé sur la narration des faits et de leurs conséquences, relatives au statut du personnage central (orphelin, meurtrier de son père et époux de sa mère, roi déchu) représente un mythe littéraire, une narration – produit de l'imagination des auteurs. La situation fondamentale qui confère à Œdipe le statut de mythe se réfère au déterminisme inter-humain basé sur une gamme entière d'expériences émotionnelles et états psychologiques qui se manifestent au cadre d'un modèle symbolique de l'existence humaine, concernant la violence, le crime et la punition, l'accomplissement d'un fait déstabilisateur de l'harmonie

universelle, de la prospérité de la cité et de l'existence humaine individuelle. Le déterminisme inter-humain se manifeste aussi au cadre des relations familiales où, par l'aveuglement et le renoncement au pouvoir royal, on préconise le rétablissement des valeurs perdues et la restauration de la prospérité sociale et personnelle. Le rôle d'Œdipe est d'être conscient de cette situation et lui rendre la posture de modèle existentiel par sa propre signification psychologique et émotionnelle comme expression d'un tragique héroïque, des émotions exacerbées, du subconscient troublé, de la souffrance extrême. Le mythe d'Œdipe est abordé en fonction de la variété thématique des textes différents, variété systématisée typologiquement et, en même temps, ouverte à l'innovation et à l'originalité artistique.

L'histoire des relations du mythe d'Œdipe et de la littérature est tout à fait particulière. Le mythe oedipien est arrivé à se confondre avec une œuvre, à tel point que pour des générations d'Occidentaux, Œdipe a pu être confondu avec *Œdipe Roi* (vers 430 av. J.-C.) ou avec *Œdipe à Colone* (vers 406), et le mythe lui-même avec la tragédie. Les générations actuelles renouent avec le mythe sorti des livres et entré dans les consciences ; elles retrouvent un discours non-littéraire et autonome sur le mythe d'Œdipe.

Ces allées et venues entre mythe et littérature ont des conséquences sur l'avenir du mythe dans la littérature. Alors que nous pouvons penser que l'histoire d'Œdipe est, des origines à nos jours, celle d'une longue dégénérescence, il est possible que la réapparition d'Œdipe en tant que mythe permette à la littérature de réinventer son propre discours sur Œdipe.

Pourtant, c'est grâce à la tragédie, selon Nietzsche, dans *La Naissance de la Tragédie* (1872), que le « mythe parvient à son contenu le plus profond, à sa forme la plus expressive »². De même, la tragédie, sans doute, après le mythe, précisait-elle la destinée œdipienne en l'articulant aux trois pôles d'un réseau triangulaire dont nous pourrions imaginer qu'il couvre tout le champ de l'expérience : la royauté, qui représente non seulement le pouvoir politique, mais toutes les qualités assimilables à l'autonomie conquise par l'homme adulte, la dépendance et l'indépendance à l'endroit de l'oracle et, enfin, la dépendance et l'indépendance familiale. La tragédie s'est nourrie de l'hésitation présente dans le mythe, mais elle l'a cristallisée. Ainsi, les deux pièces de Sophocle ont été laissées à la postérité comme un lourd héritage qui, dès l'Antiquité, n'a cessé de se donner comme exemplaire.

Mais, le modèle était déconcertant pour cela même qu'il ne cessait d'être modèle. C'est alors qu'il a fallu retrouver sans répéter. Les créateurs ont essayé de déplacer les accents dans le but de faire du nouveau. Qu'il s'agisse de Gide, de Cocteau, l'emprunt à Sophocle s'accompagne d'un refus de Sophocle ; la fascination, d'un rejet. Il y a eu donc des Œdipe

modernisés, débarrassés de leur poussière de chef-d'œuvre : *La Machine infernale* (1934), *l'Œdipe* de Gide (1931). Ou bien, à l'inverse, on ne voulut, comme Corneille, ou peut-être comme Bauchau, emprunter à l'héritage antique et au sujet qu'il léguait que l'idée d'un ton et d'une noblesse ou, si l'on veut, l'idée juste ou fausse d'une forme.

Chez les plus modernes, on peut sans doute noter une tendance à la banalisation du mythe. On peut observer une difficulté à se démarquer de Sophocle, ou si l'on veut, une difficulté à parler d'Œdipe sans le répéter. Aussi ne peut-on guère s'étonner qu'il ait fallu un changement radical de la perception et de la compréhension que nous avons du mythe pour que les structures de la narration s'en trouvent transformées ; ce n'est probablement pas par hasard qu'il ait fallu le développement des sciences humaines et la naissance de la psychanalyse pour que l'histoire d'Œdipe, après avoir été si souvent portée à la scène, pût organiser la matière d'un roman. Pour la première fois dans l'histoire littéraire du mythe, Robbe-Grillet conçoit son œuvre autrement que comme une double variation sur une forme et sur un thème. En somme, le roman des *Gommes*, paru en 1953, occupe encore aujourd'hui une place tout à fait singulière dans la longue série des reprises du sujet.

Le parti pris de Robbe-Grillet a d'abord été de répudier la tragédie, en tant que genre, celle de Sophocle y comprise, la culture classique, et probablement tout aussi bien celle que l'on dit moderne, en même temps que, pêle-mêle, les sciences humaines, la psychanalyse et le roman policier. À cause de quoi, il a essayé d'innover. Le roman, lors de sa parution, a tout d'abord surpris par ses dénégations et par sa dérision. Refus d'un classicisme empesé et des structures de Sophocle, refus de la temporalité feuilletée ou pliée que celui-ci avait retenue, refus du tragique et même, apparemment et de façon plus provocante que réelle, refus de la narration. Ce qui restait d'*Œdipe* dans le roman tenait dans un jeu d'allusions, de clins d'œil et, finalement, de facéties. L'exposition de l'enfant y devenait motif de dentelle, le meurtre de Dupont, une affaire policière tournant mal, et l'inceste une relation vague et vaguement équivoque du héros avec l'ex-femme de Dupont. L'allusion, ou les allusions, qui sont du reste multiples, remplacent la narration dans le roman chaque fois que l'aventure œdipienne est en cause. En somme, les références au mythe sont artificielles dans le roman et s'affichent pour telles. Plutôt que de parvenir à Colone, cet Œdipe, qui aura cessé d'être roi pour se salarier, demeure donc prisonnier des eaux d'un étrange aquarium où tournent des fantasmes et où tout peut sans doute arriver parce que tout est gratuit et vain. Par-delà la tragédie, le roman renoue avec le mythe, et par-delà la psychanalyse, il redit l'Œdipe. Sophocle avait proposé une version du mythe qui en offrait une interprétation

littéraire, philosophique et religieuse non dissimulée. Robbe-Grillet en propose une interprétation du même ordre, quoique radicalement différente. L'on passe donc de la tragédie qui exaltait la conscience, à un roman de la vacuité, ou plus précisément encore à un roman de la nécessité, non-perçue comme tragique, qui avait condamné l'homme à l'impuissance, à la faute et au meurtre. Car cette rupture avec un genre marque des retrouvailles avec le mythe, du moins avec la catastrophe non-élaborée telle que le mythe la raconte. Ceci se joue sur deux plans. D'une part, Œdipe, devenu Wallas et homme sans qualités, sans projet et sans volonté, redevient comme celui du mythe, la pure représentation d'une pulsion dont il faudra bien qu'elle le conduise à quelque dénouement du pire, et, d'autre part, le personnage, qui n'est plus assez fortement déterminé par l'intrigue policière dans laquelle il s'inscrit, deviendra le centre vide vers lequel les fantasmes confluent. Il finit par ne plus être présent que par son inconscient et par un retour à l'ordre du refoulé ou un retour à l'Œdipe. Ainsi, la rupture avec la tragédie a-t-elle permis de renouer, par-delà la narration, avec le mythe, et par-delà la dérision du roman policier, avec la psychanalyse. D'Œdipe, il fait ainsi passer à l'œdipe, et la part d'invention que cela suppose ne saurait être mince. D'où le retour, dans le roman, du lyrisme, de la narration, du refoulé après leur mise entre parenthèses, ou peut-être en attente.

Pour se préparer à écrire le livret en latin d'*Œdipus Rex* qu'il voulait fournir à l'opéra de Stravinski, jouée en 1927, Jean Cocteau avait traduit librement et adapté l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, préluant ainsi sa propre version du mythe, dans *La Machine infernale*. L'acte I, intitulé *Le Fantôme*, fait songer à Shakespeare plus qu'à Sophocle ; l'ombre de Laïus cherche en vain à communiquer avec les vivants. L'acte II montre la *Rencontre d'Œdipe et du Sphinx* et, on pouvait s'y attendre, Cocteau est du côté du Sphinx ! Ce Sphinx est double ; c'est une jeune fille, qui est Némésis, et l'Anubis égyptien, à tête de chacal, qui est la mort elle-même ; la jeune fille, lasse de tuer, aspire à l'amour des hommes et dicte le mot de l'énigme à un Œdipe ingrat et sot. Le personnage principal de l'acte III, *La Nuit de noces*, est Jocaste, en qui une sensualité de veuve insatisfaite est mêlée au regret du fils qu'elle a perdu ; appétit sexuel et tendresse maternelle sont, chez elle, intimement liés. On ne retrouve Sophocle qu'à l'acte IV, qui a pour titre *Œdipe-Roi* ; l'identité d'Œdipe est reconnue et Jocaste se tue ; son fantôme revient sur la scène, vu seulement par son fils qui s'est crevé les yeux et dont, avec Antigone, elle guide les pas incertains. Le mythe d'Œdipe, repris dans *La Machine infernale*, est, comme dans l'*Œdipe* de Gide, une occasion de démystification qui se manifeste à tous les niveaux, tant au niveau d'un contenu où Œdipe n'est plus déterminé par les divinités et par l'oracle, où le Sphinx n'exerce plus la terreur, mais cherche à aider l'homme, mais aussi,

au niveau du langage, qui est celui d'une comédie de boulevard, de la plus banale facture. La démystification, par détachement ironique, est appropriée, dans une certaine mesure, à certaines tendances spécifiques à la spiritualité française, à une certaine inclinaison vers la dérision et l'ironie qui n'ont pas été étrangères ni à Gide, ni à Cocteau.

La pièce de Gide, *Œdipe* (1931) est plus simple de traits, avec quelque sécheresse. On y rencontre des parodies, des plaisanteries, des familiarités. Ce style a bien choqué. Gide, dans son *Journal*, explique qu'il ne veut pas être le rival de Sophocle mais, qu'en étant d'une autre époque, il propose à son public de le faire réfléchir. Gide a voulu nous enseigner une morale : entre le bonheur dont jouissait Œdipe, meurtrier de Laïus, époux de Jocaste, et le malheur qui suit la révélation de son identité, l'optique chrétienne avait remplacé celle païenne et que la notion du péché a tout gâché. Mais, une réflexion plus grave sur Œdipe, son mythe, son *complexe*, aurait pu apprendre à Gide que le sentiment de la culpabilité était indépendant du christianisme et, sans doute, de toute morale constituée. Dans la pièce de 1931, l'idée maîtresse est celle de la prééminence de l'individu. Œdipe est l'individu et il se définit comme tel, par opposition à Créon et à Tirésias. Créon, c'est l'homme d'État, mais moins intelligent, désinvolte, amer. Ici, Créon a étouffé l'enquête sur la mort de Laïus, parce qu'il a estimé peu prudent de laisser voir au peuple qu'un roi peut être tué comme un homme commun ; c'est un conservateur, qui respecte la tradition, les lois établies, les coutumes et dont la force contrebalance, heureusement, à son sens, l'esprit novateur d'Œdipe ; s'il témoigne à la religion la déférence qui convient, il n'ignore pas que les oracles doivent être tournés à leur gré par les gouvernants qui y cherchent un renforcement du pouvoir³. Tirésias est le prêtre, selon qui la vertu consiste dans la peur et l'obéissance ; il reproche à Œdipe de chercher en Dieu un approbateur plutôt qu'un juge. Il reconnaît qu'il a peur de Dieu et c'est pourquoi il a son pouvoir ; homme de foi, enfin, Tirésias est aveugle.

Dès la première scène, Œdipe se décrit comme arrivé au sommet du bonheur, comme un enfant trouvé, mais heureux de ne rien devoir qu'à soi-même. Une telle réussite l'a conduit à se demander s'il n'y avait pas de la prédestination dans son cas. La liberté de l'individu, qui se fortifie contre l'ordre établi, selon Créon, et la soumission religieuse, selon Tirésias, rencontre, cette fois, un obstacle plus grave. Contre la prédestination, Œdipe pense que son crime n'est pas de lui, il a été inspiré par Dieu ; mais s'il ne pouvait éviter le piège ainsi tendu, il lui reste loisible d'assumer dignement son destin et, fort de la supériorité morale de l'individu sur le Créateur, d'affirmer sa liberté à l'intérieur même du déterminisme. C'est le courage, l'allégresse constante, dans cette affirmation, qui distinguent l'*Œdipe* de

Gide. Œdipe est fier de sa bâtardise, il est l'Homme : il a compris que le seul mot de passe, pour ne pas être dévoré par le Sphinx, c'était l'Homme. Mais, pour être l'Homme, on doit d'abord être soi, un homme unique. Or, le mot découvert par le héros n'est pas le dernier mot ; il oblige à la quête continue, à l'invention sans relâche ; à la fin de l'acte II, Œdipe comprend que son destin est encore devant lui et il décide de se réveiller de son bonheur. L'acte III est celui de la découverte et du détachement. Œdipe refuse un bonheur fait d'erreur, d'ignorance et il fait éclater la vérité. Il se crève les yeux, défiant Tirésias et, détaché, libre, il s'en va, au bras de la pure et pieuse Antigone.

Dans les versions du mythe d'Œdipe de Gide et de Cocteau, l'*anachronisme* devient une particularité dominante du langage, étant aussi, en même temps, une manière d'intégrer le mythe antique dans l'atmosphère contemporaine. D'autrefois, surtout chez Gide, on observe des allusions littéraires parodiques : Étéocle, quand parle du *Mal du siècle*, Créon quand constate qu'« Il y a quelque chose de pourri dans le royaume. »⁴ La présence des anachronismes dans les œuvres contemporaines s'explique comme une manière du langage symbolique, qui suppose une attitude objective envers le mythe, qui est perçu comme une réalité extérieure. L'anachronisme devient possible dans les conditions d'une désacralisation totale du mythe antique et de sa transformation dans un mythe littéraire. Même si cette particularité du langage prive l'œuvre de la gravité traditionnelle des sujets mythiques, elle peut co-exister avec les invariants de la situation mythique, en donnant, souvent, à la transposition contemporaine du mythe, un aspect différent. Cette manière ironique des anachronismes, dans quelques-unes des versions du mythe, réalise un détachement plus ostentatoire et un ancrage plus évident dans la réalité.

Henry Bauchau, dans le roman *Œdipe sur la route* (1990), a pris pour source d'inspiration le récit mythique transmis par Sophocle, mais sa coopération interprétative est constructive. Il retrace le départ en exil et la route vers Colone en compagnie d'Antigone, à qui se joint bientôt un troisième membre, un bandit, Clios, qu'Œdipe libère de son mal de vivre. Il inscrit son récit entre **Œdipe roi** et **Œdipe à Colone**. Bauchau imagine le parcours d'Œdipe, roi déchu et aveuglé, à partir du moment, où, un an après le drame, il décide de quitter Thèbes. À la fin de ses errances, quand il approche Colone, toutes les composantes du récit de Sophocle se retrouvent dans les deux derniers chapitres, dans l'ordre et la signification donnés par le dramaturge grec : l'approche de Colone, l'entretien avec Thésée, l'arrivée d'Ismène, le chantage de Créon, l'enlèvement et la libération des deux sœurs, la rivalité d'Étéocle et de Polynice, les avertissements du ciel et la certitude d'Œdipe concernant sa mort. Chez le tragédien antique, Œdipe se

réconcilie avec soi-même, se soumet à la divinité et assume son malheureux destin. Il récupère sa dignité en devenant, désormais, pour Athènes, un héros tutélaire. Chez Bauchau, Œdipe devient aède, danseur, sculpteur, recouvre sa dignité et, arrivé à Colone, disparaît, en plein soleil, sur une route qui se continue à l'infini. Œdipe entreprend avec Antigone un très long voyage. Dans la perspective d'**Œdipe sur la route**, il s'agit d'un voyage initiatique où, d'épreuve en épreuve et de découverte en invention, le voyageur s'initie à la nécessité intérieure, s'en inspire et se ressource en elle. Antigone fait le même voyage. Si Œdipe, en arrivant à Colone, est un voyant qui se dirige lui-même vers le lieu de son accomplissement, elle, à son retour à Thèbes, est prête à affronter seule Créon et à mourir pour les lois du cœur, qui sont au-dessus de celles de la cité.

Toujours dans le roman y visé, Bauchau met l'accent sur les valeurs de la féminité, représentées par Antigone et associées à celles de l'intériorité⁵, au détriment des valeurs viriles et guerrières, représentées par tous les héros masculins, car Œdipe est celui qui perd sa royauté extérieure pour accéder à celle intérieure et qui opère cette mutation de la violence à la paix grâce à l'amour obstiné de sa fille, Antigone, restée à ses côtés dans l'épreuve de l'exil pour lui donner sa résonance affective. Le mythe offre à l'auteur une voie d'élucidation dans le monde ; il souligne, aussi, l'importance du cheminement nocturne de l'auteur, de son héros et, implicitement, de son lecteur vers le lieu de l'illumination et de l'unité.

À cette vision du mythe d'Œdipe, Bauchau apportera une explication personnelle en imaginant les manières selon lesquelles, sur la route, Œdipe fait l'apprentissage du chant poétique et devient aède, sculpte une fresque monumentale et devient sculpteur et, même, renaît, grâce à sa fille Antigone et à la Persane Diotime, pour retrouver son propre soi. Au lent procédé de maturation et de libération intérieure du héros correspond sa propre marche vers la sérénité.

L'originalité de l'écriture de Bauchau réside dans le fait qu'au centre des récits surajoutés, nés de son imagination ou de sa culture, se poursuit le récit mythique, avec des parties composantes passées, réelles ou recomposées, que le héros conte ou chante pour s'en libérer et pour disparaître, glorieusement, sur la route, en plein soleil.

On peut observer que le XX^e siècle est, par excellence, une époque de désacralisation, une époque où l'évolution éblouissante et les conquêtes scientifiques importantes justifient l'inutilité du sacré. D'ailleurs, la circulation du mythe dans l'art, au long des époques littéraires, a constitué un renoncement au sacré, signalé dès la tragédie antique, où le mythe poétique se distancie déjà du mythe sacré, se poursuit dans l'époque laïque de la Renaissance et durant les siècles suivants. De même, pendant l'époque

contemporaine, nous pouvons observer un processus de désacralisation du mythe antique. Les œuvres qui reprennent les mythes antiques ont des liaisons avec la réalité, présentent les problèmes de l'existence contemporaine. Le mythe peut être intégré dans les nouvelles configurations non-mythiques par son « ouverture », fait qui permet son assimilation par une culture d'orientation rationaliste. L'interprétation de la circulation des œuvres mythiques du point de vue de la poétique d'*opera apperta* (pour reprendre le syntagme d'Umberto Eco) n'annule pas la dialectique des structures mythiques, qui impliquent constance et variété, mais la confirme, en offrant, en plus, une explication plus consistante de l'apparition des œuvres mythiques durant les époques les plus différentes. Cela arrive à cause de leur plurivalence sémantique, à cause de leur pouvoir de communiquer quelque chose dans des contextes socio-historiques différents.

En étant celui qui, pour la première fois, d'une façon si radicale, soulève le problème du destin, Œdipe reste le symbole – projeté dans le sublime, atteint par le drame maxime – du monde *de la transformation*. Cela démontre que le génie humain est créé d'après un prototype œdipien. Peut-être qu'il est seulement une illusion, due au fait qu'on le connaît mieux, mais, de toute façon, le XX^e siècle, puisqu'il soulève le problème du destin humain, se dévoile comme (en s'identifiant avec) un siècle œdipien. Face à face avec le mythe d'Œdipe, l'époque contemporaine peut être reconnue comme en étant face à face avec son prototype et son semblable.

En tant qu'œuvre ouverte, en mouvement perpétuel, le mythe d'Œdipe et ses variantes, qui se manifestent historiquement et sont différenciées esthétiquement, représente pour la littérature une source inépuisable de significations.

NOTES

¹ Jean Rousset, *Mitul lui Don Juan*, București, Univers, 1999.

² Cité par Colette Astier, *Dictionnaire des mythes littéraires*. Sous la direction de Pierre Brunel, Nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 1086.

³ voire les réflexions de Jocaste dans l'*Œdipe* de Voltaire : « Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense, Notre crédulité fait toute leur science. » (Voltaire, *Œdipe*, 1718, Acte IV, scène I, Saint-Gély du Fesc, Éditions Espaces 34, France, 1 janvier 2002.)

⁴ André Gide, *Œdipe*, Paris, Gallimard, 1931, p.26.

⁵ voire Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Edition Quadrige, 2001.

BIBLIOGRAPHIE

Bauchau, Henry, *Œdipe sur la route*, Arles, Labor, [Actes Sud, 1990], 1992.
Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Folio essais, Paris, Gallimard, 1985.
André Gide, *Œdipe*, Paris, Gallimard, 1931.

- Les tragiques grecs : Eschyle, Sophocle, Euripide, *Théâtre complet*, Éditions de Fallois, 1999.
- Sophocle, *Œdipe roi*, Classiques Hachette, Hachette Livre, Paris, [1994, Classiques Hachette, Hachette Livre, Paris], 2001.
- Voltaire, *Œdipe*, Saint-Gély du Fesc, Éditions Espaces 34, France, 1718, 1 janvier 2002.
- Albouy, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.
- Gaston Bachelard, Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Edition Quadriga [Paris, PUF, 1957], 2001.
- Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- Marin, Marian, "*Oedip*" sau *Despre sensul eroic al existenței în dramă*, București, Editura Nemira, 1995.
- Mănescu, Clio, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, București, Editura Univers, 1977.
- Starobinski, Jean, *La Relation critique*, Tome II, Paris, Gallimard, 1970.
- Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, Tome II, 1986.
- Astier, Colette, *Dictionnaire des mythes littéraires. Sous la direction de Pierre Brunel*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Rocher, [1988, Paris, Éditions du Rocher], 1988.
- Le Nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Éditions Bompiani et Robert Laffont, 1994.

LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA, OBJETO DE BURLA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Lavinia SIMILARU

Abstract

The interest in Greco-Latin culture in the Renaissance, and throughout the Spanish Golden Age is a cliché; the predilection for Greco-Latin Antiquity is the very essence of the Renaissance. All literary works of this period abound in allusions to historical events and prominent personalities from Antiquity, or to mythology. But not all was admiration for Greco-Latin Antiquity. Sometimes, the Spanish writers were exceedingly ironic when evoking the old heroes and gods.

Key-words: *Antiquity, Spain, literature, irony, mockery.*

El interés por la cultura grecolatina en el Renacimiento, y durante todo el Siglo de Oro español es un tópico. El término *rinascita* fue utilizado por Giorgio Vasari en su tratado *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (Florencia, 1550), para indicar el retorno a las formas griegas y romanas en las bellas artes. Lo que quiere decir que la predilección por la Antigüedad grecolatina es la esencia misma del Renacimiento.

Todas las obras literarias de la época abundan en alusiones a acontecimientos históricos y personalidades preclaras de la Antigüedad, o a la mitología.

Garcilaso de la Vega describe en un soneto la metamorfosis de Dafne en laurel:

*A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro oscurecían.*

*De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en tordidas raíces se volvían.*

*Aqué! que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
el árbol que con lágrimas regaba.*

*¡Oh, miserable estado, oh, mal tamaño!
¡Qué con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!*

En *El burlador de Sevilla*, obra atribuida a Tirso, la pescadora seducida por Don Juan se llama Tisbea, como la heroína mitológica, y alude al incendio de la ciudad de Troya, como consecuencia de los amores ilícitos de Paris y Helena:

*Mi pobre edificio queda
hecho otra Troya en las llamas;
que después que faltan Troyas
quiere amor quemar cabañas.*
(990-993)

De la misma manera se expresa Aminta, la novia campesina del pueblo de Dos Hermanas, que Don Juan seduce el día de su boda con Batricio. Aminta se compara con dos famosas matronas romanas, dechados de fidelidad conyugal:

*Volveos, que daré voces.
No excedáis la cortesía
Que a mi Batricio se debe.
Ved que hay romanas Emilias
En Dos Hermanas también,
Y hay Lucrecias vengativas.*
(2021-2026)

Los ejemplos son numerosos. Cualquier autor español del Siglo de Oro menciona héroes históricos o mitológicos, acontecimientos de la Antigüedad, etc. Cervantes inició la crítica literaria en *Canto de Calíope*, y en *Viaje del Parnaso*. Su Don Quijote les habla de la Edad de Oro y del laberinto de Creta a unos humildes cabreros.

Lope introdujo en España la moda de las comedias mitológicas, y se inspiró en *Las Metamorfosis* de Ovidio para escribir unas veinte, de las que se han conservado sólo ocho: *Adonis y Venus*, *El Perseo*, *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *La bella Aurora*, *El*

vellocino de oro y *El Amor enamorado*. Góngora recreó la historia de amor de Acis y Galatea, y el despecho de Polifemo en su *Fabula de Polifemo y Galatea*.

Son solamente unos pocos ejemplos de los innumerables que se podrían mencionar. Pero no todo fue admiración por la Antigüedad grecolatina. A veces los escritores españoles derrocharon la ironía evocando a los héroes o a los dioses antiguos.

Lope en *Adonis y Venus* se ríe de la mala puntería y de la vejez de Cupido, descrito comúnmente como niño eterno.

*Rapacillo lisonjero,
el de los ojos vendados
si no aciertas cuando tiras,
¿por qué te pintan con arco?
Niño, que engañas el tiempo,
un viejo de tantos años,
¿por qué le hurtaste las alas
pues que te vas tan despacio?*

A Quevedo se le atribuye el soneto *Exceso y seso de la señora Venus*, en que llama a Venus prostituta, a pesar de que en este caso yace con Vulcano, su marido, y no se trata de una de las tantas aventuras vulgares de la diosa. El lenguaje es soez, y los detalles vulgares abundan:

*Alzó Venus las faldas por un lado
de que herrero sucio, enternecido
por el botín que descubierto vido,
quiso al momento dársele cerrado.*

*Arrojó las tenazas denodado,
Lleno de tizne y, del hollín vestido,
Tentó la hornaza do salió Cupido,
Y echó las bragas y el mandil al lado.*

*Sintióse Venus porque tal hacía,
y al defenderse tuvo manos mancás
al ajo y al queso, de que fue gustando,*

*hasta que en acabando dijo la puta:
“Bien está lo hecho,
que no cabe en un saco honra y provecho”.*

No es la única ocasión en que Quevedo critica a Venus en términos tan duros. En *Mentira y desvergüenza de la deidad venérea* recarga las tintas en contra de ella y de su hijo, Cupido, ni más ni menos que el alcahuete de la diosa:

*Meona Venus, madre del mocoso
y rapacejo Amor, que ser solías
la que en las africanas puterías
tomaste banco y trato ganancioso;
y tú, desnudo niño y revoltoso,
que de fraguel oculto le servías
procurando también sus granjerías,
a sus mañas ya hecho, codicioso:*

*¿de dónde, enhoramala, habéis tomado
de dioses apellido y nombradía,
haciendo a todo el mundo que os respete?*

*¿o quién de entendimiento había privado
al vulgo, que por dioses admitía
a una puta probada y su alcahuete?*

Igual que Lope, en *Indignación contra el amor, porque prendiendo con una hermosura una libertad, deja libre la hermosura* Quevedo duda de la deidad, y de la eterna juventud del niño Cupido, el “dios verdugo”, y “embustero”, hijo de la diosa infiel:

*¿Tú, dios, tirano y ciego Amor? Primero
adorare por dios la sombra vana.
Hijo de aquella adúltera profana,
dudoso mayorazgo de un herrero;*

*viejo de tantos siglos embustero,
lampiño más allá de barba cana;
peste sabrosa de la vida humana,
pajarito de plumas de tintero.*

No es la única vez que el poeta censura al hijo de Venus, y duda de su deidad. Lo mismo dice en *Niega al amor ser deidad, sino esclavo de Lisi*, y en *Soneto amoroso*:

*Quédate a Dios, Amor, pues no lo eres;
que servir a quien sirve es vil locura.
Esclavo eres de Lisi en prisión dura.
¿y qué te sirva yo de esclavo quieres?*

*Ni templo habites ni holocausto esperes,
pues yaces, sacrificio a la hermosura
de aquella vista que me abrasa pura,
donde, ardiendo, con flechas y arco mueres.
El virote, que fue peso a tu aljaba,
en tu cuello te muestre fugitivo,
de humana majestad, deidad esclava.*

*Cierra el palacio, en otro tiempo altivo;
forje grillos tu padre, que forjaba
para tu enojo el rayo vengativo.*

Los insultos dirigidos a Cupido prosiguen en *Soneto amoroso*, donde el dios no es más que una “gallina ciega”, de la que se burla todo el mundo:

*Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?
Si señor, ¿de qué renta y de qué estados?
¿Adónde están tus siervos y criados?
¿Dónde tienes tu asiento en este suelo?*

*Si te disfraza nuestro mortal velo,
¿cuáles son tus desiertos y apartados?
Si rico, ¿do tus bienes vinculados?
¿Cómo te veo desnudo al sol y al yelo?*

*¿Sabes que me parece, Amor, de aquesto?
Que el pintarte con alas y vendado,
es que de ti el pintor y el mundo juega.*

*Y yo también, pues sólo el rostro honesto
de mi Lisis así te ha acobardado,
que pareces, Amor, gallina ciega.*

Quevedo hace que Dido llame al otro hijo de Venus “bribón troyano, muerto de hambre y frío” en *Imitación de Virgilio en lo que dijo a Eneas queriendo dejarla*. Nada queda de la gloria del héroe troyano:

*Si un Eneillas viera, si un pimpollo,
sólo en el rostro tuyo, en obras mío,
no sintiera tu ausencia ni desvío
cuando fueras, no a Italia, sino al rollo.*

*Aquí llegaste de uno en otro escollo,
bribón Troyano, muerto de hambre y frío,
y tanpreciado de llamarte pío,
que al principio pensabas que eras pollo.*

*Mira que por Italia huele a fuego
dejar una mujer quien es marido:
no seas padrastro a Dido, padre Eneas.*

*Del fuego sacas a tu padre, y luego
me dejas en el fuego que has traído
y me niegas el agua que deseas.*

Venus y sus hijos Cupido y Eneas no son las únicas “víctimas” de la ironía de Quevedo. En el soneto *A Apolo siguiendo a Dafne* nos asegura que a los dioses les caracteriza la misma concupiscencia y los mismos apetitos triviales que a los mortales. Júpiter necesita un poco de astucia para seducir a la ninfa.

*Bermejazo platero de las cumbres,
a cuya luz se espulga la canalla,
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.*

*Si quieres ahorrar de pesadumbres,
ojo del cielo, trata de compralla:
en confites gastó Marte la malla,
y la espada en pasteles y en azumbres.*

*Volvióse en bolsa Júpiter severo;
levantóse las faldas la doncella
para recogerle en lluvia de dinero,*

*astucia fue de alguna dueña estrella;
que de estrella sin dueña no lo infiero;
Febo, pues eres sol, sírvete de ella.*

Júpiter, llamado también Jove, es satirizado de nuevo en esta estrofa del soneto *Aconseja al Amor que para vencer el desdén de Lisis, deje las flechas comunes, y tome las con que hirió a Júpiter, para que se enamore de Europa*:

*Amor, prevén el arco y la saeta
que enseñó a navegar y dar amante
al rayo, cuando Jove fulminante,
bruta deidad, bramó llama secreta.*

Las mujeres castas de la historia y de la mitología también son merecedoras de las ironías de Quevedo. Una de estas mujeres es Porcia Catonis, esposa de Bruto, que prefirió la muerte a la desconfianza de su marido, y parece que fue la única mujer que conoció el complot que planeaba asesinar a César. Otra es la honesta Lucrecia, que se suicidó después de haber sido deshonrada por el hijo del rey. Y, obviamente, de esta galería de mujeres consideradas por la tradición histórico – literaria decentes e incorruptibles no podía faltar Penélope, la más famosa de todas ellas, el eterno ejemplo de mujer modesta y fiel al marido. Quevedo tiene otra opinión sobre ellas:

*Bujarrona Penélope, ¿qué puto
te dio nombre de casta, pues tenías
muy gentiles capones que comías
estando ausente tu marido astuto?*

*A fe que no lo hallara tan enjuto
si el comer te faltara cuatro días.
¡Dura necesidad, si tú porñas,
los cuernos pondrá Poncia al mismo Bruto!*

*Son todas las mujeres principales;
pero, si alguna su virtud desprecia,
necesidad le obliga a casos tales.*

*No le dieron dineros a Lucrecia,
que, ¡vive Dios!, a dalla cien reales
ella fuera más puta y menos necia.*

Al fin y al cabo, los autores antiguos relatan que Lucrecia no se opone cuando la seduce Sexto Tarquino. Le cree su marido, pero eso no le importa

al poeta español, que la condena sin remedio. Quevedo sigue en el mismo tono en el soneto *Extensión y fama del oficio de puta*, donde añade otros nombres conocidos en la lista de prostitutas famosas: Dido, Cleopatra, y más tarde incluso Catalina la Grande:

*No te quejes, ¡oh, Nise!, de tu estado
aunque te llamen puta a boca llena,
que puta ha sido mucha gente buena
y millones de putas han reinado.*

*Dido fue puta de audaz soldado
y Cleopatra a ser puta se condena
y el nombre de Lucrecia, que resuena,
no es tan honesto como se ha pensado;*

*esa de Rusia emperatriz famosa,
que fue de los virotes centinela,
entre más de dos mil murió orgullosa;*

*y, pues todas lo dan tan sin cautela,
haz tú lo mismo, Nise vergonzosa;
que aquesto de honra y virgo es bagatela.*

LEXICUL TEXTELOR DE POPULARIZARE ALE CĂRTURARILOR ȘCOLII ARDELENE – INTERFERENȚE TERMINOLOGICE

Liliana SOARE

Abstract

The tendency of interpenetration of the terminologies specific of various specialty vocabularies represents a natural consequence of the rich editorial activity undertaken by the Transylvanian scholars who translate and adapt texts belonging to various fields of activity.

The author analyzes the phenomenon of terminological interferences, through the migration of terms from one vocabulary to another, a fact which reveals the scholars' effort of creating a cult, erudite vocabulary by using the neologisms already existent in our language. A thorough and complete analysis of these lexical interferences, as well as the accurate chronology of the meaning of these terms are almost impossible due to the lack of their precise meaning dating in the dictionaries of the Romanian language. Despite this state of things, we present the polysemantic terms common to various sciences and areas of activity resorting to DA, DLR, FTȘ and ÎL 2.

Key-words: *polysemy, terminological interferences, terms migration.*

Pe lângă sinonimie, polisemia reprezintă o trăsătură particulară a terminologiei scrierilor de popularizare aparținând cărturarilor ardeleni.

Este interesant de observat însă și fenomenul **interferențelor terminologice**, prin migrarea termenilor polisemici dintr-un limbaj în altul, ceea ce învederează efortul de creare a unui lexic cult prin folosirea neologismelor deja existente în limbă. O analiză completă a acestor interferențe lexicale, precum și cronologia exactă a sensurilor devin imposibile în lipsa datării precise a semnificației termenilor în dicționarele limbii române. Cu rezerva impusă de această constatare, vom prezenta în cele ce urmează termenii polisemantici excerptați din textele de popularizare a învățaților ardeleni, termeni comuni mai multor științe, ce ilustrează fenomenul polisemiei interdomeniale. Vom apela, pentru date, atunci când este cazul, la DA, DLR, FTȘ și ÎL 1, 2.

În DA, **antenă** are consemnat sensul din zoologie, însă fără a indica sursa. Această accepțiune o întâlnim inițial la Șincai („antenne sau coarne”,

SIN, 1804-1808). Provenind din lat. *antenna* „antena de corabie”, termenul se va specializa ulterior în terminologia maritimă (în 1891, cf. DA), fiind folosit cu sensul lui de bază, sens preluat de toate limbile moderne. Acest din urmă sens este mai vechi în limbă, extinzându-se ulterior, printr-o metaforă, în terminologia zoologică încă din secolul al XIV-lea. *Arc* este folosit inițial cu sensul de de bază, acela de „armă”, având o vechime mare în limbă (începând cu textele lui Coresi, cf. DA). Ulterior, acesta migrează în terminologia geometrică, „porțiune dintr-o circumferință sau linie curbă”, fiind folosit prima dată de Amfilohie Hotiniul (1795, cf. FTȘ). Prin analogie cu sensul de bază, termenul mai dezvoltă și sensul de „element în formă arcuită”, prezent inițial la Gh. Șincai (SIF, 1804-1808: „De multe ori se zărește supt arătarea ceea un *arc* întunecat, din carele merg raze cătră cer”). Prezentând fonetisme diferite, *articol* dezvoltă mai multe sensuri. Primul sens cu care apare folosit în limba română, este cel juridic (1733, cf. ÎL 2, sub forma *artic*), folosit și în scrierile cărturarilor ardeleni (MIR, 1812, BDL, 1818). Al doilea sens pe care îl cumulează, „diviziune a unei scrieri literare sau științifice”, apare în 1770 (cf. ÎL 2). Cărturarii ardeleni folosesc pentru această a doua accepțiune calcul semantic *închietură* (PMV, 1815, LB, 1825). Al treilea sens pe care îl dezvoltă în română, cel din lingvistică, apare inițial la R. Tempea (TGR, 1797, 16: „Numele este cuvântul care însemnează o persoană sau un lucru sau feliul unui lucru și primește la sine *articul*...”). Cu acest sens, termenul apare frecvent sub diverse forme fonetice în textele învățaților noștri (*articul*, BDT, 1815-1820, DLGR, 1822, *articlu*, MIR, 1812, *artic*, BDL, 1818). Al patrulea sens cu care apare este cel comercial, în 1803 (cf. ÎL 2). Următoarea accepție conexasă, „expunere dintr-o publicație”, apare în 1828 (cf. ÎL 2, care era frecventă pe la 1840). În sfârșit, ultimul sens pe care îl dezvoltă este cel din medicină, „fiecare dintre segmentele unui organism”. Cu acest sens apare relativ târziu (1848, cf. ÎL 2). Pentru sensul din medicină, în textele cărturarilor ardeleni apare tot calcul semantic *închietură*, care este el însuși polisemantic (LB, 1825).

Bulb este inițial întâlnit cu accepțiunea sa din botanică, la Gh. Șincai (*bulbi sau cepe*, SIN, 1804-1808), specializându-se mai apoi și în terminologia medicală. Cu sensul special din anatomie se regăsește prima oară la Vasici-Ungurean (*bulbul ochiului (bulbus oculi)*, VA, 1830).

Canal apare folosit inițial cu sensul din geografie (1785, cf. FTȘ). A doua atestare a termenului cu acest prim sens apare într-un text geografic tradus de cărturarul ardelean Nicola Nicolau (GSP, 1814). Sensul din medicină, întâlnit pentru prima dată tot la cărturarii ardeleni, este ulterior (PAM, 1821, VA, 1830: „canalul spinărei (canalis spinalis)”). **Caracter** este un termen cu o polisemie bogată. Acesta este folosit inițial cu sensul din psihologie (*haractir*, GF, 1780-1790, cf. FTȘ). Cu acest sens îl întâlnim și la cărtu-

rării ardeleni (MIR, 1812: „din *haractirurile* unui om avea obiceiul a judeca asămenea de toată ghinta”, apoi *haractir*, PMV, 1815, *haracter*, VA, 1830). Cu sensul lui general, „semn săpat (în piatră, metal etc.) sau scris”, apare inițial în traducerea *Istoriei universale* efectuate de Piuariu-Molnar (MIU, 1800, 70: „haractere alfaviticești”), apoi, sub fonetismul actual, la Șincai (SHR, 1808-1809, 240: „Îți dăm slobozenie să bați bani înșămnați cu *caracterul* tău, în toată crăimea ta”). Termenul prezintă și sensuri dezvoltate în matematică (1801, cf. FTȘ) și geografie (1841, cf. FTȘ), dar pe care nu le întâlnim în textele cercetate. **Cilindru** pătrunde în limbă inițial cu sensul din matematică (1780, cf. FTȘ). Sensul din tehnică, „sul, tăvăluc”, apare pentru prima dată la cărțurarii ardeleni (SEC, 1806, NIS, 1812). Deși sensul social-politic al termenului **clasă** este atestat de DA la 1829, s-a arătat că acesta, „rang, treaptă”, este mult mai vechi în limba română, apărând la 1785¹. Acest prim sens este anterior, prin urmare, celui din matematică (OPA, 1805, PA, 1806) sau celui din biologie (SIN, 1804-1808). **Coniuncție** „conjunție” apare inițial folosit cu sensul din lingvistică, cu primă atestare la R. Tempea (TGR, 1797). Cu acest sens îl întâlnim mai târziu și la Budai-Deleanu, atât sub forma *coniuncție*, cât și sub cea actuală: *conjuncție* (BDT, 1815-1820). Ulterior, își anexează și sensul din astronomie, cu primă atestare tot la un cărțurar ardelean, Gh. Șincai (SIF, 1804-1808). Aflat la granița dintre polisemie și omonimie, termenul **constituție** este folosit inițial cu accepțiunea sa social-politică (la Cantemir); ulterior, se va adăuga accepția din fiziologie, cu care îl întâlnim în scrierile medicale ale cărțurarii ardeleni (PAM, 1821, TAO, 1825, VA, 1830). În ceea ce privește împrumutul **cristalin**, acesta apare folosit inițial cu sensul din anatomie, cu primă atestare la A. Hotiniul (GF, 1780-1790, cf. FTȘ). Cu acest sens este folosit apoi și de P. Maior (FDB, 1816) și de Vasici-Ungurean (VA, 1830: „hristalin”, „lintea hristalină”). Mult mai târziu cumulează sensul figurat, „transparent, limpede” (1872-1873, cf. DLR). Ultimul sens pe care și-l aproprie este cel din geologie: „format din cristale, de forma cristalului” (1902, cf. DLR).

Pentru **dilatație**, sensul din medicină, pe care îl întâlnim pentru prima oară în articolul de anatomie elaborat de Alexandru Teodori (TAO, 1825), este anterior celui din fizică și din chimie (1848, 1852, cf. FTȘ).

În cazul lui **embrion**, sensul din botanică (GF, 1780-1790, cf. FTȘ) este cu mult anterior celui din medicină (VA, 1830).

Sensul din anatomie al lui **fibră** (PMV, 1815, VA, 1830: „...se face prin slobozirea *fibrelor* cărnose a folcuțului din sus în jos și din jos în sus”) este cu mult anterior celui din botanică (1837, cf. FTȘ) și zoologie (1841, cf. FTȘ). Sensul din geografie al lui **flux** (*fliux*, *flus*, 1785, cf. FTȘ), pe care-l întâlnim și la cărțurarii ardeleni (*flus*, GSP, 1814) este cu mult anterior celui

din medicină („flux leucorreic”, 1829, cf. FTȘ). Prima semnificație a împrumutului **funcție** este cea din medicină (fiziologie): „activitate proprie fiecărui organ, aparat, țesut etc. din organismele vii” (VA, 1830: „*funcțiile* veghetative individuale”, „*funcțiile* sexuale”), pentru ca ulterior să cumuleze sensuri din matematică (1840, cf. FTȘ) și din domeniul social-politic (1850, cf. DA).

Înoculație „inoculare” apare inițial cu sensul din agronomie, „altoire”, la Gh. Șincai (SEC, 1806). Al doilea sens pe care-l dezvoltă și cu care se va impune în limba literară este cel din medicină: „vaccinare”. Cu această accepțiune îl găsim folosit pentru prima oară tot la un cărturar ardelean, P. Maior (FDB, 1816).

În cazul lui **maculă**, sensul din astronomie, „pată pe discul soarelui, pe lună etc.”, cu care apare la Șincai (SIF, 1804-1808) este anterior celui din medicină, „pată pe corpul omului care trădează disfuncția unui organ”, (1846, cf. FTȘ și DLR). Sensul special din zoologie, „germenele fecundat din oul păsărilor”, apare ulterior (1859, cf. DLR). **Magazin** dezvoltă inițial sensul de „magazie”, cu primă atestare la Gh. Șincai (SHR, 1804-1808 și IBV, 1804: „deasupra înaltelor zidiri (*magazinuri*) în care se ține praful de pușcă”). Cu sensul din apicultură, „stup sistematic”, apare în traducerea lui I. Tomici (TCA, 1823). **Membrană** este folosit cu sensul general de „pergament” (1702, cf. DLR), înainte de a-și apropria sensul din anatomie (1780-1790, cf. FTȘ). Cu acest sens îl întâlnim și în scrierile cărturarilor ardeleni (FDB, 1816, VA, 1830). Cu sensul din fizică, „corp subțire și flexibil care poate produce și transmite sunete, folosit la aparate acustice sau de percuție” apare foarte târziu (1956-1957, cf. DLR). Cu sensul general de „fel, chip”, **mod** apare încă din 1650, în primul dicționar românesc ce are ca bază limba română (sub forma **modus**)²; ulterior, se constituie și semnificația gramaticală, cu primă atestare în gramatica lui I. Văcărescu, sub forma **modele** (1787). În forma actuală, **mod**, termenul apare pentru prima dată în gramatica lui R. Tempea (TGR, 1797).

Natură este pentru prima dată consemnat cu sensul din biologie (1733, cf. DLR); cu acest sens apare frecvent și în textele cărturarilor ardeleni (SIF, 1804-1808, MVV, 1813, LB, 1825). Ulterior, își va conexe și semnificația din psihologie, „fire, temperament”, întâlnită pentru prima dată la Neculce, apoi în textele medicale ale Școlii Ardelene (FDB, 1816, PAM, 1821). **Nimfă** apare inițial folosit cu sensul din mitologie, încă din secolul al XVII-lea (1674, cf. DLR). Al doilea sens pe care îl dezvoltă este cel din zoologie, cu care apare prima dată la Amfilohie Hotiniul (1780-1790). Ulterior, cumulează și sensul din anatomie, cu primă atestare la Vasici-Ungurean (VA, 1830).

Împrumutul **operație** apare inițial cu sensul general de „activitate efectuată de o persoană cu o anumită calificare sau de un aparat / mașină în ca-

drul unei munci specifice” la I. Molnar-Piuariu („*operațiunile* sau lucrările metalurgicești”, MIU, 1800). Ulterior, acesta se specializează în matematică (1814, cf. FTȘ), apoi în medicină; cu accepțiunea medicală apare pentru prima dată într-o traducere din maghiară datorată lui P. Maior (FDB, 1816). Accepția din astronomie a lui **orbită**, întâlnită la Gh. Șincai (SIF, 1804-1808), este cu mult anterioară celei din medicină (1843, cf. FTȘ). În ceea ce privește termenul **organism**, primul sens pe care îl dezvoltă este cel din medicină (1827, cf. DLR). Cu acest sens apare și la Vasici-Ungurean (VA, 1830); ulterior își va apropria și accepțiunea social-politică (1842, cf. DLR). Sensul general al lui **organizație**, „orânduire, structură, alcătuire”, este cel dintâi cunoscut în română (1813, cf. DLR); ulterior îl întâlnim cu sensul din biologie, inițial la Vasici-Ungurean („*organisația* și purcederea vieții sânt cu mare legătură laolaltă unite, toate funcțiile trupului mai mult sau mai puțin de la condiția folcuțului atárnă”, VA, 1830), și cu cel social-politic (începând cu 1848, cf. DLR). Sensul din medicină al lui **ovar** (VA, 1830) este anterior celui din botanică (1856, cf. FTȘ).

Pauză apare inițial cu sensul din lingvistică, „punct”, cu primă atestare la R. Tempea (TGR, 1797). Ulterior, apare și sensul general de „odihnă, repaos”, cu primă atestare tot la un cărturar ardelean, I. Budai-Deleanu (BDL, 1818). **Polip** dezvoltă primul sens în domeniul zoologiei, având prima atestare la Gh. Șincai (SIN, 1804-1808: „...ca o buruiiană după cum buretele, *polipus*, caracatița și celelalte”); mult mai târziu va dezvolta și semnificația din medicină (1841, cf. FTȘ). **Por** este folosit inițial cu sensul din medicină (cu primă atestare la Cantemir, cf. DLR). Cu această accepțiune se întâlnește și la cărturarii ardeleni (PAM, 1821, TAO, 1825). Cu sensul din botanică îl întâlnim pentru prima dată la Gh. Șincai (SIN, 1804-1808). În aceeași perioadă, termenul dezvoltă un sens și în sfera fizicii și a chimiei: „spațiu gol de dimensiuni reduse în masa unui corp solid sau a unui agregat de particule solide”, cu primă atestare tot la Gh. Șincai (SIF, 1804-1808: „Căci știut este că toate trupurile de pre lume se pot încălzi, din care nemișcat urmează că focul în cei mai mici *pori* ai trupurilor încă poate străbate”). **Product** dezvoltă primul sens în matematică (1777, cf. FTȘ). Sub această formă îl întâlnim în mai toate manualele de aritmetică traduse de cărturarii ardeleni (OPA, 1805, PA, 1806). Ulterior, își anexează sensul general de „bun, rezultat material”, cu care îl întâlnim prima dată la P. Maior („Oare poate să se facă zăharul cel de pre la noi? ... Și pe urmă, oară, în cât preț ne-ar sta noao acest *product*?”), BDZ, 1813).

Neologismul **reacție** circulă inițial cu sensul din fiziologie la Vasici-Ungurean („...*reacția* nu numai a organului simțirei, ci și a sufletului carea se arată prin luarea de seamă și prin deschilinirea lucrurilor”, VA, 1830),

pentru a-și adăuga ulterior sensul din terminologia fizico-chimică (1852, cf. DLR).

Cu sensul general de „școală de grad mediu pentru pregătirea preoților”, **seminariu** apare inițial în 1782 (cf. ÎL 2). Ulterior, îl întâlnim cu acest sens foarte frecvent în textele cărturarilor ardeleni (MIR, 1812, MIB, 1813, GSP, I, 1814, LB, 1825). Tot în această perioadă, termenul dezvoltă accepțiunea din horticultură, „pepinieră”, (care este, de altfel, și sensul de bază al lat. *seminarium*), cu primă atestare la P. Maior (BDZ, 1813). **Sentenție** este folosit inițial cu sensul juridic, de „hotărâre judecătorească” (1766, cf. ÎL 1). Cu sensul juridic apare și la cărturarii ardeleni (GSP, 1814, BDL, 1818). Sensul de „maximă, aforism” este ulterior (1804, cf. ÎL 2). Cu acest sens apare și în textele Școlii Ardelene (SIN, 1804-1808, PMV, 1815, VA, 1830). Cu o polisemie extrem de bogată, **sifon** apare în perioada cercetată cu doar două sensuri: accepțiunea din fizică, „tub curbat sub formă de U întors, folosit pentru transvazarea unui lichid între două niveluri diferite” apare prima dată la Gh. Șincai (SIF, 1804-1808). Sensul din geografie, „canal natural de forma lui U întors, folosit pentru drenarea apelor din grote etc.”, se impune mult mai târziu (1841, cf. ÎL 2). Cea mai veche accepțiune pe care o cunoaște **sistem** este cea din astronomie (sub forma *sistimă*, la 1770-1780, cf. FTȘ). Fonetismul **sistamat**, cu aceeași semnificație, se întâlnește și la Gh. Șincai (SIF, 1804-1808). Sensul general, „ansamblu de elemente dependente între ele și formând un tot organizat” apare la R. Tempea (TGR, 1797: „Am întocmit-o [gramatica] după *sistema* normalicească din care pre lesne cuprinderea ei, în tabellă, pre o față, în scurt, să poată arăta ucenicilor...”). Ceva mai târziu se impune și sensul din biologie și medicină, tot la cărturarii ardeleni (**sistemă**, PAM, 1821, TAO, 1825, VA, 1830: „*sistema* oaselor”, „*sistema* vaselor”). Ultimul sens pe care îl dobândește este cel social-politic, întâlnit frecvent începând cu anul 1823. În cazul neologismului **suc**, sensul din botanică (SIN, 1804-1808: „*succul* florilor”) este anterior celui din medicină (VA, 1830: „*sucul* gastric”); este interesant de observat că primele atestări ale celor două accepțiuni, aparținând unor terminologii diferite, apar în lucrările cărturarilor ardeleni.

Tabac intră în limbă inițial cu sensul de „frunze de tutun tăiate, folosite la fumat” (1754, cf. DLR). Sensul din botanică, „tutun”, apare inițial la R. Tempea (TGR, 1797: „În Ardeal, fiind românii amestecați cu ungurii și nemții, cei de prin varmeghii au amestecat limba lor mai mult cu cea ungurească, zicând [...] *duhan* în loc de *tabac*”), apoi la Gh. Șincai (SEC, 1806: [oile râioase] „trebuie ... spălate cu zamă de *tăbac* (*duhan*, tutun)”)³ și LB (1825). Cu primul sens, cel general, de „stare de căldură a unui mediu sau corp”, **temperatură** apare inițial la V. Popp („Închis în cuptoare înfierbântate supt o *temperatură* sau gradul căldurei mult mai întrecătoriu decât ar pute

suferi oricare altă zidire”, PAM, 1821). Cu aceeași accepțiune generală îl folosise anterior și P. Maior, însă sub o formă analogică și cu etimon diferit, conform principiilor de adaptare a neologismelor puse în practică de cărturarii ardeleni („a atmosferei *tâmpărăământ*”, „*tâmpărăământul*, când s-au cules viile, au fost mai rece”, MVV, 1813)⁴. Cu sensul din medicină, cel de „simptom”, apare prima dată în 1837 (cf. FTȘ). **Termin** apare inițial folosit cu sensul de „scadență, soroc” în 1776 (cf. DLR). Cu acest sens îl întâlnim și la Gh. Șincai (SHR, 1808-1809). A doua accepțiune pe care o dezvoltă, „limită în spațiu sau în timp, sfârșit”, apare pentru prima dată în dicționarul german-român al lui I. Piuariu-Molnar (MDWS, 1788).

Termenul **vas**, cu o vechime considerabilă în română, este inițial folosit cu sensul uzual din limba comună: „recipient de o anumită formă”, încă din secolul al XVI-lea. Ca și în cazul lui *antenă*, printr-un proces de metaforizare, se produce o primă deplasare semantică în limbajul maritim: „ambarcațiune, navă”, pentru ca, ulterior, să migreze spre limbajul medical: „formațiune tubulară închisă prin care circulă sângele, limfa etc. în interiorul organismului”. Cu această semnificație apare inițial la Cantemir („*vasă* priimitoare”), apoi la Amfilohie („*vasurile* țăvilor”, 1780-1790), pentru a se consacra definitiv în română și prin frecvența utilizare în textele medicale elaborate de cărturarii ardeleni: „*vasele* adecă cănuțele în care să strecoară sămânța” (SIS, 1803), „*vasele* sângelui”, „*vasele* cele de lapte” (PMV, 1815), „*vasele* purtătoare (*vasa defferentia*)”, „*vasele* sămânții (*vasa seminalia*)” (VA, 1830) etc. Ca și în cazul lui *știință*, avem de-a face cu două lexeme provenite în română în epoci și din limbi diferite: primul sens, cel non-științific, este moștenit din latină, în timp ce al doilea, cel specializat, este de proveniență latino-romanică. Pentru **vegetație**, primul sens din botanică, „proces de creștere, dezvoltare și întreținere a plantelor” (**veghețatie**, VA, 1830: „Prin plămădire (*propagatio*) se înțelege acea *veghețatie* prin carea cu datele condiții organismu sie asemenea își naște. Este plămădirea cel mai înalt mod al *veghețatiei*...”)) este anterior celui de-al doilea: „floră, totalitatea plantelor care cresc și se dezvoltă într-o regiune, țară etc” (1835, cf. DLR). Mult mai târziu, termenul își va conexe și accepțiunea din medicină: „excreșcență care se formează, se dezvoltă pe corpul omului sau al animalelor, polip” (1852, cf. FTȘ).

Față de polisemia rezultată prin derivare semantică ori prin transfer metaforic și metonimic, polisemia dezvoltată prin interferențele terminologice, prin trecerea termenilor dintr-un limbaj în altul, este cea mai importantă; aceasta arată fenomenul fixării și specializării termenilor în anumite limbaje, în aceeași epocă sau epoci diferite.

În general, interferențele / transgresiunile terminologice au loc dinspre *biologie (botanică și zoologie)* către *medicină*: **bulb**, **natură**, **polip**, **suc**, **veghetație**; dinspre *medicină* către *biologie*: **fibră**, **ovar**, **por**; dinspre *astronomie* către *medicină*: **maculă**, **orbită**; dinspre *medicină* către *matematică*: **funcție**; dinspre *sfera social-politică* către *medicină*: **constituție**; dinspre *medicină* către *social-politic*: **organism** etc.

Există cazuri de termeni care se specializează succesiv în trei domenii/limbaje, migrând: dinspre *domeniul social-politic* către *matematică* și *biologie*: **clasă**; dinspre *astronomie* către *biologie* și *sfera social-politică*: **sistem**; dinspre *medicină*, către *biologie* și *fizică/chimie*: **por**. Există mai apoi termeni care, intrați inițial în română cu sensul lor general, se specializează semantic în limbaje terminologice: **caracter**, care se specializează în psihologie, matematică, geografie; **membrană** care se specializează în anatomie, **mod** în lingvistică, **operație** în matematică și medicină, **organizație** în biologie și în domeniul social-politic, **temperatură** în medicină, **vas** în medicină.

NOTE

¹ K. Bochmann, *Der politisch-soziale Wortschatz des Rumänischen von 1821 bis 1850*, Akademie Verlag, Berlin, 1979, p. 66.

² Și anume *Dictionarium valachico-latinum*, care a fost editat recent: *Dictionarium valachico-latinum. Primul dicționar al limbii române*, studiu introductiv, ediție, indici și glosar de Gh. Chivu, București, 2008.

³ Termenul apare sub două forme, *tăbac* și *tăbacă* într-o broșură de economie rurală tipărită la Buda, în 1823, *Învățătură pentru lucrătorii de tăbacă în Țara Ungurească și în Galiția*.

⁴ Termenul *temperament* pentru „temperatură” este învechit.

BIBLIOGRAFIE

Bochmann, K., *Der politisch-soziale Wortschatz des Rumänischen von 1821 bis 1850*, Akademie Verlag, Berlin, 1979.

DA = *Dicționarul limbii române*, publicat de Academia Română, București; tomul I, partea I (A-B), 1913; tomul II, partea I (F-I), 1934; tomul II, partea a II-a (J-Lacustru), 1937; tomul I, partea a II-a (C), 1940; tomul II, partea a II-a, fascicula II (Ladă-Lepăda), 1940; tomul I, partea a III-a, fascicula I (D-De), 1949.

DLR = *Dicționarul limbii române*. Serie nouă. Editura Academiei. Tomul VI (M), 1965-1968; tomul VII, partea I (N), 1971; tomul VII, partea a II-a (O), 1969; tomul VIII, partea I (P), 1972; tomul VIII, partea a II-a (P), 1974; tomul VIII, partea a III-a (P), 1977; tomul VIII, partea a IV-a (P), 1980; tomul VIII, partea a V-a (P), 1984; tomul IX (R), 1975; tomul X (S), 1986; tomul XI, partea I (Ș), 1978; tomul XI, partea a II-a (T), 1982; tomul XI, partea a III-a (T), 1983.

FTȘ = N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, 1962.

ÎL1, 2 = N. A. Ursu, D. Ursu, *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare*. Vol I. *Studiu lingvistic și de istorie culturală*, vol. II, *Repertoriu de cuvinte și forme*, Iași, 2004, 2006.

IZVOARE

- BDL = I. Budai-Deleanu, *Lexicon românesc-nemțesc*, BAR, ms. 3728 (vol. I), 3729 (vol. II), 3730 (vol. III), 3731 (vol. IV)
- BDT = I. Budai-Deleanu, *Temeiurile gramaticii românești (1815-1820)*, BAR, ms. 2426.
- BDZ = *Dissertație a lui Ioann Burgher M.D. despre zăhâr, carele din must de tulei de cucuruz și de jugastru se face*, Buda, 1813, traducere din germană de P. Maior.
- DLGR = Constantin Diaconovici-Loga, *Gramatica românească pentru îndreptarea tinerilor*, Buda, 1822.
- FDB = *Învățătură pentru ferirea și doftoria boalelor celor ce se încing prin țeară...*, Buda, 186, traducere din maghiară efectuată de P. Maior.
- GSP = *Gheografia sau scrierea pământului*, Buda, două volume, 1814, 1815, traducere de Nicola Nicolau.
- IBV = *Învățătură de bubatul de vacă*, Buda, 1804, traducere efectuată de Gh. Șincai, 1804.
- LB = *Lesicon românesc-latinesc-unguresc-nemțesc, care de mai mulți autori, în cursul a trideci și mai multor ani s-au lucrat*, Buda, 1825.
- MVV = L. Mitterpacher, *Învățătură despre agonisirea viței de vie și despre măiestria de a face vin, vinars și oțet*, Buda, 1813, traducere din germană efectuată de P. Maior.
- NIS = I. Neuhold, *Învățătură de a face sirup și zăhar din mustul tuleiilor de cucuruz*, Buda, 1812, traducere din germană efectuată de P. Maior.
- OPA = Gr. Obradovici, *Povățuire către învățătura socoatei sau aritmetica*, Buda, 1805, traducere din germană.
- PA = Gh. Șincai, *Povățuire către aritmetică sau învățătura numerilor*, Buda, 1806, traducere din germană.
- PAM = Vasilie Popp, *Apele minerale de la Arpătac, Bodoc și Covasna și despre întrebuințarea acelorăși în deschilinite patimi*, Sibiu, 1821.
- PMV = *Meșteșugul lungimei de viață, prin doftoreasca grijă a trupului și a sufletului*, traducere din latină făcută de preotul Iosif Pașca, 1815, BFCAR ms. 79a, fondul Oradea.
- SEC = Gh. Șincai, *Povățuire către economia de câmp*, Buda, 1806.
- SHR = Gh. Șincai, *Hronica românilor și a mai multor neamuri*, Buda, 1808-1809.

- SIF = Gh. Șincai, *Învățătură firească spre surparea superstiției norodului*, 1804-1808, Biblioteca Filialei Cluj a Academiei Române, fondul Oradea, ms. 39.
- SIN = Gh. Șincai, *Istoria naturei sau a firei*, manuscris autograf din jurul anului 1804-1808, Biblioteca Filialei Cluj a Academiei Române, fondul Oradea, ms. 40.
- TCA = I. Tomici, *Cultura albinelor sau învățătura despre ținerea stupilor în magașinuri*, Buda, 1823.
- TAO = Al. Teodori, *Scurtă arătare despre om și despre întocmirile lui*, publicat în almanahul lui Z. Carcalechi (*Carte de mână pentru nația românească*), Buda, 1825.
- TGR = Radu Tempea, *Gramatică românească*, Sibiu, 1797.
- VA = P. Vasici-Ungurean, *Anthropologia sau scurtă cunoștință despre om*, Buda, 1830.

SPECTACOLUL DE COMEDIE, O DIMENSIUNE A CONTINUITĂȚII DE LA TEATRUL ANTIC LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Sînziana Elena STERGHIU

Riassunto

Osservata lungo qualche epoca di spettacolo comico, la relație scena - pubblico viene espressa sin dagli inizi come aspect semnificativ de un univers unic care reunește în sî, actorul - personaj mascara și spectatorul (în forme populare antice, dar și în spectacolul comic de Plautus); trece apoi la repetita experiență de carnaval care propunea anarhia funcțiilor, la răsturnarea părților de a recita, și la relație ambiguă luând calea modificărilor reciproce între comediant și spectator; relația obține în continuare, ca experiență spectacolară, al „joc închis” de intelectuali din Renaștere.

La teatru de Ruzante și la commedia dell'arte se rescrie raportul de care tratăm, în sensul în care se separă funcțiile între „cel care recită” și „cel care asistă” și commedia trece înainte ca istorie a altuia, a străinului, a călătorului.

Parole chiave: *spettacolo comico, teatro antico, commedia dell'arte, canovaccio, atellana.*

Între tradiție și inovație în spațiul evolutiv al comediei s-a petrecut și continuă să se petreacă un proces viu, dinamic, cuprinzând creație, adaptare și adoptare, respingeri și înlocuiri, modificări și re-descoperiri într-o desfășurare nelimitată de forme și viziuni dramatice. Expresie artistică a unei realități în schimbare, comedia își îmbogățește haina cu fiecare nouă viziune estetică, ori epocă istorică; altfel spus, este și trebuie să apară în public în forme de expresie aderente la istorie și la percepția individului asupra istoriei trăite. Raportările la public, la cultură, la religie, la putere sunt cele care conferă comediei atributele unei arte vii, uneori contradictorii, dar mereu actuală, accesibilă și aparent superficială, atractivă și eliberatoare.

Actorul, personajul-mască și spectacolul formează, în opinia noastră, un triunghi al determinării operei și tot atâtea dimensiuni și direcții în abordarea ei. Premiza o constituie faptul că, în cele două secole de *commedia*, Cinque și Seicento italian, se află sedimentat și consolidat tot ceea ce a funcționat pe scenă și a fost validat de public, devenind istorie a fenomenului:

idei și subiecte, artificii și tehnică, meșteșug (artă) și improvizație, text și gest. O avere dramatică susținută de relativ puține documente autentice, însă reflectată și analizată într-o imensă, copleșitoare producție de interpretări.

Plecând de la conturul pe care îl presupune răsul ca limbaj comic, deopotrivă, arta de a-i face pe alții să râdă, putem urmări în desenul acestei deveniri a actorului câteva realități care i-au condiționat statutul: călătoria, profesionalizarea și asocierea profesională. Aceleași care ne permit să constatăm că, în linii generale, putem vorbi de un cadru conservat, moștenit în care se instalează, pentru fiecare epocă în parte, raportarea actorului la multitudinea de solicitări: sociale, politice, profesionale, lingvistice. Văzută astfel, condiția actorului este relativ aceeași astăzi ca dintru începuturi. Doar condiționările diferă de la o epocă la alta.

Actorul pune în scenă un personaj, o mască, o trans-figurare a unui tip uman, dar nu încetează de a întruchipa Călătorul, Străinul, Celălalt pentru și într-o comunitate temporar alcătuită, numită public. Traversează cu propunerea sa de scenă un univers de convenții, obișnuințe, mentalități și, nu de puține ori, prejudecăți, pentru a instala prin joc, pe durată limitată, o altă serie de convenții, cea a universului fictiv creat pe scenă. Actorul este cel care construiește o punte de legătură între cele două universuri, cel real și cel fictiv; el iscă, identifică, numește și interpretează prin joc, forme și chipuri aparent coincidente în ambele realități.

Călătoria a permis o cunoaștere profundă, aplicată a relațiilor interumane, a sistemelor de guvernare în funcție de care se stabilea statutul artiștilor-cetățeni itineranți. Apreciați, privilegiați uneori prin scutirea de îndatoriri cetățenești, ori disprețuiți și suspectați pentru activități „diplomatice” în serviciul unei cetăți rivale, actorii au promovat un circuit al artei teatrale cu sau fără a ține cont de frontierele statale, lingvistice, politice, etnice ori culturale. Călătoria, cu tot ceea ce comporta ca risc, seducție sau suspiciune, determină teatrul, începând din secolul al IV-lea d.Ch., să devină din ce în ce mai mult o afacere de familie cu implicarea tuturor membrilor acesteia. Se instalează, așadar, un fel de imobilism al profesiei ce se va menține și accentua de-a lungul evoluției; la celălalt pol în timp, putem vorbi chiar de caracterul ereditar al meseriei de actor (de *commedia*).

Călătoria între diferite regiuni din Italia și din Europa va crea în actorul de *commedia* un modus vivendi, iar diferențele de orice tip vor fi convertite în sprijinul artei. Pe de o parte, acestea vor dezvolta în actor o mare capacitate de adaptare, un soi de cameleonism desfășurat în funcție de nevoi și interese, preponderent materiale; pe de altă parte, diferențele vor deveni substanță în construcția rolului și a personajului interpretat, căci din recolta de observații, obstacole, trăiri și evenimente din timpul călătoriei se vor naște efecte comice, acțiune și diversitate în spectacol.

Pe o altă linie a interpretării, experiența călătoriei aduce actorului iluzia ieșirii de sub servituți și asumarea condiției de viață precară și instabilă. Necesitatea de a-și face meseria în legalitate a restrâns însă această iluzie până la a o transforma într-o artă de a supraviețui la granița dintre libertate și aservire (politică, socială). Prin relațiile dezvoltate de receptarea artei lor în societate și în mediile de autoritate regională, actorii se înscriu vrând, nevrând într-o permanentă necesitate de a lua atitudine, de a se apăra, de a-și propune și menține un statut onorant și liberal, în același timp.

Apartenența la o asociație teatrală, la o trupă de actori, la o formă de teatru, deopotrivă cu specializarea care să le confere identitate profesională și respectul unei tradiții artistice reprezintă semnul unei maturizări, al unei necesare încadrări profesionale, dar este, în egală măsură, și un alt angajament în sensul pierderii libertății artei lor. Profesionalizarea a condus la acceptarea și recunoașterea artei comice, implicit a actorului, a limitat calea amatorismului, a determinat o atitudine responsabilă și coerentă a circuitului de valori și, nu în ultimul rând, a generat tradiție, continuitate, itinerar al formelor dramatice corespondente marilor perioade istorice.

Speciile comice culte și populare au fost și au rămas într-un contact permanent în toată această lungă devenire în timp. Între ele a operat un proces continuu de a da și a primi, nu atât la nivel formal, cât mai ales în substanță dramatică, în teme și subiecte. Linia de separare între cele două paliere ale creației dramatice au alcătuit-o modalitățile specifice de expresie și limbajul. Parțial, se poate vorbi și de o separare a publicului, cu consecințele ce decurg de aici, în sensul unei concurențe de spectacol și în cultivarea gustului artistic. *Commedia* a dovedit însă, că tentativa de separare nu mai este utilă, că publicul este unitar în nevoia de a râde și solidar în a-și recunoaște această necesitate.

Specializarea actorului este domeniul cel mai intens și bogat ilustrat al acestei deveniri. De la rolul din *atellane* în care accentul cădea pe expresivitatea măștii, pe prestația sincretică și schematică, exclusiv farsescă, drumul parcurs indică, pe de o parte, optimizarea expresivității jocului produs de actor, luat ca individualitate, și o foarte extinsă și productivă relaționare scenică cu toți partenerii, pe de altă parte. Teatrul Evului Mediu a extins și consolidat organizarea spectacolului teatral, sacru și profan, exclusiv prin intermediul asociațiilor teatrale, astfel încât în fiecare an, la aceeași dată și, în general, pe același subiect să se poată desfășura un ciclu de spectacole teatrale răspunzând aspirațiilor comunității către acest tip de artă. Procesionile rituale și apoi întreaga succesiune de spectacole din cadrul carnavalului aduc teatrul și actorii mai aproape de viața comunității, iar aceasta este atrasă și fascinată de aura evenimentului magic, a

evenimentului care sparge și risipește monotonia vieții cotidiene. *Commedia dell'arte*, prin autorat și improvizație, sporește dificultatea meseriei de actor, dar diversifică și particularizează arta comică, transformând-o într-un teatru de specific, inconfundabil și unic, irepetabil. Școlile de actorie care fac astăzi experimente de tip *commedia* descoperă, dincolo de tehnica specială a reprezentării bine asimilată la cursurile teoretice, o dificultate, aproape de nedepășit, în a exploata toate capacitățile potențiale ale jocului liber, în a dezvolta aceea mișcare ascunsă care unește între ele unitățile esențiale, nedefinibile ca personaje și convențional numite personaje-mască. Reușitei parțiale a unor astfel de încercări îi lipsește fascinația pe care o exercitau funcțiile, rolurile personajelor-mască autentice, arhetipale ce acceptau veșnica repetare a unei scheme dramatice ca pe un text, o operă preexistentă la care se raportau în absența textului propriu-zis și a dramaturgului.

Personajul comic reprezintă linia de continuitate cea mai solidă, certificată aproape în toate istoriile literare și devenită reper în orice nouă abordare. Încadrarea în tipologii a căror descendență o putem urmări prin programele teoretice și parcursul istoric al personajelor-mască servește pentru a putea pregăti accesul la texte de *canovaccio*, ale lui Flaminio Scala, de pildă, cea mai reprezentativă culegere din stagiunea de aur secentescă a comediei dell'arte. În costumele schimbătoare ale personajelor și sub camuflarea măștilor, personajele apar ca forme expresive, uneori încărcate până la caricatură, ale unor tipuri umane universale și eterne, recognoscibile încă din rolurile fixe ale *atellanelor* și în toată desfășurarea evolutivă a comediei, fie că traversează perimetrul cult, fie că se abat în zona formelor populare. Comicitatea pune în scenă defecte umane (lăcomie, lăudăroșenie, prostie, prostituție etc.) dându-le chipul unui personaj și o întreagă carieră de revendicat. Realitatea comună care a permis conservarea acestor tipuri-măști este o constatare care ne îndreptățește să vorbim de plăsmuiri de forme imaginare pe suport arhetipal, și nu de întruchipări noi ale unor psihologii sau caractere. Ceea ce se adaugă și se sedimentează în personajul *dell'arte* este exagerarea în direcția caricaturii și a carnavalescului vizibil, excepționala mobilitate scenică și o adevărată antologie vie, exhaustivă a gestului.

Matricea specifică de construcție a personajului rezultă dintr-un program de concepție la baza căruia stă ridiculizitatea multiformă ce poate acoperi strategic puternicele și repetatele condamnări venite din partea societății, a literaților și a oamenilor bisericii. Altfel spus, atacul la moralitatea civică este camuflat prin sugestie și aluzie și are drept paravan rigiditatea rolurilor și repetitiva schemă a distribuției. Să nu uităm însă, că primul imperativ al personajului comic, indiferent de epocă, nu a fost expresivitatea, ci eficiența scenică, succesul de public; iar în cazul *commediei*

all'improvviso, în spatele mașinii perfecte de produs spectacol, personajul trebuia să garanteze actorului exercitarea unei atracții sigure, pentru orice nivel de interioritate și înțelegere în rândul spectatorilor. Ținta personajului este de a stârni râsul, de a plăcea, de a produce destindere cu orice preț. Exigențele construcției, dincolo de și prin regulile canonice, trebuie să meargă în această direcție, care se validează sau invalidează cu spectacolul imediat următor, și tot prin receptarea publicului se re-modelează „la cerere” ca-ntr-un perfect mecanism mercantil. Schematismul și rigiditatea măștilor din *atellane* acopereau necesitatea de expresie și relativ restrânsa arie de situații comice pe care o presupunea farsa populară. Aceste „siluete convenționale” se vor regăsi în comedia plautină și în cea terențiană, reactivate pentru că ele corespundeau ca tipuri umane noii amplasări sociale; noua fabulă aduce în scenă personaje create după modele preexistente, capabile să câștige simpatia publicului și să reprezinte ținte ale persiflării și ale comicalului coincidente cu cele (re)cunoscute de omul comun în existența sa lipsită de strălucire. Tiparele sunt preluate (sclavul, servitorul, curtezana, soldatul lăudăros, tânăra îndrăgostită etc) și modificate într-o nouă viziune ce presupune contraste mai accentuate, moravuri și urătenii mai profunde și mai nuanțate, personaje deja intrate în procesul de individualizare a caracterului și de calificare specifică a viciilor.

Carnavalul conservă, dizolvă și multiplică catalogul măștilor în variate desfășurări spectaculare și de ceremonial, propune și câștigă, ca spectacol public, un teren extrem de vast de receptare. Paolo Toschi consideră carnavalul „leagănul tuturor formelor de comedie, și al celei numită *dell'arte*, și a celei umaniste și erudite.” Măștile, costumele, limbajul, satira, mimica, acrobația sunt toate elemente transferate din carnaval pe scena *commediei*, asimilând în procesul de transfer și alte elemente și influențe din sfera modelelor antice. Însurubarea, și apoi operația de selecție și de inovație asupra personajului-mască, se petrece, în prealabil, în teatrul ruzzantian prin reluarea perechii de personaje cu roluri fixe și stabilirea relației stăpân – servitor, drept coordonată fundamentală în construcția subiectului.

O observație importantă vizează solida constanță a personajului-mască ca funcție și rol scenic, justificată prin tot atât de solida aderență la un tip uman universal reprezentat. Puținele modificări și inovații s-au instalat numai prin perfecționarea unui actor într-un rol, ceea ce a condus la o anume standardizare a personajului și la intrarea acestuia în conștiința publică. De la un înalt nivel de renume și succes pentru personaj și actor deopotrivă, specializarea rolului devine un fel de cod de personaj care garantează specificul jocului *all'italiana* și pătrunde astfel în patrimoniul european și universal al teatrului.

Improvizatia, ca tehnică specifică *commediei*, s-a dovedit, prin analiză, a fi un angrenaj punctual de reguli și convenții cunoscute de toți actorii trupei, bazat pe memorizare, pe parteneriatul dintre personaje, pe consensurile dintre actori și șeful trupei și, nu în ultimul rând, pe gustul, plăcerea publicului. Ceea ce rămâne în sfera improvizatiei propriu-zise este calitatea de a crea iluzia spontaneității, cu accent pe sugestie și aluzie, exploatând la maxim capacitățile mișcării (totale, am spune, acrobatice, în primul rând). Absența dramaturgului și a textului dramatic au fost suplinite prin *canovaccio* și jocul semiimprovizat al actorilor.

O altă observație se referă la esențializarea categoriilor comice. Categoria Bătrânilor, a personajelor fixe, solide și solidificate în evoluția lor istorică, și-a completat și definitivat, în structura *commediei*, registrul caracterial, domeniul referințelor sociale la care poate corespunde, al posibilităților atitudinale, vestimentare, spectaculare. Aceste măști se mișcă într-un perimetru prestabilit de acțiuni și devin, inevitabil, repere, entități scenice consacrate. *Canovaccio* deschide calea înnoirilor, al replasmărilor, al formelor inovatoare de construcție pentru categoria Servitorilor și pentru cea a Îndrăgostiților (în special, a Tinerelor Îndrăgostite). Acestea sunt apariții care au în dota lor scenică posibilități multiforme de desfășurare și un orizont asigurat de simpatie din partea publicului. În această parte a distribuției se produc mutații, dacă nu esențiale, cel puțin imprevizibile, cu fiecare nouă montare de spectacol. Demonstrația cea mai potrivită în acest sens o face masca Arlecchino. În dinamica pe care a înregistrat-o această mască, *commedia* consacră doar dimensiune comică și desăvârșește procesul de naturalizare, transformând-o într-un Zanni Secund, ilustrare a „invenției călătoare” de care vorbea Ludovico Zorzi.

Spectacolul este rezultanta determinărilor pe care le produc împreună actorul și personajul. Salutul actorului din finalul spectacolului antic, ținând în mână masca ce până atunci îi acoperise chipul, reprezintă o imagine - metaforă ce ne revine în minte, poate ca semn de sinteză și unitate între cele trei direcții/realități luate în discuție.

Relația de comunicare între scenă și public a fost, în chip firesc, o dimensiune importantă, constant vegheată și continuă a artiștilor comici. Ea s-a concretizat în tipuri de construcții destinate spectacolului teatral, într-o inventivitate nelimitată de instrumente, mașinării și obiecte care să impresioneze și să genereze iluzia lui „ca și cum”, în măști și costume care sporesc efectul scenic și accentuează ridicolul, în secvențe de intervenție și adresare directă la public; toate aceste artificii aveau rolul de a suspenda, pe durata spectacolului, realitatea existenței în care se ancora spectatorul și a-i induce acestuia o suprarealitate, detensionată și detensionantă, cea a ficțiunii scenice.

Commedia dell'arte confirmă domnia totală a actorului și autonomia spectacolului, înțeles ca fapt eminent vizual. Cuvântul, cu întreaga sa forță de sugestie, disimulare și expresie, intră în spectacol puternic gestualizat și mimat, competențe prin care transferul de sens către spectator se petrece spontan și simultan cu producerea lui pe scenă. Acțiunea dramatică, în mod deliberat plasată într-un spațiu restrâns, cu decor sumar, strict funcțional, își extinde aria prin costumele colorate și încărcate, prin mișcarea scenică ce se derulează cu viteză mai mare decât poate înregistra, în sincronie, ochiul spectatorului. Improvizatia, ca tehnică prin care se însumează abilități și automatisme actoricești, apreciate de gustul public, conduce la observația obiectivă că „utopica” libertate de exprimare a actorului este, mai degrabă, o aspirație obstinată de a produce spectaculozitate.

La baza spectacolului *dell'arte* trebuie să a funcționat un consens popular a cărui temă-țintă era distrarea publicului și supraviețuirea meseriei. Oferta teatranților stă în asocierea reușită, elaborată și pasională, de așteptări produse spectatorilor, pe care spectacolul urma să le confirme sau să le contrazică. Pârghia delicată, labilă, ascunsă a echilibrului între ce se așteaptă și ce se oferă este parte a consensului de care vorbeam și indicator al longevității fenomenului teatral *dell'arte*. În fața istoriei reale, comedianți și public au creat împreună o solidaritate ca operă de manifestare (prin râs) și de rezistență, de exprimare a propriei voințe, agreată și/sau tolerată reciproc.

Oferta teatranților întâlnește în cealaltă dimensiune a perspectivei, în public, nevoia de spectacol vesel, ușor de înțeles, plasat într-un context de evenimente și bravuri ridicole, prin care cursa unei existențe terne și împovărate să fie suspendată, iar în locul ei „să trăiască” lumea iluzorie a Celuilalt. Spectatorii rezonează la reactivarea principiilor arhetipale din construcția rolurilor de Îndrăgostiți și Bătrâni; aprobă decăderea din drepturi a Bătrânilor bogați și naivi; aplaudă răsturnarea temporară a ierarhiilor și instalarea unei noi ordini creată pe victoria sentimentului, a tinereții; se lasă fascinați de derularea carnavalescă instrumentată de Zanni abili și inventivi; iar la finalul (promis) fericit, primesc răsplata întreagă a operei de magie la care au asistat; pe scurt, tot ceea ce în existența reală produce nemulțumire, frustrare, poate complexe, suferință se tratează prin terapia râsului, prin propunerea de subiecte facile, dar bogate în acțiuni, prin reflexul mental, imaginativ prilejuit de „lumea pe dos” a scenei. Iar dacă semnul global de recunoaștere a comediei, în general, este că ea caută să placă prin „spectacolul unei depășiri de măsură, al unui exces oarecare (de situație, de caracter, de conduită, de limbaj, de vestimentație)” cum observa Michel Corvin, atunci, în perspectiva din care spectatorul primește ce se petrece pe

scenă este și o luare de distanță, căci privitorul se simte protejat de inteligența sa și de soliditatea probată, rațională a judecății sale.

Depărtarea între cele două perspective, cea a actorului *dell'arte* și cea a spectatorului este spațiul în care se instalează și există spectacolul. În dinamismul, forța lui de atracție, actorii își sunt lor și artei lor autor; dar căutarea continuă.

BIBLIOGRAFIE

Corvin, Michel, *Lire la comédie*, Dunot, Paris, 1994.

Ferrone, Siro, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino, 1993.

Toschi, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Universale Scientifica Boringheri, Torino, 1976.

Zorzi, Ludovico, *L'Attore, la Commedia, il Drammaturgo*, Einaudi, Torino, 1990.

MODELUL GRECO-LATIN AL PRINCIPLEI RENASCENTIST

Mădălina STRECHIE

Résumé

La Renaissance a trouvé, par ses savants, aussi dans le domaine politique, le meilleur modèle dans l'Antiquité gréco-latine. Comme le principat de la Renaissance, le futur monarque absolu a eu une origine gréco-latine. Plusieurs de ses caractéristiques se trouvent premièrement en Grèce à Aristote, qui dans son œuvre *La Politique* a décrit les qualités nécessaires d'un chef politique. Les grecs ont donné au principat ses fondations théoriques. Rome a donné le prototype politique de cette institution dirigeante, décrite par Cicéron et exercé par Augustus, *primus princeps*.

Nicollò Machiavelli a eu une solide éducation classique et à cause d'elle il a fait renaître ce type de politicien. Il a influencé la science politique européenne par sa doctrine originale (*Il Principe*) avec des racines gréco-latines. Le grand savant de la Renaissance a confirmé qu'il est un véritable héritier de Rome.

Mots clés : *Renaissance, Antiquité gréco-latine, princeps, théorie politique, monarque absolu.*

Renașterea a fost un fenomen socio-cultural de o importantă covârșitoare pentru Europa și nu numai. Antichitatea greco-latină reprezintă fundamentul ideologic al acestui proces. Renașterea dorea tocmai reînvierea măreției civilizației greco-latine care a influențat definitiv întreaga civilizație europeană, grecii prin formele politice și filosofie, iar romanii prin drept, globalizare, instituții, organizare și model militar. Era firesc așadar ca și în domeniul politic Renașterea să reînvie cele mai eficiente modele greco-romane pentru instituțiile conducătoare.

Această mișcare culturală nu a făcut altceva decât să potențeze valorile greco-romane și în ceea ce privește știința politică europeană.

Venind după un Ev Mediu plin de conflicte armate, divizări politice și reconfigurări geo-strategice violente pe care le-a suferit Europa, modelul politic al principelui luminat renașcentist era un model reînviat al conducătorului greco-latin. Anticul lider politic reprezenta garanția unei vieți politice europene echilibrate bazate pe diplomație și pe fapte politice mărețe.

În studiul nostru se va observa că Renașterea și-a construit conducătorul pe fundamentele grecești și latine în proporții sensibil egale, adaptat, bineînțeles, la noile societăți europene. Pentru argumentarea noastră am supus analizei opere politice fundamentale al Antichității cum sunt *Politica* de Aristotel și lucrările lui Cicero *Despre stat* și *Despre îndatoririle* celor care conduceau Roma. Aceste opere sunt prezentate în comparație cu tratatul politic *Principele* al lui Nicollò Machiavelli, operă politică reprezentativă a Renașterii și nu numai.

Grecia Antică a lăsat moștenire civilizației europene politica, arta de a conduce statul; *Politica* lui Aristotel fiind opera întemeietoare a științei politice din toate timpurile. Statul, în viziunea lui Aristotel, este *un fel de asociație și ca orice asociație se întocmește în scopul unui bine oarecare*¹, iar conducătorul său răspunde de menținerea și perpetuarea acestui bine.

Conducătorul politic are următoarele caracteristici în viziunea aristotelică, din care studiul nostru a selectat 20, cele mai importante pentru argumentarea noastră și care puteau fi comparate cu caracteristicile principelui renașcentist:

1. conducătorul politic este cel care *poruncește mai multora* (p. 3);
2. *cel care grație inteligenței sale poate prevedea unele situații, acela este stăpânitor* (p. 4);
3. *poate determina lucrurile prin menire și are puterea de a le îndeplini* (p. 5);
4. *chiar de la plăsmuirea lui se diferențiază ca element conducător* (p. 8);
5. *rațiunea este cea care conduce și înfrânează dorințele cu puterea omului politic...* (p. 8);
6. *capabil de acțiune politică...* (p. 9);
7. *stăpânul este stăpân pentru că are o autoritate de stăpân, iar el conduce oameni liberi și egali...* (p. 11);
8. *omul politic se folosește de oamenii săi...* (p. 16);
9. *trebuie să fie superior supușilor săi* (p. 19);
10. *învață îndeosebi arta războiului și a călăriei...* (p. 59);
11. *trebuie să aibă o virtute specială a guvernării care este prudența* (p. 61);
12. *reprezintă puterea suverană a cetății* (p. 64);
13. *trebuie să i se supună de bună voie toți cetățenii și să-l primească rege în timpul vieții sale* (p. 77);
14. *să aibă puterea regilor eroici care cuprindea toate afacerile politice interne și externe, fără excepție* (p. 79);
15. *în conducere trebuie să se bazeze pe o armată numeroasă* (p. 81);
16. *trebuie să se bazeze pe suveranitatea legii* (p. 82);

17. *să asigure independența statului (p. 94);*
18. *ca om de stat trebuie să rânduiască legile (p. 108);*
19. *trebuie să fie capabil de a îmbunătăți organizarea unui guvernământ (p. 131);*
20. *virtutea este scopul omului politic meritoriu... (p. 199).*

Se observă că trăsăturile definite de către Aristotel sunt valabile și astăzi pentru o bună conducere politică, demonstrând peste timp actualitatea clasicilor greci. Calitățile care fac din omul politic aristotelic să devină mareș sunt rațiunea, inteligența, virtutea, prudența, curajul, suveranitatea legii și lupta pentru independența statului. Aceste calități se găsesc și la principele renașcentist, viitorul monarh luminat și absolut care a marcat politica europeană.

Dacă grecii au fost cei care au dat conturul ideologic al principelui renașcentist, romanii au oferit prototipul acestei instituții conducătoare prin Augustus, cel care a întrupat oficial pentru prima dată acest tip de lider, el fiind *primus princeps* și totodată cel mai bun model pentru liderii politici europeni renașcentiști și nu numai.

Calitățile lui *princeps* (primul dintre cetățeni, de fapt primul dintre magistrați) au apărut în Cetatea Eternă înainte de Augustus. Calitățile omului politic remarcabil roman, tipul strălucit de lider al romanilor fiind descris de marele Cicero, unul dintre reprezentanții străluciți ai științei politice romane. Liderul politic ciceronian este demn de o super-putere mondială așa cum era Roma atât ca republică (la apogeul său) cât și ca imperiu. Multe din calitățile latine ale liderului politic au fost luate ca repere pentru principii renașcentiști.

Din opera ciceroniană *Despre stat* și *Despre îndatoriri*² se desprinde următorul portret al liderului politic:

1. *omul politic este acel cetățean care le impune tuturor, prin calitatea lui de conducător și prin sancțiunea legilor... (vol. II, p. 155);*
2. *patria își caută în sufletul conducătorilor ei talentul și înțelepciunea... (vol. II, p. 158);*
3. *trebuie să fie înarmat cu tot felul de cunoștințe... (vol. II, p. 159);*
4. *să realizeze ceva demn de amintire în conducerea statului... (vol. II, p. 160);*
5. *cârmuirea trebuie să se raporteze întotdeauna la cauza însăși care a creat statul... (vol. II, p. 168);*
6. *omul de stat trebuie să prevadă amenințările și să le înfrângă și să le domine... (vol. II, p. 169);*
7. *conducătorul cel mai bun ajunge la putere prin știință, talent și studii... (vol. II, p. 171);*

8. *să aibă calități morale și să conducă prin puterea minții...* (vol. II, p. 172);
9. *valoarea omului să conducă statul...* (vol. II, p. 172);
10. *conducătorul unui stat care este drept e tot ce poate fi mai bun...* (vol. II, p. 176);
11. *să fie părinte al patriei...* (vol. II, p. 178);
12. *să fie puterea supremă în stat...* (vol. II, p. 180);
13. *trebuie să aibă din fire aptitudini de oameni ai faptelor și să arate înălțime de suflet, dispreț față de slăbiciuni și lipsă de teamă...* (vol. III, p. 248);
14. *să ia decizii politice prin mijloace pașnice...* (vol. III, p. 250);
15. *să dea dovadă de curaj și statornicie, să nu-și piardă cumpătul...* (vol. III, p. 251);
16. *să vegheze asupra intereselor cetățenilor și să aibă grijă de stat...* (vol. III, p. 251);
17. *cei care conduc statul să fie asemenea legilor, pe care nu mânia, ci dreptatea le obligă să pedepsească...* (vol. III, p. 260);
18. *are datoria de a înțelege că el reprezintă statul și că trebuie să-i apere demnitatea și onoarea, să-i respecte legile, să împartă dreptatea și să-și aducă aminte că toate acestea sunt lăsate în seama bunei sale credințe...* (vol. III, p. 261);
19. *...trebuie să fie vrednici de cinste și de admirație...* (vol. III, p. 278);
20. *în deciziile conducătorului să prevaleze utilitatea...* (vol. III, p. 294).

Ideile ciceroniene despre omul de stat roman și-au găsit cea mai fericită întrupare în persoana lui Augustus care a înființat instituția conducătoare a *Principatului*, transformând și *de iure* Republica romană într-un imperiu mondial pentru că *de facto* romanii au avut un imperiu din timpul Republicii. Augustus a gândit principatul imperial ca o *Res publica restituta*, pe care o putem compara cu o Renaștere *avant la lettre*. Așadar pe lângă fundamentele teoretice greco-latine, Renașterea a avut și prototipul acestei instituții a principatului înfăptuit și implementat cu succes în politica Romei de către Augustus.

Componentele puterii augustane erau atât de natură ideologică, religioasă, politică, civilă cât și militară. Augustus a exemplificat cel mai bine ideea ciceroniană a conducătorului care este măreț mai ales prin legi, rațiune și pace. *Pax romana* constituie și astăzi un reper în politica mondială, acest principiu îmbrăcând pe parcursul timpului mai multe forme: *pax oecumenica* (bizantină), *pax otomanica* (turcă)³, *pax europeanica* (Uniunea Europeană), *pax britannica*, *pax sovietica*⁴ și *pax americana*. Așadar Renașterea a găsit în Roma antică cel mai bun model al principelui, atât din punct de vedere teoretic, dar mai ales practic.

Instituția principatului roman conferea lui *princeps* o aură sacră, luminată pentru că Augustus era favoritul lui Appollo. De asemenea, *princeps* era consul în fiecare an (componenta civilă a puterii), deținea *imperium* proconsular, avea comandamentul militar suprem, conducea politica externă a statului roman, era personajul cel mai important din Senat fiind *princeps Senatus* (componenta legislativă), avea *auctoritas* atât din punct de vedere moral cât și religios, deținea o avere personală, își menținea puterea cu ajutorul *concordiae ordinum*, instituția se baza mai ales pe valoarea umană a lui *princeps* (cea mai bună asemănare cu ideologia renașcentistă care promova omul în centrul Universului – s.n.). Instituția reprezentată de *princeps* era un amestec fericit între oligarhie și o monarhie luminată.⁵

Persoana lui *princeps* era deosebită de toți ceilalți întruchipând cel mai bine expresia romană de *par inter pares*. Ceea ce îl făcea primul dintre cetățenii Romei erau cele cinci componente importante ale puterii sale descrise de către Marcel Bordet (componente care se vor întâlni și în instituția renașcentistă). Astfel *princeps Romanorum* avea:

1. un *imperium* nelimitat, fundamentul puterii augustane pe care se adaugă celelalte patru componente,
2. *tribunicia potestas*, puterea tribuniciană sau a foștilor tribuni ai Romei (care îi oferea nu numai sacralitate cât și exprimarea în numele poporului),
3. *auctoritas*,
4. *Augustus*,
5. *pater patriae*. Ultimele trei au un caracter ideologic.⁶

Primul dintre cetățeni avea și o titulatură pe măsură el fiind: *Imperator*, *Caesar*, *Augustus*, numele său propriu, *pontifex maximus*, posesor de *tribunicia potestas*, comandant militar (*imperator* urmat de un numeral desemna de câte ori a fost aclamat de către soldați în urma unor victorii), *consul* și *pater patriae*.⁷

Așa cum spunea Eugen Cizek, principatul romanilor a însemnat un absolutism *avant la lettre*, principele având providență și prestigiu, el fiind un mijlocitor între zei și oameni.⁸ Așadar această instituție a fost receptată nu numai de Renaștere, dar și alte fenomene ideologico-culturale ale Europei.

Principele Renașterii a fost descris pentru prima dată de Nicollò Machiavelli, care, datorită educației sale clasice solide, a reînviat magistral principele romanilor, adaptat desigur noilor realități socio-politice. În teoriile sale politico-morale grupate în *Principele*, Nicollò Machiavelli zugrăvește liderul politic renașcentist, portret care, așa cum se va observa, este izbitor de asemănător cu portretul omului politic descris de Aristotel sau Cicero. Mai mult Machiavelli invocă și unele zeități romane care îl fac pe principe să ajungă la putere, *fortuna*. Acesta pentru a conduce trebuie să

dețină o calitate specific romană, *virtus*, concepută din voință, îndrăzneală și energie.⁹

Teoria machiavelică a schimbat pentru totdeauna optica politică mondială, cu toate că este o reformulare originală și magistrală a teoriilor antice. Meritul de necontestat al lui Nicollò Machiavelli este tocmai interpretarea originală și adaptarea ideilor antice noilor realități. Mai mult, ideile sale, prin care principele este asemeni celui roman, *pater patriae*, au constituit baza ideologiei de unificare a Italiei. Omul politic machiavellic este un *princeps restitutus*, demonstrând că Machiavelli este cu adevărat urmașul Romei antice, putere care odinioară și-a împins politica dincolo de granițele continentului său mai ales datorită liderilor ei politici.

Am extras din opera marelui ideolog politic al Renașterii principalele caracteristici ale principelui, acele caracteristici care ne servesc fericit comparația cu trăsăturile unui om politic antic:

1. un cetățean devine principe *presupune sau însușiri personale sau împrejurări norocoase...*¹⁰;
2. *să fie promotorul unei noi orânduiri...* (p. 27.);
3. *aprig la fire și în același timp atât de capabil să știe atât de bine cum poți să-i câștigi pe oameni sau cum trebuie să-i distrugi...* (p. 33.);
4. *spirit capabil de lucruri mari și năzuind spre fapte înalte..* (p. 34.);
5. *să se facă iubit și temut de popor, urmat și respectat de soldați... să înnoiască prin legiuri noi vechile orânduiri, să fie sever și recunoscător, mărinimos și darnic...* (p. 34.);
6. *un cetățean ajunge principe prin favoarea celor mari sau a poporului...* (p. 39.) „Favoarea celor mari” se aseamănă cu ceea ce în timpul lui Augustus se numea *concordia ordinum*, o înțelegere a celor mari din societatea romană”;
7. *un om care știe să conducă și totodată curajos, care nu se pierde în situații grele și nu uită să ia toate măsurile necesare, iar prin energia și inițiativa lui știe să întrețină încrederea în fața poporului...* (p. 41.);
8. *principele trebuie să se ducă el însuși la război și el trebuie să fie căpitanul armatelor...* (p. 47.) La fel ca și împărații romani care erau comandanți supremi ai armatei și care aveau gradul de general atât pe post de *praenomen*, cât și ca menționare a victoriilor militare”;
9. *un principe trebuie să aibă o singură țință și un singur gând și să considere că știința cea mai potrivită pentru el este aceea a războiului, a organizării și a disciplinei...* (p. 54.);
10. *principele trebuie să citească mult din istorie...* (p. 55.);

11. *principele care vrea să-și păstreze puterea va trebui să învețe neapărat să poată să nu fie bun și să știe să fie sau să nu fie astfel după cum este nevoie...* (p. 57) Asemănarea cu teoria ciceroniană a liderului politic care trebuie să fie asemeni legilor”;
12. *principele trebuie să fie înțelept...* (p. 57) Este o trăsătură identică întâlnită atât la omul de stat grec al lui Aristotel cât și la cel roman, ciceronian”;
13. *să aibă virtutea dărniciei...* (p. 58);
14. *să fie iubit și temut, el trebuie să procedeze cumpătat, cu înțelepciune și cu omenie, iar încrederea prea mare să nu-l lipsească de prudență...* (p. 60);
15. *un principe înțelept trebuie să se sprijine pe ceea ce depinde de el...* (p. 63);
16. *să procedeze în mod cinstit și nu cu viclenie...* (p. 63);
17. *atunci când vezi și auzi un principe, să îți pară că este numai milă, numai fidelitate, integritate de caracter și credință în Dumnezeu...* (p. 64);
18. *va izbuti să capete prețuire dacă va înfăptui fapte mărețe* (p. 78);
19. *un principe nu trebuie să fie șovăitor...* (p. 79);
20. *principele trebuie de asemenea să arate că iubește virtuțile și să-i onoreze pe aceia care strălucesc într-o artă anumită* (p. 80).

Acestea sunt caracteristicile esențiale ale principelui machiavelic din perioada Renașterii. Se observă foarte ușor asemănările frapante între el și principele roman sau omul politic grec. Omul politic din toate timpurile trebuie să aibă știința conducerii, să fie înțelept și prin faptele sale să fie un model. Cu adevărat principele renașcentist a fost cel care, asemenea modelului roman, a cucerit noi continente (și ne gândim aici la cucerirea Americii), a sprijinit cultura și artele, ca odinioară Augustus, a strălucit în diplomatie, a fondat noi orașe, iar, asemeni lui Pericle, a promovat reforme (ne gândim mai ales la reformele religioase).

Principele renașcentist a fost omul din mijlocul universului politic care a urmat cu foarte mare fidelitate idealurile renașcentiste ale lui Pico della Mirandola, transformându-se în monarhul absolut care a schimbat lumea condusă unificând-o și transformând-o într-o putere mondială (cel mai bun exemplu este Ludovic al XIV-lea). Principii renașcentiști au urmat cel mai bine sfatul lui Machiavelli de a sprijini pe cei care au strălucit în artă. Indiferent de natura puterii lor, ei au fost cei care le-au dat strălucire unor artiști precum Michelangelo, Rafael, Caravaggio etc.

Într-adevăr, spusele marelui ideolog al Renașterii au fost profetice: *...prin puterea pe care o ai, vei putea, har al discernământului pe care-l ai sădit în suflet, să renaști în formele cele mai înalte, cele de natură*

*dumnezeiască...*¹¹ Principele renescentist teoretizat de către Machiavelli, considerat de mulți oportunism, fără scrupule și crud, are ceva din pragmatismul roman, confirmând descendența romană a lui Machiavelli.

Modelele politice antice, atât grecești cât și latine, sunt valabile și astăzi într-o societate globală care și-a pierdut multe dintre valori, avem nevoie de încă o receptare în plan politic a omului de stat și a instituțiilor eficiente de conducere. Renașterea a reînviat magistral instituția principatului, iar noi ar trebui să ne întoarcem la valorile clasice greco-latine, valori perene în multe domenii. Așa cum sună titlul unei emisiuni de civilizație: *Anticii au făcut mai întâi*, instituția principatului a fost un succes al acestora, instituție care își menține încă valoarea de model chiar și pentru societățile mileniului III.

NOTE

- ¹ Cf. Aristotel, *Politica*, Ediție actualizată a lucrării apărută la editura Cultura națională în anul 1924, traducere de El. Bezdechi, București, Editura Antet, fără an, p. 3.
- ² Marcus Tullius Cicero, *Opere alese*, Ediție îngrijită de Gh. Guțu, București, Editura Univers, 1973, vol. II, *Despre stat*, traducere de Aristotel Părcălăbescu și vol. III, *Despre îndatoriri*, traducere de Daniel Ganea.
- ³ *Apud* Arnold Toynbee, *Studiu asupra istoriei*, Traducere din limba engleză de Dan. A. Lăzărescu, București, Editura Humanitas, 1997.
- ⁴ *Apud* Imanuel Geiss, *Istoria lumii din preistorie până în anul 2000*, traducere de Aurelian Cojocă, București, Editura ALL Educațional, 2008.
- ⁵ Cf. Pierre Grimal, *Secolul lui Augustus*, traducere, note și prefață de Florica Mihaș, București, Editura Corint, capitolul II, *Principatul lui Augustus*, pp. 47-54.
- ⁶ Marcel Bordet, *Istoria Romei Antice*, Traducere de Maria Ivănescu, București, Editura Lider, fără an, pp. 221-225.
- ⁷ *Apud* Chris Scarre, *Cronica împăraților romani*, traducere din limba engleză Steliana Palade și Andreea Hadâmbu, București, Enciclopedia RAO, pp. 5-10.
- ⁸ *Apud* Eugen Cizek, *Mentalități și instituții romane*, Traducere în limba română de Ilieș Câmpeanu, București, Editura Globus, 1998, pp. 231-235.
- ⁹ Dominique Venner, *Istorie și tradiție la europeni*, Traducere de Aurelia Ulici, București, Editura Lider, fără an, p. 316.
- ¹⁰ Niccolò Machiavelli, *Principele*, în românește de Nina Façon, prefață de Alexandru Balaci, București, Editura Mondero, 1997, pp. 26-27.
- ¹¹ *Apud* Coordonatori J. Carpentier și F. Lebrun, *Istoria Europei*, Prefață de René Rémond, traducere din franceză de Sándor Skultéty și Maria Băluță-Skultéty, București, Editura Humanitas, 1997, 2006, citat din Pico della Mirandola, *Les Mémoires de l'Europe*, Laffont, Paris, vol. II, p. 16.

BIBLIOGRAFIE

- Aristotel, *Politica*, Ediție actualizată a lucrării apărută la Editura Cultura națională în anul 1924, traducere de El. Bezdechi, București, Editura Antet, fără an.
- Bordet, Marcel, *Istoria Romei Antice*, Traducere de Maria Ivănescu, București, Editura Lider, fără an.

- Cizek, Eugen, *Mentalități și instituții romane*, Traducere în limba română de Ilieș Câmpeanu, București, Editura Globus, 1998.
- Garin, Eugenio, coordonator, *Omul Renașterii*, traducere de Dragoș Cojocaru, Prefață de Maria Carpov, Iași, Editura Polirom, 2000.
- Geiss, Imanuel, *Istoria lumii din preistorie până în anul 2000*, traducere de Aurelian Cojocea, București, Editura ALL Educational, 2008.
- Grimal, Pierre, *Secolul lui Augustus*, traducere, note și prefață de Florica Mihuț, București, Editura Corint.
- Machiavelli, Niccolò, *Principele*, în românește de Nina Façon, prefață de Alexandru Balaci, București, Editura Mondero, 1997.
- Marcus Tullius Cicero, *Opere alese*, Ediție îngrijită de Gh. Guțu, București, Editura Univers, 1973, vol. II, *Despre stat*, traducere de Aristotel Pârcălăbescu și vol. III, *Despre îndatoriri*, traducere de Daniel Ganea.
- Scarre, Chris, *Cronica împăraților romani*, traducere din limba engleză Steliana Palade și Andreea Hadâmbu, București, Enciclopedia RAO.
- Toynbee, Arnold, *Studiu asupra istoriei*, Traducere din limba engleză de Dan A. Lăzărescu, București, Editura Humanitas, 1997.
- Venner, Dominique, *Istorie și tradiție la europeni*, Traducere de Aurelia Ulici, București, Editura Lider, fără an.

LE POSTMODERNISME DE L'ANTIQUITÉ

Lelia TROCAN

Résumé

La structure architecturale de la création des écrivains Marguerite Yourcenar et Vintilă Horia met en évidence deux européens contemporains, nés aux extrémités du continent et qui se sont dirigés, d'une manière surprenante, vers un centre unique de spiritualité, représenté par la Rome antique, avec des adiacences bien nombreuses, de la Grèce à l'Égypte et à d'autres foyers de culture classique. Le parallèle entre la poésie de Marguerite Yourcenar et celle de Vintilă Horia se justifie par leurs débuts littéraires qui se déploient sous l'emprise du lyrisme, présent dans toute leur œuvre.

Mots clés : *structure, spiritualité, vision, parallèle, exil, homme intégral.*

La structure architecturale de la création des écrivains Marguerite Yourcenar et Vintilă Horia met en évidence deux européens contemporains, nés aux extrémités du continent et qui se sont dirigés, d'une manière surprenante, vers un centre unique de spiritualité, représenté par la Rome antique, avec des adiacences bien nombreuses, de la Grèce à l'Égypte et à d'autres foyers de culture classique.

La deuxième guerre mondiale les a profondément marqués et les a déterminés de quitter le continent, avant la conflagration par Marguerite Yourcenar et après par Vintilă Horia.

Le parallèle entre la poésie de Marguerite Yourcenar et celle de Vintilă Horia se justifie par leurs débuts littéraires qui se déploient sous l'emprise du lyrisme, présent dans toute leur œuvre.

Tous les deux ont confiance dans le flux narratif, créateur de vie ; ils sont les adeptes des échafaudages romanesques rigoureux, attentivement pensés et construits ; la ligne de ces écrits est projetée et tracée d'une façon efficiente. Le fondement de leur travaux est constitué par l'*histoire* et les *mythes* ; on en fait vite la liaison avec la forme classique car l'humanisme est le véritable liant du progrès.

Leur documentation a été très riche, considérée, même, excessive chez Marguerite Yourcenar et, toujours, précise en ce qui concerne Vintilă Horia.

Les innovations de la fantaisie sont en accord avec la raison interne des représentations, avec la logique de l'histoire : voyants, ils défendent

l'humanisme comme un concept moral, un desideratum purement spirituel d'une culture et d'une civilisation communes.

Marguerite Yourcenar et Vintilă Horia ont eu un rôle déterminant dans la littérature moderne du XX^e siècle ; mondialement reconnus, ils ont créé une œuvre dont la vulgarisation a été assurée par des tirages considérables, des dizaines d'originaux et de traductions. Cette position officielle dans le monde littéraire contemporain a été attestée par les prix obtenus.

Marguerite Yourcenar entre aussi à l'Académie Française ; sur le plan de l'appartenance civile, elle deviendra citoyen de l'Amérique, où elle finira, d'ailleurs, ses jours. Pour ce qu'y a de Vintilă Horia, il s'agit d'une affirmation produite à la suite du *Prix Goncourt* de 1960, une sollicitation manifeste dans les forums universitaires et dans la vie littéraire européenne ou américaine ; et, même, naturalisé en Espagne, il a entièrement regagné ses droits civils, auxquels il avait renoncé au moment de quitter la Roumanie.

Tous les deux, ils ont fait revivre le passé antique ou l'humanisme du Moyen Âge, *comme une manière de s'adresser au présent*, marqué par l'accumulation dramatique d'événements. Ils se sont mis à *coloniser* leur propre être, en défrichant des zones intérieures marquées par le désir de connaître, de faire disparaître l'ignorance, de cultiver l'humanisme, de combattre l'erreur et l'orgueil humains, le tout en faveur de l'entente et de la convivialité. Leur écriture a souvent un caractère de *parabole*, avec des allusions multiples aux maux du siècle : fascisme, militarisme, totalitarisme.

Marguerite Yourcenar se rapporte aux anciens « hommes libres » – du temps d'Hadrien – tandis que Vintilă Horia reconstitue les premières décennies du siècle et du millénaire, après la naissance de Jésus Christ.

Les deux créateurs ont une destinée biographique semblable : ils voyagent beaucoup, ils sont connus dans plusieurs zones culturelles de l'Europe et des deux Amériques. Marguerite Yourcenar est revendiquée par la Belgique et la France, étant attirée par la civilisation de l'Italie et l'originalité du sud-est européen, après avoir connu l'Angleterre durant la première guerre mondiale. Vintilă Horia a rempli des missions diplomatiques en Italie et en Autriche ; ensuite, l'exil le conduit en Italie, l'Amérique du Sud (l'Argentine), en Espagne et en France, pour s'éteindre, en final, dans le foyer familial installé en Espagne.

Marguerite Yourcenar vient du centre de la latinité occidentale et se dirige vers la romanité orientale, après avoir passé par Rome et sa culture, pour découvrir le charme du byzantinisme de la Péninsule Balcanique et l'interpénétration y présente, à la suite d'une introduction dans les vestiges du fonds scythique, illustré sous différentes formes artistiques, de type archéologique (l'évocation de la légende du Chevalier Thrace des

Mémoires d'Hadrien, d'après les témoignages plastiques dispersés dans la zone) ou littéraires, par les créations des **Nouvelles orientales**, avec leur amalgame de significations et de symboles qui prouvent, de nouveau, le même penchant pour l'histoire et, accessoirement, pour la mythologie.

Vintilă Horia part de la romanité orientale et se dirige vers celle occidentale, ayant la même obsession pour l'Italie, sa culture et ses traditions.

Les piliers qui soutiennent les constructions biographiques sont l'égotisme, la confession, la résurrection des mondes heureux de l'enfance, de l'adolescence et de la première jeunesse.

Pour Marguerite Yourcenar, **Le Labyrinthe du Monde**, notamment le III^e volume – **Quoi ? L'Éternité** –, en est la preuve. Si l'on se rapporte à Vintilă Horia, il s'agit de **Jurnal de copilărie (Journal d'enfance)** – 1958 – et de fragments du **Journal d'un paysan du Danube** (1966).

La structure de confession des ouvrages y mentionnés est fondée sur le *souvenir* et l'*évocation*, imprégnés d'émotion provoquée par les temps d'autrefois.

Ressusciter le passé signifie en avoir un vrai culte ; en ce sens, chacun a ses théories et y applique la reconstruction de type archéologique où chacun manifeste sa prédilection pour les héros et les temps passés, conformément à des données exactes et à des traditions précises.

Le parallèle y visé a notamment suivi quatre personnages essentiels dans l'œuvre de Yourcenar et de Horia – Platon et Ovide chez Vintilă Horia, Hadrien et Zénon chez Marguerite Yourcenar – individualités caractérisées par des recherches intérieures et une inquiétude toujours présente.

Chacun de ces créateurs a été un *explorateur* de mondes nouveaux et de coutumes diverses, comme un reflet de sa soif d'inconnu. En tant que *fondeurs de civilisation*, ils détiennent le sceau de l'ancienne culture, de la Rome éternelle ; ce sont, en général, les messagers de l'humanisme.

Le héros fondateur est illustré à travers les diverses étapes de la civilisation, de la conception philosophique de Platon à celle artistique d'Ovide, de la variante socio-politique d'Hadrien ou Etienne le Grand et Radu-Negru, chez Vintilă Horia, variante qui devait être complétée par l'image du célèbre peintre du XVI^e siècle, El Greco, à côté de Cervantes, l'écrivain contemporain, dans la même interprétation, et *l'hypostase de l'homme universel* de la Renaissance, pour la galerie des héros illustres de la création de Marguerite Yourcenar.

Tous ceux-ci sont des représentants des endroits où ils vivent, sans oublier leur origine. S'ils sont les messagers de la civilisation occidentale, s'ils pratiquent des métiers importants, tels Matteo Muriano de **Mai sus de miazănoapte** et Della Porta de **Cavalerul resemnării (Le Chevalier de la résignation)**, ils ont une présence constructive. S'ils arrivent de l'Est, tels

El Greco et Radu-Negru, ils sont les messagers de l'authenticité d'un monde qui n'est pas perverti et apportent les sceaux distinctifs de l'orthodoxie et du byzantinisme – sur le plan religieux et artistique ; ce sont des individualités à même d'influencer favorablement le milieu où ils évoluent.

Le thème de l'exil est manifeste chez les deux écrivains, dès leur plus tendre âge ; pour Yourcenar, tout de suite après la mort de sa mère ; pour Horia, (c'est lui qui le déclarait !) à l'âge de huit mois, lorsqu'il célébrait, d'une manière réflexe, le spécifique de la terre natale ou le pays de prédilection des commencements existentiels.

Les personnages des romans comparés ont connu l'auto-exil (Platon), la relégation (Ovide), l'abandon de la province originaire (Hadrien) et de nombreux voyages (Zénon), si nous limitons les exemples à ces quatre héros approfondis.

Parcourir les pays de l'Europe pour Zénon est une stratégie du *héros errant* ; initialement, c'est aussi l'image du peintre El Greco et, partiellement, de Radu Negru, aux moments où il s'apprêtait à renoncer à ses démarches, étant partout accueilli avec froideur.

Le thème du sage est dominant dans la **La Septième Lettre** et **L'Œuvre au Noir**, mais son importance est ressentie dans tous les romans des deux écrivains, chaque protagoniste représentant le prototype de penseur.

Le type humaniste du prince de Platon, Optimus, Maximus, a des marques qui sont également celles d'Hadrien et du voïévode, tellement vaillant, qui a lutté pour la liberté et pour le triomphe du christianisme, Etienne le Grand et le prince légendaire de la forêt invaincue – Radu-Negru.

Il faut aussi saisir le *caractère initiatique*, perçu dans l'expérience de Platon qui est continuée à travers celle d'Ovide, d'Hadrien et de Zénon, chaque étape de la civilisation y ayant son apport précis, dans le sens ésotérique. Une teinte particulière à l'évolution du peintre El Greco. D'ailleurs, le titre même du roman – **Un mormânt în cer** – en constitue la preuve la plus manifeste.

Toutes ces créations peuvent être considérées polyphoniques ; nous y remarquons les particularités d'un conclave de voix diverses, tel que l'avait imaginé, initialement, Yourcenar, sur le plan artistique et l'avait parachevé du point de vue théorique, et, ultérieurement, avec des résultats spectaculaires, Horia.

La présence de la *romanité* et de la *latinité* est une constante de l'écriture des deux littéraires : Yourcenar, acclimatée en Amérique, a toujours préféré s'exprimer en français, qu'elle a aimé avec passion ; Horia a cultivé, alternativement, le roumain, le français, l'italien, l'espagnol, mais son dernier roman a été écrit en roumain. En égale mesure, les personnages y visés représentent la *culture latine* et la *civilisation romane*, se constituant

dans des personnalités d'élite de l'histoire de l'humanité, manière qui devient un trait constant des deux créateurs.

La religion, la croyance chrétiennes fondent une *philosophie, un type de comportement*. Si la vision de Platon s'inscrit dans le préchristianisme, chez Ovide, nous saisissons les effets du monothéisme dace et scythique ; chez Hadrien, quelques coïncidences avec les préceptes du christianisme et une vague tolérance quant à ses manifestations, tandis que, chez Zénon, nous constatons un processus continu entre l'évolution du protagoniste et la menace représentée par l'Inquisition, amplement reflétée autour du peintre El Greco. La valeur et l'éthique du christianisme animent le Moyen Age européen et connaissent des accents particuliers pour ce qu'y a de l'attitude des héros qui défendent la croyance, qui animent les faits militaires des voïévodes roumains. *L'humanisme chrétien* est manifeste dans les attitudes du peintre El Greco et de Zénon, par opposition avec les exagérations de l'Inquisition qui ravageait toute l'époque.

La morale intrinsèque du christianisme est comprise dans l'ensemble des convictions, des attitudes, des coutumes, des sentiments, englobés, reflétés et fixés dans des principes, normes, règles, déterminés du point de vue historique et social, qui réglementent les rapports entre les individus, entre ceux-ci et la collectivité (famille, groupe, classe, nation, patrie, peuple, société), en fonction de ses catégories consacrées : le bien, le mal, le devoir, la justice, l'injustice. Il faut, d'ailleurs, les respecter en toute conscience, n'oubliant jamais le rôle de l'opinion publique. C'est l'une des formes de la conscience sociale. Dans un sens plus large, la morale chrétienne comprend aussi les phénomènes qui se rapportent à la conscience individuelle, des qualités qui représentent des jugements et des sentiments de type supérieur, des mœurs bénéfiques, des valeurs de l'esprit consacrées aux préceptes sacrés.

Les deux auteurs mettent l'accent sur la *liberté de l'esprit*, ils font l'éloge de l'homme créateur, qui ouvre des horizons nouveaux.

La présence de certaines antinomies a y été révélée, car tout processus est fondé sur des forces et des idées qui s'excluent réciproquement ; l'évidence du mal et des phénomènes négatifs a révigore la riposte du bien et des répercussions positives durant chaque étape historique illustrée par Yourcenar et Horia.

Le culte des mythes locaux a constitué une préoccupation valable dans le cas de Platon, visant la tradition de l'Atlantide ou les spéculations de la pensée ; la multitude des mythes saisis par Hadrien apparaît comme un flux impétueux par comparaison avec la condensation mythique découverte par Ovide sur le territoire scythique (**Miorița**, en tant qu'évocation littéraire allégorique et les récipients de terre consacrés au culte des morts – *le cythi* – dans le domaine des arts plastiques).

La variété des mythes locaux est valable même dans les **Nouvelles orientales**. A remarquer l'attention accordée par Yourcenar à une tradition balkanique, consacrée à la pérennité des créations magistrales fondées sur un sacrifice suprême, celui de l'être aimé.

Le lyrisme et la poéticité de l'écriture marquent les ouvrages de tous les deux créateurs.

Le thème de *la décadence de la civilisation* a été fréquemment surpris chez les deux créateurs, durant toutes les étapes historiques présentées, chacune ayant son propre sceau : Vintilă Horia décrit une telle atmosphère autour du tyran de Syracuse – Denys – mais l'obsession de Platon de corriger la mentalité s'avère inutile pendant tous les séjours y consacrés. Dans **Dieu est né en exil**, on oppose la décadence romaine à la liberté découverte chez les Daces et les Gètes du territoire occupé, face à laquelle, l'empereur romain est impuissant. D'une manière sous-jacente apparaît le thème des invasions menaçantes et ravageantes, toujours à la recherche des vivres.

Hadrien essaie, par tous les moyens, de réprimer la décadence de Rome, de l'Empire, de tout ce qui se trouve à l'extérieur, effort, d'ailleurs, de tous ceux qui soutiennent sa politique. Il veut la stopper à l'aide des arguments d'ordre socio-politique et des lois décrétées en ce sens.

La décadence médiévale est dévoilée à tous les niveaux et couches sociaux, à commencer par les représentants des chefs politiques jusqu'aux plus insignifiants employés ou habitants de ces parages. Les deux auteurs affirment, tous les deux, que si les déformations religieuses y interviennent, le *processus de la désagrégation* s'aggrave et la seule illusion salvatrice reste l'humanisme des mœurs orientées par un christianisme exemplaire.

La *polyphonie des temps* assure une participation effective du lecteur à l'action représentée, car les échos contemporains sont perçus durant les époques passées ou, inversement, la conservation des attitudes ou des idées vétustes ou déclassées est ressentie jusqu'à nos jours. Le passage d'un siècle à l'autre représente un moment crucial pour la civilisation, les idéaux d'une époque peuvent être retrouvés dans une autre jusqu'à devenir de plus en plus proches de la réalité visée.

Ecrits au début de la sixième décennie, les romans de Marguerite Yourcenar et de Vintilă Horia visent l'objectivité, mais permettent, également, une compréhension des profondeurs du texte. Il ne faut pas omettre les ressemblances avec les moments contradictoires parcourus par le monde contemporain, divisé à cause des idées et des tendances, des croyances religieuses et politiques les plus diverses et, fréquemment, les plus opposées.

Tout en écrivant sur les despotes, empereurs ou d'autres chefs politiques déclassés, Yourcenar et Horia incriminent les totalitarismes, le fascisme et le communisme, car les dictateurs du monde pervertissent leur

démence dans d'incroyables génocides ou fanatismes retrouvés pendant la guerre ou, même, la paix apparente.

L'histoire retient, assez souvent, les personnages négatifs, marqués par le fanatisme racial, de classe, de type religieux ou politique, de toute sorte, tandis que les humanistes, ceux qui plaident et luttent pour la modération et la conciliation, sont oubliés ou minimisés.

La *polyphonie des espaces* est complémentaire à celle temporelle. Les orientations des écrivains de l'ouest à l'est, et inversement, démontrent la compréhension profonde des traits saillants de tout coin ou recoin du monde, indifféremment de la longitude ou de la latitude qui le déterminent.

L'origine individuelle de ces deux créateurs constitue un point de départ pour une ramification des chemins parcourus, pour la découverte, durant des périodes différentes, des mêmes centres urbains et des mêmes civilisations : Rome, Paris, Venise, Tolède et Madrid ou d'autres villes européennes ou américaines, atteintes par Yourcenar ou Horia. Ces espaces de la réalité peuvent être complétés avec ceux des mythes concernant la géographie du pays respectif, avec des implications traditionnelles ; par exemple, les alentours du château de Mont Noir ou le domaine Flémalle et la région Hainault, qui traversent la biographie de Marguerite Yourcenar et de ses prédécesseurs, le tout ayant des correspondances dans l'espace visé par **Miorița** et les résidences d'Aldești, Roman ou l'espace représenté par Râmnicul Sărat et Poiana Mărului.

Vintilă Horia alterne l'espace réel et celui fantastique. Les décors de cette nature confèrent une certaine spécificité à ses reconstitutions : la visite d'Ovide dans la grotte du prêtre dace en est un exemple éloquent.

Le *pittoresque pictural* constitue une autre manière commune pour réaliser les descriptions de certaines contrées, monuments ou scènes représentés par les artistes plastiques. Par exemple, les gravures piranésiennes ont longuement accompagné Yourcenar jusqu'à ce qu'elles eussent eu leur place exacte dans les **Mémoires d'Hadrien**. Les tableaux du peintre El Greco sont devenus un motif obsédant pour Vintilă Horia. Mais, jusqu'à la fin, leur place a été bien fixée dans le roman **Un mormânt în cer**.

Yourcenar meurt le 17 décembre 1987, Horia naît le 18 décembre 1915 ; selon le calendrier, des dates qui correspondent à travers le temps, ayant des significations similaires si nous considérons la mort le début d'une autre existence ou la naissance comme une conquête du *purgatoire*.

Tous les deux écrivains ont bénéficié d'une instruction remarquable, étant des intellectuels d'élite : Marguerite Yourcenar a une solide culture antique, c'est un excellent helléniste. Ainsi peut-elle consulter en original les documents, valorifiés ensuite dans toute sa création épique, lyrique et dramatique. Vintilă Horia a étudié le droit à Bucarest, la philosophie et les

belles-lettres à Bucarest, à Perrugia et à Vienne. Tant pour Yourcenar que pour Horia, la propension pour les mémoires historiques est conditionnée par le cadre géographique, par le milieu social et moral, par les civilisations investiguées ; la dominante chrétienne implique, chez tous les deux, des réactions fortement individualisées. La priorité, dans leurs créations, revient à la vision de l'homme intégral, d'où la démarche *expérience / holisme*, à côté de celle *expérience / analyse*, dans le sens qu'on peut s'approprier les vérités universelles par le jugement. Les ouvrages de Horia et de Yourcenar fournissent *des témoignages sur l'époque où ils ont été rédigés ; ils enregistrent*, d'une manière lapidaire, *des données et des événements concrets qui visent le cadre ou l'ambiance* de l'action. La tendance vers *l'auto-observation* est caractéristique pour Yourcenar et Horia, en égale mesure. Une géographie romanesque est préfigurée avec ses données topographiques réelles ; l'accent est mis sur les traits ethnologiques, sur les reconstructions archéologiques.

Dieu est né en exil (1960) c'est une *confession parabolique, pendant mondial des Mémoires d'Hadrien* (1951). Le premier ouvrage est conçu en tant que témoignage d'un poète de l'antiquité, le deuxième se rapporte à un Empereur. *Ces deux hypostases de la méditation sur la condition humaine, visant l'expérience acquise par l'humanité – Le Poète et l'Empereur – nous font penser aux poèmes d'Eminescu*. Nous assistons à un passage de l'histoire au roman, à la priorité du roman qui produit sa propre histoire plus qu'il ne reproduit l'Histoire réelle ; le roman appartient au domaine créateur mythique. L'air de tourbillonnement mythologique et celui de labyrinthe existentiel historique entrent en jeu.

Les commentaires sur l'exil, chez Yourcenar, ajoutent à la fiction des éléments de biographie personnelle. Personne n'a contraint la romancière, en 1939, de s'installer quelque part en Amérique. Marguerite de Crayancour partait alors à la recherche de l'écrivain Marguerite Yourcenar. Elle mettait en pratique le précédent de Zénon : « C'est un autre qui m'attend ailleurs. Je me dirige vers lui ». Et il repartit. « Qui ? demanda Henri-Maximilien stupéfait. (...) » Zénon de dire : « *Hic Zeno*, dit-il. Moi-même ». (ON, 20).

L'expérience existentielle de Vintilă Horia (attaché de presse auprès des Légations de la Roumanie à Vienne et à Rome), interné en 1944 par les Allemands dans les camps concentrationnaires de Krummhübel et Maria Pfarr, implique une vie de pérégrinations européennes et, plus tard, américaines. Le drame initial de Marguerite Yourcenar, lors de la mort de sa mère, concorde, chez Vintilă Horia, avec le drame de l'abandon du pays. Tous les deux se sont dirigés vers certains penseurs, dont la philosophie a été consolidée durant l'exil, les pérégrinations et les itinéraires particuliers. Marguerite Yourcenar, plus proche de documents, de la philosophie des Anciens, férue de grec et de latin, cumule des qualités d'historien, de

romancier, de moraliste, de poète, soutenues par une imagination foisonnante. Vintilă Horia évoque des événements, les rapporte à la mentalité des historiens de l'antiquité et du Moyen Age, les enregistre tout en tenant compte du point de vue des moralistes, des philosophes et des savants. De même que Vintilă Horia, sur le plan politique, Marguerite Yourcenar n'est pas extrémiste. Elle se révèle plus centriste lorsqu'elle répond à un journaliste de Québec : « Pourquoi la droite ? Non. Pas du tout la gauche. Le mot "droite" m'est moins cher que l'esprit de justice ». Ce qu'elle déplorait de plus dans la pensée gauchisante était son *incurable optimisme*.

Au mois de juin 1952, **Les Mémoires d'Hadrien** recevaient dix votes sur treize et on accordait au livre le connu *Prix Femina Vacarescu* ; le 25 novembre 1968, **L'Œuvre au Noir** recevait, par une décision approuvée unanimement, le *Prix Femina* ; Montherlant proposait l'ouvrage pour le *Grand Prix du Roman*, accordé par l'Académie Française. Les distinctions se succèdent : Marguerite Yourcenar entre à l'Académie Royale de Belgique (le 27 mars 1971) et reçoit le titre de *doctor honoris causa* à Colby College, le 3 juin 1972. A commencer par 1974, elle devient plus fameuse encore ; on lui attribue le *Prix National de la Culture* pour le volume **Souvenirs Pieux** (1974) ; le monde francophone l'honore d'une manière plurivalente. François Nourissier voit en elle un maître de l'écriture : « Cette langue et l'une des plus belles langues françaises, moins maléable que celle d'Aragon, moins prétentieuse que celle de Montherlant, plus succulente que celle de Gracq ou Mandiargues. Elle possède concomitamment le sens de la grandeur et celui du trivial, du familier. On ne voit pas qui, à l'heure qu'il est, pourrait rivaliser, dans ce domaine, avec Marguerite Yourcenar ». En 1977, l'Académie Française lui attribue le *Grand Prix de Littérature* pour l'œuvre entière. Le 6 mars 1980, elle entre à l'Académie Française et, le 1^{er} juin, la même année, elle reçoit la *Légion d'Honneur*. Au mois d'octobre 1985, à l'âge de 82 ans, elle recevait à Amsterdam le *Prix Erasme*.

La plus importante distinction reçue par Vintilă Horia a été le *Prix Goncourt* (1960), pour **Dieu est né en exil**. Il a été obligé de la refuser à cause de l'écho public provoqué par la campagne de presse organisée à Paris par les journaux gauchistes influencés par ceux de la Roumanie. En 1961, à Milano, on lui a accordé la Médaille d'Or *Il Conciliatore*.

Après une expérience en Argentine (professeur de Littérature roumaine à la Faculté de Philosophie et de Lettres, à Buenos Aires), en 1965, il reprend son activité universitaire et fonde la chaire de Littérature Universelle Contemporaine de l'Ecole de Journalisme de Madrid.

Il a collaboré à un grand nombre de revues et journaux espagnols : *ABC*, *Ya*, *Madrid*, *El Alcázar*, *Semana*, *Estafeta literaria*, *Revista de literatura*, *Tercer programa*, et étrangers – *Ecrits de Paris* et *Antaios* de Stuttgart.

Entre 1969 et 1970, il a parcouru le monde comme envoyé spécial de la revue *Tribuna Médica* de Madrid et il a connu des célébrités scientifiques et littéraires de l'époque. Les voyages de Naples à Stockholm, de la Forêt Noire à Montréal et à Toronto, de Salamanque à Dublin se sont concrétisés dans le volume **Viaje a los centros de la tierra** (1971).

En 1972, naturalisé en Espagne, il a reçu le prix *Bravo para los hombres que se unen en la verdad* ; il a été nommé professeur à l'Université Complutense de Madrid. A commencer par 1973, il a été professeur agrégé à la Faculté de Sciences et d'Informatique de Madrid où il a fait des cours de Littérature Universelle Contemporaine. En 1979, il est maître de conférences à l'Université Catholique de Paris – la filiale de Madrid ; en 1980, il est professeur de Littérature Moderne et Contemporaine à la Faculté de Philosophie et de Lettres de Henares. A Florence, une année plus tard, en 1981, il obtiendra le prix *Dante Alighieri*.

L'univers de Vintilă Horia est un espace des essais, où la recherche, l'expiation et la souffrance vont de pair avec le succès, le salut et l'illumination, situation similaire même dans le cas d'une complexité telle celle de l'univers de Marguerite Yourcenar.

BIBLIOGRAPHIE

- ***, *Marguerite Yourcenar et l'art, L'art et Marguerite Yourcenar*, Tours, 1988.
- ***, *L'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, M. J. Vázquez de Parga et R. Poignault, 1993.
- ***, *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, 1995.
- ***, *Marguerite Yourcenar/ Retours aux sources*, Cluj-Napoca, Éditions Libra, 1998.
- Les Nouvelles Littéraires*, n° 1733, 1960, « Les enfants du demi-siècle/ Vintilă Horia », Bourin A., Paris.
- Punto y Coma*, « Un nuevo humanista », Madrid, Gianfranceschi F., 1986.
- Punto y Coma*, « Un escritor contra el tiempo », Madrid, De la Mora Gonzalo F., 1986.
- Nedelcu, M., *La Obra Literaria de Vintilă Horia. El Espacio del exilio en cuatro novelas francesas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- Punto y Coma*, « El mérito cultural de Vintilă Horia », Palacios Isidro J., Madrid, 1986.
- Robichon J., « Un coup de tonnerre : l'affaire Vintilă Horia », en *Le défi des Goncourt*, Paris, Denoël, 1975.

HERMENEUTICA TĂCERII (DE LA HERACLIT ȘI PARMENIDE LA HEIDEGGER ȘI WITTGENSTEIN)

Ștefan VLĂDUȚESCU

Résumé

L'étude aborde le mytheme et le philosophème du silence dans la perspective de l'herméneutique communicationnel. La thèse dans laquelle on argumente a un double sens:

a. l'histoire des science de l'esprit a toujours été aussi une réflexion sur le silence (Héraclite, Parménide, Platon, Dionis, Wittgenstein, Heidegger, Sartre);

b. le silence peut être langagère (L. Wittgenstein en représentant le modèle) ou cogitationnel (par sa sigétique, M. Heidegger constitue le pattern de cette forme du silence).

Mots clés : *le mytheme, philosophique, réflexion, cogitationnel, silence.*

1. Vechii greci: Hermes, tăcere, trecere, mesaj

Atunci când o conversație se întrerupea și se instala tăcerea, grecul zicea: „Trece Hermes”¹. Tăcerea înseamna trecerea lui Hermes. Zeul mesajului aduce tăcerea. Pe de altă parte, zeul mesajului poartă un mesaj necunoscut. Când el trece, atunci vorbirea tace. Să fie tăcerea o întrerupere a conversației astfel încât pauza să ducă gândul spre adunarea ideilor într-un mesaj? Trece Hermes anume doar pentru a diversifica vorbirea printr-o tăcere? Aduce el chiar mesajul conversației? Poartă el exact mesajul care suntem? Întrebările acestea nu au, la modul cotidian, un răspuns decât în ele însele și în ideea de a fi puse.

Hermes este întotdeauna purtătorul unui mesaj. O „punere în abis” a mesajului pe care-l poartă este chiar Hermes. Hermes are o putere mai mare decât mesajul a cărui obligație o duce. Cei ce primesc mesajul, îl primesc mai întâi pe Hermes. Această primire ajunsă așteptare denotă o resemnare. Mereu așteptat, niciodată totuși dezamăgitor, Hermes face parte din destinul trăit. Experiența tăcerii este un mesaj al unui Hermes care nu lasă nici un mesaj. Acest centru de descărcare semantică numit Hermes se instituie ca permanentă așteptare. Unul dintre mesajele trecerii sale este tăcerea. Mesaj al neprezenței statornice, tăcerea este saturată de mesajul trecerii lui Hermes. Mesajul trecerii lui Hermes dezvoltă instantaneu o trecere a discursului în tăcere. Hermes aneantizează discursul și instaurează posibilitatea

mesajului. De fapt, el mobilizează chiar mesajul că posibilitatea unui mesaj este un mesaj și nu doar mesaj. Trecerea lui Hermes constituie, în plus, o frustrare. Mereu așteptat cu o bucurie ce se frustrează prin însăși consumarea așteptării, odată venit Hermes aduce ceva neașteptat: așteptarea este dezamăgită. Mesajul adus este un alt mesaj. Precum orice încăpere dă într-o altă încăpere și de-ar înseamna că golul ce le desparte este la limita depărțării din cuvântul departe, tot astfel un mesaj adus va fi, odată cunoscut, un mesaj îndepărtat. Cunoscutul și doritul fac parte din două ordine de frustrare diferite. Hermes este întotdeauna dezamăgitor. Prin trecerea sa, tăcerea se impregnează cu un mesaj din care nu lipsește frustrarea și dezamăgirea. Așteptat cu bucurie, odată venit, el aduce dezamăgirea. Hermes aduce mesajul care el însuși este. Hermes este mesajul pe care îl aduce. Ce se poate spune despre Hermes este despre mesaj. Mesajul năzuit coincide cu mesajul adus. Hermes știe ce mesaj să aducă. Mesajul năzuit este chiar mesajul adus de Hermes. Cunoașterea mesajului face ca mesajul să nu mai fie satisfăcător. Prin cunoaștere, mesajul își pierde inocența non-frustrantă și ex-amăgitoare. Nici dacă ne-am crea cele mai frumoase mesaje, imediat ce au fost conștientizate și odată ajunse la noi, ele n-ar mai fi mesaje năzuite. Și mesaje perfecte dezamăgesc. În tăcerea trecerii lui Hermes se adună toată suferința pe care o poate conștientiza un mesaj. Tăcerea este străbătută de nenumărate treceri. Nu trecerea lui Hermes ne intersectează cu tăcerea. Liniștea trecerii lui este tihna care face să se structureze mesajul. Dacă întotdeauna mesajul vine după, atunci esența postfactuală a mesajului va îngloba și tăcerea. Hermes aduce tăcerea, dar nu el o poartă. Proprietarul și purtătorul tăcerii este vorbirea. În privința tăcerii, Hermes este un neputincios. El ratează tăcerea ca mesaj în momentul în care, prin trecerea sa, creează liniștea prin care trece. Lui nu-i este necesară tăcerea pentru a se descărca de îndatorirea de a furniza mesajul. Mesajul pe care-l aduce Hermes nu este de esența lui Hermes: nu el este producătorul. Prin urmare, trecerea lui Hermes înmagazinează două mesaje: unul așteptat și dezamăgitor, în ultimă instanță, și un altul neașteptat și întotdeauna blând, generos, recunoscător de celălalt și deschis la reciprocitate. Primul mesaj este mesajul pe care Hermes îl aduce. Al doilea mesaj este mesajul implicit al trecerii sale. Primul este produs și transferat, adică explicit, cel de-al doilea este suscitată și survenit pe fondul tăcerii. Trecerea face tăcerea să fie explozivă. Deflagrația de comunicare are loc prin trecerea implicitului în explicit. Mesajul explicit adus de Hermes se însoțește de un mesaj implicit, generat de trecerea sa.

În vorbire sau în tăcere, Hermes este cel care încredințând mesaje le face pe acestea întârziate. Hermes aduce mesaje care preexistă aducerii. Acel mesaj este întârziat ontic, deja. Esența „întârzia-toare” a mesajului și esența „întârzia-tivă” a filosofiei se asociază în mesaj ca într-un ideal.

Singurul mesaj ființial de puritate esențială este mesajul filosofic. Aici Hermes se află la el acasă, se poate desfășura în plenitudinea disponibilităților sale: ca propagator de mesaj verbal și taciturn. Hermes nu are de ales: aduce mesaje așteptate și dezamăgitoare ce se pot împlini cel mult ca tăcere. Tăcerea ne îndrumă către om. În absența ființei nu există tăcere, cel mult o pace sau tihnă. Tăcerea se instalează acolo unde lipsește spiritul. Ea se constituie ca o stare de ascundere a omului în spatele nevorbirii. Prin ea se face vizibilă abținerea. Ea apare ca o asceză a cuvântului, ca o abstenență. Tăcerea vine ca un exercițiu spiritual. Tăcerea tace pentru a nu se da de gol ca tăcere. Încercând să nu spună nimic, reușește să se spună doar pe sine. Tăcerea poate fi voluntară sau involuntară. Absolutul ei, către care însuși cuvântul poartă, cheamă la ignorarea intenționalității. Dacă ar rămâne închisă în lexem, tăcerea n-ar exista. Ea însă există ca un mare efort, ca o sforțare spirituală.

2. Timpul tăcerii

Este de amintit aici statutul tăcerii în școala lui Pitagora. Chiar de la început, tinerii care veneau să învețe erau examinați după fizionomie. Cel ce era cercetat de el și găsit apt, era primit îndată la învățătură și „i se prescria un anumit timp de tăcere”². Cel ce tăcea asculta ce spuneau alții și n-avea voie să întrebe dacă nu le înțelegea suficient și nici să comenteze ceea ce auzise. Timpul de tăcere nu dura la nimeni mai puțin de doi ani. Cei ce se găseau pe acest parcurs de tăcere și ascultare se numeau *auditori*. După ce învățaseră lucrurile cele mai grele – tăcerea și ascultarea – și începeau să devină erudiți în acest fel de tăcere, atunci aveau voie să vorbească, să întrebe, să scrie ce auziseră. Pitagora proceda gradat în filosofia sa. Această filosofie conținea într-adevăr, o purificare, o mistagogie și o contemplație. Astfel se înlăturau opiniile false și prejudecățile.

Tăcerea poate veni din două direcții.

a) Mai întâi, tăcerea se poate trage din vorbire. Sfârșitul vorbirii instaurează necuvintele. Acum se poate acționa fără vorbe. Discursul cedează în fața acțiunii. Spiritul cogitativ se ascunde și uneltește. Tăcerea intervine ca obligație sau ca proiect. Tăcerea-obligație plănuiește o răzbunare. Omul tăcut coace ceva. O nemișcare a vorbelor se face auzită în liniște. Obligația se sprijină pe o tăgadă și promovează o redempțiune ce nu vrea să se dea de gol. Stă sub vorbe și se limpezește în pace. Aceasta este tăcerea ce se revanșează. O tăcere plătită se mișcă sub așteptare. Ea se eliberează când intervine. A încetat să vorbească, dar păstrează secretul neîncrederii în absența cuvintelor. Amuțește fără bucurie, fără blândețe și fără bunăvoință. Tăcerea-obligație tace nefilosofic. Se îmbibă de o tensiune a lipsei de vorbire. Astfel, se definește doar ca intervalul dintre două vorbiri. O așa tăcere abia așteaptă

să vorbească. Obligația de a tăcea denotă că fondul îl constituie vorbirea, iar tăcerea relieful. Restul este tăcere, zice Hamlet.

b) Tăcerea constituie un caz particular al vorbirii. În opoziție cu tăcerea-obligație, care este totodată și o tăcere voluntară, se profilează tăcerea-stare. Ea survine ca eveniment al vorbirii statutare. Ordinea lumii o reprezintă tăcerea, vorbirea vine ca surpriză necontrolată. În acest caz, vorbirea ratează să fie un caz particular al tăcerii. Pe un fond de pace, liniște, acalmie, se ridică o vorbire care să facă legătura între două tăceri. Nu se omite nimic, căci oricum totul se prăbușește în tăcere. Vorbirea dintre două tăceri este un pod mărunț care cade ușor. Într-o astfel de situație de tăcere, cuvintele sunt cerute. Nu are importanță cine le spune căci deschiderea se împlinește în ratarea tăcerii. Aurul lipsei de vorbire nu este aurul absenței cuvintelor. Cine tace nu există, dar cine tace știe. Vorbirea este o pauză a tăcerii, ea nu reprezintă o ripostă, nu reprezintă un răspuns, căci între două vorbiri distanța este atât de mare încât ideea de răspuns este ea însăși o formă de tăcere. Nimeni nu răspunde nimănui. Fiecare moare singur, spunea A. Huxley. Fiecare vorbește o tăcere precedentă și o tăcere ulterioară. O nemișcare urcă în fiecare astfel de tăcere. O amortire vorbitoare se edifică pe tăcere. Acum tăcerea se dă de gol în vorbire. Fiecare vorbește singur. Mesajul filosofic dă de înțeles, lasă să se înțeleagă, presupune că după vorbire trebuie să înceapă cogitația.

În opinia lui Anton Dumitriu³, la origine, în Grecia antică, scopul filosofiei era „să realizeze o anumită stare, un mod de a fi”. Treptat, acest scop s-a transformat, el s-a investit ca „mod de a spune, fără să-și piardă însă idealul inițial”. Devenită mod de a spune, filosofia s-a trezit față în față cu ideea de a nu spune: a tăcea. Pe această cale, tăcerea a profitat și a devenit mitem și filosofem. Dincolo de faptul descoperirii filosofiei ca antonim al filosofiei spunerii există ceva ce în îndrumarea lui de precunoaștere aduce cuvântul ce desemnează acțiunea de a spune. „A vorbi” în greacă se zice „legein”. Urmându-l acum pe A. Dumitriu, trebuie să evidențiem că verbul are trei sensuri principale: 1) a adormi, a rămâne inactiv; 2) a culege; 3) a vorbi. Sensurile marchează faptul că „o anumită activitate rămâne inactivă, că prin faptul de a culege se poate ajunge la vorbire, ceea ce înseamnă că există o triere pe care limbajul o face pentru a alcătui expresii verbale (...) avem aici tăcerea și nevăzutul”⁴. În grecescul „a vorbi” zace tăcerea. Vedem că tăcerea poate fi limbajuală sau cogitativă.

3. Teza tăcerii ca fond

„Vorbim pe fondul tăcerii”, arată J.-P. Sartre⁵. În lateralul cuvintelor noastre nu se găsesc alte cuvinte. Tăcerea este posibilă și totodată refuzată. Mișcarea discursului este opozitivă. Prin discurs se anulează tăcerea. Omul

are în viață două posibilități: tăcerea și vorbirea. Actele sale se derulează într-o permanentă solicitare stohastică. Din acest punct de vedere, omul sartrian este salvat. Soteriologia sartriană are o logică simplă: a tăcea sau a vorbi sunt echivalente. Exigența primă a existenței este însă conștientizarea faptului că vorbirea se ridică din tăcere.

Dacă fondul n-ar fi posibil ca tăcere, vorbirea nu ar fi posibilă ca vorbire⁶. Tăcerea nu generează vorbirea, ea doar o împinge în prim plan. Numai în condițiile în care există un criteriu al tăcerii se poate individualiza o vorbire. Ori de câte ori dezideratul delimitării este ignorat vorbirea are valoare de tăcere, fondul absoarbe figura. Spunând că tăcerea este fondul, Sartre evidențiază figura vorbirii.

4. Tăcerea limbajuală

L. Wittgenstein descoperă filosofia ca o acuzație binevoitoare la adresa limbajului. El nu are ceva anume cu limbajul, ci cu limitele limbajului. În fapt, nici cu ele nu are anume neblând ceva. Constatarea mărginirii limbajului este o resemnare.

A șaptea teză a „Tractatus”-ului este *teza tăcerii limbajuale*: „Despre ceea ce nu putem vorbi, să tăcem”. Cunoașterea este mai largă decât limbajul. Să ne amintim că la Dionisie Areopagitul, cuvântul este mai larg decât cunoașterea; cogitația este văzută ca separată de limbaj. Există o cogitație ce poate fi formatată limbajual și formulată filosofic. Există însă o altă cogitație care nu poate fi limbajualizată, aceasta trebuie să o lăsăm tăcerii. În fond, Wittgenstein susține că gândirea este nelimitată, în timp ce limbajul este limitat: unde limbajul nu mai acoperă gândirea intervine tăcerea limbajuală. *Pentru a se exprima în totalitate, gândirea utilizează deci limbajul și tăcerea*. Se desprinde că tăcerea este o tăcere a limbajului, o tăcere limbajuală. Argumentul pentru infinitatea gândirii îl reprezintă imposibilitatea de a gândi dincolo de gândire. Pentru a trasa o limită gândirii, arată Wittgenstein, ar trebui să putem gândi ambele părți ale acestei limite. Ar trebui, deci, „să putem gândi ceea ce nu se poate gândi”. Absurdul gândirii efective a ceea ce nu se poate gândi anulează limita: gândirea nu are limite.

Scopul filosofiei îl reprezintă „clarificarea logică a gândurilor”. În acest sens, filosofia trebuie să asigure un limbaj adecvat gândirii și transformându-se într-un demers ce constă „în principal în clarificări”. Orice clarificare este o clarificare prin limbaj. Ea devine necesară, întrucât limbajul este strâmt. Nerenunțând în nici un chip să limpezească limbajual, cogitația (filosofia) funcționează ca o „critică a limbajului” și ca „o activitate”, iar nu ca o doctrină.

Pentru Wittgenstein lumea este totalitatea faptelor ce se petrec. Faptele în „spațiul logic constituie lumea” („Tractatus”, 1). Faptele sunt imaginea

gândirii. Aceste imagini realizează o reprezentare fundamentată pe faptul că au în comun cu faptele „forma logică a reprezentării” (2.2.). Imaginea nu are oglindă față de adevărat sau fals. Ea reprezintă ceea ce reprezintă „prin forma sa de reprezentare”. Independența vericondițională exclude ca imaginea să fie adevărată a priori. Gândirea are în opinia lui Wittgenstein, un aspect cogitațional și un aspect limbajual. Ea este în primul rând o „imagine logică a faptelor” (3), iar în al doilea rând „o propoziție cu sens” (4).

Cogitația wittgensteiniană este strict logică, iar punerea în limbaj trebuie să fie „cu sens”. Discursul, ca să existe, trebuie să fie o reprezentare. Cuvântul, discursul, logos-ul au ca model tabloul. Limbajul de edificare a faptelor este condiționat de logică. Limbajul gândirii este redus la limbaj perfect logic. Ce rămâne în afara limbajului logic se cheamă tăcere. Văzut în amplitudinea manifestărilor experiențiale umane, limbajul tăcerii este neuniform. Experiența umană are și părți nelogice. Prin această deficiență, ea nu beneficiază de o expresie logică. Ca atare, limbajul cotidian reprezintă o componentă a tăcerii. Substanța tăcerii este illogică, alogică, pseudologică, hipologică sau brahilogică. Dacă obiectul filosofiei este de nuanță cogitativ-logică, atunci rămâne ca înțelepciunea care nu este absolut și definitiv logică, să mai aibă o componentă. Filosofia lui Wittgenstein se ocupă doar de gânduri cu suport logic, restul este aruncat în tăcerea limbajuală. Dincolo de analiza logică nu se admite o practică filosofică secundară. Metoda filosofiei „logice” ar consta în „a nu spune nimic decât ceea ce poate fi spus” (6.53). Atunci când cineva ar dori să spună ceva metafizic, metoda obligă „să i se arate că el nu a dat nici un fel de semnificație anumitor semne din propozițiile sale.” Această idee va fi apoi preluată de R. Carnap care o va aplica asupra „Introducerii în metafizică” a lui M. Heidegger.

Gândirea este la Wittgenstein infinită, ea se desfășoară „într-un spațiu logic”. Celelalte două elemente ale universului de discurs wittgensteinian sunt lumea și limba. „Limitele limbii mele sunt limitele lumii mele” (5.6). Subiectul cogitativ are o lume de fapte, o lume a lui. Singurul lucru pe care el îl înțelege este această limbă: „singura pe care eu o înțeleg” (5.62). Pare newittgensteinian să constatăm că lucrul care poate fi înțeles nu este lumea, ci limba. Ca atare, comprehensiunea lumii se circumscrie obligatoriu limitelor limbii. Limba redusă este indiciul unei lumi reduse.

În plan cogitativ, „logica umple lumea, limitele lumii fiind și limitele ei” (5.61).

Dacă lumea și limba sunt comensurabile, atunci a spune că „logica umple limba” spune ceva despre exigența filosofică de construcție logică a limbii. Pentru a putea reprezenta lumea, limba trebuie să aibă o structură logică. Tăcerea rămâne să fie partea nelogică a limbii. Tăcerea limitează nu numai limba, ci și lumea, căci limitele limbii sunt limitele lumii. Limba

poate avea o extensie mai largă sau mai restrânsă, logica este însă fixă. Ca atare, tăcerea trebuie instaurată când logica tace.

Logica cenzurează totul, ea ajunge însă la deficit când se aplică asupra tăcerii. Limbajul nelogic este aruncat în forma de tăcere numită discreție. Wittgenstein al „Tractatus”-ului concepe tăcerea ca fiind filosofică, doar în măsura în care vorbirea nu poate fi logică: „Despre ceea ce nu se poate vorbi «logic» (adăugirea noastră), să se tacă” (7). Discursul are obligația de a fi logic. Incapabil de logicitate este sortit tăcerii. Nu este o opțiune, ci un capăt de interval: decât să ratezi logicul din limbajul mai bine tăcere. Astfel, tăcerea limbajuală se profilează ca o pedeapsă de nelogicitate. A admite tăcerea înseamnă a fi de acord că limbajul nu este în totalitate logic. În fond, este recunoscut că „spațiul logic” delimitează o tăcere. Prin însăși perfecțiunea logicii se disociază un spațiu al tăcerii.

În ce privește contribuția sa la perfecționarea aparatului limbajual al filosofiei, Wittgenstein este totalmente învins, căci limbajul său logic are o limită numită tăcere. Este un înfrânt, întrucât nu aparține lumii: „subiectul nu aparține lumii, ci este o limită a lumii” (5.632).

Între vorbire și tăcere, Wittgenstein, pentru a nu ceda totul, interpune „arătarea”: „ceea ce nu se poate spune, se arată” (6.36). Un limbaj al privirii rupe din tăcerea limbajuală. A arăta nu constituie o parte a tăcerii, dar nici în fapt o spunere. Privirea nu poate să tacă, dar nici logică nu are. Ea nu intră în „spațiul logic”, dar nici nu propulsează tăcerea. O parte a ceea ce nu poate fi spus poate fi arătat. Ajunsă la arătare și tăcere, „logica, arată Wittgenstein, trebuie să-și poarte singură de grijă” (5.473).

Logica poartă de grijă limbajului tăcerii și limbajului arătării. În plus, ea se ocupă și de sine. Pe de altă parte, ea se îngrijește de sine tocmai ca un superlativ al îngândurării pentru tot. Logica este atentă la tot și la toate, dar numai în spațiul logic se poate exprima ea integral ca logică. Dincolo de spațiul logic, logica tace sau arată, pur limbajual. Tăcerea nu are decât un înveliș logic, esența ei este limbajuală. Discursul semnifică doar prin partea logică a spunerii, prin partea sa de tăcere-arătare el doar indică. „Tractatus”-ul însuși, ca orice spunere, va revela Wittgenstein, are două părți: „una de față și o alta pe care nu am scris-o încă, tocmai această a doua parte fiind cea adevărată”.

Teza noastră este că mesajul vine după. În acest sens ne putem sprijini pe Wittgenstein: ceea ce este important vine după, nescrisul încununează opera. Adevăratele cuvinte se spun în absență, ca o sărbătoare a absenței. Mesajul ajunge la noi după ce discursul s-a prăpădit. Logosul se îngroapă în mesaj. Vorbirea rațională universală se face vizibilă ca mesaj secvențial. Spațiul logic devine mesaj din clipa absorbției ca tăcere: pe acest fundament își ridică St. Bindemann teza că la Wittgenstein și Heidegger, „tăcerea

reprezintă ea însăși o modalitate de funcționare a vorbirii dincolo de puterea cuvintelor”⁷.

Tăcerea îndrumă atât ca prezență limbajuală ex-logică, dar și ca limită limbajuală a logicului. La Wittgenstein nu avem de a face doar cu un simplu fenomen al tăcerii, ci și în plus și ca o împlinire, cu o figurare conceptuală a limitelor limbajului.

Tăcerea semnifică în același mod ca și faptele din spațiul logic, însă ea aduce ca îndrăzneală un înțeles, un sens și o abdicare de la logică. Sunt depășite deci planurile, semantic, semiotic și logic. Tăcerea este legată din exterior de logică, ea se edifică la marginea limbajuală a exigenței formale. Nu are nici o legătură cu inexprimabil și nici cu secretul. „Ceea ce nu se poate vorbi” alcătuiește o prezență limbajuală determinată. Prin tăcere sunt atinse limitele absolute ale limbajului.

Pretențiile metodologice și aplicarea analizei logice din „Tractatus” se vor dovedi în perioada lui „Wittgenstein II” de nesatisfăcut. „Cercetările filosofice” vor deplasa investigația din „spațiul logic” către spațiul ex-logic: al tăcerii și arătării. Limbajul ex-logic îl reprezintă limbajul comun. Aici analiza logică a limbajului se depășește pe sine. Ea este calificată drept „eliberare treptată de interpretare”. Nu întâlnim în „Cercetări filosofice” o nouă concepție despre limbaj, ci o extindere a demersului investigativ la limbajul cotidian, parte a tăcerii din „Tractatus”. Tăcerea se înfățișează ca loc al jocurilor de limbaj în cadrul cărora semnificația cuvântului o constituie „întrebuințarea” sa în discurs. Logica și filosofia se consolează în a renunța la logicitate pentru a se apropia de întrebuințarea faptică a limbajului. Filosofia era o activitate, acum vorbirea unei limbi devine o parte a unei activități sau parte dintr-o formă a vieții. În activitatea numită joc de limbaj, cuvintele nu se mai raportează la o logică anume, ci doar la inerția întrebuințării. Jocurile de limbaj aduc pragmatica pe teritoriul filosofiei. Vorbirea are o funcție acțională ce apare în jocurile de limbaj. Acum filosofia privește la jocul de limbaj „ca la ceea ce este primar” (676). De la logică se trece la gramatică. Unde delimitarea o făcea logica, în teritoriul tăcerii disocierile le face gramatica. „Esența este exprimată în gramatică” (373). În fond, gramatica este logica limbajului cotidian. Ea este aceea care exclude posibilitatea unui limbaj privat. Limitele vorbirii au fost depășite spre tăcere, limitele tăcerii sunt înfășurate ca jocuri de limbaj.

5. Sigetica: logica tăcerii cogitative

Martin Heidegger descoperă tăcerea ca impas al gândirii universale. „Filosofia nu va putea nicicând provoca nemijlocit o schimbare a stării actuale a lumii, arată filosoful german. Numai Dumnezeu ne-ar salva”. Ceea ce ne rămâne ca unică posibilitate constă în a pregăti în gândire și poetizare

o stare pentru apariția lui Dumnezeu. Filosofia nu trebuie să uite că și ea trebuie să contribuie la starea pregătitoare pentru intrarea în așteptare. În reflecția heideggeriană nu se admite un Dumnezeu creștin, ci o divinitate principială, „un Dumnezeu nou” la care se raporta Hölderlin și care stârnea anxietate lui Nietzsche cum că, se vede, după două mii de ani nu survine încă, poate un Dumnezeu zarathustrian, adică un Dumnezeu mort. Meditația asupra unor astfel de probleme se transformă odată cu problemele însele. De aceea, este admisibil ca „drumul gândirii să meargă către tăcere”⁸, iar „logic este posibilă o asemenea cale”. Gândirea merge înainte de toate către o tăcere cogitațională. Înainte de toate, starea lumii împinge gândirea în tăcere. Vigoarea gândirii grecești inaugurale se epuizează în griji fără legătură cu ființa. Acest drum greșit are forma unui destin implacabil. Filosofia ca știință a ființei, așa cum a fost instituită ea de inauguralul grecesc, trebuie să se orienteze permanent pe tema ființei. Aparatul discursiv heideggerian funcționează coordonat: limbajual și cogitativ. Limba este dimensiunea fundamentală a ființării, iar, pe de altă parte, o modalitate de revelare a ființei. Din această perspectivă, limba se profilează a fi „mai în stare decât noi de gândire și deschidere”, căci ea constituie „lăcașul de adăpost al ființei”⁹. Esența limbii este gândită ca provenind din corespondența ei cu Ființa, ca fiind această corespondență, adică lăcaș al esenței omului. „Limba este limba ființei, așa cum norii sunt nori ai cerului”¹⁰. Limba își are rădăcina în dispoziția existențială a revelării Dasein-ului, fundamentul ei existențial, ontologic, fiind discursul. În raport cu celelalte existențiale originare, discursul reprezintă articularea înțelegerii și stă astfel la baza explicării și enunțării. Limba și discursul se concatenează în a limbajualiza înțelegerea modalității de a fi-în-lume a Dasein-ului. Raportul dintre ele este acesta: limba este discurs a cărui funcție edificativă devine evidențiabilă în cadrul celor două posibilități ce aparțin rostirii discursive: „ascultarea și tăcerea”¹¹.

Tăcerea apare la Heidegger ca posibilitate a discursului: „o altă posibilitate esențială a actului discursiv, anume tăcerea”¹². Limba ce alege discursul poate opta pentru tăcere. Tăcerea nu este destinul limbajului și nici cumva pentru acesta o limită oarecare. Nu tăcerea este hotărâtoare, ci discursul. El vine ca o stea polară în virtualitatea duală. Tăcerea și discursul au același „fundament existențial”¹³: înțelegerea. Numai cine în prealabil înțelege poate să audă și să asculte. În sens invers, „cine tace în timpul unei convorbiri poate să dea de înțeles, adică să ajute înțelegerii în chip mai autentic decât cel care nu-și drămuiește cuvântul”¹⁴. Logoreea nu constituie fundamentul de progres pentru comprehensiune. Ba, mai curând altfel. O vorbire ce se prăvălește fără șanse de intercalare a unei alte vorbiri obstaculează ceea ce ar fi de înțeles prin aceea că îl aduce la o limpezime aparentă,

loc de instaurare a unei incomprehensibilități a trivialului. „A tăcea nu înseamnă însă a fi mut – arată Heidegger¹⁵. Invers, cine este mut are tendința de a vorbi. Un om mut nu numai că a dovedit că poate tăcea, dar lui îi și lipsește orice posibilitate pentru a dovedi așa ceva”. Oricât ar dura ascultarea, până la urmă tăcerea se instalează irevocabil. Meditația heideggeriană prinde limba și discursul în jocul tăcerii limbajuale, marcând întoarcerea atenției, după cum remarcă St. L. Bindemann, înspre ambiguitatea și densitatea cuvintelor. „Heidegger, precizează același Bindemann, ne arată că această întoarcere este reîntoarcere la calea gândirii aparținând vechilor greci, cale ce-și află originea în termenul Logos”¹⁶. Putem vorbi astfel de o tăcere a limbajului și de un limbaj al tăcerii. Fiecare dintre ele se originează în existențialul discursului. Totodată, prind o patină ontologică, insuportabilă pentru o gândire ce vrea să controleze strict totul.

Pitagora și Heraclit predaseră o lecție de tăcere: exercițiile de tăcere deveniseră o învățătură a liniștii. Faptele de cultură a tăcerii treceau în fapte de existență taciturnă. Această educație de trecere a culturii în existență, grecii o numeau paideia. Pitagora și Heraclit fac o paideia a muțeniei și discreției, o paideia a liniștii și repaosului. Otto Pöggeler vorbește în acest sens despre o întâlnire a lui Heidegger cu Heraclit chiar în gândul despre logos, „interpretat drept originara punere laolaltă”. Limba este, în calitatea ei de originară, strângere laolaltă, fără sunet. Limba adică este fără vorbire, este doar ascultare, este tăcere. Logosul se rostește tăcând. Prin discurs omului îi este dăruită capacitatea de a-l rosti pe „este”. „Limba fără sunet și strângere laolaltă a liniștii este limba esenței”, precizează Pöggeler¹⁷. Pe de altă parte, „limba vorbește prin faptul că arată” și prin faptul că în calitatea ei de arătătoare, întinzându-se în toate regiunile ajungerii la prezență, lasă să apară și să dispară din ele de fiecare dată ceva ce ajunge la prezență. Evidențiem aici calitatea „arătătoare” a limbii, ca și calitatea ei „taciturnă”.

Lecția tăcerii în sensul grecilor incipienți o predă Heidegger în filosofia modernă. Între tăcere și ascultare, la prima se ajunge oricum. Prin urmare, tăcerea se dovedește modalitatea fundamentală a discursului. Sigur că ascultarea nu poate alege să nu fie constitutivă și ea. Ambele sunt esențiale prin intermediul comprehensiunii care le precedă. Heidegger, se știe, probează o precomprehensiune ontologică a lumii. Ascultarea se trage din comprehensiune: când nu auzim bine, arată Heidegger, conchidem că nu înțelegem. Ascultarea aduce deschiderea inițială a Dasein-ului pentru capacitatea de a fi. Dasein-ul aude, căci înțelege. Comprehensiunea este un deja spus, un deja auzit. Și tăcerea provine tot din comprehensiune. Tăcerea comprehensivă dă de înțeles. Tăcerea se profilează ca o comprehensiune la care cuvântul nu a ajuns: „Ca să putem tăcea, arată Heidegger, trebuie ca Dasein-ul să aibă ceva de spus, adică să dispună de o deschidere proprie”¹⁸.

O adevărată tăcere nu se poate instala decât într-un discurs valid. Fără validitate, discursul nici să tacă nu poate. Un mut nu are cum să probeze că poate să tacă. Sigur că muțenia are tendința spre vorbire, fără însă a putea s-o atingă vreodată.

Discursul alimentează tăcerea. Forma sub care tăcerea se perpetuează o reprezintă temporalitatea. În vreme ce temporalitatea Dasein-ului generează simultan semnificații, impregnarea temporală a discursului, constituie o ocolire prin comprehensiune. Timpul tace. Discursul preia tăcerea: aceasta este tăcerea limbajuală heideggeriană. Limba este „stăpâna omului”¹⁹. Ca stăpână, limba vorbește suveran. Omul vorbește abia atunci și numai în măsura în care discursul său se situează în interiorul limbii, ascultând vorbele pe care limba i le adresează. Ascultarea înseamnă ascultarea limbii, iar nu ascultarea cu urechea. Limba, se vede, mai întâi la începuturi și apoi, încă o dată, la urmă ne arată calea către esența unui lucru. Drumul spre esență nu ne este furnizat spontan, ca și cum esența care tace ni s-ar cuveni și ar fi pregătită pentru accesul nostru. A vorbi în interiorul limbii echivalează cu a asculta cuvintele pe care limba ți le adresează, prin care te îndrumă, a obține acea rostire care vorbește prin tăcere. Prin ascultare și tăcere, limba revelează și păstrează în discurs ființarea ca ființare. În limbă se ascultă și se tace, căci esența limbii „nu se epuizează în faptul de a fi mijloc de comunicare”²⁰. Prin conținutul său de ascultare și de tăcere, limba se dovedește a fi altceva și în plus o unealtă pe care o posedă omul printre multe altele. Ea se expune ca situatoare, ca cea care acordă în fapt posibilitatea situării în miezul deschiderii ființării. Doar „acolo unde există limbă există lume, adică sfera mereu schimbătoare a deciziei și acțiunii, a faptei și a responsabilității”²¹. Limba este „esență pe cale”²², „evenimentul suprem al Dasein-ului uman”: prin ea ascultarea și tăcerea se instituie limbajual. La Heidegger, în afară de această tăcere limbajuală apare și tăcerea cogitativă. Logosul nu numai că tace limbajual, el tace totodată și cogitativ. „Autentica cunoaștere a ființei este tacită”, consideră Heidegger²³. Filosofia este știința ființei. Cunoașterea filosofică este tacită. Aparatul cogitațional al discursului își găsește formalizarea în logică. La Heidegger nu vom găsi excepția. Resimțind limitele limbii în ce privește atragerea tăcerii în discurs, atunci când acestuia îi lipsește sensul, Heidegger, în plus și esențialmente altfel decât Wittgenstein, caută instrumente. Heidegger încearcă să sprijine tăcerea limbajuală pe o tăcere cogitațională. El arată că gândirea ce merge pe urmele logosului nu mai poate urma logica normală, nu-i este îngăduit nici să recurgă la o supra-logică, deoarece această supra-logică, dialectica, se înțelege pe sine doar pornind de la logica tradițională. Nu are voie să evadeze nici în logic, nu poate proclama alogica, deoarece toate se înțeleg pe sine pornind de la logică. „Gândirea adevărului ființei, arată O.

Pöggeler²⁴, trebuie să se înțeleagă pe sine pornind de la miza sa proprie”. Miza proprie însă nu este una clară, certă și limpede. O trăsătură fundamentală a adevărului ființei constă în tăcerea ce lasă o anume ascundere să fie ascundere. Discursul gândit nu vorbește despre ceva cu scopul de a păstra tăcerea asupra a altceva despre care nu se poate exprima riguros, căci ar înlocui o ascundere cu o altă ascundere. Tăcerea gândirii este rostitoare, iar grăirea ei este tăcută. Se înapoiază astfel ascunderii ieșirea din ascundere. La Heidegger, apreciază Pöggeler, „tăcerea înseamnă păstrare prin tăcere a ascunderii, ascundere înțeleasă ca mister ce adăpostește totul. Logica gândirii care gândește adevărul ființei este logica tăcerii, adică sigetica”²⁵. Nu este vorba doar de o logică izolată a tăcerii. Sigetica trimite la esența limbii. Logica tăcerii este în drum spre limbă. Ajunge la ea doar ca tăcere. Sigetica este logica filosofiei, conchide Heidegger: „Logica tăcerii este legitatea precaută a păstrării prin tăcere. Logica tăcerii este logica filosofiei”²⁶.

Limbajul ar trebui să se abandoneze unei logici a tăcerii, aceasta însă nu există. Prin urmare, se impune instaurarea unei logici proprii limbajului ce devoalează tăcerea și investighează prin aceasta adevărul ființei. În greacă, „sigan” înseamnă „a tăcea”. Logica tăcerii va fi denumită de Heidegger „Sigetica”. În opinia lui Otto Pöggeler, Sigetica nu traduce ideea că „vorbirea trebuie înlocuită prin tăcere sau că tăcerea trebuie pur și simplu să capete o preeminență în raport cu vorbirea”²⁷. Sigetica nu pune în discurs o parte cumva iraționalistă a gândirii heideggeriene care ar căuta să obțină tăcerea ca tăcere întru ceva, ci dimpotrivă, ea întemeiază o evidență: prezintă trăsătura fundamental critică și metacritică a gândirii ce se investește în tăcere. Pentru Heidegger tăcerea asigură funcționarea cogitativă din esența logosului. Se poate conchide că logosul heideggerian vorbește limba tăcerii și judecă în logica tăcerii. Spre deosebire de Wittgenstein, Heidegger nu găsește o limită în tăcere, ci un mod de dezvoltare a discursului.

NOTE

¹ Jean-Pierre Vernant, *Mit și gândire în Grecia Antică*, Traducere de Mihai Gramatopol, București, Editura Meridiane, 1995, p. 193.

² Anton Dumitriu, *Philosophia mirabilis*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 42.

³ Anton Dumitriu, *Aletheia*, București, Editura Eminescu, 1984, p. 7.

⁴ *Ibidem*, p. 106.

⁵ Jean-Paul Sartre, *Existență și adevăr*, Traducere de Giuliano Sfichi, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 77.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Stephen-John Bindemann, *Heidegger and Wittgenstein: The Poetics of Silence*, Washington, University Press of America, 1981, p. 7.

⁸ Alexandru Boboc, *Semiotică și filosofie – Texte de referință*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1998, p. 20.

⁹ Martin Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, Traducere de Thomas Kleiniger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Politică, 1988, p. 321.

- ¹⁰ *Ibidem*, p. 367.
- ¹¹ Alexandru Boboc, *op. cit.*, p. 23.
- ¹² Martin Heidegger, *Ființă și timp*, Traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003, p. 225.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ Stephen-John Bindemann, *op. cit.*, p. 11.
- ¹⁷ Otto Pöggeler *Drumul gândirii lui Heidegger*, Traducere de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 1998, p. 237.
- ¹⁸ Apud Alexandru Boboc, *op. cit.*, p. 24.
- ¹⁹ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Traducere de Thomas Kleiniger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1982, p. 169.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 197.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² *Ibidem*, p. 176.
- ²³ Apud Alexandru Boboc, *op. cit.*, p. 23.
- ²⁴ Otto Pöggeler *op. cit.*, p. 227.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ Apud *ibidem*.
- ²⁷ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIE

- Boboc, Alexandru, *Semiotică și filosofie – Texte de referință*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1998.
- Bindemann, Stephen-John, *Heidegger and Wittgenstein: The Poetics of Silence*, Washington, University Press of America, 1981.
- Dumitriu, Anton, *Philosophia mirabilis*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974.
- Dumitriu, Anton, *Aletheia*, București, Editura Eminescu, 1984.
- Heidegger, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976.
- Heidegger, Martin, *Kant et le problème de la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1979.
- Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Traducere de Thomas Kleiniger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1982.
- Heidegger, Martin, *Repere pe drumul gândirii*, Traducere de Thomas Kleiniger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Politică, 1988.
- Heidegger, Martin, *Principiul identității*, Traducere de Dan Ovidiu Totescu, București, Editura Crater, 1991.
- Heidegger, Martin, *Introducere în metafizică*, Traducere de Thomas Kleiniger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 1999.
- Heidegger, Martin, *Parmenide*, Traducere de Bogdan Mincă și Sorin Lavric, București, Editura Humanitas, 2001.
- Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, Traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003.

- Le Breton, David, *Despre tăcere*, Traducere de Zaharia Constantin, București, Editura All, 2001.
- Pöggeler, Otto, *Drumul gândirii lui Heidegger*, Traducere de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 1998.
- Sartre, Jean-Paul, *Existență și adevăr*, Traducere de Giuliano Sfichi, Iași, Editura Polirom, 2000.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mit și gândire în Grecia Antică*, Traducere de Mihai Gramatopol, București, Editura Meridiane, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig, *Grammaire philosophique*, Paris, Gallimard, 1980.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tratatus Logico-Philosophicus*, Traducere de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 1991.
- Wittgenstein, Ludwig, *Caietul albastru*, Traducere de Mircea Flonta, în colaborare cu Mircea Dumitru, București, Editura Humanitas, 1993.
- Wittgenstein, Ludwig, *Cercetări filosofice*, Traducere de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2004.
- Yannaras, Calos, *Heidegger și Areopagitul*, Traducere de Nicolae Șerban Tanașoca, București, Editura Anastasia, 1996.

G. POPA-LISSEANU, *Mitologia greco-romană*
(vol. 1: Legende zeilor, vol. al 2-lea: Legende eroilor),
București, Editura Vestala, 2008, 400 p., 526 p.

Cu deosebită satisfacție semnalăm apariția unei lucrări în domeniul filologiei clasice de un interes deosebit pentru specialiștii clasiști și pentru filologi care o vor utiliza în exegezele literare, în explicarea operelor cu subiecte alese din epoca Antichității, care preiau personaje, mituri, evenimente din sfera culturii și civilizației greco-romane.

Cartea publicată în trei volume la București, la Editura Vestala în anul 2008, scrisă de G. Popa-Lisseanu, profesor universitar de limba și literatura latină, a apărut pentru prima oară la începutul secolului al XX-lea, fiind un îndrumar fundamental pentru studiul lumii moderne și contemporane. Remarcabile sunt ilustrațiile utilizate, fie fotografiile cu conținut mitologic ale unor opere din marile muzee ale lumii, fie picturi sau gravuri ale unor artiști celebri, fie desene care reprezintă personajele mitologice din respectiva legendă.

În volumul I sunt trecute în revistă toate zeitățile Olimpului, pentru care se enunță amândouă numele, cel elin și echivalentul latin (Zeus-Jupiter, Hera-Iunona, Poseidon-Neptun etc.), începând de la facerea lumii din Haos, vârstele omenirii-vârsta de aur, vârsta de argint, vârsta de aramă, vârsta de fier; sunt povestite într-un stil deosebit de agreabil lecturii, inteligibil și amplu, căsătoriile între zeități și progeniturile care vor apărea din acestea.

Foarte utilă este povestea despre Europa cititorilor care au preluat acest nume lexicalizat în limbile moderne, omițându-i proveniența, ignorând de asemenea răpirea sa din Fenicia, țară din Asia în Insula Creta, în Europa.

Volumul al II-lea (*Legende eroilor*) conține evenimentele cele mai cunoscute din literatura greacă, care reprezintă subiectele epopeilor și ale tragediilor din Antichitate: enumerăm expediția Argonauților, care apare la Euripide, Seneca, Apollonios din Rhodos, povestirile despre mitul lui Oedip, care va fi dramatizat de Sofocle, legende ciclului troian, din care sunt create epopeile homerice *Iliada* și *Odiseea*, cucerirea Troiei, familia Atrizilor și peripețiile lui Ulise.

Se explică numele unor cetăți foarte cunoscute spre exemplu cetatea Troia de la numele regelui Tros, din care sunt povestite o seamă de întâmplări celebre precum judecata lui Paris, nașterea lui Ahile, sacrificarea Ifigeniei, luptele purtate în Câmpia Troiei. Sunt înfățișate însă și episoade

speciale din perspectivă umană, precum prietenia dintre Ahile și Patrocle sau dușmănia dintre Ahile și Hector, uciderea acestuia și dispararea Andromacăi, soția sa.

De asemenea sunt prezentate faptele de vitejie ale lui Hercule (confruntările cu leul din Nemea, cu hydra de la Lerna, cu cerboarea cu coarnele de aur, cu mistrețul din Erymanth, cu păsările din Stymphal, muncile din grajdurile lui Augias, întâlnirea cu taurul din Creta, prinderea cailor lui Diomedea, câștigarea cingătoarei Hippolytei, prinderea vacilor lui Geryon, dăruirea merelor de aur din grădina hesperidelor, prinderea lui Cerberus), cele douăsprezece evenimente fiind recunoscute și semnificative pentru tenacitatea și virtutea acestui personaj mitologic.

Un alt personaj mitologic întâlnit este Tezeu, fiul lui Aegeu, regele Athenei, care îl învinge pe Minotaur în Creta și va deveni rege al Athenei ca succesor al tatălui său, Aegeu; îi dă naștere lui Hippolit, care ne este cunoscut prin episodul cu Fedra, mama sa vitregă.

Numind aceste legende din mitologia greco-romană *sâmbure al spiritualității individualizante* (p. 5), autorul este conștient de importanța cunoașterii universului mental al acestor popoare și teritorii mediteraneene și de rolul lor ca fundament al culturilor moderne și contemporane, care explicit sau tainic vor folosi acest tezaur pentru menținerea tradiției textelor scrise. Aceste evenimente și personaje sunt permanent preluate în dramaturgia contemporană, în lirica și proza universală de azi, și, în condițiile reducerilor pe care studiile clasice le-au suferit în ultimii ani, acest tratat devine un sprijin de neînlocuit, fiind o necesitate deopotrivă pentru clasiști, filologi și oameni de cultură. În plus, stilul deosebit de plăcut conferă fluentă lecturii, care astfel câștigă adepți pentru erudiție și cultivarea acesteia. Descifrarea și înțelegerea dificilelor opere ale Antichității îi poate îndepărta pe cercetători, renunțarea este o consecință a obstacolelor cu care se confruntă cititorul în înțelegerea operei de literatură străină sau română inspirată din subiecte ale culturii antice. De aceea sintetizarea operelor capitale din literatura universală, perioada Antichității, într-un compendiu cu rol de ghid constituie o inițiativă extraordinară; subiecte cu greu urmărite și reținute de cititori profani sunt aici simplificate, devenind astfel accesibile publicului.

Ioana-Rucsandra DASCĂLU

**ANA-CRISTINA HALICHIAS,
MARIA-LUIZA DUMITRU OANCEA (coord.),
IANVA, *Lumea greco-romană în studii și articole*,
Editura Universității din București, 2009, 390 pp.**

Volumul pe care îl prezint a apărut sub egida Institutului de Studii Clasice condus de prof. univ. dr. Florica Bechet, șefa Catedrei de Filologie Clasică din cadrul Facultății de Limbi Străine din București, una dintre contribuțiile științifice sub sigla *LCI*, care abreviază *Limbi, Culturi, Identități*, oferită de membri ai acestui institut sub coordonarea Anei-Cristina Halichias și a Mariei-Luiza Dumitru Oancea.

Lumea greco-romană nu se limitează la timpul și spațiul Antichității. Astăzi, la peste un mileniu și jumătate de la încetarea convențională a existenței sale istorice, ea continuă să-și exercite influența asupra tuturor formelor de cultură și civilizație în varii moduri. Într-un mod direct, prin prezența nenumăratelor monumente arhitectonice, a mărturiilor arheologice, prin artefactele, inscripțiile, scrierile și, nu în ultimul rând, prin limbile a căror coloană vertebrală au format-o și al căror țesut viu îl alimentează continuu. Într-un mod indirect, prin opera celor care reprezintă interfața acestei lumi cu lumea modernă, a celor care o studiază, o traduc, o descifrează, o interpretează și o mențin mereu vie, așa cum fac autorii acestui volum.

Pe lângă scopul științific pe care și-l propune, acest volum împlinește și rolul unei pioase omagieri a șapte iluștri filologi clasici români care s-au stins din viață în scurtul răstimp dintre anii 2006 și 2008. Ca urmare, volumul își întâmpină cititorii cu secțiunea intitulată *Evocări* (p. 11-36), dedicată *Egregiis magistris: Adelinae Piatkovski, Michaeli Nichita, Eugenio Cizek, Constanti Georgescu, Dan Michaeli Slușanschi, Stellae Petecel Georgio Ceaușescu*, profesori și cercetători deopotrivă, care au lăsat în urma lor o exemplară operă didactică și științifică și un model de înaltă umanitate. Fiecare dintre cei omagiați s-a bucurat de decenii de carieră didactică universitară practică cu devotament, cu competență, cu modestie și bunăcredință și fără a abdica de la ethosul pe care disciplina profesată – în sensul originar – îl însuflă și îl pretinde, transmițând neștirbit discipolilor ceea ce ei înșiși au primit de la magistrii lor direcți ori de la cei care grăiesc din negura veacurilor. Cu discreție și naturalețe s-au oferit unei adevărate asceze a slujirii în templul filologiei clasice de care, de prea multă vreme, sunt ținute deoparte generațiile tinere de studioși români. Evocările pline de căldură și

recunoștință ale foștilor discipoli, astăzi ei înșiși reputați specialiști și profesioniști datorită fericitei întâlniri cu magistrii numiți aici (precum și alții, neevocați în aceste pagini, dar nu mai puțin influenți), arată ce gravă eroare fac cei care ignoră cu obstinație virtuțile formatoare ale ethosului uman și profesional și capacitatea unică de deschidere spre orizonturile universalității pe care le posedă învățământului clasic, calități care nu pot fi substituite de nici o altă disciplină din curriculum școlar sau universitar. Din fericire, datorită acestor spirite tutelare, chiar dacă astăzi are un număr mai mic de membri, procesiunea lampadoforilor filologiei clasice românești își urmează fără întrerupere calea și face în același timp oficiul de a o păstra conectată la marea comunitate a filologiei clasice internaționale.

A doua secțiune a volumului cuprinde un foarte consistent număr de pagini de *Studii și articole* (p. 39-389) aparținând la douăzeci și șase de autori, care au scris douăzeci și cinci de articole și studii. Eclectismul conținuturilor lor este intenționat prin însăși formularea titlului volumului care le circumscrie.

Astfel, o parte dintre articole se grupează în jurul unor teme din sfera literaturii grecești și latine, a istoriei literare ori a comparatismului, precum: Victor Celac, *De la Odysseu la Gelasimus* (pp. 107-127), Vicki Ciocani, *Heroic Weapons in Sophocle's Ajax and Philoctetes*, (pp. 128-141), Traian Diaconescu, *Personificarea alegorică în comedia lui Plaut. Structură, semnificație, funcție* (pp. 223-248), Doina Filimon-Doroftei, *Modalități de relativizare în poezia de tinerețe a lui Ovidius* (pp. 256-275), Liviu Franga, *Tibullus sau despre reverie* (pp. 276-282).

Sunt articole care ilustrează adevărata muncă a filologului, adică studiul manuscriselor și analiza textuală: Vladimir Agrigoroaei, *L'Ovide français du XX^e siècle* (pp. 39-63), Marian Ciucă, *Traducerea latină a cronicii lui Miron Costin și relațiile ei cu manuscrisele românești. Studiu stematic* (pp. 148-172).

Alte articole tratează un spectru variat de probleme lingvistice: Florica Bechet, *E. Lovinescu și sintaxa latină* (pp. 101-106), Constantin Georgescu, *Despre fenomenul de remigrare a cuvintelor* (pp. 283-293), Florentina Nicolae, *Observații privind dislocările sintactice în Historia Moldo-Valachica și Hronicul vechimei a româno-moldo-vlahilor* (358-364), Lucia Wald, *A vorbi și a tăcea – cu exemple din limba latină* (pp. 384-389).

Există articole care se subsumează ariei filosofice: Alexander Baumgarten, *Lithois pheroménois. Note la semiologia plotiniană a cerului* (pp. 64-70), Ioana Costa, *Epilogus quidam omnium* (Giordano Bruno, *De vinculis in genere*) (pp. 186-201), Marius David Cruceru, *Augustin între*

„pătimire”, „patimă” și „pasiune”. O analiză asupra încercărilor de echivalare a termenului grecesc *páthos* în opera de maturitate a lui Augustin (pp. 202-222), Ioana Munteanu, *Machina și machina mundi în textele latinătății clasice* (pp. 335-357).

Studii imagologice și de mentalități le aparțin Alexandrei Ciocârlie, *Une image stéréotypée de Carthage* (pp. 142-147), lui Ștefan Colceriu, *Obizouth* (pp. 173-185), Simonei Georgescu, *Tragōidia ca personaj în imaginarul colectiv al antichității* (pp. 294-306), Mariei-Luiza Dumitru Oancea, *Antiospeția în Odysseia homerică* (pp. 375-383).

În câmpul retoricii și al poeziei se situează câteva dintre studii și articole, precum cel al Marianeii Băluță-Skultéty, *Palimpsest și glosă în Arte poetică lui J. L. Borges* (pp. 71-83), al Anei-Cristina Halichias, *Sallustius, De coniuratione Catilinae III, 1-2 (Între argumentare, gramatică și stilistică)* (pp. 321-334), al lui Theodor Georgescu cu *Pornoboskós sau parodia oratorului (II)*. (Herondas, *Mimiambul al II-lea*) (pp. 307-320) și al Simonei Nicolae, *George Murnu et la poétique de la traduction de l'Iliade homérique* (pp. 365-374).

În mod evident, nu lipsesc articolele despre mitologie. *Les fondements mythologiques de l'hydronymie européenne. L'exemple du Danube* de Petre Gh. Bârlea și Roxana-Magdalena Bârlea (pp. 84-100) este conceput la confluența mitologiei cu toponimia. *Legenda Argonauților în Războaiele gotice ale lui Procopius din Cezareea* (pp. 249-255) de Tudor Dinu urmărește modul în care se raportează istoricul bizantin la mitul Argonauților.

Aceasta a fost o simplă trecere în revistă a sumarului volumului. Cu siguranță, conținutul fiecărui articol sau studiu depășește încadrarea pe care am făcut-o în încercarea de a sistematiza o atât de largă și mozaică propunere tematică. Există, în aceeași măsură, o mare diversitate de abordări și de metode de cercetare adoptate de autorii articolelor. Cu toate acestea, contribuțiile au în comun spiritul care îi animă și îi caracterizează pe filologii clasici, între care se regăsesc relevanța și pertinenta selecției temei, fidelitatea față de textul analizat, rigoarea argumentativă, rafinamentul sobru al expunerii.

Volumul acesta reprezintă, alături de alte trei volume de culegeri de studii și articole numite *Dionysiaka*, ce sunt editate sub aceeași siglă a Institutului de Studii Clasice și coordonate de prof. univ. dr. Florica Bechet, importante rezultate ale cercetărilor filologilor clasici români care au apărut din 2007 până în prezent.

Dana DINU

PAUL VEYNE, *Sexualitate și putere în Roma antică*,
prefață de Lucien Jerphagnon, traducere din franceză și note de
Gabriela Creția, București, Editura Humanitas, 2009, 204 pagini

Traducerea în limba română a lucrării lui Paul Veyne *Sexualitate și putere în Roma Antică* este binevenită și foarte oportună pentru studiile Antichității latine, fiind în același timp și un instrument deosebit de valoros pentru reconstituirea mentalităților Romei Antice. Lucrarea recenzată de noi este a doua traducere integrală în limba română a lui Paul Veyne după opera *Au crezut grecii în miturile lor?* din 1996 publicată la Editura Univers.

Cartea este structurată în patru părți, precedată de prefața lui Lucien Jerphagnon, membru corespondent al Academiei din Atena, încheiată printr-o *Orientare bibliografică* și un *Index de nume de persoane*.

Prefața este în același timp și un prețios rezumat al cărții lui Paul Veyne, dar și o biografie a acestuia, considerat de către Lucien Jerphagnon „savant de înaltă clasă” (p. 7); opera acestuia este plastic descrisă de academicianul francez, el considerând-o: „...o imagine a unei noi Rome ... pentru că în mintea cititorului se va ridica o altă Romă, în care viețuiesc și-și văd de treburi alți romani decât cei din filme. O civilizație, în adevărul ei, ne lasă să-i vedem pe câțiva, vestigii prea multă vreme îngropate sub lava banalităților, sub cenușa clișeeilor, mai înduioșători decât toate închipuirile. Aceasta este Roma care va obseda memoria cititorului... Despre aceste lumi care se întind pe aproape douăsprezece veacuri, pietrele îi vor spune, de acum încolo, mai mult...” (p. 12)

Sexualitate și putere în Roma Antică a apărut din însumarea unor serie de articole, studii și interviuri ale lui Paul Veyne în prestigioasa revistă științifică franceză, *L'Histoire*, un reper în istoriografia mondială, fiind așadar o carte interviu, în care Paul Veyne „pune în discuție adevărurile și legendele legate de romani în raporturile lor cu politica, banii, puterea, dreptul, sexualitatea, viața și moartea...” (p. 2.)

Partea I a cărții interviu este una care se ocupă mai mult de mentalități, evidențiind acest caracter mentalitar și prin titlul ei *Ce este un roman?*. Această primă parte conține patru capitole: 1. *Ce este un roman*, 2. *Pe când Roma stăpânea lumea*, 3. *Ce mai rămâne din Roma* și 4. *Păgânii și zeii lor*. În aceste capitole autorul analizează aproape toate structurile mentale fundamentale ale romanilor: concepția asupra societății în care trăiau, viziunea lor asupra lumii cucerite, poziționarea față de stat și

concepțiile religioase. Redăm cele mai interesante concluzii ale autorului din această primă parte, deoarece aceste concluzii sunt demne de reținut de către cei interesați de Antichitatea romană, Paul Veyne răspunzând la întrebarea *Ce este un roman?*: un roman este în primul rând un „cetățean roman”, cetățenia lui fiind „un semn de recunoaștere”, el este în același timp și „cel civilizat” precum „africanul Apuleius” (p. 30). De asemenea, i se răspunde cititorului și la întrebarea ce erau romanii și ce rol reprezentau ei prin statul lor în geopolitica mondială: „Romanii au avut un noroc imens, joncțiunea, pe de-o parte, a convingerii lor calme, împărtășită de clasa guvernantă ... anume că aveau să domine lumea ... Lumea mediteraneană nu avea deci nici o șansă să le reziste” (p. 21.), „...romanii erau poate stăpâni, dar nu erau exploataatori...” (p. 22), „...romanii sunt aceia care resimt foarte puternic dreptul de a guverna...” (p. 35) iar „...pe plan internațional Roma se consideră singurul stat din lume ... în afara Romei, nu există decât barbari.” (p. 38)

Ca un adevărat sociolog, Paul Veyne descrie cauzele succesului imperialismul roman, al romanizării și modelului organizatoric roman, toate acestea fiind receptate nu numai de civilizația europeană: „...Orașele romane au dăinuit în Occident, ... bineînțeles că există anumite trăsături romane păstrate pe pământ islamic, fiindcă toate civilizațiile pre-industrializate se aseamnă... Dăinuie în Europa segmente întregi masive ... cum ar fi instituțiile de stat ... dreptul public, o operă uriașă...” (pp. 45-46)

Foarte interesante sunt analizele privind sentimentul religios al romanilor, dar mai ales concluziile lui Paul Veyne despre poziționarea romanilor față de zeii lor. Autorul apreciază că romanii tratau cu zeii lor, asemeni unui popor, am completa noi un popor celest, așa încât celebrul pact, *DO UT DES*, capătă un alt sens datorită interpretării lui Paul Veyne: „...relațiile (dintre romani și zeii lor, n.n.) erau asemănătoare celor dintre două popoare sau două specii vii. Între cetatea romană și zeii pe care ea alesese ea să-i cinstească domnea sau nu domnea înțelegerea cordială, după împrejurări ... *pax deorum*...” (p. 48) romanii fiind considerați posesori ai unei „toleranțe universale” (p. 50), iar zeii acestor păgâni de romani „îi dăruiau Romei victoria și imperiul...” (p. 61)

Partea a II-a a cărții interviu are ca subiect societatea și economia, dar nu lipsesc analizele pertinente despre modul de viață roman și relațiile politico-sociale din Cetatea Eternă. Titlul acestei secunde părți este unul sugestiv: *Banii și politica*. Autorul face radiografia politică a cetății romane, comparând-o cu structuri politice actuale. De asemenea, Paul Veyne consideră boala societății actuale – corupția – ca fiind o moștenire romană, iar modul de a face politică al Romei a fost perpetuat până astăzi. Redăm interesantele interpretări ale autorului pentru o mai bună înțelegere: „...Sta-

tul romane este un model politic clădit pe două idei. Mai întâi, o cetate antică seamănă cu ceea ce este astăzi un partid politic militant ... cetățenii ... sunt oameni devotați unei cauze... (cetatea, n.n.) nu este o societatea de binefacere pe acțiuni, ci de o organizare ... este militantism civic. Cea de-a doua idee este statutul concret al cetățeanului ... în Antichitate, cetățeanul se pune în slujba societății cu toate resursele lui...” (p. 75)

Ne-a atras atenția comparația dură pe care o face autorul despre Imperiul Roman: „...*Imperiul Roman este mafia*... (titlul capitolului II al părții a II-a) La urma urmelor, în acest mediu (cel roman, n.n.) exista un cod de *onoare*... Imperiul Roman are structura unei Mafii. Este o imensă Sicilie ... să zicem că există o putere, *potestas*, care te obligă s-o respecti când o lovești în forțele ei vitale...” (pp. 81-82)

Capitolul III, ultimul, al părții a II-a continuă partea I, intitulată *Ce este un roman?*, deoarece tratează din nou mentalul colectiv roman. Are un titlu, ciudat la prima citire, *Obscenitatea și „folclorul” la romani*. Am reținut principalele trăsături mentale ale romanului, descrise de autor, cele care îi coordonează activitățile și-i determină acestuia participarea socială: „...Societatea romană este serioasă ... romanul dacă nu se poartă ca un simplu om, se poartă ca un magistrat ... Virtute, familie, patrie (coordonatele mentale, n.n.) niciodată nu par a fi folclorici...” (p. 85)

Partea a III-a are un titlu inspirat din dramaturgie, *Moartea ca spectacol*, care, prin cele trei capitole ale sale: *Roma antică: sinuciderea nu este obscenă; Gladiatorii, artiști blestemați și Gladiatorii sau moartea ca spectacol*, ne descrie, tot din perspectivă sociologică, moartea la Roma, concepută fie ca un gest ultim de onoare, fie ca spectacolul din arenă în interpretarea gladiatorilor. Dificultatea analizei acestui fenomen, societatea în care s-a manifestat dispărând, nu-l împiedică pe autor să ajungă la interpretări de substanță a ceea ce însemna arena în viața Romei. Protagonistii arenei erau gladiatorii, „artiștii blestemați”, „marfe instabile”, pioni de bază pe tabla de șah a culturii vulgului roman, spectacolul lor fiind moartea: „...Acestea erau cele două componente a ceea ce vom numi arenă: luptele de gladiatori, pe de-o parte, iar pe de alta, torturile condamnaților la moarte într-o mizanscenă de music-hall sau de vânatoare în cursul căreia leul își mănâncă întotdeauna dresorul...” (p. 112)

Partea a IV-a intitulată *Cuplul și sexualitatea la Roma* îmbină istoria mentalităților cu medicina prin cele cinci capitole ale sale: *Nunta cuplului roman, Zi de nuntă la Pompei, Avortul la Roma, Homosexualitatea la Roma și Laudă virilității*. Aflăm din această ultimă parte multe date importante din viața domestică a romanilor, comparată în primul capitol cu viața domestică

a grecilor, Paul Veyne insistând mai ales pe evenimentele cruciale din viața femeii romane: căsătoria și nașterea copiilor. Căsătoria este un proces cu profunde implicații civice, pentru că ea se face în scopul perpetuării corpului de cetățeni: „...cetățenii (romani, n.n.) aveau datoria să se căsătorească pentru a procrea legiuit, copii care, legitimi fiind, aveau să perpetueze corpul civic...” (p. 151) căsătoria fiind și „o îndatorire civică și un aranjament domestic...” (p. 157)

De asemenea, aflăm multe dintre metodele de contracepție folosite de femeia societății romane, dar și despre homosexualitatea care exista în Roma.

Cartea interviu a renumitului istoric Paul Veyne se încheie cu *Orientarea bibliografică*, structurată pe capitolele cărții, și cu un *Index* care ușurează lectura. Bibliografia utilizată de către autor este de mare ajutor cititorului care vrea să aprofundeze domeniul mentalităților romane.

Salutăm traducerea românească a lucrării lui Paul Veyne, această carte reprezentând încă un mijloc de completare a cunoștințelor despre miracolul roman și civilizația creată de el. Aderăm la părerea citată pe supracopertă a academicianului Lucien Jerphagon cu privire la valoarea acestei cărți: „Cei care vor fi tentați să știe mai bine ceea ce sunt siguri că știu – sau știu sigur – despre Roma și despre romani vor găsi în această carte materia cu care să-și refacă percepția...”

Mădălina STRECHIE