

ARISTOTEL

POETICA

Studiu introductiv, traducere și comentarii
de D. M. PIPPIDI

Ediția a III-a
îngrijită de STELLA PETECEL



EDITURA IRI
București, 1998

Redactor: EDUARD IRICINSCHI

Concepția grafică a copertei colecției: VENIAMIN & VENIAMIN

Tehnoredactare computerizată: LILIANA KIPPER
MARIANA MÂRZEA

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ
ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

Toate drepturile rezervate EDITURII IRI

ISBN: 973-97627-9-4

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI A III-A

Putine sunt în lume traduceri de o atât de profundă, complexă și nuanțată înțelegere a gândului aristotelic din Poetica, gând care, dens, eliptic și adesea enigmatic exprimat, specific întregii opere a marelui Stagirit, cere o adevărată descifrare înainte de a fi transpus în termenii echivalenți ai unei limbi moderne; putine sunt și interpretările de o asemenea acuitate încât, pornind de la un aspect sau altul al tratatului, să meargă direct la esență, să reconstituie în adevăratele ei dimensiuni o întreagă concepție bine definită despre natura și legile actului creator, proiectând-o în perspectiva construcției organice articulate care este sistemul aristotelic, individualizând-o în raport cu alte tipuri de gândire ale autorilor greci sau latini.

O asemenea operă n-o putea întreprinde decât un specialist cu un orizont mental capabil să cuprindă și să înțeleagă din interior spiritualitatea antică, sesizându-i constantele și variantele în milenara ei evoluție. Și a întreprins-o, în mod magistral, D.M. Pippidi (1905–1993), corifeu al studiilor noastre clasice, continuator direct al marilor linii de cercetare instituite de Iorga și Pârvan, recunoscut pe plan internațional drept una dintre cele mai prestigioase personalități consacrate studiului literaturii, filosofiei, istoriei și arheologiei antice.

Astfel se explică de ce acum, reeditat la peste trei decenii de la precedenta sa apariție, volumul își păstrează nealterată actualitatea — actualitatea perenă a marilor valori. În aceste condiții, prezenta ediție, postumă, îndeplinindu-și unica dar imperativa

datorie, cea a reproducerii fidele până la ultimul detaliu a ediției din 1965, redă cititorului de azi, intact, darul inestimabil oferit culturii noastre de marele profesor și savant, a cărui prestanță intelectuală și integritate morală au iradiat din întreaga sa viață și operă, ca un adevărat model de independență spirituală, în orice condiții.

Sub titlul de Anexă au fost adăugate, la sfârșitul volumului, câteva pagini conținând trimiteri bibliografice sau fugare însemnări, datate din diverse perioade ulterioare ediției din 1965, puse la dispoziția editurii, care-i mulțumește pe această cale, de domnul prof. dr. Andrei Pippidi, pagini din care am putea deduce intenția ilustrului părinte al domniei sale de a pregăti o nouă ediție a Poeticii. (Parantezele drepte utilizate pentru completarea cuvintelor prescurtate în manuscrisul acestor însemnări, ca și cele prezente pentru a marca Nota asupra ediției din 1965, apărută fără titlu, aparțin editorului.)

Cititorul dornic de a aprofunda studiile despre Poetica aristotelică, unele dintre ele menționate chiar în notele cărții în ediții anterioare, poate consulta cu folos volumul D.M. Pippidi, Formarea ideilor literare în antichitate, București, Editura Eminescu, 1972, rămasă până azi una dintre cele mai importante cărți de referință în domeniu.

Aceste studii, alături de cele despre Homer sau despre tragicii greci, de traducerea comentată a filosofilor eleați sau de cele privitoare la religiile antice, reprezintă doar una dintre direcțiile de cercetare urmate de-a lungul vieții de D.M. Pippidi. Ele constituie, într-un fel, propileele dar și un permanent plan secund al mării opere arheologic-epigrafice desfășurate pe parcursul a câteva decenii, a cărei bibliografie, încununată de monumentalul volum, unic în lume, conținând Inscripțiile din Scythia Minor (București, Editura Academiei, 1983), ar ocupa câteva zeci de pagini.

Este de dorit și de sperat ca reeditarea Poeticii să fie urmată de reeditarea operei integrale a coplesitoarei personalități care a fost D.M. Pippidi.

[NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI A II-A, 1965]

Într-o primă formă, mult deosebită de acea de astăzi, prezenta traducere a Poeticei lui Aristotel a fost publicată în 1940, într-un număr restrâns de exemplare, epuizate în câteva săptămâni. Practic, lucrarea a rămas necunoscută celor mai mulți, ceea ce explică stăruința cu care de-a lungul ultimilor douăzeci de ani mi s-a cerut să pregătesc o ediție nouă, la curent cu studiile publicate între timp, la curent și cu propriile mele cercetări asupra ideilor literare în Antichitate – unele inedite, altele tipărite începând din 1935 în diferite reviste din țară și străinătate.

Mulțumită înțelegerii Editurii Academiei R.P.R., realizarea acestei intenții devine acum posibilă, în condiții ce fac din vechea lucrare o lucrare nouă. Dacă traducerea însăși n-a suferit decât schimbări neînsemnate, studiul introductiv și comentariul au fost revăzute și simțitor sporite, la acestea adăugându-se – sub formă de apendici – mai multe studii speciale asupra unora din problemele de competență ale doctrinei estetice a celui mai reprezentativ gânditor antic.

Într-un moment când activitatea-mi de cercetător se îndreaptă spre alte domenii ale științei Antichității, – nu fără nădejdea de a reveni cândva la istoria literelor grecești și latine, – volumașul oferit astăzi publicului reprezintă, îmi place să sper, nu încununarea unei străduinți încheiate, ci punctul de plecare al unor osteneți viitoare.

CUPRINS

Notă asupra ediției a III-a	5
[Notă asupra ediției a II-a, 1965]	7
INTRODUCERE	11

ARISTOTEL: POETICA

I. Imitația, esență a poeziei și a celorlalte arte. Felurite soiuri de poezie, după mijloacele cu ajutorul cărora realizează imitația	65
II. Felurite soiuri de poezie, după obiectele imitate	66
III. Felurite soiuri de poezie, după chipul cum realizează imitația	67
IV. Originea naturală a poeziei. Împărțirea în poezie „serioasă” și „hazlie”. Dezvoltarea ramurii „serioase”: epopeea și tragedia. Evoluția tragediei	68
V. Definiția comediei. Obârșia și dezvoltarea ei în comparație cu tragedia. Deosebiri între tragedie și epopee	70
VI. Definiția tragediei. Elementele din care e alcătuită. Însemnătatea lor respectivă	71
VII. Cel dintâi element al tragediei: subiectul sau mitul. Subiectul trebuie să fie întreg și de o oarecare întindere	74
VIII. Unitatea subiectului	75
IX. Subiectul trebuie să oglindească universalul. Comparație între poezie și istorie. Cele mai frumoase subiecte	76
X. Subiect simplu și subiect complex	78
XI. Elementele subiectului complex: peripeția, recunoașterea, elementul patetic	79
XII. Împărțirile cantitative ale tragediei: prologul, episodul, exodul, cântul corului	80
XIII. Sfaturi în legătură cu stârnirea sentimentelor de milă și frică. Eroul tragic.	80
XIV. Tragicul brutal și tragicul artistic. Feluritele chipuri de a stârni emoția tragică.	82
XV. Al doilea element al tragediei: caracterele	84

CUPRINS

XVI. Despre feluritele chipuri de recunoaștere folosite de autorii tragici	86
XVII. Sfaturi dramaturgilor în legătură cu creația tragică	87
XVIII. Despre intrigă și deznodământ. Despre deosebirea de structură a tragediei și a epopeii. Despre cor	89
XIX. Alte elemente ale tragediei: graiul și judecata	90
XX. Elementele graiului: litera, silaba, particula de legătură, numele, verbul, flexiunea, propozițiunea	91
XXI. Numele: feluritele lui specii, din punctul de vedere al exprimării poetice. Metafora	93
XXII. Caracterele graiului: exprimare poetică, exprimare comună	95
XXIII. Epopeea. Elemente comune cu tragedia. Se deosebește de istorie.	98
XXIV. Alte asemănări și deosebiri între tragedie și epopee. Homer, eternă pildă de intuiție artistică.	99
XXV. Probleme de critică literară și dezlegările lor	102
XXVI. Comparație între tragedie și epopee. Superioritatea tragediei.	106

COMENTARIU

I p. 111 – II p. 119 – III p. 123 – IV p. 128 – V p. 142 – VI p. 146 – VII p. 154 – VIII p. 157 – IX p. 159 – X p. 165 – XI p. 166 – XII p. 168 – XIII p. 169 – XIV p. 174 – XV p. 177 – XVI p. 180 – XVII p. 183 – XVIII p. 188 – XIX p. 191 – XX p. 192 – XXI p. 197 – XXII p. 199 – XXIII p. 203 – XXIV p. 205 – XXV p. 210 – XXVI p. 216.

APENDICI

I. Variante la ediția Rostagni	223
II. Aristotel și Aristofan. În jurul teoriei aristotelice a comediei	224
III. Aristotel și Tucidide. În marginea cap. IX al <i>Poeticei</i>	237
IV. Problema inspirației la Aristotel și Horațiu (<i>Poetica</i> XVII – <i>Ad Pisones</i> 309)	246
Bibliografie	267
Indicele numelor proprii pomenite în textul <i>Poeticei</i> .	273
Indicele termenilor greci folosiți în Introducere, Comentariu și Apendici	276
Indice de materii	280
ANEXĂ	285

INTRODUCERE

În forma în care ne-a fost transmis și în care e înfățișat astăzi cititorului¹, opusculul lui Aristotel *Περὶ ποιητικῆς* – *Poetica*, cum i se spune obișnuit – reprezintă, fără îndoială, numai o parte a tratatului original. Lucrul se poate deduce, înainte de toate, dintr-o aluzie a textului la o tratare a comediei din care nu ne-a rămas nici o urmă². Reiese, însă, tot atât de bine, dintr-o serie de referințe ale aceluiași Aristotel în tratatul *Despre retorică*, în care, pomenind subiecte dezvoltate în opera ce ne interesează, lasă să se înțeleagă că ar fi fost alcătuită din mai multe cărți³. Cum au dovedit-o cercetători recenți, ipoteza cea mai îndreptățită pare cea care-i atribuie două: cam de două ori întinderea textului ajuns până la noi⁴. Și, pentru că acesta din urmă (cartea I, după toate

¹ Aproape douăzeci de ani după prima ediție a acestei lucrări, *Poetica* a mai fost tradusă în românește de Constantin Balmuș (București, Editura Științifică, 1957).

² VI, 1449 b 20–21; XXVI, 1462 b 19. Cf. Fr. Susemihl, *De Poeticorum Aristoteleorum capite ultimo*, „Rev. de Philologie“, XVIII, 1894, pp. 255–259.

³ *Rhet.*, I 11, 1372 a 2; III, 1418 b 2. O aluzie identică și în *Pol.*, V (VIII) 7, 1341 b 39.

⁴ Cu totul izolată e încercarea de demonstrație a lui G. Galati Mosella, tinzând să atribuie *Poeticei* o singură carte: *La genesi e il carattere fondamentale della Poetica di Aristotele*, Palermo, 1910, pp. 51, 72. Tot atât de puțin convingătoare, de altă parte, și teza

probabilitățile)⁵ e închinat ramurii „nobile“ a poeziei (epopeea și tragedia), tot atât de îndreptățită apare și presupunerea că partea pierdută ar fi tratat despre ramura „grosolană“ ori „mușcătoare“ a poeziei, producțiile iambice și comice⁶.

La fel cu restul scrierilor ce alcătuiesc astăzi colecția operelor aristotelice (singura excepție fiind constituită de tratatul despre *Statul atenienilor* – Ἀθηναίων πολιτεία – descoperit la sfârșitul veacului trecut într-un papir din Egipt) Poetica face parte din categoria lucrărilor zise „acroamatice“ ale filozofului, cu alte cuvinte a lucrărilor ce nu erau sortite răspândirii în marele public, ci învățământului: Țaiete de note destinate să ajute memoria maestrului, formulate precis dar fără căutare, spre deosebire de cele destinate unui cerc larg de cititori – ἐξωτερικοὶ λόγοι – scrise cu toată îngrijirea compatibilă cu subiectele tratate, de cele mai multe ori în formă dialogată.

Întâmplarea, care hotărăște soarta cărților, a făcut ca scrierile exoterice ale lui Aristotel, hărăzite veșniciei, să piară până la una. Ne-au rămas, în schimb, efemerele scrieri acroamatice, notele de

lui Daniel de Montmolin, *La Poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures* (Neuchâtel, 1951), potrivit căreia, în forma-i actuală, opusculul aristotelic ar înfățișa prelucrarea unui text inițial mai scurt, refăcut și modificat de autor îndeosebi în capitolele 3, 4, 9, 12, 13, 20, 25. În legătură cu această din urmă lucrare, vezi observațiile lui K. Svoboda, în „Deutsche Literaturzeitung“, LXXIV, 1953, col. 337–339 și A. J. Festugière, „Rev. des Études grecques“, LXVII, 1954, pp. 252–258. Nu cunosc decât din titlu disertația lui K. Lienhard, *Zur Entstehung und Geschichte von Aristoteles Poetik*, Zürich, 1950.

⁵ A doua, după S. Haupt, „Philologus“, LXIX, 1910, pp. 252–263.

⁶ O tentativă de reconstituire a conținutului de idei al acestei părți pierdute, cu ajutorul datelor oferite de așa-numitul *Tractatus Coislinianus* (scriere anonimă a cărei dependență indirectă de Aristotel, susținută întâi de Bernays, e astăzi îndeobște admisă), a încercat în vremea din urmă Lane Cooper, în lucrarea intitulată *An Aristotelian Theory of Comedy, with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus*, Oxford, 1924. Cf. G. Kaibel, *Prolegomena Περὶ κωμωδίας*, „Nachr. von der Ges. der Wissenschaften zu Göttingen“, Philol.-hist. Klasse, II 4 (1898); J. Kayser, *De veterum arte poetica quaestiones selectae*, Lipsiae, 1906, pp. 5–44, și mai departe Comentariul, pp. 217–220.

curs făcute să dureze cât autorul lor⁷. Ele singure ne îngăduie să ne reprezentăm astăzi imensitatea efortului sistematizator desfășurat de Stagirit, și anume într-o formă mai nemijlocită, dacă nu mai autentică decât ne-ar fi îngăduit-o forma căutată a scrierilor exoterice.

Între unele și celelalte trebuie să fi existat de altminteri un paralelism strâns. Cea mai mare parte din materiile înfățișate în operele ajunse până la noi erau, cu siguranță, tratate într-un chip limpede și plăcut în λόγοι ἑξωτερικοί, a căror amintire e uneori păstrată chiar de referințele lui Aristotel. E cazul unei scrieri ce pare să fi avut un cuprins asemănător, dacă nu identic cu acel al *Poeticei*, de vreme ce, în capitolul XV al acesteia, filozoful singur trimite la ea pentru discuția amănunțită a unor chestiuni importante⁸. Care anume va fi fost această operă, e mai greu de spus. În catalogul scrierilor aristotelice pierdute, două titluri se potrivesc mai bine cu reprezentarea pe care ne-o putem face despre ea; între ele se împart și preferințele filologilor, dintre care unii – printre ei Gudeman, unul din ultimii editori ai *Poeticei*⁹ – o identifică cu Πραγματεία τῆς ποιητικῆς τέχνης, alții, – reprezentați cu strălucire de Rostagni, – cu dialogul în trei cărți Περὶ ποιητῶν¹⁰.

Oricare ar fi acei ἐκδεδομένοι λόγοι de cuprins asemănător, pe care Aristotel însuși nu se sfia să-i opună notelor fără pretenție ale *Poeticei*, caracterul acroamatic – esoteric – al acesteia e oglindit fără putință de înșelare în compoziția și stilul ei,

⁷ Asupra împrejurărilor istorice în care s-a petrecut ireparabila pierdere, vezi, între alții, J. Bidez, *Un singulier naufrage littéraire dans l'antiquité: à la recherche des épaves de l'Aristote perdu*, Bruxelles, 1943, p. 9 și urm.

⁸ 1454 b 17–18, unde expresia „scrierile publicate” – ἐκδεδομένοι λόγοι – are exact înțelesul cuvintelor ἑξωτερικοί λόγοι pomenite înainte.

⁹ *Aristoteles Περὶ ποιητικῆς, mit Einleitung, Text und adnotatio critica, exegetischem Kommentar etc.*, etc. Berlin-Leipzig, 1934, pp. 2 și 286.

¹⁰ *Il dialogo aristotelico Περὶ ποιητῶν*, „Riv. di Filologia”, N.S., IV, 1926, pp. 433–470; V, 1927, pp. 145–173. Cf. L. Alfonsi, *Sul Περὶ ποιητῶν di Aristotele*, *ibid.*, LXX, 1942, pp. 193–200.

amândouă neobișnuite pentru o operă aparținând unei perioade atât de strălucite a literaturii grecești: compoziție schematică, fără riguroasă legătură logică, îngreuiată de reluări și întreruperi; stil sumar, încărcat de paranteze, întunecat de elipse și brahilogii. Inexplicabile în orice altă ipoteză, – fiind vorba de un cugetător de talia lui Aristotel, – aceste particularități se lămuresc lesne prin presupunerea că avem înaintea-ne un caiet de însemnări personale, notele de curs ale filozofului, împărtășite discipolilor în cadrul unei serii de lecții cu dezvoltările și comentariile necesare¹¹.

Dacă e așa, pentru a situa cronologic opera rămâne să ne întrebăm unde vor fi fost ținute aceste lecții: întrebare cu atât mai firească, cu cât, din informațiile de care dispunem asupra activității de dascăl a lui Aristotel, rezultă că a ținut școli de înțelepciune în două locuri și în două perioade ale vieții¹².

Prima perioadă, care începe în jurul anului 348, îndată după moartea lui Platon, și durează cinci sau șase ani, se desfășoară parte în Asia Mică – la Assos, în Troada –, parte în Mytilene. Cea de-a doua ocupă ultimii ani ai vieții filozofului (334–323 î.e.n.): unsprezece ani de febrilă muncă creatoare petrecuți la Atena, în dumbrava Lyceului, devenită centrul școlii noi de înțelepciune. Între aceste două perioade de învățământ public se situează un moment important din viața filozofului, cei nouă ani petrecuți la Curtea regelui Filip, în Pella, închinată pregătirii științifice a celui ce avea să fie Alexandru cel Mare.

¹¹ Pentru stilul operelor de bătrânețe ale Stagiritului, printre care se situează *Poetica*, cf. caracterizarea lui Ém. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, pp. 223–224: „Son style est encore une image de la solitude contemplative où il s'enferme, ce style si dégagé de toute ambition littéraire, si beau cependant en plus d'un endroit par sa simplicité même et par la force des grandes idées qu'il exprime... A l'extrême concision du langage on croit reconnaître un de ces monologues où la conscience n'a plus d'autre interlocuteur qu'elle même, et où la pensée ne songe pas à prendre une forme qui la rende intelligible hors de son sanctuaire intime“.

¹² Geneza doctrinei aristotelice în desfășurarea ei istorică a fost studiată cu multă ascuțime în cartea lui Werner Jaeger, *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlin, 1923. Pentru amănuntele ce interesează aici, cf. pp. 135 și urm. și pp. 421 și urm. ale traducerii italiene (Firenze, 1935).

E lămurit că „note de curs“ de felul celor pe care le citim în *Poetică* nu puteau fi pregătite decât în vederea unor lecții publice. Și-i lămurit – din indicii de felul aluziei la vecinătatea Megarei¹³, ori după materialul literar cercetat, incomparabil mai familiar unor atenieni decât oricărui alt auditoriu – că acestea trebuie să fi fost ținute într-unul din anii învățământului atenian. Am putea chiar preciza: din primii ani ai acestui învățământ (334–330 aproximativ), dacă ținem seama de faptul că în acel moment Aristotel se găsea prins într-o serie de cercetări cu caracter istoric-literar, unele (Πυθιονίκαί, Ὀλυμπιονίκαί, în colaborare cu Callisthenes) începute, poate, încă la Curtea din Pella¹⁴, altele întocmite cu siguranță în Atena (Νίκαί Διονυσιακαί, Διδασκαλῆαι¹⁵).

Departate de a satisface o vană curiozitate filologică, acest rezultat cronologic înlesnește simțitor înțelegerea anumitor aspecte ale *Poeticei*. Timpul căruia îi aparține această operă e acela al procesului general de revizuire a platonismului, meditat de Aristotel de-a lungul întregii lui vieți, dar tocmai în acei ani de apogeu dus la bun sfârșit. E ceea ce explică, pe de o parte, caracterul abrupt, incomplet, polemic al *Poeticei*, pe de alta, statornicia ei referire (întotdeauna tacită, întotdeauna subînțeleasă) la ideile literare ale lui Platon. Că ideile Stagiritului sunt de fiecare dată la antipodul ideilor maestrului, nu micșorează importanța acestei constatări: câtă vreme raportarea la vederile înaintașului se dovedește cea mai sigură cale de înțelegere a propriei lui doctrine, valoarea metodologică a apropierii rămâne întreagă¹⁶.

¹³ III, 1448 a 31.

¹⁴ Cu privire la compilarea listei de învingători la Jocurile Pythice, v. acum D. M. Lewis, *An Aristotle publication date*, „Classical Review“, 1958, p. 108; iar pentru *Olympionikai*, Luigi Moretti, în „Memorie Accad. dei Lincei“, serie VIII, t. VIII, 1957, fasc. 2.

¹⁵ Alte amănunte la Rostagni, *La Poetica di Aristotele*², pp. XX–XXVIII.

¹⁶ Legătura dintre *Poetica* lui Aristotel și teoria platonice a poeziei, presimțită încă din secolul al XVII-lea de Paolo Beni și exagerată de Chr. Belger (*De Aristotele etiam in Arte Poetica componenda Platonis discipulo*, Berlin, 1872) și de Georg Finsler (*Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900) în sensul unei totale dependențe a celei dintâi de cea de-a doua, a fost de curând cercetată cu ascuțime și obiectivitate de Augusto Rostagni într-un memoriu capital: *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica*, „Studi Italiani di Filologia classica“, N.S., II, 1921.

Iată, înainte de toate, exemplul artei. Al artei care, pentru unul și pentru celălalt, se înfățișează ca fiind în ultima ei esență „imitație“: μίμησις¹⁷. De unde, însă, pentru Platon, această imitație nu-i decât o îndeletnicire mincinoasă și amăgitoare, mulțumită căreia artistul urmărește să reproducă mecanic realitatea exterioară, – fapte și întâmplări omenești, – Aristotel depășește simțitor această concepție, arătând ca obiect al activității mimetice nu realitatea superficială, actualmente existentă ori întâmplată în trecut, ci o realitate esențială, o realitate posibilă în limitele verosimilului și ale necesarului (κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον).

Și iată, decurgând din această fundamentală divergență, o alta, tot atât de semnificativă, în ciuda unei terminologii identice și a unui punct de plecare comun. Oricine s-a îndeletnicit într-un fel oarecare cu Platon și-a putut da seama că se întâlnește la acest filozof o adevărată clasificare a genurilor literare, după rolul pe care-l joacă imitația în fiecare din ele¹⁸. Se știe, anume, că o primă categorie de producții poetice (în primul rând genurile tragic și comic) era rânduită de autorul *Statului* sub denumirea ὅλη διὰ μιμήσεως („toată sau în întregime imitație“); că o a doua categorie – ἀπλὴ διήγησις – sau δι' ἀπαγγελίας – îmbrățișa naratiunile în care povestitorul e poetul, laolaltă cu efuziunile lirice de felul ditirambilor; în sfârșit, că o ultimă categorie având drept prototip epopeea, era înfățișată ca având caractere comune primelor două tipuri amintite } ἢ δι' ἀμφοτέρων sau κεκραμένος τύπος¹⁹. Pentru

¹⁷ În legătură cu înțelesul acestui termen, vezi mai departe p. 45 și Comentariul, p. 113. Conceptul însuși de „imitație“ e mai vechi, probabil de origine pitagoreică, după ipoteza lui Rostagni, care stăruie cu dreptate asupra rolului important al muzicii în practicile religioase ale sectei. „La musica, – observă învățatul italian, – che è ordine e armonia, non può non provocare ordine e armonia nello spirito degli ascoltatori. Il ritmo e il melos si oggettivano, in certo modo, davanti ad essa; diventano strumenti d'incantesimo che obbligano l'anima ad imitare analoghi moti entro di sè. La ἐπωδή e la ψαλμογυία si congiungono con la μίμησις, con la ὁμοίωσις e costituiscono un atto unico... Questa – io credo – è l'origine del concetto di mimesi, che diventa poi fondamentale nell'estetica greca“ (Aristotele e aristotelismo, p. 62).

¹⁸ Cf. în studiul meu *Formarea ideilor literare în antichitate*, capitolul intitulat *Platon și problema poeziei*, în special p. 53 și urm.

¹⁹ *Rep.*, III, 393 și urm., îndeosebi 394 b–c.

comoditatea ei, Această clasificare e adoptată și de Aristotel. Cu deosebirea esențială că, în vreme ce, printr-o bizară restrângere a semnificației imitației, singure operele literare din categoriile I și III erau judecate de Platon mimetice, în ochii Stagiritului mimetice sunt toate, singura deosebire dintre ele stând în măsura mai mare ori mai mică în care izbutesc să-și atingă țelul urmărit de fiecare.

În amândouă exemplele citate, divergența finală a celor doi gânditori contribuie să lase în umbră punctul de pornire al raționamentului aristotelic, care e de fiecare dată o opinie a lui Platon. Iată acum o pildă nouă, în care adeziunea Stagiritului la părerea profesată înaintea lui de întemeietorul Academiei nu lasă nici o îndoială asupra statornice referiri a discipolului la învățătura maestrului.

Într-o lucrare mai veche, am avut prilejul să subliniez măsura în care, la Platon, preocuparea morală covârșește orice altă preocupare²⁰. Consecvent acestui punct de vedere, autorul *Banchetului* împărțise literatura, după natura etică a operelor, în literatură „serioasă” și literatură „hazlie” (σπουδαία – γελοία), una reprezentată prin epopee și tragedie, cealaltă prin iambi și comedie. Firească la Platon, împărțirea apare mai puțin firească la Aristotel, a cărui intenție – mărturisită în primul rând al *Poeticei* – de a trata „despre poezie în sine” (περὶ ποιητικῆς αὐτῆς) echivalează cu făgăduiala de a examina probleme în totală independență de considerații de ordin practic și moral. Și totuși, printr-o curioasă inconsecvență²¹, împărțirea σπουδαία – γελοία nu e numai adoptată de el câteva capitole mai departe, dar, într-un sens, agravată

²⁰ *Formarea ideilor literare în antichitate*, p. 49.

²¹ Același lucru trebuie spus despre speculațiile estetice ale Stagiritului. În lipsa tratatului Περὶ κάλλους, pierdut, rarele texte ajunse până la noi fac dovada că Aristotel n-a reușit să formuleze un concept al frumosului despărțit de aspectul lui moral, cu toate că opera-i întregă năzuise să dovedească zădărnicia doctrinei platonice a ideilor și cu toate că, în sistemul de gândire al înaintașului, identitatea frumosului cu binele și cu adevărul era o consecință inevitabilă a postulatului transcendenței lor. Combătând această transcendență, afirmând imanența ideilor în lumea înconjurătoare, Aristotel avea să se oprească, totuși, în formularea problemei estetice, la poziția apărută – pe temeiul unei argumentări dovedite inacceptabile – de Platon. Ca să citez o singură pildă, în *Rhet.*, I 1366, 35, frumosul e definit

prin calificativele atribuite poezilor reprezentând cele două orientări: „s-a împărțit poezia, – citim, – după caracterele individuale ale poezilor, firile serioase (σεμνότεροι) înclinând să imite isprăvile alese și faptele celor aleși, iar cele de rând (εὐτελέστεροι) pe ale oamenilor neciopliți: gata să compună din capul locului stihuri de dojană, precum ceilalți cântări și laude...”²².

Dovada e astfel făcută. Neîntrerupta raportare a lui Aristotel la ideile lui Platon – mai rar pentru a le adopta, mai des pentru a le combate – e un fapt de care cercetătorul trebuie să țină seamă. Singură confruntarea celor două sisteme e capabilă să lumineze în fiecare puncte altminteri neînțelese, singură explică în ce fel, după aspra condamnare platonice, intervenția lui Aristotel avea să dobândească poeziei prețuirea tăgăduită de intransigența înaintașului²³.

Înainte de a păși însă la expunerea noului punct de vedere, nu e poate fără folos să amintesc, în puține cuvinte, importante capete de acuzare ridicate de autorul *Statului* împotriva poeziei.

„ceea ce, dezirabil în sine, mai e și lăudabil; sau, bun fiind, e și plăcut, pentru că bun” (καλὸν μὲν οὖν ἐστίν, ὃ ἂν δι' αὐτὸ αἰρετὸν ὄν, ἐπαινετὸν ἦ, ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὄν, ἡδὺ ἦ ὅτι ἀγαθόν). Cf. K. Svoboda, *L'Esthétique d'Aristote*, p. 10 și urm.; E. Bignami, *La Poetica di Aristotele e il concetto d'arte presso gli antichi*, pp. 58, 110.

²² IV 1448 b 24 –27. Cf. IV 1449 b 24, după care tragedia e „imitația unei acțiuni alese...”, și V 1449 b 10, unde se spune că „epopeea se apropie de tragedie întru atât că este, ca și ea, imitația... unor oameni aleși”.

²³ În această ordine de idei, se cuvine relevată viguroasa luare de poziție a lui Thomas Gould, care, într-o recentă polemică cu Gerald F. Else (mai jos p. 23, n. 36), subliniază o dată mai mult legătura dintre gândirea estetică a lui Platon și cea a lui Aristotel, punând în lumină soluțiile antagonice ale celor doi gânditori. „When Aristotle insists that it is the very essence of tragedy to be σπουδαῖος, – scrie el, – he is answering Plato's complaint that imitation cannot be σπουδή, only παιδιά (*Rep.*, X 602 b). (2) Similarly, Plato's charge that μίμησις gives only pleasure, not benefit (607 d), is rebutted by Aristotle with the insistence that the arousal of pity and fear is indeed a pleasure but one which signals a natural, necessary, and highly beneficial process. (3) What Plato had set in opposition to μίμησις, in the *Phaedrus* as well as in the last book of the *Republic*, was μῦθος defined in a new way: on the contrary, says Aristotle, μῦθος is the ἀρχὴ καὶ οἶον ψυχῆ of tragedy! (4) Plato had complained that imitation required one to imitate bad characters.

Cum am avut prilejul s-o arăt, după alții, în lucrarea citată, acestea erau în număr de trei:

vina de a nu exprima lumea „ideală”, accesibilă numai filozofiei, ci umbra palidă a acesteia, care e realitatea înconjurătoare²⁴;

vina de a păcătui împotriva religiei și a moralei, înfățișând pe zei într-o lumină defavorabilă și pe unii muritori fericiți împotriva dreptății și a evlaviei²⁵;

vina, în sfârșit, de a se bizui pe partea cea mai puțin rațională a sufletului și de a stârni pasiunile josnice legate de plăcere și durere²⁶.

Împotriva lor Stagiritul avea să grămădească argumentele, fără să rostească numele lui Platon și fără ca o singură dată expunerea lui să părăsească tonul celei mai obiective cercetări..

În ce privește prima serie de învinuiri, poziția lui Aristotel era indicată – încă dinainte de a fi pășit să-și expună gândurile asupra artei – de critica hotărâtă adresată teoriei platonice a ideilor. În momentul când se pregătea să închege în sistem reflexiile inspirate de natura activității poetice, refuzul lui de a admite transcendența ideilor, afirmarea imanenței lor în lumea sensibilă, erau cunoscute nu numai discipolilor apropiați, dar întregii pături culte a Greciei, fie prin ecoul prelegerilor din Lyceul de curând întemeiat, fie, mai cu seamă, mulțumită dialogului Περὶ φιλοσοφίας,

To this Aristotle has two answers: first, imitations are not of characters but of actions, and second, if one imitated only actions by perfectly good people, incapable of making any serious error (ἀμαρτία), one would have no moving incidents, no excitement, no purgation. (5) Plato complained that imitation was the opposite of philosophical investigation, for it copied surface images rather than exposing the universals involved. But notice, says Aristotle subtly: poetry, unlike say history, does not just describe what happened whether the various events are related to one another or not, it selects, exposing the universals just as philosophy does – and the principle by which it proceeds in this selection is none other than the one appealed to by Plato as the principle for rationality itself: the comparison of the structure of an argument to a living creature!“ („Gnomon“, 1962, p. 648).

²⁴ *Rep.*, X 595 b; 598 e – 599 a; 600 e.

²⁵ *Rep.*, II 364 b–c–d; 380 c; III 392 a – b.

²⁶ *Rep.*, X 603 a – b; 606 d; III 387–388.

compus, după toate probabilitățile, încă de pe vremea șederii la Curtea din Pella²⁷. Consecvent acestui punct de vedere, care nu era, cum se vede, un simplu argument de circumstanță, autorul *Poeticei* ar fi putut să nesocotească obiecții de felul acelor privind puțină „realitate“ a creațiilor artei: pentru cine o lume a esențelor eterne nu există, nu poate fi decât indiferent dacă tragedia, bunăoară, e o copie mai mult sau mai puțin fidelă a unei asemenea lumi. Și totuși, disprețuind ceea ce ar fi fost pentru el o soluție facilă, Aristotel găsește o modalitate neașteptată de a afirma semnificația filozofică a artei, scoțând în evidență caracterul universal al poeziei – cea atât de aspru judecată de Platon – printr-o faimoasă comparație cu istoria: aceasta din urmă făcută să exprime întâmplări petrecute (cazuri particulare, cu alte cuvinte), cealaltă, întâmplări posibile, înzestrate cu caracter de generalitate²⁸.

Mai puțin sugestivă decât comparația aci examinată, argumentarea cu care Aristotel răspunde celei de-a doua serii de obiecții platonice împotriva poeziei e, în schimb, mai abilă. Ca un apărător iscusit al unei cauze delicate, Stagiritul nu șovăie să serieze dificultățile pentru a le ocoli mai bine. Învinuise Platon poezia dramatică de lipsă de evlavie, pentru păcatul de a fi înfățișat pe zei într-o lumină defavorabilă? Autorul *Poeticei* se grăbește să-i opună o definiție proprie a genului, în care caracterul mitic-eroic al acestuia e trecut sub tăcere. Tragedia, ale cărei legături cu viața religioasă a grecilor nu-s o taină pentru nimeni²⁹; tragedia atât de impregnată de legendă că unul din marii eleniști ai vremii noastre, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, a putut-o defini: „un crâmpoi de sine stătător de legendă eroică, prelucrat poetic, în stil

²⁷ Pentru dată, Jaeger, *Aristoteles*, p. 161 urm. Fragmentele socotite sigure în lumina ultimelor cercetări sunt strânse la R. Walzer, *Aristotelis dialogorum fragmenta*, Firenze, 1934, p. 66.

²⁸ *Poet.*, IX 1451 a 36 – 1451 b 11. Cf., mai departe p. 159 și Apendicele III.

²⁹ Obârșia culturală a dramei primitive e acceptată și de cei ce resping dependența ei de religia lui Dionysos pentru a-i căuta originile în ceremonii funebre de felul celor celebrate la Sicyon, în preajma mormântului eroului Adrastus. Cf., mai departe, Comentariul, pp. 126–128.

sublim, pentru a fi înfățișat ca parte integrantă a cultului public în sanctuarul lui Dionysos, de un cor de cetățeni atenieni și de doi sau trei actori³⁰. } Tragedia e, pentru Aristotel, simpla „imitație a unei acțiuni alese” (μίμησις πράξεως σπουδαίας). Definiție aplicabilă, de bună seamă, tragediei grecești clasice, a cărei acțiune e prin excelență „aleasă”; dar atât de vagă și, mai ales, atât de cuprinzătoare, încât, fără exagerare, s-ar putea spune despre ea că privește producția tragică a oricărei țări, fără a exclude drama romantică a timpurilor mai noi.

Cu aceasta, obiecțiile nu erau de altfel decât în parte evitate. Platon mai acuzase teatrul de a cultiva de predilecție subiectele scabroase, înfățișând, cum am amintit-o înainte, pe muritori fericiți împotriva dreptății și a moralei. Aristotel nu putea lăsa nerelevat acest aspect al întâmpinării. Răspunsul lui se citește în capitolul al XIII-lea al *Poeticeii* și e o îndemânatecă încercare de a soluționa cu argumente estetice o problemă formulată de Platon în termeni morali. } „Tragedia – arată el, părăsind o clipă rolul teoreticianului pentru rolul sfătuitorului – să nu înfățișeze oameni de ispravă trecând de la o stare de fericire la una de nefericire, căci așa ceva n-are darul să stârnească frica, nici mila (ἔλεος καὶ φόβος), ci repulsia (μιαρόν). Așijderi, nici pe nemernici trecând de la o stare de nefericire la una de fericire; din toate situațiile cu putință aceasta e cea mai potrivnică emoției tragice, neavând darul să provoace nici unul din sentimentele cuvenite: nici pe cel de omenie (τὸ φιλόανθρωπον), nici mila, nici frica³¹. }

Nici păcatul metafizic, nici cel moral nu erau atât de greu de respins cum era ultima dintre învinuirile platonice aduse poeziei, aceea de a se bizui pe partea cea mai puțin rațională a sufletului și de a stârni pasiunile „josnice” legate de plăcere și durere. Cea mai

³⁰ *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin, 1910, p. 108. Tocmai acest caracter pare să fi fost relevat de Teofrast, dacă trebuie să credem definiția atribuită acestuia de Diomede (ap. Egger, *Essai*³, p. 344, n. 2), potrivit căreia tragedia ar fi: ἠρωικῆς τύχης περίσταις.

³¹ 1452 b 34 și urm.

anevoie de respins, pentru că întemeiată, fără putință de tăgadă, pe o indiscutabilă realitate psihologică. Aristotel singur nu era departe de a vedea în pasiuni elemente de tulburare a sufletului, piedici în calea echilibrului lăuntric care trebuie să rămână, în orice împrejurare, idealul înțeleptului. Ceea ce-l desparte totuși de Platon, și în această materie, e considerarea dificultății dintr-un punct de vedere științific: presupunerea că – așa cum se întâmplă în viața trupului, unde substanțe toxice sunt de multe ori întrebuțate în scop terapeutic³² – în cazul poeziei pasiunile pe care aceasta le suscită ar putea singure contribui la pacificarea finală a sufletului. „Pentru cine știe să se slujească de ele – zice el, într-un citat păstrat de Seneca³³ – sunt patimi ce slujesc ca niște arme în sprijinul virtuții.“ Singura condiție e să fie bine alese, bine întrebuțate, bine stăpânite. Cu alte cuvinte, să fie „curățite“, „purificate“ de ceea ce e excesiv în ele.

De aci până a folosi teoria pasiunilor „salutare“ în justificarea înrâuririi exercitate de poezia dramatică, distanța era mică. Și Aristotel o străbate, implicând în definiția de el dată tragediei ideea rolului pacificator al ficțiunii, diversiv nevătămător al unui prisos de simțire îndrumat prin ea spre măsură și echilibru.

³² În această ordine de idei, nu pot să nu amintesc aci fragmentul 11, § 14, din *Elogiul Elenei* de Gorgias (= Diels-Kranz, *Fragm. der Vorsokratiker*, II⁵, p. 292), al cărui cuprins, anticipând asupra faimoaselor precizări aristotelice în legătură cu „efectul“ tragediei, au dat prilej lui W. Süß (*Ethos. Studien zur älteren griechischen Rhetorik*, Leipzig-Berlin, 1910, p. 83 și urm.) să vorbească de o adevărată κάθαρσις a elocinței: τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν· ὡς περ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοῖ τινα κακῇ τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν („... aceeași virtute o are puterea cuvântului asupra întocmirii sufletului, pe care o au leacurile asupra întocmirii trupurilor. Așa cum, dintre leacuri, fiecare e bun să alunge din trup anume sucuri – de unde unele sunt bune să pună capăt bolii, altele capăt vieții –, tot astfel, dintre cuvinte, unele au înduioșat, altele au desfătut, altele au înfricoșat, altele au îmbărbătat pe ascultători, altele au pus stăpânire pe suflete, ca și cum le-ar fi descântat și vrăjit“). Cf. *Formarea ideilor literare*, pp. 27–28).

³³ *De ira*, I 17, 1, Cf. Cic., *Tusc. disput.*, IV 19.

Procesul sufletesc adus astfel în discuție nu-i altul decât faimoasa „purificare a pasiunilor” – κάθαρσις τῶν παθημάτων – atât de mult discutată și atât de des explicată. *De qua quid non sunt nugati interpretes?* – se minuna, încă de la începutul veacului al XVII-lea, Daniel Heinsius (autor el însuși al unei asemenea interpretări), fără să-și închipuie că eforturile de tălmăcire ale exegeților aveau să continue după el cu și mai multă înverșunare, dacă nu cu rezultate mai convingătoare. O trecere în revistă câtuși de puțin conștiincioasă a acestor eforturi; o înfățișare fie și sumară a principalelor tentative de a lumina un text care, ca puține altele, a avut darul să atragă curiozitatea filologilor și a criticilor, din zilele neoplatonicilor Proclus și Iamblichos până în zilele noastre³⁴, ar putea constitui subiectul unei lucrări speciale³⁵. Nevoit să trec asupra-le în cadrul mărginit al câtorva pagini; obligat să închin o luare aminte deosebită datelor obiective ale problemei și interpretării celei mai conforme cu ele, se înțelege că nu poate fi vorba să înfățișez aci decât liniile generale ale acestui efort exegetic, împreună cu elementele unei bibliografii în măsură să călăuzească pe doriții de a se familiariza cu unul sau altul din aspectele problemei³⁶.

Cum am amintit-o în treacăt, cea mai veche fază a încercărilor de înțelegere a textului aristotelic și, totodată, de lămurire a

³⁴ Cum se exprimă spiritual unul din cei mai învățați exegeți moderni ai *Poeticeii*, S. H. Butcher: „no passage, probably, in ancient literature has been so frequently handled by commentators, critics and poets, by men who knew Greek and by men who knew no Greek” (*Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*⁴, p. 243).

³⁵ Ca o contribuție de acest fel (restrânsă, cum o arată titlul, la încercările de tălmăcire din a doua jumătate a sec. al XIX-lea) are a fi privită broșura lui Nicola Festa: *Sulle più recenti interpretazioni della teoria aristotelica della catarsi del dramma*, Firenze, 1901.

³⁶ Bibliografia completă a *Poeticeii* publicată în 1928 de Lane Cooper și Alfred Gudeman: *A Bibliography of the Poetics of Aristotle* („Cornell Studies in English”, XI) a fost continuată de M. T. Herrick, în „Amer. Journal of Philology”, LII, 1931, pp. 168–174, apoi de G. F. Else, în „Classical Weekly”, XLVIII, 1954/55, pp. 73–82. Din imensul număr de contribuții tipărite de-a lungul ultimilor treizeci de ani, cea mai considerabilă – cel puțin ca întindere – mi se pare cartea lui Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden, 1957.

fenomenului „purificării“ e legată de numele neoplatonicilor Proclus și Iamblichos. Cel dintâi în *Comentariul la Statul* lui Platon, cel de-al doilea într-o scriere cu caracter religios, *Despre mistериile egiptenilor*, ne-au lăsat o interpretare multă vreme socotită tendențioasă, dar care astăzi începe să fie prețuită ca un serios izvor de informație. Căzută în uitare în cursul Evului Mediu și chiar al Renașterii, la fel cu bună parte a literaturilor clasice (singuri arabii par a-i fi arătat oarecare interes, de vreme ce în secolul al X-lea Abu'l Bischar Matta se ostenea s-o traducă, după o versiune siriacă mai veche³⁷), *Poetica* avea să redeștepte curiozitatea erudiților și a literaților abia în secolul al XVI-lea.

Din acest veac datează o serie nesfârșită de traduceri și comentarii, cele mai multe italienești, în paginile cărora definiția aristotelică a tragediei, în legătură cu ea, misterioasa κάθαρσις τῶν παθημάτων aveau să prilejuiască cele mai felurite interpretări și sisteme. Încă o dată, de amănunte nu poate fi vorba. Doritorii de precizii le vor găsi în cartea lui Giuseppe Toffanin: *La fine dell'Umanesimo*³⁸, în care înrâurirea gândirii aristotelice în formarea unei conștiințe literare europene nu e urmărită numai în Italia, – de la Francesco Robortello, cel dintâi comentator al Stagiritului, până la Torquato Tasso, – dar încă în Germania, în Anglia, în Spania și în Franța³⁹.

Oriunde s-a înfiripat, în Europa, în cursul veacurilor (XVI–XVIII, o literatură națională de tendință clasicistă,) a obârșia

³⁷ Din versiunea siriacă, singurul crâmpei rămas reproduce o parte a capitolului VI: 1449 b 24–1450 a 9. Cea arabă, publicată și tradusă integral pentru întâia oară de D. S. Margoliouth (*The Poetics of Aristotle, translated from Greek into English and from Arabic into Latin.*, London, 1911), a făcut mai târziu obiectul amănunțitelor cercetări ale lui Jaroslav Tkatsch: *Die arabische Uebersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes*, Wien, 1928–1932 (vol. II editat postum de Alfred Gudeman și Th. Seif).

³⁸ Torino, 1920. Cf., de același autor, *Il Cinquecento*³ (Milano, 1945), pp. 445 și urm., 474 și urm.

³⁹ În legătură cu rolul jucat de ideile filozofului grec – înțeles, e drept, mai mult prin mijlocirea exegeților italieni – în constituirea clasicismului francez, amintesc importantul studiu al lui René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, îndeosebi pp. 49 și urm.

ei se poate descoperi, sub o formă sau alta, contactul cu gândirea autorului *Poeticei*. (Importanța acordată teatrului (tragediei, îndeosebi) de asemenea literaturi) nu-i cea mai puțin semnificativă dovadă a acestei apropieri fecunde. Și mai grăitor, din punctul de vedere care ne interesează, e faptul că unii din marii dramaturgi ai acelor timpuri – englezi, francezi și germani – n-au șovăit să ia parte la milenara dispută prilejuită de κάθαρσις τῶν παθημάτων, încercând, pe măsura cunoștințelor lor filologice, explicații mai mult sau mai puțin fanteziste, dar de fiecare dată sugestive. Faimoasă, între toate, e discuția închinată „purificării“ în *Hamburgische Dramaturgie* a lui Lessing⁴⁰; dar interesante deopotrivă sunt considerațiile lui Corneille asupra „efectelor“ tragediei, în cele două *Discursuri* consacrate subiectului⁴¹, ori interpretarea în unele privințe divinatorie a lui Milton, în prefața piesei *Samson Agonistes*⁴².

Adevărata cercetare filologică a problemei, în înțelesul unei metode riguroase și al unei informații complete; o adevărată

⁴⁰ În ediția G. Witkowski (Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien), pasajele interesând subiectul se citesc în vol. V, p. 263 și urm., în special p. 268, unde, cu o formulă izbitoare, „purificarea“ e înfățișată ca o „transformare a pasiunilor în înclinări virtuozose“. Asupra acestei interpretări, ca și a familiarității autorului german cu *Poetica*, îndeobște, vezi observațiile lui J. Kont, *Lessing et la définition de la tragédie par Aristote*, în „Rev. des Études grecques“, II, 1893, pp. 387–394, și, mai de curând, studiul aprofundat al lui Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt a. M., 1940.

⁴¹ Textul capital e în al II-lea *Discours sur le poème dramatique* (*Œuvres*. Coll. des Grands écrivains de la France, Paris, 1862, I, pp. 52–53): „La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous, cette crainte au désir de l'éviter, et ce désir à purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur les personnes que nous plaignons“. Cf. Bray, *op. cit.*, pp. 75–76.

⁴² „Tragedy, as it was anciently composed, hath been ever held the gravest, moralest, and most profitable of all other poems; therefore said by Aristotle to be of power, by raising pity and fear, or terrour, to purge the mind of those and suchlike passions; that is to temper or reduce them to just measure with a kind of delight stirred up by reading or seeing those passions well imitated. Nor is Nature herself wanting in her own effects to make good his assertion, for so, in physick, things of melancholick hue and quality are used against melancholy sour against sour, salt to remove salt humours“ (Citat la Butcher, *op. laud.*, pp. 247–248).

încercare de explicare (a definiției tragediei) în cadrul întregii filozofii a Stagiritului⁴³ – fără a uita luminile oferite de îndoita tradiție cathartică, religioasă și medicală (avea să ia însă ființă abia în secolul al XIX-lea). De pe la jumătatea acestui veac datează cele două studii despre care se poate spune că au deschis calea exegezei contemporane a „purificării”: comunicarea lui Henri Weil la Congresul din Bâle, în 1848, *Ueber die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles*⁴⁴, și memoriul lui Jacob Bernays: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*, publicat în 1857 și retipărit mai târziu în volumul: *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*⁴⁵. Inspirată de analogia practicii „purificării” în întreaga medicină greacă veche (κάθαρσις e termenul folosit în scrierile hipocratice pentru operațiunea de eliminare a „umorilor” trupului), atribuind de altminteri fenomenului pomenit de definiția aristotelică a tragediei o valoare tămăduitoare care a și făcut-o cunoscută sub numele de „teoria patologică” a purificării, interpretarea Weil–Bernays (în formularea celui din urmă, mai cu seamă) stă la originea celor mai multe interpretări propuse în ultimele decenii⁴⁶.

Ceea ce nu înseamnă totuși că imaginația criticilor s-ar fi oprit aci. Ipotezele cele mai îndrăznețe au fost formulate, cu mai

⁴³ Vorbind de greșelile comise de comentatori în interpretarea *Poeticeii*, în general, și a „purificării”, în special, într-o recenzie a cărții lui Else pe care am mai avut prilejul s-o citez, Thomas Gould observă cu dreptate: „The error, I should like to suggest, is our refusal to take seriously enough the old idea that we cannot understand the *Poetics* if we cannot understand Aristotle’s large vision – and that means his logic, physics, metaphysics, biology, all. Not that Else or any other major commentators have neglected this suggestion altogether, as I say, but they have in fact substituted for a thorough-going synoptic view of Aristotle’s universe, a procedure which amounts to little more than a hunt of parallels” („*Gnomon*”, 1962, p. 643).

⁴⁴ *Verhandlungen der zehnten Versammlung deutscher Philologen*, Basel, 1848, p. 131 și urm. Cf. *Les „Phéniciennes” et „la purgation des passions”*, în volumul *Études sur le drame antique*, Paris, 1897, pp. 143–178.

⁴⁵ Berlin, 1880.

⁴⁶ Cu titlu de exemplu, amintesc că, dacă pentru Ém. Egger, „taina faimoasei purificări” se reducea la fraza: „on tremble et l’on pleure; on est soulagé du besoin qu’on

mult talent decât îndreptățire, de aproape toți câți, de o sută de ani încoace, s-au îndeletnicit într-un chip sau altul cu filozofia artei ori a poeziei. În această din urmă categorie se numără, ca să nu citez decât un nume, încercarea abatelului Bremond de a identifica procesul „purificării“ cu „starea poetică“, la rândul ei caracterizată ca una și aceeași cu stările zise „mistice“⁴⁷ } La fel cu filozofii, – astăzi Bremond, altădată Lessing⁴⁸ ori Goethe⁴⁹, – vorbind despre κάθαρσις filologii înșiși n-au știut să reziste ispitei de a strecura în interpretarea textului antic ceva din felul lor propriu de înțelegere și judecare a artei. În așa măsură, că, în fața comorilor de inteligență și răbdare cheltuite pentru a da lumină celor câteva rânduri închinată problemei de Aristotel, nu ne putem împiedica de a gândi că principala piedică în calea exegeților nu va fi stat în obscuritatea gândirii Stagiritului, cât în anevoința de a păși la tălmăcirea ei în chip neprevenit. Iacă de ce, încheind această fugară expunere a unei nesfârșite dispute⁵⁰, nu pot lăsa

avait de trembler et de pleurer“ (*L'Hellénisme en France...*, Paris, 1869, II, p. 216); dacă, după W. D. Ross, procesul avut în vedere de Stagirit ar fi prezentând analogii cu fenomenul indicat de psihanalisti cu numele de „abreacție“ sau „liberare de o emoție covârșitoare“ (*Aristote*, Paris, 1930, p. 393); pentru Zeller, „ușurarea“ resimțită de participanții la suferința eroului tragic n-ar fi decât o depășire a propriei dureri, redusă la tăcere de revelația unui destin comun întregii omeniri: „unser eigenes Leid für unsere Empfindung gegen das Fremde zurücktritt, unsere persönlichen Klagen in der Anschauung des gemeinsamen Schicksals verstummen, werden wir von dem Drucke, der auf uns lag, befreit, und unsere Gemütsbewegung kommt schliesslich in der Ahnung der ewigen Gesetze, welche sich uns in dem Verlaufe des Kunstwerks offenbaren, zur Ruhe“ (*Die Philosophie der Griechen...*, II 2: *Aristoteles und die alten Peripatetiker*, p. 784).

⁴⁷ Cu cât de puțină dreptate, am încercat s-o dovedesc într-un articol din 1935: *Preciziuni despre 'catharsis' la Aristotel și la abatele Bremond*, „Atheneum“ (Iași), I, pp. 289–306. – Într-un sens analog, dar tot atât de departe de înțelesul textului aristotelic, G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, pp. 39–40.

⁴⁸ Cf., mai sus, p. 25, n. 40.

⁴⁹ *Nachlese zu Aristoteles Poetik* (1826).

⁵⁰ Cele mai noi, dar desigur nu ultimele încercări în această direcție, sunt lucrările lui C. W. van Boekel, *Katharsis. Een filologische reconstructie van de psychologie van Aristoteles omtrent het gevoelsleven*, Leiden, 1958 (cunoscută mie numai indirect) și

nesemnaltă sănătoasă orientare dată studiilor aristotelice (și, în cadrul lor, problemei „purificării“) de Augusto Rostagni, ale cărui variate contribuții au îmbogățit capitolele cele mai întunecate ale esteticii vechi. Statornica năzuință a acestui învățat de a reconstitui gândul lui Aristotel în atmosfera spirituală a vremii lui, înainte de toate legătura strânsă în care a știut să pună studiul *Poeticei* cu ideile literare profesate de Platon mi se par chezășiile sigure ale unei serioase metode istorice⁵¹. Din pilda ei se vor inspira dar puținele considerații cu ajutorul cărora – în limitele îngăduite de spațiul restrâns – voi încerca, la rândul-mi, să înfățișez datele esențiale ale faimoasei enigme.

Cum am mai notat-o, în treacăt, în textul ajuns până la noi al *Poeticei* fenomenul numit de Aristotel κάθαρσις τῶν παθημάτων e pomenit într-un singur loc, la începutul capitolului VI (1449 b 23–27) („Tragedia – sună aceste rânduri nici ușoare de tradus, nici limpezi⁵² – este imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune,

Kosta Tambaki, Τὸ νόημα τῆς τραγικῆς κάθαρσις, Atena, 1960, a cărui explicație se apropie întrucâtva de aceea propusă în text.

⁵¹ O dată mai mult, într-o problemă de importanță capitală pentru cercetarea pe care ne-o propunem, fie-mi îngăduit să citez câteva rânduri din viguroasa luare de poziție a lui Gould, care, discutând rezultatele lucrării lui Else (mai sus pp. 18–19, n. 23), se pronunță cu căldură pentru orientarea metodologică preconizată în text: „The next commentator should start at the beginning: Aristotle’s life work was a systematic revision of Platonic philosophy, making it (in his eyes) neater, truer, more consistent, and better able to account for every conceivable kind of experience. Plato was both the Father and the Rival. Every work in the Aristotelian corpus, therefore, must be interpreted by asking (1) what did Plato say and why did he think that must be correct (2) how do Aristotle’s conclusions on the matter differ from Plato’s (3) to what extent do these differences follow necessarily from the basic revisions which Aristotle introduced into the Platonic system, and (4) what special difficulties did Aristotle’s revisions involve him in the matter in question. The correctness of this procedure for the *Poetics*, of all, of Aristotle’s works, should surely have been obvious long ago...” („Gnomon“, 1962, p. 643).

⁵² În lucrarea-i în mai multe rânduri citată (cf. „Journ. of Hellenic Studies“, LXXXI, 1961, p. 190), Gerald F. Else, de pildă, propune o traducere a ultimei părți a definiției care nu mi se pare nici ușor de înțeles, nici exactă: „... carrying to completion, through a course

ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșeste curățirea acestor patimi: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν“.

Ceva mai multe amănunte se dau despre el în cartea a V-a a *Politicii*, într-un capitol privind folosirea muzicii în educație, unde citim, între altele, că melodiile caracterizate de autor cu numele *πρακτικά* și *ἐνθουσιαστικά* (oglundind, adică, acțiuni ori sentimente orgiastice) au darul să „purifice“ sufletele prin înrâurirea pe care o exercită asupra „milostivilor, fricoșilor și a firilor pasionale îndeobște: τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς“⁵³. Că, într-un text și în celălalt, e vorba de același fenomen, o dovedește nu numai egala folosire a termenului *κάθαρσις*: rezultă dintr-o referință explicită a filozofului nostru, care, înainte de a da amănuntele aci reproduse despre „purificarea“ muzicală, scrie, în același capitol al *Politicii*: „ce anume trebuie înțeles prin *κάθαρσις* arăt aci în fugă; mai lămurit voi vorbi despre ea în cărțile despre *Poetică*“⁵⁴.

În ce capitol al *Poeticei* se vor fi găsit deslușirile anunțate, nu-i lesne de spus; de vreme ce nu se întâlnesc în textul ajuns până la noi (în nici un caz n-am putea lua drept explicații fugara aluzie din definiția tragediei) nu ne rămâne decât să presupunem că-și vor fi avut locul în partea pierdută a lucrării: în capitolul închinat

of events involving pity and fear, the purification of those *painful or fatal acts which have that quality*“. Mai aproape de ceea ce-mi apare ca adevăratul înțeles al pasajului e traducerea lui G.M. A. Grube, într-un mic studiu consacrat acestei interpretări (*A note on Aristotle's Definition of Tragedy*, „The Phoenix“, XII, 1958, p. 30): „Tragedy is an imitation of an action which is good, complete and of a certain length, by means of language made pleasant in a different way for each part of the tragedy; relying in its various elements upon acting (or: expressing itself in its various elements through acting) and not narrative; through (the rousing of) pity and fear it effects the purgation of such emotions“.

⁵³ *Pol.*, V (VIII) 7, 1342 a 11 și urm.

⁵⁴ *Pol.*, V (VIII) 7, 1341 b 39 și urm.

comediei, dac-ar fi să-l credem pe Vahlen, ale cărui argumente, reluate de Rostagni, sunt destul de serioase pentru a fi judecate acceptabile⁵⁵. Fără a stăruî însă asupra unui amănunt cu neputință de controlat, ceea ce se cuvine reținut din rândurile citate ale *Politicii* e, mai cu seamă identitatea „purificării” pomenite acolo cu „purificarea” avută în vedere în definiția tragediei. Între una și cealaltă Aristotel nu pare a fi făcut deosebire. Fără teamă de a greși, putem dar folosi în interpretarea celei mai puțin cunoscute amănuntele oferite de textul – ceva mai explicit – al *Politicii*. În stadiul actual al informației, altă cale de înțelegere n-avem, iar o abatere de la această sănătoasă metodă de cercetare n-ar putea duce decât la rezultate supuse îndoielii.

Scriam dar că, după filozoful nostru, sensibilă în cazul oricărui ascultător, înrâurirea muzicii e cu deosebire sensibilă asupra unor anumite temperamente, particular de emotive. „Unii oameni – citim în capitolul de care a mai fost vorba – sunt mai stăpâniți de această pornire decât alții. De aceea îi și vedem, după ce și-au lăsat sufletul pradă muzicii, potoliți de melodiile sacre ca și cum ar fi avut parte de o vindecare sau purificare”⁵⁶. Și, mai departe: „O asemenea prefacere se petrece în chip necesar în sufletul milostivilor, fricoșilor și al firilor pasionale îndeobște; în ceilalți, în măsura în care fiecare e înclinat spre asemenea sentimente. Toți însă, deopotrivă, încearcă un soi de purificare și o ușurare întovărășită de desfătare...”⁵⁷. În alți termeni, „purificarea” aci pomenită ar

⁵⁵ *La Poetica di Aristotele*², pp. XXIX și XLV. Această opinie e totuși departe de a fi admisă de toată lumea. Fără a mai stăruî asupra ipotezei lui Finsler, după care referința ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς s-ar cuveni înțeleasă ca o trimitere la unele capitole ale *Politicii* închinată rolului educativ al poeziei (*op. cit.*, pp. 3–12), amintesc că pentru Festa faimoasa discuție cată să fi avut loc într-unul din capitolele anterioare capitolului VI al *Poeticeii*, câtă vreme ultimul traducător italian al opusculului, Fernando Albergiani, propune sfârșitul capitolului XI (Aristotele, *La Poetica*, p. XXIII).

⁵⁶ *Pol.*, V (VIII) 7, 1342 a 10.

⁵⁷ *Pol.* V (VIII) 7, 1342 a 11–15. Cf. și 1341 a 21–22, cu comentariul lui P. Boyancé, „Rev. des Études grecques”, LXXV, 1962, p. 463 urm.

putea fi caracterizată ca un proces în parte medical, în parte orgiastic, mulțumită căruia, în momente de copleșitoare emoție, oamenii își ostoiesc oarecum sentimentele ce-i agită, ajungând să se simtă ușurați și împăcați.

Dacă rămânem credincioși metodei pe care dintru început ne-am propus s-o folosim, – aceea de a pune în legătură sistemul lui Aristotel cu învățătura literară propovăduită de Platon, – nu putem lăsa nerelevată indiscutabila corespondență între acest fenomen de limpezire lăuntrică și cea mai gravă dintre învinuirile îndreptate de autorul *Statului* împotriva artei: vina de a se bizui pe partea irațională a sufletului și de a stârni în oameni pasiunile josnice legate de plăcere și durere. Într-adevăr, gândea Platon, acea regiune neguroasă a sufletului care nu vrea să știe de lege (*νόμος*) și n-are altă călăuză decât îndemnurile nedisciplinate ale poftei (*ἐπιθυμία*) e înclinată să se tânguie, cum e gata să se veselească, fără măsură. Contribuind dar la întunecarea ochiului critic al rațiunii, pe calea desfătării pe care ne-o dă participarea la sentimentele încercate de eroiul tragic sau comic ale cărui pătării le urmărim, poezia, și în special poezia dramatică, nu face decât să sporească și să întetească această îndoită pasiune⁵⁸. Când e vorba de tragedie, bunăoară, ce alt fac poeții decât ne înfățișează întâmplări din viața unui personaj legendar, întâmplări de natură să mulțumească partea obscură din noi care simte nevoia să se jeluiască și să lăcrimeze până la îndestulare? Și iarăși, în cazul comediei, excesiva veselire către care ne simțim împinși de acțiunea hazlie nu-i oare manifestarea aceleiași porniri nedisciplinate a sufletului? Într-un caz și în celălalt, primejdia prin care trece echilibrul lăuntric al spectatorului e egală. În fața uneia și a celeilalte amenințări, atitudinea omului cu judecată nu poate fi decât îndepărtarea repede și hotărâtă a pricinii de turburare.

⁵⁸ *Rep.*, X 603 b și urm., îndeosebi 605 b–c.

Cu riscul să mă repet, am amintit în câteva cuvinte o obiecție cunoscută, pentru a învedera oportunitatea replicii lui Aristotel într-un punct unde slăbiciunea argumentării platonice e vădită. Într-adevăr, dacă aplecarea fiecăruia dintre noi spre emoțiile puternice e netăgăduită; dacă literatura îndeobște e unul din mijloacele de împlinire a acestei nevoi sufletești, nu-i totuși dovedit că din această ocazională satisfacere sentimentele ar ieși cumva sporite. **D**impotrivă, răspundea Stagiritul) Dacă, pe de o parte, pasiunile nu-s toate vătămătoare; dacă, pe de altă parte, emoția prilejuită de opera dramatică, tragică ori comică, e prin ea însăși o cheltuire a capacității de simțire a spectatorului, rezultă în chipul cel mai evident că, departe de a avea ca rezultat o exasperare a pasiunilor de ea stârnite, participarea la acțiunea închipuită de poet aduce cu sine o istovire a lor, o domolire, o împăcare. Nu primejdii pentru liniștea sufletului sunt dar emoțiile tragice ori comice; nu pricini de stricare a unei armonii lăuntrice anevoie de atins și încă și mai anevoie de păstrat, ci prilejuri fericite de ostoire a unei porniri firești, } cu o formulă pe care am avut prilejul s-o folosesc – diversive nevătămătoare ale unui prisos de simțire îndrumat pe calea ficțiunii spre măsură și echilibru.

– Strânsa legătură în care m-am silit să înfățișez întâmpinarea platonice și replica lui Aristotel a învederat, cred, mai bine decât oricare altă metodă, sensul și limitele fenomenului a cărui înțelegere a făcut să curgă atâta cerneală. În milenara dispută ale cărei faze am încercat să le schițez, nimic nu mi se pare a fi contribuit la rătăcirea cercetărilor și la diversitatea rezultatelor cât lipsa unui punct de plecare acceptat de cei mai mulți, de natură a oferi discuției o bază obiectivă și, prin aceasta, o orientare precisă. Lipsită de o asemenea frână, speculația în jurul unui text studiat în el și pentru el nu putea duce decât acolo unde a dus: la înregistrarea celor mai puțin convingătoare tălmăciri, imaginate cu cel mai desăvârșit arbitrar după fantezia și pregătirea glosatorilor.

Din acest punct de vedere, interpretarea mistică a abatelui Bremond, amintită înainte, ori cea „integralistă“, apărută de Raul

Teodorescu în teza-i despre *Aristotel ca teoretician estetic*⁵⁹, nu-s decât manifestări extreme ale unei tendințe de nenumărate ori întâlnite: aceea care consistă în punerea pe seama gânditorilor din trecut a ideilor și sentimentelor celor mai străine de vremea și împrejurările în care aceia și-au compus operele. Acestei tendințe îi datorăm situația ciudată de a fi fost solicitați să recunoaștem în κάθαρσις – la interval de câțiva ani și cu egal de puțină îndreptățire – lucruri atât de depărtate între ele cât pot fi ideea croceană a puterii liberatoare a artei și trecerea de la cunoașterea rațională la cunoașterea „reală” (una, ipoteză a lui Luigi Russo⁶⁰, cealaltă, a abatelui Bremond⁶¹). Fără a uita sugestia cercetătorului român abia amintit, după al cărui fel de a vedea „purificarea” n-ar fi decât „prefacerea în emoțiune estetică, prin transfigurarea artistică, a emoțiilor psihologice”⁶².

Oricât de anevoie ar fi de spus până unde va fi mers în realitate gândul lui Aristotel, un lucru poate fi considerat sigur: că metoda folosită de cercetătorii citați (mai bine zis, lipsa de metodă care-i caracterizează deopotrivă) era puțin indicată să le asigure rezultatele dorite. În sărăcia de informații cu care ne luptăm, în anevoința de a înțelege rarele texte presupuse a ascunde adevărul către care năzuim, o prudență elementară ar fi trebuit să-i oprească a atribui unui gânditor din veacul al IV-lea idei și intenții atât de fundamental străine nu numai sistemului lui poetic, în măsura în care ne e cunoscut, dar întregii estetici antice. Aceeași elementară

⁵⁹ București, 1938. Cf. recenzia mea în „Revista Clasică”, XI–XII, 1939/40, pp. 228–233.

⁶⁰ *La catarsi aristotelica*, Caserta, 1919.

⁶¹ *Prière et Poésie*, Paris, 1926, p. 180 și, în general, întregul capitol XVI: „La catharsis”.

⁶² *Op. cit.*, p. 149. – O idee asemănătoare la Butcher, *op. cit.*, p. 254: „As the tragic action progresses, when the tumult of the mind, first roused, has afterwards subsided, the lower forms of emotion are found to have been transmuted into higher and more refined forms”. Cf. și B. Croce, *La Poesia* (sec. ed., Bari, 1937), p. 201, pentru care „purificarea” nu-i decât „un distacco e innalzamento sulla passionalità, mercé dell’attiva intuizione poetica”.

prudență ar fi trebuit să-i îndemne, în schimb, să ducă până la ultimele consecințe incontestabilele corespondențe existente între învățătura Stagiritului și învățătura lui Platon; corespondențe de care am avut prilejul să mă ocup și a căror examinare singură mi se pare de natură să înlesnească reconstituirea obiectivelor urmărite de *Poetica*, în domeniul special care e fenomenul „purificării”, ca în oricare alt domeniu.

Sub acest din urmă raport, dacă legătura dintre critica poeziei, așa cum se desprinde din paginile *Statului*, și încercarea de reabilitare sensibilă în fiecare rând al opusculului aristotelic nu poate fi tăgăduită⁶³, funcțiunea cathartică a tragediei câtă a fi explicată în chipul cel mai simplu prin aspirația Stagiritului de a mântui de condamnarea platonice una din cele mai frumoase creații ale geniului grec. Temeiul condamnării o dată cunoscut, temeiul apologiei se lasă lesne ghicit. Dacă Platon adusesse teatrului învinuirea de a dezlănțui în suflete pasiuni nedomolite, o atitudine critică elementară ne îndreptățește să presupunem că Aristotel avea să se ostenească să-i dovedească înrâurirea binefăcătoare asupra vieții lăuntrice. Și aceasta nu numai mulțumită „purificării”, înfățișată ca un proces de limpezire a sentimentelor pe calea participării la o acțiune fictivă (folosind o terminologie familiară filozofului: ο *συμμετρία τῶν παθημάτων*, o reducere a sentimentelor la dreapta măsură compatibilă cu echilibrul interior), dar, lucru important, deși mai puțin luat în seamă, printr-o adevărată operație de reabilitare a sentimentelor ca atare⁶⁴.

Între sentimentele socotite de filozof „bune” și despre care un citat păstrat de Seneca, reprodus mai sus, afirmă că pot sluji uneori ca „arme în sprijinul virtuții”, se numără, de bună seamă,

⁶³ Cf. mai sus, p. 18, n. 23.

⁶⁴ Cf. Plut., *De uita et poesi Homeri*, 135 (VII, p. 408 Bernard): οἱ δ' ἐκ τοῦ Περιπάτου τὴν ἀπάθειαν ἀνέφικτον ἀνθρώπῳ νομίζουσι, τὴν δὲ μετριοπάθειαν εἰσάγοντες, τῷ τὴν ὑπερβολὴν τῶν παθῶν ἀναιρεῖν, μεσότητι τὴν ἀρετὴν ὀρίζονται („filozofii peripateticieni socot că omul nu poate atinge o stare cu totul lipsită de afecte: apărând măsura în sentimente, combătând excesul de patimi, caută virtutea într-o stare intermediară”).

sentimentele tragice: frica, mila și acel complex φιλόανθρωπον, – „omenia“ noastră într-un anumit înțeles al cuvântului⁶⁵. Simțăminte „bune“ prin ele însele, mila, frica și omenia sunt, pentru Aristotel, condițiile necesare ale participării la acțiunea fictivă: συμπάθεια, la care, în ultimă instanță, se reduce mila, nota fundamentală a emoției tragice.]

Συμπάθεια și procesul rezultat din ea – purificarea – depășesc de altminteri domeniul restrâns al tragediei. Fără a mai reveni asupra paginilor din *Politica* unde se pomenește de o κάθαρσις muzicală⁶⁶, după indicații scoase din chiar textul *Poeticei* se poate vorbi de o κάθαρσις a eposului asemănătoare cu cea tragică⁶⁷ și, dacă interpretarea lui Rostagni e fundată, așa cum mi se pare, de o κάθαρσις a comediei⁶⁸. Fără îndoială, cu ceva mai multă îndrăzneală din parte-i (sau, poate, cu ceva mai mult noroc din parte-ne, pentru că nu putem ști cum va fi fost tratată problema în capitolele pierdute ale *Poeticei*), Aristotel ar fi putut întinde efectele beneficătoare ale „purificării“ la orice adevărată creație artistică. Chiar sub forma fragmentară în care am putut-o studia, e evident însă că el răspundea triumfător obiecțiilor celor mai grave ale actului de acuzare platonice. Ca urmare, identică în aparență, clasificarea formelor poeziei, așa cum se întâlnește la cei doi filozofi⁶⁹, e total diferită orientată în semnificația ei adâncă (Pentru Platon) în măsura în care determină participarea noastră la o acțiune fictivă („imitația“ măsoară oarecum gradul de reprobabilitate al fiecărui gen literar: μίμησις prin excelență, poezia dramatică figurează pe ultima treaptă în ierarhia lui (Pentru Aristotel) în schimb, realizare absolută a procesului de imitare – ὅλη διὰ μιμήσεως – și tocmai

⁶⁵ *Poet.*, XIII 1452 b 31–1453 a 1 și Comentariul, p. 170.

⁶⁶ Mai sus, p. 29.

⁶⁷ Finsler, *op. cit.*, pp. 211–212, întemeiat pe XXVI 1462 a 18 – 1462 b 1. În sens potrivit, Butcher, *op. cit.*, p. 251, n. 1.

⁶⁸ *La Poetica di Aristotele*², p. LIV.

⁶⁹ *Supra*, pp. 16–17.

pentru că determină cea mai intensă participare tragedia e genul care întrupează arta literară în scopul ei cel mai înalt⁷⁰.

Încercarea de rehabilitare ale cărei linii principale le-am înfățișat în paginile precedente comportă o consecință asupra căreia se cade să zăbovim, înainte de a trece la cercetarea altor aspecte ale doctrinei aristotelice a poeziei. O consecință decurgând din considerarea literaturii ca o îndeletnicire prielnică și legiuită, și care – cu un termen ce pare banal, dar, față de felul tradițional de a judeca problema, constituia o considerabilă noutate – s-ar putea numi „normalitatea” experienței poetice.

În această ordine de idei, e cunoscut faptul că începând cu Hesiod și sfârșind cu Platon – atitudinea teoreticienilor greci ai poeziei s-a redus la proclamarea caracterului ei supranatural⁷¹. „Dar al Muzelor” pentru simțirea naivă a poetului din Ascra⁷², ea avea să rămână o solie a cerului până și în gândirea autorului lui *Ion*. „Zeul care ia mințile poezilor – sună un pasaj al acestui dialog – se slujește de ei, așa cum se slujește de profeti și de ghicitorii cei dumnezeiești, pentru ca, ascultându-i, să ne dăm seama că nu aceștia spun cuvintele vrednice de luare aminte, – ei, ale căror minți sunt rătăcite, – ci că zeul însuși e acel ce le rostește și prin gura lor grăiește către noi”⁷³. Oricât de figurată ar fi o asemenea exprimare, texte ca acesta oglindesc convingerea unei anormalități a experienței poetice despre care se poate spune că nu lipsește din nici o scriere a filozofului, cum nu lipsise din opera nici unui înaintaș al său.

⁷⁰ XXVI 1462 b 12–15.

⁷¹ K. Svoboda, *La conception de la poésie chez les plus anciens poètes grecs*, în *Charisteria Sinko, Varsaviae–Vratislaviae*, 1951, pp. 341–360.

⁷² *Theog.*, 1–34. Cf. Fr. Schwenn, în *Natalicium Geffcken*, Heidelberg, 1931, pp. 132–150.

⁷³ *Ion*, 534 c–d. Cf. *Ov., Ex. Ponto*, III 4, 91–94.

În fața acestui belșug și a acestei constanțe, un laconic rând al lui Aristotel coboară pentru întâia oară problema din înălțimile înstelate pe tărâmul psihologiei și al istoriei. „În general vorbind, – citim în capitolul IV al *Poeticei*, – două sunt cauzele ce par a fi dat naștere poeziei, amândouă cauze firești”⁷⁴ } Simpla enunțare a acestei caracteristici, căreia exprimarea greacă îi dă o vivacitate deosebită, constituie din partea Stagiritului o luare de poziție împotriva doctrinelor pentru care harul poetic era urmarea unei constituții patologice sau a unei intervenții suprapământene. Dar atitudinea lui se desprinde tot atât de limpede și din precizările ce urmează, unde se arată că – din cele două cauze – prima e „darul înăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei”⁷⁵, iar cealaltă (după interpretarea ce mi se pare mai plauzibilă) „darul armoniei și al ritmului”⁷⁶ }

Ne găsim astfel în fața unei adevărate teorii despre originea poeziei (laconic înfățișată, cum e cazul celor mai multe idei atinse în *Poetica*, dar nu mai puțin limpede formulată), înaintea căreia pălesc și laborioasa explicație a stărilor de „entuziasm”, pe care o încercase Democrit⁷⁷, și grațioasele imagini sub care Platon își ascundea nedumerirea. Potrivit acestei teorii, activitatea poetică e o activitate naturală, explicabilă prin libera înflorire a unor aptitudini general-omenesti; o activitate spontană, în măsura în care pentru a se manifesta n-are nevoie de înrâurirea nici unui factor extern, și încă și mai puțin de a unei revelații; în sfârșit, o activitate normală, pentru că e făcută să coexiste cu celelalte facultăți ale sufletului, fără a exclude facultățile raționale.

Această din urmă trăsătură merită să ne rețină luarea-aminte. Fără a stărui, într-adevăr, asupra noutății unei concepții afirmate

⁷⁴ 1448 b 4-5

⁷⁵ 1448 b 6-7.

⁷⁶ 1448 b 21.

⁷⁷ A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Paris, 1934, pp. 78-79. Cf. și W.F. Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*² (1956).

aci pentru întâia oară în istoria ideilor literare, nu-i lipsit de interes să amintesc că autorul *Poeticei* n-a ajuns la vederile abia expuse decât spre sfârșitul vieții, când fenomenele mistice prindeau a-și pierde în ochii lui prestigiul de care îi apăruseră învăluite în epoca primelor scrieri. *Mantica*, bunăoară (ghicirea viitorului prin unul sau altul din mijloacele la care cei vechi recurgeau în chip obișnuit), socotită de el ca manifestare a unei puteri suprafirești încă în vremea când scria *Etica Eudemiană* (cca 350 î.e.n.), își leapădă cu timpul caracterul privilegiat. Ca și mai înainte, continuă să-i apară străină de rațiune; dar, cum observă un cercetător recent al acestui aspect al gândirii Stagiritului, departe de a constitui pentru ea un titlu de glorie, caracteru-i irațional o situează în regiunea inferioară a sufletului⁷⁸. De aci până la explicarea misticismului prin factori fiziologici distanța era mică și Aristotel avea s-o parcurgă fără șovăire, dacă, așa cum pare verosimil, discuția circumstanțiată a rolului fierei în organism, dezvoltată într-o secțiune a *Problemelor*, oglindește măcar în parte ideile lui⁷⁹. Oamenii mari – citim în capitolul XXX, 1 al acestei scrieri – sunt de cele mai multe ori „melancolici“. Altfel spus, în economia organismului lor precumpănește fierea neagră. Efectele acesteia asupra moralului se pot asemui cu ale vinului: ca vinul, împinge la patimi, la dragoste, la nebunie. Când fierea neagră e de felul ei rece, omul e fricos și predispus la leșinuri; când e fierbinte, exuberant și imaginativ; când e de o temperatură potrivită, cumpănit și întreprinzător.

Însuși darul poetic, după acest curios text, ar fi un privilegiu (sau o compensație) a unei alcătuirii organice caracterizate printr-un belșug de fiere fierbinte. Oamenii astfel conformați sunt firi colerice și pătimeșe, înclinate spre extaz. Ușurința cu care se înflăcărează îi apropie de nebunie, dar are și rezultatul fericit de a dezlănțui în ei facultăți de creație anevoie atinse de firi mai calme și mai cumpănite. Poetul Marakos din Siracuza, ni se spune, nu compunea niciodată mai bine decât atunci când își ieșea din minți.

⁷⁸ Jeanne Croissant, *Aristote et les mystères*, pp. 33–34.

⁷⁹ Pentru paternitatea aristotelică a *Problemelor*, Croissant, *op. cit.*, pp. 45–46. Cf. totuși rezervele lui K. Svoboda, *L'Esthétique d'Aristote*, pp. 51–53.

Fără a prejudeca asupra paternității *Problemelor* îndeobște și a problemei XXX, 1 în particular (în care indicii neîndoioase lasă să se recunoască idei și altfel decât aristotelice⁸⁰), e cazul să observăm că, în măsura în care angajează răspunderea autorului *Poeticei*, teoria abia înfățișată oferă o explicație rațională unor dispoziții sufletești în care gânditori mai vechi se mulțumiseră să vadă manifestarea unei puteri supranaturale. Singularizarea lui față de atâția predecesori iluștri nu se reduce însă la această simplă substituție de perspectivă. Unde mintea analitică și realistă a lui Aristotel aruncă într-adevăr lumină asupra procesului complex al creației literare e când, în capitolul XVII al *Poeticei*, alături de tipul tradițional al dramaturgului extatic, menționează pentru întâia oară un tip de artist diferit, pe care îl distinge cu epitetul de „armonios înzestrat“ (εὐφύης) și în care trebuie să vedem pe creatorul lucid sau cerebral⁸¹. „Mai trebuie iarăși – observă el, cu acea pătrundere care face din fiecă rând al opusculului un adevărat tezaur de învățăminte – ca poetul să-și desăvârșească opera căutând a-și însuși, în măsura posibilului, atitudinile personajelor. Într-adevăr, darul de a mișca în cel mai înalt grad nu-l au decât acei ce, împărtășind dispoziția firească a creaturilor lor, se lasă stăpâniți de patima fiecăreia: singur cel turburat izbutește să turbure cu adevărat și pe alții, și singur cel mânios să-i mânia. De aceea darul poetic mi se pare la locul lui mai curând în indivizii armonios înzestrați decât în exaltați; fiindcă cei dintâi sunt făcuți să se adapteze oricărei situații, câtă vreme ceilalți sunt ieșiți din fire“⁸².

Dacă, în aceste rânduri, existența unei categorii de poeți a căror natură exaltată e stăpânită de alte legi decât ale rațiunii nu-i trecută cu vederea, pentru îndoitul motiv că era un fapt de observație și că o tradiție multiseculară văzuse în ei pe poeții prin

⁸⁰ Între altele, aluzia la un „sediul al intelectului“ (νοερός τόπος), în evidentă contradicție cu doctrina aristotelică a sufletului, după care facultățile cognoscitive n-ar fi localizate (cf. *De anima*, III 4 și observațiile lui Svoboda, *op. cit.*, p. 52).

⁸¹ Termenul apare deopotrivă în cap. XXX 1 al *Problemelor*, p. 954 a 31–34.

⁸² 1455 a 29 și urm.

excelență, superioritatea recunoscută de Aristotel creatorilor lucizi (în hotărâtă opoziție cu preferințele manifestate altădată de Platon sau Pindar) îmbracă o semnificație asupra căreia nu poate încăpea îndoială. La fel cu fraza din capitolul IV, după care cauzele poeziei ar fi „amândouă cauze firești“, judecata abia reprodușă (formulată parcă din întâmplare și de altminteri defectuos transmisă⁸³) exprimă reacțiunea Stagiritului împotriva unei explicații a activității poetice făcute să-i atragă ponosul unei obârșii morbide. În acțiunea de reabilitare a poeziei condamnate de Platon pentru pricini în numărul cărora învinuirea de iraționalitate nu era cea mai puțin gravă, proclamarea de către Aristotel a caracterului *normal* al experienței poetice urmărea să confere creațiilor ei ceva din prestigiul speculațiilor minții, așa cum (nu fără exagerare din parte-i) aceeași tendință avea să-l împingă să vadă în „imitație“ un act de cunoaștere intelectuală⁸⁴.

În fața acestei atitudini, o afirmație ca aceea a abatelui Bremond, potrivit căreia Aristotel n-ar fi scris „un singur rând de unde să se poată trage concluzia că, părăsind părerile tradiționale cu privire la inspirația poetului, ar fi identificat cunoașterea poetică și cunoașterea rațională“⁸⁵, trebuie respinsă cu hotărâre. E greu de înțeles, într-adevăr, în ce fel autorul *Poeticei* ar fi putut nutri ideea unei „tehnici“ de felul aceleia pe care o studiem, dacă n-ar fi început prin eliminarea din domeniul inspirației până și a ultimului element incontrollabil, pe care acceptarea caracterului irațional al experienței poetice l-ar fi introdus în liberul joc al raționamentului.

În realitate, ne găsim aci înaintea uneia din acele contradicții de care gândirea Stagiritului nu-i cu totul ferită⁸⁶. Între exigențele

⁸³ Vezi Comentariul la acest capitol, pp. 185 urm. și Apendicele IV.

⁸⁴ Cf., mai departe, p. 45 și, în general, H. Parigot, *Cujusmodi sit imitatio in illo Aristotelis libro qui „de poetica“ inscribitur*, Paris, 1898, pp. 98–99.

⁸⁵ *Prière et Poésie*, p. 13.

⁸⁶ Cf. mai departe p. 41 urm., iar pentru întregul proces de revizuire a platonismului întreprins de Stagirit după despărțirea lui de Academie, Harold Cherniss, *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy*², New York, 1962.

unui sistem intelectualist și propriile sale observații de psiholog Aristotel se descurcă anevoie, și hotărârea cu care proclamă superioritatea poezilor lucizi nu ne face să uităm decât pe jumătate existența celor pe care – în pasajul la care ne referim – îi numește „scoși din fire”⁸⁷.

Transpusă în alți termeni, o contradicție asemănătoare se dezvăluie în problema naturii artei, mai bine spus a țelului urmărit de artă în general și de arta literară în particular. Importanța deosebită a fenomenului „purificării” și discuția ceva mai amănunțită pe care i-am consacrat-o nu trebuie, într-adevăr, să ne înșele asupra faptului că, în ochii lui Aristotel ~~nu κάθαρσις e scopul ultim al poeziei, ci plăcerea (ἡδονή)~~⁸⁸.

~~În numeroase pasaje ale Poeticeii, filozoful vorbește de desfătarea rezultând fie din anumite calități de stil, fie din anumite situații sau invențiuni poetice. Această desfătare e înfățișată ca un țel (τέλος), către care poezia tinde și în atingerea căruia se realizează pe sine~~⁸⁹. Mai mult decât atât, această ^{plăcere} ἡδονή – țel al oricărei manifestări artistice – nu e aceeași pentru toate genurile literare, ci particulară fiecăruia. În cazul special al tragediei superioritatea e asupra celorlalte varietăți de poezie (întemeiată, cum am avut prilejul s-o arăt, pe considerații proprii gânditorului nostru) e dovedită încă prin argumentul plăcerii cu totul speciale pe care o

Tragedia - varietate
Poe

⁸⁷ Cf. *Rhet.*, III 1408 b 19: ἐνθεον γὰρ ἡ ποίησις („poezia e ceva dumnezeiesc”).

⁸⁸ *Poet.*, IX 1451 b 23; XIII 1453 a 35; XIV 1453 b 10; XXIII 1459 a 21; XXVI 1462 a 16; XXVI 1462 b 12. Cum am mai avut prilejul s-o scriu („Atheneum”, I, 1935, p. 305), împotriva opiniei abatelui Bremond, după care κάθαρσις nu s-ar deosebi de plăcerea poetică (*Prière et Poésie*, pp. 184–185; *Racine et Valéry*, p. 71), „purificarea” aristotelică e un „accident” în drumul spre plăcere: un accident care are meritul considerabil de a îndreptăți moralmente țelul pe care poezia și-l propune. Partizanii identificării continuă totuși a fi numeroși printre reprezentanții unei anumite orientări în interpretarea *Poeticeii*, de la Nicola Terzaghi până la Manara Valgimigli.

⁸⁹ XXVI 1462 a 11; b 12–13. Cf. IX 1451 b 23; XXV 1460 b 24.

procură⁹⁰, pricinuită de o imitație care e opera dramatică prin stârnirea sentimentelor de milă și frică⁹¹.

Cine împinge însă mai departe această analiză și caută să precizeze, după termenii *Poeticei*, natura plăcerii artistice, ajunge la încheierea că se dau în opusculul aristotelic, în legătură cu această întrebare, mai multe răspunsuri nu tocmai concordante.

Într-un prim pasaj, bunăoară, se vorbește de ea ca de satisfacerea unui dar înnăscut al armoniei și al ritmului⁹². După altul, mai explicit, experiența artistică n-ar fi decât satisfacerea unui instinct mimetic; pentru creator, care-și pune în valoare una din pornirile cele mai adânc înrădăcinate ale firii omenesti, ca și pentru iubitorul de artă, fericit de a avea înainte-i o imitație mai mult ori mai puțin izbutită. „Darul imitației – citim în capitolul IV – e sădit în om din vremea copilăriei, iar plăcerea pe care o dau imitațiile e și ea resimțită de toți”⁹³. Așa fiind plăcerea estetică implică o însemnată doză de cunoaștere intelectuală, ca una ce depinde de reflecția cu care întovărășim contemplarea operei de artă, ori de câte ori căutăm să ne dăm seama de valoarea imitației în raport cu obiectul imitat. „De aceea se și bucură cei ce privesc o plăsmuire” – deslușește filozoful în continuarea rândurilor citate: „pentru că au prilejul să învețe privind și să-și dea seama de fiecăr lucru, bunăoară că cutare înfățișează pe cutare. Altminteri, de se întâmplă să nu fie știut dinainte, plăcerea resimțită nu se va mai datora imitației mai mult sau mai puțin izbutite, ci desăvârșirii execuției, ori coloritului, ori cine știe cărei alte pricini”⁹⁴. În sfârșit, nu poate fi trecut

⁹⁰ XXVI 1462 a 18; 1462 b 13–14.

⁹¹ XXIV 1453 b 10–13: „desfătarea pe care trebuie s-o cerem unei tragedii nu poate fi... orice fel de desfătare, ci numai cea care-i e proprie. Datoria poetului fiind să provoace desfătarea cu ajutorul unei imitații în stare să stârnească mila și frica, e limpede că aceasta trebuie obținută din înlănțuirea faptelor...”.

⁹² IV 1448 b 20–21. Mai sus, p. 37.

⁹³ 1448 b 5–9.

⁹⁴ IV 1448 b 15–19. În această ordine de idei, se cuvine amintită fina observație a lui G. V. Plehanov (*Scrisori fără adresă*, București, 1957, p. 6 urm., 102 urm.), care, îmbrățișând punctul de vedere că „arta începe atunci când un om reînvie în sufletul său sentimente

cu vederea faptului că, într-o serie de alte pasaje, același concept capătă un conținut afectiv. În cazul special al tragediei, imitația nefiind numai imitația unor acțiuni, cum sună definiția⁹⁵, ci și a unor stări sufletești, – în măsura în care fericirea și nefericirea se vădesc prin fapte⁹⁶, – plăcerea pe care o resimțim asistând la reprezentarea ei nu se datorește numai unui raționament, ci simpatiei cu care împărtășim suferințele eroului tragic⁹⁷.

Față de emoția stârnită de aceste suferințe, – prilej, pentru noi, de jale, dar și de intensă mulțumire, după fina observație a lui Platon⁹⁸; față de plăcerea pricinuită de dezlănțuirea sentimentelor de milă și frică, în care suntem îndemnați să recunoaștem țelul și rostul tragediei⁹⁹; față de irezistibila pornire care ne identifică pentru durata acțiunii cu zbulciul protagonistului, pentru a ne lăsa apoi ușurați și împăcați, agrementul decurgând din elementele „exterioare” ale dramei – vers, muzică, montare – prezintă puțină importanță. Muzica și metrul sunt, fără îndoială, puternice mijloace de desfătare, dar nu condiții indispensabile ale emoției pomenite. Cât privește elementul spectaculos (montarea sau punerea în scenă), „măcar că atrăgător, – observă Aristotel, – e și cel mai puțin artistic și cel mai străin de natura poeziei”¹⁰⁰.

Pe măsură ce împingem mai departe citirea *Poeticeii*, apare astfel lămurit că între diferitele explicații ale desfătării poetice nepotrivirea nu poate fi tăgăduită. Ca să înțelegem însă în ce chip lucrul va fi fost posibil, e de ajuns să ne gândim la condițiile

și idei încercate sub influența realității care-l înconjoară și le dă o expresie determinată prin imagini”, nu uită să adauge precizarea după care „opera de artă... acționează asupra aptitudinii noastre de contemplare, nu asupra logicii...”. Asupra funcției cognitive a artei, îndeobște, cf. și Marcel Breazu, *Cunoașterea artistică*, București, 1960.

⁹⁵ *Supra*, p. 28; cf. și *infra*, p. 146.

⁹⁶ VI 1450 a 16–20.

⁹⁷ XI 1452 b 1–3: „o recunoaștere însoțită de o răsturnare de situație va stârni... fie mila, fie frica, iar tragedia e tocmai imitarea unor acțiuni în stare să inspire aceste sentimente”.

⁹⁸ *Rep.*, X 605 c–d.

⁹⁹ XIV 1453 b 10–13.

¹⁰⁰ VI 1450 b 15–18.

speciale în care Aristotel își elabora sistemul: la reacțiunea pe care – cu știință și voință – opera lui urmărea s-o trezească împotriva condamnării platonice a poeziei. Considerată din acest punct de vedere, explicația *intelectuală* a plăcerii estetice vădește preocuparea de a păstra poeziei o cât mai mare doză de element noțional¹⁰¹, câtă vreme explicația afectivă – decurgând direct din analiza fenomenului literar – constituia, ca să zic așa, o concluzie impusă.

Dacă, totuși, lăsând la o parte discrepanța și reținând doar faptul că, în ochii lui Aristotel, țelul artei e plăcerea } ne-am întreba ce-l deosebește sub acest raport de Platon, care afirmase și el același lucru, răspunsul ar trebui să fie acesta: pentru Platon, plăcerea astfel obținută e o desfătare vătămătoare și condamnată¹⁰² } pentru Aristotel, multumită procesului de „purificare“, o asemenea plăcere nu primejduiește cu nimic echilibrul sufletului: departe de a fi condamnată } plăcerea estetică e o plăcere curată și nevătămătoare: ἡδονὴ ἀβλαβής.



(În considerațiile de până aci, – al căror rost a fost să înlesnească înțelegerea atitudinii lui Aristotel în îndoita problemă a

¹⁰¹ În același sens, vezi acum W. Jaeger, *Scripta minora*, Roma, 1960, I, p. 399, și Th. Gould, în „Gnomon“, 1962, p. 647: „Plato had complained that tragedy stirred up unworthy emotions like «pity and fear». That will do, says Aristotle, but the pleasure which men experience in this way is necessarily not an evil, but a good. What can that good be, then? Aristotle's answer, of course, is *catharsis*. As he notes in the *Politics*, the deliberate and skilful excitation of these emotions in certain musical rites has an indubitably good effect, cleansing men of their tendencies to react too excitably to fearful and pitiable things. Thus poetry finds its place after all in Aristotle's elegant universe: it is not really irrational, if by irrational we mean «caused by random energy rather than by formal-final causes»; nor does tragedy's apparently recent emergence succeed in destroying the Aristotelian assumption that Forms are never invented, only pursued. And so, Aristotle's rational system is able after all to account for the disturbing phenomena of poetry and drama“.

¹⁰² În toată opera lui Platon un singur text se abate de la această atitudine intransigentă, marcând o concesie în sensul punctului de vedere apărut de Stagirit: *Leg.*, II 667–668. Cf. E. Bignami, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, p. 97.

naturii poeziei și a locului pe care merită să-l ocupe în viața obștii, – am avut prilejul să pomenesc în mai multe rânduri procesul spiritual care pentru gânditorii antici se confunda cu actul creației literare: pe care, după Platon, autorul *Poeticei* avea să-l numească $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ și căruia (cu un echivalent făcut să exprime numai o parte din sfera de înțeles a cuvântului grec) i-am zis „imitație” sau „reprezentare”. E momentul să arăt acum cu mai multe amănunte ce trebuie să înțelegem prin acest termen – fundamental pentru întreaga estetică veche – și ce valoare trebuie să atribuim în cadrul sistemului aristotelic de gândire unei creații ca poezia, despre a cărei ultimă esență ni se spune că ar fi imitație¹⁰³, și care nu-i poezie decât în măsura în care e imitație¹⁰⁴.

Potrivit felului nostru de a judeca, cea dintâi imagine pe care cuvântul o sugerează e aceea a unei reproduceri mecanice a unui model determinat. Mai puțin exactitatea, e înțelesul pe care am văzut că-l acordă termenului Platon, căruia creațiile artei îi apăreau ca o palidă copie a realității înconjurătoare, la rândul ei copie imperfectă a unei realități inaccesibile altfel decât pe calea filozofiei¹⁰⁵. Cum s-a arătat înainte, nu acesta e înțelesul pe care-l acordă procesului mimetic Aristotel. Înainte de a reveni însă asupra înțelesului imitației în paginile *Poeticei* – nu e poate fără folos să semnaliez unele confuzii oricând posibile din partea cititorului neprevenit al tratatului și, în practică, cu atât mai des săvârșite cu cât pregătirea lui filologică e mai mică.

O astfel de confuzie e aceea care face din procesul mimetic o expresie a subiectivității artistului, afirmarea unei personalități în trăsăturile ei cele mai originale și mai singulare. Pentru considerații ce se vor vedea la vreme, presupunerea e tot ce poate fi mai străin de gândul lui Aristotel, în ochii căruia criteriul adevăratei poezii e constituit de măsura în care eul artistului își găsește (mai bine zis, *nu-și găsește*) loc în operă. „Demn de laudă în atâtea alte

¹⁰³ I 1447 a 15.

¹⁰⁴ IX 1451 b 27–28.

¹⁰⁵ Vezi mai sus, p. 16 și urm.

privințe, – observă el, în această ordine de idei, – Homer mai trebuie lăudat și pentru că – mai bine decât orice alt poet – știe care trebuie să-i fie locul în economia operei. Poetul e dator să vorbească cât mai puțin în numele propriu, pentru că nu asta face din el un imitator. Alți autori nu fac decât să se scoată întruna pe ei la iveală; de imitat, nu imită decât puțin și rar. Homer, în schimb, după o introducere de câteva vorbe, pe dată pune în scenă un bărbat, o femeie ori vreun alt personaj¹⁰⁶.

De o natură diferită, dar nu mai puțin gravă, e și greșeala de a confunda imitația cu libera activitate a fanteziei, de a-i atribui, cu alte cuvinte, darul plăsmuirii unei lumi de vis, fără legături cu realitatea trăită sau cu cea istoric atestată. Această confuzie e și mai frecventă decât cea precedentă, pe de-o parte, pentru că procesul mimetic comportă efectiv o liberă reelaborare a datelor realului, pe de alta, – cum am mai avut prilejul s-o relev, – pentru că nedefinitul anumitor afirmații ale *Poeticei* a împins și împinge pe mulți critici să atribuie Stagiritului idei străine de sistemul său estetic. Împotriva unei asemenea interpretări se ridică, înainte de toate, înțelesul cognitiv de care am văzut că termenul nu poate fi despărțit. Într-adevăr, pentru Aristotel, imitația e cunoaștere, și aceasta reiese limpede nu numai din rândurile capitolului IV reproduse înainte¹⁰⁷, unde se spune că desfătarea oferită de contemplarea unei plăsmuiri e de natură intelectuală, dar și din cuprinsul capitolului IX, după termenii cărui cunoașterea poetică ar fi „mai filozofică și mai aleasă” decât cunoașterea istorică. Așa fiind, – s-a observat cu drept cuvânt, – dacă poezia e cunoaștere, ea nu poate fi o creație independentă de realitate. Dacă e cunoaștere, ea trebuie concepută ca subordonată unei realități străine de ea, pentru că potrivit felului elenic de gândire, orice formă de cunoaștere e în funcție de natura pe care o reflectă și căreia tinde să i se conformeze¹⁰⁸.

¹⁰⁶ XXIV 1460 a 5–10.

¹⁰⁷ Pag. 42.

¹⁰⁸ Cf. Albergiani, *Aristotele, La Poetica*, p. LIX; M. Breazu, *Cunoașterea artistică*, pp. 28–29.

Imitația nu poate fi dar liberă creație a fanteziei, așa cum nu e lirică afirmare a unei personalități. Ca să-i realizăm înțelesul, trebuie să ne întoarcem cu gândul la conceptul fundamental al filozofiei aristotelice, care e *devenirea*: un proces evolutiv a tot ce există, o continuă ascensiune pe scara ființei. Natura întregă, după gânditorul nostru, nu-i altceva decât o energie creatoare, înzestrată cu un soi de rațiune instinctivă, prin a cărei acțiune existențele individuale sunt călăuzite către un țel propriu. Țelul acesta, mai mult sau mai puțin ascuns, după diferitele niveluri ale creațiunii, devine lămurit pe măsură ce ne ridicăm pe scara ființei. Înăuntrul fiecărui sector al existenței, de altă parte, mișcarea e neîntreruptă: fiecăruia lucrul năzuiește către o formă a lui proprie și numai în măsura în care izbutește să atingă această formă, – care-i exprimă esența, – se poate spune că și-a împlinit rostul¹⁰⁹.

Acțiunea naturii poate fi dar asemuită cu cea a unui creator, care, cu răbdare și perseverență, trecând peste greșeli și rătăcirii, se ostenește să-și realizeze gândul. Privite în parte și de aproape, zone întregi ale domeniului ei ne pot apărea fără noimă. Dar această noimă există și frumusețea ei se dezvăluie minții deprinse să contemple – dincolo de dezordinea elementelor izolate – economia minunată a întregului¹¹⁰.

La fel cu natura, de care nu poate fi despărțită și pe care o imită¹¹¹, arta – în înțelesul larg pe care termenul îl îmbracă în grecește – urmărește și ea anumite țeluri. Când e vorba de o artă utilitară (meșteșug, cum se zice astăzi), menirea ei e „să împlinescă lipsurile naturii“¹¹². Cel ce o exercită trebuie să înceapă prin a-i cunoaște intențiile, apoi să găsească mijloacele practice de a le realiza. Atitudinea mentală a meșterului implică astfel o adaptare

¹⁰⁹ *Phys.*, II 194 a 28; *Metaph.*, IV 1015 a 10. Pentru un exemplu din câmpul literaturii, cf. *Poet.*, IV 1449 a 14–15: „tragedia s-a desăvârșit puțin câte puțin, până când, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme“.

¹¹⁰ Textul capital e *De part. anim.*, I 645 a 4 și urm. Cf. și comentariul lui S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, pp. 156–157.

¹¹¹ Ἡ τέχνη μιμνῆται τὴν φύσιν: *Phys.*, II 194 a 21; *Meteor.*, IV 381 b 6.

¹¹² *Pol.*, IV (VII) 1337 a 1–2; *Phys.*, II 199 a 15.

la țelurile naturii, o supunere la rosturile ei, pentru care limba greacă nu cunoaște nume mai potrivit decât μίμησις și care e condiția prealabilă a oricărei născociri. Dar respectul naturii e și atitudinea artistului, așa cum îl concepe Aristotel. Ca tovarășul său mai modest al cărui nume îl poartă și de care socialmente e atât de aproape¹¹³, artistul năzuiește să ducă mai departe pornirea spre „mai bine“ în curs de înfăptuire în lumea înconjurătoare¹¹⁴: ca în cazul aceluia, opera lui își propune să întreacă modelele oferite de natură, dar nu să le meargă împotriva, nici să se depărteze de ele.

Ajungem astfel să ne lămurim înțelesul definiției păstrate de *Ethica Nicomachee* potrivit căreia trebuie să vedem în artă o activitate creatoare întemeiată pe o concepție adevărată¹¹⁵ „Concepție adevărată“, în lumina deslușirilor de până aci, vrea să zică forma exemplară către care fiecă lucră năzuiește pe care natura caută s-o realizeze, dar pe care nu întotdeauna izbutește s-o ajungă. O astfel de formă (εἶδος) se ascunde în fiecă fenomen izolat. Datoria artistului e s-o descopere, să-i dea o expresie credincioasă și, prin creația lui, să confere individualului o valoare universală, vremelnicului ceva din prestigiul lucrurilor nepieritoare.

În cazul special al poeziei, la care ne putem acum întoarce fără teamă de greșală, obiectul imitației, citim în capitolul I al Poetice, sunt „caractere, patimi și fapte“ omenești¹¹⁶, ceea ce revine a spune – cu o formulă folosită altădată de Platon și pe care

¹¹³ Asupra locului artistului în societatea greacă, se pot citi pagini interesante în A. de Ridder și W. Déonna, *L'Art en Grèce*, Paris, 1924, pp. 48 și urm., 124 și urm.

¹¹⁴ *De ingr. anim.*, 8, 708 a 9 și urm.

¹¹⁵ Z 4, 1140 a 6–10. În original și în traducere, acest text deosebit de important sună: ἐπει δ' ἡ οἰκοδομικὴ τέχνη τίς ἐστὶν καὶ ὅπερ ἕξις τις μετὰ λόγου ποιητικῆ, καὶ οὐδεμία οὔτε τέχνη ἐστὶν ἧτις οὐ μετὰ λόγου ποιητικῆ ἕξις ἐστὶν, οὔτε τοιαύτη ἢ οὐ τέχνη, τὸ αὐτὸ ἀν εἶη τέχνη καὶ ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικῆ („întrucât arhitectura e una din arte, și anume o pornire creatoare întemeiată pe rațiune; întrucât nu există artă care să nu consistă într-o pornire creatoare întemeiată pe o concepție adevărată, nici vreo asemenea pornire care să nu fie artă, înseamnă că arta se poate defini ca o pornire creatoare întemeiată pe o concepție adevărată“).

¹¹⁶ 1447 a 27–28.

Aristotel o adoptă – „oameni în acțiune”¹¹⁷. Într-adevăr, „acțiune”, în înțelesul larg pe care i-l atribuie Stagiritul, înseamnă orice gest exprimând o dispoziție sufletească, orice atitudine care oglindește o personalitate. Izvorul de inspirație al poeziei are, dar, a fi viața omenească, cu nesfârșita varietate a întâmplărilor ei. Nu însă în înțelesul unei reproduceri aidoma, ci al unei transfigurări în frumusețe, care-și împrumută primele elemente caracterului general-valabil al episoadelor înfățișate. „Datoria poetului – notează Aristotel în capitolul IX – nu e să povestească lucruri întâmplăte cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului și ale necesarului. Într-adevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri (de-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puțin istorie, versificată ori ba), ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întâmplăte, iar celălalt, fapte ce s-ar putea întâmpla”. Și, mai departe: „poezia înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul”¹¹⁸.

Ceea ce se statornicește aci drept materie a poeziei sunt posibilitățile permanente ale firii omenești: virtualitățile sufletești ale unei umanități exemplare. În bine, ca și în rău, eroii și eroinele tragediei, această supremă expresie a puterii eline de creație, trebuie să se ridice la un nivel reprezentativ pentru întreaga omenire: în bine, ca și în rău, asemănători cu fiecare dintre noi, trebuie să ne depășească prin armonia trăsăturilor și prin statura morală. „De vreme ce tragedia e imitarea unor oameni mai aleși ca noi, – observă Aristotel într-un alt loc¹¹⁹, – trebuie urmată pilda bunilor portretiști, care, silindu-se să dea modelelor înfățișarea particulară

¹¹⁷ II 1448 a 1. Cf. Platon, *Rep.*, X 603 c.

¹¹⁸ 1451 a 36–1451 b. Ceea ce nu înseamnă că realitatea istorică n-ar putea constitui și ea motivul unei opere de poezie. „Chiar de i s-ar întâmpla (poetului) să-și clădească opera pe lucruri petrecute, – ni se spune mai departe, 1451 b 30 și urm. – n-ar fi totuși din această pricină mai puțin poet: doar nimic nu oprește ca unele din întâmplările petrecute să fie așa cum era verosimil și posibil să se petreacă și, din acest punct de vedere, cel ce le imită se poate numi plăsmuitorul lor”.

¹¹⁹ XV 1454 b 8–11.

fiecăruia, le fac totuși mai frumoase, măcar că asemănătoare. La fel și poetul, nevoit să imite oameni mânioși ori ușuratici, ori cu cine știe ce alte cusururi în firea lor, trebuie să-i înfățișeze cum sunt, și totuși mai aleși...¹²⁰.

Lumea poeziei se situează astfel pe un alt plan de adevăr decât acel al experienței. Făpturile ei participă la o realitate mai caracteristică decât realitatea înconjurătoare. În loc să fie ca toți oamenii, eroul tragic e așa *cum ar trebui poate să fie oamenii*: mai aproape de ideea pe care o reprezintă, de acel εἶδος al speței pe care artistul l-a întrevăzut și căruia încearcă să-i dea ființă. „Dacă se aduce artistului învinuirea că n-a înfățișat fidel ce voia să înfățișeze, – stă scris în capitolul XXV, – are dreptul să răspundă că l-a înfățișat, poate, *cum trebuia să fie*...“¹²¹. Și, tot acolo: „Oameni cum sunt cei pictați de Zeuxis, se poate să nu existe; cu atât mai bine, însă, că-s mai frumoși, pentru că modelul trebuie depășit“¹²².

Se desprinde din aceste rânduri o particularitate a creației poetice subînțeleasă în definiția fiecărei arte imitative, dar asupra căreia nu-i inutil să ne oprim în chip special: aceea că imitația are a fi imitație frumoasă și că, pentru a-si merita numele, trebuie să îndeplinească o seamă de condiții. Cea dintâi și cea mai importantă din ele – aceea care le rezumă și le implică pe toate – e condiția ca imitarea să fie a unei acțiuni complete și întregi; cu vorbele filozofului: a unei acțiuni având „început, mijloc și sfârșit“¹²³.

¹²⁰ Mai *representativi*, am spune astăzi, când problema tipicului ne-a devenit mai familiară decât gânditorului grec din sec. al IV-lea.

¹²¹ 1460 b 32–34.

¹²¹ 1460 b 32–34.

¹²² 1461 b 12–13.

¹²³ 1450 b 25–27. Cf. IX 1451 b 27–29: „Din cele ce preced, reiese lămurit că plăsmuitorul care e poetul cată să fie mai curând plăsmuitor de subiecte decât de stihuri, ca unul ce-i poet întrucât săvârșește o imitație, iar de imitat imită acțiuni...“.

În această ordine de idei, s-a scris și s-a repetat de toți câți au avut prilejul să se ocupe de vreunul din aspectele *Poetice* că pentru Aristotel poezia trebuie să fie înainte de toate imitație de fapte (πράγματα), iar nu de sentimente (πάθη), și nici de caractere (ἦθη). Lucrul e atât de adevărat încât, în ochii gânditorului grec, sentimentele și caracterele nu constituie elemente ale poeziei decât în măsura în care decurg sau se exprimă prin fapte. „Tragedia – scrie el în capitolul VI (și, când scrie „tragedie“, trebuie să înțelegem poezia îndeobște) – nu-i imitarea unor oameni, ci a vieții, iar fericirea și nefericirea decurg din fapte, țelul fiecărei viețuiri fiind realizarea unei fapte, iar nu a unei calități” Așa se și face că oamenii sunt într-un fel sau altul după caracterele lor, dar fericiți sau nefericiți după isprăvile fiecăruia. Așa se și face că cei ce săvârșesc imitația n-o fac ca să întruchipeze caractere, ci îmbracă cutare sau cutare caracter ca să săvârșească o faptă. Faptele și subiectul se dovedesc a fi astfel rostul tragediei, iar rostul e mai însemnat ca toate...¹²⁴.

„Se simte – notează în legătură cu acest text Augusto Rostagni – că o astfel de atitudine (din pricina căreia Aristotel se arată indiferent față de orice formă artistică al cărei miez nu-i constituit de o poveste, și cu atât mai indiferent față de lirica propriu-zisă) îi e impusă nu numai de condiții de fapt sau de caracterul adevărat al artei grecești, prin excelență mitică sau mitopoetică, ci și de un preconcept teoretic¹²⁵. Observația va apărea justă oricui ține seamă că, după un important pasaj al *Retoricii*, pus în lumină de același învățat, propozițiunile în care se exprimă o stare afectivă (rugămintă, așteptare sau dorință) și care, pentru acest motiv, își găsesc o largă întrebuințare în vorbirea frumoasă și în poezie, nu au, pentru Aristotel, conținut logic, ci se

¹²⁴ 1450 a 16–23.

¹²⁵ *La poetica di Aristotele*², p. LXXV. Cf. *Classicità e spirito moderno*, p. 116 și, în general, H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München, 1936.

reduc la simple podoabe verbale. În contrast cu ele, propozițiunile narative sau descriptive (de ei numite „enunțiative“) sunt singurele înzestrate cu valoare logică, singurele ascunzând sub învelișul cuvintelor un conținut intelectual¹²⁶.

Ne găsim aci la obârșia concepției potrivit căreia „poetul e dator să vorbească cât mai puțin în numele propriu“, care-l face pe Aristotel să nesocotească elementul subiectiv al poeziei în măsura în care exaltă elementu-i obiectiv: reflectarea realității prin mijloacele care-i sunt proprii. Sufletul artistului, după felul de a gândi al Stagiritului, îndeplinește o funcțiune receptivă mai curând decât una activă. În loc să se exprime pe sine, adevăratul poet e dator să dea glas personajelor de el alese, iar cuvintele și gesturile acestora, departe de a putea fi imaginate după plac, au a fi urmarea nemijlocită a altor cuvinte și gesturi, potrivit legilor firii, pe care artistul e ținut să le respecte.

Concluzia care se impune, în aceste condiții, e că armonia și coerența unei opere de artă îi conferă acesteia un caracter de obiectivitate fără de care Aristotel n-ar fi putut proclama caracterul „mai filozofic“ al poeziei în raport cu istoria. Și tot astfel, verosimilitatea și necesitatea arătate de-a lungul paginilor *Poeticeii* ca determinante ale legăturii dintre diferitele părți ale operei literare trebuie înțelese ca o verosimilitate și o necesitate *psihologice*, – ca „potrivire, într-o situație dată, a gândurilor, sentimentelor și faptelor unor anumite personaje cu legile permanente ale sufletului omenesc“¹²⁷.

*

Legi permanente ale creației artistice, verosimilul și necesarul cărora trebuie să se conformeze în desfășurarea ei acțiunea tragică nu-și găsesc niciunde o mai riguroasă aplicare decât în conturarea lăuntrică a protagoniștilor dramei. Bărbați sau femei,

¹²⁶ *De interpr.*, 4, 17 a 1 și urm.

¹²⁷ *Albeggiani, op. cit.*, p. LXIII.

tineri sau bătrâni, puternici ai pământului sau simpli muritori, acești exponenți ai unei omeniri supuse încercărilor sunt ținuti să-și înfrunte nefericirea într-un chip în stare a face din fiecare un om reprezentativ, dintr-un zbulcium individual prefigurarea unui destin obștesc. E condiția indispensabilă pentru ca simpatia care ne înfrățește cu suferința lor să-și facă drum spre sufletele noastre și e țelul către care trebuie să tindă poetul, ori de câte ori – cu pilde împrumutate din legendă – ne îndeamnă să cugetăm la binele care nu-i veșnic sau la curajul cu care trebuie înfruntată restriștea.

Scriind într-o vreme când evoluția dramei grecești poate fi socotită încheiată și având despre producția veacurilor V și IV o cunoaștere nesfârșit mai completă decât a noastră, Aristotel era în situația de a-și da seama bine de ceea ce constituie esența tragediei și atunci și dintotdeauna o schimbare de situație, pe urma căreia protagonistul trece de la o stare de fericire la alta de nefericire. Urmarea avea să fie consfințirea, în învățătura *Poeticeii*, a acestui *datum* elementar, însoțită de observații și de precizări asupra mijloacelor potrivite să dezlănțuiască emoția spectatorului, în care, cu dreptate, continuă să se vadă o contribuție de capitală însemnătate la constituirea unei estetici a tragicului.

Din aceste precizări, unele privesc persoana protagonistului (superior comunului muritorilor prin calități morale, prin buna-i stare materială și prin condiția lui socială¹²⁸), altele, desfășurarea acțiunii, în legătură cu care se dă sfatul ca întâmplările să se succedă „împotriva așteptării, dar decurgând unele din altele“, motivat cu considerația că, „din faptele întâmplătoare, singure acelea ni se par minunate câte ne lasă impresia că s-ar fi petrecut cu socoteală...“¹²⁹.

Astfel de recomandări urmăresc, cum e firesc, impresionarea unui public cu atât mai lesne de cucerit cu cât personalitatea eroului e mai prestigioasă și cu cât ideea pe care și-o face despre intrigă e depășită de deznodământ. Simpla siluire a sensibilității

¹²⁸ II 1448 a 2; VI 1449 b 23; XIII 1453 a 16; XV 1454 a 17.

¹²⁹ IX 1452 a 3-7.

spectatorului e totuși atât de departe de a constitui obiectul preocupărilor lui Aristotel, încât „frica și mila stârnite prin artificii scenice“ i se par puțin invidiabile în ochii unui poet demn de acest nume¹³⁰, iar „senzația unei grozăvii“, provocată pe calea spectacolului, e decretată „fără legătură cu tragedia“¹³¹.

„Adevăratele sentimente tragice trebuie să se nască din „simpla înlănțuire a faptelor”, în condiții în stare a satisface natura noastră de ființe raționale, înclinate să descopere o logică acolo unde viața ne pune sub ochi întâmplări fără legătură aparentă între ele, și o semnificație morală în evenimente lipsite de orice răsunset afectiv. E ceea ce conferă acțiunii dramatice caracterul de operă de artă și e ceea ce impune dramaturgului respectarea unei serii de reguli despre a căror natură autorul *Poeticei* ia asupra-și să ne informeze.

O asemenea regulă e aceea de a construi tragedia în jurul unui unic subiect, – unic „întrucât e imitația unei acțiuni unice și întregi“, iar nu în înțelesul că ar privi un singur personaj sau un singur moment din viața lui¹³². Împreună cu sfatul după care evenimentele au a decurge unele din altele, prescripția la care mă refer subliniază caracterul organic al operei dramatice, ale cărei părți se cer „așa fel îmbinate încât, prin mutarea din loc a uneia ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori turburat“¹³³.

Unitatea astfel scoasă în relief poate fi ținută drept „regulă“ a tragediei¹³⁴. Ea se manifestă în subiect, închipuit ca un cadru

¹³⁰ XIV 1453 b 1–3.

¹³¹ XIV 1453 b 8–10.

¹³² VIII 1451 a 16 și urm.

¹³³ VIII 1451 a 33–34. Cf. VII 1450 b 35–37: „Ființă sau lucru de orice fel, alcătuit din părți, frumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să-și aibă părțile în rânduială, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărire“.

¹³⁴ Prilejul e bun pentru a preciza că singura unitate pomenită de Aristotel în paginile *Poeticei* e unitatea de acțiune (în capitolele VII, VIII, XXIII). Aceasta nu i-a împiedicat pe teoreticienii literari ai Renașterii să impună, sub autoritatea numelui său, faimoasa regulă a celor trei unități, care, cum se știe, stă la baza teatrului modern de inspirație clasică. Pretinsa unitate de timp își trage obârșia din V 1449 b 12–13, iar cea de loc, din XXIV 1459 b 25–26, texte arbitrar interpretate (cf. mai departe Comentariul, sub aceste pasaje). Asupra

ideal, înăuntrul căruia acțiunea eroului își desfășoară urmările cu rigoarea unui raționament. Pe plan estetic, această rigoare echivalează cu coerența fără de care nu poate fi concepută nici o operă de artă pe plan logic, cu un silogism particular poeziei¹³⁵, analog *entimemei* retorice și făcut să exprime – dacă nu adevărul, nici absolutul – acel *posibil* sau acel *probabil* îndestulătoare pentru a face acceptate întâmplările și pe actorii unei acțiuni imaginare.

Regula care cârmuiește intriga e aceeași care cârmuiește și caracterele personajelor, „așa fel ca spusele sau faptele fiecăruia să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie, și iarăși o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilului sau al necesarului“¹³⁶. La rândul lui, „deznodământul intrigii trebuie să se datoreze caracterelor eroilor, și nu unei intervenții divine“, ceea ce înseamnă că, afară de cazuri excepționale, „în înălțuirea faptelor nu trebuie... să-și facă loc nici un element irațional“¹³⁷.

În felul acesta se lămurește, o dată mai mult, sensul comparației dintre poezie și istorie și superioritatea recunoscută de Aristotel poetului asupra compilatorului de cronici. În opera celui din urmă, „expunerea nu e a unei singure acțiuni, ci a unei singure epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute înăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe personaje, oricât de întâmplător ar fi raportul în care s-ar găsi unul față de celelalte“¹³⁸. Cu alte cuvinte, câtă vreme poezia năzuiește să înfățișeze – în organica unitate pe care le-o asigură supunerea la legea verosimilului sau a necesarului – înălțuiri de fapte riguros determinate,

treptatei constituirii a doctrinei celor trei unități, începând cu Castelvetro, în Italia și în Franța, vezi J.E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, 1899, p. 100 și urm.; René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, pp. 253–288.

¹³⁵ „Poesis syllogismus est compositus ex imaginativis“ va spune, pe urmele lui Aristotel, Anonimul citat de Margoliouth (*Analecta Orientalia ad Poeticam Aristoteleam*, London, 1887, p. 23), la Rostagni, *La Poetica di Aristotele*², p. LXXIX, n. 1.

¹³⁶ XV 1454 a 34–37.

¹³⁷ XV 1454 b 6–7.

¹³⁸ XXIII 1459 a 22–24.

istoria îi apare filozofului ca domeniul prin excelență al contingentului, al întâmplărilor lipsite de o nemijlocită și evidentă legătură cauzală¹³⁹.

Preocuparea de logică a cărei însemnătate e atât de mare în paginile *Poeticei* nu e singura a cărei împlinire suntem îndreptățiți s-o așteptăm de la opera de artă. Cum am avut prilejul s-o relev, alături de coerența rațională, ceea ce publicul e îndemnat să descopere în drama e un tâlc moral care să-l ajute să-și limpezească impresiile lăsate de spectacolul tragic. Asemenea tâlc nu se dezvăluie în povețe lămurit proclamate, și încă și mai puțin într-un deznodământ chibzuit să împartă răsplăți și pedepse potrivit unei concepții omenești de dreptate. Pătruns de sentimentul complexității realului, Aristotel e apărătorul subiectelor în care – din vremuri imemorabile – geniul elen a concretizat situațiile cele mai proprii să cutremure sufletele, al celor în care nimic nu vine să atenueze tensiunea emoției sau oroarea catastrofei. Pentru el, semnificația tragediei se desprinde din participarea la suferințele unui erou prin stârnirea sentimentelor de milă și frică, la rândul lor făcute să depindă de calitatea omului a cărui durere o împărtășim, analizată cu o ascutime ce n-a fost încă egalată.

c. „Structura celei mai bune tragedii trebuind să fie... complexă, – sfătuiește capitolul XIII, – și ea însăși imitația unor întâmplări în stare să stârnească frica și mila... e evident, în primul rând, că nu trebuie să înfățișeze oameni de ispravă trecând de la o stare de fericire la una de nefericire, căci așa ceva n-are darul să stârnească frica, nici mila, ci repulsia. Așijderi, nici pe nemernici trecând de la o stare de nefericire la una de fericire; din toate cazurile cu putință, acesta e cel mai potrivit emoției tragice,

¹³⁹ Cum se arată mai departe în Apendicele III (p. 237), poziția asumată de Stagirit în cap. IX al *Poeticei* se explică prin limitele concepției lui despre istorie, înțeleasă ca o simplă înregistrare a evenimentelor în variata lor multiplicitate, fără preocuparea de a le explica ori numai de a le ordona după criteriile logice, sarcini rezervate filozofiei îndeobște și în special *politicii*, înțeleasă ca una din cele mai însemnate științe. Cf. *Eth. Nicom.*, A 1, 1094 a 26 – 1094 b 10, și – în general – R. Weil, *Aristote et l'histoire. Essai sur la Politique*, Paris, 1960.

neavând darul să provoace nici unul din sentimentele cuvenite: nici pe cel de *omenie*, nici mila, nici frica.

De altă parte, nu trebuie să înfățișeze nici pe vreun păcătos nevoie mare căzând din fericire în nenorocire. O asemenea intrigă mulțumește, e drept, *sentimentul omeniei*; e străină însă în aceeași măsură și de milă și de frică. Într-adevăr, una o resimțim pentru cel căzut în nenorocire fără vină, cealaltă pentru cel la fel cu noi... așa că o întâmplare de felul arătat nu va fi nici înduioșătoare, nici înfricoșătoare. Ceea ce rămâne e o fire între acestea amândouă.

Cineva ce nici nu se deosebeste de ceilalti prin virtute ori dreptate, nici nu ajunge în nenorocire din răutate sau josnicie, ci din pricina unei greșeli; pe deasupra om cu vază și bunăstare, precum Oedip și Tieste, ori alți bărbați vestiți din neamuri ca ale lor¹⁴⁰.

Lăsând la o parte precizările de detaliu și restrângând atenția noastră la sentimentul al cărui rol în dezlănțuirea emoției tragice se revelă atât de important, simpla parcurgere a situațiilor analizate de Aristotel lasă să se înțeleagă că, în gândul filozofului, *omenia* (τὸ φιλόανθρωπον) nu poate fi despărțită de o nuanță morală. Această impresie e întărită de citirea câtorva rânduri din capitolul XVIII, a căror semnificație e analogă: „În tragediile cu peripeții, ca și în cele cu acțiune simplă, poezii pot obține efectul dorit pe calea minunării spectatorului: stare de spirit prielnică deopotrivă emoției tragice și *omeniei*. Această condiție e realizată de câte ori un personaj viclean și plin de răutate... e păcălit, ori unul viteaz, dar nelegiuit, e biruit¹⁴¹. Ceea ce se desprinde dintr-un text și din celălalt e că φιλόανθρωπον exprimă mulțumirea specială răspândită în sufletul privitorului unui spectacol tragic de realizarea unui echilibru între faptă și răsplată: „sentimentul dreptății“, cum spunea Twining, sau, cu cuvintele lui Albergiani, „l'amore per la normalità dei valori umani“. Ideea nu-i străină de *omenia* noastră, în care, alături de interesul binevoitor pentru semenul în suferință,

¹⁴⁰ XIII 1452 b 31-1453 a 11.

¹⁴¹ 1456 a 20-24.

stăruie, în egală măsură, respectul pentru o normă morală aplicabilă neamului omenesc întreg¹⁴².

Regulile aristotelice ale dramei au a fi socotite, înainte de orice, ca reflecțiile unei minți ascuțite asupra producției scenice grecești în epoca supremei ei înfloriri. Din acest punct de vedere, contribuția Stagiritului la istoria teatrului antic e neprețuită și amănuntele oferite de *Poetica* asupra originilor tragediei reprezintă singurul izvor de oarecare întindere – dacă nu chiar singurul demn de crezare – din câte ne înlesnesc dezlegarea acestei probleme anevoioase între toate¹⁴³. Dincolo de interesul istoric (care e recent și care găsește ecou într-un număr restrâns de specialiști), ceea ce, de-a lungul veacurilor, a asigurat însă opusculului aristotelic o faimă fără seamăn între tratatele de scris frumos lăsate de lumea veche e încrederea în autoritatea Stagiritului ca dătător de legi literare, considerarea *Poetice*i ca perfect îndreptar al oricărei încercări de a compune în genurile tragic și epic¹⁴⁴. Excesele la care s-a ajuns, în această direcție, sunt prea cunoscute ca să fie nevoie să mai stărui asupra lor. Dacă amintesc totuși faimoasa regulă a celor trei unități și discuția de ea prilejuită, ori speculațiile Renașterii în jurul eroului tragic ideal¹⁴⁵, o fac pentru a învedera, pe de o parte, că o tendință normativă se poate descoperi netăgăduit în gândul lui Aristotel, pe de alta, că, fără a împărtăși entuziasmul lui Lessing pentru o operă tot atât de infailibilă, în ochii lui, ca *Elementele*

¹⁴² Vezi, mai departe, Comentariul la XIII 1452 b 38.

¹⁴³ Pentru părerile istoricilor literari mai vechi, cf. Comentariul, pp. 133 și urm. Argumente noi în sprijinul istoricității informațiilor aristotelice despre originile dramei se invocă în cartea lui Mario Untersteiner, *Le origini della tragedia*, p. 211 și urm.

¹⁴⁴ Indicații prețioase despre influența exercitată de *Poetica* aristotelică asupra literaturilor europene, începând din epoca Renașterii, la Gilbert Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York – London, 1949, *passim*, precum și în lucrarea lui Lane Cooper, *The Poetics of Aristotle. Its Meaning and Influence*, Ithaca, 1956.

¹⁴⁵ Asupra acestor discuții, cf. studiile lui Spingarn și Bray citate mai sus, p. 54, n. 134.

euclidiene¹⁴⁶, valabilitatea celor mai de seamă precepte ale *Poeticei* nu poate fi pusă nici astăzi la îndoială¹⁴⁷.

În ce privește prima propoziție, simpla amintire a concepției potrivit căreia fenomenele au un *εἶδος* al lor către care năzuiesc și în atingerea căruia se realizează, cum și afirmația după care – tocmai în zilele lui – tragedia și-ar fi găsit forma ideală¹⁴⁸, sunt de ajuns pentru a ne face să înțelegem că, vorbind de operele scenei atice cu interesul pe care i l-am văzut, filozoful avea în minte o piesă reprezentativă pentru întregul gen dramatic, o piesă pe care nu înceta s-o dea ca pildă și în raport cu care își formula judecățile¹⁴⁹. Din acest punct de vedere, *Poetica* poate fi socotită ca un complex de reguli în stare a produce efectele atribuite în chip obișnuit tragediei, abstrase din analiza unei drame-tip, la desăvârșirea căreia „practica artistică” se presupunea a fi contribuit tot atât cât talentul firesc¹⁵⁰. Opera lui Aristotel se înfățișează astfel ca justificarea rațională a tragediilor eline cele mai izbutite, și nu-i desigur o falsificare a spiritului în care a fost concepută, dacă, începând cu veacul al XVI-lea, caracteru-i preceptistic avea să fie accentuat până la exagerările cunoscute.

Alta e chestiunea de a ști în ce măsură regulile *Poeticei* depășesc câmpul literelor antice, pentru a merita numele de legi ale teatrului ori ale poeziei îndeobște. Răspunsul la această întrebare

¹⁴⁶ Criticul german nu făcea decât să reediteze atitudinea lui Iulius Caesar Scaliger în a cărui *Poetică*, apărută în 1561, Aristotel era proclamat: „imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus” (la Butcher, *op. cit.*, p. 383, n. 1).

¹⁴⁷ Cf. Raymond Preston, *Aristotle and the modern literary critic*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XXI, 1962, pp. 57–71.

¹⁴⁸ IV 1449 a 14–15.

¹⁴⁹ Nu fără dreptate s-a susținut, în această ordine de idei, că tragedia greacă cea mai apropiată de drama ideală concepută de Aristotel ar fi *Oedip-Rege* a lui Sofocle. Cf. argumentele lui Butcher, *op. cit.*, p. 320 și urm.

¹⁵⁰ Întrebarea dacă talentul sau „școala” fac pe adevăratul poet e din acelea ce au preocupat mai mult pe teoreticienii literari ai Antichității. Doctrina lui Aristotel, devenită apoi doctrină obișnuită peripatetică, proclamă în aceeași măsură nevoia darurilor firești și a unei pregătiri speciale. În paginile *Poeticei*, se face mențiune de o τέχνη poetică în capitolele: I 1447 a 20; VIII 1451 a 24; XIV 1454 a 10. Pentru o tratare amănunțită a problemei, vezi mai departe Comentariul, pp. 128 și urm. și Apendicele IV.

atârnă de concepția fiecăruia despre natura poeziei și-i firesc ca închinătorii originalității și ai subiectivității fără limite să judece învechită o doctrină în care locul *creației* e ținut de *imitație*, iar jocul fanteziei e stingherit de opreliști ca *verosimilul* sau *necesarul*. Pentru cine, totuși, poezia nu poate fi despărțită de realitatea pe care o reflectă, deci de un conținut de adevăr; pentru cine, pentru a face să vibreze coarde sufletești profunde, dincolo de indivizi, poezia trebuie să se adreseze omului, învățătura *Poeticei*, potrivit căreia obiect al imitației au a fi considerate „lucruri putând să se întâmple“, exprimă, pe baza unor experiențe și idei grecești, o trăsătură esențială a artei dintotdeauna¹⁵¹

*

Puținele pagini pe care economia lucrării îmi îngăduie să le închin *Introducerii* sunt departe de a epuiza aspectele interesante ale *Poeticei*, și încă și mai puțin activitatea critică a autorului ei. Pentru a da imaginea exactă a aportului lui Aristotel în acest domeniu, – cea dintâi contribuție sistematică la precizarea conceptului criticii literare și una din cele mai pătrunzătoare ale tuturor timpurilor, – scrierea s-ar fi convenit cercetată sub toate aspectele: după partea generală, oglindind atitudinea gânditorului față de principalele probleme ale artei, partea specială, – preceptistică, – în care epopeea și mai ales drama sunt analizate și discutate, în trăsăturile permanente și în particularitățile lor accidentale, cu o migală și o finețe de natură să cinstească nu numai adâncimea filozofului, dar și gustul lui.]

¹⁵¹ Ca în atâtea domenii ale cunoașterii străbătute de duhu-i iscoditor, autorul *Poeticei* vedește și în problemele literaturii o aptitudine unică de a surprinde esențialul și de a orienta cercetarea spre soluția definitivă. Cum se exprimă despre el Marx, într-o frază care echivalează cu un entuziast elogiu: „prin gândirea sa profundă, Aristotel dezvăluie în chip de-a dreptul uimitor cele mai subtile probleme speculative. El e un fel de căutător de comori. Oriunde și-ar căuta drum un izvor viu – sub un tufiș, într-o văgăună, – pretutindeni se va îndrepta spre el, fără greș, gestul magic al cugetătorului“ (K. Marx – Fr. Engels, *Gesamtausgabe*, Berlin, 1929, I. Abt., Bd. I 2, p. 107).

O asemenea cercetare depășește, evident, și cadrul și rostul unei încercări de prezentare cum năzuiește să fie aceasta. Nădejdea de a fi dat, totuși, în paginile Comentariului, deslușirile indispensabile unei spornice citiri a textului, mă mângâie de atâtea omisiuni și lacune. Așa cum conștiința trudei cheltuite pentru a găsi expresie credincioasă unor gânduri a căror anevoință de interpretare nu mai are a fi relevată¹⁵², îmi dă curajul să aștept judecata cititorului cu seninătate, dacă nu cu încredere¹⁵³.

¹⁵² Cu titlu de exemplu, cf. considerațiile lui Ingram Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford, 1909, p. XIII și F. Albergiani, *op. cit.*, pp. XXVIII–XXXII.

¹⁵³ Cu excepția pasajelor arătate în *Apendicele critic* de la sfârșitul volumului (p. 233), textul după care este făcută traducerea e acel al ediției Rostagni, *La Poetica di Aristotele*, Torino, Chiantore, 1927, retipărită în mai multe rânduri.

POETICA

I

Mi-e în gând să vorbesc despre poezie în sine și despre 1447 a
felurile ei; despre puterea de înrâurire a fiecăruia din ele; despre
chipul cum trebuie întocmită materia pentru ca plăsmuirea să fie 10
frumoasă; din câte și ce fel de părți e alcătuită, așijderi despre toate
câte se leagă de o asemenea cercetare, – începând, cum e firesc, cu
cele de început.

[Epopoea și poezia tragică] ca și comedia și poezia ditirami-
bică, apoi cea mai mare parte din meșteșugul cântatului cu flautul
și cu cithara sunt toate, privite laolaltă, niste imitații. Se deosebesc
însă una de alta în trei privințe: fie că imită cu mijloace felurite, fie
că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, – de fiecare dată altfel. *nostră* ✓ 15

Căci după cum, cu culori și forme, unii izbutesc să imite tot
soiul de lucruri (cu meșteșug învățat, ori numai din deprindere),
după cum mulți imită cu glasul, tot așa și în artele pomenite toate
săvârșesc imitația în ritm și grai și melodie, folosindu-le în parte
ori îmbinate. } Cântul cu flautul, ori cu cithara – și, la fel cu ele, și
altele, câte vor mai fi având aceeași înrâurire, cum e cântul cu naiul
– folosesc doar ritmul și melodia; arta dănțuitorilor numai ritmul
fără melodie: căci și aceștia, cu ritmuri turnate în atitudini, imită
caractere, patimi, fapte. ✓ 20 25

1447 b } Cât privește arta care imită slujindu-se numai de cuvinte
 simple ori versificate, – fie folosind împreună mai multe feluri de
 10 } măsuri, fie unul singur, – până astăzi n-are un nume al ei. Căci
 n-avem termen care să îmbrățișeze deopotrivă mimii unui Sofron
 ori Xenarhos și dialogii socratici, nici imitația săvârșită în versuri
 de trei măsuri, în versuri epice, în versuri elegiace și altele la fel.
 Atâta doar că oamenii, legând numele metrului de cuvântul care
 exprimă ideea de creație (τὸ ποιεῖν) îi numesc pe unii creatori de
 15 } versuri elegiace, pe alții creatori de versuri epice, }chemându-i
 „creatori“ („poeti“), nu pentru imitația pe care o săvârșesc cu toții,
 ci } pentru comuna folosire a versului } încât, de-ar trata cineva în
 versuri chiar un subiect medical ori de știință a naturii, încă i s-ar
 zice la fel, după datină, cu toate că Homer și Empedocle n-au
 nimic comun afară de faptul de a fi scris în versuri, și cu toate că
 unuia i se dă pe drept numele de poet, câtă vreme celuilalt i s-ar
 20 } potrivi mai bine cel de naturalist. Tot astfel, dacă cineva ar săvârși
 imitația amestecând fel și fel de măsuri, precum Hairemon în al
 său *Centaur*, – poem alcătuit din toate felurile de măsuri, – și
 acestuia tot poet ar trebui să i se spună.

În legătură cu cele de până aci, acestea ar fi dar deosebiri
 ce se cuvin făcute. Mai sunt însă unele arte ce se slujesc de toate
 25 } mijloacele înșirate înainte, – vreau să zic ritm, melodie și măsură,
 – cum fac poezia ditirambică, poezia nomilor, tragedia și comedia;
 se deosebesc însă între ele prin aceea că unele le folosesc pe toate
 odată, altele pe rând }

Acestea sunt, cred eu, deosebirile dintre arte, în ce privește
 mijloacele cu care săvârșesc imitația.

II

1448 a } Câtă vreme cei ce imită imită oameni în acțiune, iar aceștia
 sunt de felul lor virtuoși ori păcătoși (doar mai toate firile după
 20 } aceste tipare se împart, deosebindu-se între ele fie prin răutate, fie

prin virtute), personajele închipuite vor fi ori mai bune ca noi, ori mai rele, ori la fel cu noi, cum fac și pictorii: se știe doar că Polygnotos înfățișa pe oameni mai chipeși, Pauson mai urâți, Dionysios așa cum sunt aieva. E limpede, prin urmare, că fiecare din imitațiile amintite va păstra aceste deosebiri și va fi alta după felul obiectului pe care-l imită, cum am arătat. În dans, în cântul cu flautul, în cântul cu cithara, dar și în imitația vorbită – versuri ori proză neîntovărășită de muzică – se constată aceleași diferențe. Homer, bunăoară, închipuie pe oameni mai buni, Cleofon așa cum sunt, Hegemon Thasianul, născocitorul parodiilor, și Nicohares, autorul *Deiliadei*, mai răi. Așijderi și în ce privește ditirambii și nomii, – cineva putând realiza imitația în felul lui Argas, ori al lui Timotheos, ori al lui Filoxenos, în *Ciclopii* lor. Prin aceasta se și desparte de altminteri tragedia de comedie: una năzuind să înfățișeze pe oameni mai răi, cealaltă mai buni decât sunt în viața de toate zilele.

III

Mai există, pe lângă acestea, o a treia deosebire, după chipul cum se săvârșește imitația fiecărui lucru. Într-adevăr, cu aceleași mijloace și aceleași modele, tot imitație este și când cineva povestește – sub înfățișarea altuia, cum face Homer, ori păstrându-și propria individualitate neschimbată – și când înfățișează pe cei imitați în plină acțiune și mișcare. Cum am spus-o de la început, trei deosebiri cunoaște așadar imitația: de mijloace, de obiect, de procedură. Încât, într-o privință, ai zice că Sofocle e un imitator de felul lui Homer, – pentru că amândoi imită firile alese, – iar într-alta, de felul lui Aristofan, câtă vreme și unul și celălalt imită ființe în mișcare și acțiune. Asta ar fi și pricina, spun unii, pentru care scrierile acestea se și numesc „drame”: pentru că imită oameni ce stau să săvârșească ceva. Și nu de alta dorienii își însușesc și tragedia și comedia. Cu născocirea comediei se fălesc megarienii.

– cei din partea locului, pretinzând, chipurile, că s-ar fi ivit pe vremea când la ei era cârmuire democratică, și cei din Sicilia, sub cuvânt că poetul Epiharm, care a trăit cu mult înainte de Hionides și de Magnes, era de-al lor; ³⁵ Dar cu tragedia, unii dorieni din Peloponez. Ca dovadă, se folosesc de câteva cuvinte. Căci, se pretinde, satelor din preajma cetăților ei le zic κῶμαι, câtă vreme atenienii le spun δῆμοι; iar comedienii nu și-ar trage numele de la verbul κωμάζειν („a merge în procesiune“), ci de la rătăcirea lor prin κῶμαι, goniți, cum se vedeau, ^{1448 b} de la oraș. Mai zic iarăși că la „a face“ ei spun δρᾶν, iar atenienii πράττειν. Cam acestea ar fi de spus despre deosebitele feluri ale imitației, câte și ce fel sunt anume.

IV

⁵ În general vorbind, două sunt cauzele ce par a fi dat naștere poeziei, amândouă cauze firești.

Una e darul înnăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-l și deosebește de restul viețuitoarelor, dintre toate el fiind cel mai priceput să imite și cele dintâi cunoștințe venindu-i pe calea imitației), iar plăcerea pe care o dau imitațiile e și ea resimțită de toți. Că-i așa, o dovedesc faptele. Lucruri pe care ¹⁰ în natură nu le putem privi fără scârbă, – cum ar fi înfățișările fiarelor celor mai dezgustătoare și ale morților, – închipuite cu oricât de mare fidelitate ne umplu de desfătare. Explicația, și de data aceasta, mi se pare a sta în plăcerea deosebită pe care o dă cunoașterea nu numai înțelepților, dar și oamenilor de rând; atât doar că ¹⁵ aceștia se împărtășesc din ea mai puțin. De aceea se și bucură cei ce privesc o plăsmuire: pentru că au prilejul să învețe privind și să-și dea seama de fiecă lucr, bunăoară că cutare înfățișează pe cutare. Altminteri, de se întâmplă să nu fie știut dinainte, plăcerea resimțită nu se va mai datora imitației mai mult sau mai puțin izbutite, ci desăvârșirii execuției, ori coloritului, ori cine știe cărei alte pricini.

[Darul imitației fiind prin urmare în firea fiecăruia, și la fel și
 darul armoniei și al ritmului] (se vede doar bine că măsurile sunt
 simple împărțiri ale ritmurilor), cei dintru început înzestrați pentru
 așa ceva, desăvârșindu-și puțin câte puțin improvizațiile, (sau dat
 naștere poeziei) Aceasta s-a împărțit după caracterele individuale
 ale poezilor, firile serioase înclinând să imite isprăvile alese și fap-
 tele celor aleși, iar cele de rând pe ale oamenilor neciopliți: gata să
 compună din capul locului stihuri de dojană, precum ceilalți cân-
 tări și laude. De vreo operă din acestea mușcătoare, a unui poet
 dinainte de Homer, nu se pomenește, măcar că poeți trebuie să fi
 existat mulți. De la Homer încoace însă nu lipsesc, cum ar fi
Margites al acestuia și altele la fel, în care își face apariția și metrul
 adecvat, până astăzi numit *iambic*, după deprinderea de a-și arunca
 unul altuia înțepături astfel compuse ($\lambda\alpha\mu\beta\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota\nu$). În felul acesta,
 dintre cei vechi, unii ajungeau autori de poeme eroice, alții de
 poeme satirice.

Așa cum s-a dovedit poet mare în genul serios (în care singur
 el a lăsat în urmă-i nu numai compuneri frumoase, ci adevărate
 imitații dramatice) [Homer a fost și cel dintâi care a făcut să se
 întrevadă aspectul viitor al comediei, turnând în forme dramatice
 nu inveciva, ci comicul] Într-adevăr, [în raport cu comedia,
Margites e ceea ce-s tragediile față de *Iliada* și de *Odiseea*.]

De cum și-au făcut apariția tragedia și comedia, cei din fire
 înclinați spre una sau cealaltă din aceste forme ale poeziei au
 pornit să scrie, unii, comedii în loc de versuri iambice, alții, tra-
 gедii în loc de epeei, ca unele ce erau mai ample și mai prețuite
 decât manifestările anterioare. Cât privește faptul de a ști dacă
 până astăzi tragedia și-a dobândit ori ba pe de-a-ntregul caracte-
 rele-i proprii, – fie judecată în sine, fie prin prisma reprezentărilor
 în teatru, – aceasta-i altă întrebare.

[Ivită dar din capul locului pe calea improvizărilor (ca și
 comedia de altminteri: una mulțumită îndrumătorilor corului de
 ditirambi, alta celor de cântece licențioase, din cele ce, până în
 zilele noastre, mai stăruie prin multe cetăți), tragedia s-a desăvârșit

15 puțin câte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, până când, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme.

→ Cel ce, pentru întâia oară, a sporit numărul actorilor de la unul la doi, a redus partea corului și a dat dialogului rolul de căpetenie, a fost Eschil; Sofocle a ridicat numărul actorilor la trei și a introdus decorul scenic. În ce privește întinderea, pornită de la subiecte mărunte și de la un stil hazliu, explicabil prin obârșia ei satirică, într-un târziu a câștigat gravitate, iar metrul, din tetrametru trohaic, a ajuns trimetru iambic. La început se folosea tetrametrul trohaic, pentru că poezia tragică era un simplu cor de satiri și pentru că acest metru îi dădea un mai accentuat caracter de danț. Când dialogul și-a făcut apariția, natura singură a găsit metrul potrivit: se știe doar că, dintre toate măsurile, iambul e cel mai apropiat de graiul obișnuit. Dovadă, faptul că în vorba de toate zilele spusele noastre alcătuiesc de cele mai multe ori versuri iambice, iar hexametri rareori și numai când ne depărtăm de tonul convorbirii. Despre numărul episoadelor și despre podoabele treptat adăugate feluritelor ei părți, după tradiție, să zicem că am vorbit: altminteri, a le cerceta pe fiecare în parte, ar fi treabă fără sfârșit.

xi

V

→ Așa cum am mai spus-o, comedia e imitația unor oameni neciopliți; nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului. Ridicolul se poate dar defini ca un cusur și o urâtime de un anumit fel, ce n-aduce durere nici vătămare: așa cum masca actorilor comici e urâtă și frământată, dar nu până la suferință. Transformările prin care a trecut tragedia, ca și numele celor ce le-au săvârșit, ne sunt cunoscute; evoluția comediei, dacă n-a fost luată în seamă de la început, a căzut în uitare. Abia într-un târziu s-a gândit magistratul să acorde autorilor de comedii corul de care aveau nevoie;

înainte, cei ce dădeau asemenea spectacole o făceau din propriul lor îndemn. După ce comedia și-a dobândit oarecum înfățișarea proprie, au început să se pomenească și poeții comici propriu-ziși. Cine a introdus folosința măștilor, ori a prologului, cine a fixat numărul actorilor și toate celelalte amănunte, nu se știe. (Deprinderea de a compune subiecte comice vine însă de la Epiharm și Formis. Începutul l-a făcut dar Sicilia. Dintre atenieni, cel dintâi care, părăsind invectiva iambică, a prins să trateze teme cu caracter general și să închege subiecte a fost Crates.)

(Epopoea se apropie de tragedie întru atât că este, ca și ea, imitația cu ajutorul cuvintelor a unor oameni aleși; se deosebesc însă prin aceea că metrul de care se slujește epopeea e uniform, iar forma, narativă. Tot astfel, în privința întinderii.)

Faptul că tragedia năzuiește să se petreacă, pe cât se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui, sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea n-are limită în timp, constituie și el o deosebire, măcar că la început o egală libertate domnea în una ca și în cealaltă.

Dintre părțile lor constitutive, unele sunt aceleași la amândouă, altele proprii tragediei; de aceea, cine știe să spună despre o tragedie dacă-i bună ori rea, știe și despre epopei. (Căci elementele epopeii se întâlnesc și în tragedie; ale tragediei însă nu se întâlnesc toate în epopee.)

VI

Despre poezia care imită în hexametri, ca și despre comedie, va fi vorba mai târziu; deocamdată să vorbim de tragedie, făcând să decurgă definiția naturii ei din cele spuse până aici. (Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor

patimi! Numesc „grai împodobit“ graiul cu ritm, armonie, cânt; și înțeleg prin „osebit după fiecare din părțile ei“ faptul că unele din acestea constau numai din versuri, iar altele au nevoie și de muzică.)

30 Cum imitația, care e tragedia, e săvârșită de oameni în acțiune „un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic; urmează apoi cântul și graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitația. Prin „grai“, înțeleg alcătuirea verbală a versurilor; prin „cânt“, ceva a cărui înrâurire e toată exterioară.)

35 În același timp, imitația de care ne ocupăm fiind imitația unei acțiuni, realizată de câțiva eroi, iar aceștia deosebindu-se în ochii noștri după caracterul și judecata fiecăruia (elemente după care, 1450 a îndeobște, se cântăresc faptele individuale), urmează că pricinile acțiunilor sunt două, caracterul și judecata, și că, la rândul lor, acțiunile hotărăsc fericirea ori nefericirea oamenilor. Imitația acțiunii este ceea ce constituie subiectul oricărei tragedii (cu alte cuvinte, 5 îmbinarea faptelor ce o alcătuiesc); caracterul ceea ce ne dă dreptul să spunem despre eroi că sunt așa sau altminteri; judecata, ceea ce îngăduie vorbitorilor să dovedească ceva ori să enunțe vreo părere.

10 În chip necesar, fiecare tragedie va avea dar șase părți, ce slujesc să-i determine felul, și acestea sunt: subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica. Două din ele sunt mijloace prin care se realizează imitația, unul e chipul cum aceasta are loc, trei sunt obiecte ale ei, afară de ele, altele nu mai sunt.

15 De aceste părți nu puțini poeți s-au slujit în creațiile lor – dacă se poate spune – ca de niște forme speciale ale genului; într-adevăr, în întregul ei definiția tragediei îmbrățișează elemente scenice așa cum îmbrățișează caractere, subiect, vorbire, muzică și judecată.) Mai însemnată între ele e totuși îmbinarea faptelor, pentru că tragedia nu-i imitarea unor oameni, ci a unei fapte și a vieții, iar fericirea și nefericirea decurg din fapte, țelul fiecărei viețuiri fiind realizarea unei fapte, ci nu a unei calități. Așa se și face că oamenii sunt într-un fel sau altul după caracterele lor, dar

fericiți sau nefericiți după isprăvile fiecăruia. Așa se și face că cei 20
ce săvârșesc imitația n-o fac ca să întruchipeze caractere, ci
îmbracă cutare sau cutare caracter ca să săvârșească o faptă sau
altă. Faptele și subiectul se dovedesc a fi astfel rostul tragediei, iar
rostul e mai însemnat ca toate / De altminteri, tragedie fără acțiune
nici n-ar putea fi; fără caractere, însă, s-a mai văzut. Doar tra-
gediile celor mai mulți dintre dramaturgii recentți sunt lipsite de 25
caractere, și același lucru se poate spune, în general, despre foarte
mulți poeți. În rândurile pictorilor, nu alta e situația lui Zeuxis față
de Polygnotos: cel din urmă fiind un excelent pictor de caractere,
iar arta lui Zeuxis lipsită de însușiri morale. Cine s-ar apuca,
așadar, să pună laolaltă o seamă de tirade oglindind caractere – fie
ele oricât de desăvârșite sub raportul expresiei și al ideilor – nu va 30
izbuti nici pe departe să dezlănțuie emoția tragică, de care se va
apropia mai curând o tragedie stângace în aceste privințe, dar
înzestrată cu subiect și cu îmbinare de fapte.

Mai trebuie apoi adăugat că principalele mijloace cu care
tragedia înrăurește sufletele – peripețiile sau fasturnările de situații
și scenele de recunoaștere – sunt părți ale subiectului. O dovadă în
același sens ar mai fi și faptul că începătorii în ale poeziei ajung
mai curând stăpâni pe expresie, ori meșteri în zugrăvirea caracte- 35
terelor, decât în îmbinarea întâmplărilor (stângăcie aproape gene-
rală la vechii autori). Se poate dar spune că subiectul e începutul
și, oarecum, sufletul tragediei; pe urmă vin caracterele. (Ceva
asemănător se observa și în cazul picturii, în care, oricâte culori ar 1450 b
pune cineva laolaltă, n-ar izbuti să dea privitorului atâta desfătare
cât cel mai simplu desen necolorat.) Căci tragedia e imitarea unei
acțiuni, și numai în măsura în care e imitarea unei acțiuni e și
imitarea celor ce o săvârșesc.

Al treilea element pomenit judecata, e darul de a spune vor- 5
be având legătură cu o situație dată și potrivite cu ea. În cuvântările
obișnuite, acest dar e rodul unei pregătiri speciale, politice sau
retorice. (Cei vechi puneau pe eroii lor să cuvânteze ca în adunările
obștești, cei de azi, ca niște retori.) Caracter, în schimb, este ceea

10 ce vădește o atitudine sau scopurile pe care – ori de câte ori situația nu-i limpede – eroul le urmărește sau le evită. N-au, prin urmare, caracter, cuvântările în care nu-i de ajuns de lămurit încotro se îndreaptă sau de ce se ferește vorbitorul. Dimpotrivă, întâlnim judecată în spusele prin care se dovedește că un lucru există ori nu există, sau se proclamă o idee generală.

15 Al patrulea dintre elementele cercetate e graiul cuvântărilor. Cum am mai spus-o, înțeleg prin „grai“ exprimarea cu ajutorul cuvintelor, aceeași în esența ei, fie că-i vorba de versuri, fie că-i vorba de proză.

20 (Dintre cele rămase, muzica e cea mai de seamă podoabă. Cât privește elementul spectaculos, măcar că atrăgător, e și cel mai puțin artistic, și cel mai străin de natura poeziei. Doar puterea de înrâurire a tragediei nu atârână de reprezentare, nici de actori; și, iarăși, pentru pregătirea efectelor de scenă, meșteșugul decoratorului e mai potrivit decât al poetului.

VII

25 După ce am lămurit cele de până aci, să cercetăm ce fel trebuie să fie îmbinarea faptelor, de vreme ce subiectul e cel dintâi și cel mai de seamă element al tragediei. Așa cum am stabilit, tragedia e dar imitarea unei acțiuni complete și întregi, având o oarecare întindere; căci s-ar putea vorbi și de un întreg lipsit de întindere.

30 [Întreg e ceva ce are început, mijloc și sfârșit. Început e ceea ce, prin natura lui, nu urmează în chip necesar după nimic, dar care, mai curând sau mai târziu, e urmat neapărat de altceva. Sfârșit, dimpotrivă, e ceea ce urmează obișnuit după altceva, fie în virtutea unei necesități, fie a unei deprinderi, și după care nu mai urmează nimic. Mijloc, ceea ce urmează după ceva și e, la rândul-i, urmat de altceva. Pentru ca subiectele să fie bine întocmite, se cade dar ca nici să nu înceapă, nici să sfârșească la întâmplare, ci să țină seamă de principiile arătate.

Ființă sau lucru de orice fel, alcătuit din părți, **F**rumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să-și aibă părțile în rânduială, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărime. **I**ntr-adevăr **f**rumosul stă în mărime și ordine, ceea ce și explică pentru ce o ființă din cale afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar rămâne nedeslușită), – și nici una din cale afară de mare (în cazul căreia viziunea nu s-ar realiza dintr-o dată, iar privitorul ar pierde sentimentul unității și al integrității obiectului, ca înaintea unei lighioane mari de zece mii de stadii). Așa cum e nevoie, prin urmare, ca trupurile și ființele însuflețite să fie de o oarecare mărime, – iar aceasta să fie lesne perceptibilă, – tot astfel subiectele trebuie să aibă și ele o oarecare întindere, – o întindere lesne de cuprins cu gândul. Cât privește limitele acestei întinderi, – în raport cu condițiile reprezentatiilor dramatice, ori cu capacitatea de simțire a publicului, – fixarea lor nu ține de regulile artei; căci dacă nevoia ar cere să se joace o dată o sută de tragedii, e limpede că li s-ar măsura durata cu clepsidra, cum se zice că se făcea pe vremuri. O limită decurgând din firea lucrurilor ar fi următoarea **s**ub raportul întinderii, o tragedie e cu atât mai frumoasă cu cât e mai lungă, fără să înceteze a rămâne inteligibilă. Sau, ca să întrebuițez o definiție simplă, limită potrivită a întinderii unei tragedii e cea indispensabilă pentru ca, în desfășurarea neîntreruptă a întâmplărilor cerută de asemănarea cu realitatea sau de progresiunea lor necesară, să se treacă de la o stare de fericire la una de nefericire, sau de la una de nefericire la alta de fericire.

35

1451 a

5

10

15

VIII

Subiectul nu-i unul, cum își închipuie unii, întrucât privește un singur personaj. Doar multe și nenumărate sunt întâmplările putând să se ivească în viața cuiva, fără ca, din unele din ele, să rezulte o unitate; și tot astfel faptele unui om sunt multe, fără ca laolaltă să alcătuiască o singură acțiune. De aceea greșit mi se par

20 a fi procedat poeziei când s-au apucat să scrie, care o *Herakleidă*,
 care o *Theseidă*, ori alte poeme de soiul acesta, cu gândul că dacă
 Herakles a fost unul, o operă despre el va fi și ea neapărat unitară.
 Homer, în schimb, care excelează în atâtea alte privințe, pare a fi
 văzut bine și aci, ajutat fie de o practică artistică deosebită, fie de
 talentul său firesc. Într-adevăr, compunând *Odiseea*, nu s-a gândit
 25 să cuprindă în ea toate pătaniile eroului, – faptul de a fi fost rănit
 pe muntele Parnas, bunăoară, ori simularea nebuniei la adunarea
 oștilor, întâmplări a căror legătură nu era de ajuns de strânsă pentru
 ca una să urmeze celeilalte în chip necesar ori numai verosimil, –
 ci a compus-o în jurul unei singure acțiuni, în înțelesul dat de noi
 cuvântului, și așijderi și *Iliada*.

30 Așa precum în celelalte arte imitative imitația e una ori de
 câte ori obiectul ei e unul, tot așa și subiectul, întrucât e imitația
 unei acțiuni, câtă să fie imitația unei acțiuni unice și întregi, iar
 părțile așa fel îmbinate ca prin mutarea din loc a uneia, ori prin
 suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat. Căci nu
 poate fi socotit parte a unui întreg ceea ce – fie că e, fie că nu e –
 35 n-aduce cu sine o deosebire vizibilă.

IX

1451 b Din cele spuse până aci reiese lămurit că datoria poetului nu
e să povestească lucruri întâmplare cu adevărat, ci lucruri putând
să se întâmple în marginile verosimilului și ale necesarului.
 Într-adevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul
 se exprimă în proză și altul în versuri (de-ar pune cineva în stihuri
 toată opera lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puțin istorie, versificată
 ori ba), ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întâmplare, iar
 5 celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla. De aceea și e poezia mai
filozofică și mai aleasă decât istoria: pentru că poezia înfățișează
mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul.

[A înfățișa universalul înseamnă a pune în seama unui personaj înzestrat cu o anumită fire vorbe și fapte cerute de aceasta, după legile verosimilului și ale necesarului] lucru către care și năzuiește poezia, în ciuda numelor individuale adăugate. Particular, în schimb, e ceea ce a făcut ori pățimit Alcibiade, de pildă. 10

Faptul e de ajuns de dovedit în comedie, unde autorii nu dau personajelor numele alese decât după ce și-au clădit intriga cu întâmplări verosimile, renunțând să mai compună, ca poezii iambici de pe vremuri, pe seama unui individ sau altul. 15

În tragedie, autorii sunt ținuți să folosească numele transmise de tradiție, pentru motivul că ce-i cu puțință e lesne de crezut. Câte nu s-au întâmplat, nu ni se par nici cu puțință; câte s-au întâmplat, însă, e evident că-s cu puțință, altminteri nu s-ar fi întâmplat. Chiar și în tragedii se pot totuși întâlni, în unele, câte un nume-două cunoscute, iar celelalte plăsmuite, în altele nici atât, ca în *Anteu* lui Agathon, în care intriga și personajele sunt deopotrivă născocite, fără ca pentru aceasta să desfete mai puțin. Nu în orice împrejurare trebuiesc dar căutate subiectele oferite de tradiție, în jurul cărora se brodează de obicei tragediile. Ar fi și ridicol, câtă vreme cele cunoscute nu-s nici ele cunoscute decât câtorva, și totuși îi desfată pe toți. 20 25

Din cele ce preced, reiese dar lămurit că plăsmuitorul care e poetul cată să fie mai curând plăsmuitor de subiecte decât de stihuri, ca unul ce-i poet întrucât săvârșește o imitație, iar de imitat imită acțiuni. Chiar de i s-ar întâmpla, însă, să-și clădească opera pe lucruri petrecute, n-ar fi totuși din această pricină mai puțin poet: doar nimic nu oprește ca unele din întâmplările petrecute să fie așa cum era verosimil și posibil să se petreacă, și, din acest punct de vedere, cel ce le imită se poate numi plăsmuitorul lor. 30

[Dintre subiectele și intrigile neizbutite, cele mai puțin izbutite sunt cele episodice. Numesc „episodic” subiectul în care episoadele nu se leagă unul de altul după criteriul verosimilului, nici după acel al necesarului] Poetii proști compun asemenea subiecte din propria lor vină, cei buni de hatârul actorilor. Într-adevăr, tot căutând să 35

compună tirade declamatorii și întinzând subiectul peste fire, nu o dată sunt nevoiți să rupă continuitatea faptelor.

1452 a

Tragedia, iarăși, nefiind simpla imitație a unei acțiuni întregi, ci a unor întâmplări în stare să stârnească frica și mila, acestea își vor vădi puterea de înrăurire mai mult și mai mult atunci când se vor desfășura împotriva așteptării, dar decurgând totuși unele din altele. În felul acesta, minunarea ascultătorului va fi mai mare decât în fața unor fapte petrecute de capul lor și la întâmplare. Se știe doar că, din faptele întâmplătoare, singure acelea ni se par minunate, câte ne lasă impresia că s-ar fi petrecut cu socotală: ca atunci, bunăoară, când, în Argos, statuia lui Mitya a ucis pe omul vinovat de moartea lui Mitya, căzându-i în cap în timp ce o privea. Asemenea lucruri, într-adevăr, nu par a se petrece la întâmplare. Fără greș, așadar, intrigile astfel construite sunt cele mai bune.

5

10

X

(Subiectele sunt unele simple, altele complexe, așa cum, de felul lor, sunt și acțiunile imitate de subiecte)

15

(Numesc „simplă“ acțiunea al cărei deznodământ se realizează fără răsturnări de situații și fără recunoașteri, după o desfășurare neîntreruptă și unitară, în condițiile arătate; și complexă, pe cea al cărei deznodământ e determinat de o recunoaștere, de o răsturnare de situație, sau de amândouă) Și recunoașterea și răsturnarea de situație trebuie să rezulte însă din alcătuirea subiectului, așa fel ca și una și cealaltă să decurgă din faptele petrecute înainte, fie în chip necesar, fie verosimil. Căci e departe de a fi totuna dacă un lucru decurge din altul, ori numai vine după el.

20

XI

↳ Peripetia sau răsturnarea de situație e o schimbare a celor petrecute în contrariul lor, precum s-a arătat, și aceasta, spunem noi, în marginile verosimilului și ale necesarului. Ca în Oedip, unde cel ce vine să înveselească pe rege și să-l scape de teama legăturii cu maică-sa, dând pe față adevărata-i identitate, obține rezultatul potrivit; sau în Lynceu, unde eroul e dus la moarte însoțit de Danaos, care vrea să-i ia viața, și unde din desfășurarea evenimentelor se întâmplă să moară cel din urmă și să scape cel dintâi.

25

↳ Cum o arată numele, recunoașterea e o trecere de la neștiință la știință, în stare să împingă fie la dragoste, fie la dușmănie personajele sortite fericirii ori nenorocirii. Cea mai izbutită recunoaștere e cea însoțită de o răsturnare de situație, cum se întâmplă în Oedip. Mai sunt însă și altele de recunoașteri: ceva în felul arătat se poate petrece și cu lucruri neînsuflețite sau întâmplătoare, și tot recunoaștere e și de câte ori cineva face ceva ori nu-l face. Cea mai adecvată subiectului, ca și acțiunii, e însă cea pomenită. O asemenea recunoaștere, însoțită de răsturnare de situație, va stârni într-adevăr, fie mila, fie frica, – iar tragedia e tocmai imitarea unor acțiuni în stare să inspire aceste sentimente, – ba chiar și nefericirea ori fericirea eroilor vor atârna de situații de felul acesta.

30

35

1452 b

Câtă vreme recunoașterea adevărată e o recunoaștere între persoane, se poate întâmpla ca numai una să recunoască pe cealaltă (când e bine lămurit cine e aceasta din urmă), ori ca situația să ceară recunoașterea amândurora. Ifigenia, bunăoară, se face cunoscută lui Oreste prin trimiterea scrisorii; ca să-l cunoască însă și ea, e nevoie de o altă recunoaștere.

5

↳ Dintre elementele subiectului, două urmăresc așadar acest scop: peripetia și recunoașterea; al treilea e elementul patetic. Despre peripetie și recunoaștere a fost vorba. Elementul patetic e o faptă distrugătoare și dureroasă, de felul morților înfățișate pe scenă, al chinurilor, al rănirilor și altora la fel.

10

XII

Am vorbit mai înainte despre acele părți ale tragediei ce
 15 trebuie ținute drept elementele ei constitutive; sub raportul cantitativ împărțirile de sine stătătoare în care se subdivide sunt: prologul, episodul, exodul, cântul corului, – la rândul lui împărțit în *parodos* și *stasimon*. Aceste împărțiri sunt comune tuturor tragediilor; proprii câtorva sunt cântecele actorilor în scenă și cântecele actorilor laolaltă cu corul (*kommoi*)

20 Prologul e acea parte bine definită a tragediei care precedă intrarea corului (*parodos*); episod, partea bine definită a tragediei cuprinsă între două cânturi complete ale corului; exod, partea bine definită a tragediei după care nu mai urmează nici un cânt al corului. Din intervențiile corului, *parodos* e prima manifestare a corului întreg, *stasimon* un cânt al corului în alt ritm decât anapestic și trohaic, *kommos* o jelanie a corului însoțit de actori. J

25 Părțile tragediei ce trebuie folosite ca elemente constitutive, le-am înșirat înainte; sub raportul cantitativ, împărțirile de sine stătătoare în care se subdivide sunt cele arătate aci.

XIII

Ce trebuie avut în vedere și ce trebuie evitat în alcătuirea subiectelor, așijderi în ce chip poate fi atins efectul tragediei, – sunt chestiuni ce se cuvin lămurite ca urmare a celor spuse până aci.

30 (Structura celei mai bune tragedii trebuind să fie nu simplă, ci complexă, și ea însăși imitația unor întâmplări în stare să stârnească frica și mila) – trezirea lor e doar propriul acestui fel de imitație, – e evident, în primul rând, că nu trebuie să înfățișeze oameni de ispravă trecând de la o stare de fericire la una de nefericire, căci așa ceva n-are darul să stârnească frica, nici mila, ci repulsia. De asemenea, nici pe nemernici trecând de la o stare de nefericire la

una de fericire; din toate cazurile cu putință, acesta e cel mai potrivit emoției tragice, neavând darul să provoace nici unul din sentimentele cuvenite: nici pe cel de omenie, nici mila, nici frica.

1453 a

De altă parte, nu trebuie să înfățișeze nici pe vreun păcătos nevoie mare căzând din fericire în nenorocire. O asemenea intrigă mulțumește, e drept, sentimentul omeniei; e străină însă în aceeași măsură și de milă și de frică. Într-adevăr, una o resimțim pentru cel căzut în nenorocire fără vină, cealaltă pentru cel la fel cu noi (mila pentru omul fără vină, frica pentru cel la fel cu noi), așa că o întâmplare de felul arătat nu va fi nici înduioșătoare, nici înfricoșătoare. Ceea ce rămâne e o fire între acestea amândouă. Cineva ce nici nu se deosebește de ceilalți prin virtute ori dreptate, nici nu ajunge în nenorocire din răutate sau josnicie, ci din pricina unei greșeli, pe deasupra, om cu vază și bunăstare, precum Oedip și Tieste, ori alți bărbați vestiți din neamuri ca ale lor.

5

10

O intrigă bine încheiată trebuie să fie, prin urmare, simplă mai degrabă decât dublă, așa cum se pretinde. Mai trebuie iarăși ca schimbarea de situații să nu ducă de la nenorocire la fericire, ci dimpotrivă de la fericire la nenorocire, și nu din pricina unei josnicii înnăscute ci a unei greșeli mari, săvârșite fie de un om cum a fost vorba, fie de unul mai bun, mai curând decât de unul mai rău. Dovadă, ceea ce s-a și întâmplat cu tragedia. Dintru-ntâi, autorii înfățișau tot felul de subiecte; în vremea noastră tragediile cele mai izbutite au ca subiect isprăvile câtorva familii, cum sunt cele ce se povestesc despre Alcmeon, Oedip, Oreste, Meleagru, Tieste, Telefos și toți ceilalți, cărora le-a fost dat să îndure ori să săvârșească ceva cumplit.

15

20

Tragedia cea mai desăvârșită, în teorie, e cea construită în jurul unei astfel de intrigi. Cei ce învinuiesc pe Euripide că nu face altfel în tragediile lui, sfârșite, de cele mai multe ori, cu o nenorocire, repetă greșeala celorlalți. Cum am mai spus-o, o asemenea procedură e bună, și dovada cea mai evidentă o constituie faptul că pe scenă și la întrecerile dramatice tocmai acestea se dovedesc cele mai tragice, când sunt jucate cum trebuie. Cât privește pe Euripide,

25

chiar dacă celelalte amănunte nu le ticluiește bine, se arată a fi cel mai tragic dintre poeți.

30 (A doua în ordinea calității – cea dintâi, după părerea unora – e tragedia înzestrată, ca *Odiseea*, cu o îndoită desfășurare de fapte, sfârșind în chip potrivit pentru cei buni și pentru cei răi. Pare a fi cea dintâi din pricina slăbiciunii publicului, poeții fiind deprinși să se lase înrâuriți și să lucreze după gustul privitorilor. În realitate, 35 desfătarea pe care o dă un asemenea spectacol, departe de a fi desfătarea tragică, e mai curând o desfătare proprie comediei. Numai în comedie personajele cele mai dușmane, cum ar fi *Oreste* și *Egist*, părăsesc la urmă scena împrietenite, fără ca vreunul să moară de mâna celuilalt.)

XIV

1453 b Așadar, în sufletul privitorului, frica și mila pot fi stârnite prin artificii scenice; mai pot fi însă stârnite și de simpla înlănțuire a faptelor, ceea ce-i preferabil și demn de un poet mai talentat. Într-adevăr, intriga trebuie așa fel încheșată încât, chiar fără să le vadă, ascultătorul întâmplărilor să se înfioare și să se înduioșeze de cele petrecute, cum ar fi cazul cu cine s-ar mulțumi să asculte povestea lui *Oedip*. Celălalt fel de a ajunge la acest rezultat – pe calea spectacolului – e și mai puțin artistic și condiționat de mijloacele puse la dispoziție de *choreg*. Cât privește pe cei ce, pe calea spectacolului, nu urmăresc să provoace spaima, ci numai senzația unei grozăvii, n-au nici o legătură cu tragedia: desfătarea pe care trebuie s-o cerem unei tragedii nu poate fi, într-adevăr, orice fel de desfătare, ci numai cea care-i e proprie. Datoria poetului fiind să provoace desfătarea cu ajutorul unei imitații în stare să stârnească mila și frica, e limpede că aceasta trebuie obținută din înlănțuirea faptelor.

5
10

15 Din câte întâmplări se pot grupa împreună, să cercetăm care anume au darul să pară cumplite și care înduioșătoare. Acțiuni de

felul acesta trebuie să se desfășoare neapărat fie între prieteni, fie între dușmani, fie între oameni ce nu-s între ei nici prieteni, nici dușmani. Când un dușman întreprinde ori numai se gândește să întreprindă ceva împotriva unui dușman, situația n-are nimic înduioșător, – afară de faptul însuși al suferinței. La fel și când e vorba de indiferenți. Când însă lovitura cade între ființe dragi una alteia, – cum ar fi un frate care-și ucide ori are de gând să-și ucidă fratele, ori un fecior pe taică-său, ori mama fiul, ori fiul pe mamă, sau cine știe ce altă faptă de felul acesta, – acestea-s situațiile ce trebuie căutate. Nu e cazul, prin urmare, să se schimbe ceva în subiectele legendare, cum ar fi uciderea Clitemestrei de către Oreste, ori a Erifylei de către Alcmeon. Poetul e dator să născocască singur situații noi, dar să știe să și folosească în chip fericit datele tradiției. Ce se înțelege prin „în chip fericit“, o spunem lămurit în cele ce urmează.

20

25

Un fel de a aduce la îndeplinire o faptă – folosit de scriitorii de pe vremuri – e când personajele săvârșesc ce au de săvârșit cu bună știință și în cunoștință de cauză: precum Medeea, pe care Euripide a înfățișat-o omorându-și copiii. Se mai poate iarăși ca unul să facă un rău fără să știe cui îl face, și abia pe urmă să-și dea seama de legătura cu presupusul dușman, ca Oedip al lui Sofocle. Fapta acestuia se petrece în afara acțiunii propriu-zise; ceva asemănător se poate însă întâmpla și în cadrul tragediei, cum face Alcmeon în piesa lui Astydamos, ori Telegonos în *Odiseu rănit*. Osebit de acestea, mai e un al treilea caz: când pe punctul de a săvârși din neștiință o faptă ireparabilă, eroul își dă seama înainte de a o fi săvârșit.

30

35

Afară de acestea, altă situație nu-i. Căci un lucru se face ori nu se face, cu știință ori fără știință. Prost, între toate, e cazul eroului care în cunoștință de cauză își pune în minte să săvârșească ceva, apoi renunță. O asemenea situație e penibilă, fără să fie și tragică, din lipsa elementului dureros. Nu-i vorbă, nici nu prea face nimeni așa, decât în rare împrejurări: Hemon, bunăoară, în *Antigona*, față de Creon. Al doilea e cazul când eroul săvârșește

1454 a

5 ceva, cu știință ori fără. Între acestea, mai bună e situația celui care făptuiește fără să știe împotriva cui, și-și dă seama după ce a făcut, pe de o parte pentru că n-are în ea nimic respingător, pe de alta pentru că recunoașterea e un element impresionant. Cea mai bună e însă ultima: ca în *Cresfonte*, unde Merope e pe punctul să-și ucidă fiul, dar n-o face, ci-l recunoaște; ori în *Ifigenia*, unde sora stă să-și omoare fratele; ori în *Helle*, unde fiul își recunoaște mama tocmai când se pregătea s-o predea.

10 Din această pricină – cum am mai spus-o – tragedii nu se pot scrie decât cu isprăvile a foarte puține familii. Într-adevăr, în căutarea de situații tragice, întâmplarea mai curând decât meșteșugul i-a făcut pe poeți să introducă în subiectele tratate momente de acestea. Ca urmare, s-au văzut nevoiți să caute anume acele familii în care se petrecuseră astfel de întâmplări.

15 Despre înlănțuirea faptelor, ca și despre chipul cum trebuie să fie subiectele, s-a spus însă de ajuns.

XV

În legătură cu caracterele, patru sunt lucrurile ce trebuie ținute în seamă. Unul, – cel mai important, – e că trebuie să fie alese. Se va putea vorbi de caracter dacă, așa cum am arătat, vorba ori fapta eroului oglindesc o atitudine; de un caracter ales, dacă atitudinea e și ea aleasă. Această calitate se întâlnește la personaje de orice categorie: aleasă poate fi și o femeie, și chiar un rob, măcar că femeia e mai curând o ființă inferioară, iar robul pe de-a-ntregul netrebnic.

25 A doua calitate de avut în vedere e potrivirea. Există o fire bărbătească: nici bărbăția însă, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii. A treia e asemănarea, care e altceva decât faptul de a atribui unui caracter cele două trăsături arătate înainte. A patra e statornicia. Chiar dacă obiectul imitației ar fi să fie nestatornic, și să înfățișeze acest soi de fire, încă trebuie înfățișat statornic în

nestatornicia lui) Pildă de caracter josnic, creat astfel fără trebuință, e Menelau în *Oreste*; de caracter nevrednic și nepotrivit, tânguirea lui Odiseu în *Scila* și tirada Melanipei; de nestatornicie, *Ifigenia în Aulis*, unde eroina rugătoare din primele scene e altfel decât mai pe urmă. 30

(În zugrăvirea caracterelor, ca și în înlănțuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul sau necesarul) așa fel ca spusele sau faptele unui personaj dat să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie, și iarăși o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilului sau al necesarului. Evident că, la rândul lui, deznodământul intrigii trebuie să se datoreze caracterelor eroilor, și nu unei intervenții divine, ca în *Medeea*, ori în episodul întoarcerii grecilor din *Iliada*. Intervenția divină trebuie folosită numai pentru întâmplări petrecute în afara desfășurării acțiunii, ori înainte de începerea ei, ce nu-i e dat omului să cunoască, – sau pentru întâmplări viitoare, trebuind a fi prorocite și vestite: chipurile, unde recunoaștem zeilor darul de a vedea totul. În înlănțuirea faptelor, nu trebuie de altminteri să-și facă loc nici un element irațional. Iar dacă da, numai în afara acțiunii, cum e intervenția iraționalului în *Oedipul* lui Sofocle. 35 1454 b 5

De vreme ce tragedia e imitarea unor oameni mai aleși ca noi, trebuie urmată pilda bunilor portretiști, care, silindu-se să dea modelelor înfățișarea particulară fiecăruia, le fac totuși mai frumoase, măcar că asemănătoare. La fel și poetul, nevoit să imite oameni mânioși, ori ușuratici, ori cu cine știe ce alte cusururi în firea lor, trebuie să-i înfățișeze cum sunt, și totuși mai de soi, așa cum au făcut cu Ahile Agathon și Homer. 10

La toate acestea trebuie luat aminte și, pe deasupra, la greșelile împotriva simțirilor în chip necesar trezite de poezie; căci și împotriva lor se păcătuiește, nu o dată. Despre ele, însă, s-a vorbit de ajuns în scrierile noastre publicate. 15

XVI

20 Ce e recunoașterea, am spus-o înainte; felurile ei sunt cinci.
 (Cea dintâi, și cea mai puțin artistică, întrebuintată de cei mai mulți
 din lipsă de inventivitate, e recunoașterea prin semne. Dintre aces-
 tea, unele sunt din naștere, – precum „lancea purtată de Feciorii-
 Gliiei“, ori „stelele“ născocite de Karkinos în *Tieste*, – altele
 dobândite, la rândul lor împărțite în semne dobândite pe trup, – de
 felul cicatricelor, – și din afară) cum ar fi sălbile ori recunoașterea
 25 din *Tyro*, înlesnită de o covată. Folosirea acestor semne e și ea
 câteodată mai izbutită, câteodată mai puțin. În cazul lui Odiseu,
 bunăoară, măcar că recunoscut după aceeași cicatrice, altfel e
 recunoscut de doică și altfel de porcari: pentru că semnele anume
 arătate spre încredințare și recunoașterile de acest tip sunt mai
 puțin artistice (artistice sunt numai cele decurgând din însăși
 30 desfășurarea acțiunii) ca în scena Băii.

(A doua categorie e constituită de recunoașterile născocite de
 poet, lipsite și ele de artă, tocmai din această pricină. Exemplu,
 chipul cum în *Ifigenia* eroina recunoaște pe Oreste. Într-adevăr, ea
 se face cunoscută cu ajutorul scrisorii; în schimb, cuvintele rostite
 de el sunt mai curând dorite de autor decât impuse de situație. O
 asemenea procedare se apropie de greșeala pomenită, căci Oreste
 35 ar fi putut tot atât de bine purta cu el și ceva semne exterioare.
 (Așideri și „glasul suveicii“, în *Tereul* lui Sofocle.)

(A treia categorie e prilejuită de amintire, pe calea simțămîn-
 telor trezite de vederea unui lucru sau altul) cum se întâmplă în
 1455 a *Ciprienii* lui Dikaiogenes, unde eroul izbucnește în plâns, la vede-
 rea icoanei, ori în povestea lui Alcinou, unde, la auzul cântărețului,
 Odiseu lăcrimează și el, aducându-și aminte: ceea ce și face să fie
 recunoscuți amândoi.

(A patra categorie e datorită unei judecăți) ca în *Hoefore*:
 5 „cineva semănând cu mine a venit; nimeni nu seamănă cu mine
 decât Oreste; Oreste trebuie să fi venit“. Recunoaștere pe calea
 judecății e și a *Ifigeniei* lui Polyidos Sofistul; era doar natural ca

Oreste să se gândească: „sora mea a fost jertfită, acum mi-e dat să fiu jertfit și eu“. Așijderi în *Tideul* lui Theodectes, unde tatăl se poate plânge că, venit să-și mântuiaască fiul, e pe cale să-și piardă viața. Și tot așa în *Fineide*, unde, la vederea locului, femeile își înțeleg soarta: „aici ne-a fost ursit să murim, de aceea am fost aduse aici“. Tot un fel de recunoaștere e și cea împletită cu o socoteală greșită din partea spectatorilor, ca în *Odiseu vestitor mincinos*. Într-adevăr, faptul că Odiseu e singur în stare să încordeze arcul, și nimeni altul, e o plăsmuire a poetului și ipoteza pe care se întemeiază drama (măcar că eroul se laudă a putea recunoaște un arc pe care nu-l mai văzuse); a o da însă drept adevărată, pentru simplul motiv că în felul acesta eroul s-ar fi putut face cunoscut, e un raționament greșit. 10 15

Dintre toate, cea mai bună e recunoașterea decurgând din însăși înlănțuirea faptelor, când surprinderea e provocată de întâmplări ușor de crezut) ca în *Oedipul* lui Sofocle, ori în *Ifigenia*; în care e natural ca eroina să voiască a trimite o scrisoare. Singure recunoașterile de acest fel n-au nevoie de născociri de-ale poetului, de semne și de sălbi. În rândul al doilea, vin cele pe calea judecării. 20

XVII

În alcătuirea intrigilor, ca și în elaborarea verbală a fiecărui rol, e nevoie ca poetul să-și înfățișeze înaintea ochilor, cât mai bine, cele ce încearcă să compună. Numai în felul acesta, văzând fiecruia lucrul cu cea mai deplină limpezime, ca și cum s-ar afla în mijlocul acțiunii, va putea găsi cele de cuviință și se va feri mai lesne de greșeli potrivnice. Dovadă, învinuirea adusă lui Karkinos, în a cărui piesă Amfiaraos ieșea (prea curând?) din templu, din nebăgarea de seamă a poetului, care nu cântărise de ajuns efectul asupra privitorilor: la reprezentare aceștia s-au supărat și piesa a căzut. 25

Mai trebuie iarăși ca poetul să-și desăvârșească opera căutând a-și însuși, în măsura posibilului, atitudinile personajelor. Într-adevăr, darul de a mișca în cel mai înalt grad nu-l au decât cei 30

ce, împărtășind dispoziția firească a creaturilor lor, se lasă stăpâniți de patima fiecăreia: singur cel tulburat izbutește să tulbure cu ade-
 1 vârat și pe alții, și singur cel mândru să-i mândrească. De aceea darul poetic mi se pare la locul lui mai curând în indivizii armonios înzestrați decât în exaltați; fiindcă cei dintâi sunt făcuți să se adapteze oricărei situații, câtă vreme ceilalți sunt ieșiți din fire.

N B
 1455 b

Cât privește subiectele, fie că vor fi fost tratate și de alții, fie născocite pentru întâia oară, trebuie fixate întâi în liniile lor generale și numai în urmă împărțite în episoade și amplificate. Ce însemnează a privi un subiect în linii generale, o poate arăta pilda Ifigeniei: o fată tânără, pe punctul de a fi jertfită, dispare tainic dinaintea sacrificatorilor și, sălășluită în altă țară, unde datina cere ca străinii să fie jertfiți Zeitei, ajunge să capete sarcina de sacrificatoare. După o vreme, se întâmplă ca fratele ei să vină acolo (faptul că porunca de a se duce îi era dată de un zeu pentru un motiv special, cum și în ce scop anume, sunt în afară de subiect). Ajuns pe acele meleaguri, și prins, în clipa când să fie jertfit e recunoscut – fie în felul închipuit de Euripide, fie în felul închipuit de Polyidos – după aceea că spune, în mod cu totul firesc: „nu numai sorei mele i-a fost dat să fie jertfită, ci și mie“, de unde i se trage mântuirea. O dată liniile generale fixate și numele găsite, rămân de lucrat episoadele în parte. Acestea trebuie adaptate individualității eroilor, cum ar fi, în cazul personajului Oreste, episodul nebuniei din pricina căreia e prins și al mântuirii prin purificare.

5

10

15

20

«În tragedie episoadele sunt scurte; în epopee, tocmai ele îi asigură lungimea.» Subiectul *Odiseei*, bunăoară, nu-i deloc lung. Un om rătăcește printre străini ani îndelungați, singur și pândit de Poseidon. La el acasă treburile merg așa fel că pețitorii îi prăpădesc avutul, iar feciorul își vede zilele amenințate. Bătut de toate vânturile, ajunge la capăt, se lasă recunoscut de câțiva credincioși, cade asupra vrăjmașilor, se mântuie și pe ei îi nimicește. Subiectul propriu-zis e acesta; restul sunt episoade.

XVIII

În fiecare tragedie o parte e constituită de intrigă și o parte de deznodământ. Întâmplările petrecute în afara acțiunii – de multe ori chiar unele din cadrul ei – alcătuiesc intriga; restul e deznodământ. Înțeleg prin urmare, prin intrigă, partea de la începutul acțiunii până unde soarta personajelor se schimbă în bine sau în rău; iar prin deznodământ, partea de la începutul schimbării până la sfârșit. În *Linceul* lui Theodectes, bunăoară, intriga e alcătuită din întâmplările petrecute înainte, din prinderea copilului și dovedirea părinților; deznodământul începe cu învinuirea de omor și merge până la sfârșit. 25 30

Tragediile sunt de patru feluri, câte sunt și părțile de care am vorbit: tragedia complexă, al cărei miez e alcătuit, întreg, dintr-o răsturnare de situație și o recunoaștere; tragedia patetică, de tipul celor brodate pe suferințele unor Aias sau Ixion; tragedia de caracter, cum ar fi *Ftiotidele* și *Peleu*; cea de-a patra, tragedia-spectacol, gen *Fetele lui Forkis*, *Prometeu*, sau cele a căror acțiune se petrece în Hades. 1456 a

Datoria celui ce scrie e să încerce să realizeze toate aceste elemente, sau, dacă nu, măcar pe cele mai multe și mai importante, mai cu seamă față de chipul cum sunt clevețiți poeții astăzi, când, pentru că s-au găsit scriitori excelenți într-un gen sau altul, se cere unuia singur să-i întreacă în ce avea fiecare mai bun. Drept e iarăși că nici un alt element nu ne îngăduie să spunem despre o tragedie că ar fi, ori nu, la fel cu alta, cum ne îngăduie subiectul: și anume, când intriga și deznodământul amândurora sunt la fel. Mulți poeți se pricep să înnoade intriga, dar o dezleagă prost, câtă vreme amândouă aceste aptitudini se cuvin puse de acord. 5 10

Cum am mai spus-o de multe ori, poetul e dator să țină minte că nu-i e îngăduit să dea tragediei o structură de epopee, – vreau să spun în care se împletesc mai multe subiecte, – cum ar fi când cineva s-ar apuca să pună în scenă întreg subiectul *Iliadei*. În poezia epică, mulțumită întinderii, fiecare parte își dobândește

- 15 dezvoltarea cuvenită; în cea dramatică, rezultatul e cu totul potrivit așteptărilor. Dovadă faptul că toți câți și-au luat ca subiect întreaga *Cădere a Troiei* (și nu numai episoade izolate, ca Euripide) sau povestea Niobei (altfel de cum a tratat-o Eschil), ori au avut parte de cădere, ori sunt reprezentați fără succes. Doar și Agathon din această singură pricină s-a văzut respins.
- 20 În tragediile cu peripeții, ca și în cele cu acțiune simplă, poezii pot obține efectul dorit pe calea minunării spectatorului: stare de spirit prielnică deopotrivă emoției tragice și omeniei. Această condiție e realizată de câte ori un personaj viclean și plin de răutate, ca Sisif, e păcălit; ori unul viteaz dar nelegiuit e biruit. Astfel de întâmplări pot fi, la urma urmei, chiar verosimile. Cum
- 25 zice Agathon: „de multe ori e verosimil să se întâmple și lucruri neverosimile“.
- ~~Corul trebuie socotit și el, ca oricare din eroi, un element al întregului~~ trebuie, prin urmare, să ia parte la acțiune nu ca în
- ~~piesele lui Euripide, ci ca în piesele lui Sofocle~~. La poezii mai noi, bucățile cântate de el n-au mai multă legătură cu subiectul decât
- 30 cu oricare altă tragedie; de aceea se și cântă ca simple interludii, după pilda dată întâi de Agathon. E, însă, vreo deosebire între a pune să se cânte asemenea bucăți de umplutură și a trece dintr-o tragedie în alta fie tirade izolate, fie chiar episoade întregi?

XIX

S-a vorbit, așadar, despre celelalte elemente constitutive ale tragediei, rămâne să ne ocupăm de ~~grai și de cugetare~~

- 35 Ceea ce ar fi de spus despre ~~cugetare~~ își are locul în cărțile de retorică, pentru că o asemenea preocupare se apropie mai mult de
- ~~acea disciplină~~. ~~Țin de cugetare~~ toate câte se săvârșesc obișnuit cu ajutorul graiului, printre care se numără: dovedirea și respingerea
- 1456 b dovezii, trezirea emoțiilor (mila, frica, mânia și altele la fel), — până și meșteșugul de a spori sau micșora însemnătatea unui lucru.

E limpede, prin urmare, că și în elaborarea acțiunii dramatice – de câte ori nevoia cere să se stârnească sentimentele de milă și frică, ori să se creeze iluzia însemnătății sau a verosimilității – suntem ținuti să ne slujim de aceleași principii. Cu această singură deosebire că, în acest din urmă caz, efectele trebuie să se producă fără deslușiri de nici un fel, câtă vreme în celălalt datorită de a le obține ~~incumbă~~, vorbitorului, pe calea vorbei și ca o urmare a vorbei. Care ar mai fi, într-adevăr, rolul cuvântătorului, dacă lucrurile ar părea plăcute fără intervenția cuvântului?

5

Din câte ar fi de spus în legătură cu graiul, un aspect al cercetării e constituit de modurile vorbirii, a căror cunoaștere ține de domeniul declamației și al celor ce stăpânesc acest meșteșug; ei învață ce-i porunca, ce-i ruga, ce-i expunerea, amenințarea, întrebarea, răspunsul și toate câte vor mai fi fiind. Din această pricină, fie că va fi cunoscând, ori ba, aceste lucruri, nu se poate ridica împotriva poetului nici o învinuire meritând să fie ținută în seamă. Căci cine ar putea lua de bună vina pe care Protagora i-o găsește lui Homer, când îl muștră că în vorbele: „Cântă, Zeiță, mânia...“, cu gândul că înalță o rugă, n-a făcut decât să poruncească? (A porunci, zicea el, e a pune în vedere cuiva să facă sau să nu facă ceva.)

10

15

Iacă de ce subiectul acesta se cuvine lăsat la o parte, ca unul ce nu ține de poetică, ci de altceva.

XX

(Elementele graiului, în întregul lui, sunt următoarele: litera, silaba, particula de legătură, numele, verbul, flexiunea și poziția.)

20

(Litera e un sunet indivizibil, – nu orice fel de sunet însă, ci unul putând intra în alcătuirea unui sunet inteligibil. Indivizibile sunt doar și sunetele scoase de dobitoace, și totuși nici unul nu merită, după mine, numele de literă. De felul lor, literele sunt vocale, semivocale și mute. Vocala e cea care are sunet perceptibil

25

fără o punere în mișcare a buzelor și a limbii; semivocală, cea care are sunet perceptibil rezultat dintr-o punere în mișcare a buzelor și a limbii, precum Σ și Π mută, cea care, chiar cu o punere în mișcare a buzelor și a limbii, singură tot nu constituie un sunet, dar care unită cu o vocală sau semivocală devine perceptibilă cum ar fi Γ și Δ. (Literale se mai deosebesc între ele după înfățișările luate de gură, după locurile unde sunt produse, după calitatea de aspirate sau tenue, după lungime sau scurtime, după cum sunt acute, grave sau medii: particularități a căror cercetare amănunțită își are locul în lucrările de metrică.)

30
35 (Silaba e un sunet lipsit de înțeles, alcătuit dintr-o mută și o literă cu sunet.) Grupul ΓΠ, bunăoară, reprezintă o silabă, fie fără A, fie însoțit de A, ca în ΓΠΑ. Precizarea diferitelor lor deosebiri ține și ea de metrică.

1457 a Particula de legătură e un sunet lipsit de înțeles, care nici nu împiedică nici nu înlesnește constituirea unui sunet cu înțeles din mai multe alte sunete; făcută să fie așezată la sfârșit sau la mijloc, dar neputând fi întrebuintată la începutul unei propoziții de sine stătătoare: de pildă, μέν, ἤτοι, δέ. Sau un sunet lipsit de înțeles, care din mai multe sunete cu înțeles are darul să facă un singur sunet cu înțeles: cum ar fi ἀμφί, περί și celelalte.

5
10 (Numele e un sunet compus, înzestrat cu înțeles, neimplicând nici o indicație de timp, ale cărui părți n-au înțeles prin ele însele.) În cazul celor duble, nu ne slujim de elementele lor componente ca și cum ar mai avea înțeles propriu. Astfel, în numele Theodoros („dăruit de Dumnezeu”), partea care însemnează „dar” nu mai are nici un înțeles al ei.

15 (Verbul e un sunet compus, înzestrat cu înțeles, implicând o indicație de timp, ale cărui părți n-au prin ele însele vreun înțeles, la fel cu ale numelor.) Într-adevăr, „om” sau „alb” nu exprimă ideea de „când”, în schimb, „merge” sau „a mers” ne lasă să înțelegem, unul că e vorba de timpul prezent, altul de trecut.

20 (Flexiunea privește fie numele, fie verbul. Ea slujește să exprime, când relații de felul „al acestuia” ori „acestuia” și așa mai

departe, când dacă-i vorba de unul sau mai mulți, ca în exemplele „om“, „oameni“, când felurile de rostire, – din punctul de vedere al întrebării ori al poruncii, de pildă. Într-adevăr, „a mers?“ sau „mergi!“ reprezintă astfel de flexiuni ale verbului.

(Propoziția e un sunet compus, înzestrat cu înțeles, dintre ale cărei părți unele își au înțelesul în ele însele, cum ar fi, în propoziția „Cleon merge“, numele Cleon. (Nu orice propoziție e formată, într-adevăr, din nume și verb; uneori, cum ar fi în definiția omului, e îngăduit propoziției să fie și fără verb; chiar și atunci însă, măcar o parte, tot își are înțelesul ei.)

25

Propoziția poate fi una în două chipuri: fie că privește un singur lucru, fie mulțumită legăturii ce unește între ele mai multe propoziții. *Iliada*, bunăoară, e una pe calea legăturilor; definiția omului, pentru că privește un singur obiect.

30

XXI

(Numele sunt de două feluri: simple și duble. Simple numesc pe cele ce nu-s constituite din elemente având un înțeles, precum γῆ („pământ“). Din cele duble, unele sunt constituite dintr-o parte cu înțeles și alta fără (cunoscând că distincția nu se aplică elementelor cuvântului compus), altele numai din părți cu înțeles. Ar mai fi apoi numele triple, cvadruple și multiple, cum sunt multe din cele întrebuințate de massalioți, de pildă Hermokaikoxanthos.

35

(Orice nume mai poate fi iarăși obștesc sau provincialism, sau metaforă, sau podoabă, sau plăsmuit, sau lungit, sau scurtat sau stricat.)

1457 b

Consider obștesc numele întrebuințat de toată lumea; provincialism, pe cel întrebuințat numai de câte unii. E evident, prin urmare, că un nume poate fi în același timp și obștesc și provincialism; nu însă pentru aceiași oameni. Σίγυρον, de pildă, „lance“ în dialectul ciprioților, e pentru ei un cuvânt obștesc; pentru noi, un provincialism

5

(Metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță la speță, fie după analogie)

10 (Ce vreau să spun prin trecerea de la gen la speță, se poate înțelege din exemplul: „aci mi-a stat corabia“. Într-adevăr, „a sta ancorat“ e unul din felurile de a sta. Pildă de trecere de la speță la gen e: „mii de isprăvi frumoase săvârșit-a Odiseu“, unde „mii“ are înțelesul de „multe“ și e folosit de poet în locul termenului care însemnează „multe“. De la speță la speță sunt trecerile: „sufletul luându-i-l cu bronzul“ și „tăind cu bronzul neînduplecat“, în care
15 pentru „a lua“, poetul întrebuințează „a tăia“, iar pentru „a tăia“, „a lua“, amândouă cu înțelesul de „a ridica“ ceva.

(Trecerea după analogie e de câte ori, într-o serie de patru termeni, cel de al doilea se găsește cu cel dintâi în același raport cu al patrulea față de cel de al treilea. În acest caz, în locul celui de al doilea se va putea întrebuința al patrulea și, în locul celui de al patrulea, al doilea. Câteodată, poeții mai adaugă și termenul la care
20 se referă cuvântul înlocuit prin metaforă. Ca să dau o pildă, cupa e pe lângă Dionysos cum e scutul pe lângă Ares. Poetul va putea dar numi cupa „scutul lui Dionysos“ și scutul „cupa lui Ares“. Sau, tot așa, bătrânețea într-o viață e ceea ce-i seara într-o zi. Se va putea dar spune, în loc de seară, „bătrânețea zilei“ sau, cum face Empedocle, în loc de bătrânețe, „seara vieții“ sau „amurgul vieții“.
25

(Pentru câte unul din termenii analogiei se poate întâmpla să nu existe un nume al lui, propriu, și metafora totuși să se facă. A împrăștia sămânța, bunăoară, se zice „a semăna“; pentru „a împrăștia văpaia soarelui“ nu există cuvânt. Cu toate acestea, ideea se găsește cu soarele în același raport ca semănatul față de sămânță, de aceea se și spune: „semănând dumnezeiasca văpaie“.)

30 (Acest soi de metafore mai pot fi folosite și altminteri: atribuind, anume, unui obiect oarecare numele metaforic, dar tăgăduindu-i unele din calitățile lui specifice. Ca și când cineva, vorbind despre scut, i-ar zice nu „cupa lui Ares“, ci „cupa fără vin“ . / . . .

(Nume plăsmuit e cel cu desăvârșire nefolosit de alții, dar pe care-l statornicește poetul). Se pare că ar fi și câteva din acestea, precum termenul ἐρνύγες pentru coarne, ori ἀρητήρ pentru preot. 35

(Mai sunt apoi nume lungite și scurtate: lungite, de câte ori o vocală scurtă e înlocuită cu una lungă, sau se introduce o silabă; scurtate, când din cuvânt se suprimă ceva. Exemple de lungire, cuvintele πόληος în loc de πόλεως, ori Πηληιάδεω în loc de Πηλείδου; de scurtare: κρῖ (în loc de κριθή), δῶ (în loc de δῶμα) sau ὄψ (pentru ὄψις), în emistihul: μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ. 1458 a 5

Un nume se zice stricat de câte ori, dintr-o vorbă obișnuită, o parte e lăsată neschimbată și o parte prefăcută. Ca în exemplul δεξιτερόν κατὰ μαζόν, unde δεξιτερόν ține locul formei obișnuite δεξιόν.

(Privite în ele însele, numele sunt unele masculine, altele feminine, altele intermediare. Masculine sunt câte sfârșesc în ν, ρ, σ, sau consoană compusă cu σ (două în totul: ψ și ξ). Feminine, cele terminate fie în vocale întotdeauna lungi, ca η și ω, fie – între cele alungite – în α. Astfel, cam același număr de terminații se întâmplă să fie pentru masculine și pentru feminine, întrucât ψ și ξ trebuie socotite una și aceeași (cu σ). 10

(În consoană nu sfârșește nici un nume, nici într-o vocală scurtă.) 15

În ι sfârșesc numai trei: μέλι, κόμμι, πέπερι.

În υ cinci: πῶυ, νᾶπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ.

Intermediarele sfârșesc în aceste terminații și în ν, ρ și σ.

XXII

(Darul cel mai de preț al graiului e să fie limpede, fără să cadă în comun. Cu adevărat limpede e cel ce folosește numai cuvinte obștești. Din păcate, tocmai acesta e și comun, cum o arată poezia lui Cleofon și a lui Sthenelos. În schimb, nobil și depărtat de uzul obștesc e graiul presărat cu termeni străini: denumire prin care 20

25 înțeleg provincialismele, metaforele, cuvintele lungite și tot ce se depărtează de uzul obștesc. Dacă cineva s-ar apuca totuși să compună ceva numai cu asemenea elemente, rezultatul ar fi o enigmă ori un barbarism! Enigmă, când n-ar folosi decât metafore; barbarism, dacă s-ar restrânge la provincialisme! Doar caracteristica metaforei tocmai asta este: că exprimă lucruri cu noimă punând laolaltă absurdități (procedare imposibilă în vorbirea obișnuită, dar îngăduită de metaforă), ca în versul: „văzut-am om lipind cu foc bronz pe spetele altuia“ și altele la fel. Când compunerea nu-i alcătuită decât din provincialisme, avem barbarism.

30 Concluzia e că graiul trebuie să fie oarecum rezultatul unui amestec al tuturor acestor elemente. Unele, – ca provincialismele, metaforele, podoabele și toate celelalte amintite, îi vor îngădui să evite banalitatea și vulgaritatea; folosirea cuvintelor obștești îi va da claritate. La dobândirea clarității, ca și la evitarea banalității, nu puțin pot contribui și lungirile, scurtările și schimbările aduse cuvintelor; faptul de a fi altfel decât în vorbirea comună – depărtate de înfățișarea lor normală – are într-adevăr darul să înlăture banalitatea; în același timp, în măsura în care mai păstrează câte ceva din formele obișnuite de exprimare, nu lipsește nici claritatea.

5 Așa fiind, nu cu dreptate critică cei ce critică această libertate de exprimare, făcând haz pe seama poetului. Euclide cel Bătrân, între alții, care spunea că poezia ar fi lucru ușor dacă s-ar îngădui fiecăruia să întindă vorbele după voie și care, în derâdere, făcea versuri cam de felul acesta:

Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βᾶδίζοντα

sau

10 οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον.

Folosirea prea vădită a acestui fel de exprimare e cu atât mai ridicolă cu cât măsura e un element cerut în toate domeniile graiului. Doar la același rezultat ar ajunge și cine s-ar sluji de metafore, de provincialisme, ori de celelalte forme de vorbire, fără preocupare de potrivire și cu intenția să stârneasă râsul.

Câtă deosebire e, în schimb, între o asemenea procedare și folosința modernă a libertății criticate de Euclide, se poate vedea în cazul poeziei epice, făcând loc în versuri unor cuvinte obișnuite. La fel și-ar da seama de dreptatea spuselor noastre, cine s-ar apuca să înlocuiască cu cuvinte de uz obștesc fie provincialismele, fie metaforele, fie celelalte forme de exprimare. Ca să dau o pildă, înlocuirea unei singure vorbe – un cuvânt rar în loc de unul obștesc – într-un vers iambic întâlnit deopotrivă la Eschil și la Euripide face ca versul unuia să ne apară frumos, iar al celuilalt banal. În *Filoctet*, Eschil zice:

„... buba ce-mi mănâncă ale piciorului cărnuri...“;

Euripide, în schimb, în loc de „mănâncă“, a pus „ospătează“.

Așijderi versul:

„și-acum un puțintel, un om de nimic și un nevrednic...“,
dacă cineva ar face din el, înlocuindu-i cuvintele cu altele comune:
„... și-acuma unul mic și neputincios și bicisnic...“

Sau versul:

„... scăunaș de rând puind și-o fărâmă de masă“

devenit, în același chip:

„scăunaș urât punând lâng-o măsuță mică“.

Ori „țăr murile fac gălăgie“, în loc de „țăr murile vuiesc“.

În aceeași ordine de idei, Arifrades obișnuia să ia în răs pe autorii de tragedii pentru vina de a folosi forme de nimeni întrebuințate în vorbirea obișnuită, cum ar fi inversiunea δωμάτων ἀπο în loc de ἀπὸ δωμάτων, ori expresii ca σέθεν și ἐγὼ δέ νιν, sau iarăși Ἀχιλλέως περί în loc de περί Ἀχιλλέως și câte altele. În realitate, tocmai faptul că toate aceste forme nu se întâlnesc în vorbirea obișnuită constituie caracterul original al exprimării; lucru de care el n-avea habar.

[A ști să te slujești după cuviință de fiecare din mijloacele arătate – și de numele duble și de provincialisme – e o mare calitate; cu mult cel mai de preț e însă darul metaforelor. Dintre toate, singur el nu se poate învăța de la alții, și e și dovada unei

fericite predispoziții: căci a face metafore frumoase înseamnă a ști să vezi asemănările dintre lucruri.)

10 (Dintre nume, în general, cele duble se potrivesc mai bine cu ditirambii, cele de circulație restrânsă cu versul epic, metaforele cu cel iambic. În poezia epică, pot fi utilizate toate formele aci pomenite; în trimetrii iambici, din pricină că se apropie cel mai mult de graiul vorbit, potrivite sunt singure numele întrebuințate și în vorbire: cuvântul obștesc, metafora și podoaba.)

15 Despre tragedie, sau despre imitația săvârșită pe calea acțiunii, cele spuse până aci pot fi socotite îndestulătoare.

XXIII

(Trecând acum la imitația în formă de poveste versificată, e evident, în primul rând, că subiectele pe care le tratează trebuie să aibă aceeași alcătuire dramatică pe care o au subiectele tragediilor: să poarte asupra unei singure acțiuni, întregi și complete, având un
20 început, un mijloc și un sfârșit, pentru ca – una și întreagă, ca orice organism – să poată produce desfătarea care-i e proprie.) Evident, iarăși, că alcătuirea subiectelor poeziei epice nu poate fi aceeași ca a subiectelor istoriei, în care, în mod necesar, expunerea nu e a unei acțiuni, ci a unei epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute în lăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe
25 personaje) oricât de întâmplător ar fi raportul în care s-ar găsi unul față de celelalte. Așa cum biruința navală de la Salamina și înfrângerea carthaginezilor în Sicilia s-au petrecut cam în aceeași vreme, fără să fi năzuit câtuși de puțin spre același țel, tot astfel, într-o serie de ani succesivi, un eveniment se poate câteodată produce după altul, fără ca din ele să rezulte o unică urmare. Cei mai mulți poeți nu fac totuși altfel. Iacă de ce, așa cum am mai
30 spus-o, comparat cu ceilalți, Homer se arată meșter desăvârșit și în această privință: pentru că nu se apucă să povestească războiul întreg, măcar că va fi avut și el un început și un sfârșit. (Subiectul

ar fi fost, de bună seamă, prea vast și anevoie de cuprins dintr-o singură privire). Chiar de întindere măsurată, de altminteri, n-ar fi fost mai puțin complicat de varietatea întâmplărilor. În forma la care s-a oprit, poetul și-a ales ca subiect o singură parte a războiului, iar de multe din celelalte se slujește ca de simple episoade; în felul acesta, catalogul corăbiilor și alte asemenea episoade îi dau prilej să-și varieze poemul. Ceilalți poeți, în schimb, preferă să-și aleagă un singur personaj, o singură perioadă și o singură acțiune în mai multe părți, ca autorul *Cipriilor* și al *Micii Iliade*. Așa se face că, din *Iliada* și din *Odiseea*, abia de se pot scoate o tragedie sau două din fiecare, câtă vreme din *Ciprii* se pot scoate multe, iar din *Iliada* cea Mică mai bine de opt: *Judecata armelor*, *Filoctet*, *Neoptolem*, *Eurypylos*, *Odiseu cerșetor*, *Lacedemonienele*, *Căderea Troiei*, – în sfârșit *Întoarcerea corăbiilor*, *Sinon* și *Troienele*.

XXIV

◀ Mai departe trebuie ca epopeea să înfățișeze aceleași varietăți pe care le înfățișează tragedia; să fie, cu alte cuvinte, simplă, sau complexă, sau de caracter, sau patetică ▶ Cu excepția muzicii și a elementului spectaculos, elementele uneia și ale celeilalte sunt aceleași: epopeea are și ea nevoie de răsturnări de situații, de recunoașteri și de suferințe, după cum are nevoie de gânduri alese și de exprimare frumoasă. Foarte, însușiri puse în valoare pentru întâia oară în chip desăvârșit de Homer. Într-adevăr, fiecare din poemele lui e așa fel alcătuit încât *Iliada* ni se înfățișează simplă și patetică, iar *Odiseea* complexă (e doar plină de recunoașteri) și de caracter. Fără a mai pomeni că, în materie de limbă și de cugetare, autorul lor îi întrece pe toți.

(Epopeea se deosebește totuși de tragedie, când e vorba de întinderea subiectului și de metrul în care e scrisă.)

În ce privește întinderea, limită îndestulătoare e cea arătată: care îngăduie să se îmbrățișeze într-o singură tratare începutul și

20 sfârșitul acțiunii) Această măsură s-ar atinge dacă poemele ar fi mai puțin lungi decât ale poetilor de altădată, apropiindu-se de durata tragediilor jucate într-o singură reprezentație.

25 Pentru a-și spori întinderea, epopeea dispune de un mijloc al ei important, pe care nu-l are tragedia, lipsită cum e de putința de a imita cele mai multe din faptele întâmplate în același timp și restrânsă la cele petrecute pe scenă și reprezentate de actori. În epopee, în schimb, unde e vorba de o povestire, e cu putință să se înfățișeze multe din întâmplările petrecute în același timp; mulțumită lor, dacă sunt într-adevăr legate cu acțiunea principală, amploarea operei crește. Poema dobândește astfel o calitate care-i îngăduie să atingă măreția, să varieze interesul ascultătorului, să se îmbogățească cu episoade deosebite unele de altele, câtă vreme – din pricină că satură repede – uniformitatea e pricina căderii tragediilor.)

30 (Cât privește metrul, adoptarea celui eroic e rodul experienței. Dacă cineva s-ar gândi să întreprindă o imitație narativă într-un alt soi de măsură, sau în mai multe, ar părea nelalocul său. Într-adevăr, din toate felurile de metri, nu-i altul mai așezat și mai amplu decât cel eroic.) – Ceea ce-i și îngăduie să facă loc cu cea mai mare ușurință cuvintelor rare și metaforelor, – așa cum și imitația de formă narativă e mai maiestuoasă decât celelalte feluri de poezie.)

35 (Metrul iambic, în schimb, și tetrametrul trohaic exprimă mișcarea, din care pricină unul e potrivit pentru danț, iar altul pentru acțiune.)

1460 a Cu atât mai nelalocul lui ar fi cine s-ar apuca să amestece toate soiurile acestea de versuri, ca Hairemon. Nu-i vorbă, nimeni nu s-a gândit să compună un poem de oarecare amploare în alt vers decât cel eroic; așa cum am mai spus-o, natura însăși ne învață să alegem metrul potrivit fiecărui gen de compoziție.

5 Demn de laudă în atâtea alte privințe, Homer mai trebuie lăudat și pentru că – mai bine decât orice alt poet – știe care trebuie să-i fie rolul în economia operei. Poetul e dator să vorbească cât mai puțin în numele propriu, pentru că nu asta face din el un imitator. Alți autori nu fac decât să se scoată întruna pe ei la iveală; de

imitat nu imită decât puțin și rar. Homer, în schimb, după o introducere de câteva vorbe, pe dată pune în scenă un bărbat, o femeie, ori vreun alt personaj; și nu lipsiți de caracter, ci fiecare cu caracterul lui. 10

⌘ Ce trebuie căutat într-o tragedie, e elementul miraculos. Irraționalul – de care depinde în cea mai mare măsură miraculosul – își are locul mai curând în epopee, pentru motivul că eroul nu se vede. Aduse pe scenă, amănuntele fugăririi lui Hector – grecii stând fără să ia parte la urmărire, Ahile făcându-le semn cu capul – ar stârni râsul; în epopee, scapă observației. Miraculosul e de altminteri plăcut; dovadă faptul că toți câți au de povestit ceva o fac adăugând și de la ei, ca să-și desfete ascultătorii. 15

Tot Homer i-a învățat pe ceilalți cel mai bine cum să mintă cu socoteală. Vreau să spun judecățile mincinoase. Într-adevăr, de câte ori un lucru care există sau se întâmplă aduce după sine un alt lucru care există sau se întâmplă, oamenii își închipuie că, de vreme ce al doilea există, primul trebuie să fi existat sau să se fi întâmplat și el: socoteală evident greșită. Din această pricină, de câte ori primul fapt e o minciună, mulțumită căreia există sau se întâmplă în chip necesar altul adevărat, suntem împinși să le luăm împreună: pentru că mintea, știind că cel de-al doilea există, se lasă amăgită să creadă și în existența celui dintâi. O pildă de asemenea judecată greșită e în scena Băii. 20

⌘ Decât întâmplări posibile anevoie de crezut, trebuie preferate mai curând întâmplările imposibile cu înfățișarea de a fi adevărate. Subiectele, de altă parte, n-ar trebui alcătuite din părți iraționale. Cel mai bine e când nu cuprind nici un element irațional. Dacă lucrul e cu neputință, locul iraționalului e în afara acțiunii propriu-zise (ca, în *Oedip*, nedumerirea eroului asupra morții lui Laios), iar nu în plină desfășurare a faptelor, cum e istorisirea jocurilor pitice în *Electra*, ori în *Misienii*, personajul mut, venit din Tegea până în Misia. A pretinde că altminteri s-ar irosi subiectul e ridicol, de vreme ce asemenea subiecte n-ar trebui tratate din capul locului. Dacă, totuși, cineva încearcă și izbutește să dea acțiunii un aspect 25 30 35

1460 b plauzibil, absurdul trebuie și el luat de bun; e doar evident că amănuntele iraționale povestite în *Odiseea* în legătură cu debarcarea eroului ar fi părut inacceptabile, tratate de un poet prost; mulțumită atâtor alte daruri, Homer izbuteste totuși să le ascundă, făcând plăcut până și absurdul.

5 (Graiul trebuie „lucrat“ în părțile unde acțiunea lâncezește și unde nu se dă expresie nici caracterelor, nici cugetării. Altminteri, un grai prea strălucit întunecă deopotrivă reliefurile caracterelor și al cugetărilor.)

XXV

Despre probleme și dezlegările lor, de câte feluri sunt și care, se poate lămuri bine cine privește lucrurile cum urmează.

10 (De vreme ce poetul e un imitator, ca pictorul sau orice alt artist, imitația lui trebuie să redea neapărat lucrurile într-unul din aceste trei chipuri: fie cum au fost sau sunt, fie cum se spune sau par a fi, fie cum ar trebui să fie. Lucrurile acestea le exprimă într-un grai ce nu exclude nici provincialismele, nici uzul metaforelor. Mai sunt apoi o seamă de anomalii de limbaj, îngăduite poetilor.) Trebuie adăugat, de asemenea, că criteriul corectitudinii nu e același în politică și în poezie, cum nu e același nici între altă artă și poezie. Greșelile proprii acesteia din urmă sunt de două feluri: unele împotriva firii ei, altele întâmplătoare. Dacă avem a face cu o neputință de a imita modelul ales, greșeala e împotriva poeziei; dacă însă păcatul stă în faptul de a nu-și fi ales bine obiectul de imitat, – cum ar fi un cal ce și-ar ridica în același timp amândouă picioarele din dreapta, – ori privește o anumită artă (medicina sau oricare alta), ori duce la înfățișarea cine știe căror lucruri imposibile, greșeala nu e împotriva poeziei. Așa fiind, dificultățile cuprinse în diferitele probleme trebuie dezlegate ținând seamă de aceste considerații.

Mai întâi, cele împotriva artei însăși.

Înfățișează cumva lucruri imposibile? Săvârșește o greșeală. Greșeala nu mai există, însă, dacă poetul și-atinge țelul urmărit (care anume, s-a spus), sau dacă în felul acesta izbuteste să facă mai impresionantă partea unde se găsesc imposibilitățile, ori vreo altă parte. Pildă, fugărirea lui Hector. Dacă, totuși, țelul ar fi putut fi atins mai mult sau mai puțin bine și fără călcarea regulilor artei, greșeala nu e îndreptățită. Căci, în măsura în care e îngăduit, greșeala trebuie evitată cu totul.

25

Se mai poate pune și întrebarea de care din cele două categorii ține greșeala criticată: e cumva împotriva poeziei, ori e din cele a căror legătură cu ea e numai întâmplătoare? Într-adevăr, e mai mic păcatul cui nu știe că o căprioară n-are coarne, decât al cui ar zugrăvi-o potrivit legilor imitației.

30

Tot așa, dacă se aduce poetului învinuirea că n-a înfățișat fidel ce vroia să înfățișeze, are dreptul să răspundă că l-a înfățișat, poate, cum trebuia să fie. Așa cum Sofocle spunea de eroii lui că „sunt cum ar trebui să fie, iar ai lui Euripide, cum sunt aieva“. Și cu asta se înlătură obiecția.

Dacă, mai departe, s-ar obiecta că lucrul înfățișat de poet nu-i în nici unul din aceste două feluri, s-ar putea răspunde că e așa cum și-l închipuie oamenii. Cazul poveștilor cu zei, despre care nu-i dat să se spună nici mai bine, nici mai adevărat, ci, poate, cum credea Xenofan. Oricum, răspunsul e: „așa crede lumea“.

35

E posibil, iarăși, ca despre unele reprezentări ale poezilor să nu se poată spune că ar fi mai bune decât suntem deprinși să le vedem, ci să se potrivească cu ce era altădată, ca în versul despre arme:

1461 a

„... cu sulitele drepte, înfîpte în mâner...“.

Așa era atunci obiceiul, pe care-l mai au și acum ilirii.

Când e de hotărât dacă un lucru spus ori săvârșit de un personaj e frumos ori ba, gândul nu trebuie să ne meargă numai la fapta sau vorba din discuție, pentru a vedea în ce măsură e aleasă ori urâtă, ci și la cel ce a săvârșit-o sau a spus-o, la persoana căreia se adresează, la împrejurare, la condiții, la pricină, bunăoară în

5

vederea unui mai mare bine, pentru a și-l procura, ori a unui rău mai mare, pentru a-l evita.

10 O altă serie de nedumeriri se pot lămuri luând aminte la înțelesul expresiilor. Bunăoară, precizarea: „întâi catării“, cu presupunerea că ar fi vorba de un provincialism: se poate, într-adevăr, ca poetul să nu se fi gândit la catări adevărați, ci la paznici. Așijderi, când zice despre Dolon: „slut era la înfățișare“, nu vrea să spună că era schilod la trup, ci urât la chip; așa cum cretanii spun „frumos la înfățișare“, în loc de „frumos la chip“. Și iarăși, în porunca: „amestecă-l mai tare“, nu-i vorba de un vin mai concentrat,

15 ca pentru betivi, ci numai amestecat mai iute.

{ Alte lucruri sunt spuse metaforic, ca în versurile:

„... toți ceilalți, și zei și războinici,
dormeau noaptea-ntreagă...“;

ceea ce nu-l împiedică pe poet să adauge, cu același prilej:

„... când se întoarce spre câmpia troiană (... se minunează) de sunetul flautelor, al fluierelor și de larmă...“.

20 „Toți“ e folosit aci metaforic în loc de „mulți“, pentru că a zice „totul“ e un fel de a zice „mult“. La fel „singură“ din versul „singură n-are parte“, pentru că lucrul mai bine cunoscut e, într-un fel, unic.)

Altele se explică prin prosodie, cu ajutorul căreia Hippias din Tasos înlătura dificultățile din versurile:

„... îi îngăduim să dobândească slavă...“

și:

„... parte din el putrezește de ploaie...“.

Altele, mulțumită unei bune despărțiri a cuvintelor, ca în versurile lui Empedocle:

25 „... pe dată făcutu-s-au muritoare lucruri deprinse înainte cu nemurirea și s-au amestecat cele înainte curate...“.

Altele, luând seama la înțelesul îndoielnic al vreunei expresii, ca în versurile:

„... trecură mai bine de două părți ale nopții...“,
unde „mai bine“ se poate înțelege în două feluri.

Altele, în sfârșit, se lămuresc în lumina anumitor deprinderi de vorbire. Unui amestec de vin și apă i se zice vin; în același chip, poetul pomenește de „pulpare de cositor de curând lucrat“. Sau numim „bronzari“ pe cei ce lucrează fierul, uzând de o libertate egală cu a celor ce spun despre Ganimede că „... toarnă vin lui Zeus“, ca și cum zeii ar bea vin. Această exprimare ar putea fi de altminteri și metaforică. J 30

Când un cuvânt oarecare pare a ascunde în el o contradicție, trebuie văzut câte feluri de înțeles poate avea în fraza unde se află. În exemplul: „acolo opritu-s-a lancea de bronz“, bunăoară, în câte chipuri se poate lua „a fi oprit acolo“. 35

Punându-ne întrebarea dacă lucrurile stau așa sau așa, avem cele mai multe șanse să înțelegem cum trebuie, spre deosebire de atitudinea la care face aluzie Glaucon, când învinuiește pe unii critici că emit întâi ipoteze absurde, apoi le decretează ei înșiși adevărate, pentru ca în cele din urmă, să tragă din ele concluzii: criticând ce li se pare că ar fi spus poetul, ori de câte ori nu se potrivește cu propria lor închipuire. Fapt verificat în cazul lui Icaros, pe care au început prin a-l crede de neam spartan, găsind apoi ciudat că Telemah nu-l întâlnește la venirea în Lacedemona. Poate că lucrurile stau așa cum spun cei din Kefalonia: cum că Odiseu și-ar fi luat nevastă din neamul lor și că numele omului ar fi fost Icadios, iar nu Icaros. S-ar putea dar ca nedumerirea să se fi ivit dintr-o greșeală. 1461 b 5

În general vorbind, folosirea imposibilului își găsește motivarea fie în cerințele operei poetice, fie în idealizarea adevărului, fie în credința obștească. În legătură cu cerințele poeziei, nu trebuie uitat că o imposibilitate lesne de crezut e preferabilă unui fapt anevoie de crezut, chiar posibil. Oameni cum sunt cei pictați de Zeuxis se poate să nu existe: cu atât mai bine, însă, că-s mai frumoși, pentru că modelul trebuie depășit. Irraționalul, la rândul lui, se poate explica prin conformitatea cu ceea ce se spune îndeobște; așijdări, prin arătarea că în anumite împrejurări nici nu mai poate fi vorba de irațional, întrucât e verosimil să se întâmple uneori și lucruri neverosimile. J 10 15

Când e vorba de spuse ce par contradictorii, trebuie examinate la fel ca în discuțiile dialectice, – dacă e vorba de același lucru, în aceeași legătură de idei și cu același înțeles, – pentru a vedea dacă și poetul se găsește cumva în contrazicere fie cu propriile lui afirmații, fie cu judecata oricărui om inteligent.

20 Învinuirea de iraționalitate sau de răutate e îndreptățită ori de câte ori poetul se slujește fără nevoie fie de irațional (ca Euripide, de intervenția lui Aigeus), fie de răutate, cum e rolul lui Menelau din *Oreste*.

25 Criticile aci examinate purced așadar din cinci feluri de a privi lucrurile: ca imposibile, iraționale, vătămătoare, contradictorii și potrivnice regulilor artei. La rândul lor, soluțiile se cer găsite pe temeiul acestor cinci puncte de vedere și sunt douăsprezece la număr.

XXVI

30 Cineva și-ar putea pune acum întrebarea dacă imitația care îmbracă forma epopeii e superioară celei tragice) ori dimpotrivă. Dacă superioară e imitația mai puțin grosolană, – și se poate numi astfel cea care se adresează unui public mai ales, – e prea evident că o artă care nu lasă nimic neimitat e grosolană. Într-adevăr, ca și cum privitorii n-ar fi în stare să priceapă fără adăugirile lor, cei ce săvârșesc imitația se dedau la tot soiul de mișcări, la fel cu proștii cântăreți din flaut, ce se fac ghem ca să înfățișeze aruncarea discului, ori hărțuiesc pe șeful corului de câte ori cântă *Scila*. La fel stau lucrurile și cu tragedia. Cusurul ei, se spune, e cusurul pe care actorii de altădată îl găseau urmașilor lor în meserie, când

35 Mynniskos numea pe Callippides „maimuța“ pentru gesticulația lui exagerată și când faima lui Pindar nu era nici ea mai bună. În situația celor din urmă față de cei dintâi s-ar găsi arta tragică întregă față de epopee. Ba, se mai pretinde că cea din urmă s-ar fi adresând unui public subțire, în stare să se dispenseze de limbajul gesturilor, câtă vreme tragedia ar fi pentru oamenii de rând; și dacă

1462 a

chipul cum săvârșesc imitația nu se poate numi decât grosolan, inferioritatea ei e evidentă.

Acestor învinuiri li se poate răspunde, în primul rând, că nu privesc poezia, ci meșteșugul actoricesc, câtă vreme de gesturi abuzează și recitatorii de epopei, ca Sosistratos, ori participanții la întrecerile muzicale, ca Mnasi-theos din Opunt. În al doilea rând, că nici gesticulația nu-i toată de condamnat, – dacă nu se condamnă danțul, – ci numai gesticulația actorilor proști: de care era învinuit Callippides și de care sunt învinuiți astăzi și alții, din cei ce imită femeile de proastă condiție. (La fel cu poezia epică, de altminteri, poezia tragică își produce efectul și fără vreo mișcare; simpla citire arată limpede de ce fel de tragedie e vorba.) Dacă dar, în celelalte privințe, tragedia e superioară epopeii, nu-i spus că învinuirea pomenită i se adresează numai decăt.

(Superioară mai e tragedia și pentru că, având toate elementele epopeii, – i se întâmplă doar să se slujească până și de metrul ei, – mai are pe deasupra unele apreciable elemente proprii, ca muzica și elementul scenic, mulțumită cărora desfătarea privitorului e considerabil sporită.) Mai are apoi darul să ofere tablouri pline de relief, la citire și la reprezentare, fără a mai vorbi de acela de a atinge țelul firesc al fiecărei imitații în limite mai restrânse decăt ale epopeii. (Ce e concentrat produce mai multă plăcere decăt ce se întinde pe un timp îndelungat.) (E destul să ne gândim la ce s-ar întâmpla dacă *Oedipul* lui Sofocle ar fi pus în atâtea versuri câte are *Iliada*.)

(Îmbrăcată în haină epică, imitația are de altminteri mai puțină unitate. Dovadă, faptul că din oricare epopee se pot scoate mai multe tragedii.) Așa fiind, dacă autorii de poeme epice s-ar apuca să exploateze un singur subiect tragic, ori ar face-o cu conciziune, și atunci ar părea firav, ori dacă i-ar da lungimea cerută de hexamtru – apă chioară. Când pretind că epopeea are mai puțină unitate decăt tragedia, vreau să spun că e împletită din mai multe acțiuni, așa cum *Iliada* și *Odiseea* sunt constituite din multe asemenea părți, fiecare cu întinderea ei, măcar că aceste două epopei sunt cât

5

10

15

1462 b

5

10

se poate de desăvârșite și, în măsura posibilului, imitații ale unei acțiuni unitare.

Dacă, prin urmare, tragedia e superioară epopeii în toate aceste privințe, și-i mai e superioară și prin ceea ce constituie efectul propriu fiecărei arte (doar desfătarea pe care o produce nu trebuie să fie oricum s-ar nimeri, ci cum am arătat-o la vreme) e evident că întrupează o mai aleasă formă de artă, ca una care-și atinge țelul într-un chip mai deplin decât epopeea.)

15

Despre tragedie și despre epopee considerate în ele însele și în elementele lor, despre numărul și deosebiriile acestora, despre pricinile ce le fac bune ori rele, așijderi despre criticile aduse și despre răspunsurile de dat, – cele spus până aci sunt de ajuns. Despre poezia iambică și comedie...

COMENTARIU

Cifrele inițiale ale fiecărui paragraf indică rândul textului original unde figurează cuvântul sau fraza asupra căreia poartă deslușirile.

I

8. „Despre poezie în sine“ (περὶ ποιητικῆς αὐτῆς). 1447 a
Ca în pasajele IV 1488 b 4 și XXV 1460 b 15, ποιητικῆ are aci înțelesul de „poezie“, nu de „meșteșug poetic“. Ceca ce-și propune așadar să cerceteze, în primul rând, Aristotel e natura însăși a poeziei, esența ei (care e, cum se va arăta îndată, imitativă), apoi felurile aspecte specificate.

8. „Felurile“ de poezie de care înțelege să vorbească autorul sunt înșirate în rândurile 13–14: epopeea, tragedia, comedia, ditirambul și (adăugat ceva mai departe, 1447 b 26) nomul.

8. „Puterea de înrâurire“ redă grecescul δύναμις, care înscamnă, la propriu, „vigoare, putere“ și care, în *Poetica*, exprimă darul de a atinge un anumit rezultat sau efect indicat prin termenul ἐργον. Acest rezultat, în cazul producțiilor literare, nu-i altul decât desfătarea proprie fiecărui gen de poezie: οἰκεία ἡδονή. Cf. *Introducerea*, p. 41 și, mai departe, comentariul la IX 1451 b 23; XXV 1460 b 24; XXVI 1462 a 11, 1462 b 13–14.

9. Μῦθος, tradus aci prin „materia“, prezintă în paginile *Poeticii* accepțiuni felurite, studiate amănunțit de Vahlen, *Beiträge zu Aristoteles Poetik*, pp. 236–239. Cu nuanțele arătate în marginea fiecărei întrebuintări, înțelesul lui general e „subiect, conținut“: exploatarea de fapte alcătuiind miezul fiecărei creații poetice, concepută ca dramă.

10. „Câte și ce fel de părți”. Elementele calitative și cantitative proprii fiecărei varietăți de poezie. În cazul special al tragediei, primele sunt analizate în cap. VI (1450 a 8 și urm.), celelalte în cap. XII (1452 b 14 și urm.).

✕ 14. „Poezia diti-ram-bic-ă”. La obârșie (cea dintâi a lui menționează datează din veacul al VII-lea și se întâlnește la Arhiloh, fr. 77 Diels; cf. acum și faimoasa inscripție din Paros publicată de Kontoleon, Ἀρχαιολ. Ἐφημερίς, 1952, pp. 32–95 (alte două fragmente, mai vechi, în IG XII suppl. pp. 2–214) din care se înțelege că poezul și-ar fi compus cântul în legătură cu introducerea în patrie a unor rituri dionisiace, până la o vreme respici se, apoi acceptate de parieni în urma consultării unui oracol), diti-rambul pare a fi fost o compunere de caracter religios egată cultul lui Dionysos, că a a e un cor - crățem întovărășiți de flaut în jurul altarului zeului. Onoarea născocirii lui e atribuită de Herodot I 23 lui Arion din Methymne, a cărui activitate s-ar fi desfășurat, după spusa aceluiași istoric, în Corint. Atribuția e întărită de mărturia lexiconului Suda, care pune în seama legendarului cântăreț meritele de a fi fost „descoperitorul genului tragic” (τραγικῶν ῥόνου εὐρετής) și de „a fi alcătuit primul cor” (πρῶτος χορὸν στήσαι), în împrejurări care nu ne sunt cunoscute și asupra cărora nu putem face decât supoziții. (Asupra interpretării textului din Suda, ca și a lui Arion îndeobște, v. Mario Untersteiner, *Le origini della Tragedia*, pp. 216–226.) Cu vremea, din liric, cum fusese la început, înrâurirea câtorva poeți avea să facă din diti-ramb un gen pe jumătate dramatic sau, cu terminologia lui Aristotel, „imitativ” (*Probl.*, XIX 15, 918 b 18). Astfel se înfățișa în veacul al IV-lea, și aceasta explică repetatele mențiuni al căror obiect e în *Poetica*, alături de tragedie și de comedie. O cercetare amănunțită a fragmentelor de diti-rambi ajunse până la noi și o încercare de reconstituire a evoluției genului, la A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, pp. 5–82; cf. și *Diti-rambografi: Testimonianze e frammenti*. A cura di Carlo Del Grande, Napoli, f.d.

14. „Cea mai mare parte din meșteșugul cântatului cu flautul și cu cithara”. Cum rezultă din

precizările rândurilor 23–24, e vorba de muzică instrumentală pură, și nu, cum s-ar putea crede, de obișnuitul acompaniament al versurilor „lirice“. Cf. A. Frenkian, *Mimesis și muzica*, 1932, p. 38 și urm., iar despre cithara menționată în chip repetat în text, Théodore Reinach, *La guitare dans l'art grec*, „Rev. des Ét. grecques“, VIII, 1895, pp. 371–378, și Carlo Del Grande, *Espressione musicale dei poeti greci*, p. 5, 17, cu fig. 1.

15. „Imitații“. Cuvântul redă numai în parte înțelesul grecescului μίμησις, care, așa cum s-a arătat în *Introducere*, p. 45 urm., nu are, la Aristotel, valoarea unei reproduceri mecanice a realității înconjurătoare, ci indică o activitate creatoare, în condițiile arătate în cap. IX. Asupra semnificației termenului în gândirea platonice, am avut prilejul să stărui în *Introducere*, p. 16 (o interpretare deosebită la J. Tate, *Plato and „Imitation“*, „Class. Quarterly“, XXII, 1928, p. 161 urm.; cf. și W.J. Verdenius, *Mimesis. Plato's doctrine of artistic imitation and his meaning to us*, Leiden, 1949); asupra „imitației“ la Aristotel, în afara altor lucrări citate ocazional în *Introducere* și în *Comentariu*, vezi Umberto Galli, *La mimesi artistica secondo Aristotele*, în „Studi Italiani di Filologia classica“, N.S., IV, 1926, pp. 287–313 și A. Frenkian, *op. cit.*, pp. 19–22, asupra „imitației“ în gândirea estetică a celor vechi îndeobște, H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, 1954.

18. „Culori și forme“. Comparația poeziei cu artele plastice, contopite sub semnul „imitației“, care va reveni deseori în paginile *Poeticei*, e statornică la Platon (*Rep.*, II 373 b; X 603 b) și va rămâne nelipsită la teoreticienii posteriori ai frumosului, de la *Arta* lui Horațiu (*ut pictura poesis*: v. 361) până la *Laokoon*-ul lui Lessing. Interesantă între toate, sub acest raport, e o antiteză atribuită de Plutarh lui Simonide și reprodusă în *De gloria Atheniens.*, 3: ... Σιμωνίδης ἑτὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν' προσαγορεύει, ἑτὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν'... οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν ... ταῦτὰ δηλοῦσιν.

ἄλλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος δ' ἀμφοτέροις ἐν ὑπόκειται („Simonides numește «pictura poezie mută», iar «poezia pictură grăitoare», ... care prin culoare și desen... exprimă același obiect. Una de alta se deosebesc prin materia folosită și felul imitației, dar țelul amândurora e același“).

19. „Cu meșteșug învățat ori numai din deprindere“. Meșteșug (τέχνη) e capacitatea de a dobândi anumite rezultate întemeiat pe cunoștințe a căror legătură causală stă limpede în mintea cui le folosește; deprinderea (συνήθεια), capacitatea de a atinge aceleași rezultate cu ajutorul unor mijloace folosite în chip obișnuit fără altă justificare decât aceea a eficacității lor, verificată prin practică.

20. „Cu glasul“. Ideea că glasul e cel mai „imitativ“ dintre mijloacele la dispoziția omului e lămurit afirmată de Aristotel în *Rhet.*, III (1) 1404 a 21: ..τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματά ἐστιν, ὑπῆρξε δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατων τῶν μορίων ἡμῖν („Căci cuvintele sunt și ele imitațiuni, iar glasul cea mai imitativă dintre însușirile noastre“). Cf. Platon, *Cratyl.*, 423 b.

22. „În ritm și grai și melodie“: ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ (cf. Platon, *Rep.*, III 398 d: τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστιν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ) (În înțelesul metric al termenului, ritmul este, după definiția lui Aristoxenos, „o succesiune determinată de timpi“ (χρόνων τάξις ἀφορισμένη; cf. Quintil., IX 4,46: „rhythmi, id est numeri, spatio temporum constant“): cu alte cuvinte, o succesiune de silabe lungi și scurte, de timpi *forte* și de timpi *slabi*). Accepțiunea pe care i-o dă aci Aristotel e, evident, mai vastă; după expresia fericită a lui Albergiani, „quell'elemento di ordine e di rilievo nella successione, che applicato ai movimenti del corpo dà la danza, alla parola il metro, unito all'armonia dà la musica, con l'armonia e la parola dà il canto“ (p. 61. Cf. și Bignami, *La Poetica di Aristotele*, p. 149 urm.). La rândul ei, ἀρμονία pare să fi indicat pentru greci o simplă succesiune de note, cu alte cuvinte ceea ce numim astăzi *melodie*. „Armoniei“, în înțelesul modern al

termenului, i se spunea, după împrejurări, συμφωνία sau ἀντιφωνία (Aristot., *Probl.*, XIX 17. Cf. A. Croiset, *Hist. de la litt. grecque*³, II (Paris, 1933), p. 27, n. 3). Cu privire la capacitatea muzicii de a „imita“ afectele, după Aristotel, e de consultat încă *Politica*, V (VIII) 5, 8 urm.

27–28. „Imită caractere, patimi și fapte“. E limpede că Aristotel are în vedere dansul individual, „de caracter“, a cărui prețuire, la greci, pare să fi fost deosebită (cf. M. Emmanuel, *La danse grecque*, Paris, 1895; K. Latte, *De saltationibus Graecorum capita quinque*, Giessen, 1913; Warnecke s.u. *Tanzkunst*, în RE, IV A, 2233–2247) și a cărui tendință dramatic-mimetică e în repetate rânduri subliniată de autori, de la Platon (*Leg.*, II 655 d: μιμήματα τρόπων ἐπὶ τὰ περὶ τὰς χορείας ἐν πράξεσι... καὶ τύχας καὶ ἤθεσι μιμήμασι διεξιέντων) până la Lucian, *De saltat.*, 67: τὸ δὲ ὅλον ἤθη καὶ πάθη δείξειν καὶ ὑποκρίνεσθαι ἢ ὄρχησις ἐπαγγέλλεται („îndeobște, dansul năzuiește să exprime și să interpreteze caractere și pasiuni“). Din acest dans avea să se desprindă și să ajungă la mare preț, mai ales în epoca imperială, pantomima (L. Robert, *Pantomimen im griechischen Orient*, „Hermes“, LXV, 1930, pp. 106–122, de completat cu V. Rotolo, *Il Pantomimo. Studi e testi*, Palermo, 1957), al cărei repertoriu – în bună parte tragic – ne e cunoscut din aluzii târzii. Cf. Athen., *Deipnosoph.*, I 22 a; Suet., *Calig.*, 57,4: „pantomimus Mnester tragoediam saltavit quam olim Neoptolemus tragoedus ludis, quibus rex Macedonum Philippus occisus est, egerat“ („pantomimul Mnester a interpretat tragedia, pe care o jucase cândva actorul Neoptolemos la jocurile în cursul cărora a fost asasinat Filip, regele macedonenilor“) și, în general, asupra acestui gen de spectacole la Roma, L. Friedlaender, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine*, Zehnte Aufl. bes. von G. Wissowa, II (1922), pp. 125–134.

28. „Arta care...“ Ideea e subînțeleasă. Manuscrisele poartă: ἡ δὲ ἐποποιία, ceea ce nu poate fi decât o glosă stângace

strecurată în text. După pilda lui Ueberweg, cei mai mulți editori suprimă astăzi cuvântul ἔποποιία, care lipsește din versiunea arabă.

29. „Cuvinte simple“ (λόγοις φιλοῖς). E vorba de proză, în opoziție cu poezia, definită de Gorgias ca „vorbitură metrică“: λόγον ἔχοντα μέτρον (*Hel.*, 9 = Diels, *Fragm. d. Vorsokratiker*⁵ (Berlin, 1935), II, p. 290). Cf. Platon, *Gorgias*, 502 c: εἴ τις περιέλοιτο τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίνονται τὸ λειπόμενον: „de ia cineva poeziei melodia, ritmul și măsura, ceea ce rămâne nu-s doar cuvintele?“

1447 b

9. „N-are un nume al ei“ (ἄνώνυμος τυγχάνει οὔσα). Ἀνώνυμος e o coniectură a lui Bernays, confirmată de traducerea arabă și unanim adoptată de editori. Cât privește ideea pe care o exprimă, lipsa unei denumiri comune deopotrivă producțiilor literare în proză și în versuri, Gudeman observă că singură limba germană posedă un asemenea termen în cuvântul *Dichtung* (p. 86).

10. „Mimii unui Sofron ori Xenarhos“. Scriitori siracusani din veacul al V-lea (cel de-al doilea, fecior al celui dintâi), autori ai unui soi de tablouri dialogate, în proză, din viața rustică sau orășenească, foarte gustate, zice-se, de Platon (*Athen.*, XI 504 b; *Diog. Laert.*, III 13,18). Puținele fragmente ajunse până la noi sunt editate de Georg Kaibel, *Comicorum Graecorum fragmenta*, vol. I (Berlin, 1899), completat de Demianczuk, *Supplementum Comicum*, Krakow, 1912. O ediție mai nouă e aceea a lui Alessandro Olivieri, *I frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, Napoli, 1930 (cf. și P. Chantraine, *Un nouveau fragment de Sophron*, „*Rev. de Philologie*“, LXI, 1935, pp. 22–32, comentând textul publicat de Medea Norsa și Girolamo Vitelli în „*Studi Italiani di Filologia Classica*“, X, 1933, p.119). Problemele puse de apariția și de dezvoltarea genului, în raporturile lui cu comedia, sunt tratate de F. Bernini,

Studi sul mimo, Pisa, 1915; cf. Melina Pinto Colombo, *Il mimo di Sofrone e di Senarco*, Firenze, 1934.

11. „Dialogii socratici“. Scrieri dialogate, de felul binecunoscutelor opere ale lui Platon și ale altor discipoli ai „filozofului desculț“. După un citat păstrat de Diogene Laertios (poate din dialogul Περὶ ποιητῶν), în judecata Stagiritului genul s-ar fi situat la calea jumătate între producțiile poetice și proza obișnuită: φησὶ δ' Ἀριστοτέλης τὴν τῶν λόγων ἰδέαν αὐτοῦ μεταξὺ ποιήματος εἶναι καὶ πεζοῦ λόγου (III 24, 37). Nu fără oarecare ironie va fi pomenit dar aci, alături de mimii „imitativi“ prin excelență, dialogii înaintașului a cărui intransigență izgonise „imitația“ din Cetatea desăvârșită. Intenția n-a scăpat, în orice caz, celor vechi, cum se poate deduce dintr-o aluzie a lui Athenaios, II 505 b: Ὅμηρον ἐκβάλλων καὶ τὴν μιμητικὴν ποίησιν (scil. Platon), αὐτὸς δὲ τοὺς διαλόγους μιμητικῶς γράψας, ὧν τῆς ἰδέας οὐδ' αὐτὸς εὐρετής ἐστιν („izgonind din statul ideal pe Homer și întreaga poezie imitativă, Platon a scris el însuși dialogi de caracter imitativ, fără a avea măcar meritul de a fi fost născocitorul genului“). În sensul celor de până aci, vezi acum reflecțiile lui Thomas Gould, în „Gnomon“, 1962, p. 647: „On the purely polemical level the *Poetics* turns on to be a very clever piece of work indeed. Aristotle's most direct thrust at Plato is his witty suggestion that Socratic dialogues are much truly poetic than nonmimetic verse, such as that of Empedocles. Even here Aristotle does not mention Plato by name, but obviously an orthodox member of the Academy could not have helped but read this, and indeed the entire essay, as a telling and pointed challenge to the master's famous rejection of poetry“. De asemeni, K. Gantar, în „Hermes“, XCII, 1964, pp. 125–128.

15. „Nu pentru imitația pe care o săvârșesc“ (οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητάς). Poezia fiind în ultima ei esență μίμησις (1447 a 15; 1451 b 28–30), singur acela se va învrednici de numele de poet care săvârșește cu adevărat o imitație, indiferent dacă în versuri (ca Hairemon, aci pomenit) ori

în proză, ca Sofron și Xenarhos. Revine a spune că adevărata poezie nu-i legată de vers, cum avea s-o dovedească toată evoluția ulterioară a literaturii și cum învață, până astăzi, teoreticienii cu vază ai subiectului. „L'espressione *prosastica* non altrimenti si distingue dalla poetica se non come la fantasia dal pensiero, il poetare dal filosofare. Ogni altra distinzione, fondata sulla distinzione fisica dei suoni articolati e delle loro varie collocazioni, e delle loro sequelle di ritmi e metri, non mena e non può mai menare ad alcun risultato, così per questa come per ogni altra delle forme di espressione che veniamo passando in disamina; le quali tutte, apprese dall'esterno, presentano i medesimi suoni, le medesime forme di collocazioni e di sequele, o solo labili ed illusorie differenze; e circa la differenza dell'espressione poetica e della prosastica la questione in proposito si può dire che sia stata bell'e terminata sin da quando Aristotele ne additò l'insussistenza, osservando che vi sono filosofie in discorso legato o metrico e poesie in discorso sciolto; ne è stato possibile, nei tempi moderni, ripigliarla mai con qualche felicità di ritrovamenti“ (B. Croce, *La Poesia*, Bari, 1937, p. 12).

18. Empedocle din Agrigent (în Sicilia), trăitor în veacul al V-lea, autor al unui poem științific, Περὶ φύσεως, și al altuia mistic, Καθαρμοί. Fragmentele la Diels, *Fragm. d. Vorsokr.*, I⁵, pp. 308–371. Cf. și Ettore Bignone, *Empedocle*, Torino, 1916.

19 „Naturalist“ (φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν). Părerere împărtășită și de Platon (*Theaet.*, 152 e) și de Plutarh, *De aud. poetis*, 16 c: τὰ δ' Ἐμπεδοκλέους ἔπη καὶ Πάρμενίδου καὶ Θηριακὰ Νικάνδρου καὶ γνωμολογίαι Θεόγνιδος λόγοι εἰσι κεχρημένοι παρὰ ποιητικῆς ... τὸ μέτρον καὶ τὸν ὄγκον, ἵνα τὸ πεζὸν διαφύγῃσιν („versurile lui Empedocle și Parmenide, ori poemul lui Nicandros despre fiare, ori învățăturile lui Theognis, sunt compuneri ce n-au din poezie... decât metrul și emfaza, cu ajutorul cărora se silesc să evite platitudinea“). Cf. Lact., *Inst. diu.*, II, 12,4: „Empedocles, quem nescias utrumne inter poetas an inter philosophos numeres, quia de rerum natura uersibus scripsit“ („Empedocle, pe care nu știi de trebuie să-l

numeri printre poeți ori printre filozofi, deoarece a scris despre natură în versuri...“).

21. *Hairemon*. Poet tragic din veacul al IV-lea. Puținele știri despre el sunt adunate de Dieterich, în RE, III 2025 (cf. acum și L. Campo, *I drammi satireschi della Grecia*, p. 85). Câteva fragmente ale *Centaurelui*, în Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*², pp. 784–785.

26. „Poezia nomilor“ (Nomos-ul e una din cele mai vechi forme de poezie religioasă greacă: un soi de cânt liturgic pentru un singur glas, destinat a fi executat cu acompaniament de flaut sau chitară). Caracterul lui religios explică numeroasele reguli și prescripții al căror obiect era, și acestea numele pe care-l poartă: νόμος înseamnă, într-adevăr, „lege, datină“. Pentru amănunte, cf. Carlo Del Grande, *Nomos citaredico*, în *Intorno alle origini della tragedia ed altri saggi*, Napoli, 1936, pp. 119–140.

II

1. „Imită oameni în acțiune“ (μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας). A doua din cele trei diferențe între chipurile imitației (1447 a 17). Statomicind ca obiect al imitației poetice „personaje în acțiune“ (în perfect acord cu Platon, *Rep.*, X 603 c, pentru care artele imitative îndeobște n-au altă menire: πράττοντας... ἀνθρώπους μιμείται ἢ μιμητική), Aristotel afirmă aci pentru întâia oară concepția pe care, sub o formă ușor deosebită, o va dezvolta în capitolul închinat tragediei, despre care ni se spune că e „imitarea unei acțiuni, și numai în măsura în care e imitarea unei acțiuni e și imitarea celor ce o săvârșesc“ (1450 b 3–4): concepția unei poezii orientate spre exterior mai curând decât spre lumea lăuntrică a creatorului, spre fapte mai curând decât spre simțiri (întrucât „și fericirea și nefericirea decurg din fapte“, citim în cap. VI 1450 a 17–18), spre depersonalizare mai curând decât spre „exprimarea în nume propriu“ (1460 a 6). Ca urmare, lipsa

1448 a

din planul lucrării a unei despărțiri special închinată poeziei lirice n-are de ce să ne surprindă (Th. Gomperz, *Les penseurs de la Grèce*, trad. Reymond, vol. III, Lausanne-Paris, 1910, pp. 442–446; Rostagni, *La Poetica*², pp. LXXV–LXXIX). E dar de prisos să ne închipuim că locul ei ar fi fost în partea pierdută a lucrării, cum e de prisos să presupunem că lipsa s-ar fi datorând caracterului „de actualitate“ al tratatului, conceput ca o cercetare a genurilor celor mai gustate în veacul al IV-lea (Bignami, *La Poetica di Aristotele*, p. 142). Asupra puținei liricități a poeziei grecești îndeobște, în opoziție cu poezia latină și cu cea modernă, cf. Rostagni, *Poesia ed estetica classica*, „Riv. di Filologia“, N.S., V, 1928, pp. 1–23 și *Genio greco e genio romano nella poesia*, *ibid.*, VII, 1929, p. 305 urm. (ambele retipărite în volumul *Classicità e spirito moderno*, Torino, 1939).

2. „Virtuoși ori păcătoși“ (σπουδαίους ἢ φαύλους). Cf. *Categ.*, 8, 10 b 8 și interpretarea lui S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, p. 228 și urm.

5. Polygnotos din Thasos, pictor de mare renume, trăitor în timpul războaielor medice. Pomenit de Aristotel în cap. VI 1450 a 27 pentru calitățile lui de „pictor de caractere“ (ἀγαθὸς ἠθογράφος) și în *Pol.*, VIII (V) 5, 1340 a 37 pentru frumusețea modelelor: δεῖ μὴ τὰ Παύσωνος θεωρεῖν τοὺς νέους, ἀλλὰ τὰ Πολυγνώτου καὶ εἴ τις ἄλλος τῶν γραφέων ἢ τῶν ἀγαλματοποιῶν ἐστὶν ἠθικός („nu operele lui Pauson trebuie să se deprindă a le privi tinerii, ci pe ale lui Polygnotos, sau ale oricărui alt pictor sau sculptor meșter în redarea caracterelor“). Asupra operei lui, în general, cf. G. Méautis, *Les chefs-d'œuvre de la peinture grecque*, Paris, 1939, pp. 12–41 și 47, unde se încearcă o explicație a termenului ἠθικός.

6. Pauson din Efes, mai tânăr decât precedentul, a lăsat în urmă-i faima unui neîndurat zugrav al realității, în aspectele-i cele mai puțin caracteristice (cf. citatul din *Politica*, reprodus în nota precedentă).

7. Dionysios din Colofon, contemporan cu Polygnotos. Despre el scrie Pliniu cel Bătrân, *Nat. Hist.* XXXV 113: „Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographos cognominatus“ („D. n-a pictat altceva decât oameni, din care pricină a și fost poreclit zugravul-de-oameni“).

11. Cleofon: scriitor altminteri necunoscut, citat încă o dată în cap. XXII 1458 a 20, pentru stilul său comun. Dacă e unul și același cu omonimul pomenit de Lexiconul Suda printre poeții tragici, e anevoie de spus. Oricum, nu ne-a rămas de la el nici un fragment.

12. Hegemon Thasianul și-a petrecut viața la Atena, în a doua jumătate a sec. al V-lea (Athen., IX 406 urm. și XV 692; cf. A. Körte în RE, VII, 2595–2596. și L. Robert, RÉG, XLIX, 1936, p. 254). Cum informațiile noastre nu lasă nici o îndoială că autori în genul burlesc au existat destui înaintea lui, lucru pe care Aristotel nu-l putea ignora, pentru a explica titlul de „născocitor“ pe care i-l atribuie textul trebuie să presupunem că va fi fost cel dintâi care a cultivat parodia ca gen de sine stătător, poate în chip exclusiv.

13. „Nicohares, autorul Deiliadei“. Îndoielnic, dacă unul și același cu autorul de comedii Nicohares, feciorul lui Filonis, contemporan cu Aristofan (Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta* I, p. 770 urm.). Judecând după natura operei pe care i-o atribuie Aristotel, mai probabil e vorba de altcineva. – Δειλιάς („Cântarea fricoșilor“, sau așa ceva) e lecțiunea manuscrisului Parisinus 1741, preferabilă, pentru intenția parodistică pe care o ascunde, variantei Δηλιάς („Poema insulei Delos“ sau „a lui Delios“) oferită de celelalte manuscrise.

15. Argas. Mutilat în text, numele a fost restituit de Castelvetro. E vorba de un poet contemporan cu Aristotel, autor de *nomi* de proastă calitate, cu eroi puțin interesanți: ποιητῆς μοχθηρῶν νόμων, cum i se spune într-un fragment al lui Fainias din Eresos (*Fragm. Histor. Graecor.*, II 299 Mueller), în acest îndoit înțeles.

15. Timotheos din Milet pare să fi trăit între anii 450–360 î.e.n. Autor de nomi și de ditirambi, compozitor și reformator muzical din cei mai îndrăzneți, faima lui printre contemporani era mare (cf. Arist., *Metaph.*, I 10, 993 b 15: εἰ μὲν γὰρ Τιμόθεος μὴ ἐγένετο, πολλὴν ἂν μελοποιίαν οὐκ εἶχομεν) și, judecând după fragmentele ajunse până la noi, îndreptățită. Prețios între toate e lungul fragment din nomul *Perșii* descoperit în 1902 într-un mormânt din Abusir, pe un papir din vremea elenistică (editat de Wilamowitz-Moellendorff, Leipzig, 1903 = Diehl, *Anthol. Lyrica Graeca*, II 1). Asupra lui Timotheos, în general, pe lângă studiul lui Wilamowitz, care precede ediția citată, se mai poate vedea Pickard-Cambridge, *op. laud.*, pp. 64–68; asupra „revoluției“ muzicale săvârșite de el, Carlo Del Grande, *Espressione musicale dei poeti greci*, pp. 94–99; asupra ermetismului fragmentelor, același autor, *Poesia ermetica nella Grecia antica*, Napoli, 1937, pp. 58–68. Trebuie de asemenea reținută informația adusă de o inscripție onorifică publicată de curând (O. Broneer, „Hesperia“, 1953, pp. 192–193), după care – încă în sec. II e.n. – bucăți din operele lui Timotheos făceau parte din repertoriul unor artiști instrumentiști, care le cântau pe o muzică nouă, compusă pentru circumstanță: K. Latte, în „Eranos“, LII, 1954, pp. 125–127; J. și L. Robert, în „Rev. des Ét. grecques“, LXVII, 1954, nr. 111; LXVIII, 1955, nr. 99 și 196.

15. Filoxenos din Cythera (436/5–380/79), contemporan și emul al lui Timotheos ca autor de nomi și ditirambograf. Puținele informații despre el, la Pickard-Cambridge, *op. cit.*, pp. 61–64.

18. „Năzuind“ (βούλεται). Nu fără dreptate, poate, Gudeman (p. 103) presupune că alegerea cuvântului ar ascunde o muștrare indirectă la adresa tragicilor inspirați de Euripide, pentru care tragedia înceta a mai fi imitația unor eroi „mai buni“ decât realitatea. În sens potrivit, se poate adăuga că noua orientare a comediei (așa-zisa „Comedie nouă“), la ale cărei debuturi Aristotel putuse asista, înceta și ea de a mai urmări imitarea unor personaje „mai rele

decât cele din viața de toate zilele“ pentru a deveni, după definiția păstrată de Cicero: „o imitație a vieții, o oglindă a deprinderilor, o icoană a adevărului“ (*imitatio uitae, speculum consuetudinis, imago ueritatis*. Asupra acestei definiții și a concepției lui Aristotel despre comedie, îndeobște, vezi mai departe Apendicele II).

III

19–20. „După chipul cum se săvârșește imitația“ (ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσασαιτο ἅη τις). Despre această a treia deosebire în felurile imitației (după acele de obiect și de mijloace), am avut prilejul să vorbesc în *Introducere*, p. 16 urm., punând-o în legătură cu clasificarea propusă de Platon, *Rep.*, III 392 a–394 d, dar subliniind semnificația mai cuprinzătoare a „imitației“ aristotelice. O parafrază limpede a aceleiași împărțiri, așa cum avea să fie adoptată de veacurile următoare, se citește în gramaticul latin Diomedes „poematos genera sunt tria: actiuum est uel imitatum quod Graeci dramaticon uel mimeticon appellant, in quo personae loquentes introducuntur, ut se habent tragoediae et comoediae fabulae et prima Bucolicon, aut enarratum quod Graeci exegematicon uel apaggelticon appellant, in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se habent tres libri Georgici et pars prima quarti, item Lucretii carmina, aut commune uel mixtum, quod Graece κοινόν uel μικτόν dicitur, in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta Ilias et Odyssea Homeri et Aeneis Vergilii“ („felurile compunerii poetice sunt trei: cel activ sau imitativ, pe care grecii îl numesc „dramaticon“ sau „mimeticon“, în care se înfățișează persoane vorbind, ca în tragedii și comedii sau în prima bucolică a lui Vergiliu; cel narativ, numit de greci „exegematicon“ sau „apaggelticon“, în care vorbește poetul singur, fără mijlocirea vreunei alte persoane, ca în primele trei cărți ale *Georgicelor* și în prima jumătate a celei de a patra, ori în poemul lui Lucrețiu; cel comun

sau mixt, pe grecește κοινόν sau μικτόν, în care și poetul însuși ia cuvântul, dar înfățișează și persoane care vorbesc, fel în care sunt scrise *Iliada* și *Odiseea* lui Homer, ori *Eneida* lui Vergiliu“) (*Gram. Lat.*, I 428 Keil). Alte texte latine și grecești asupra subiectului, la J. Kaysér, *De ueterum arte poetica*, pp. 10–13.

22. („Păstrându-și propria individualitate“ (ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα). E punctul unde Aristotel se deosebește de Platon, în ochii căruiia singure acele varietăți de poezie implică „imitație“ a căror natură obligă pe poet să vorbească prin gura unui personaj, să se ascundă sub masca propriilor lui fapte: Δεῖ δὲ γὰρ μηδαμοῦ ἑαυτὸν ἀποκρύπτειτο ὁ ποιητής, πᾶσα ἂν αὐτῷ ἄνευ μιμήσεως ἢ ποιηοῖς τε καὶ ἢ διήγησις γεγонуῖα εἶη („dacă poetul nu s-ar ascunde nicidecum, poezia și narația lui ar fi cu totul lipsite de imitație“) (*Rep.*, III 393 c. Cf. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, p. 53 urm.). Vrednic de semnalat, de pe acum, e că Aristotel el însuși pare a se apropia de punctul de vedere reprezentat de Platon, atunci când scrie: αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἔστι κατὰ ταῦτα μιμητής (XXIV 1460 a 6–8). În realitate, contradicția e numai aparentă. Ceea ce se exprimă în acest din urmă text nu-i ideea că imitația narativă (platonica διήγησις) n-ar fi și ea imitație, ci vechea convingere a Stagiritului despre înrudirea epopeii cu tragedia (amândouă mlădițe ale ramurii „nobile“ a poeziei) și predilecția lui mărturisită pentru poemele de caracter precumpănitor dramatic. Cf. laudele aduse lui Homer, în continuarea rândurilor abia reproduse, pentru meritul de a nu vorbi prea mult în nume propriu (ca alți poeți, „ce nu fac decât să se scoată întruna pe ei la iveală“: αὐτοὶ μὲν δι' ὄλου ἀγωνίζονται), ci, „după o introducere de câteva vorbe, pe dată pune în scenă un bărbat, o femeie, ori vreun alt personaj“: ὀλίγα φρονησάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος (XXIV 1460 a 9–10).

28. „Drama“. Afirmatia după care δράμα ar veni de la δράν (de nimeni pusă la îndoială) e completată de Aristotel cu

informația că, în zilele lui, etimologia era citată de „dorienii” (sub această vagă indicație Wilamowitz presupune că s-ar ascunde o referință la *Cronica* eruditului contemporan Dieuchidas din Megara; Gudeman, p. 111, se gândește la Chaireas) ca o dovadă a obârșiei neatice a tragediei (III 1448 b 1–2). În ce privește caracterul cuvântului, o migăloasă cercetare a lui H. Richards („Class. Review”, XIV, 1900, p. 388 urm.) a dovedit că folosirea lui la scriitorii atici nu-i prea răspândită, în proză și mai puțin decât în poezie. Originea lui dorică poate fi dar considerată ca probabilă, și această probabilitate e întărită de numărul considerabil de dorisme aflătoare în părțile lirice ale tragediilor ajunse până la noi. „Accordingly – scrie Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 148 – it seems to be, at least, reasonably probable that some of the features of the language of Attic tragedy are explicable by Dorian influence; and, on the whole, when we put the various indications together... the Dorian claim to have in some sense originated tragedy becomes an extremely likely hypothesis”.

31. „Megarienii din partea locului”. Din Grecia continentală. Precizarea slujește să-i deosebească de megarienii din Sicilia. Despre însemnătatea acestei indicații pentru datarea *Poeticei*, am pomenit în *Introducere*, p. 15.

31–32. „Pe vremea când la ei era cîrmuire democratică”. După alungarea tiranului Theagenes, spre sfârșitul veacului al VII-lea. Pentru amănunte, G. Glotz, *Histoire grecque I: Des origines aux guerres médiques*, Paris, 1925, p. 328 urm.; H. Bengtson, *Griechische Geschichte von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit*, München, 1950, pp. 104, 110.

33. E p i h a r m. Puținele mărturii precise referitoare la viața și activitatea lui Epiharm ne spun că ar fi trăit la Siracuză în zilele tiranilor Gelon (485–478 î.e.n.) și Hieron (478–467 î.e.n.), – poate și mai înainte, dacă afirmația lui Aristotel despre anterioritatea lui în raport cu Hionides e întemeiată (vezi nota următoare). Mai pare iarăși probabil că o parte a activității lui s-a desfășurat la Megara Hyblaia, de vreme ce tradiția al cărei ecou se face autorul *Poeticei*

atribuia megarienilor meritul de a fi născocit comedia și de vreme ce aceștia și-l revendicau ca pe unul din ai lor (Megara Hyblaia a fost distrusă de Gelon în 483 î.e.n.). O discuție amănunțită a izvoarelor privitoare la biografia poetului, o analiză a fragmentelor și o prețuire critică a acestui glas nou „che cantava in gaio falsetto la verità comune della vita di tutti i giorni“ (cum se exprimă Melina Pinto Colombo, *op. cit.*, p. 77), în opera de mai multe ori citată a lui Pickard-Cambridge, pp. 353–413. Asupra pretinselor ecouri heracliteene într-o serie întreagă de fragmente filozofice atribuite comicului, și a interesului lor pentru reconstituirea celei mai vechi învățături pitagorice, Rostagni, *Il verbo di Pitagora*, pp. 7–52; E. Zeller – R. Mondolfo, *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, Parte I, vol. II (Firenze, 1938), pp. 318–321. Despre câteva fragmente recent descoperite, care întregesc cunoștințele noastre privitoare la activitatea poetului, *Serta philologica Aenipontana*, VII/VIII, 1961, p. 85 urm.

33. H i o n i d e s. În sumara notiță biografică pe care i-o închină, Suda afirmă despre Hionides că ar fi ieșit învingător la un concurs dramatic... ἔτεσιν ὀκτὼ πρὸ τῶν Περσικῶν: cu alte cuvinte, în 488/87 sau 487/86 î.e.n.

34. M a g n e s figurează ca învingător (pentru anul 473/72 î.e.n.) în inscripția IG II 977 k; dar cf. observațiile lui G. Kaibel, la Ad. Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien, 1906, p. 175.

34. „Iar cu tragedia, unii doriene din Peloponez“. Gudeman, p. 113, crede că deslușirea n-ar fi la locul ei aci, fiindcă întrerupe mersul firesc al ideilor. Obiecția nu mi se pare convingătoare: exemplele de construcții stângace sunt prea numeroase în *Poetica*. – Mai greu de spus e la ce se va fi gândit Aristotel, pomenind pretențiile dorienilor din Peloponez. Poate la tradiția care atribuia lui Arion (și, prin urmare, corintienilor) onoarea de a fi compus cea dintâi tragedie? (Suda s.v.: Ἀρίων ... λέγεται καὶ τραγικῶν τρόπου εὐρετής... Cf. Joannes Diaconus, *Comment. in Hermogenem*, „Rhein. Mus.“ LXIII, 1908, p. 150: τῆς δὲ

τραγωδίας πρῶτον δράμα Αρίων ὁ Μηθυμναῖος εἰσήγαγεν, ὡσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομένῃς Ἐλεγείαις ἐδίδαξε). Mai probabil, la spusele celor ce susțineau existența, la Sikyon, a unor străvechi jocuri „tragice“ în cinstea eroului Adrastos: τὰ τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυῶνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμῶντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον: „Sicyonienii cinsteau pe Adrastos în fel și chip, cântându-i și suferințele în coruri tragice. Pe Dionysos nu-l slăveau, dar îl slăveau pe Adrastos“ (Herod., V. 67. Cf. și informația din Suda s.u., după care sicyonienii ar fi avut și ei un „născocitor“ al tragediei în persoana lui Epigenes). Pe această din urmă tradiție, și în special pe textul lui Herodot abia reprodus, se întemeiază ipoteza după care tragedia s-ar fi desprins din jocurile funebre în cinstea diferiților „eroi“ locali, într-o epocă anterioară răspândirii în Grecia a cultului lui Dionysos, cu care mai târziu avea să se contopească. E teoria formulată pentru întâia oară de William Ridgeway (*The Origin of Tragedy with special Reference to Greek Tragedians*, Cambridge, 1910), în ultima jumătate de veac reluată periodic, cu argumente noi, de o întreagă serie de învățați: M.P. Nilsson, *Der Ursprung der Tragödie*, în „Neue Jbb. f. klass. Altertum“, XXVII, 1911, pp. 609–696 = *Opuscula selecta*, I, Lund, 1951, pp. 61–145; Carlo Del Grande, *Intorno alle origini della tragedia...*, Napoli, 1936, pp. 3–45 (cf., de același: ΤΡΑΓΩΔΙΑ. *Essenza e genesi della tragedia*², Napoli, 1962 și, pentru o discuție amănunțită a pasajului herodoteic, M. Untersteiner, *Le origini della tragedia*, p. 52 urm.); F. Robert, *Sur l'origine du mot „tragédie“*, în *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire offerts à Charles Picard*, Paris, 1949, II, pp. 872–880, a cărui poziție față de problemă e exprimată în cuvintele categorice: „La tragédie est née du culte des morts et de cultes héroïques analogues au culte des morts. Tous les problèmes qui concernent les origines culturelles de la tragédie, et d'abord le problème de son nom, doivent être examinés à partir de là...“ (p. 873). Din literatura mai nouă asupra chestiunii, vezi L. Gernet, *Dionysos et la religion dionysiaque*, *Éléments hérités et traits originaux*, „Rev. des Ét. grecques“,

LXVI, 1953, pp. 377–395; H. Jeanmaire, *ibid.*, pp. 507–510; G.F. Else, *The origin of ΤΡΑΓΩΔΙΑ*, „Hermes“, LXXXV, 1957, pp. 17–46; R. Cantarella, *Il Dioniso di Pilo e i precedenti del dramma greco*, „Acme“, X, 1957, pp. 21–26 (asupra aceleiași probleme, cf. și T.B.L. Webster, în ediția a II-a a cărții lui Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962, pp. 8–9), în sfârșit, H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, 1962.

35. Κ ὠ μ α ι – În comentariul lui Bywater (*a.l.*), exemple numeroase ale întrebuințării cuvântului în autorii atici fac dovada că, cel puțin în secolul al V-lea, κῶμη era la Atena de circulație curentă, dacă nu cu înțelesul pe care i-l atribuie Aristotel, cel puțin cu acela de „cartier periferic, mahala“ (cf. Aristofan, *Lysistr.*, 5).

37. „Nu de Ια κωμάζειν“. Etimologia bună e totuși aceasta.

1448 b

1. Ποιεῖν – δράν. Vezi, mai sus, nota la 1448 a 28.

IV

5. „Amândouă cauze firești“. Cum s-a arătat în *Introducere*, p. 36 urm., simpla enunțare a acestei caracteristici reprezintă, din partea lui Aristotel, o luare de poziție împotriva doctrinelor pentru care harul poetic era fie un dar al cerului, fie urmarea unei constituții patologice. Un pas mai departe pe această cale va fi făcut în cap. XVII (1455 a 30 și urm.), unde prețuirea arătată poeților εὐφυεῖς, în comparație cu cei ἐκστατικοί, nu-i decît urmarea logică a punctului de vedere afirmat aci. Pentru a nu anticipa asupra deslușirilor ce-și au locul acolo, în dorința de a învedera totuși opoziția în care se situează Aristotel față de Platon prin simpla afirmare a *normalității* facultății poetice, mă mulțumesc să reamintesc rândurile din *Ion* traduse și comentate mai sus la p. 36: Ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων (scil. τῶν ποιητῶν) τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπηρέταις καὶ τοῖς χρησμοδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις ἵνα ἡμεῖς

οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν, ὅτι οὐχ οὗτοι εἰσὶν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς.. (534 c–d). Pasaje ca acesta ori atâtea altele (*Apolo.*, 22 b–c; *Phaedr.*, 244 a și urm.; *Men.*, 99 c–d; *Leg.*, 719 c) oglindesc convingerea unei iraționalități a experienței poetice față de care laconicul rând al lui Aristotel, departe de a constitui – cum crede Finsler, nu fără oarecare condescendență – „dovada limpede a măsurii în care mintea rece și pătrunzătoare a lui Aristotel era străină de zborul sublim al geniului platonice“ (*Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900, p. 191), apare mai curând ca afirmarea sigură de sine a unui adevăr prea evident pentru a mai fi subliniat. Asupra problemei „inspirației“ la Platon, ca și a atitudinii lui față de poezie, în general, cf. Fr. Stählin, *Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie*, München, 1901; W. Chase Greene, *Plato's View of Poetry*, în „Harvard Studies in Class. Philology“, XXIX, 1918, pp. 1–75; G. Colin, *Platon et la poésie*, „Rev. des Ét. grecques“, XLI, 1928, pp. 1–72; H.-G. Gadamer, *Plato und die Dichter*, Frankfurt a. M., 1934; W. J. Verdenius, *Platon et la poésie*, „Mnemosyne“, XII, 1944, pp. 118–150; id., *Der Begriff der Mania in Platons Phaidros*, „Arch. f. Gesch. der Philosophie“, XLIV, 1962, pp. 132–150; J. Duchemin, *Platon et l'héritage de la poésie*, RÉG, LXVIII, 1955, pp. 12–37; P. Vicaire, *Platon critique littéraire*, Paris, 1960.

5. „Darul imitației“ (τὸ μιμεῖσθαι). Fără îndoială, cea dintâi din cauzele anunțate. Nedumeririle încep când e vorba de precizat care e cea de-a doua. De la Vettori și Ritter până la Bywater și Rostagni, majoritatea comentatorilor înclină să creadă că ar fi „plăcerea pe care o dau imitațiile“ (τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας), pomenită la sfârșitul perioadei. Felul lor de a vedea mi se pare însă cu atât mai puțin plauzibil cu cât (cum a arătat-o Vahlen, *Beiträge zu Aristoteles Poetik*, p. 10) această pretinsă cauză nu-i decât aspectul pasiv al celei dintâi. Împreună cu alți exegeți, pe care voi avea prilejul să-i citez mai departe, socot

dar preferabilă interpretarea celor ce văd a doua cauză în „instinctul armoniei și al ritmului“, amintit în treacăt în rândurile 20–21.

14–15. „De aceea se și bucură...“ Despre acest aspect cognitiv al plăcerii estetice am vorbit, în fugă, în *Introducere*, p. 42 urm. Pretinsul raționament atribuit privitorului se regăsește în *Rhet.*, I, 11, 1371 b 4 și urm.: „... de vreme ce e plăcut să înveți și să admiri, e firesc ca actele de același fel să fie și ele plăcute, bunăoară actul de a imita – fie că e vorba de pictură, de sculptură, de poezie, ori îndeobște de orice bună imitație, și chiar dacă obiectul imitat nu e prin el însuși plăcut. Căci plăcerea nu stă în model, ci în reflecția că cutare (imitație) înfățișează cutare (lucru), de pe urma căreia de fiecare dată învățăm ceva“ (ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι οἷον τό τε μιμητικόν, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητικὴ, καὶ πᾶν ὃ ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἄν ᾗ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει).

20–21. „Darul armoniei și al ritmului“. Importanța acestui dar, tot atât de firesc ca acel al imitației, fusese semnalată înainte de Aristotel de Platon (*Leg.*, 653 d, 664 e, 816 a. Cf. Stählin, *op. cit.*, pp. 10–11; Wilamowitz-Moellendorff, *Platon*, II², Berlin, 1920, p. 308). În urmă-i, avea să fie subliniată de Andromenides, după mărturia lui Filodem: φύσει τοῖς ἀνθρώποις ἐπιμέλειαν ῥυθμοῦ... καθάπερ ἐμφανίζειν τοὺς τῶν βρεφῶν ὑπὸ τῆς ωἰδῆς τῆς ἀγραμμάτου κατακοιμισμούς (Jensen, *Philodemos Über die Gedichte, Fünftes Buch*, Berlin, 1923, p. 150). Fugara mențiune de care se învrednicește în text nu trebuie să ne înșele asupra faptului că, în ochii Stagiritului, aceasta era a doua pricină generatoare a poeziei. În acest sens, Svoboda, *L'esthétique d'Aristote*, p. 49; Butcher, p. 140; Gudeman, pp. 116–117; Albeggiani, p. 69; Bignami, p. 148.

21ζ. „Măsură“ sau metrul (μέτρον) e un grup de silabe cuprinzând doi timpi forte, inegali ca intensitate. Fiecare măsură e

alcătuită din două picioare (grup de silabe cuprinzând un *ictus*), cu excepția versurilor dactilice, în care metrul echivalează cu un picior. }

24. „După caracterele individuale ale poezilor“ (În evoluția poeziei către formele ideale reprezentate de tragedie și de comedie, pasul hotărâtor trebuie să fi fost făcut, crede Aristotel, de natura morală a creatorilor de frumos) Firile individuale „deosebindu-se între ele prin răutate sau prin virtute“ (cum ni s-a spus în cap. II 1448 a 3–4), această primă discriminare avea să aibă ca rezultat orientarea diferită a „firilor serioase“ (σεμνότεροι), de o parte, și a „firilor de rând“ (εὐτελέστεροι), de alta. Clasificarea operelor literare după conținutul lor etic e curentă la Platon (*Leg.*, VII 810 e, 817 a; VIII 838 c; *Theaet.*, 152 e). Ideea însăși din care porcede – existența unei strânse dependențe între creator și operă, una oglindind natura intimă a celuilalt – pare mult mai veche. Oricum, foarte răspândită, judecând după aplicațiile neașteptate îmbrăcate la Aristofan, care nu se sfiește să-i dea o formulare sentențioasă:

Χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα
ἂ δεῖ ποεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.

Αὐτίκα γυναικεῖ' ἦν ποῆ τις δράματα,
μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν

(„Se cade ca poetul să ia aminte la dramele pe care le pregătește și să-și potrivească purtările după ele. Astfel, dacă unul scrie drame ale căror personaje sunt femei, ființa lui trebuie să împrumute ceva din purtările acestora“: *Thesmoph.*, 149–152. Cf. *Acharn.*, 410–413). Fără a cădea în această exagerare, către începutul erei noastre, Strabo avea să dea ideii ce ne interesează o expresie lapidară, scriind, într-unul din primele capitole ale *Geografiei* (I 2, 5): „Meritul poetului e indisolubil legat de al omului, în așa măsură că nu-i cu putință să ajungi poet adevărat, dacă înainte nu ești om adevărat“ (ἡ δὲ ποιητοῦ (ἀρετὴ) συνέζευκται τῆ τοῦ ἀνθρώπου, καὶ οὐχ οἷον τε ἀγαθὸν γενέσθαι ποιητὴν μὴ πρότερον γενηθέντα ἄνδρα ἀγαθόν).

26. „Stihuri de dojană“ (ψόγους). Versuri satirice } ca acele ce aveau să ilustreze numele unor Arhiloh și Hipponax. „În

legătură cu acest gen, – remarcă judicios Werner Jaeger, – mai mult decât cu oricare altul din câte cunoaște poezia greacă, ne-am simți poate îndreptățiți să recurgem la o explicație *psihologică*, considerându-l ca o expresie nemijlocită a subiectivității amare a autorilor. Cine procedează astfel, nesocotește însă faptul că apariția poeziei satirice literare reprezintă, în viața cetății grecești arhaice, un fenomen revelator al însemnătății crescânde a demos-ului. La obârșia lui, iambul a constituit o deprindere obștească prilejuită de sărbătorile dionisiace, și mai curând o expresie unanimă a buneii dispoziții populare decât produsul nemulțumirii întâmplătoare a unui individ izolat“ (*Paideia*, I, p. 197). În aceeași ordine de idei, vezi și H. Herter, *Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel*, Iserlohn, 1947, și Peter Guggisberg, *Das Satyrspiel*, Zürich, 1947, pp. 36–43.

27. „Cântări și laude“ (ὕμνοι καὶ ἐγκώμια): unele spre slava zeilor, celelalte întru cinstirea oamenilor de seamă. Cf. Platon, *Rep.*, X 607 a: ὕμνοι θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς.

29. „Margites“. Poem comic de inspirație populară, având ca subiect isprăvile unui erou de tipul lui Păcală. } Atribuit lui Homer de o parte a criticii vechi, de alții unui oarecare Pigres (Suda s.u.: ἔγραψε καὶ τὸν εἰς Ὅμηρον ἀναφερόμενον M.). Puținele fragmente rămase, la Kinkel, *Epic. Graec. Fragmenta*, I, p. 64 urm. și Allen, *Homeri Opera*, V (Oxford, 1912), p. 152 urm. Cf. L. Radermacher în RE, XIV, 1705–1708 și H. Langerbeck, *Margites. Versuch einer Beschreibung und Rekonstruktion*, în „Harvard Studies in Class. Philology“, LXIII, 1958, pp. 33–64.

31. „Iambic după deprinderea etc.“. Eroarea de a face să derive ἰάμβος de la ἰαμβίζειν (câtă vreme adevărat e contrariul) e comună la cei vechi. Cf. Diomedes, *Gram. Lat.*, I, p. 485 Keil: „iambus est carmen maledicum plerumque trimetro uersu... appellatum est autem παρὰ τὸ ἰαμβίζειν, quod est maledicere“. Adevărata etimologie a cuvântului nu-i încă stabilită. Ceea ce poate fi socotit sigur e că n-a avut întotdeauna semnificația de „defăimare“ pe care i-o atribuie Aristotel și Diomedes (după

Suetoniu, la rându-i inspirat de Varro). În imnul pseudohomeric către Demetra, v. 195 urm., Ἰάμβη e numele unei slujitoare a zeiței (L. Radermacher, „Sitzber. Wiener Akademie“, 1918, CLXXXVII. Bb., 3. Abhdl., p. 78 și urm., a emis chiar ipoteza unei perechi divine Ἰάμβος – Ἰάμβη) și, deși nu tocmai bine lămurit, rolul acestui personaj în misteriiile eleusine pare să fi fost însemnat. Cf. Ch. Picard, *L'épisode de Baubō dans les mystères d'Eleusis*, în *Annales d'Histoire du Christianisme*, Paris-Amsterdam, 1928, II, pp. 229–264.

34–35. „Adevărate imitații dramatice“. Elogiu suprem, pe care de altminteri nu șovăie să i-l aducă și Platon, *Rep.*, X 607 a: συγχωρεῖν Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν. Precizări asupra chipului cum înțelegea Aristotel „dramaticitatea“ operei lui Homer se dau în cap. XXIII–XXIV.

36. „Nu invectiva, ci comicul“. Albergiani, p. 70: „Nel *Margite* Omero sarebbe stato il vero padre della vera commedia, che è impersonale e drammatica, perchè avrebbe data trattazione unitaria e carattere di azione a un soggetto impersonale e di riso, a differenza di quei commediografi che avrebbero trattato argomenti dalla favola povera, cioè senza unità e vero svolgimento di azione, e soggetti personali e di invettiva“.

9. „Altă întrebare“. Îndoiala aci exprimată, ca răspuns la întrebarea dacă în stadiul în care se găsea în veacul al IV-lea tragedia putea fi socotită ajunsă la punctul final al evoluției ei, apare, la prima privire, în contradicție cu afirmația că „după multe prefaceri, găsindu-și firea ei adevărată“ aceeași tragedie ar fi „încetat să se mai transforme“ (1449 a 15–16). În realitate, cum a avut grija s-o arate Vahlen, *op. cit.*, pp. 14–16, cuvintele „găsindu-și firea adevărată“, aplicate tragediei, echivalează cu o aluzie la trudnica elaborare a acestei superioare forme de artă din formele mai puțin perfecte care o precedaseră. „A încetat să se mai transforme“ revine dar a spune că „a încetat să se transforme într-un *gen deosebit* de ea“ în felul în care ea însăși ajunsese să se deosebească de diti-

1449 a

ramb, bunăoară. Cu aceasta, posibilitatea ca – rămânând mai departe ceea ce era – tragedia să sufere totuși transformări de detaliu, nu era exclusă. Și rămânea îndreptățită întrebarea dacă tragedia își va fi „dobândit ori ba, *pe de-a întregul*, caracterele-i proprii“.

9–10. „Ivită din capul locului pe calea improvizărilor“. Cele douăzeci de rânduri următoare se numără printre cele mai prețioase și mai anevoie de interpretat ale *Poeticeii*. Prețioase, pentru că, în starea actuală a cunoștințelor noastre, reprezintă izvorul cu mult cel mai vechi și mai coerent din câte ne-au rămas asupra originilor tragediei. Anevoie de interpretat, pentru că – independent de obscuritățile oferite de un termen sau altul – pasajul întreg e susceptibil de aprecieri felurite, după chipul cum suntem înclinați să-i judecăm valoarea metodei și autenticitatea amănuntelor. Când e vorba de amănunte (de cele apropiate de propria-i vreme, mai cu seamă), măcar că Aristotel nu și-a dat osteneala să-și citeze izvoarele, pare neîndoios că precizările i se întemeiază pe cercetări personale, sistematice, asupra trecutului teatrului atic (v. *Introducerea*, p. 14). Dificultatea începe când e vorba de spus până unde vor fi mers aceste cercetări și, mai ales, în ce măsură, la sfârșitul veacului al IV-lea, eruditul cel mai conștiincios putea încă năzui să reconstituie preistoria dramei. În această din urmă privință părerile istoricilor moderni sunt departe de a fi uniforme. Dacă, pentru un Wilamowitz sau Bywater, istoricitatea evoluției schițate de Stagirit nu lasă loc nici unei îndoieli („It is clear – scrie comentatorul englez – from Aristotle’s confession of ignorance as to comedy in 1449 a 37 that he knows more of the history of tragedy than he actually tells us, and he is not aware of there being any serious lacuna in it“), scepticismul profesat în fața aceluiași text de o autoritate ca a lui M. P. Nilsson („Neue Jbb. f. klass. Altertum“, XXVII, 1911, p. 613 = *Opuscula selecta*, I, pp. 67–68: „Die Aussagen des Aristoteles über den Ursprung der Tragödie sind also Hypothesen, die auch wir zu prüfen berechtigt sind; jedenfalls können die von ihm angezeigten Quellen der Tragödie nicht ausschliessliche Geltung beanspruchen“)

nu e mai puțin tulburător. Între aceste atitudini radicale, locul unei a treia se înfățișează de la sine. Atitudinea celui care, luând de bune informațiile lui Aristotel ori de câte ori sunt întărite și de alte izvoare, nu exclude *a priori* că mintea iubitoare de sistem a filozofului a putut completa prin speculație neajunsurile unei informații în cel mai bun caz contradictorii. Cu vorbele spirituale ale lui Pickard-Cambridge, „he was probably using that liberty of theorizing which those modern scholars who ask us to accept him as infallible have certainly not abandoned“ (*Op. cit.*, pp. 128–129. Cf. A. Perretti, *Epirrema e tragedia. Studio sul dramma attico arcaico*, Firenze, 1939, p. 61). Se poate chiar presupune că, în cazul care ne interesează, „libertatea de teoretizare“ a filozofului a mers destul de departe și mi se pare că-și păstrează întreaga-i valoare pagina unde, cu multe zeci de ani în urmă, Émile Egger caracteriza reconstituirea aristotelică a începuturilor dramei: „Nous savons le respect d’Aristote pour l’histoire, nous savons avec quelle patience il a fouillé tous les vieux documents de la chronologie et de la littérature grecques... Telle est pourtant en lui la puissance du génie analytique, que souvent elle le domine au point de lui faire méconnaître ou de lui faire altérer, dans un intérêt de système, les plus sûrs témoignages de l’histoire. Ainsi, partant de l’instinct d’imitation, qui peut avoir un double objet, le bien ou le mal, il veut à toute force retrouver cette symétrie dans les premiers monuments de la littérature grecque. Dès lors, il ne s’inquiète pas si le dithyrambe est postérieur en date aux chants iambiques et aux chants phalliques; il ne paraît pas même songer que l’authenticité du *Margitès* puisse être mise en doute. Cette variété féconde, mais un peu confuse, des premiers essais de la poésie; ces tentatives simultanées pour produire le drame, surtout la comédie, sur plusieurs points de la Grèce, en Sicile, en Attique, dans le Péloponèse; ces détails d’une histoire qu’il savait si bien, et dont quelques-uns ne nous sont connus que par son témoignage; tout cela ne suffit pas à le tenir en garde contre l’abus de sa méthode. Il croit raconter des faits, il ne déduit que les

conséquences d'un raisonnement; au lieu des réalités, il analyse des abstractions..." (*Essai*³, pp. 249–250).

10–11. „Mulțumită îndrumătorilor corului de ditirambi“ (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον). Vagul voit al traducerii șovăie să prejudece asupra conciziunii unui text a cărui obscuritate continuă să dea loc celor mai variate interpretări. Ca să nu citez decât câteva pilde, în traducerea lui Butcher textul sună: „with the *authors* of the Dithyramb“ (la fel, Hardy, *Poétique*, Coll. des Univ. de France, Paris, 1932: „la tragédie remonte aux *auteurs* de dithyrambes“). Aceleași cuvinte devin la Valgimigli: „la tragedia ripete la sua origine dai *cantori* del ditirambo“ și la Albergiani: „da *coloro che dirigevano* il ditirambo“ (cf. și K. Ziegler s.u. *Tragoedia*, în RE VI A, col. 1909 urm.). Cu excepția celei din urmă, împrumutată lui Rostagni („da *coloro che dirigevano* il canto, rispettivamente del Ditirambo e degli inni Fallici“) traducerile reproduse prezintă, toate, cusurul de a nu da seamă de ceea ce în chip neîndoios își propun să exprime. E evident, într-adevăr, că tragedia nu s-a putut ivi nici din activitatea autorilor de ditirambi (Butcher, Hardy), nici din cea a cântăreților simpli (Valgimigli) [pentru ca drama să ia ființă a fost nevoie să existe dialogul, și acesta nu s-a putut lega, la început, decât între cor, de o parte, și un individ, de alta] – obscurul ἐξάρχων al textului, – fie că am înclina să vedem în el pe obișnuitul κορυφαῖος (Rostagni), fie, mai probabil, o apariție nouă, distinctă de cor dar evoluând împreună cu el. E înțelesul lui ἐξάρχειν în numeroase pasaje homerice (cu titlu de exemplu, II., XVIII 316: τοῖσι δὲ Πηλείδης ἀδινού ἐξῆρχε γόοιο; cf. XVIII 49, XXIV 720) și e singurul potrivit cu informația după care, [într-un moment anevoie de precizat (inovația e atribuită de tradiție lui Thespis), corului primitiv i s-ar fi adăugat un „actor“] în stare să-i dea replica: ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγωδίᾳ πρῶτον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεύρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν (Diog. Laert., III 34, 56. Cf. Gudeman, p. 133; H. Jeanmaire, în

„Rev. des Ét. grecques, LXVI, 1953, pp. 509–510; H. Koller, în „Glotta“, XL, 1962, pp. 183–195). Acest ὑποκριτής e de altminteri presupus de textul *Poeticeii*, care nu vorbește decât de ridicarea numărului actorilor de la unul la doi (1449 a 16–17), fără să fi lămurit în prealabil apariția celui dintâi actor (A. Lesky, *Hypocrites*, în *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, Firenze, 1955, pp. 469–476; G.F. Else, ὑποκριτής, „Wiener Studien“, LXXII, 1959, pp. 75–107). Explicația nu poate fi decât aceea că în exprimarea laconică a lui Aristotel faimosul ἐξάρχων era socotit actor, și anume, cum se exprimă Pickard-Cambridge, din clipa în care „he delivered a speech (not a song), in which the chorus did not join in... and when he became, not merely the leading one of a non-dramatic body of worshippers – such where the performers of dithyramb, but the impersonation of some divine or heroic character“ (*Op. cit.*, p. 124. Cf. și Walther Kranz, *Stasimon*, Berlin, 1933, p. 17, pentru care „die Tat des Thespis und seiner Zeit... war es, diesen zweiten antwortenden Teil zu ersetzen durch einen einzelnen, seinen Führer, der zuerst dem Chorgesang entsprechend liedmässig rezitierte, bis seine Rede sich immer mehr aus den strengen Banden der Responsion befreite, bis der Chorführerhypokrites zum selbständigen Hypokrites wurde, bis der Logos siegte. Die Entwicklungsreihe Lied, Rezitationsvers, Sprechvers entspricht genau der anderen Chor, Chorführer, Schauspieler. Dass Lied und Rede wesentlich verschiedene Ausdrucks- und Stilformen sind, ist erst Ergebnis späterer Entwicklung. Singen und Sagen sind für uns komplementäre Gegensätze, für die Griechen, gerade der alten Zeit sind sie es nicht“). Mai de curând, într-o carte în mai multe rânduri citată, Mario Untersteiner propune să se vadă în ἐξάρχοντες o pluralitate de τραγωδοί opuși cântăreților de ditirambi. Cu alte cuvinte, originea tragediei ar fi de găsit, după acest cercetător, într-un îndoit cor, unul format din τράγοι, altul din σάτυροι. „Aristotele dice che la tragedia deriva dagli ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον. Una pluralità intona (pone problemi) nel suo canto (a)i cantori del

ditirambo. Dall'esame delle testimonianze relative ad Arione si ottiene una conferma per Aristotele; e da Aristotele, a sua volta per quelle. A noi è risultato che Arione sviluppò in senso artistico tanto la τραγωδία quanto il διθύραμβος, cosicchè ne è risultato un doppio coro costituente in qualche modo un'unità. Questa ci è confermata de Aristotele, il quale dicendo che la tragedia deriva dagli ἐξάρχοντες, viene a dire che ἐξάρχοντες costituisce un particolare atteggiamento dei τραγωδοί di fronte ai coreuti del ditirambo. Si capisce meglio, ora, perchè in Suda a proposito di Arione si parli di τραγικὸς τρόπος (mai sus, p. 112): egli voleva precisamente dire: τραγωδοί investiti della funzione particolare di ἐξάρχοντες" (*Origini della tragedia*, p. 237).

11. „Cântece licențioase" (ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά). Izvorul cel mai explicit de care dispunem în legătură cu producțiile populare presupuse a fi dat naștere comediei literare e Athenaios, XIV 621 d – 622 d, la rându-i întemeiat pe mărturiile lui Sosibios (veacul al III-lea) și Delios (probabil veacul al II-lea î.e.n.). Din păcate, amănuntele oferite de acest text prețios privesc manifestări străine Aticei și, în măsura în care ne e dat să judecăm, străine spiritului de care avea să fie însuflețită Vechea Comedie. În lipsă de alte știri, e greu de hotărât, așadar, dacă autorul *Poeticei* va fi recurs, o dată mai mult, la o reconstrucție ipotetică, nesprijinită pe date istorice (cum crede Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 240), sau dacă va fi avut la dispoziție indicații precise, necunoscute nouă. Asupra problemei, în general, vezi O. Navarre, *Les origines et la structure technique de la comédie*, „Rev. des Ét. anciennes", 1911; S. Reinach, în „Rev. archéologique", XVIII (2), 1911, p. 186; și, mai de curând, G. Giangrande, în „Eranos", LXI, 1963, pp. 1–24, și R. Flacelière, în *Actes du VII^e Congrès Budé*, Paris, 1964, pp. 334–338.

15. „A încetat să se mai transforme". Vezi, mai sus, nota la 1449 a 9.

16. „Numărul actorilor". Cu unele excepții care atribuie lui Eschil introducerea celui de-al treilea actor (poate

unde, spre bătrânețe, nu șovăise să-i facă loc în dramele sale), restul izvoarelor confirmă precizările lui Aristotel. Cf. Diog. Laert., III 34, 56: δεύτερον (scil. ὑποκριτὴν) Αἴσχυλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς καὶ συνεπλήρωσεν τὴν τραγωδίαν. Asupra problemei, în general: O.J. Todd, ΤΡΙΤΑΓΩΝΙΣΤΗΣ. *A Reconsideration*, în „Classical Quarterly“, XXXII, 1938, pp. 30–38 și G.F. Else, *The Case of the Third Actor*, în „Transactions of the Amer. Philol. Association“, LXXVI, 1945, pp. 1–10.

19. „Decorul scenic“ (σκηνογραφία). Tendința, amintită în nota precedentă, de a atribui lui Eschil meritul tuturor perfecționărilor aduse spectacolului dramatic înainte de a-și fi atins forma clasică (cf. Athen., I 21 e), a făcut ca decorul să fie și el pus în seama autorului *Perșilor* de Vitruviu, între alții, desigur după izvoare mai vechi: „primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit“ (*De arch.*, VII, praef. 11). Despre înțelesul cuvintelor „scaenam facere“, vezi comentariul lui E. Pfuhl, JDAI, XXV, 1910, p. 12; despre problemele legate de rostul și construcția scenei în teatrul antic, Frickenhaus, în RE III A, 470 urm.; L. Roussel, *La scène dans les théâtres grecs classiques*, în *Mélanges Picard*, Paris, 1949, II, pp. 892–895. Cf. P.-M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, Paris, 1933, p. 9 urm. și J.T. Allen, *Stage Antiquities of the Greeks and Romans and their influence*, 1963.

20. „Prin obârșia ei satirică“ (διὰ τοῦ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν). Oricât de concisă, aluzia lasă să se înțeleagă că, pentru Aristotel, între ditirambul din care porcede (1449 a 10–11) și forma clasică pe care avea să i-o dea Eschil, tragedia ar fi trecut prin faza intermediară a unei drame ușoare, brodată în jurul unui „subiect mărunț“, în „grai hazliu“ și „metru trohaic“, măsura cea mai potrivită cu evoluțiile coregrafice ale satirilor-interpreți. Greutățile legate de acceptarea unei asemenea ipoteze abia dacă mai au nevoie a fi relevate (F. Susemihl, *De Aristotele primordiisque comoediae atticae*, „Rev. Phil.“, XIX, 1895, pp. 197–209; H. Herter, *Vom dionysischen Tanz zum*

komischen Spiel, Iserlohn, 1947; L. Breitholz, *Die dorische Farce im griechischen Mutterland vor dem 5. Jahrhundert. Hypothese oder Realität?* – „*Studia Graeca et Latina Gothoburgensia*“, X, Stockholm, 1960). Pentru a nu lungi peste măsură o discuție și așa, poate, excesivă, mă mulțumesc să observ că intercalarea unui moment „satiric“ între două forme de artă fundamental deosebite ca spirit de zglobiul *intermezzo* postulat de Aristotel contrazice nu numai ideea pe care în chip firesc suntem înclinați să ne-o facem despre pretinsa evoluție ditiramb-tragedie, dar și informația lexiconului Suda, după care drama satirică, în forma în care avea să fie primită mai târziu în tetralogie, ar fi fost introdusă în Atena de Pratinas, în primii ani ai veacului al V-lea (ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ἑβδομηκοστῆς Ὀλυμπιάδος (=499–496 î.e.n.) καὶ πρῶτος ἔγραψε Σατύρους...). Cf. L. Campo, *I drammi satireschi della Grecia antica*, p. 11 urm. „More important for humanity that either of these – scrie Pickard-Cambridge, la sfârșitul unei atente cercetări a ipotezei aristotelice, – were those dramatic or semi-dramatic performances, which, however crude or even grotesque they may once have been, contained from the first *elements of solemnity, and dealt with death and sorrow*. At first they were purely choral, though probably led by an ἐξάρχων but, perhaps in the Attic village of Icaria, Thespis created an actor's part, and brought his plays to Athens just when the spring Dionysiac festival was reorganized and extended, and on to this festival his drama (which may have originally been performed in autumn) was grafted. This village drama met and mingled in Athens with another outcome of the solemn side of Dionysiac ritual, the lyrics which were composed to music in the τραγικὸς τρόπος invented by Arion, and were in vogue also at Sicyon and perhaps at other places; and by its union with these, and under the influence of contemporary Greek lyric poetry generally, tragedy became elevated into a supremely noble form of literature, as we see it in Aeschylus“ (*Op. cit.*, p. 219). În schimb, pornind de la o observație a lui Brommer, *Satyroi*, Würzburg, 1937, p. 34, după

care cuvintele: διὰ τοῦ ἐκ σατυρικοῦ n-ar vrea să spună că tragedia s-a dezvoltat dintr-o dramă satirică ci ar fi folosit numai *un ton satiric*, și referindu-se la propria sa ipoteză despre îndoitul cor din zilele lui Arion (mai sus, pp. 123–124), Untersteiner sugerează că nota „satirică“ avută în vedere de Aristotel ar fi fost proprie cântăreților ditirambului, altfel spus corului de σάτυροι, distinct de corul de τράγοι. „Quindi l'elemento σατυρικόν, – scrie învățatul italian, – ... e la più severa leggenda eroica potevano trovarsi in stretto rapporto. E può anche essere che questo contrasto fra serio e grottesco abbia individuato e accentuato il momento della contraddizione dei miti: non dimentichiamo che, poi, la parodia di questi, la quale corrisponde a una sensibilità non più filosofica-religiosa, ma puramente logica, troverà la sua attuazione nella dismisura che trabocca attraverso la commedia...“. Și, mai departe: „Non il mito dunque conteneva tratti burleschi, ... ma piuttosto il culto, nel quale la passione trasmodava verso eccessi rituali che passavano anche nella parola. Il σατυρικόν è soprattutto «dismisura», mancanza di armonia che puo riversarsi sul mito contribuendo a creare nel suo seno quel problema che gli era proprio, e che la vedeva nella sua tragica insolubilità“ (*Origini*, p. 251). Din producția mai recentă, vezi încă H. Schreckenber, *Δράμα. Vom Werden der griech. Tragödie aus dem Tanz*, Würzburg, 1960.

23. „Când dialogul și-a făcut apariția“. Dacă, așa cum pare probabil, aluzia privește introducerea „primului actor“ de către Thespis (vezi nota precedentă și textul lui Diogene Laertios citat sub 1449 a 10–11), trebuie să presupunem că înlocuirea tetrametrului trohaic cu trimetrul iambic se va fi datorat acestui dramaturg.

24–25. „Iambul e cel mai apropiat de graiul obișnuit“. Cf. Arist., *Rhet.*, III 8, 1408 b 32: ὁ δ' ἴαμβος αὐτῆ ἐστὶν ἢ λέξις ἢ τῶν πολλῶν („iambul e însuși modul de vorbire al celor mulți“) și Cic., *Orat.*, 191: „(iambicus numerus) orationi

simillimus, qua de causa fieri, ut is potissimum propter similitudinem ueritatis adhibeatur in fabulis“.

25–26. „Spusele noastre... versuri iambice“. Cf. Arist., *Rhet.*, III 8, 1408 b 34: μάλιστα πάντες τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες; Cic., *Orat.*, 189: „uersus saepe in oratione per imprudentiam dicimus... senarios uero et Hipponacteos effugere uix possumus. Magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio“ („în vorbire, deseori compunem versuri din nebăgare de seamă... senarii și hipponactei abia de pot fi evitați. Bună parte din vorbirea noastră e alcătuită din iambi“).

28. „Numărul episoadelor“ (ἐπεισοδίων πλήθη). Definiția episodului e dată în cap. XII 1452 b 20–21: „partea bine definită a tragediei cuprinsă între două cântări complete ale corului“. În vremea de supremă înflorire a tragediei numărul lor nu pare să fi fost fixat prin vreo regulă, de vreme ce *Perșii* lui Eschil numără patru, iar *Oedip la Colonos*, șapte. De o limitare a lor la cinci ni se vorbește pentru întâia oară în *Epistula către Pisoni* a lui Horațiu, versurile 189–190:

neue minor neu sit quinto productior actu

fabula, quae posci uult et spectanda reponi

(„piesa care urmărește să placă și să mai fie jucată nu trebuie să aibă nici mai puțin, nici mai mult de cinci acte“), dar recenta descoperire a comediei lui Menandru, *Dyscolos*, arată limpede că împărțirea sortită să devină canonică era în vigoare din sec. al IV-lea, fiind recomandată, cum s-a presupus în mod verosimil, de Teofrast (T.B.L. Webster, *Studies in Menander*², p. 222).

V

31. „Comedia e imitația...“. Oricât de îndreptățite îndoieli trezește autenticitatea ei, nu-i poate inutil să reproduc aici definiția comediei oferită de așa-zisul *Tractatus Coislinianus* (*Introducere*, p. 12, n. 6 și, mai departe, p. 216), vădit imitată

după definiția aristotelică a tragediei (VI 1449 b 23–24): κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίου καὶ ἀμοίρου μεγέθους τελείου, χωρὶς ἐκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἶδεσι, δρῶντων καὶ «οὐ» δι' ἀπαγγελίας, δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν } „*comedia e imitația unei acțiuni hazlii și neisprăvite, de o oarecare întindere, < în grai împodobit > osebbit după felurile fiecărei părți a ei, imitație închipuită de oameni în acțiune iar nu povestită și care, pe calea desfătării și a râsului, săvârșește curățirea acestor patimi*“ } Cf. Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy, with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus*, p. 228, urm.

33. „Ridicolul se poate defini...” Cf. Cic., *De orat.*, II 236: „locus autem et regio quasi ridiculi... turpitudine et deformitate quadam continetur. Haec enim ridentur uel sola uel maxime quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter... est etiam deformitatis et corporis uitiorum satis bella materies ad iocandum, sed quaerimus idem... quatenus... praecipitur, ne quid insulse... ne aut scurrilis iocus sit aut mimicus“ („sfera și, oarecum, domeniul ridicolului... se confundă cu o anume josnicie și urâciune. Căci râsul e provocat mai cu seamă, dacă nu exclusiv, de trăsături ce vădesc o anume josnicie în chip nu prea josnic... Urâciunea și defectele trupești constituie, e adevărat, o bogată materie de glume: se cere însă... ca acestea să nu fie lipsite de duh, nici triviale, nici coborâte la nivelul mimilor...”). Asupra doctrinei comicului la Cicero, în general, v. J.F. D'Alton, *Roman literary Theory and Criticism*, London, 1931, p. 362 și urm.; de completat cu Fr. Kühnert, în „*Philologus*“, CVI, 1962, 29–59.

1. „Să acorde... corul”. Din momentul în care statul atenian a luat sub oblăduirea sa reprezentațiile dramatice (în ce privește comedia, după toate probabilitățile, începând din anul 486 î.e.n., data primei victorii a lui Hionides: v. mai sus nota la 1448 a 33), orice autor doritor să-și vadă opera jucată era dator să ceară învoirea magistratului, solicitând un cor: χορὸν αἰτεῖν (Aristofan, *Cav.*, 513). Acordarea acestuia – χορὸν δίδοναι, resp. χορὸν

1449 b

λαμβάνειν – se traducea prin numirea unui choreg (χορηγός) însărcinat să îngrijească de latura practică a spectacolului. } Asupra organizării materiale a teatrului atenian, vezi lucrările clasice ale lui A. Mueller, *Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer*, Freiburg i.B., 1886; O. Navarre, *Dionysos. Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*, Paris, 1895 (ed. a II-a, 1920); A. E. Haigh, *The Attic Theatre*, third ed. revised by A. W. Pickard-Cambridge, Oxford, 1907; O. A. W. Dilke, *The Greek Theatre cavea*, în „Annual of the Brit. School of Athens“, XLIII, 1948, pp. 125–192; A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1946 (²1956); id., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1953; T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production*, London, 1956.

2. „Într-un târziu“. În comparație cu tragedia, ale cărei reprezentații se admite astăzi că ar fi fost organizate oficial în ultimii ani ai veacului al VI-lea, – poate 509, în orice caz 502 (Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Comedy, Tragedy*, p. 94).

4. „Cine a fixat numărul actorilor“. După autorul anonim al tratatului Περὶ κωμωδίας (Kaibel, *Comicor. Graecor. Fragmenta*, p. 18), acesta ar fi fost Cratinos: οἱ ἐν τῇ Ἀττικῇ ... τὰ πρόσωπα ἀτάκτως εἰσῆγον ... ἐπιγενόμενος δὲ Κρατῖνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμωδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν, στήσας τὴν ἀταξίαν.

5. Formis. Poet comic siracuzan, contemporan mai tânăr al lui Epipharm.

6. Crates. Poet comic atenian, trăitor către jumătatea veacului al V-lea. Aristofan, în *Cavalerii* (537 și urm.), are pentru el cuvinte de prețuire:

Οἷας δὲ Κράτης ὄργας ὑμῶν ἠνέσχετο καὶ στυφελιγμούς,
 ὃς ἀπὸ μικρᾶς δαπάνης ὑμᾶς ἀριστίζων ἀπέπεμπεν,
 ἀπὸ κραμβοτάτου στόματος μάττων ἀστειοτάτας ἐπινοίας
 („Câte mâinii și câte necazuri n-a înfruntat din parte-vă Crates, care cu o cheltuială de nimic vă trimitea acasă sătui, împărțind din gura-i delicată cele mai spirituale gânduri!“).

12. „Tot astfel în privința întinderii“ (ἔτι δὲ τῷ μήκει). E vorba deopotrivă de lungimea materială a operelor și de durata acțiunii alese ca subiect, cea dintâi fiind – în mod normal – în funcție de cea de-a doua. Cf., mai departe, XVII 1455 b 16; XXIV 1459 b 17; XXVI 1462 b 2.

12–13. „În limitele unei singure rotiri a soarelui“. Cum reiese destul de lămurit din litera textului, e vorba aci de o simplă *constatare* a unei deprinderi a dramaturgilor din vârsta de aur a tragediei grecești. Ceea ce nu i-a împiedicat pe teoreticienii literari din vremea Renașterii să înțeleagă spusele lui Aristotel ca pe un precept de urmat și să formuleze faimoasa regulă a unității de timp, care, împreună cu regulile nu mai puțin faimoase ale unităților de loc și acțiune, stau la baza teatrului modern de inspirație clasică. (Asupra treptatei constituirii a doctrinei „celor trei unități“, în Italia și Franța, cf. J.E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, p. 100 urm.; G. Toffanin, *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, terza ediz. riveduta, p. 474 urm.; R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, pp. 253–288). În realitate, singura unitate pomenită vreodată de Aristotel e unitatea de acțiune (în capitolele VII, VIII, XXIII); unitatea de loc își trage obârșia dintr-un pasaj rău interpretat de care va fi vorba mai departe (XXIV 1459 b 25–26); cât privește unitatea de timp, măcar că, într-un anumit sens, oportună din punctul de vedere al concepției aristotelice a tragediei (cum observă, cu dreptate, Rostagni în comentariul său), textul n-o înfățișează decât ca pe o năzuință nu întotdeauna realizată: *μάλιστα πειράται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν*.

14. „La început“ (τὸ πρῶτον). Despre asemenea drame depășind durata obișnuită a acțiunii tragice și putându-se compara sub raportul lungimii cu epopeea, n-avem nici o știre. Ne găsim, probabil; o dată mai mult, înaintea unei ipoteze a filozofului, inspirată de convingerea înrădăcinată a legăturii originare dintre tragedie și epopee, diferențiate abia într-un târziu prin adoptarea de către cea dintâi a formei tot mai precumpănitor dramatice și prin statornica-i

năzuință spre concentrare (XXVI 1462 a 18 – 1462 b 3). Întemeiat pe afirmațiile lui Aristotel, Maurice Croiset a crezut că poate explica originea trilogiei presupunând că – la un moment dat – lungimea excesivă a celor mai vechi drame și greutatea cu care erau urmărite ar fi determinat împărțirea lor în cele trei tragedii ale fiecărei reprezentării (RÉG, I, 1888, pp. 369–380; *Hist. de la littérature greque*³, III, pp. 39–40. De același, *Eschyle et la trilogie*, Paris, 1928).

18. „Unele... aceleași în amândouă, altele proprii tragediei“ {Din cele șase elemente calitative ale tragediei înșirate în capitolul următor: subiectul, caracterele, limba, cugetarea, elementul spectaculos și muzica, primele patru sunt comune tragediei și epopeii, ultimele proprii celei dintâi} Cf. XXIV 1459 b 9.

VI

21. „Mai târziu“. Cf. *Introducerea*, pp. 11–12.

22. „Din cele spuse până aci“. Definiția grupează, într-adevăr, caracteristicile tragediei risipite în cursul expunerii precedente: faptul de a fi o imitație (I 1447 a 13), a unei acțiuni (II 1448 a 1; III 1448 a 23), acțiune aleasă (III 1448 a 27; IV 1448 b 34), înzestrată cu o oarecare întindere (IV 1449 a 19). Altele, mai puțin esențiale, vor fi cercetate în capitolele următoare. Cf. și B.A. Van Groningen, *Deux particularités de la définition aristotélicienne de la tragédie*, în *Mélanges Boisacq* (= „Ann. de l’Institut de philol. et d’hist. orientales et slaves“, V 1937), pp. 457–461.

25–26. „Stârnind mila și frica“ (δι’ ἐλέου καὶ φόβου) {Două definiții ale acestor sentimente tragice prin excelență se citesc în *Retorica* autorului nostru, unde frica e înfățișată ca o „turburare provocată de gândul unui rău iminent, distrugător sau dureros“ (II 1382 a 21–22: παραχῆ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ), iar mila, ca o „suferință provocată

de vederea unui rău distrugător sau dureros, întâmplat cuiva care nu-l merită și putând să ne lovească – pe noi sau pe cineva din ai noștri – într-un viitor apropiat” (II 1385 b 13 și urm.: λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκῆσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα, καὶ τοῦτο ὅταν πλησίον φαίνεται). Pornind de la aceste definiții și făcând din frică „o milă aplicată nouă“, Lessing și-a propus să dovedească, într-o celebră pagină din *Hamburgische Dramaturgie*, că perechea de emoții asociate de Aristotel în definiția tragediei s-ar reduce, în ultimă instanță, la una: „es beruhet aber alles – scribe el – auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleiden gemacht hat. Er glaubte nämlich, dass das Übel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, dass wir es auch für uns selbst oder für eines von den unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden... So dachte Aristoteles von dem Mitleiden, und nur hieraus wird, die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie nächst dem Mitleiden nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besondere, von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche bald mit, bald ohne ihr, erregt werden könne... sondern weil, nach seiner Erklärung des Mitleids, dieses die Furcht notwendig einschliesst; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann“ (*Werke*, ed. Witkowski, V, pp. 252–253).

În ciuda ascuțimii ei remarcabile și a ecoului favorabil găsit la unii comentatori, se poate obiecta acestei analize că trece cu vederea un element de seamă al definiției aristotelice a milei, ceea ce Albergiani numește „la valutazione oggettiva che le persone colpite da un male non ne sono meritevoli“ (*op. cit.*, p. 75). Sentimentul complex care e mila vădește dar, în gândul Stagiritului, un aspect obiectiv și o notă altruistă ce nu pot fi reduse la temerea egoistă pentru sine și pentru ai săi. Sesizabilă în textul reprodus al *Retoricii*, această notă e subliniată în chipul cel mai limpede în

capitolul XIII al *Poeticei*, despre care Lessing nu găsește cu cale să pomenească și în care analiza emoției tragice e împinsă mai departe decât în laconica definiție din cap. VI. Celor două sentimente fundamentale li se adaugă cu acest prilej un al treilea, „omenia“ (τὸ φιλόανθρωπον), al cărui rol în determinarea participării la suferințele eroului nu-i mai puțin considerabil decât al milei sau al fricii și a cărui natură distinctă e lămurit afirmată în cazul unei anume situații cercetate în stare să mulțumească sentimentul omeniei, dar străină – în aceeași măsură – și de milă și de frică: τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχοι ἂν ... ἀλλὰ οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον (1453 a 2–4).

26–27. „Curățirea acestor patimi“ (τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν). Pentru interpretarea acestor cuvinte, obscure între toate, vezi *Introducerea*, p. 23 urm., cu bibliografia citată. La cele spuse acolo, n-aș avea de adăugat decât amănuntul semnificativ că în recentu-i comentariu al *Poeticei* – unul din cele mai copioase și mai informate din câte i s-au închinat vreodată, deși nu de ajuns de pătruns de evidența că o interpretare de amănunt nu-i cu putință decât în cadrul unei viziuni unitare a operei – Alfred Gudeman refuză să propună sau să adopte vreo explicație a problemei „purificării“: „... wobei ich keinen Anstand nehme, vorauszuschicken, dass eine allgemein befriedigende Lösung des gesamten Fragenkomplexes bisher nicht erzielt worden ist. Eine solche ist aus den angegebenen Gründen ein ἀδύνατον und wird wohl ein solches auch fernerhin bleiben“ (*op. cit.*, p.171; cf. p. 172: „ignoramus et ignorabimus“). Pentru orientarea cititorului, socot util să mai dau totuși câteva referințe la lucrări care, fără să fie de fiecare dată consacrate în chip special problemei în discuție, conțin pagini interesante în legătură cu „purificarea patimilor“: Jeanne Croissant, *Aristote et les mystères*, pp. 105–109; P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1937, pp. 185–201; Fr. Dirlmeier, „Hermes“, LXXV, 1940, pp. 81–92; Fr. Pfister, în *RE Suppl. VI*, 146–162; M. Untersteiner, *Le origini della Tragedia*, pp. 90–104; E.P. Papanoutsos,

La catharsis des passions d'après Aristote, Athènes, 1953. Cf. și Th. Gould, în „Gnomon“, 1962, p. 642, n. 3.

27–28 („Numesc „grai împodobit“ graiul cu ritm, armonie, cânt“). (λέγω δὲ ἡδυσμένον λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν καὶ μέλος). Cum observă Bignami, p. 150, n. 1, deosebirea între acest pasaj și 1447 b 24–25, unde elemente comune ale celor mai multe varietăți de poezie sunt arătate „ritmul, melodia și măsura“ (ῥυθμός, μέλος, μέτρον) stă în aceea că, într-un caz și în celălalt, o definiție generală, potrivit căreia mijloacele imitației poetice ar fi ῥυθμός, λόγος, ἀρμονία (I 1447 a 21–22), e aplicată unor împrejurări specifice. Folosirea unor termeni diferiți nu implică însă contradicție. În primul caz (1447 b 24–25), „al *ritmo* della definizione generale corrisponde il *ritmo* (in questo caso, trattandosi di forme drammatiche, danza), il *melos* (= ritmo + armonia + parola), il *metro* (= ritmo) della definizione specifica; alla *parola* della definizione generale il *melos* (= armonia + ritmo + parola)“. În cel de-al doilea (1449 b 27–28), „al *ritmo* e all' *armonia* della definizione generale corrisponde il *ritmo* (in tal caso metro e danza), *armonia* e *melos* della specifica; alla *parola* della definizione generale, il *melos* della specifica...“. Cf. A.M. Webster-Dale, *Words, Music and Dance*, London, 1960.

30 și urm. – Cele trei elemente aci înșirate: elementul scenic (ὁ τῆς ὀψέως κόσμος), cântul (μελοποιία) și graiul (λέξις) au în comun particularitatea de a fi „exterioare“ tragediei, considerată ca spectacol. În opoziție cu ele, alte trei elemente de care va fi vorba îndată: subiectul (μῦθος), caracterele (ἦθη) și judecata (διάνοια) pot fi socotite ca „interne“; cu alte cuvinte, proprii tragediei ca operă de poezie.

34. „A cărui înrâurire e toată exterioară“ (ὅ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πάσαν). Urmez interpretarea lui Rostagni („cio il cui effetto è tutto alla superficie“), mai conformă, cred, cu spiritul întregului paragraf decât interpretarea obișnuită: „ceva a cărui semnificație e lesne de desprins“ (Butcher,

Valgimigli, Hardy), și chiar decât acea a lui Albergiani: „*che manifesta chiaramente tutta la sua potenza*, cioè che non ha doppio valore, come la parola, che è suono e simbolu di altu, ma è tutto quello che si manifesta, e quindi è lingua universale, intesa da tutti“ (*op. cit.*, p. 76).

1450 a

5. „*Characterul*“. Cf., mai departe, 1450 a 19: „oamenii sunt într-un fel sau altu după caracterele lor...“ și 1450 b 8–11: „*caracter*, în schimb, este ceea ce vădește o atitudine sau scopurile pe care – ori de câte ori situația nu-i împede – eroul urmărește sau le evită“.

6. „*Judecata*“. După definiția dată ceva mai departe, 1450 b 4–5, judecata e „darul de a spune vorbe având legătură cu o situație dată și potrivite cu ea“. Cf. 1450 b 11–13 și, în general, A.M. Dale, *Ethos and Dianoia. „Character“ and „Thought“ in Aristotle's Poetics*, în „*Journ. of the Australas. Univ. Language and Literature Assoc.*“, XI, 1959, pp. 3–16.

13–14. „*Ca de niște forme speciale ale genului*“ (κέχρηνται ὡς εἶδεσι). Interpretarea cea mai justă mi se pare a fi dat-o Vahlen, pe care-l urmează Albergiani: „Il senso del passo pare dunque il seguente: le parti della tragedia sono sei; tanti poeti poi, per il fatto di considerare come fondamentale questa o quella parte, si sono serviti di esse come di tipi o di modelli per le tragedie, producendo così tragedie fondate sul carattere, sull'azione, sullo spettacolo scenico, sull'elemento musicale ecc. ecc.“ (*op. cit.*, p. 77).

15. „*Mai însemnată... îmbinarea faptelor*“. Vezi mai sus nota la 1448 a 1.

22. „*Rostul tragediei*“. În original τέλος, care ar fi putut fi redat și prin „tel“, dacă nu m-aș fi temut de o confuzie cu adevăratul țel al tragediei, care e, după Aristotel, plăcerea (ἡδονή) și pentru exprimarea căruia se slujește de același cuvânt (cf. XXV 1460 b 24: εἴ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς; XXVI 1462 a 18: τὸ τέλος τῆς μιμήσεως). În *Rhet.*, I 7 1363 b 19, țelul e definit: τέλος... οὗ ἕνεκα τὰ ἄλλα („... lucrul în vederea căruia

se fac toate celelalte“) și în *Eth. Nicom.*, I 5, 1097 a 21: <οὐ> γὰρ ἕνεκα τὰ λοιπὰ πράττουσι πάντες („acel lucru... în vederea căruia toți fac ceea ce fac“).

26. Zeuxis din Heraclea, unul dintre marii pictori ai Antichității, a trăit în a doua jumătate a sec. al V-lea. În cap. XXVI 1461 b 12, Aristotel îi atribuie tendința de a-și idealiza subiectele, atunci când spune: „oameni ca cei pictați de Zeuxis, se poate să nu existe“. Dacă aci i se tăgăduiesc „însușirile morale“, aceasta ar putea însemna fie că atenția lui va fi mers în chip exclusiv la calitățile exterioare ale modelelor, fie că va fi căutat să le imprime un caracter mai puțin personal, mai universal.

30. „Emoția tragică“. În text: ὁ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον, „efectul tragediei“, care nu-i decât dezlănțuirea emoției tragice: stârnirea sentimentelor de frică și milă pomenite în definiția VI 1449 b 26–27. În acest înțeles, ἔργον poate fi socotit sinonim cu δύναμις (cf. nota la 1447 a 8).

36. „Decât în îmbinarea întâmplărilor“ (ἦ τὰ πράγματα συνίστασθαι). Comparată cu celelalte elemente ale dramei {construirea intrigii a rămas până astăzi principala preocupare a dramaturgilor} Dintre mărturiile vechi în această privință, e semnificativ răspunsul lui Menandru într-o anecdotă păstrată de Plutarh, în care, întrebând cum stă cu pregătirea comediei pentru viitorul concurs, poetul declară că piesa lui e gata, de vreme ce i-a stabilit intriga, și că-i rămâne doar să potrivească versurile: ἔγγυς οὖν, Μένανδρε, τὰ Διονύσια, καὶ σὺ τὴν κωμωδίαν οὐ πεποίηκας; τὸν δὲ ἀποκρίνασθαι, Ἐγὼ γε πεποίηκα τὴν κωμωδίαν· ὠκονόμηται γὰρ ἡ διάθεσις, δεῖ δ' αὐτῇ τὰ στιχίδια ἐπάσαι. (De gloria Atheniensium, 4, 347 e; cf. C. Corbato, *Note sulla poetica Menandrea*, – Univ. di Trieste, Ist. di Filol. classica, VI, 1959, p. 1 urm.). Tot așa, mărturisirea lui Schiller într-o scrisoare către Humboldt (citată la Gudeman, p. 303): „... mit dem Plan (e vorba de *Wallenstein*) ist auch die eigentliche poetische Arbeit getan“.

1450 b

3. „Căci tragedia e imitarea unei acțiuni“. Repetarea ideii exprimate mai sus, 1450 a 16: „tragedia nu-i imitarea unor oameni, ci a unei acțiuni și a vieții...“. Între una și cealaltă, oricât m-aș sili, nu pot găsi contradicția care-l face pe Gudeman să presupună că vorbele „și numai în măsura în care e imitarea unei acțiuni e și imitarea celor ce o săvârșesc“ ar fi nici mai mult nici mai puțin decât „eine spätere Korrekturnotiz des A..., die den früheren Satz etwas modifizierte, die dann als solche nicht erkannt wurde und versehentlich an die falsche Stelle, vielleicht schon in der editio princeps des Andronikos (?) geraten war“ (p. 186). – „The πράξις that art seeks to reproduce – observă, în legătură cu acest pasaj, Butcher, p. 123 – is mainly an inward process, a psychical energy working outwards; deeds, incidents, events, situations being included under it so far as these spring from an inward act of will, or elicit some activity of thought or feeling“. Și trimite la *Ethica Nicom.*, I 8, 1098 b 15: τὰς δὲ πράξεις καὶ τὰς ἐνεργείας τὰς ψυχικὰς περὶ ψυχὴν τίθεμεν.

5. „Având legătură și potrivite cu ea“ (τὰ ἐνόητα καὶ τὰ ἀρμόττοντα). Ideea revine mai departe în cap. XV 1454 a 20–21 și, sub denumiri diferite dar asemănătoare ca sens, în *Rhet.*, III 7.

7–8. „Cei de azi, ca niște retori“. Simplă constatare, sau mustrare? Oricum, printre scriitorii la care face aluzie nu va fi lipsit Euripide, căruia încă Aristofan îi aducea învinuirea de a-și fi deprins ascultătorii cu „flecăreala“: λαλίαν ἐπιτηδεύσαι καὶ στωμυλίαν (*Broaștele*, 1096) și a cărei operă avea să fie socotită până la sfârșitul lumii vechi ca o excelentă școală de oratorie. Cf. Quintil., X 1, 68: „namque is (scil. Euripides)... sermone... magis accedit oratorio generi et sententiis densus et in iis, quae a sapientibus tradita sunt, paene ipsis par, et dicendo ac respondendo cuilibet eorum, qui fuerunt in foro disertis, comparandus“. – Despre caracterul politic-educativ al tragediilor unui Eschil, de pildă, în comparație cu acele ale dramaturgilor mai

noi cărora se adresează critica lui Aristotel, cf. reflecțiile judicioase ale lui Werner Jaeger, *Paideia*, I, p. 362: „Le due esperienze vissute della libertà e della vittoria sono i saldi vincoli coi quali questo figlio dell'età dei tiranni, volgente, al tramonto, legò all'ordine nuovo la propria solonica fede nel diritto. Lo Stato è l'ambiente ideale, non solo lo scenario occasionale della sua creazione poetica... Ancora nel suo grandioso commiato, la chiusa delle *Eumenidi*, con l'appassionata implorazione delle sue solenni preghiere per il bene del popolo greco... Eschilo rivela il carattere veramente politico della sua tragedia“.

13–14. „Cum am mai spus-o“. Cf. VI 1949 b 33.

18–19. „Puterea de înrâurire a tragediei nu atârnă de reprezentare, nici de actori“. La fel, XXVI 1462 a 11–13: „... poezia tragică își produce efectul și fără vreo mișcare (a interpreților): simpla citire arată de ce fel de tragedie e vorba“. Cf. XIV 1453 b 6 și reflecțiile lui Benedetto Croce, *La poesia*, p. 104: „La poesia dei drammi non si gusta se non col leggere da solo a solo il dramma, che potrà essere artisticamente superiore, o anche inferiore, alla rappresentazione che se ne faccia, ma certamente è diverso. La stessa declamazione o recitazione di una poesi non è quella poesia ma un'altra cosa, bella o brutta che si giudichi nella sua cerchia; e i poeti stessi mal sopportano i declamatori dei loro versi, ed essi stessi non li recitano volentieri... perché essi sanno che quella poesia è una voce interiore, a cui nessuna voce umana è pari...“.

20. „Meșteșugul decoratorului“. Cf. XIV 1453 b 7–8: „Celălalt fel de a ajunge la acest rezultat (emoția tragică) – pe calea spectacolului – e și mai puțin artistic și condiționat de mijloacele puse la dispoziție de choreg“. În legătură cu judecata lui Aristotel asupra punerii în scenă, vezi H. Bulle, *Das Bühnenbild bei Aristoteles*, „Philologus“, LXXX, 1936, pp. 252–257. Cf. și P. D. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the fifth Century B.C.*, Oxford, 1962.

VII

24–25., „Aşa cum am stabilit“. Cf. VI 1449 b 23 și urm.

25., „Complete și întregi“ (τελείας καὶ ὅλης). Cele două adjective nu-s, cum s-ar părea, sinonime: primul trebuie înțeles calitativ, al doilea cantitativ. Cf. Arist., *Phys.*, III 6 207 a 8 urm.: οὐ δὲ μηδὲν ἕζω, τοῦτ' ἐστὶ τέλειον καὶ ὅλον· οὕτω γὰρ ὀρίζομεθα τὸ ὅλον, οὐ μηδὲν ἄπεισιν... ὅλον δὲ καὶ τέλειον ἢ τὸ αὐτὸ πάμπαν ἢ σύνεγγυς τὴν φύσιν ἐστίν.

28., „În chip necesar“ (ἐξ ἀνάγκης). „*Il principio, il caso primo, di un'azione può benissimo avere degli antecedenti, purchè ad essi non sia legato da nessun nesso di necessità logica-estetica*“ (Rostagni). Cf., totuși, XVIII 1455 b 24 și urm.

31., „Fie a unei deprinderi“. În text: „fie pentru că așa se întâmplă de cele mai multe ori: ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ“; cu alte cuvinte, în conformitate cu ceea ce suntem deprinși să considerăm ca verosimil.

35–37., „Ființă sau lucru de orice fel, alcătuit din părți, frumosul... trebuie nu numai să-și aibă părțile în rânduială, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărime“ (ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν οὐ τὸ τυχόν). Ideea aceasta, a unei unități organice caracteristice frumosului, fusese susținută cu tărie, înaintea lui Aristotel, de Platon, cu specială referire la creațiile spiritului. **Λ**, Orice cuvântare – citim în *Phaedr.*, 264 c – trebuie întocmită asemenea unei ființe înzestrate cu un trup al ei, cu cap și cu picioare, cu un mijloc și cu extremități potrivite între ele și potrivite cu întregul **Β** (δεῖ πάντα λόγον ὥσπερ ζῶον συνεστάναι, σῶμά τι ἔχοντα αὐτὸν αὐτοῦ ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα). Cf. *Phaedr.*, 268 d, *Gorg.*, 503 e și observațiile lui J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, I, pp. 54–55.

37–38. „Frumosul stă în mărime și ordine“ (τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν). După un celebru pasaj din cartea a XII-a a *Metafizicii* (3, 1078 a 36) caracterele distinctive ale frumosului ar fi, pentru Aristotel, ordinea (τάξις), măsura (συμμετρία) și calitatea de a fi determinat (ἁπορίσμενον). Această ordine o găsește filozoful nu numai în spectacolul sferelor cerești, a căror contemplare îl umple de o religioasă admirație (*De part. anim.*, I 1, 641 b 18), dar și pe pământ, a cărui viață îi apare desfășurându-se potrivit unei rânduiei mai puțin vădite decât aceea care determină rotația astrelor, dar nu mai puțin reală (*Phys.*, VIII 1, 252 a 11; *De gen. anim.*, III 10, 760 a 31). Mai mult, o ordine asemănătoare i se pare a descoperi în însăși viața socială: în statele bine gospodărite, bunăoară, unde Legea e stăpână: ὅ τε γὰρ νόμος τάξις τίς ἐστι καὶ τὴν εὐνομίαν ἀναγκαῖον εὐταξίαν εἶναι (*Polit.*, VII 4, 1326 a 29). Astfel înțeleasă, „ordinea“ aristotelică se înfățișează ca un raport (λόγος) între elemente felurite, ceea ce explică pentru ce filozoful o descoperă mai cu seamă în studiul matematicilor, al căror obiect e constituit de raporturi de egalitate ori de inegalitate între câtimi, de proporții între corpuri și figuri. Acest raport, Aristotel l-ar voi instaurat nu numai în natură și societate, ci în activitatea fiecărui om, pe care – dacă ar fi să-i atribuim paternitatea uneia din *Problemele* transmise sub numele lui – visa să o vadă desfășurându-se după un ritm specific (XIX 38, 920 b 34 – 921 a 4). În afară de cele trei caractere amintite, Aristotel pomenește uneori o anumită mărime (μέγεθος), ori proporție, ca una din condițiile frumosului (*Eth. Nicom.*, IV 7, 1123 b 7: τὸ κάλλος ἐν μεγάλῳ σώματι, οἱ μικροὶ δὲ ἀστείοι καὶ συμμέτροι, καλοὶ δ' οὐ. Cf. *Rhet.*, I, 5, 1360 b 22). Ca în cazurile ordinii, măsurii și limitei, sfera de aplicație a ideii depășește domeniul estetic, îmbrățișând – oricât de curios ar părea – domeniul social. Într-o interesantă pagină din *Politica*, pe care am mai avut prilejul s-o citez (VII 4, 1326 a 8 urm.), opinia filozofului indică drept „ideal“ statul numărând cel mai mare număr de locuitori compatibil cu o bună administrație. În materie artistică,

necesitatea ca opera să fie εὐόνοπος – lesne, adică, de îmbrățișat cu privirea, lucru cu neputință de realizat în cazul unor dimensiuni din cale afară de mari sau din cale afară de mici – duce la încheierea că aceasta va fi cu atât mai frumoasă cu cât se va apropia de proporțiile maxime îngăduite. Cf. încă *De anima*, II 4, 416 a 16: τῶν δὲ φύσει συνισταμένων πάντων ἔστι πέρας καὶ λόγος μεγέθους τε καὶ αὐξήσεως („în toate ființele dezvoltate normal există o limită și o medie a creșterii și a mărimii“) și *De gen. anim.*, II 6, 745 a 5: ἔστι γὰρ τι πᾶσι τοῖς ζώοις πέρας τοῦ μεγέθους („toate viețuitoarele au parte de o mărime peste care nu pot trece“).

1451 a

7. „Nu ține de regulile artei“ (οὐ τῆς τέχνης ἐστίν). În epoca de maximă înflorire a teatrului grec, în veacul al V-lea, această limită era în practică de trei tragedii și o dramă satirică într-o singură reprezentatie. Pe vremea când scria Aristotel, în a doua jumătate a veacului al IV-lea, drama satirică era de obicei suprimată.

9. „Cum se zice că se făcea pe vremuri“. Pasaj îndoielnic, ca și faptul pe care ni-l aduce la cunoștință, despre care n-avem vreo altă știre.

12–13. „Cerută de asemănarea cu realitatea sau de progresiunea lor necesară“ (κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον). Prima mențiune explicită (o aluzie mai sus, 1450 b 31) a unei reguli a cărei repetare constituie unul din motivele de căpetenie ale *Poeticeii*. Definiția primului termen se citește în *Rhet.*, I 2, 1357 a 34: τὸ μὲν γὰρ εἰκὸς ἔστιν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ γινόμενον („verosimilul este ceea ce se întâmplă de cele mai multe ori“); a celui de-al doilea, în *Metaph.*, III 5, 1010 b 28: τὸ ἀναγκαῖον οὐκ ἐνδέχεται ἄλλως καὶ ἄλλως ἔχειν („necesarul nu îngăduie ca un lucru să fie altfel decât este“).

VIII

16. „Cum își închipuie unii“. Gudeman presupune că aluzia ar privi pe unul sau mai mulți teoreticieni din sfera sofistă, anteriori lui Aristotel. Cu mai multă dreptate, cred, Rostagni o pune în legătură cu polemica dezvoltată în cursul capitolului, unde același verb (οἴονται) revine pentru a ironiza greșitele socoteli ale poezilor.

20. „Care o Herakleidă, care o Theseidă“. Dintre poezii îndeletniciți cu Herakles, înainte de vremea lui Aristotel, izvoarele pomenesc de Kynaithon, Panyassis și de Peisinos din Lindos. *Theseide* se atribuie lui Zopyros, Diphilos și Pythostratos.

24. „Fie de o practică artistică deosebită, fie de talentul lui firesc“ (ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν). Laconic formulată, întrebarea e una din cele ce au preocupat mai mult pe teoreticienii literari ai Antichității, de la Epiharm și Democrit până la autorul anonim al tratatului *Despre sublim*. Cum era firesc, răspunsurile au variat după vreme și după personalitatea gânditorilor, cu o vădită predilecție acordată talentului (Epiharm ap. Diels, *Frgm. der Vorsokr.*⁵, I, B 40, p. 204: φύσιν ἔχειν ἄριστον ἐστὶ δεύτερον δὲ [μανθάνειν] – „lucrul cu mult cel mai de preț e predispoziția naturală; în al doilea rând, învățătura“; cf. Pindar, *Olymp.*, IX 100: τὸ δὲ φύσιν κράτιστον ἅπαν – „cu adevărat bun e numai ce vine de la Fire“), până la doctrina peripatetică, împăciuitoare, care avea să ceară bunilor poeți deopotrivă daruri firești și o pregătire specială (Neoptolemos din Parion la Philodemos, *Περὶ ποιημάτων* V, col. 7, r. 8 urm.: δεῖ δὲ μετὰ τοῦ εἶποιεῖν καὶ τοῦ πράθους τοῦ ἀγαθοῦ ποιητοῦ – „poetul adevărat are nevoie, pe lângă știința versificării, și de pasiune...“; cf. Horațiu, *ad Pisones* 408–410: *natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est: ego nec studium sine diuite uena, / nec rude quid prosit uideo ingenium...* – „s-au întrebat unii: oare darurile firești sau meșteșugul creează poezia vrednică de acest nume? Eu nu cred că poate aduce folos nici munca lipsită de o vână bogată,

nici talentul necioplit..“). Vicisitudinile acestei teme de-a lungul istoriei literelor grecești au fost studiate de Paul Shorey, Φύσις, Μελέτη, Ἐπιστήμη, în „Trans. and Proceedings of the Amer. philol. Association“, XL, 1909, pp. 185–201. În cazul special al lui Homer, opinia comună înclina să explice desăvârșirea operei atribuind-o unei adevărate „naturi divine“, cum n-avea să șovăie s-o scrie Democrit, între alții: Ὅμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων – „Homer, având parte de o fire dumnezeiască, a înălțat o clădire armonioasă în versuri de tot felul“ (Diels, *Frgm. der Vorsokr.*⁵, II, B 21, p. 147. Cf. A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Paris, 1934, p. 28 urm. și D.M. Pippidi, în „Rev. Clasică“, XV, 1943, pp. 79–80). În legătură cu această problemă, vezi mai departe comentariul la XVII 1455 a 32 și Apendicele IV.

25–26. „Faptul de a fi fost rănit pe muntele Parnas“. În starea de astăzi a textului, întâmplarea e relatată cu destule amănunte în cântul al XIX-lea al *Odiseii*, versurile 394–466. E probabil dar că Aristotel va fi avut la dispoziție o ediție a poemului homeric în care „Vânătoarea“ nu era povestită și că episodul întreg nu-i decât o interpolare. Eliminat de unii editori, acest adaos pare să fi fost totuși acceptat de alții, de vreme ce – în forma-i de astăzi – episodul îi era cunoscut și lui Platon, *Rep.*, I 334 a–b. Cf. V. Bérard, *Introduction a l'Odyssée*, Paris, 1924, I, pp. 452–459 și, în general, asupra citațiilor homerice în opera lui Aristotel, Th. W. Allen, *Homer. The Origin and the Transmission*, Oxford, 1924, p. 258 urm.; D.S. Margoliouth, *The Homer of Aristotle*, Oxford, 1923.

26. „Simularea nebuniei“. Episodul, petrecut înaintea pornirii spre Troia, când Odiseu căutase să se sustragă de la expediție și fusese dat pe față de Palamede, era povestit cu toate amănuntele în *Cyprii*. Cf. Kinkel, *Epicor. Graecor. Fragmenta*, p.18.

IX

37–38. „Nu întâmplate, ci putând să se întâmple“ (οὐ τὰ γινόμενα... ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο). Cf. *Introducerea*, p. 49 și, în general, pentru problema raporturilor dintre poezie și istorie, așa cum e discutată în acest capitol, Butcher, pp. 163–197; Valgimigli, p. 14 și urm.; Bignami, pp. 188–249. De asemeni, din literatura mai nouă, A.W. Gomme, *The Greek Attitude to Poetry and History* (Sather Classical Lectures XXVII), Berkeley, 1954; Kurt von Fritz, în *Histoire et historiens dans l'antiquité* (Fondation Hardt. Entretiens sur l'antiquité, IV), Vandœuvres-Genève, 1958, pp. 85–145 (de același, *Entstehung und Inhalt des neunten Kapitels von Aristoteles' Poetik*, în *Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin, 1962, pp. 430–457); N. Zegers, *Wesen und Ursprung der tragischen Geschichtsschreibung*, Diss. Köln, 1959, pp. 56–79; F.W. Walbank, *History and Tragedy*, „Historia“, IX, 1960, pp. 216–234; C.O. Brink, *Tragic History and Aristotle's School*, în „Proceedings of the Cambridge Philol. Society“, no. 186 (N.S. 6), 1960, pp. 14–19; R. Weil, *Aristote et l'histoire. Essai sur la „Politique“*, Paris, 1960, pp. 163–178 (Le philosophe en face de l'histoire).

1–2. „Istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri...“ (οὐ τῷ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν). Potrivit precizării după care poezia nu-i numaidecât legată de folosirea versului: cf. 1447 b 15 și urm. și *Comentariul* sub acest pasaj.

1451 b

4–5. „... ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întâmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla“ (ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γινόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο). Ceea ce nu înseamnă că realitatea istorică n-ar putea constitui motivul unei opere de poezie. „Chiar de i s-ar întâmpla (poetului)... să-și clădească opera pe lucruri petrecute, – ni se spune mai departe, 1451 b 30 și urm., – n-ar fi totuși, din această pricină, mai puțin poet: doar nimic nu

oprește ca unele din întâmplările petrecute să fie așa cum era verosimil și posibil să se petreacă și, din acest punct de vedere, cel ce le imită se poate numi plăsmuitorul lor“. Adevărata deosebire stă (cum se poate citi în cap. XXIII 1459 a 22–24) în faptul că în operele istorice „expunerea nu e a unei singure acțiuni, ci a unei singure epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute înăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe personaje, oricât de întâmplător ar fi raportul în care s-ar găsi unul față de celelalte“. Faptul merită să fie relevat cu atât mai mult cu cât pentru un Herodot, bunăoară, istoria se înfățișa ca un domeniu stăpânit de cauze finale și călăuzit de providență. Termenul însuși – ἡ τοῦ θείου προνοίη – se întâlnește într-un capitol al *Istoriilor* unde se atribuie înțelepciunii divine rânduiala după care dobitoacele lipsite de apărare sunt în general prolifică, câtă vreme fiarele primejdioase se înmulțesc anevoie (III 18. Cf. Alfred Croiset, *Hist. de la litt. grecque*³, II, p. 639 și, mai de curând, D.M. Pippidi, *Sur la philosophie de l'histoire d'Hérodote*, în „Eiréne“ (Praga), I, 1960, pp. 75–92). Deopotrivă curioasă apare, la prima vedere, și lipsa de prețuire arătată de Stagirit unei opere ca aceea a lui Tucidide, a cărei tendință de a desprinde din multiplicitatea evenimentelor un *universal* istoric n-a putut desigur să-i scape. Cum încerc s-o dovedesc în alt loc (v. *Apendicele III*, p. 237), singura explicație a unei atitudini altminteri inexplicabile ar putea fi preferința lui Aristotel de a vedea în Tucidide un gânditor politic (un *sociolog*, am zice noi astăzi) mai curând decât un istoric.

6. „Mai aleasă“ (σπουδαιότερον). Pentru precizarea înțelesului cf. *Eth. Nicom.*, VI 7, 1141 a 20: ἄτοπον γὰρ εἶ τις τὴν πολιτικὴν ἢ τὴν φρόνησιν σπουδαιότατην οἶεται εἶναι, εἰ μὴ τὸ ἄριστον τῶν ἐν τῷ κόσμῳ ἄνθρωπος ἐστίν („ar fi absurd să creadă cineva că știința politică sau înțelepciunea sunt într-adevăr lucruri de seamă, dacă n-are și convingerea că omul e făptura cea mai de preț din câte există“).

7. „Mai mult universalul“ (μᾶλλον τὰ καθόλου). Cf. *De interpr.*, 7, 17 a 39 urm.; λέγω δὲ καθόλου ὁ ἐπὶ

πλειόνων πέφυκε κατηγορείσθαι, καθ' ἕκαστον δὲ ὃ μὴ, οἷον ἄνθρωπος μὲν τῶν καθόλου, Καλλίας δὲ τῶν καθ' ἕκαστον („numesc universal ceea ce se enunță despre cât mai mulți, particular ceea ce nu corespunde acestei definiții: «omul», bunăoară, face parte dintre universale; «Callias» dintre particulare“). – *De part. anim.*, I 644, 24: τὰ δὲ καθόλου κοινά· τὰ γὰρ πλείοσιν ὑπάρχοντα καθόλου λέγομεν („universalele sunt obștești; căci numim universal ceea ce întâlnim la mai mulți“). Aproape la fel, *Metaph.*, VII 1038 b 11.

8. „A înfățișa universalul...“. Se cunoaște rolul covârșitor al acestui precept în formarea doctrinei clasice moderne. „Dictée par la raison, fondée sur la fin morale assignée à la poésie, elle contient l'interprétation véritable du naturalisme classique; c'est en son nom que se livrent toutes les batailles littéraires, elle est à la base de toutes les critiques“ – scrie René Bray, care-i închină unul din capitolele cele mai interesante ale cărții în mai multe rânduri citate, *La formation de la doctrine classique en France*, pp. 191–215.

10. „În ciuda numelor individuale adăugate“ (ὀνόματα ἐπιτιθεμένη). În ochii filozofului, care a vorbit până aci despre poezie în termenii cei mai generali și pentru care activitatea poetică năzuiește să exprime universalul, o operație ca aceea a individualizării diferitelor personaje prin atribuirea unui nume fiecăruia nu participă la procesul propriu-zis de creație: e o operație *adăugată*.

12. „De ajuns de dovedit în comedie“. În comedia din toate timpurile, de când Crates, „părăsind invectiva iambică, a prins să trateze teme cu caracter general și să închege subiecte“ (V 1449 b 7–8), iar nu numai în așa-zisa Comedie mijlocie, contemporană cu Aristotel, cum se înțelege de obicei. Cf. Donatus în comentariul la *Andria* lui Terențiu (citat la Bignami, p. 232, n. 2): „nomina personarum, in comoediis dumtaxat, habere debent rationem et etymologiam; etenim absurdum est comicum aperte argumenta confingere, uel nomen

personae incongruam dare, uel officium quod sit a nomine diuersum“. Pornind de la considerația că în Comedia mijlocie și, mai ales, în cea nouă (așa cum o dovedesc textele și cum o spune și Donatus în crâmpeiul abia reproduș) numele sunt în general expresive, cu alte cuvinte, născocite în strânsă corespondență cu caracterele personajelor, Butcher propune să se citească în rândul 13: οὐ τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν (în loc de: οὕτω τὰ τυχόντα κ.τ.λ., lecțiunea manuscriselor) și parafrazează întregul pasaj în felul următor: „It is at this universality that poetry aims when she attaches names to the characters, i.e. when instead of adopting historical names (γενόμενα ὀνόματα) she gives names of her own invention (πεποιημένα). The names in that case are expressive; they indicate that the person is not an individual but a type. This generalising tendency, which has been counteracted in tragedy, has become apparent in the development of comedy“ (p. 376, n. 1).

16. „Lesne de crezut“ (πιθανόν). Altfel spus, verosimil: εἰκός.

21. „Anteul lui Agathon“. În text numele tragediei e atât de corupt încât editorii citesc când Ἄνθει: de la Ἄνθος, „Floarea“, când Ἄνθει: de la Ἄνθεύς, numele voinicului fecior al Gliiei, sau, poate, al unui alt personaj legendar, când Ἄνθη: dativul numelui propriu Ἄνθη (conjectura lui Gudeman). Împreună cu Wilamowitz, găsesc preferabilă lectura a doua: „Wenn die Modernen statt Ἄνθεύς immer noch als Titel «die Blume» geben, so tun sie das als Sklaven der byzantinischen Akzente“ (*Platon*, I, p. 358, n. 1). – Agathon, autorul dramei, contemporan mai tânăr al lui Euripide, e unul din tragicicii al căror nume revine mai des în opera lui Aristotel. Iubitor de înnoiri și de rafinate stilistice (o parodie a felului lui de a se exprima se citește în *Banchetul* lui Platon, printre ai cărui interlocutori se numără), a avut să sufere nu o dată atacurile mușcătoare ale lui Aristofan, îndeosebi în Θεσμοφοριάζουσαι.

23. „Fără ... să-i desfete mai puțin“ (οὐδὲν ἥττον εὐφραίνει). Desfătarea e arătată aci (cf. 1451 b 26) ca un efect atât de firesc al tragediei (și, se poate spune, al poeziei în general) încât nu mai are nevoie să fie subliniat. Ceea ce o determină, cum am avut prilejul s-o scriu, e comoțiunea simpatetică, dispoziția sufletească suscitată în noi de zbuciumul evocat de dramaturg. La rândul-i, stabilirea legăturii dintre spectator (sau cititor) și eroi nu-i cu nimic înlesnită de istoricitatea sau realitatea personajelor puse în scenă. Dimpotrivă, cum ne-a arătat-o Proust în una din acele pagini de ascuțită analiză care fac farmecul deosebit al operei sale, „les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une *image* de cette joie ou de cette infortune; l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif. Un être réel, si profondément que nous sympathisions avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. Qu'un malheur le frappe, ce n'est qu'en une petite partie de la notion totale que nous avons de lui, que nous pourrions en être émus, bien plus, ce n'est qu'en une partie de la notion totale qu'il a de soi, qu'il pourra l'être lui-même. La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler. Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard. Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état où comme dans tous les états purement intérieurs, toute émotion est décuplée, où son

livre va nous troubler à la façon d'un rêve mais d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera davantage, alors, voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception..." (*Du côté de chez Swann*, I, pp. 125–127). În același sens, cf. considerațiile lui G.V. Plehanov, *Scrisori fără adresă*, p. 102.

23–24. „Nu în orice împrejurare trebuie dar căutate subiectele oferite de tradiție“ (οὐ παντῶς εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων). E ceea ce va repeta, după peripateticul Neoptolemos, Horațiu, în *Epist. către Pisoni*, 119:

aut famam sequere aut sibi conuenientia finge

unde *famam sequere* echivalează cu un îndemn de a se sluji τῶν παραδεδομένων μύθων (cf. și XIV 1453 b 22), iar *fingere sibi conuenientia*, a face uz de facultatea creatoare a poetului: ποιεῖν (cf., cu un rând mai sus: τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται).

27–28. „Mai curând plăsmuitor de subiecte decât de stihuri“ (μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων). Cf., mai sus, nota sub I 1447 b 15.

33. „Neizbutite“. Citesc ἀτελῶν, cu Gudeman, întemeiat pe traducerea arabă, în loc de ἀπλῶν, lecțiunea manuscriselor. Despre μύθοι ἀπλοί va fi vorba abia în cap. X 1452 a 11 și urm., unde li se dă și definiția.

34–35. „Episoadele“ (ἐπεισόδια). Valoarea tehnică a termenului e precizată în cap. XII 1452 b 20–21. Aci înțelesul e general.

1452 a

4. „Minunarea“ (τὸ θαυμαστόν) e efectul – surprinzător și impresionant totodată – pe care participarea la vicisitudinile eroului îl dezlănțuie în sufletul spectatorului. Cf. *Rhet.*, I 11, 1371 b 10–12: καὶ αἱ περιπέτεια καὶ τὸ παρὰ μικρὸν σώζεσθαι

ἐκ τῶν κινδύνων· πάντα γὰρ θαυμαστὰ ταῦτα („... și peri-
petiile, și mântuirea eroilor de primejdii în ultima clipă: toate
acestea sunt prilejuri de minunare“). În alte pasaje ale *Poeticei*,
i se mai spune și ἐκπληκτικόν (XIV 1454 a 4; XXV 1460 b 25).

7. „Statuia lui Mitys“. Întâmplarea e relatată (poate
după Aristotel, cu ușoare adăugiri) și de Plutarh, *De sera num.
uindicta*, 8, 553 d, după care căderea statuii s-ar fi produs în cursul
unei ceremonii: Μιτίου τοῦ Ἀργείου κατὰ στάσιν
ἀναιρεθέντος ἀνδριάντα χαλκοῦν ἐν ἀγορᾷ θεᾶς οὔσης
ἐμπεσεῖν τῷ κτείναντα τὸν Μίτιον καὶ ἀνελεῖν...

X

14. „În condițiile arătate“. Cf. VII 1450 b 24–26;
VIII 1451 a 30–32.

15. „Fără răsturnări de situații și fără recu-
noașteri“ (ἀνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ). Și una și cea-
laltă vor fi definite în capitolul următor, 1452 a 22 urm.; 30 urm.

15–16. „Deznodământ“ (μετάβασις) – În înțelesul
definiției VII 1451 a 13–14 – e „trecerea de la o stare de fericire
la una de nefericire, sau de la una de nefericire la alta de fericire“
(εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν
μεταβάλλειν).

20–21. „E departe de a fi totuna dacă un lucru
decurge din altul, ori numai vine după el“
(διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ
τάδε). E ceea ce am văzut că deosebește, în concepția Stagiritului,
poezia de istorie: una făcută să înfățișeze fapte decurgând unele
din altele pe baza unei necesități lăuntrice (τὸ γίνεσθαι τάδε
διὰ τάδε), alta mulțumită să înregistreze evenimentele în desfășu-
rarea lor cronologică (τὸ γίνεσθαι μετὰ τάδε) „oricât de în-
tâmplător ar fi raportul în care s-ar găsi unul față de celelalte“

(XXIII 1459 a 24). Cf. nota sub IX 1451 b 4–5 și, pentru o discuție mai amănunțită, Apendicele III.

XI

23. „Precum s-a arătat“. Cf. VII 1451 a 13–14 și IX 1452 a 3–4. Asupra interpretării termenului περιπέτεια, vezi Ingram Bywater, în *Festschrift Theodor Gomperz dargebracht zum 70. Geburtstag*, Viena, 1902, p. 164 urm., și obiecțiile lui Butcher, *op. cit.*, p. 329, n. 2.

24. „În Oedip“. E vorba de drama *Oedip-rege* a lui Sofocle, prea cunoscută publicului grec pentru a mai fi fost nevoie de alte deslușiri. Referința e la versurile 924–1185, în care solul din Corint vestește eroului moartea lui Polybos și intenția locuitorilor de a-l proclama rege. În locul bucuriei pe care nădăjduia să i-o facă în chipul acesta (iar nu mântuindu-l de teama legăturii cu mamică-sa, cum afirmă Aristotel, înșelat, pe semne, de memorie), solul dă prilej lui Oedip să cerceteze taina de care-i era învăluită nașterea și să descopere cumplita realitate. Cf. Tudor Vianu, *Patosul adevărului în Oedip și Hamlet*, în *Literatură universală și literatură națională*, București, 1956, pp. 9–20.

27. „În Lynceu“. Dintr-o altă referință a lui Aristotel (XVIII 1455 b 29) rezultă că e vorba de o tragedie a lui Theodectes din Phaselis, contemporan cu filozoful și foarte prețuit de acesta, mort tânăr către anul 334 (Carlo Del Grande, *Teodette di Faselide e la tarda tragedia posteuripidea*, în „Dioniso“, IV, 1934, pp. 191–207). Despre tragedie, care nu ni s-a păstrat, se poate spune doar că avea ca erou pe soțul Hipermnestrei, singura din cele cincizeci de fiice ale lui Danaos care, împotriva poruncilor tatălui, refuzase să-șiucidă mirele: faptă cântată de Horațiu în faimoasa odă III 11, 33 urm., admirabil tradusă în românește de Eminescu sub titlul „Către Mercur“:

.....
*una de multis face nuptiali
 digna periurum fuit in parentem
 splendide mendax et in omne uirgo
 nobilis aeuum:
 „surge“, quae dixit iuueni marito,
 „surge“, ne longus tibi somnus unde
 non times detur; socerum et scelestas
 falle sorores.*

.....
*i, pedes quo te rapiunt et aurae
 dum fauet Nox et Venus; i secundo
 omine et nostri memorem sepulcro
 scalpe querellam“.*

33. „În Oedip“: *Oedip-rege*, versurile 1050–1085 și 1123–1185, unde eroul, stăruind în dezvăluirea împrejurărilor în care fusese crescut, află de îndoita-i crimă și e precipitat în abisul remușcărilor și al disperării.

34. „Lucruri neînsufleteite“ (ἄψυχα). E vorba de recunoașterile cu ajutorul anumitor „semne“ (σημεία), asupra cărora va reveni în cap. XVI 1454 b 21 și urm.

6. „Ifigenia“. Referința e la *Ifigenia în Taurida* a lui Euripide, versurile 725–795, unde eroina încredințează lui Pilade o scrisoare pentru fratele ei. Recunoscută astfel de Oreste, martor la scenă, îl recunoaște și ea ceva mai târziu, după ce Pilade înmânează scrisoarea destinatarului sub ochii ei (795–826).

1452 b

10. „Elementul patetic“ (πάθος). În înțelesul tehnic de moment dureros al dramei, – catastrofa, – nu în acel psihologic, în care e folosit de obicei.

12. „De felul morților înfățișate pe scenă“ etc. La cei trei mari poeți tragici ale căror opere ne-au ajuns, omorurile sub ochii spectatorilor sunt evitate (o singură sinucidere, în *Aias* al lui Sofocle). Lucrurile nu se vor fi petrecut însă așa întotdeauna, de vreme ce Filostrat ne informează că Eschil ar fi

fost cel ce a îndepărtat uciderile de pe scenă (*Vita Apoll.*, VI 11, 9: τὸ ὑπὸ σκηνῆς ἀποθνήσκειν ἐπενόησεν ὡς μὴ ἐν φανερωῦ σφάττοι), iar Horațiu găsea încă necesar să recomande, în *Epist. către Pisoni*, 185–186:

*Ne pueros coram populo Medea trucidet,
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus...*

(„Medeea să nu-și ucidă pruncii în fața publicului, nici nelegiuitul Atreu să nu fiarbă măruntaie omenești în văzul tuturor...“).

XII

14 și urm. – Capitolul întreg a dat de furcă editorilor, dintre care unii – începând cu Ritter – n-au șovăit să-l considere interpolat, câtă vreme alții (după pilda lui Heinsius), fără să-i pună la îndoială autenticitatea, se mulțumesc să-i caute o așezare potrivită în cuprinsul *Poeticei*. Nu se poate tăgădui, într-adevăr, că, în locul în care-l citim, întrerupe în chip supărător cercetarea acțiunii tragice începută în capitolul precedent. În lipsa unei soluții mai bune, poate fi totuși socotit ca o paranteză, cum mai sunt și altele în lucrarea de care ne ocupăm.

14–15. „Mai înainte“. Cf. VI 1450 a 14.

18. „Cântecele actorilor în scenă“ (τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς). Definiția acestei „părți“ lipsește în cele ce urmează. Se presupune că ar fi fost cântece cântate fie de un actor singur (monodii), fie de câte doi sau trei actori alternativ. Asupra metricii acestor părți „lirice“ ale oricărei tragedii, vezi A. M. Dale, *The Lyric metres of Greek Drama*, Cambridge, 1948.

19. „Parte bine definită“ (μέρος ὄλον). S-ar mai putea înțelege și „parte alcătuită din un tot“, sau „parte întreagă“.

22–23. „Prima manifestare“. Textul sună: ἡ πρώτη λέξις, „cea dintâi expresie“, în tacită opoziție cu celelalte părți, cântate, ale corului. Am preferat să traduc „manifestare“, pentru că vagul cuvântului se împacă mai bine cu ceea ce era în realitate

un *parodos*, alcătuit deopotrivă din bucăți *recitate* de corifeu și din strofe *cântate* de corul întreg. – Pentru *stasimon* („ruhig gehaltenes Lied“) cf. Kranz, *op. cit.*, p. 114 și urm.

XIII

28 și urm. – Se reia analiza acțiunii tragice, întreruptă de cap. XII, cu cercetarea a ceea ce Butcher numește „the ideal tragic hero“ (cf., în cartea-i în atâtea rânduri citată, întreg cap. VIII, pp. 302–333). De-aci înainte, considerațiile gânditorului, orientate tot mai mult spre descrierea tragediei desăvârșite, câștigă în precizie ceea ce pierde în generalitate. Începe partea preceptistică a *Poeticei*. Asupra semnificației adânci a recomandațiilor cuprinse în cap. XIII, în special, în polemica lui Aristotel cu învățătura platoniană despre artă, cf. *Introducerea*, p. 21.

32. „Nu simplă, ci complexă“. În condițiile arătate în cap. X 1452 a 14 și urm.

33–34. „Propriul acestui soi de imitație“ – cum ni s-a repetat de atâtea ori, începând cu definiția din cap. VI 1449 b 23. Cf. IX 1452 a 2; XI 1452 b 1–2.

34. „Oameni de ispravă“ (ἐπιεικείς). În sens exclusiv moral (cf. 1453 a 7–8: ὁ... ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη), în opoziție cu XV 1454 b 13, unde ἐπιεικείς trebuie înțeles ca echivalent cu βελτίους: indicând, cu alte cuvinte, eroi înzestrați cu porniri (fie bune, fie rele) superioare celor ale comunului muritorilor.

36. „Repulsia“ (μιαρόν). Cuvântul e folosit de Aristotel numai în *Poetică*, și numai de două ori (aci și XIV 1453 a 14), pentru a caracteriza o dispoziție potrivnică milei. Ca înțeles, se apropie dar (în mai energic) de δεινόν („spaima“), despre care se citește în *Rhet*, II 8, 1386 a 22–24: τὸ γὰρ δεινὸν ἕτερον τοῦ ἐλεινοῦ καὶ ἐκκρουστικὸν τοῦ ἐλέου καὶ πολλάκις τῷ ἐναντίῳ

χρήσιμον („înspăimântătorul e altceva decât înduioșătorul; el împiedică mila și deseori trezește în noi sentimentul opus“).

38. „Omenia“ (τὸ φιλόανθρωπον). Interpretarea termenului n-a încetat să dea de lucru comentatorilor, începând cu Lessing – după care acest „sympatisches Gefühl der Menschlichkeit“ n-ar fi decât compătimirea trezită în noi de priveliștea unei suferințe, indiferent dacă meritată sau nemeritată – și sfârșind cu Bignami, a cărui recentă încercare de explicare mi se pare mai mult elocventă decât convingătoare: „φιλόανθρωπον è ciò che soddisfa l'umanità dello spettatore: concetto generico e prismatico, che sottintende tutti i multipli aspetti della personalità umana nell'intreccio dei suoi vari interessi spirituali, e che non può quindi venire precisato in un concetto esclusivamente morale“ (*op. cit.*, p. 267). În ce mă privește, împreună cu majoritatea exegeților (Twinning, Teichmüller, Zeller, Susemihl, Döring, Butcher, Finsler, Albeggiani), socot că simpla parcurgere a situațiilor tragice analizate de Aristotel în cap. XIII lasă să se înțeleagă că în gândul filozofului φιλόανθρωπον nu poate fi despărțit de o nuanță morală. Această impresie e întărită încă de citirea rândurilor 20–24 din cap. XVIII 1456 a, a căror semnificație e analogă: „în tragediile cu peripeții, ca și în cele cu acțiune simplă, poezii pot obține efectul dorit pe calea minunării spectatorului: stare de spirit prielnică deopotrivă emoției tragice și omeniei. Această condiție e realizată de câte ori un personaj viclean și plin de răutate, ca Sisif, e păcălit; ori unul viteaz, dar nelegiuit, e biruit“. Cum s-a relevat în introducere, ceea ce se desprinde dintr-un text și din celălalt e că φιλόανθρωπον exprimă mulțumirea răspândită în sufletul privitorului de realizarea unui echilibru între faptă și răsplată, idee proprie „omeniei“ noastre, în care, alături de interesul binevoitor față de semenul în suferință, stăruie în egală măsură respectul pentru o normă morală aplicabilă neamului omenesc întreg. Cuvântul se dovedește astfel cel mai potrivit să exprime un sentiment a cărui deosebire de milă e sensibilă, în ciuda laconismului textului (vezi, mai sus, nota la VI 1449 b 25–26) și a cărui

autonomie nu mi se pare de ajuns oglindită în interpretările unor Vahlen („die menschliche Teilnahme“) sau Bywater („the human feeling“). Dintre studiile închinare chestiunii, cf. Tromp de Ruyter, *De uocis quae est φιλανθρωπία significatione atque usu*, în „Mnemosyne“, LIX, 1931, pp. 271–306, și Umberto Galli, *Il concetto di φιλόανθρωπον secondo la Poetica di Aristotele*, în „Atene e Roma“, XII, 1931, p. 243 și urm., pentru care „il φιλόανθρωπον, sentimento di simpatia umana, di interessamento ai casi del nostro simile, artisticamente rappresentati sulla scena, è il necessario fondo spirituale su cui nascono i due particolari sentimenti dell' ἔλεος e del φόβος, che Aristotele assegna alla tragedia come di essa caratteristici ed essenziali. Ma nell'opera d'arte, il cui compito è diverso da quello dell'etica o della politica, scompare o si trasforma al tutto, il significato morale che di tali sentimenti, dell' ἔλεος particolarmente, è proprio nella vita comune“ (p. 253). În legătură cu această problemă, vezi și textul din Proust reprodus în comentariul la 1451 b 23.

5–6. „Mila pentru omul fără vină, frica pentru cel la fel cu noi“. Precizare vizibil superfluă: de bună seamă o glosă strecurată în text.

1453 a

9. „Din pricina unei greșeli“ (δι' ἀμαρτίαν τινά). Cf. *Eth. Nicom.*, V. 8, 1135 b 16: ὅταν μὲν οὖν παραλόγως ἢ βλάβη γένηται, ἀτύχημα· ὅταν δὲ μὴ παραλόγως, ἄνευ δὲ κακίας, ἀμάρτημα (ἀμαρτάνει μὲν γὰρ ὅταν ἢ ἀρχὴ ἐν αὐτῷ ἢ τῆς αἰτίας, ἀτυχεῖ δ' ὅταν ἔξωθεν)· ὅταν δὲ εἰδῶς μὲν μὴ προβουλεύσας δέ, ἀδίκημα („când pricinuim o vătămare pe neașteptate, spunem că e o nebăgare de seamă; când nu pe neașteptate, dar fără gând rău, îi zicem greșeală (căci ori de câte ori începutul vinii e în noi comitem o greșeală; altminteri o nebăgare de seamă); tot așa, dacă fapta e cu știință, dar fără a fi stat să chibzuim, săvârșim o nedreptate...“). În toate situațiile analizate, ceea ce stă pe primul plan e elementul intențional. De aceea și scrie despre acest pasaj Gudeman, p. 242: „... Für... Aristoteles... sind ἀμάρτημα, ἀμαρτία, ἀμαρτάνω keine ethischen, sondern rein

intellektuellen Begriffe, wie dies in einer erschöpfenden semasiologischen Untersuchung neuerdings O. Hey ein für allemal nachgewiesen hat, mag es auch in modernen Sprachen, und zwar nicht nur im Deutschen, keinen dem vieldeutigen Begriff ganz voll erschöpfenden Ausdruck geben“. Studiul lui Hey, la care se face aluzie, a fost publicat în „Philologus“, LXXXIII, 1927, pp. 1–17, 137 – 163. Cf. și Butcher, *op. cit.*, p. 317 urm., apoi K. von Fritz, *Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie*, în *Antike und moderne Tragödie*, pp. 1–112 și Rainer Sauer, *Charakter und tragische Schuld. Untersuchungen zur aristotelischen Poetik*, în „Arch. f. Gesch. der Philosophie“, XLVI, 1964, pp. 17–59.

12–13. „Simplă mai degrabă decât dublă“ (ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν). Intriga „simplă“ de care se vorbește aci nu-i cea definită la începutul cap. X 1452 a 14–16 ca „acțiunea al cărei deznodământ se realizează fără răsturnări de situații și fără recunoașteri, după o desfășurare neîntreruptă și unitară“, ci, așa cum observă Rostagni, o intrigă „avente un 'unica linea di scioglimento“, în opoziție cu cele înfățișate mai departe ca înzestrate cu o „îndoită desfășurare de fapte, sfârșind în chip potrivnic pentru cei buni și pentru cei răi“ (1453 a 31–32).

23. „Cei ce-l învinuiesc pe Euripide“. După locul pe care arta lui Euripide îl ocupă în opera lui Aristofan (în *Acharnienii*, în *Femeile la sărbătoarea Demetrei* și, mai cu seamă, în *Broaștele*), acești critici par a se fi recrutat de cele mai multe ori dintre comici. Cf. Jaeger, *Paideia*, I, pp. 450–451 și, pentru problema care ne interesează aci în chip special, lucrarea noastră *Formarea ideilor literare în antichitate*, p. 28 și urm. (capitolul: *Aristofan și idealul poetului educator*).

28–29. „Chiar dacă celelalte... nu le ticluiește bine“. Observații de amănunt asupra tehnicii dramatice a lui Euripide nu lipsesc în *Poetica*. În legătură cu alegerea subiectelor, bunăoară, vezi cap. XIV 1453 b 28; XV 1454 b 1; XVI 1454 b 31.

În legătură cu caracterele eroilor: XV 1454 a 27 – 32; XXV 1461 b 20. În legătură cu intervențiile corului: XVIII 1456 a 27.

29. „Cel mai tragic dintre poeți“ (τραγικώτατος γε τῶν ποιητῶν φαίνεται). De bună seamă, în înțelesul că e cel mai bogat și în situații patetice, așa cum e și părerea autorului tratatului *Περὶ ὕψους* 15, 3: ἔστι μὲν οὖν φιλοπονώτατος ὁ Εὐριπίδης δύο ταυτὶ πάθη, μανίας τε καὶ ἔρωτας, ἐκτραγωδῆσαν, κἄν τούτοις ὡς οὐκ οἶδ' εἴ τισιν ἑτέροις ἐπιτυχέστατος... („Euripide și-a dat cel mai mult osteneala să dramatizeze aceste două pasiuni, ura și iubirea, și a izbutit până-ntr-atât cum nu știu dacă a mai izbutit cu celelalte pasiuni...“) și a lui Quintilian, X 1, 68: „... in affectibus uero cum omnibus mirum in iis qui miseratione constant facile princeps“ (unde *facile princeps* = τραγικώτατος). În legătură cu anevoința de a înțelege judecata aristotelică față de criticile abia pomenite (Gudeman merge până a înlocui superlativul τραγικώτατος prin comparativul τραγικώτερος!) sunt de meditat reflecțiile lui Goethe într-o discuție cu Eckermann, la 28 martie 1827: „... nu tăgăduiesc că Euripide își are defectele lui, ceea ce nu-l împiedică să fie un vrednic emul al lui Sofocle și al lui Eschil. Chiar dacă nu-i înzestrat cu sublima gravitate și cu sobra desăvârșire artistică a celor doi predecesori, iar ca poet dramatic își tratează materia într-un chip mai dezlânat, cu un simț al omeniei întrucâtva exagerat, fără îndoială cunoștea pe atenieni destul de bine pentru a înțelege că tocmai acela era tonul făcut să placă mai mult contemporanilor. Și-apoi, un poet pe care Socrate îl numea prieten al său, pe care Aristotel îl prețuia în chip deosebit, pe care-l admira Menandru, – un asemenea poet nu era desigur fiecine. Și când un om din zilele noastre, ca Schlegel, se trudește să caute cusururi unui atât de mare înaintaș, n-ar trebui să-i fie îngăduit a o face altfel decât în genunchi...“ (*Gespräche mit Eckermann*, Berlin, 1955, p. 300). Cf. și E. Neidhardt, *De Euripide poetarum maxime tragico*, Diss. Hallenses, III, 1878, pp. 279–319; C. Diano, *Euripide auteur de la 'catharsis' tragique*, în „Numen“, VIII, 1961, pp. 117–141.

31. „Ca Odissea“. Cf. analiza subiectului în cap. XVIII 1455 b 16 și urm.

35. „Desfătarea tragică“. Cf. comentariul la IX 1451 b 23 și *Introducerea*, p. 41 și urm.

36. „Numai în comedie“. Aluzie, poate, la comedia *Oreste* a lui Alexis (Kock, *Comicor. Attic. Fragmenta*, 166), parodie a subiectului prin excelență tragic care e răzbunarea uciderii lui Agamemnon.

XIV

1453 b

7. „Mai puțin artistic“ (ἀτεχνότερον). Explicația se găsește la sfârșitul cap. VI 1450 b 17 și urm.

8. „Choreg“. Cf. mai sus nota la V 1449 b 1.

9. „Senzația unei grozăvii“ (τὸ τερατώδες). Prin mijloace exterioare, se înțelege, de felul celor folosite în genul de spectacole amintit de Aristotel în cap. XVIII 1456 a 2–3: tragedii ai căror autori nu șovăiau să populeze scena cu cele mai monstruoase figuri ale lumii infernale. Eschil însuși se făcuse vinovat de un asemenea exces cu *Eumenidele*, despre a căror reprezentare autorul anonim al biografiei poetului din Eleusis povestește că ar fi avut darul să înspăimânte o bună parte din public: τινές δέ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενιδῶν σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξαι τὸν δῆμον, ὡς τὰ μὲν νήπια εκψῦξαι τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι (§ 9).

11. „Desfătarea cu ajutorul unei imitații în stare să stârnească mila și frica“ (τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονήν). Transcriu, fără s-o împărtășesc, interpretarea lui Bignami, p. 80, n. 5 : „Aristotele introduce qui una variazione nel significato tradizionale del vocabolo mimesi. Non è questa piú una mimesi in senso creativo, poetico, ma ricreativo, critico: lo spettatore, alla presenza di una espressione poetica, va rinnovando o quasi *imitando* in sé stesso lo svolgimento che ha

sotto gli occhi, lo ripete inconsciamente e passivamente, affascinato da quella visione che lo urge col suo battito di passionale incanto“.

23. „Uciderea Clitemestrei de către Oreste“. Moment culminant al tragediei *Atrizilor* în forma dată legendei, după cât se pare, pentru întâia oară de Stesichoros, și ajunsă clasică prin trilogia lui Eschil.

24. „Ori a Eryfilei de către Alcmeon“. În această legendă din ciclul teban, Alcmeon își ucidea mama, pe Eryfile, pentru vina de a fi dezvăluit locul unde se ascundea soțul ei, Adraste. Descoperit, acesta își găsisse moartea la Troia.

29. „Medeea“. În tragedia cu același nume, versurile 1236 și urm.

30. „*Oedip* al lui Sofocle“. *Oedip-rege*, în care, fără știință, eroul își ucide părintele în cursul unei certe petrecute „în afara acțiunii propriu-zise“ a dramei, povestită în versurile 800 și urm.

33. „*Astydamas*“. Poate Astydamas cel Bătrân, autor tragic contemporan cu Aristotel, despre care se spune că ar fi scris nu mai puțin de 240 de tragedii; cf. *Athen.*, I 33 f – 34 a.

33. „*Telegonos*“. Feciorul lui Odiseu și al Circei, despre care se povestește că, trimis de maică-sa să-și găsească tatăl, îl ucisese într-o încăierare, fără a-l cunoaște. După informațiile de care dispunem, episodul ar fi fost pus în scenă de Sofocle în tragedia *Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ*, și mai târziu, de Apollodor din Tars. Din opera lui Sofocle se va fi inspirat probabil *Niptra* lui Pacuvius, lăudată de Cicero în *Tusc. disput.*, II 49.

33–34. „*Odiseu rănit*“. Tragedie necunoscută. S-ar putea să fie vorba de *Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ* a lui Sofocle (vezi nota precedentă), citată de Aristotel din memorie, cu un titlu modificat după conținutul piesei.

36. „Afară de acestea, altă situație nu-i“. Afirmatia pare contrazisă de fraza imediat următoare, unde situațiile dramatice înfățișate sunt în * număr de patru. Contradicția se

lămurește ținând seama de faptul că, pentru Aristotel, una din aceste situații *posibile în abstract* e cu totul lipsită de tragic „din lipsa elementului dureros“ (ἀπαθές). Utilizabile cu adevărat rămân dar numai trei, ceea ce înlătură contradicția.

1454 a

1. „*Antigona*“. În tragedia cu acest nume a lui Sofocle (versurile 1231–1239), vestitorul povestește înjunghierea lui Hemon, după încercarea de a-și ucide tatăl, pe Creon.

4. „*Element impresionant*“ (ἐκπληκτικόν). Ca și „*minunarea*“ (θαυμαστόν) pomenită înainte (vezi nota la IX 1452 a 4), de care se deosebește printr-o mai mare intensitate (cf. *Top.*, IV 5, 126 b 14: τὴν ἐκπληξιν ὑπερβολὴν θαυμασιότητος), dar cu care uneori se confundă (cf. XXIV 1460 a 15 și XXV 1460 b 25), ἐκπληκτικόν e folosit pentru a indica o stare de spirit prielnică dezlănțuirii emoției tragice.

5. „*Cresfonte*“. Tragedie pierdută a lui Euripide (Nauck, *Euripidis perditarum tragoediarum fragmenta*², Leipzig, 1908, 452–462). Scena la care se referă Aristotel și în care Merope era înfățișată cu securea ridicată, gata să-și omoare fiul, e citată și de Plutarh ca una din cele mai zguduitoare ale teatrului grec: σκόπει δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ τραγωδίᾳ Μερόπην ἐπὶ τὸν υἱὸν αὐτὸν ὡς φονέα τοῦ υἱοῦ πέλεκυν ἀραμένην ... ὅσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ συνεξορθιάζουσα φόβον καὶ δέος μὴ φθάσῃ τὸν... γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον (*De esu carniū*, 2, 5, 998 e).

7. „*Ifigenia*“. *Ifigenia Taurică* a lui Euripide (pomenită și înainte, XI 1452 b 6), versurile 771–818. Cf. XVII 1455 b 9.

9. „*Helle*“. Tragedie a unui autor necunoscut. Gudeman presupune că ar putea fi vorba de o operă pierdută a lui Euripide, pe care nici un catalog n-o pomeneste.

9. „*Cum am mai spus-o*“. Cf. XIII 1453 a 18–21.

XV

17. „A l e s e“. În înțelesul de superioare nivelului comun, cum s-a spus în cap. II 1448 a 1–5 și 16–18.

18. „A ș a c u m a m a r ă t a t“. Cf. VI 1450 b 8 și urm.

20–21. „Măcar că femeia e ... o ființă inferioară“. Aceeași părere se citește și în *Politica*, I 5, 1254 b 13: τὸ ἄρρεν πρὸς τὸ θῆλυ φύσει τὸ μὲν κρείττον τὸ δὲ χεῖρον („raportul de la mascul la femelă e, după fire, o relația de la superior la inferior“). Pentru o caracterizare mai completă a femeii, cf. totuși *Rhet.*, I 5, 1361 a 6.

21. „Iar robul... lucru netrebnic“. Cf. *Polit.*, I 13, 1260 a 9: ἄλλον γὰρ τρόπον τὸ ἐλεύθερον τοῦ δούλου ἄρχει καὶ τὸ ἄρρεν τοῦ θήλεως, καὶ ἀνὴρ παιδός· καὶ πᾶσιν ἐνυπάρχει μὲν τὰ μόρια τῆς φυχῆς, ἀλλ' ἐνυπάρχει διαφερόντως· ὁ μὲν γὰρ δούλος ὅλως οὐκ ἔχει τὸ βουλευτικόν, τὸ δὲ θῆλυ ἔχει μὲν, ἀλλ' ἄκυρον, ὁ δὲ παῖς ἔχει μὲν, ἀλλ' ἀτελής... („omul liber poruncește sclavului în alt chip decât soțul nevestei ori adultul copilului; măcar că părțile sufletului sunt aceleași în toate aceste ființe, ele există în fiecare altfel: sclavul e lipsit cu totul de chibzuință, femeia o are, dar n-are hotărâre, la copil există amândouă, dar nedezvoltate“).

21–22. „Potrivirea“ (τὸ ἀρμόττοντα). Recomandație reluată și de Horatîu în *Epist. către Pisoni*, 156–157 (cf. 315–316):

aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores,

mobilibusque decor naturis dandus et annis

(„înseamnă-ți bine deprinderile fiecărei vârste și dă trăsăturile cuvenite caracterelor schimbătoare o dată cu anii“).

23. „A s e m ă n a r e a“ (τὸ ὅμοιον). După o veche părere a lui Corneille, adoptată de Gudeman, în intenția lui Aristotel „asemănarea“ n-ar fi decât respectul pentru datele tradiției, ceea ce numim astăzi „adevărul istoric“; după Vahlen, urmat de Rostagni, apropierea de natură. Această din urmă interpretare mi se pare întărită de deslușirile oferite ceva mai departe (1454 b 8–14),

într-un pasaj unde se spune că „nevoit să imite oameni mânioși ori uşuratici, ori cu cine ştie ce alte cusururi în firea lor, poetul *trebuie să-i înfăţişeze cum sunt*, şi totuşi mai de soi“: τοιούτους ὄντας, ἐπεικείς ποιεῖν.

25. „Statornicia“ (τὸ ὁμαλόν). În acelaşi sens Horaţiu, *Epist. către Pisoni*, 125–127:

*siquid inexpertum scaenae committis et audes
personam formare nouam, seruetur ad imum,
qualis ab incepto processerit, et sibi constet*

(„dacă aduci pe scenă un subiect neîncercat şi cutezi să plăsmuieşti un personaj nou, păstrează-i până la urmă firea cu care a pornit, făcându-l statornic cu sine însuşi“).

28. „Oreste“. Tragedie a lui Euripide. Aceeaşi critică se repetă în cap. XXV 1461 b 21.

30. „Scila“. Cum a dovedit-o cu trei sferturi de veac în urmă Theodor Gomperz, nu-i vorba de o tragedie, ci de un diti-ramb al lui Timotheos, faimosul autor al *Persilor* (*Skylla in der aristotelischen Poetik und der jungere Dithyrambos*, în „Jbb. f. klass. Philologie“, CXXXV, 1887, p. 460 şi urm. = *Hellenika. Eine Auswahl philol. u. philosophiegeschichtlicher kleiner Schriften*, Leipzig, 1912, pp. 85–92). Cf. Wilamowitz-Moellendorff, *Timotheos' Perser*, Leipzig, 1913, p. 111; Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 68).

30. „Tirada Melanipei“. Celebră în toată Antichitatea pentru vederile-i îndrăzneţ-raţionaliste, această tiradă, cu atât mai surprinzătoare pe o scenă cu cât era pusă în gura unei femei, se citea în *Μελανίππη ἡ σοφὴ* a lui Euripide. Puţinele fragmente păstrate, la Nauck, *Eurip. perd. tragoed. fragmenta*, 483–492.

31. „De nestatornicie, *Ifigenia în Aulis*“. Tragedie a lui Euripide în care, pe punctul de a fi jertfită, îndurerata copilă a lui Agamemnon găseşte tăria să-şi accepte soarta şi păşeşte curajoasă la moarte. Cf. versurile 1220 şi urm. apoi 1374 şi urm.

1454 b

1. „Nu unei intervenţii divine“. Textual: „nu din pricina maşinăriei scenice“ (ἀπὸ μηχανῆς), cu ajutorul căreia zeii

erau făcuți să apară pe scenă pentru a da dezlegare situațiilor celor mai încurcate, soluție lesnicioasă și neartistică (cf. Plat., *Cratyl.*, 425 d: οἱ τραγωδοποιοί, ἐπειδάν τι ἀπορῶσιν, ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι θεοὺς αἴροντες), împotriva căreia avea să protesteze și Horațiu:

*nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
inciderit...*

(*Epist. către Pisoni*, 191–192. Cf. B. Stumpo, *Il 'deus ex machina' nella tragedia greca*, Palermo, 1928; A. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kollmünz, 1960.

1. „Medea“. Tragedia lui Euripide în care, după uciderea rivalei și a copiilor, eroina scapă de răzbunarea lui Iason înălțându-se în văzduh pe un cal înaripat (versurile 1317 și urm.).

2. „Episodul întoarcerii grecilor“. În *Iliada*, II 140 urm., Atena împiedică pe grecii descurajați să ia drumul patriei, renunțând la cucerirea Troiei.

7. „În *Oedipul* lui Sofocle“. Elementul irațional la care se face aluzie ar fi, după XXIV 1460 a 30–31, ignoranța eroului despre condițiile morții lui Laios.

8. „Imitarea unor oameni mai aleși ca noi“. Cf. II 1448 a 16–18.

13. „Mai de soi“ (ἐπεικείης). Vezi mai sus, nota la XIII 1452 b 34.

14. „Agathon“. Citirea e îndoielnică. Despre Agathon – dacă într-adevăr e vorba de poetul tragic cu acest nume – vezi, mai sus, nota la IX 1451 b 21.

17–18. „În scrierile noastre publicate“. Asupra înțelesului acestei trimiteri, vezi *Introducerea*, pp. 12–14, și A. Jannone, *I Logoi essoterici di Aristotele*, în „Atti dell’Istituto di Scienze, Lettere ed Arti“, 113 (1954–1955).

XVI

20. „Am spus-o înainte“. Cf. XI 1452 a 30–1450 b 8 și, în general. H. Philippart, *La théorie aristotélique de l'‘anagnôrisis’*, *RÉG*, XXXVIII, 1925, p. 171 urm.

22. „Lancea purtată de Feciorii Gliiei“. Fragment dintr-un trimetru iambic, citat, probabil, dintr-o tragedie. Feciorii Gliiei (Γηγενεῖς), strămoșii mitici ai tebanilor, se născuseră, spune legenda, din colții balaurului ucis de Cadmos, semănați de erou. Lancea de care vorbește versul, întipărită pe trup, ar fi fost semnul lor distinctiv, după un text al lui Dion Crisostomul: τοῖς μὲν ἐν Θήβαις σπαρτοῖς ποτε λεγομένοις σημεῖον λέγεται εἶναι τοῦ γένους λόγῃ τις, οἶμαι, ἐπὶ τοῦ σώματος (*Orat.*, IV 23).

22–23. „Stelele născocite de Karkinos în *Tieste*“. Nu e lămurit dacă, din cei doi autori tragici cu acest nume (unul, contemporan cu Aristofan; celălalt, în floare în jurul anului 380), Aristotel are în vedere pe cel mai bătrân sau pe cel mai tânăr (un Karkinos e pomenit și în cap. XVII 1455 a 26). Din drama la care se face aluzie nu s-a păstrat nimic (cf., totuși, Nauck, *Tragicor. Graecor. Fragmenta*², pp. 797–798). Cât privește „stelele“ a căror născocire se atribuie tragediografului, s-ar putea să fie vorba de semnul lucitor cu care se mândreau urmașii lui Pelops, reminiscența umărului pe fildeș cu care zeii dăruiseră pe întemeietorul neamului lor.

25. „Tyro“. Tragedie a lui Sofocle, din care ni s-au păstrat câteva fragmente (Nauck, *Trag. Graec. Fragm.*², p. 272 urm.). Recunoașterea pomenită în text e a gemenilor Nereus și Pelias, identificați de mama lor după covătica în care fuseseră expuși.

27. „Altfel e recunoscut de doică“. *Odis.*, XIX 386 urm., în special 392–394:

νίξε δ' ἄρ' ἄσσον ἰοῦσα ἀναχθ' ἐόν· αὐτίκα δ' ἔγνω
οὐλήν, τήν ποτέ μιν σὺς ἤλασε λευκῶ ὀδόντι
Παρνησὸν δ' ἐλθόντα...

(Trad. Murnu: „... pe muntele Parnesos unde merse / cu verii lui mistrețul să-l vâneze. / De rana-i veche dete-acum bătrâna / și pipăind o cunoscă îndată...“).

28. „Și altfel de porcari...“ *Odis.*, XXI 207–227, mai ales 217–220:

εἰ δ' ἄγε δῆ, καὶ σῆμα ἀριφραδὲς ἄλλό τι δείξω,
ὄφρα μ' εὖ γνῶτον πιστωθῆτόν τ' ἐνὶ θυμῷ.
οὐλήν, τὴν ποτέ με σὺς ἤλασε λευκῷ ὀδόντι
Παρνησὸν δ' ἐλθόντα σὺν υἰάσιν Αὐτολύκοιο

(Trad. Murnu: „... și că eu sunt Ulise, / v-arăt un semn învederat cu care / să mă cunoașteți și să-mi dați crezare: / e rana ce-mi făcu mistrețul / cu colțu-i alb când eu fusei cu fiii / lui Autolic pe muntele Parnesos“).

30. „Scena Băii“ (ἐν τοῖς Νίπτροις). E vorba de recunoașterea abia pomenită a lui Odiseu de către doica Euricleea. Vezi mai sus nota la 1454 b 27.

30–31. „Născocite de poet“. Cu alte cuvinte, nedeurgând în chip inevitabil din simpla desfășurare a faptelor.

31–32. „În Ifigenia“. *Ifigenia Taurică* a lui Euripide, pomenită și mai înainte (XI 1452 b 5–8) într-o ordine de idei asemănătoare. Ceea ce Aristotel ține să releve e deosebirea de calitate artistică a celor două recunoașteri ce alcătuiesc momentul culminant al dramei: una, a Ifigeniei de către Oreste, are loc în chip firesc în clipa când eroina încredințează necunoscutului scrisoarea pentru ai ei (versurile 747 și urm.), câtă vreme dezvăluirea identității lui Oreste e dorită de acesta și întărită cu argumente puse în gura lui de poet (versurile 800 și urm.).

35–36. „Glasul suveicii în *Tereul* lui Sofocle“. Drama lui Sofocle (Nauck, *Trag. Graec. Fragm.*², p. 272 urm.) pune în scenă trista poveste a fiicelor lui Pandion, Procne și Filomela, ale cărei amănunte ne sunt păstrate în cântul al VI-lea al *Metamorfozelor* lui Ovidiu, versurile 424–674. Pângărită de cumnatul ei Tereu, apoi mutilată, spre a nu-și putea mărturisi

rușinea, Filomela găsea totuși mijlocul de a se destăinui surorii ei țesând anumite semne pe un covor:

*stamina barbarica suspendit callida tela
purpureasque notas filis intexuit albis,
indicium sceleris, perfectaue tradidit uni,
utque ferat dominae gestu rogat... (576–579)*

(„... pe un război primitiv începe cu îndemânare o fâșie de pânză și, printre itele albe, strecoară semne purpurii, revelatoare ale nelegiurii. Când sfârșește țesătura, o dă unei roabe și o roagă prin semne s-o ducă stăpânei...“).

1455 a

1. „*Ciprienii* lui Dikaiogenes“. Dikaiogenes e un autor de tragedii și de ditirambi de la sfârșitul veacului al V-lea și începutul celui de-al IV-lea. După o ipoteză a lui Welcker, eroul pomenit de text ar putea fi Teucros, întors în Salamina după moartea lui Telamon, împreună cu o suită de ciprieni. În acest caz, „icoana“ ar fi portretul tatălui mort, la vederea căruia Teucros s-ar fi lăsat covârșit de emoție, ceea ce îngăduia lui Eurysaces să ghi-cească pe cine avea înainte-i.

2–3. „În povestea lui Alcinou“. *Odis.*, VIII 83 urm. și 521 urm. unde se povestește că în timpul unui ospăț la curtea regelui feacilor, la auzul propriilor lui isprăvi cântate de Demodoc, Odiseu și-ar fi acoperit fața, ca să-și ascundă lacrimile.

5. „Ca în *Hoefore*“. Cunoscuta tragedie a lui Eschil, versurile 168–232. Pe mormântul lui Agamemnon, Electra găsește o șuviță din părul lui Oreste, prinos al feciorului venit să-și răzbune tatăl. E punctul de plecare al judecății formulate de Aristotel în termeni silogistici.

6–7. „*Ifigenia* lui Polyidos Sofistul“. Puținele informații de care dispunem în legătură cu acest personaj ni-l înfățișează ca pe un artist multilateral, ditirambograf, muzicant și pictor deopotrivă (Diodor, XIV 46, 6; Plutarh, *De musica*, 21). *Ifigenia* aci pomenită a putut fi un ditiramb mai degrabă decât o tragedie. Cf. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 69–70.

9. „În *Tideul* lui Theodectes“. Despre acest autor, vezi mai sus nota la XI 1452 a 27. Despre o tragedie a lui intitulată *Tideu*, n-avem nici o altă știre.

10. „În *Fineide*“. Tragedie necunoscută a unui autor necunoscut. Nu se vede legătura posibilă între subiectul ei și legenda regelui Fineu, pedepsit de argonauți pentru rănirea propriilor lui feciori.

13–14. „*Odiseu vestitor mincinos*“ (Ὀδυσσεὺς ψευδάγγελος). Altă tragedie necunoscută a unui autor necunoscut. Ca subiect, trebuie să se fi apropiat de cuprinsul ultimelor cânturi ale *Odiseii*.

18. „În *Oedipul* lui Sofocle“. *Oedip-rege*, versurile 1110 și urm. Cf. XI 1452 a 25 și 33.

18. „*Ifigenia*“. *Ifigenia Taurică* a lui Euripide. Vezi mai sus nota la 1454 b 31–32.

XVII

23. „Să-și înfățișeze înaintea ochilor“. Revine a spune că poetul e dator să caute a-și da seama de calitățile scenice ale dramei la care lucrează, încercând să-și reprezinte în chipul cel mai plastic nu numai mersul acțiunii, dar până și aspectul fizic al personajelor chemate s-o realizeze. În această ordine de idei, nu-i fără interes mărturisirea unui dramaturg ca Ibsen, în legătură cu crearea unuia din eroii săi: „Auch äusserlich muss ich vor mir haben bis auf den letzten Knopf, wie er steht und geht, wie er sich benimmt, welchen Klang seine Stimme hat“ (citată la O. Walzel, *Henrik Ibsen*, p. 41).

26. „*Karkinos*“. Vezi mai sus, nota la XVI 1454 b 22–23.

26–27. „*Amfiarao*“. Nu știm dacă tragedia întreagă era astfel intitulată, nici care va fi fost rolul personajului cu acest nume, cunoscut mai ales prin drama lui Eschil *Șapte împotriva Tebei*, versurile 568–625. Dintre căpeteniile argiene, singur el se

învrednicește de epitetele „înțelept și viteaz deopotrivă profet vajnic“:

ἕκτον λέγοιμ' ἄν ἄνδρα σωφρονέστατον
ἀλκὴν τ' ἄριστον, μάντιν Ἀμφιάρεω βίαν –

ceea ce nu-l ferește de pieirea hărăzită tovarășilor lui de luptă, câtă vreme o voință mai puternică decât a lui îl împinge să ia partea unor nelegiuiți, el, bărbatul drept între toți:

δίκαιον ἄνδρα τοῖσι δυσσεβεστέροις...

În piesa la care face aluzie Aristotel, se poate presupune că printr-o inadvertență a autorului actorul pus să înfățișeze pe Amfiaraos apărea pe scenă într-un moment nepotrivit, – poate prea curând, cum am sugerat în traducere, căutând să remediez obscuritatea originalului.

29. „Atitudinile personajelor“. Aceeași recomandare, aplicată oratorilor, se citește într-un interesant capitol din *Tusculanae disputationes* ale lui Cicero (IV 19), în care acesta nu face decât să reproducă vederile peripateticilor asupra utilității pasiunilor: „oratore[m] denique non modo accusantem, sed ne defendentem quidem probant sine aculeis iracundiae, quae etiamsi non adsit, tamen uerbis atque motu simulandam arbitrantur, ut auditoris iram oratoris incendat actio“ (cf. *Introducerea*, pp. 21–23).

29 – 30. „Darul de a mișca în cel mai înalt grad“. Textual: „cei mai convingători...“ (πιθανώτατοι). În aceeași ordine de idei, reproducând pe Neoptolem sau poate chiar pe Aristotel, Horațiu avea să spună (*Epist. către Pisoni*, 101–105):

*ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt
humani uultus: si uis me flere dolendum est
primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent
Telephe uel Peleu; male si mandata loqueris
aut dormitabo aut ridebo...*

(„așa cum râdem cu cei ce râd, tot astfel celor ce plâng le arătăm o față înduioșată: de vrei să mă faci să plâng, întâi trebuie să fii îndurerat tu însuți. Numai astfel mă vor atinge suferințele voastre,

o Telephus sau Peleu; altfel, de nu vei ști să dai glas sentimentelor pe care trebuie să le exprimi, ori voi ațipi, ori voi izbucni în răs...“).

32. „De aceea darul poeziei mi se pare la locul lui mai curând în indivizii armonios înzestrați decât în cei scoși din fire“ (διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶ μᾶλλον ἢ μανικῶ). Unul din pasajele cele mai discutate ale *Poeticeii*, din pricina tradiției manuscrise defectuoase, care suprimă pe μᾶλλον în rândul 32 și prezintă ἑξιστατικοί în loc de ἑκστατικοί în rândul 33. Amândouă aceste emendații, neacceptate încă de toți editorii, dar cerute deopotrivă de buna înțelegere a textului și de vederile lui Aristotel asupra obârșiei poeziei (cf. nota la IV 1448 b 5), sunt înlesnite de versiunea arabă. Lectiunea ἑκστατικοί (oferită de un singur manuscris, *Riccardianus* 46) a fost acreditată de Margoliouth, „Class. Review“, XV, p. 54. Introducerea în text a lui μᾶλλον e propusă de Gudeman, întemeiat pe cercetările lui Tkatsch, *Die arabische Uebersetzung der Poetik des Aristoteles*, p. 117; în același sens, v. acum și G.F. Else, *Aristotle's Poetics*, p. 486. În ce privește fondul, așa cum am mai scris-o (mai sus, pp. 128–129; cf. Apendicele IV) mi se pare lămurit că laconica afirmație a lui Aristotel nu poate fi judecată decât ca o luare de poziție împotriva doctrinelor pentru care harul poetic era mai curând un dar al cerului, ori urmarea unei constituții patologice, decât libera înflorire a unor aptitudini naturale. Pentru ilustrarea pomenitelor doctrine, am citat, cu acel prilej, câteva rânduri din platonicele *Ion* (cf. și fragmentul din Democrit reprodus în nota la VIII 1451 a 24). În aceeași ordine de idei, adaug un alt fragment din Democrit: „ceea ce scrie poetul sub îndemnul entuziasmului și al inspirației divine e într-adevăr frumos“ (B 18 Diels: ποιητῆς δὲ ἄσσα μὲν ἂν γράφῃ μετ' ἐνθουσιαμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος καλὰ κάρτα ἐστίν. Cf. Cicero, *De diuinatione*, I 38, 80: „negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse“ și comentariul lui A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, p. 28 și urm.; de asemeni,

Fr. Pfister, *Ekstasis*, în *Pisciculi. Antike und Christentum*, Ergänzungsband I, Münster, 1939, pp. 178–191). Pentru Aristotel, dacă existența unei întregi categorii de poeți înzestrați cu o natură exaltată nu putea fi tăgăduită, tot atât de evident era și faptul că aceștia nu constituiau decât o excepție, din care nu se pot trage concluzii valabile pentru activitatea poetică îndeobște (Cf. J. Croissant, *Aristote et les mystères*, pp. 46–47; K. Svoboda, *L'esthétique d'Aristote*, pp. 51–53). Între εὐφροεῖς și ἐκστατικοί, între poeții „per iscienza, per istudio, per disciplina ed arte a prudenzia“ și acei „per furore e occupazione di mente“ (cum va spune, pe urmele Stagiritului, Leonardo Bruni, *Humanistisch-philosophische Schriften* herseg. von H. Baron, Leipzig-Berlin, 1928, p. 59), prețuirea lui se îndreaptă spre cei dintâi și această judecată aveau s-o ratifice, în curgerea vremii, o serie întreagă de poeți-gânditori, de la Horațiu, în versul 309 al *Epistulei către Pisoni*: „scribendi recte sapere est et principium et fons“ (unde *sapere* nu poate fi înțeles decât ca un principiu rațional, opus facultăților mistice exaltate de sectatorii lui Democrit: cf., mai departe, Apendicele IV), până la Valéry: „ce n'est pas avec des absences et des rêves que l'on impose à la parole de si précieux et de si rares ajustements. La véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. Je n'y vois que recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquisés, et le triomphe perpétuel du sacrifice“ (*Variété*, I, p. 56. Cf. p. 103: „J'aime ces amants de la poésie qui vénèrent trop lucidement la déesse pour lui dédier la molesse de leur pensée et le relâchement de leur raison. Ils savent bien qu'elle n'exige pas le *sacrifizio dell'Intelletto*“). A supra diferenței dintre poetica lui Valéry (τέχνη) și aceea a lui Bremond (inspirație), vezi judicioasele observații ale lui Adriano Tilgher, *Studi di Poetica*, Roma, 1934, pp. 175–176. A supra problemei creației lirice, în general, J. Segond, *Le problème du génie*, Paris, 1930, p. 201 și urm.; Rolland de Renéville, *L'expérience poétique*, Paris, 1938; P. Trahard, *Le mystère poétique*, Paris, 1940; în sfârșit, Liviu Rusu, *Estetica*

*poeziei lirice*², București, 1944, pp. 178–185, a cărui încheiere: „Atmosfera lirică nu este altceva decât determinarea cu mijloace raționale a unei stări pline de tensiune și vibrație, care ne introduce în fondul esențial al existenței“, recheamă în minte o frumoasă pagină din Jacques de Lacretelle, de cuprins asemănător: „Et je me pris à penser soudain que l’inspiration c’était cela: non un transport fabuleux, non l’ivresse grandiloquente qu’on a dite, mais un entendement plus aigu des choses. Sans doute cette faculté passagère nous donne la sensation d’être hors de nous-même, mais elle est bien en nous et ce qui la provoque, c’est notre pouvoir de concentration, notre volonté de parvenir à la connaissance véritable du monde“ (*Le Demi-dieu ou le voyage en Grèce*, Paris, 1930, p. 196).

3. „Pilda Ifigeniei“. O dată mai mult e vorba de *Ifigenia Taurică* a lui Euripide. 1455 b

5. „Jertfiți Zeiței“. În dramă, e vorba de Artemis. Aristotel îi trece numele sub tăcere, potrivit intenției de a nu intra în amănunte.

7. „De un zeu“. Apollo, după al cărui oracol Oreste întreprinsese călătoria depărtată. Cf. versurile 72 și urm., 912, 976 și urm.

9–10. „Fie în felul închipuit de Euripide“. Cf. XVI 1454 b 31–34, 1455 a 18–19 și notele respective.

10. „Fie în felul închipuit de Polyidos“. Vezi, mai sus, nota la XVI 1455 a 6–7.

12–13. „Numele găsite“. Vezi, mai sus, nota la IX 1451 b 10.

14. „Episodul nebuniei“. Referința e la *Ifigenia Taurică*, versurile 273–326.

14. „Și al mântuirii prin purificare“. *Ifigenia Taurică*, versurile 1137 și urm.

15–16. „În epopee, tocmai ele îi asigură lungimea“. O fugară comparație, din acest punct de vedere, între epopee și tragedie, în cap. V 1449 b 12–14.

21. „Se lasă recunoscut“. Cf. *Odiss.*, XVI 154–239; XIX 302–304, 467–502; XXI 188–204.

22. „Se mântuie și pe ei îi nimicește“. Cum s-a spus în cap. XIII 1453 a 31–32, *Odiseea* oferă un exemplu tipic al „unei îndoite desfășurări de fapte, sfârșind în chip potrivit pentru cei buni și pentru cei răi“.

XVIII

26. „Înțeleg, prin urmare, prin intrigă“ (δέσις). La această definiție se cuvine adăugată precizarea că, din pricina mai micii ei importante în alcătuirea tragediei, în raport cu deznodământul (λύσις), intriga e socotită ca putând primi în structura ei și elemente absurde (ἄλογα), inacceptabile în acțiunea propriu-zisă (ἐν τῷ δράματι). Cf. XXIV 1460 a 28 și urm.

29. „În *Linceul* lui Theodectes“. Vezi, mai sus, nota la XI 1452 a 27.

32. „Tragediile sunt de patru feluri...“. Cf. Allan H. Gilbert, *Aristotle's Four species of Tragedy (Poetics XVIII) and their Importance for Dramatic Criticism*, „American Journal of Philology“, LXVIII, 1947, pp. 363–381.

32–33. „...câte sunt și părțile de care am vorbit“. Indicarea „părților“ corespunzând celor patru tipuri de tragedie de care va fi vorba îndată – și care nu pot fi părțile cantitative ale tragediei (cap. XII), nici acele calitative (VI 1459 a 8 urm.) – se numără printre dificultățile cele mai greu de înlăturat oferite de textul *Poeticeii*. Pentru a nu depăși cadrul acestui comentariu cu înșirarea unor soluții a căror serie începe cu Vettori, în secolul al XVI-lea, și din care nici una nu mi se pare satisfăcătoare, mă mulțumesc să observ, cu Rostagni, că Aristotel a putut folosi cuvântul μέρη într-un înțeles mai larg „riferendosi non alla lettera, non a un paragrafo determinato, ma al succo della propria trattazione. Nella quale infatti le parti o elementi che risultano

essenziali sotto l'aspetto specificamente tragico, in rapporto (dico) all' ἔργον della Tragedia sono: 1. περιπέτεια καὶ ἀναγνώρησις, l'una con l'altra connessa (cfr. XI 1452 b 1 sgg.) e costituenti in fondo un'unica cosa, ossia i παρὰ τὴν δόξαν; 2. il πάθος, di cui Aristotele ha fatto lunga e distinta trattazione in XIII; 3. l' ἦθος, su cui il cap. XV; 4. (τέταρτον δέ, come elemento un poco in sott'ordine) la ὄψις, della quale ha detto in XIV 1453 b 1 sgg. che anche da essa è possibile ottenere l'ἔργον della Tragedia, quantunque il valersene sia segno di poeta meno valente" (p. 72).

1. „De tipul... unor Aias sau Ixion“. Cu alte cuvinte, tragedii al căror miez ar fi alcătuit de o întâmplare tot atât de zguduitoare cum e, în primul exemplu citat, nebunia și sinuciderea lui Aias (vezi tragedia cu acest nume a lui Sofocle), iar în al doilea, cazna suferită de Ixion.

1456 a

1-2. „Ftiotidele și Peleu“. Subiecte împrumutate, probabil, legendelor în legătură cu Ahile și cu familia lui. Φθιώτιδες era intitulată o tragedie pierdută a lui Sofocle. Câte un Πηλεύς par a fi scris Sofocle și Euripide.

2. „Tragedia-spectacol“ (ὄψις). Cuvânt corupt. Conjectura ὄψις e a lui Bywater.

3. „Fetele lui Forkis, Prometeu, sau cele a căror acțiune se petrece în Hades“. Fetele lui Forkis erau ființe fabuloase – Sirene și Gorgone – împotriva căroră avusese de luptat Perseu. – Mitul lui Prometeu, de toți cunoscut, fusese tratat înainte de vremea când scria Aristotel, între alții, de Eschil, într-o trilogie faimoasă, din care nu ni s-a păstrat decât o parte: *Prometeu înlăntuit* (Προμηθεὺς δεσμότης). – Despre dramele a căror acțiune se petrecea în lumea infernală se poate presupune că puneau în scenă făpturi și imagini înspăimântătoare, în stare să stârnească în sufletele privitorilor senzația de groază criticată de Aristotel într-un capitol precedent (cf. XIV 1453 b 1-13 și nota la 1453 b 9).

11. „Cum am mai spus-o de multe ori“. Cf. V 1449 b 9 și urm.; IX 1451 b 33 și urm.; XVII 1455 b 15.

16. „Întreaga Cădere a Troiei“. E titlul unui poem epic în două cânturi atribuit lui Arctinos din Milet. După informațiile lexiconului Suda, tragedii inspirate din acest subiect au scris Iofon, feciorul lui Sofocle, un oarecare Nicomachos și Cleofon cel pomenit de Aristotel în cap. II 1448 a 11 și XXII 1458 a 20.

17. „Episoade izolate, ca Euripide“. În tragediile *Epeios și Troienele*, de pildă.

17. „Povestea Niobei“ (Νιόβην). Text corupt. Gudeman citește Θηβαΐδα, veche conjectură a lui M. Schmidt.

18. „Agathon“. Vezi, mai sus, nota la IX 1451 b 21.

22. „Omenie“. Vezi, mai sus, nota la XIII 1452 b 38.

24. „Cum zice Agathon“. Citatul corect e în *Rhet.*, II 24, 1402 a 11–12:

τάχ' ἄν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ' εἶναι λέγοι,
βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα

(„tot așa de bine ar putea spune cineva că e verosimil ca muritorii să aibă parte de tot soiul de întâmplări neverosimile“).

27. „Un element al întregului“ (μόριον... τοῦ ὅλου). În conformitate cu vederile despre unitatea organică a tragediei expus în cap. VII 1450 b 24 și urm.

27. „Să ia parte la acțiune“ (συναγωνίζεσθαι). Ecoul acestei învățături se recunoaște în versurile lui Horațiu, *Epist. către Pisoni*, 193–195:

*actoris partes chorus officiumque uirile
defendat, neu quid medios intercinat actus,
quod non proposito conducat et haereat apte*

(„Corul să țină rolul unui actor cu rosturi proprii; între acte să nu cânte decât ceea ce contribuie la mersul înainte al acțiunii și se adaptează acestui scop“).

30. „Interludii“ (ἐμβόλιμα). Textual: „bucăți de umplură“, cum am tradus cu un rând mai jos.

30. „După pilda dată întâi de Agathon“. Despre această inovație atribuită lui Agathon și urmările ei pentru istoria teatrului grec, cf. W. Kranz, *Stasimon*, p. 235 și urm.

XIX

33. „Despre celelalte elemente“. În ordinea tratării: despre subiect (μῦθος) în cap. VII–XI, XIII–XIV, XVI–XVII; despre caractere (ἦθη) în cap. XV. Cu privire la alte două elemente constitutive, muzica și elementul spectaculos (μελοποιία și ὄψις), s-a arătat, în cap. VI 1450 b 16 urm., că nu intră propriu-zis în preocupările *Poeticei*.

35. „În cărțile de Retorică“ (ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς). Cu ușoare nepotriviri, explicabile, probabil, așa cum presupune Rostagni, p. XXXI, prin aceea că *Retorica* avea să fie compusă în urma *Poeticei*, planul de cercetări schițat în rândurile 38 și urm. corespunde cărților I–II ale tratatului ajuns până la noi. Cf. II 26 1403 a 32 și urm: ἐπεὶ δὲ δὴ τρία ἐστὶν ἃ δεῖ πραγματευθῆναι περὶ τὸν λόγον, ὑπὲρ μὲν παραδειγμάτων καὶ γνωμῶν καὶ ἐνθυμημάτων καὶ ὅλως τῶν περὶ τὴν διάνοιαν, ὅθεν τε εὐπορήσομεν καὶ ὡς αὐτὰ λύσομεν, εἰρήσθω ἡμῖν τοσαῦτα (,întrucât subiectele ce urmează a fi tratate în orice lucrare despre vorbire sunt în număr de trei, să zicem că ar fi de ajuns cele spuse până aci despre pilde, cugetări, entimeme și, îndeobște, despre judecăți, precum și despre mijloacele de a ne îmbogăți cunoștințele și de a dezlega greutățile..“).

3. „În elaborarea acțiunii dramatice“ (ἐν τοῖς πράγμασιν). Cf. Albergiani, p. 111: „Aristotele distingue dunque una retorica della parola e una dell'azione, perchè le convinzioni e i sentimenti possono sorgere o per l'artificio della parola o per l'eloquenza dell'azione; ma poichè nei due casi gli scopi da raggiungere sono gli stessi, eguali debbono essere le cause per cui vengono promossi, e perciò eguali sono i principi delle due retoriche“.

1456 b

10. „Modurile vorbirii“ (τὰ σχήματα τῆς λέξεως). După o tradiție unanimă, acestea ar fi fost deosebite pentru întâia oară de Protagoras. Cf. Diog. Laert, IX 8, 53: διεἰλέ τε (scil. Πρωταγόρας) τὸν λόγον πρῶτος εἰς τέτταρα (scil. σχήματα)

εὐχολήν, ἐρώτησιν, ἀπόκρισιν, ἐντολήν... („Protagoras a fost cel dintâi care a deosebit cele patru moduri ale vorbirii: ruga, întrebarea, răspunsul, porunca...“) și, în același sens, Quintil., III 4, 10: „interrogandi, respondendi, mandandi, precandi, quod εὐχολήν dixit (scil. Protagoras), partes solas putat“. Asupra începuturilor lingvisticii în Antichitate, H. Steinthal, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*² (Berlin, 1890); despre problema aci atinsă, aproape nimic în N. Drăganu, *Istoria sintaxei*, București, 1945, p. 9.

15. „... îl muștră“. Poate în scrierea Ὀμηρικὰ προβλήματα.

16–17. „Cântă zeiță, mânia...“: Μῆνιν ἄειδε, θεά.. Cum se știe, e primul emistih al *Iliadei*.

19. „Ci de altceva“. De meșteșugul declamației (τῆς ὑποκριτικῆς), cum stă scris cu câteva rânduri mai sus.

XX

20. „În întregul lui“. Așadar nu numai obișnuitele „părți de cuvânt“, ci toate elementele expresiei, începând cu sunetul simplu care e litera. Asupra vederilor lui Aristotel în materie de limbă, așa cum sunt expuse în cap. XX–XXII, cf. A. Pagliaro, în „Ricerche linguistiche“, III, 1954, pp. 1–55; Vl. V. Karakulahov, în „Studii Clasice“, II, 1960, pp. 77–84; F. Vanț-Ștef, *ibid.*, V, 1963, pp. 93–108.

21. După verb (ῥῆμα), manuscritele prezintă termenul ἄρθρον („articolul“), pe care majoritatea editorilor și a comentatorilor îl consideră însă ca pe o interpolare, întemeiați pe faptul că atât Dionys din Halicarnas (*De comp. uerb.*, 2, p. 8, 1; cf. *De ui Demosth.*, 48, p. 1101, 4), cât și Quintilian (I 4, 18), sunt categorici în afirmația că Aristotel n-a cunoscut alte „părți ale vorbirii“ decât pe cele trei amintite: σύνδεσμος, ὄνομα, ῥῆμα, și că felurilele categorii de ἄρθρα ar fi fost deosebite abia de stoici,

adevărații creatori ai lingvisticii în Antichitate. Cf. Steinthal, *Gesch. der Sprachwissenschaft*², I, p. 257 urm.; Max Pohlenz, *Die Begründung der abendländischen Sprachlehre durch die Stoa*, Göttingen, 1939.

22. „Litera“. Nu în înțelesul de simbol scris, ci în acel de sunet, fonem.

25 [„Vocale, semivocale, mute“] (τό τε φωνήεν καί τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον). Distincția se întâlnește, înainte de Aristotel, la Platon [Cratyl., 424 c: ...δεῖ πρῶτον... τὰ φωνήεντα διελέσθαι, ἔπειτα... τὰ τε ἄφωνα καὶ ἄφθογγα... καὶ τὰ αὐτὰ φωνήεντα μὲν οὐ, οὐ μέντοι γε ἄφθογγα („trebuie să deosebim mai întâi vocalele, apoi... elementele care nu comportă sunet ori zgomot, ... apoi pe cele care, fără să fie vocale, nu sunt nici mute“). Cf. *Phileb.*, 18 b–c, unde, potrivit aceluiași criterii, Platon deosebește: 1. vocale (τὰ φωνήεντα); 2. elemente ce nu reprezintă propriu-zis sunete, dar produc zgomot (τὰ φωνῆς μὲν οὐ, φθόγγου δὲ μετέχοντα τινος), altfel spus, semivocale, numite uneori și τὰ μέσα; 3. mutele (ceea ce nu produce nici sunet, nici zgomot): τὰ ἄφωνα...

26. „Vocală...“. Pentru valoarea definițiilor ce urmează, din punctul de vedere al lingvisticii moderne, cf. J. Vendryes, *Le langage*, Paris, 1921, p. 25: „On divise d’ordinaire les phonèmes en consonnes et en voyelles. Pratiquement, cette distinction peut se justifier par la définition de la syllabe; toutefois, les mêmes phonèmes sont souvent capables de jouer dans la syllabe le rôle de consonne ou de voyelle. S’il y a entre des deux différence de fonction, il n’y a pas, en effet, différence de nature, et la limite qui les sépare n’est pas tranchée. Consonnes et voyelles font partie d’une «série naturelle dont les extrêmes seuls sont nettement séparés» (Rousselot)“.

26. „Fără o punere în mișcare a buzelor și a limbii“ (ἀνευ προσβολῆς). Interpretarea se întemeiază pe deslușirile date în *De part. animal.*, II 16, 660 a 2 urm.: τῆς δὲ γλώττης μὴ τοιαύτης οὔσης μηδὲ τῶν χειλῶν ὑγρῶν οὐκ

ἄν ἦν φθέγγεσθαι τὰ πλείστα τῶν γραμμάτων. τὰ μὲν γὰρ τῆς γλώττης εἰσὶ προσβολαί, τὰ δὲ συμβολαί τῶν χειλῶν („dacă limba n-ar avea conformația pe care i-o știm, iar buzele n-ar fi și ele flexibile, cele mai multe litere (= sunete) n-ar putea fi rostite. Într-adevăr, unele sunt urmări ale mișcărilor limbii, altele, ale apropierii buzelor“).

27. „Semivocală“. Vezi mai sus nota la 1456 b 25 și Plut. *Quaest Plat.*, 9, 1: ἐν γράμμασι τὰ ἡμίφωνα μέσα τῶν ἀφώνων ἐστὶ καὶ τῶν φωνηέντων τῷ πλεόν ἐκείνων ἤχειν, ἔλαττον δὲ τούτων („... dintre litere, semivocalele sunt într-o situație intermediară față de mute și de vocale, având mai mult din primele și mai puțin din cele din urmă“).

28. „Mută“. O altă definiție în *Hist. anim.*, IV 9 535 a 32: τὰ μὲν οὖν φωνήεντα ἢ φωνῆ καὶ ὁ λάρυγξ ἀφίησιν, τὰ δ' ἄφωνα ἢ γλώττα καὶ τὰ χεῖλη... („vocalele sunt produse de glas (= coardele vocale) și de laringe, mutele – de limbă și de buze“). În acest înțeles, „mute“ erau pentru Aristotel sunetele: β, γ, δ, κ, π, τ.

31. „După înfățișările luate de gură“. Firește, când e vorba de vocale.

31. „După locurile unde sunt produse“. În cazul semivocalelor și al câtorva categorii de sunete: guturalele, labialele, dentalele.

31–32. „După calitatea de aspirate sau tenue“ (δασύτητι καὶ φιλότητι). Cf. *De audib.*, 804 b 8–11: δασεῖαι δ' εἰσὶ τῶν φωνῶν ὅσαις ἔσωθεν τὸ πνεῦμα εὐθέως συνεβάλλομεν μετὰ τῶν φθόγγων, φιλαὶ δ' εἰσὶ τούναντίον ὅσαι γίνονται χωρὶς τῆς τοῦ πνεύματος ἐκβολῆς („aspirate sunt sunetele produse atunci când, o dată cu zgomotul, expirăm aer (din plămâni), tenue, dimpotrivă, acele produse fără expirarea aerului“).

32. „După lungime sau scurtime“ (μῆκει καὶ βραχύτητι). Ceea ce se numește, cu un termen tehnic, „cantitatea“.

32–33. „Acute, grave sau medii“ (ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ). Cu alte cuvinte, după cum poartă un accent ascuțit, grav sau circumflex.

35. „Silaba e...“. Definiția nu e însușită de lingviștii din zilele noastre. Cf. Vendryes, *op. cit.*, p. 65: „Ce qui est très délicat, c'est de marquer le point précis où les syllabes commencent ou finissent. M. Roudet enseigne que la syllabation offre trois aspects suivant le point de vue auquel on se place. «Toutes les fois que l'on passe d'une syllabe à une autre, il y a, dit-il, une variation brusque qui affecte à la fois le régime de l'expiration, le mouvement articuloire et la perceptibilité auditive». Cette triple variation permet dans un certain nombre de cas de fixer la limite des syllabes; dans beaucoup d'autres, la division est arbitraire. Il serait aussi puéril de chercher à la fixer que de vouloir déterminer à quel point précis se trouve le fond d'une vallée entre deux montagnes“.

38. „Particula de legătură“. „Come nella classificazione complessiva di tutte le parti dell'elocuzione, così nelle definizioni del σύνδεσμος, Aristotele procede dal meno importante al più importante. La prima definizione riguarda quelle particelle di poco momento: riguarda quella specie di σύνδεσμος che (ecco il criterio interno) «nè impedisce nè contribuisce che di più voci si formi un'unica voce significativa». Se, cioè, di più voci in una proposizione si è fatta un'unica voce significativa, un unico concetto, questo non è certamente per merito delle suddette particelle. Invece tale merito, tale proprietà appartiene ad un'altra specie di σύνδεσμος, alla quale ora passa Aristotele, nella sua seconda definizione: che perciò va tenuta in stretto contatto con la precedente. Ed è la specie delle preposizioni come περί, ἀμφί, ecc. ed altre particelle analoghe, le quali effettivamente legano più voci significative in un'unica voce significativa“ (Rostagni, *La Poetica di Aristotele*², p. 120). Cf. și A. Döring, *Die aristotelischen Definitionen von σύνδεσμος und ἄρθρον*, în „Archiv f. Gesch. d. Philosophie“, III, 1890, pp. 363–369).

1457 a

5. După definiția particulei de legătură, manuscrisele menționează din nou, în acest loc, articolul (ἄρθρον), definit ca un „sunet lipsit de înțeles propriu, făcut să marcheze începutul, sfârșitul sau împărțirile unei fraze“ (ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνῆ ἄσημος ἢ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ). Pentru motivul arătat în nota la 1456 b 21, majoritatea editorilor consideră aceste rânduri ca o interpolare stângace, pe care o exclud cu hotărâre din text.

10. „Numele“ (ὄνομα). O definiție identică în *De interpr.*, 2, 16 a 19: ὄνομα μὲν οὖν ἐστὶ φωνῆ σημαντικῆ... ἄνευ χρόνου, ἧς μηδὲν μέρος ἐστὶ σημαντικὸν κεχωρισμένον („numele e un sunet înzestrat cu înțeles... dar neimplicând vreo indicație de timp, ale cărui părți componente – luate izolat – n-au un înțeles propriu“). În această accepție, ὄνομα înglobează nu numai substantivele, așa cum le definim astăzi, dar și adjectivele, pronumele și, poate, articolul, considerat ca pronume demonstrativ.

14. „Verbul“ (ῥῆμα). Cf. *De interpr.*, 3, 16 b 6 urm.: ῥῆμα δέ ἐστιν τὸ προσημαῖνον χρόνον, οὗ μέρος οὐδὲν σημαίνει χωρὶς καὶ ἔστιν ἀεὶ τῶν καθ' ἑτέρου λεγομένων σημείον („verbul este (un sunet), implicând o indicație de timp, ale cărui părți – luate izolat – n-au nici un înțeles propriu...“). În realitate, cum se știe, indicația de timp asupra căreia stăruie Aristotel în amândouă definițiile nu e singurul aspect sub care verbul se deosebește de nume.

19. „Flexiunea“ (πτῶσις). Cum reiese destul de lămurit din text, sub categoria generală a flexiunii Aristotel înțelege: 1. cazurile oblice ale substantivelor, adjectivele, pronumelor; 2. ideea de număr (plural sau singular); 3. „felurile de rostire“, în care se cuprind măcar în parte modurile verbelor (cf. și XIX 1456 b 9 și urm.).

24. „Propoziția“ (λόγος). Aceeași definiție în *De interpr.*, 4, 16 b 26: λόγος ἐστὶ φωνῆ σημαντικῆ... ἧς τῶν μερῶν τι σημαντικὸν ἐστὶ κεχωρισμένον („propoziția este un sunet

înzestrat cu înțeles... ale cărui elemente separate au fiecare înțelesul său“). Cf. Vendryes, *op. cit.*, p. 82: „on peut définir la phrase la forme sous laquelle l’image verbale s’exprime et se perçoit au moyen de sons“.

26. „Definiția omului“. Dată chiar de Aristotel în alte scrieri. Cf. *Top.*, I 7, 103 a 27: ζῷον πεζὸν δίπουν („animal pedestru cu două picioare“) sau *ibid.*, V 2, 130 b 8: ζῷον ἐπιστήμης δεκτικόν („animal capabil să primească învățatură...“).

XXI

31. „Numele“. Făcând abstracție de indicația de timp notată în capitolul precedent ca principală caracteristică a verbului (vezi nota la 1457 a 14), nimic nu se opune ca acesta să intre și el în categoria cuprinzătoare a numelui. Cu acest înțeles e folosit ὄνομα în cap. XXI 1457 a 27, bunăoară.

33–34. „Cunoscând că distincția nu se aplică elementelor cuvântului compus“. Ideea mai curând decât litera textului, care sună: πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματι ὡς σημαίνοντος καὶ ἀσήμου („nu însă în accepția că ar avea, ori ba, un înțeles înăuntrul cuvântului“). Rezervă făcută să întărească afirmația din capitolul precedent, 1457 a 11–14.

36. „Massalioți“ (τῶν Μασσαλιωτῶν). Conjectură a lui Diels, „Sitzber. preuss. Akad. der Wissenschaften“, 1888, I, p. 53. Manuscrisele dau: τῶν μεγαλιστῶν, ceea ce n-are noimă.

1. „Obștesc“ (κύριον). La Horatîu, *Epist. către Pisoni*, 234: *dominantia nomina*. 1457 b

3. „Provincialism“ (γλωττα). În cap. XXII 1458 a 22 i se mai spune și ξενικόν („termen străin“). Cum însă gândul lui Aristotel nu merge la cuvinte din altă limbă, ci la forme rare sau dialectale grecești, traducerea potrivită mi se pare cea adoptată.

5. Σίγυνον. Cf. Herodot V 9: σιγύνας δ’ ὧν καλέουσι Λίγυες οἱ ἄνω ὑπὲρ Μασσαλῆς οἰκέοντες τοὺς καπήλους,

Κύπριοι δὲ τὰ δόρατα („Ligurii care locuiesc mai sus de Massalia obișnuiesc să numească σιγύννας pe negustorii cu mărunțeaua; ciprienii, în schimb, dau același nume sulitelor...“).

6. În locul lacunei indicate în text prin puncte de suspensie, Tkatsch și, după el, Gudeman, întemeiați pe traducerea arabă care păstrează aci un rând suplimentar – *doru autem est nobis proprium, populo autem glossa* – propun întregirea: <τὸ δόρυ ἡμῖν μὲν κύριον, Κυπρίοις δὲ> γλῶττα („δόρυ e pentru noi cuvânt obștesc, pentru ciprieni însă un provincialism“).

7. „Metafora“ (μεταφορά). Definiția implică și o încercare de clasificare formală a metaforelor, cea dintâi din istoria esteticii. Iar dacă, așa cum relevă cu dreptate Tudor Vianu în *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957, p. 96: „noțiunea aristotelică a metaforei ignorează atât sensul ei unificator, cât și celelalte funcțiuni psihologice și estetice... pe care le-a identificat cercetarea mai nouă“, lucrul e deopotrivă firesc și inevitabil, în ciuda observațiilor pătrunzătoare asupra subiectului, care nu lipsesc nici în *Rhet.* III 2 1405 a 3 – 1405 b 21.

10. „Aci mi-a stat corabia“. Primul emistih din *Odiseea*, I 185, repetat și în cântul XXIV 308.

11–12. „Mii de isprăvi frumoase săvârșit-a Odiseu“. Versul e din *Iliada*, II 272.

13–14. „Sufletul luându-i-l cu bronzul“ și „tăind (apa) cu bronzul neînduplecat“. Cu multă probabilitate, versuri din poemul lui Empedocle Καθαρμοί („Purificările“), frg. 143 și 138 Diels. Asupra înțelesului lor în contextul original, vezi U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Καθαρμοί des Empedokles*, în „Sitzber. Akademie Berlin, Philos.-hist. Klasse“, 1929, p. 27 (= *Kleine Schriften I. Klassische griechische Poesie*, Berlin, 1935, pp. 473–521).

22. „Cupa lui Ares“ (φιάλην Ἄρεως). Imaginea împrumutată lui Timotheos, frg. 22 Wilamowitz (= 16 Bergk).

24–25. „Seara vieții“ sau „amurgul vieții“. Asupra autenticității (de conținut, mai curând decât de formă) a acestor

citare și a probabilei lor legături cu speculațiile lui Empedocle în jurul vieții omului (comparată cu viața anotimpurilor, cum se poate deduce din versurile de inspirație pitagoreică ale lui Ovidiu, în cartea XV-a a *Metamorfozelor*, 199 și urm.), vezi A. Rostagni, *Il verbo di Pitagora*, pp. 286–287.

29. „Semănând dumnezeiasca văpaie“. Nu se știe de cine ar putea fi acest emistih. După Gudeman, de Pindar.

33. Potrivit precizărilor de la începutul capitolului (1457 b 1–2) și ordinii urmate în expunere, trebuie să presupunem că rândurile lipsă din manuscrise cuprindeau tratarea numelui-podoabă (κόσμος) sau, cu cuvintele lui Cicero: „verbum ornandi causa proprium proprio commutatum“ (*De orat.*, III 167).

35. Ἐρρυγας. Citire nesigură: ἐρρυγας e conjectura lui Vettori.

35. Ἀρητήρα. În *Iliada*, I 11.

3. Πόλεως – πόληος. H e vocală lungă prin natură, ε scurtă. 1458 a

4–5. Κρῖ, δῶ și ὄψ (pentru ὄψις) sunt pilde ale fenomenului numit, cu un termen statornicit după Aristotel, apocopă (ἀποκοπή). Cât privește emistihul: μία γίνεται... etc. („o singură privire porni din amândoi ochii“) e un citat din Empedocle (frg. 88 Diels).

7. Δεξιτερόν κατὰ μάζον („pe la sânul drept“) = *Iliada*; V 393. Forma δεξιτερόν e comparativul lui δεξιόν.

8–9. „Altele intermediare“ (τὰ δὲ μεταξύ). E ceea ce numim astăzi genul neutru (*neutrum*), cu echivalentul latin al termenului – mai nou decât Aristotel – οὐδέτερον.

15. „În ι sfârșesc numai trei“. Și în cazul acesta, și în cazul următor al cuvintelor terminate în υ, arătările lui Aristotel nu corespund realității.

XXII

18. „Limpede, fără să cadă în comun“ (σαφή καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι). Aceeași recomandatie în *Rhet.*, III 2, 1404

b 1 și urm.: ὠρίσθω λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναι, σημεῖον γὰρ ὅτι ὁ λόγος, ἐὰν μὴ θηλοῖ, οὐ ποιήσει τὸ ἑαυτοῦ ἔργον, καὶ μήτε ταπεινὴν μήτε ὑπὲρ τὸ ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν. ἡ γὰρ ποιητικὴ ἴσως οὐ ταπεινὴ, ἀλλ' οὐ πρέπουσα λόγῳ („însușirea de căpetenie a stilului e aceea de a fi limpede: dovadă, faptul că o expunere, dacă nu se face înțeleasă, nu-și atinge țelul; de altă parte, stilul nu trebuie să fie nici comun, nici prea căutat, ci numai potrivit. Un stil poetic nu riscă să cadă în comun, dar nu e nici ceea ce se potrivește expunerii“). Cf. G.L. Hendrickson, *The peripatetic Mean of Style and the three Stylistic Characters*, în „Amer. Journal of Philology“, XXV, 1904, pp. 125–146; de același, *The Origin and Meaning of the Ancient Characters of Style*, *ibid.*, XXVI, 1905, p. 249 urm. Pentru dezvoltarea ulterioară a doctrinei stilurilor, în special la romani, vezi și J.F. D'Alton, *Roman Literary Theory and Criticism*, p. 68 și urm.

18–19. „Cu adevărat limpede e cel ce folosește numai cuvintele obștești“. Ideea e reluată în *Rhet.*, III 2, 1404 b 5 urm., cu referire precisă la acest pasaj al *Poeticeii*: τῶν δ' ὀνομάτων καὶ ῥημάτων σαφῆ μὲν ποιεῖ τὰ κύρια, μὴ ταπεινὴν δὲ ἀλλὰ κεκοσμημένην τὰλλα ὀνόματα ὅσα εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς... („dintre nume și verbe, contribuie la claritate cele obștești; la obținerea unui stil care să nu fie comun, ci împodobit, cecelelalte nume arătate în scrierile despre poetică“).

20. Cleophon. – Vezi, mai sus, nota la II 1448 a 11.

20. Sthenelos. – Autor dramatic necunoscut altfel decât prin această critică și prin glumele făcute pe seama lui de Aristofan, *Viespile*, 1313.

21. „Termeni străini“ (ξενικοῖς). Vezi și nota la XXI 1457 b 3.

24. „Barbarism“ (βαρβαρισμός). Termenul apare aci pentru întâia oară într-un text grec cu valoare de substantiv.

25. „Enigmă“ (αἴνιγμα). Cf. definiția lui Tryphon (*Rhet. Graeci*, III 193 Spengel): αἴνιγμά ἐστι φράσις ἐπιτετηδευμένη κακοσχόλως εἰς ἀσάφειαν ἀποκρύπτουσα τὸ νοούμενον ἢ

ἀδύνατον ἢ ἀμήχανον παριστανούσα... („enigma e o frază formulată în chip întortocheat, care-și ascunde sensul în neclaritate sau prezintă o imposibilitate în termeni anevoie de lămurit“)

27–28. „Văzut-am om etc...“. Ghicitoare foarte des întâlnită în texte, atribuită îndeobște poetei Cleobulina (= Diehl, *Anthol. Lyrica Graeca*, I 1, p. 130). Cum explică Aristotel singur în *Rhet.*, III 2, 1405 a 35, e vorba de o ventuză de bronz „lipită“ (termen metaforic pentru „aplicată“) pe spatele suferindului.

1. „Scurtările“ (ἀποκοπαί). Nu în accepția atribuită termenului de gramaticii posteriori: suprimare a finalei (vezi, mai sus, nota la 1458 a 4–5), ci în înțelesul larg al lui ἀφηρημένον din cap. XXI 1458 a 2 și urm.

1458 b

6. „Făcând haz“ (διακωμωδοῦντες). În opere comice, după cât se poate deduce din cele două nume citate mai departe.

6. „Pe seama poetului“. A poetilor în general și, în primul rând, a lui Homer, „poetul“ prin excelență.

7. Euclide cel Bătrân. Personaj necunoscut. Cu nepuțință de hotărât dacă e vorba de un comediograf (cum presupune Rostagni), de un magistrat (cum sugerează Bywater), sau de filozoful Euclide din Megara, elev al lui Socrate (cum înclină să creadă Gudeman).

9–10. Ἐπιχάρην εἶδον și οὐκ ἂν γ' ἐράμενος. Două hexametre stângace, în care o serie de vocale scurte sunt lungite arbitrar și în care, cum bine observă Albergiani, „la pompa dell'espressione contrasta con la vacuità del contenuto“.

12. „Măsura“ (τὸ μέτρον). Această dreaptă măsură, care ține un loc atât de însemnat în gândirea aristotelică, nu-i o născocire a filozofului: în ordinea etică și în ordinea estetică, în învățătura înțelepților și în creațiile artiștilor, apropiați de o comună repulsie pentru excesele de orice natură, aspirația către proporție și cuviință – către μέτρον și πρέπον – e una din trăsăturile de căpetenie ale sufletului grec. De la faimosul μηδὲν ἄγαν, deviza lui Solon, până la tragedia lui Eschil, pătrunsă toată de frica de ὕβρις – excesul urât de zei și pedepsit de Ursită; de la liniile

austere ale Partenonului până la frontoanele templului lui Zeus din Olimpia, aceste imnuri împietrite închinare Legii, nimic nu oglindește cu mai multă constanță năzuințele adânci ale culturii elene decât măsura turnată în forme și canoane. Cf., în această ordine de idei, paginile mereu actuale ale lui Werner Jaeger, *Paideia*, I, p. 410 și urm. și, pentru interpretarea sculpturilor de la Olimpia, în special, Ch. Picard, în „Bull. de l'Assoc. Guillaume Budé”, 1938, 1, pp. 3–24.

19. „La Eschil și la Euripide”. Amândouă tragediile la care se face aluzie s-au pierdut.

25. Față de:

νῦν δὲ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικῆς
(*Odis.*, IX 515), versul:

νῦν δὲ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδής,
deși mai limpede, e mai plat, din pricina adjectivelor comune folosite.

28. Aceeași observație despre versul:

δίφρον μοχθηρὸν καταθείς μικράν τε τράπεζαν
față de homericul:

δίφρον ἀεικέλιον καταθείς ὀλίγην τε τράπεζαν
(*Odis.*, XX 259).

30. „Țărmurile vuiesc”, *Iliada*, XVII 265.

31. Arifrades. – Necunoscut. Poate un autor comic. Greu de spus dacă (așa cum presupune Rostagni) e vorba de personajul înfierat de Aristofan în *Cavalerii*, 1280 și urm.

1459 a

5–6. „Cu mult cel mai de preț... darul metaforilor” (τὸ μεταφορικόν). La fel și în *Rhet.*, III 2, 1405 a 4 (poate cu referire tocmai la această afirmație): πλείστον δύναται καὶ ἐν ποιήσει καὶ ἐν λόγοις... καθάπερ ἐλέγομεν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς („are o însemnătate deosebită și în poezie și în cuvântări... precum am arătat în scrierile despre poetică”).

7. „Fericite predispoziții” (εὐφυΐας). Cf. XVII 1455 a 32–33 și nota respectivă.

8., „A ști să vezi asemănările“ (τὸ ὅμοιον θεωρεῖν). Tot astfel, în *Top.*, VI 2, 140 a 10: πάντες οἱ μεταφέροντες κατὰ τινα ὁμοιότητα μεταφέρουσιν („toți cei ce recurg la metafore o fac întemeiați pe o oarecare asemănare“).

11., „În trimetrii iambici etc.“. Vezi nota la IV 1449 a 25–26.

XXIII

17., „Imitația în formă de poveste versificată“ (διηγηματικῆς καὶ ἐμμέτρου μιμητικῆς). Epopeea, pe care forma narativă o deosebește de tragedie și versul de narațiunile în proză.

18., „Aceeși alcătuire dramatică“. Cf. VII 1450 b 24–26.

20., „Ca orice organism“ (ὡσπερ ζῶον). Vezi, mai sus, VII 1450 b 35 și textul din Platon, *Phaedr.*, 264 c reprodus și tradus în nota respectivă.

21., „Desfătarea care-i e proprie“ (τὴν οἰκείαν ἡδονήν). Cf. VI 1449 b 28; XIII 1453 a 36 și *Introducerea*, p. 41.

21–22., „Ca a subiectelor istoriei“. Vezi, mai sus, nota la IX 1451 b 4–5.

25., „Cam în aceeași vreme“. Cf. Herodot, VII 166: πρὸς δὲ καὶ τάδε λέγουσι ὡς συνέβη τῆς αὐτῆς ἡμέρης ἔν τε τῇ Σικελίῃ Γέλωνα καὶ Θήρωνα νικᾶν Ἀμίλκαν τὸν Καρχηδόνιον καὶ ἐν Σαλαμίνι Ἕλληνας τὸν Πέρσην („mai spun (sicilienii) că s-a întâmplat că în aceeași zi în care Gelon și Theron au învins în Sicilia pe Hamilcar cartaginezul, grecii învingeau la Salamina pe persi“).

30., „Așa cum am mai spus-o“. Cf. VIII 1451 a 22 și urm.

35., „O singură parte a războiului“. Mânia lui Ahile: μῆνις Ἀχιλλέως, astăzi încă socotită de critica homerică drept nucleul original al întregii epopei.

36. „Catalogul corăbiilor“ (νέων καταλόγῳ). *Iliada*, II 484–780. Cf. Th.W. Allen, *The Homeric Catalogue of Ships*, Oxford, 1921 și *Homer*, pp. 328–350.

1459 b

37. „Un singur personaj“. Cf. VIII 1451 a 20 și urm.

1. „Autorul *Cipriilor*“. Problema paternității acestui poem pare să se fi pus foarte de timpuriu, de vreme ce un ecou al discuției se întâlnește în Herodot, care respinge cu hotărâre ideea că ar putea fi vorba de o operă homerică: δηλοῖ ὅτι οὐκ Ὅμηρου τὰ Κύπρια ἐπέα ἐστὶ ἀλλ' ἄλλου τινός (II 117). Mărturiile vechi sunt adunate și discutate de Rzach, în RE XI, col. 2378–2396. O privire asupra chestiunii, și în Allen, *Homer*, pp. 61–62.

2. „Al *Micii Iliade*“ (τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος). Atribuită îndeobște lui Lesches din Lesbos. Mărturiile la Rzach, *loc. laud.*, col. 2410–2422 și Allen, *Homer*, pp. 63–64.

5. „*Judecata armelor*“ (Ὀπλων κρίσις). Armele lui Ahile, atribuite lui Odiseu în urma morții eroului. Hotărârea avea să pricinuiască nebunia și sinuciderea lui Aias, întâmplare dramatică pusă în scenă, între alții, de Sofocle. Vezi, mai sus, nota la XVIII 1456 a 1.

5–6. „*Filoctet*“ – e faimosul arcaș (moștenitor al arcului lui Herakles), părăsit de greci pe insula Lemnos, apoi dus cu sila la Troia pentru a pune capăt asediului. Din numeroasele tragedii cu acest titlu pomenite de texte, ni s-a păstrat aceea a lui Sofocle.

6. *Neoptolem*. Feciorul lui Ahile, convins de Odiseu să vină și el în ajutorul grecilor. În tragedia abia pomenită a lui Sofocle rolul lui e să ajute la amăgirea lui Filoctet.

6. *Eurypylos*. Fiul lui Telephos. Pornit să ajute pe troieni, a fost ucis de Neoptolemos.

6–7. „*Odiseu cerșetor*“ (Πτώχεϊα). Pune în scenă episodul travestirii lui Odiseu pentru a putea pătrunde în Troia și răpit Palladiul.

7. „*Lacedemonienele*“ (Λάκαιναι). Pare a fi vorba de însoțitoarele spartane ale Elenei, venite cu ea în cetatea lui Priam, cu ajutorul cărora Odiseu săvârșea isprava pomenită în nota precedentă.

7. „Căderea Troiei“ (Ἰλίου πέρις). Despre tragedia inspirate de evenimentele povestite în poemul lui Arctinos, vezi, mai sus, nota la XVIII 1456 a 12.

7. „Întoarcerea corăbiilor“ (ἀπόπλους). Despre o tragedie cu acest titlu n-avem nici o știre, iar asupra subiectului nu se pot face decât presupuneri. Pare probabil, oricum, că nu e vorba de episodul din cântul al II-lea al *Iliadei*, pomenit și în cap. XV 1454 b 2.

8. „*Sinon*“. Rolul acestui personaj în episodul calului troian e expus cu toate amănunțele în cartea a II-a a *Ēneidei* lui Vergiliu, versurile 57–198 și 233–265.

8. „*Troienele*“ (Τρωάδες). Pilde de tragedii înfățișând suferințele femeilor din Troia, după distrugerea patriei lor, ni s-au păstrat în *Troienele* și în *Hecuba* lui Euripide.

XXIV

8. „Aceleași varietăți“. Cf. XVIII 1455 b 32 și urm.

13. „Fiecare din poemele lui...“ Cu aceste aprecieri sumare, compară paginile de pătrunzătoare analiză psihologică și estetică ale anonimului *Tratat despre Sublim*, cap. IX, din care mă mulțumesc să citez încheierea: „... *Iliada* fiind compusă într-o vreme când spiritul lui Homer se găsea în culmea puterii toată această operă a căpătat un caracter dramatic și furtunos, câtă vreme în cea mai mare parte a *Odiseei* se vedește un caracter narativ, care e acel al bătrâneții. Astfel, în *Odiseea*, l-am putea compara pe Homer cu soarele la asfințit, care-și păstrează măreția, dar e fără putere. Într-adevăr, el nu mai folosește aci un ton ca acel din poemul despre Ilion, nici înălțimea de stil mereu susținută și fără căderi, nici aceeași mulțime de patimi ce se revarsă unele după altele, nici vioiciunea și vigoarea ca-n discursurile ce îndeamnă la fapte, nici belșugul de imagini luate din lumea lucrurilor adevărate, ci în *Odiseea*, totul reducându-se la basm și la povestirea unor rătăcirii de necrezut, vedem că măreția scade, întocmai

cum oceanul se retrage în sine lăsându-și țărnișurile goale. Spunând acestea, n-am uitat furtunile din *Odissea*, nici întâmplările cu Ciclopul și alte câteva locuri: vorbesc de bătrânețe, dar de bătrânețea lui Homer..." (trad. Balmuș, ușor modificată).

16. „Îi întrece pe toți“. Dintre mărturiile de entuziastă prețuire a lui Homer din partea celor vechi, pe lângă rândurile reproduse în nota precedentă, mă mulțumesc să citez judecățile lui Strabon, I 1, 2: ὅς (scil. Ὅμηρος)... ἐν τῇ κατὰ τὴν ποιήσιν ἀρετῇ πάντας ὑπερβέβληται τοὺς πάλαι καὶ τοὺς ὕστερον („... Homer... care în însușiri poetice i-a întrecut cu mult pe toți poeții, pe cei de altădată ca și pe cei de astăzi“) și Quintilian, X 1, 46: „... ut Aratus ab Ioue incipiendum putat, ita nos rite coepturi ab Homero uidemur. Hic enim, quemadmodum ex Oceano dicit ipse omnium fontium cursus initium capere, omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit. Hunc nemo in magnis rebus sublimitate, in paruis proprietate superauerit. Idem laetus ac pressus, iucundus et grauis, tum copia tum breuitate mirabilis, nec poetica modo, sed oratoria uirtute eminentissimus“ („... așa cum Aratos se crede obligat să înceapă cu Zeus, și noi socotim că trebuie să pornim, după datină, cu Homer. Căci dacă acesta singur spune despre Ocean că e obârșia tuturor izvoarelor, propria lui operă constituie începutul și pilda oricărui soi de elocință. Doar nimeni nu l-a întrecut vreodată nici în înălțimea tonului, când e vorba să povestească întâmplări însemnate, nici în proprietatea termenilor, în lucrurile mărunte. Aci vesel ori grav, aci senin ori îngândurat, deopotrivă vrednic de admirație prin amploare și sobrietate, Homer întrece pe fiecare nu numai prin darurile lui poetice, dar și prin cele oratorice“.

19. „Cea arătată“. Cf. V 1449 b 12–15; VII 1451 a 2–15; XXIII 1459 a 31–32.

22. „Durata tragediilor jucate într-o singură reprezentație“. Obișnuit, o trilogie sau o trilogie urmată de o dramă satirică. Vezi, mai sus, nota la VII 1451 a 7.

25–26. „Restrânsă la cele petrecute pe scenă“ (τὰ ἐπὶ τῆς σκηνῆς). Din această simplă *constatare* a lui Aristotel, teoreticienii italieni ai Renașterii (și, după ei, cei francezi ai veacului al XVII-lea) aveau să scoată faimoasa regulă a unității de loc, tot atât de puțin aristotelică, în ciuda textelor invocate, ca și regula unității de timp, elaborată cam în aceeași vreme. Cf. R. Bray, *op. cit.*, pp. 275–285 și nota la V 1449 b 12–13; de asemeni, lucrarea mai veche a lui E. Jerusalem, *Ueber die aristotelischen Einheiten im Drama*, Leipzig, 1885.

28. „Dacă sunt legate cu acțiunea principală“ (οἰκείων ὄντων). În stare să contribuie, așadar, la sporirea unității de interes a epopeii, după arătările din cap. XXIII 1459 a 19 și urm.

28. „Amplioare a“ (ὄγκος). *Amplitudo*. Aci cu aplicare la cuprins. În alte întrebuițări, cu aplicare la stil.

29. „Măreția“ (μεγαλοπρέπειαν). Ca și ὄγκος, califică aci cuprinsul. Mai târziu avea să ajungă termenul făcut să caracterizeze stilul nobil și sublim. La Demetrios, bunăoară, *De elocut.*, 18: μεγαλοπρεπής... σεμνὴ περίοδος. Cf. și Dionys., *De Lys.*, 13.

32. „Rodul experienței“ (ἀπὸ τῆς πείρας). Ajutată de natură (φύσις), cum s-a spus în cap. IV 1449 a 23–25. Cf. și mai departe 1460 a 4.

1. „Pentru danț“. Cf. IV 1449 a 21–23.

1460 a

1. „Pentru acțiune“. La fel, Horațiu: „...natum rebus agendis“ (*Epist. către Pisoni*, 83). Cf. Cicero, *Orator*, 191.

2. Hairemon. Mai sus, nota la I 1447 b 21.

4. „Cum am mai spus-o“. Cf. IV 1449 a 23–25 și XXIV 1459 b 32.

6–7. „Poetul e dator să vorbească cât mai puțin în nume propriu“. Asupra acestui aspect al învățaturii aristotelice despre poezie, cf. *Introducerea*, pp. 45–46 și reflecțiile lui Rostagni, *Poesia ed estetica classica*, în *Classicità e spirito moderno*, Torino, 1939, pp. 82–83: „... il criterio supremo mediante il quale Aristotele arriva a distinguere ciò che è più poesia de ciò che è meno poesia, è che il poeta deve il meno

posibilă să vorbească în numele propriu..., bensi trebuie să vorbească doar în numele altor personaje. Din această perspectivă, cea mai generală formă a poeziei este cea în formă de piramidă; unde în vârf – aproape la culmea artei – predomină formele pur dramatice; în mijloc se adună formele amestecate, dramatico-epice, precum epica; în jos rămân – fără să merite nici o atenție specială – formele pur epice”.

12. „Elementul miraculos” (τὸ θαυμαστόν). Cf. IX 1452 a 4 și urm.

13. „Iraționalul” (ἄλογον). „L'irrațional este ceea ce nu poate fi gândit, ceea ce gândul nu poate afirma ca adevărat; acest termen are însă în *Poetica* un sens foarte larg pentru că include și imposibilul (ceea ce în realitate nu se poate niciodată afirma ca adevărat din punct de vedere al gândului); și oscilează de la imposibilitate psihologică la absolut absurd” (Albeggiani, pp. LXIV–LXV).

15. „Amănunțele fugăririi lui Hector”. În *Iliada*, XXII 131 și urm. Versul la care Aristotel se referă în chip special e 205:

λαοῖσιν θ' ἀνένευε κάρηατι δῖος Ἀχιλλεύς

(„semne făcea el din cap, șoimantul Ahile, spre oaste”).

17. „Miraculosul e plăcut”. Cf. *Rhet.*, I 11, 1371 a 31–34: καὶ τὸ μανθάνειν καὶ τὸ θαυμάζειν ἡδὺ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ· ἐν μὲν γὰρ τῷ θαυμάζειν τὸ ἐπιθυμεῖν ἐστίν, ὥστε τὸ θαυμαστὸν ἐπιθυμητόν („a învăța și a admira sunt lucruri în-deobște plăcute: întrucât admirația implică dorință, înseamnă că lucrul pe care-l admirăm e un lucru pe care-l și dorim”).

18. „Câți au de povestit ceva o fac adăugând și de la ei”. O observație asemănătoare face și Cicero, *Phil.*, I, 8: „fit plerumque, ut ii qui boni quid uolunt adferre, adfingant aliquid, quo faciant id quod nuntiant laetius”.

19. „Cum să mintă” (ψευδῆ λέγειν). Calificarea de „minciună” pentru născocirile poetilor se întâlnește întâi la Hesiod, *Op. et dies*, 27–28:

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα·

ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι

(„... ne pricepem – sunt Muzele care vorbesc – să povestim născociri aidoma lucrurilor întâmplate. Și mai știm, de câte ori vrem, să spunem și vorbe adevărate...“). Cf. *Odis.*, XIX 203 și, îndeobște, pentru capacitatea lui Homer de a imagina situații asemenea celor reale, sau de a zugrăvi realitatea, judecata lui Dion Crisost., *Or.*, XI 315. De asemeni, S. Accame, *L'invocazione alla Musa e la „verità“ in Omero e in Esiodo*, în „*Riv. di Filologia*“, XCI, 1963, pp. 257–281, 385–415.

26. „În scena Băii“ (τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων). Νίπτρα numeau cei vechi întregul cânt al XIX-lea al *Odiseei*, după episodul băii descrise în versurile 386 și urm., citat de Aristotel în cap. XVI 1454 b 30. Paralogismul la care se face aluzie pare a fi cuprins în dialogul dintre Odiseu și Penelopa (165–248), în cursul căruia eroul – înfățișat soției sub chipul unui călător cretan – o convinge de adevărul știrilor mincinoase pe care i le dă despre propria lui soartă, descriindu-i îmbrăcămintea purtată de Odiseu cu prilejul unei pretinse întâlniri.

27–28. „Decât întâmplări posibile anevoie de crezut“ etc. (προαιρέισθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα). Cf. Albergiani, *op. cit.*, p. LXVI: „Nella combinazione delle sue situazioni, nella considerazione dei suoi personaggi il poeta può mettere innanzi situazioni e personaggi che nella realtà è impossibile che si trovino, ed egli può anzi farli agire in condizioni fisiche che contraddicono alle leggi dell'esperienza. Questo impossibile però può mantenersi solo quando abbia valore di immagine e non di verità scientifica, e sia usato allo scopo di rendere più evidente la verità dell'azione, perchè tutto può mutare ad arbitrio il poeta, ma egli non può, ove abbia considerato profondamente un carattere, fare che il suo personaggio parli e operi diversamente dal modo con cui conviene ad un dato carattere in una data situazione, determinazioni codeste che non

sono invenzione del poeta, ma posizione universale dello spirito, da cui deriva la verità e l'umanità dell'arte“.

30. „Ca în *Oedip*“. Cf. XIV 1453 b 31 și XV 1454 b 7–8.

31. „În *Electra*“. *Electra* lui Sofocle (v. 680–760), unde Pedagogul povestește Clitemestrei circumstanțele pretinsei morți a lui Oreste la Jocurile Pithice. Absurditatea scenei stătea, pentru Aristotel, în anacronismul comis de poet. Se știa doar că întrecerile de la Delfi fuseseră înființate în 582 și că nu se putea vorbi de ele în vremea legendară a Pelopizilor. Cf. A. Martin, *Les Jeux Pythiques d'après l'Elèctre de Sophocle*, în *Mélanges Weil*, Paris, 1898, pp. 273–281.

32. „În *Misienii*“. Drame cu acest titlu se pomenesc printre operele pierdute ale lui Eschil și Sofocle. Personajul mut pare să fi fost Telephos, cum se poate deduce din aluziile hazlii ale comediografilor Alexis și Amphis, în două fragmente păstrate (Kock, *Comic. Atticor. Fragmenta*, II, pp. 244, 364).

36. „Debarcarea eroului“. *Odiseea*, XIII 75 și urm., unde transportarea lui Odiseu în patrie de către feaci e povestită cu amănunte foarte anevoie de crezut. Se spune, anume, că eroul ar fi dormit tot timpul călătoriei și că nu s-ar fi trezit decât pe țărmul natal, alături de bogățiile primite în dar, după plecarea corăbiei ce-l adusese.

XXV

1460 b

6. „Despre probleme“ etc. E vorba de dificultățile de interpretare prezentate de textele poetilor, – ale lui Homer în primul rând, – cu al căror examen se îndeletniciseră de timpuriu unii filozofi, fie pentru a face din ele pretext de înfierare a poeziei (Xenofanes, Heraclit, Platon), fie pentru a le găsi dezlegare (Theagenes, Anaxagoras și cei mai mulți dintre sofisti). Cum am amintit-o în treacăt în *Introducere* (p. 15), însuși Aristotel avusese prilejul să cerceteze asemenea probleme în scrierea *Ἀπορήματα*

‘Ομηρικά, compusă în anii petrecuți la curtea din Pella ca preceptor al lui Alexandru. Cf. H. Hintenlang, *Untersuchungen zu den Homer-Aporien des Aristoteles*, Diss. Heidelberg, 1961.

13–14. „Criteriul corectitudinii nu e același în politică și în poezie“ (οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς). O serie întreagă de critici au salutat această propoziție ca pe cea dintâi afirmare a autonomiei artei din istoria esteticii. Mai aproape de realitate mi se pare interpretarea care vede în ea nu ideea modernă a independenței poeziei de orice considerație cognoscitivă sau morală, ci o protestare împotriva confuziei de criterii dovedite de criticii înverșunați să găsească „greșeli“ de ordin științific ori tehnic în autori cărora admirația grecilor le statornicise un loc de frunte în educarea tineretului. „Contro queste confusioni – observă cu dreptate Albeggiani – Aristotele afferma che il difetto della poesia non consiste nella inesatta corrispondenza del pensiero ad alcuni dati della realtà, ... ma nella cattiva imitazione, quando il poeta non sappia rendere con verosimiglianza e necessità i suoi eventi. Si noti però che gli errori della politica, della medicina ecc..., che venivano negati come errori della poesia, ritornano come errori accidentali, segno codesto delle difficoltà della dottrina della poesia come imitazione, pur nella forma datale de Aristotele“ (*op. cit.*, p. 126).

18. „Cum ar fi un cal“. De mersul calului se ocupă Aristotel amănunțit în *De incessu anim.*, 14, 712 a 24 și urm.

24. „Care anume, s-a spus“. În cazul poeziei tragice, cu care epopeea e asimilată și sub acest raport, impresiunea spectatorului: τὸ ἐκπλήττειν (1460 b 25), prin stârnirea sentimentelor de milă și de frică. Cf. VI 1450 a 30–31; XIV 1454 a 4; XVI 1455 a 17; XXIV 1460 a 12 urm.

26. „Fugărirea lui Hector“. Vezi, mai sus, nota la XXIV 1460 a 15.

30–31. „O căprioară n-are coarne“. Observația se citește și în *Hist. anim.*, IV 11, 538 b 16. Cf. Plin., *Nat. hist.*, XI 128.

32–33. „Cum trebuia să fie“ (ἴσως <ὡς> δεῖ). Cf., mai sus, 1460 b 11 și, mai departe, 1461 b 12–13.

33. „Cum spunea Sofocle“. Nu știm unde va fi citit Aristotel această spusă a dramaturgului. După modelul ei pare să fi fost plăsmuită, alta, asemănătoare, atribuită de Pliniu lui Lisip: „uulgoque dicebat (scil. Lys.) ab illis (i.e. ab antiquis) factos quales essent homines, a se quales uiderentur esse“ (*Nat. hist.*, XXXIV 65. Cf. R. Kekulé, *Über einem angeblichen Ausdruck des Lysipp*, în „Jahrb. deutsch. arch. Instituts“. VIII, 1893, pp. 39–51).

37. „Cum credea Xenofan“. Care învăța că despre zei nu se poate afirma nimic sigur: „Cât privește adevărul, nu-i om să-l fi văzut, nici în stare să-l știe, fie despre zei, fie despre toate câte sunt aci pomenite; căci și de s-ar întâmpla cuiva – mai bine decât oricui – să spună un lucru cu noimă, încă de știut nu l-ar ști: căci tuturor le e dată părerea...“: καὶ τὸ μὲν οὖν σαφὲς οὔτις ἀνὴρ ἴδεν οὔδέ τις ἔσται/εἰδὼς ἀμφὶ θεῶν... εἰ γὰρ τὰ μάλιστα τύχοι τετελεσμένον/εἰπὼν, αὐτὸς ὁμῶς οὐκ οἶδε· δόκος δ' ἐπὶ πᾶσι τέτυκται (Sext. Emp., *Adu. mathem.*, VII 49, 110 = Diels-Kranz, *Fragm. d. Vors.*⁵, I, p. 137, B 34).

1461 a

2. „Versul despre arme“. *Iliada*, X 152–153:

... ἔγχεα δέ σφιν

ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος ἐλήλατο...

4. „Când e de hotărât dacă un lucru spus ori săvârșit de un personaj e frumos ori ba“. De observat că argumentele de ordin moral a căror folosire o recomandă Aristotel în acest paragraf mențin discuția pe un plan incompatibil cu pretinsa afirmare a autonomiei artei salutată de critici în rândurile 1460 b 13–14 (vezi nota).

4. „Frumos ori ba“ (καλῶς ἢ μὴ καλῶς). Evident, din punct de vedere moral, măcar că exegeți de talia unui Butcher acordă acestor cuvinte o semnificație exclusiv estetică: „poetically right or not“. Că nu poate fi așa, o dovedesc, cred, adjectivele „aleasă–urâtă“ (σπουδαῖον - φαῦλον) întrebuințate două rânduri

mai departe pentru calificarea faptei sau vorbei în discuție, adjective a căror valoare, în *Poetica*, e înainte de toate morală.

10. „Întâi catării“ (οὐρῆας μὲν πρῶτον). În *Iliada*, I 43 și urm., doritor să răzbune insulta adusă lui Chryses, Apollo începe prin a ucide catării aheilor.

11–12. „Slut era la înfățișare“. *Iliada*, X 316:

ὄς δὴ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός, ἀλλὰ ποδώκης

14. „Amestecă-l mai tare...“, *Iliada*, IX 202 (Ahile către Patroclu):

ζωρότερον δὲ κέραιε, δέπας δ' ἔντυνον ἐκάστω

16. „Toți ceilalți...“ etc. Versurile reproduse se citesc la începutul cântului al II-lea al *Iliadei*:

ἄλλοι μὲν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες ἵπποκορυσταὶ
εὖδον παννύχιοι...

Citând însă din memorie, ca de obicei, Aristotel confundă acest pasaj cu începutul asemănător al cântului X (unde se spune că *numai o parte* din greci erau adormiți), ceea ce-i permite să releve o contradicție între afirmația răspicată după care „zei și războinici“ erau cufundați în somn și veghea lui Agamemnon, pomenită în versurile 11–13 ale cântului al X-lea:

Ἦτοι ὄτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθήσεις,
θαύμαζεν πυρὰ πολλὰ, τὰ καίετο Ἴλιόθι πρό,
αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπήν ὄμαδόν τ' ἀνθρώπων

Trad. Murnu:

„Când se uita la troienii rămași înaintea cetății
El se uimea de mulțimea de focuri ce-ardeau pe câmpie
Și de cântarea din fluiet și nai și de larma de oameni“.

21. „Singulară n-are parte...“. *Iliada*, XVIII 489 = *Odis.*, V 275:

οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο...

22. Hippias din Tasos. Personaj necunoscut. Singurul Hippias până acum atestat în prosopografia tasiană e un democrat refugiat la Atena din pricina luptelor politice din insulă, executat în 404 de oligarhi (Lisias, *In Agorat.*, 54. Cf. J. Pouilloux,

Recherches sur l'histoire et les cultes de Thasos, I (Paris, 1954), pp. 201–202).

23. „Îi îngăduim să dobândească slavă“ (δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι). În această formă, cu o ușoară schimbare (τοί în loc de οἱ) emistihul se citește în cântul XXI, versul 297 al *Iliadei*, într-un context fără legătură cu dificultatea semnalată de Aristotel. Se presupune, așadar, că în ediția de care se slujea filozoful (și care era probabil la fel cu a lui Hippias), cuvintele citate s-ar fi găsit la începutul cântului al II-lea, în recomandările adresate de Zeus Visului trimis să-l amăgească pe Agamemnon (v. 8–15). În aceste condiții, făgăduiala de a-i îngădui „să dobândească slavă“, în gura Părintelui zeilor, echivala cu o minciună. Anevoiața de a admite o asemenea posibilitate îl îndemna pe Hippias să citească (printr-o simplă deplasare de accent) διδόμεν în loc de δίδομεν, modificare de pe urma căreia răspunderea amăgirii cădea asupra Visului. Cf. Egger, *Essai*³, p. 187 și, în general, asupra problemelor ridicate de acest capitol, Margoliouth, *The Homer of Aristotle*, Oxford, 1923, p. 186 urm.

23–24. „Parte din el“ etc. (τὸ μὲν οὖ καταπύθεται ὄμβρω). Înlocuind pronumele relativ οὖ cu negația οὐ, Hippias obținea un înțeles atestat până astăzi de edițiile *Iliadei* (XXIII 328).

24. „Mulțumită unei bune despărțiri a cuvintelor“ (διαίρέσει). Cu alte cuvinte, unei bune punctuații.

24–25. „Pe dată făcutu-s-au“ etc. Empedocle, fr. 35, versurile 14–15 Diels:

αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι,
ζωρά τε τὰ πρὶν ἄκρητα...

26. „Trecură mai bine“ etc. În *Iliada*, X, 252–253, în cursul unei expediții nocturne, Odiseu spune tovarășilor:

παροίχωκεν δὲ πλέων νύξ

τῶν δύο μοιράων, τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λείπεται

(în traducerea fidelă a lui Murnu: „... trecură mai bine de două / părți ale nopții și numai o parte de-acum mai rămâne“). Greutatea era de a explica în ce fel, după afirmația că trecuseră „mai bine de două

părți ale nopții“ (cu alte cuvinte, mai mult de două treimi), Odiseu putea pretinde că „mai rămânea o parte“, adică ultima treime.

28. „Pulpare de cositor“. *Iliada*, XXI 592: κνημὶς νεοτεύκτου κασοιτέροιο. După cum mixturii de vin și apă i se spune obișnuit „vin“, tot astfel aliajului (de cositor și alt metal) din care erau făcute pulparele i se spune în texte „cositor“.

30. „Toarnă vin lui Zeus“. *Iliada*, XX 234: Διὶ οἴνοχοεύειν.

34. „Acolo opritu-s-a“ etc. *Iliada*, XX 272: τῆ ῥ' ἔσχετο μειλίνον (în textul *Poeticeii*: χάλκεον) ἔγχος.

36. Glaucōn. După o ipoteză a lui Rostagni, ar fi vorba de cunoscutul rapsod și interpret homeric Glaucos din Rhegion, pomenit în dialogul platonice *Ion*, 530 d.

3. Icarīos. În *Odiseea*, II 52, Penelopa e înfățișată ca fiică a acestui Icarīos. 1461 b

5. „La venirea în Lacedemona“. *Odiseea*, IV 1 și urm.

9–10. „Își găsește motivarea“. Potrivit arățărilor de mai sus, 1460 b 10 și urm.

10. „În idealizarea adevărului“ (πρὸς τὸ βέλτιον). Aspirația spre „mai bine“ caracterizează, după Aristotel, întreaga viață a naturii organice. Cf. *De gen. anim.*, I 4 717 a 15: πᾶν ἡ φύσις ἢ διὰ τὸ ἀναγκαῖον ποιεῖ ἢ διὰ τὸ βέλτιον; *De gen. et corrupt.*, II 336 b 27: ἐν ἅπασιν αἰεὶ τοῦ βελτίονος ὀρέγεσθαί φαμέν τὴν φύσιν; *Phys.*, VIII 7, 260 b 22: τὸ δὲ βέλτιον αἰεὶ ὑπολαμβάνομεν ἐν τῇ φύσει ὑπάρχειν, ἂν ἢ δυνατόν... – cu observațiile din *Introducere*, p. 47 și urm.

11. „O imposibilitate lesne de crezut e preferabilă“ etc. Cf. XXIV 1460 a 27.

12. Zeuxis. Despre opera acestui pictor, vezi nota la VI 1450 a 26.

14–15. „Întrucât e verosimil“ etc. E părerea lui Agathon reprodusă mai sus, XVIII 1456 a 24–25.

20. „Ca Euripide de intervenția lui Aigeus“. În *Medeea*, 663 și urm.

21. „Din *Oreste*“. Al aceluiași Euripide. Vezi mai sus XV 1454 a 28.

XXVI

28–29. „O artă care nu lasă nimic neimitat e grosolană“ (ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτική). Învinuirea (în spiritul cunoscutelor obiecții platonice împotriva artei dramatice) vizează nu numai natura mimetică a tragediei (μίμησις e doar orice creație literară), dar faptul că – singură între toate varietățile de poezie – aceasta imită până și realitatea fizică a personajelor: glasul, boiul, mișcarea.

32. „*Scila*“. Cu multă probabilitate un ditiramb al lui Timotheos, despre care vezi mai sus nota la XV 1454 a 30.

34. *Mynniskos*. Originar din Chalkis în Eubeea, contemporan cu Eschil, acest actor e pomenit ca unul din interpreții obișnuiți ai marelui tragic (*Vita Aesch.*, 10).

34–35. *Callipides*. Actor de mare faimă, contemporan cu Socrate și cu Alcibiade (*Xenoph., Conu.*, III 11).

35. *Pindar*. Personaj necunoscut.

1462 a

7. *Sosistratos*. Rapsod necunoscut din alte știri.

8. *Mnasitheos* din Opunt. Tot atât de puțin cunoscut ca precedentii.

11. „Poezia tragică își produce efectul și fără vreo mișcare“. Cum s-a spus și în cap. VI 1450 b 18–21 și XIV 1453 b 4.

15. „Până și de metrul ei“. De hexamtru. Cf., de pildă, Soph., *Trach.*, 1009 urm.; Eurip., *Troad.*, 595 urm.

17. „Darul de a oferi tablouri pline de relief“. Perifraza redă greul *évapυές*, tradus de Butcher: „vividness of impression“; de Hardy: „La propriété de la vive clarté“; de Valgimigli: „vivezza rappresentativa“.

1. „Ce e concentrat produce mai multă plăcere“ (τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον). Ideea e dezvoltată cu mai multe amănunte în *Probl.*, XVIII 917 b 8.

2. „*Oedipul* lui Sofocle“. O dată mai mult, referința e la *Oedip-rege*.

9. „Din multe asemenea părți“. Contrazicerea cu XXIII 1459 a 19 urm., e numai aparentă. În realitate, cum se vede din XXIV 1459 b 26 urm., Aristotel nu uită că forma ei narativă îngăduie epopeii o extensiune pe care n-o poate atinge tragedia, redusă la simpla înfățișare a întâmplărilor desfășurate pe scenă.

13–14. „Ci cum am arătat-o la vreme“. În mai multe rânduri. Cf. XXVI 1462 a 18 și *Introducerea*, p. 41.

19. „Despre poezia iambică și comedie“. Cuvinte păstrate de un singur manuscris, *Riccardianus 46* (cf. C. Landi, „Riv. di Filologia“, III, 1925, pp. 551–555). Asupra părții pierdute a *Poeticeî*, în care trebuie să fi fost tratate subiectele astfel anunțate, vezi *Introducerea*, pp. 11–12 și, mai departe, Apendicele II, unde, pornind de la o scriere modernă închinată așanumitului *Tractatus Coislinianus*, se încearcă o reconstituire în linii mari a concepției lui Aristotel despre comedie.

Textul abia amintit ne-a fost păstrat de un manuscris miscelaneu din sec. X (no. 120 al colecției De Coislin, astăzi la Biblioteca Națională din Paris). Legătura acestuia cu *Poetica* a fost notată pentru întâia oară de J. A. Cramer (care l-a și editat în volumul intitulat *Anecdota Graeca e codd. manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisiensis*, Oxford, 1839, I, pp. 403–406), dar examenul problemelor pe care le pune începe abia cu studiul lui Jacob Bernays, *Ergänzung zu Aristoteles' Poetik* („Rhein. Museum“, VIII, 1853, p. 561 urm., retipărit în *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, pp. 133–186), urmat la oarecare distanță de G. Kaibel, *Die Prolegomena ΠΕΡΙ ΚΩΜΩΔΙΑΣ* („Abhdl. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse“, N.F., II 4, Berlin, 1898) și de J. Kayser, *De veterum arte poetica quaestiones selectae*, diss. Leipzig, 1906.

Concluziile acestui din urmă studiu, care n-au fost modificate de cercetări mai noi, cum ar fi a lui A.P. McMahon, *On the Second Book of Aristotle's Poetics and the Source of Theophrastus' Definition of Tragedy* (în „Harvard Studies in Class. Philol.“, XXVIII, 1917, pp. 1–46), sau de cartea în mai multe rânduri citată a lui Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy...*, pot fi formulate precum urmează:

Tratatul cuprinde, fără îndoială, reminiscențe din învățătura lui Aristotel despre comedie expusă în cartea a II-a a *Poeticei*, așa cum cuprinde ecouri din scrierile de teorie literară ale lui Theofrast, ori din lucrarea *Περὶ χάριτος* a lui Demetrios din Faleron;

izvorul lui direct n-a fost însă nici Aristotel, nici vreunul din gânditorii abia pomeniți, ci lucrarea unui autor mai nou, trăitor în sec. I î.e.n. și familiar cu operele Stagiritului, ca și cu ale Peripateticilor îndeobște.

Aceasta explică în modul cel mai simplu pentru ce, alături de vederi ce pot fi sigur atribuite lui Aristotel (în măsura în care nu contrazic doctrina lui despre dramă, în general), documentul cuprinde referiri la idei ori realități literare proprii epocii elenistice, cum ar fi includerea printre subdiviziunile genului dramatic a *mi-mului*, a cărui apariție e cel puțin cu un veac mai nouă decât vremea când a fost compusă *Poetica*.

Alte amănunte în această privință nu-și au locul în lucrarea de față. Ele ar putea forma obiectul unui studiu anume, care ar înfățișa în strânsă legătură afirmațiile Tratatului și învățătura lui Aristotel despre comic și comedie. Pentru a înlesni o comparație în multe privințe sugestivă și pentru a pune la îndemâna cititorului un document anevoie de procurat și nu întotdeauna ușor de înțeles, dau aci o traducere neadnotată a textului în discuție, după ediția Kaibel, așa cum figurează la începutul primului volum din *Comicorum Graecorum Fragmenta* (Berlin, 1899).

Fragmentul anonim „Despre comedie“

1. Dintre felurile poeziei cea neimitativă poate fi istorică sau educativă (la rându-i împărțită în didactică și teoretică), cea imitativă, – narativă sau dramatică în care personajele sunt înfățișate în acțiune și care îmbrățișează comedia, tragedia, mimii și dramele satirice.

2. Prin compătimire și teamă tragedia istovește sentimentele spăimoase ale sufletului; ceea ce urmărește e o dreaptă măsură a fricții; maica ei e jalea.

3. Comedia e imitarea unei acțiuni hazlii și neisprăvite, de o oarecare întindere, <în grai împodobit> sebit după felurile fiecărei părți a ei, imitație închipuită de oameni în acțiune iar nu povestită, și care – pe calea desfătării și a râsului – săvârșește curățirea acestor patimi. Părintele ei e râsul.

4. Râsul e stârnit de exprimare sau de situații. În primul caz, poate fi prilejuit de o potrivire de vorbe (ὁμωνυμία), de vorbe având același înțeles (συνωνυμία), de flecăreală, de vorbe formate unele din altele prin adăugirea sau înlăturarea vreunui sunet, de vorbe dezmierdătoare, de vorbe stâlcite (cu glasul sau ceva asemănător), în sfârșit de chipul cum se vorbește. – Râsul de pe urma situațiilor poate fi prilejuit de o asemuire (cu ceva mai rău sau cu ceva mai bun), de o amăgire, de o situație fără ieșire, de o situație favorabilă rămasă fără urmări, de un efect neașteptat, de tendința de a înfățișa personajele într-o lumină defavorabilă, de un danț nelalocul lui, de un om din cei cu autoritate care nesocotește interese însemnate alergând după fleacuri, de o vorbire dezlânată, care n-are nici cap nici coadă.

5. Comedia se deosebește de batjocură. Câtă vreme aceasta înfierează cusururile pe față, comedia recurge la ceea ce se numește o afabulație.

6. Zeflemistul urmărește să ridiculizeze păcatele sufletului și ale trupului.)

7. Așa cum trebuie să existe o dreaptă măsură a fricii stârnite de tragedii, trebuie să existe și o dreaptă măsură a râsului stârnit de comedii.)

8. (Elemente ale oricărei comedii sunt: subiect, caractere, judecată, grai, muzică, spectacol.)

(Subiect comic e cel brodat pe o acțiune hazlie.)

(Caractere proprii comediei sunt: al bătăranului, al prefăcutului și al lăudărosului.

Judecata se arată în două chipuri: păreri și dovezi. Dovezile sunt cinci: jurăminte, învoieli, mărturii, cazne, legi.)

9. (Limba comediiilor e cea obștească și de rând.) Autorul de comedii e dator să pună în gura personajelor limba-i părintească, dar făcându-l pe fiecare să vorbească după locu-i de origine. Cântul e ceva ce ține de arta muzicală: de-aci se cuvin dar luate legile ce-l călăuzesc. Elementul spectaculos e de o mare utilitate în special în drame, când e vorba de înrâurit sufletele (citesc: πρὸς τὴν ψυχασγωγίαν cu Bernays; τὴν συμφωνίαν al manuscriselor nu mi se pare inteligibil). Subiect, vorbire, cânt se întâlnesc în toate comediiile; judecată, caractere, element spectaculos – numai în unele.)

10. (Părțile comediei sunt patru: prolog, intervenția corului, episod, exod.)

(Prologul e partea comediei ce ține până la intrarea corului. Χορικόν, cântul intonat de cor, dacă are o oarecare întindere.

Episodul e ceea ce e cuprins între două cânturi ale corului.

Exodul este intervenția finală a corului.)

11. (Felurile comediei sunt: veche (care exagerează nota glumeață), nouă (care, lepădându-se de acest element, înclină spre gravitate), mijlocie (un amestec al amândurora).)

APENDICI

Variante la ediția Rostagni

- I 1447 b 12 citesc: διὰ τριμέτρων ἢ <τῶν ἐπῶν ἢ τῶν> ἐλεγείων, cu Gudeman, completare cerută de ἐποποιούς din rândul 14.
- IV 1448 b 31 ἐν οἷς καὶ τό, lectiunea mss. *Riccardianus* 46 și *Parisinus* 2038, în loc de κατὰ τό, oferit de majoritatea mss.
- VI 1450 a 13 κέχρηνται ὡς εἶδεις ὡς εἰπεῖν : ὡς, pentru τοῖς, e o emendație a lui Vahlen. Ordinea cuvintelor e sugerată de versiunea arabă.
- IX 1451 b 21 Ἄνθει, cu Welcker, Bergk, Wilamowitz.
- IX 1451 b 33 ἀτελῶν (pentru ἀπλῶν), conjectura lui Gudeman.
- XIII 1453 a 30 ἐστιν [σύστασις] ἢ διπλῆν, cu Twining și Butcher.
- XV 1454 a 26 ὑποτιθείς (*Parisinus* 1744). Majoritatea editorilor preferă ὑποτεθῆ, lectiunea ms. *Riccardianus* 46.
- XV 1454 b 13 ἐπεικέεις ποιεῖν [παράδειγμα σκληρότητος] οἶον τόν, cu Bywater și Butcher.
- XVI 1454 b 20 εἶδη δὲ <πέντε> ἀναγνωρίσεως, cu Gudeman.
- XVII 1455 a 32 <μᾶλλον> ἢ μανικοῦ, cu Gudeman și Else, întemeiați pe versiunea arabă. Cf. Comentariul p. 184 și, mai departe, Apendicele IV.
- XVIII 1455 b 31 ἢ αὐτῶν δῆλωσις, λύσις δ' ἢ ἀπό... cu Gudeman, în loc de: ἢ αὐτῶν, <λύσις> δ' ἢ ἀπό, cu Rostagni.

II

ARISTOTEL ȘI ARISTOFAN În jurul teoriei aristotelice a comediei

Sunt mai bine de patruzeci de ani de când – într-o carte fără îndoială utilă, dar ale cărei merite mi s-au părut dintotdeauna exagerate¹ – profesorul american Lane Cooper a repus în discuție una din acele probleme pe care filologii au câteodată tendința să le descopere, pentru a-și acorda plăcerea de a le găsi o soluție. Vreau să spun: chestiunea de a ști ce fel de exemple va fi folosit Aristotel pentru a-și ilustra teoria comicului, în partea pierdută a *Poeticei*, sau, ca să mă exprim mai lămurit, ce raport va fi existat între această teorie și opera lui Aristofan, de pildă?

La această din urmă întrebare, răspunsurile n-au lipsit, de când criticii se trudesă să reconstituie învățătura lui Aristotel despre comedie. Lane Cooper citează câteva, – în general defavorabile autorului *Păsărilor*, și tocmai pentru a protesta împotriva unei judecăți socotită neîntemeiată își dă osteneala să consacre un capitol al cărții la care mă refer revizuirii opiniilor celor ce l-au precedat. Propriul său examen – prefer s-o spun din capul locului – nu mi se pare convingător. De aceea nu șovăi să revin asupra-i, supunându-l câtorva observații, cu atât mai bucuros cu cât, după știința mea, nimenu nu s-a gândit până astăzi să-i arate slăbiciunea.

¹ *An Aristotelian Theory of Comedy. With an Adaptation of the Poetics and a Translation of the „Tractatus Coislinianus“*, Oxford, 1924.

Ca intrare în materie, iată aprecierea pe care Lane Cooper crede a o putea reproșa unui critic de talia lui Butcher: „Ne putem îndoii de faptul dacă Aristotel va fi fost conștient de geniul și de puterea de imaginație a lui Aristofan”², și iată și o frază spicuită – pentru a o înfiera! – în *Introducerea la Poetica* aristotelică a lui Ingram Bywater: „Dacă învățătura sa despre comedie ne-ar fi ajuns, am fi găsit fără îndoială că se potrivește mai bine Comediei noi decât operei lui Aristofan”³. Abia dacă trebuie să relev că, dacă cea dintâi poate întrucâtva da loc la confuzie, în măsura în care pare a pune în cauză sensibilitatea artistică a lui Aristotel, mai degrabă decât vederile-i teoretice asupra comediei, cea de-a doua e cât se poate de limpede și de precisă. Aceasta nu-l împiedică pe Lane Cooper s-o înțeleagă ca și cum ar privi meritele literare ale comedialogului, ceea ce-i creează obligația de a lua apărarea lui Aristofan împotriva unei învinuiri ce i se pare nedreaptă și care ar fi, într-adevăr, dacă ar avea sensul pe care i-l atribuie învățatul de peste Ocean.

Urmarea e că, de-a lungul întregului studiu de care mă ocup, cititorul are impresia că nici unul din argumentele invocate nu-și ating ținta; toate par oarecum străine problemei și, în realitate, până la sfârșitul demonstrației, legătura cu subiectul rămâne discutabilă. Nici metoda care consistă în numărarea pasajelor unde numele lui Aristofan se întâlnește în scrierile filozofului, pentru a deduce gradul de familiaritate al acestuia cu opera comedialogului; nici aceea a înșiruirii de judecăți favorabile asupra acestei opere, emanând de la critici atât de deosebiți între ei cât pot fi Platon și Quintilian, Cicero și Sf. Ion Gură-de-Aur, – n-au nimic a face cu singura chestiune care ar fi trebuit să rețină atenția autorului, aceea de a ști în ce măsură o piesă ca *Acharnienii*, de pildă, era făcută să illustreze concepția aristotelică despre comedie? De la începutul până la sfârșitul capitolului, domnește astfel în el o permanentă

² *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Londra, 1927, p. 380.

³ Oxford, 1909, p. IX. Cf. J. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1880, p. 150.

confuzie între interesul posibil (și chiar probabil) al lui Aristotel față de creațiile Comediei vechi și propria-i teorie a dramei, care nu-i în funcție de gustul literar al filozofului și care nu-i cătuși de puțin discutată. Autorul pare a fi uitat că admirația lui Platon pentru Homer și înclinarea-i spre teatru nu l-au împiedicat să-și exercite critica asupra unuia și a celuilalt⁴, așa cum pare să fi uitat că lipsa oricărei mențiuni a poeziei lirice în paginile *Poeticei* nu vrea să spună nici ea că Aristotel ar fi rămas refractar acestui gen de frumos literar, sau că n-ar fi prețuit după merit pe Safo sau pe Pindar! Singura întrebare pe care ar fi trebuit să și-o pună Lane Cooper e astfel singura pe care nu și-a pus-o. De aceea, nu fără o comprehensibilă sfială, după aceste observații elementare, mă văd silit să trec la o serie de deslușiri tot atât de elementare și ele.

Oricine a avut prilejul să citească cu oarecare luare-aminte *Poetica* n-a putut să nu fie izbit de importanța atribuită – printre elementele constitutive ale dramei – aceleia pe care Aristotel îl numește *πραγμάτων σύστασις* sau *μῦθος*: înlănțuirea faptelor sau subiectul. Această importanță decurge în mod firesc din concepția după care orice creație poetică ar fi „imitarea“ sau „reprezentarea“ realității, a unei realități *posibile* potrivit legilor verosimilului și necesarului. Îndeosebi drama, fiind o imitație a vieții⁵, iar țelul fiecărei viețuiri – ca să folosesc cuvintele autorului nostru –, „realizarea unei fapte, și nu a unei calități“⁶, tendința de a face din intrigă „începutul“ și „sufletul“⁷ oricărei tragedii, ca și a oricărei comedii, apare firească. Lane Cooper o știe și el, de vreme ce, într-un alt capitol al cărții, nu se sfieste să scrie: „Întocmai ca în poezia tragică sau epică, în comedie Aristotel pare

⁴ *Rep.*, X 595 b 9: καίτοι φίλια γέ τις με καὶ αἰδῶς ἐκ παιδὸς ἔχουσα περὶ Ὀμήρου ἀποκωλύει λέγειν. Cf. L. A. Stella, *Influssi di poesia e d'arte ellenica nell'opera di Platone*, „Historia“, VI, 1932, pp. 433–472; VII, 1933, pp. 75–123; D. Bassi, *Platone e i poeti*, „Dioniso“, VIII, 1940, pp. 124–130; J. Duchemin, *Platon et l'héritage de la poésie*, „Rev. des Ét. grecques“, LXVIII, 1955, pp. 12–37; P. Vicaire, *Platon critique littéraire*, Paris, 1960.

⁵ 1450 a 16–17.

⁶ 1450 a 18–19.

⁷ 1450 a 38.

să fi socotit intriga sau economia ansamblului ca fiind principalul element cantitativ, acel de care toate celelalte depind...“⁸. Din păcate, această judicioasă constatare nu-l împiedică să presupună că teoria comediei, așa cum figura în partea pierdută a *Poeticei*, trebuie să fi fost „de ajuns de elastică“ pentru a îmbrățișa deopotrivă producțiile vechii și noii comedii⁹, nici să tragă concluzia (pe baza căror temeieri nu se gândește să ne-o spună) că, după toate probabilitățile, idealul Stagiritului în materie de comedie trebuie să fi fost „un compromis“ între calitățile celor mai bune comedii ale vechiului și noului repertoriu¹⁰.

Cu tot respectul cuvenit autorului atâtor studii asupra esteticii celor vechi, nu pot să nu observ că a face o asemenea afirmație înseamnă a uita că, după Aristotel, pentru a ajunge la forma-i evoluată din veacul al IV-lea, comedia (ca și tragedia de altminteri) cunoscuse o întreagă evoluție¹¹, pornind de la grosolanele improvizării numite „cânturi falice“¹² și trecând prin transformări pe care, în momentul când își scria *Poetica*, autorul mărturisea a nu le mai putea reconstitui¹³. Despre înfățișarea cea mai nouă a comediei, filozoful nu ne spune – cum o face pentru tragedia timpului său – dacă-i pare a fi atins ținta ultimă a schimbărilor ce-i erau hărăzite, acea φύσις proprie pe care orice ființă sau lucru aspiră s-o realizeze¹⁴. Precizările lui despre dramă în general, ca și despre legăturile dintre tragedie și comedie sunt totuși suficiente pentru ca – aplicând acesteia din urmă câteva din judecățile emise asupra celei dintâi – să putem fi siguri că-i interpretăm corect gândul.

⁸ *Op. cit.*, p. 47 (6). La fel, p. 53.

⁹ *Op. cit.*, p. 26: „we should expect from him a theory elastic enough to embrace the excellences of each type of comedy, both «the old» and «the recent»“...

¹⁰ *Op. cit.*, p. 27: „Perhaps his ideal in comedy would be a compromise between the best of the earlier and the best of the later plays“.

¹¹ 1449 a 9; 1449 b 3.

¹² 1449 a 11.

¹³ 1449 b 3–5.

¹⁴ 1449 a 14–15: καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. Cf. *Phys.*, II 194 a 28; *Metaph.*, IV 1015 a 10.

Așa cum am avut prilejul s-o amintesc, Aristotel arătând că poezia trebuie să fie înainte de toate imitația unor fapte (πράγματα), și numai în al doilea rând imitația unor sentimente (πάθη) și a unor caractere (ἦθη), se poate trage încheierea că, potrivit modului său de a concepe devenirea fenomenelor literare, transformarea acestora s-ar fi produs în sensul unei importanțe tot mai mari atribuite subiectului sau conținutului. Această presupunere e atât de adevărată încât, într-o frază de intonație generală, nu șovăie să proclame că „plăsmuitorul“ care e poetul câtă să fie mai curând plăsmuitor de subiecte (τῶν μύθων) decât de stihuri (τῶν μέτρων), ca unul ce-i poet întrucât săvârșește o imitație, iar de imitat imită acțiunii (ποιητῆς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις¹⁵). Același lucru rezultă și dintr-un pasaj referitor la tragedie, în care, cum se întâmplă deseori, vorbind de poezia tragică, filozoful are în vedere drama în general. „Tragedia – sună acest text important¹⁶ – *nu-i imitarea unor oameni*, ci a unei acțiuni și a vieții (μίμησις ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου), iar fericirea și nefericirea decurg din fapte, țelul fiecărei viețuiri fiind realizarea unei fapte, ci nu a unei calități. Așa se și face că oamenii sunt într-un fel sau altul după caracterele lor, dar fericiți sau nefericiți după isprăvile fiecăruia. Așa se și face că cei ce săvârșesc imitația *n-o fac ca să întruchipeze caractere*, ci îmbracă cutare sau cutare caracter ca să săvârșească o faptă sau alta. *Faptele și subiectul se dovedesc a fi astfel rostul tragediei*, iar rostul e mai însemnat decât toate“ (τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας· τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων).

¹⁵ 1451 b 27–29. Cf. 1460 a 6–8 și Platon, *Phaed.*, 61 b: ἐννοήσας ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι... ποιεῖν μύθους...

¹⁶ 1450 a 1–23. La rândul 17, urmez citirea tradițională: καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, nesocotind conjecturile lui Vahlen, acceptate în ediția Hardy (Paris, 1932). – Pentru ideea că fericirea e activitate, familiară lui Aristotel, v. *Phys.*, II 197 b 4: ἡ δὲ εὐδαιμονία πράξις τις· εὐπραξία γάρ... și *Eth. Nicom.*, A 1098 a 16, b 21.

Rândurile acestea sunt destul de limpezi pentru a nu avea nevoie de comentariu. Rezultă din ele că, potrivit unei concepții pentru care drama se înfățișa ca forma cea mai înaltă pe care o poate îmbrăca poezia și, în dramă chiar, admira realizarea tot mai desăvârșită a unui proces de imitație urmărind să reprezinte pe scenă o acțiune *posibilă* după legile verosimilului și necesarului, autorul *Poeticeii* era înclinat să aprecieze în chip deosebit comediiile a căror structură se apropia mai mult de drama ideală. Altfel spus, cu cât într-o comedie era mai multă intrigă sau acțiune, cu atât i se va fi înfățișat mai demnă de a sta alături de drama tip, așa cum am descris-o, cu atât trebuie să i se fi părut mai perfectă¹⁷.

Care era însă, din acest punct de vedere, poziția lui Aristofan față de autorii contemporani ai Stagiritului, precursori ai comediei noi pe cale de constituire? Fără a sta să facem speculații asupra structurii comediiilor sale pierdute, e neîndoielnic că, în acea parte a operei care ne-a ajuns – și care trebuie să fie cea mai reprezentativă – rolul subiectului în economia fiecărei piese e mai puțin însemnat decât acel al „divertismentelor“ care, la fiecă pas, întreprind desfășurarea intrigii. Aceasta e o constatare asupra căreia cei mai mulți critici sunt de acord¹⁸ și, dacă Lane Cooper se crede obligat a se depărta de ceea ce singur numește „a common opinion“, îmi voi îngădui să nu împărtășesc hotărârea cu care proclamă această opinie greșită. „Elementul fundamental al oricărei piese a lui Aristofan – scrie el în această privință – e o mare idee hazlie, care determină detaliile; în mai mare măsură decât risipa de imaginație cu care o pune în scenă, aceasta e aceea ce oglindește tăria geniului său“¹⁹. Afirmația e atât de adevărată încât nimănui nu-i va trece prin minte s-o tăgăduiască. Dar – o dată mai mult – aceasta e fără legătură cu problema care ne reține atenția, și a scrie

¹⁷ Pe lângă textele citate, cf. și 1450 b 3–4; 1450 b 23–24; 1450 b 25–26; 1453 b 11–13.

¹⁸ Cu titlu de exemplu, Th. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, Leipzig, 1885, pp. 30–32; J. Denis, *La comédie grecque*, Paris, 1886, I, p. 275 și urm., F.M. Cornford, *The Origin of the Attic Comedy*, Londra, 1914, pp. 198–199; Q. Cataudella, *La poesia di Aristofane*, Bari, 1934, p. 68 și urm.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 49.

o piesă pornind de la o idee comică nu înseamnă numaidecât a construi această piesă potrivit exigențelor unei doctrine după care, pentru ca o comedie să fie socotită bună, nu-i de ajuns să aibă o intrigă, ci mai trebuie ca această intrigă să fie condusă după norme care, în paginile *Poeticeii*, fac obiectul unor prescripții din cele mai minuțioase. Că, la baza *Lysistratei* sau a *Cavalerilor*, există o idee comică și deci un subiect, cine se va gândi s-o tăgăduiască? Rămâne însă de văzut dacă acest subiect se numără printre acelea despre care filozoful crede că nici nu încep, nici nu se sfârșesc la întâmplare²⁰ și în legătură cu care, în altă împrejurare, nu uită să precizeze că, întrucât imită o acțiune, trebuie să fie imitarea unei acțiuni „unice și întregi“²¹.

Se cunoaște prea bine importanța acestei reguli, formulată pentru întâia oară în teoria aristotelică a dramei, ca să mai fie nevoie să stărui asupra-i. Mă mulțumesc să amintesc că privește subiectul ca pe un cadru ideal, înăuntrul căruia acțiunea eroului își desfășoară urmările cu rigoarea unui raționament. Pe plan estetic, această rigoare echivalează cu coerența, fără de care nu poate fi concepută nici o operă de artă; pe plan logic, cu un silogism particular poeziei²², analog entimemei retorice și făcut să exprime – dacă nu adevărul, nici absolutul – acel *posibil* sau acel *probabil*

²⁰ 1450 b 32–34. Cf. și 1453 a 12, 1453 b 4–6.

²¹ 1451 a 31–32. Asupra unității și integrității subiectului, vezi și 1451 a 16–19 și 1450 b 27. În aceeași ordine de idei, nu se poate trece cu vederea faptul că recenta descoperire a unei noi piese de Menandru ne-a dat puțința să urmărim de aproape aplicarea acestor perceptive la intriga unei comedii vădit influențată de învățătura aristotelică despre dramă. „Dans son schéma général – observe Jean-Marie Jacques în studiul introductiv la ediția Budé, Paris, 1960, p. 31 – la construction du *Dyscolos* réflète les idées d'Aristote sur les pièces comportant δέσις et λύσις (*Poétique* XVIII 1455 b 24), idées fondées sur les pièces d'Euripide... Théophraste a pu appliquer à la Comédie les idées d'Aristote sur la péripétie tragique, et assigner à la péripétie une place définie en liaison avec la théorie des cinq actes, quand celle-ci a fait son apparition“. Cf. și T.B.L. Webster, *Studies in Menander*² (1960), p. 175 și urm.

²² „Poesis syllogismus est compositus ex imaginatiuis“ avea să spună, pe urmele lui Aristotel, Anonimul citat de Margoliouth, *Analecta Orientalia ad Poeticam Aristotelem*, Londra, 1887, p. 23.

îndestulătoare pentru a face credibile întâmplările și faptele acțiunii înfățișate pe scenă²³.

Regula care cârmuiește caracterele personajelor e aceeași care cârmuiește intriga, rezultatul pe care-l urmărește e tot *verosimilul* sau *necesarul*, „așa fel ca spusele sau faptele fiecăruia să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie și, iarăși, o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilului sau necesarului“²⁴. La rândul lui, „deznodământul intrigii trebuie să se datoreze caracterelor eroilor, și nu unei intervenții divine“²⁵, ceea ce revine a spune că, afară de cazuri excepționale, „în înlănțuirea faptelor nu trebuie... să-și facă loc nici un element irațional“²⁶.

Stăruința cu care Aristotel revine asupra acestei din urmă propoziții, precizând o dată că locul miraculosului e în epopee²⁷, altă dată că intrigi de felul acesta nici n-ar trebui luate în considerație²⁸, e semnificativă pentru atitudinea Stagiritului față de *fantastic*, element a cărui înrâurire asupra spectatorului o recunoaște, dar pe care l-ar vrea lăsat la o parte de autorii dramatici, până acolo că-i sfătuiește pe aceștia din urmă să prefere „întâmplărilor posibile, anevoie de crezut“, pe cele „imposibile cu înfățișarea de a fi adevărate“ (προαιρείσθαι τε δει ἀδύνατα εικότα μάλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα)²⁹. În aceste condiții, ipoteza lui Lane Cooper după care, dintre toate piesele lui Aristofan, *Păsările* ar fi avut cele mai multe șanse să placă filozofului³⁰ mi se pare foarte puțin plauzibilă; și, de bună seamă, nu argumentul că un zoolog ca autorul tratatului *Despre mersul animalelor* trebuie să se fi arătat

²³ Cf. D.M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, pp. 99–100.

²⁴ 1454 a 33–36.

²⁵ 1454 a 37–1454 b 1. Și aici mă depărtez de ediția Hardy, citind: ἐξ αὐτοῦ δει τοῦ ἤθους, cu Gudeman și Rostagni.

²⁶ 1454 b 6. Cf. 1454 b 2–5.

²⁷ 1460 a 13.

²⁸ 1460 a 34.

²⁹ 1460 a 26–27.

³⁰ *Op. cit.*, p. 27: „If Aristophanes is both «old» an «new», the *Birds* might be thought to combine the largest number of his excellences on either side“.

sensibil la cunoștințele ornitologice, desfășurate de comediograf mi-ar putea schimba părerea...³¹.

Chestiunea mai are însă un aspect, pe care nu trebuie să-l pierdem din vedere, dacă ținem să rezolvăm obiectiv mărunta problemă ridicată de învățatul american: e ceea ce s-ar putea numi teoria universalului poetic, așa cum e expusă în capitolul IX al *Poeticei*, și care, oglindind puținul interes al lui Aristotel pentru satira individuală, ne dă putința să ne închipuim genul de comic spre care i se vor fi îndreptat preferințele. După această teorie, – formulată, cum se știe, sub forma unei comparații între poezie și istorie, – istoricul și poetul nu s-ar deosebi între dânsii „prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri“, ci, dimpotrivă, „pentru că unul înfățișează fapte aievea întâmplare, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla“ (τὸν μὲν τὰ γεινόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο). Ceea ce se desprinde din această primă constatare e că „poezia e mai filozofică și mai aleasă decât istoria: pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul“ (ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει); altfel spus, una va face să vorbească sau să făptuiască un personaj dat, înzestrat cu un anume caracter, așa cum e verosimil sau necesar să vorbească sau să făptuiască orice om înzestrat cu același caracter, în aceleași împrejurări, câtă vreme cealaltă se mulțumește să consemneze „ce a făcut ori pățimit Alcibiade“³².

Ceea ce se statornicește în aceste rânduri drept materie proprie poeziei sunt – cum am avut prilejul s-o scriu în cartea mea despre *Formarea ideilor literare*³³ – posibilitățile permanente ale firii omenești: virtualitățile sufletești ale unei umanități exemplare. În bine, ca și în rău, bărbații și femeile cântați de poeți trebuie să se ridice la un nivel reprezentativ pentru întreaga omenire; în bine,

³¹ *Op. cit.*, p. 40: „Could the zoologist Aristotle have overlooked the exact and far-reaching knowledge of ornithology displayed in the *Birds*?“

³² 1451 b 1–7; 10–11.

³³ Pp. 91–92. Cf. și mai sus pp. 52–53.

ca și în rău, asemănători cu fiecare dintre noi, trebuie să ne depășească prin armonia trăsăturilor și prin statura morală. Aceasta e adevărat pentru tragedie, ai cărei eroi, în loc să fie ca toți oamenii, sunt mai degrabă așa cum ar trebui să fie toți oamenii³⁴; aceasta e adevărat și pentru comedie, ale cărei personaje trebuie să îmbrace un caracter de generalitate în stare a le face și pe ele reprezentative în felul lor.

Fără a fi stăruit prea mult asupra acestui punct, în partea păstrată a *Poeticei*, Aristotel ne dă totuși suficiente indicații pentru a-i putea reconstitui gândul. Astfel, după ce ne spune că la originile ei poezia s-ar fi împărțit potrivit firii poezilor (unii – naturile nobile și grave – imitând faptele oamenilor aleși, alții – sufletele de rând – pe ale celor vulgari), lasă să se înțeleagă că primele manifestări ale Muzei comice ar fi fost niște „muștrări“ (ψόγοι), cu alte cuvinte atacuri personale prilejuite de gesturi sau de atitudini reprehensibile din punctul de vedere al societății³⁵. Asemenea atacuri, compuse în versuri iambice ar fi dăinuit până ce un poet de geniu, autorul poemului eroicomic *Margites*, avea să arate contemporanilor săi calea viitorului, dându-le posibilitatea să admire pentru întâia oară anticipația unei comedii. Acesta – ni se spune despre el în capitolul IV – „a turnat în forme dramatice nu inveciva, ci comicul (οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας). Într-adevăr, în raport cu comedia, *Margites* e ceea ce-s tragediile față de *Iliada* și de *Odiseea*“³⁶.

Oricare ar fi valoarea acestor informații asupra începuturilor teatrului în general și ale teatrului comic în particular (e de ajuns să spun că Aristotel atribuie paternitatea lui *Margites* autorului *Iliadei* și că o bună parte din critică respinge reconstituirile lui ca lipsite de temei³⁷), ele au în orice caz meritul de a ne face cunoscute vederile filozofului asupra unui subiect din cele mai

³⁴ 1460 b 32–34. Cf. 1461 b 12–13.

³⁵ 1448 b 24 și urm.

³⁶ 1448 b 37 – 1449 a 2.

³⁷ V. Comentariul, mai sus pp. 133–135.

importante. În special, ne dovedesc cu câtă coerență considera Aristotel problema originilor dramei și cum – teoretic și istoric – o făcea să dateze din clipa în care un rudiment de acțiune – un μῦθος sau un λόγος – înlocuiesc simplele recitări ale corului. Pentru a ne restrânge la comedie, onoarea de a fi făcut acest pas decisiv ar reveni, după autorul nostru, lui Epiharm (căruia îi atribuie în chip explicit meritul de a fi compus pentru întâia oară subiecte: μύθους ποιεῖν), urmat de aproape de contemporanul său Formis³⁸. Totuși simplul fapt de a fi construit intrigi n-ar fi fost de ajuns pentru a asigura acestor precursori renumele de primii comediografi, dacă, alături de acest merit, nu l-ar fi avut și pe acela de a fi conferit incidentelor alese pentru a fi aduse pe scenă caracterul de generalitate propriu creațiilor poeziei și care, singur, le deosebește de întâmplările vieții de toate zilele. Din acest punct de vedere, o mențiune specială acordă Aristotel lui Crates, despre care ne informează că „părăsind invectiva iambică (altfel spus: comedia de atacuri personale), a prins să trateze *teme cu caracter general și să închege subiecte*“ (καθόλου ποιεῖν μύθους καὶ λόγους)³⁹. Se poate spune însă că această condiție e subînțeleasă ori de câte ori, în tratatul său, vorbește de tragedie sau de comedie, în așa măsură că, pentru a ilustra teoria universalului poetic, pomenită mai înainte, nu găsește exemplul mai bun decât al celei din urmă, în legătură cu care observă că „autorii (comici) nu dau personajelor numele alese decât după ce și-au clădit intriga cu întâmplări verosimile, *renunțând să mai compună*, ca poeții iambici..., *pe seama unui individ sau altui*“⁴⁰.

Puținele precizii ce preced sunt de ajuns pentru a ne da puțința să înțelegem către ce soi de comedie se îndreaptă interesul lui Aristotel. Ele ne permit să întrevădem și abisul care, în concepția lui, despărțea această comedie de o operă ca a lui Aristofan, pătrunsă toată de atmosfera de criză abătută asupra Atenei o dată

³⁸ 1449 b 5–6.

³⁹ 1449 b 7–9. Cf. Aristofan, *Cav.*, 537–539, citat mai sus p. 144.

⁴⁰ 1451 b 11–14.

cu izbucnirea războiului peloponesiac, aspirând toată către o regenerare morală pe care nu ostenește predicând-o, deși fără nădejde. E ceea ce-i dă accentul aspru, aproape dureros, care o distinge între operele comice ale tuturor timpurilor, e ceea ce face că, tâșnită din actualitate, poartă pecetea acestei actualități în întreaga-i structură: subiectele-i preferate sunt întâmplări de-ale Cetății, în anii prăbușirii celei dintâi Ligi maritime; idealurile pe care le apără oglindesc aspirațiile unei bune părți a societății ateniene, îngrozită de presimțirea catastrofei apropiate; personajele ei se numesc Socrate și Eschil, Euripide și Cleon. E de ajuns să apropiem această din urmă împrejurare de rândurile din *Poetica* unde se recomandă comedio-grafului să se deosebească de poezii iambici *ferindu-se să compună pe seama unor anumiți indivizi*, pentru ca să înțelegem că, oricât de mare va fi fost admirația pe care – în alte privințe – Aristotel a putut-o simți pentru geniul lui Aristofan, între concepția-i despre comic și aceea a acestuia din urmă distanța era prea mare ca să ne mai îndoim încotro îi vor fi mers preferințele⁴¹.

Tocmai această concepție a comicului, pe care texte citate înainte ne-au permis s-o întrevădem în liniile-i esențiale, se găsește formulată cu o limpezime remarcabilă într-o definiție care lămu-rește definitiv incompatibilitatea dintre arta „gândită“, preconizată de filozof – inspirată de viață și ținând să dea iluzia vieții⁴² – și tâșnirea fanteziei aristofanești, făcând din realitate pretextul unor scânteietoare improvizații și deformând-o până la caricatură. Potrivit acestei definiții, comedia, care, cum am văzut, e „imitația unor oameni neciopliți“, n-ar avea câtuși de puțin ca scop imitarea „totalității aspectelor oferite de o natură inferioară“, ci numai „a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului“ (οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλ' ἂ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῶριον⁴³). La rândul său, ridicolul e definit de același text ca fiind „un cusur și o

⁴¹ Aceasta nu-l împiedică pe Lane Cooper să scrie, – cu câtă dreptate, nu-i greu de înțeles: „To suppose that the critic must have condemned the poet for insufficient generalization of his comic material is pure inference...“ (*Op. cit.*, p. 21).

⁴² 1430 a 16 și urm.; Cf. *Phys.*, 11 194 a 21; *Meteor.*, IV 381 b 6.

⁴³ 1449 a 31–34; în rândul 32, ἀλλ' ἂ, e citirea lui Castiglioni, urmat de Rostagni. Ediția Hardy păstrează ἀλλά, lecțiunea manuscriselor.

urâtime de un anumit fel, ce n-aduce durere nici vătămare“ (ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν), ceea ce înseamnă că, în gândul Stagiritului, săgețile comediei nu trebuie să țintească nici viciile sau defectele particular de grave (împotriva cărora există arme mai potrivite), nici micile mizerii ale existenței, împotriva cărora ar fi deopotrivă crud și neomenos să ne arătăm aspri... Aceasta revine a spune că, în alegerea și exploatarea temelor comice, Aristotel vrea să vadă intervenind același sentiment de omenie (φιλόανθρωπον), din care în altă parte a *Poeticei* face o condiție esențială a emoției tragice⁴⁴ și care, în cazul special al comediei, trebuie să slujească deopotrivă ca frâu și justificare a râsului pe care-l stârnește⁴⁵. Aceasta revine a spune, mai departe, că (așa cum s-a remarcat cu dreptate) o asemenea îngrădire a ridicolului din partea filozofului corespunde nu atât stării *reale* a comediei în zilele când scria *Poetica*, cât propriilor sale vederi teoretice, sortite să-și găsească aplicarea abia cu apariția Comediei Noi⁴⁶.

Astfel, din orice punct am privi-o⁴⁷, mica problemă literară ridicată de Lane Cooper nu pare să comporte altă soluție decât aceea împotriva căreia a comis imprudența să protesteze: examenul atent al *Poeticei* nu lasă îndoială asupra concepțiilor lui Aristotel în materie de comedie, și aceste concepții nu sunt favorabile autorului *Lysistratei*. De va fi având sau nu dreptate, e o chestiune ce n-are să ne preocupe astăzi. Cel mult s-ar putea adăuga că, și în acest domeniu, filozoful a știut să fie interpretul lucid al gustului vremii în care trăia și că evoluția ulterioară a comediei avea să confirme justetea intuiției sale.

⁴⁴ 1452 b 38 și comentariul la traducerea *Poeticei*, mai sus pp.169–171, unde se dă și bibliografia subiectului.

⁴⁵ Cf. Cic., *De or.*, II 58: „parcendum maxime est (in ridendo) caritati hominum...“ și observațiile lui Rostagni, *La Poetica di Aristotele*², p. LIII.

⁴⁶ Rostagni, *op. cit.*, pp. 20–21.

⁴⁷ La cele ce preced, s-ar putea adăuga că libertatea de limbaj a lui Aristofan nu pare să fi plăcut nici ea lui Aristotel, judecând după distincția pe care cu un alt prilej o stabilește între αἰσχρολογία și ὑπόνοια, și pe care o ilustrează cu pildele comediiilor vechi și nouă: ἡ τοῦ ἐλευθερίου παιδιὰ διαφέρει τῆς τοῦ ἀνδραποδώδους, καὶ αὐ τοῦ πεπαιδευμένου καὶ ἀπαιδευτού· ἴσοι δ' ἂν τις καὶ ἐκ τῶν κωμωδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια· διαφέρει δ' οὐ μικρὸν ταῦτα πρὸς εὐσημοσύνην (*Eth. Nicom.*, Δ 14, 1128 a 20–25).

III

ARISTOTEL ȘI TUCIDIDE În marginea cap. IX al Poeticei

Între problemele ridicate de interpretarea faimosului capitol IX al *Poeticei* aristotelice, – închinat unei comparații între poet și istoric și postulând superioritatea celui dintâi asupra celui de-al doilea, – există una ce nu mi se pare a fi reținut de ajuns atenția cercetătorilor și al cărei interes nu va scăpa nimănui, când voi fi arătat că e vorba de posibilitatea de a împăca judecățile formulate în acel text despre istorie în general cu exemplul concret oferit de *Războiul peloponesiac* al lui Tucidide; altfel spus, de opinia pe care Stagiritul va fi nutrit-o față de o operă ca aceea a fiului lui Oloros.

Abia dacă mai e nevoie să amintesc că, pentru autorul *Poeticei*, ceea ce deosebește pe istoric de poet nu e atât împrejurarea că unul se exprimă în proză, iar celălalt în versuri, cât mai ales faptul de a povesti, primul, „fapte aievea întâmplare“, iar al doilea, „fapte ce s-ar putea întâmpla“: τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο¹. În plus, opera istoricului nu are ca scop expunerea „unei acțiuni, ci a unei epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute înăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe personaje, oricât de întâmplător ar fi raportul în care s-ar găsi unul față de celelalte“², ceea ce înseamnă că, în timp ce

¹ IX 1451 b 5.

² XXIII 1459 a 22 și urm.: οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιείσθαι δηλώσιν ἀλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα.

poezia tinde a înfățișa – în unitatea organică ce le e conferită de conformarea la legea verosimilului sau necesarului – înlănțuiri de fapte riguros determinate de rațiuni logice și cauzale³, istoria îi apare filozofului ca domeniul prin excelență al contingentului și al accidentalului.

De aci se poate trage concluzia că Aristotel era străin de concepția deplinei raționalități a istoriei, în sensul în care – spre sfârșitul Antichității – avea să fie formulată de gândirea creștină. Pentru creștin, – în ochii cărui Providența e factorul determinant al evenimentelor și îndreptățirea oricărei existențe⁴, – totul, până și faptul întâmplător se poate încadra în viziunea sintetică a obârșiei divine, de unde totul porcede și unde totul aspiră să se întoarcă. „Orișice lucru își are înțelesul în Dumnezeu“: *nihil cauum neque sine signo apud Deum* proclamă Ireneu⁵, și credința aceasta, că totul îmbracă o semnificație transcendentă, se afirmă cu și mai multă tărie la Augustinus. „Un om a cărui vedere ar fi atât de scurtă încât să nu perceapă dintr-un întreg mozaic decât măsura unei singure bucăți“ – putem citi în *De ordine* – „ar învinui pe artist că n-a cunoscut simetria și proporțiile: incapabil de a cuprinde în ansamblu figurile ce alcătuiesc unitatea unui tablou frumos, ar lua drept dezordine întreaga varietate a pietrelor prețioase. Același lucru se întâmplă și cu unii oameni lipsiți de cultură. În neputința bieteii lor minți de a cuprinde și înțelege legătura și armonia lumii, își închipuie – atunci când sunt loviți de vreun necaz, și întrucât

³ Cf. X 1452 a 17–21: ταῦτα δὲ θεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶδος γίνεσθαι ταῦτα. διαφέρει γὰρ πολὺ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε...

⁴ Ideea unei providențe înțelepte se întâlnește pentru întâia oară în opera lui Herodot, III 108, unde e numită: ἡ τοῦ θεοῦ προνοία. Cum am arătat însă cu alt prilej, aceasta nu reprezintă decât una din explicațiile propuse de scriitorul din Halicarnas procesului istoric și care – în concepția lui despre lume – nu ocupă desigur locul cel mai important. Cf. *Sur la philosophie de l'histoire d'Hérodote*, în „Eirene“, I, 1960, pp. 75–92, iar pentru ideea de providență în gândirea greacă a sec. al IV-lea, W. Theiler, *Zur Geschichte der teleologischen Naturbetrachtung*, Zürich, 1925.

⁵ *Adv. haeres.*, IV 21.

acesta prezintă pentru ei o oarecare însemnătate – că faptul ar constitui dovada unei mari turburări în univers“⁶.

Pentru Stagirit, dimpotrivă, logica istoriei e mai puțin vădită: în desfășurarea evenimentelor hazardul joacă un rol considerabil, inteligibilul alternează nu o dată cu ininteligibilul. De aceea pentru el istoriografia e opusă poeziei, așa cum e opusă și științei. Materia părții – pare a spune, anticipând asupra unei pagini a lui Schopenhauer⁷ – e forma (εἶδος), materia științei, conceptul. Amândouă se realizează în ceea ce trăiește veșnic și veșnic în aceleași condiții. În schimb, obiectul istoriografiei e faptul izolat în unicitatea și caracterul lui întâmplător, e ceea ce se întâlnește o dată pentru a nu mai reveni nicicând. De unde concluzia că „poezia e mai filozofică și de un caracter mai ales decât istoria“ (φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν⁸); de unde, iarăși, în ordinea de idei ce ne interesează, impresia că Aristotel înclină să nege istoriografiei capacitatea de a atinge acel universal care constituie o trăsătură distinctivă a creațiilor spiritului grec și pe care ne place a-l recunoaște într-o măsură superlativă în opera unor Tucidide sau Polibiu⁹.

Fără îndoială, ne găsim aci în fața unei dificultăți, și aceasta e sporită de faptul că în momentul când Stagiritul își scria *Poetica* (între 334 și 330 î.e.n., după opinia cea mai îndreptățită¹⁰),

⁶ I 1, 2, citat la G. Bardy, *Saint Augustin*⁴ (Paris, 1940), p. 476. Cf. și *Solil.*, I 1, 3.

⁷ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, în *Schopenhauers Werke*, ed. Deussen (München, 1911), I, p. 288 și urm. Cf. Benedetto Croce, *La storia ridotta sotto il concetto d'arte*, în *Primi saggi*² (Bari, 1927), pp. 25–26.

⁸ IX 1451 b 6–7.

⁹ Pentru Tucidide, în special, cf. reflecțiile lui Albert Thibaudet, *La campagne avec Thucydide*, Paris, 1922, p. 49: „L'histoire, telle que la propose l'exemple de Thucydide, unit et fait servir l'un à l'autre deux caractères, qui, semble-t-il, s'excluent: la plus grande exactitude matérielle et la plus grande généralité“. Și, în alt loc: „... au-dessus de ces discours prononcés par les personnages de l'histoire, il y a un discours général dans lequel ils sont pris, qu'aucun d'eux ne peut tenir et que tient l'historien lui-même: c'est celui que développe l'ensemble de la guerre, celui où les causes ne sont plus incorporées à des personnages, à des passions, à des discours, mais dégagées et formulées au-dessus des individus et des cités, comme les lois de la nature humaine“ (pp. 67–68).

¹⁰ A. Rostagni, *La Poetica di Aristotele*², pp. XXXI–XXXII.

Războiul peloponesiac fusese publicat de mai multe zeci de ani. E deci aproape sigur că Aristotel îl cunoștea, și tot atât de sigur că semnificația profundă a operei, – năzuința de a pune în lumină ideea de cauză, operație în care, după însăși mărturia autorului, ar fi stat tot prețul istoriei¹¹, – această semnificație nu-i putea nici ea scăpa. De ce atunci să refuze istoriografiei putința de a se ridica până la priviri de ansamblu, de ce să-i mărginească preocupările la banalul τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν ?¹².

Explicația mi se pare a sta în confuzia – insuficient relevantă – între istoria așa cum îi apărea filozofului și istoria așa cum o înțelegem astăzi. Înlesnită de lipsa unei speciale cercetări a problemei în scrierile aristotelice ajunse până la noi¹³, ea poate fi totuși evitată, ținând seamă de două categorii de considerații, unele privind evoluția istoriografiei grecești de la origini până în sec. al IV-lea, celelalte, modul în care – în decursul propriei sale cariere – Aristotel însuși a fost adus să scrie istorie.

În ce privește istoriografia, informațiile de care dispunem ne îngăduie să-i urmărim începuturile din clipa când – ca urmare a unei lungi activități de explorare geografică și etnografică desfășurată de cetățile marinărești ale Ioniei – interesul logografilor părăsește lumea mitului pentru vasta lume înconjurătoare. Ascunzând spiritul de observație, cunoașterea diversității oamenilor în spațiu pregătea înțelegerea diversității lor într-un trecut a cărui imagine transmisă de legende era din cale afară de confuză. Formată sub influența acumulării de materiale geografice, etnografice și, abia în al treilea rând istorice, în înțelesul curent al termenului, istoriografia greacă anterioară lui Aristotel a fost și avea să rămână

¹¹ Thuc. I 22, 4–5: καὶ ἐς μὲν ἀκρόασιν ἴσως τὸ μὴ μυθῶδες αὐτῶν ἀτερπέστερον φανεῖται ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αὖθις κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσεσθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρκούντως ἔξει.

¹² IX 1451 b 11. Cf. și I 451 b 7–8: ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει...

¹³ Pentru înțelesul termenului în corpus-ul aristotelic, vezi totuși P. Louis, *Le mot ἱστορία chez Aristote*, „Rev. de Philologie”, XXIX, 1955, pp. 39–44.

– cu singura excepție a lui Tucidide, probabil – o neîntreruptă căutare de date, o lacomă înstăpânire asupra lumii înconjurătoare, de cele mai multe ori prin explorare directă (nu-i oare acesta înțelesul inițial al termenului ἱστορία?).

Când, la rândul său, într-o anumită perioadă a vieții, consacrată organizării de cercetări sistematice în toate ramurile cunoașterii, Aristotel va simți nevoia să se intereseze de trecut, rezultatul avea să fie un număr impresionant de contribuții erudite, colecții de documente epigrafice sau literare destinate să slujească la elaborarea viitoarelor sinteze. Pentru a cita un exemplu cunoscut, se știe că înainte de a scrie *Politica* Stagiritul se ostenise să adune și să studieze nu mai puțin de 158 constituții de state grecești și barbare, *Corpus imens* chiar pentru mijloacele noastre de lucru, dus la bun sfârșit cu ajutorul câtorva dintre cei mai înzestrați elevi ai lui, astăzi aproape în întregime pierdute. Din alte informații îl aflăm compilând liste de premiați la concursurile dramatice și gimnice, culegeri de datini și proverbe, ediții critice și comentarii¹⁴. Activitate uimitoare, care dovedește nu numai curiozitatea nemărginită a cercetătorului, sau aptitudinea lui de a folosi materiale atât de felurite, dar – și aceasta trebuie să ne rețină în chip special luarea aminte – o concepție personală a raporturilor dintre investigație și speculație, dintre amănunt și sinteză.

Că această concepție avea să culmineze cu elaborarea unei filozofii care nu e decât o știință universală, e știut îndeobște. Ceea ce țin să subliniez e că, în cadrul fiecăreia din disciplinele în a căror rețea năzuia să cuprindă întreg domeniul realului, raportul de subordonare între particular și general e păstrat cu o rigoare pe care constituirea progresivă a metodei avea să accentueze tot mai mult și care se verifică deopotrivă în științele naturii ca și în științele sociale.

Printre acestea din urmă, politica deține, după Aristotel, un loc atât de însemnat încât – proclamând-o κυριότητα καὶ μάλιστα ἀρχιτεκτονική (scil. τῶν ἐπιστημῶν) și apreciind că pune la

¹⁴ W. Jaeger, *Aristotele. Prime linee di una storia della sua evoluzione spirituale* (trad. ital. Calogero), p. 442 și urm.

contribuție orice altă știință specială – domeniul ei îi apare ca înglobând fără restricție domeniile tuturor celorlalte științe laolaltă: χρωμένης δὲ ταύτης ταῖς λοιπαῖς πρακτικαῖς τῶν ἐπιστημῶν, ἔτι δὲ νομοθετοῦσης τί δεῖ πράττειν καὶ τῶν ἀπέχεσθαι, τὸ ταύτης τέλος περιέχοι ἂν τὰ τῶν ἄλλων¹⁵. Ca o ilustrare a acestei concepții are a fi socotită nu numai informația citată, după care, pe punctul de a-și redacta *Politica*, filozoful ar fi desfășurat o activitate de istoric, adunând și colacionând constituțiile a 158 de state, dar mai ales modul în care, în capitolul I 4 al *Retoricei* (operă datând din ultimii săi ani de activitate, oricum posterioară *Poeticei*¹⁶), sunt concepute și formulate raporturile dintre politică și istorie.

Capitolul se ocupă de genul deliberativ al elocinței și îndeosebi de subiectele susceptibile să ofere pretext de discuții într-o adunare consultativă. Dintre acestea, multe sunt studiate cu de-amănuntul și cu privire la fiecare din ele Aristotel arată obligația omului politic de a-și întemeia opiniile pe studiul prealabil al problemei discutate, pe o documentare privind felurite aspecte ale vieții obștești nu numai în societățile contemporane dar și în lumea trecutului. „Experiența finanțelor propriei țări – avertizează el¹⁷ – nu-i de ajuns pentru a-ți permite să te înalți la o vedere de ansamblu: pentru a da sfaturi autorizate într-o materie ca aceasta e nevoie să întreprinzi o cercetare sistematică a procedelor descoperite de celelalte popoare“ (ἀλλ’ ἀναγκαῖον καὶ τῶν παρὰ τοῖς ἄλλοις εὐρημένων ἱστορικῶν εἶναι πρὸς τὴν περὶ τούτων συμβουλήν). Și, în alt loc¹⁸: „pentru a-ți ajunge scopul (e vorba de competența în materia militară) e neapărat necesar să fi făcut un studiu speculativ nu numai al războaielor purtate de propria cetate, dar și al războaielor susținute de alții, precum și al rezultatelor obținute: căci e normal ca pricini asemănătoare să

¹⁵ *Eth. Nicom.*, I 2, 1094 b 4–6.

¹⁶ Cf. *Rhet.*, I 11, 1371 b 33 urm., III 2, 1404 b 37 urm.; III 18, 1419 b 2 urm.

¹⁷ *Rhet.*, I 4, 1359 b 30–32.

¹⁸ *Rhet.*, I 4, 1360 a 2–5.

prilejuiască de fiecare dată urmări asemănătoare“ (ἀπὸ γὰρ τῶν ὁμοίων τὰ ὅμοια πέφυκεν).

Această ultimă propoziție se cere meditată. Ceea ce se desprinde din ea e convingerea filozofului despre posibilitatea unei științe a societăților umane, în stare să abstragă din cunoașterea temeinică a trecutului legile dezvoltării lor viitoare. În ochii lui Aristotel, această știință e politica, dar e evident că informația pe care o presupune și pe care își întemeiază rezultatele e oferită de o disciplină distinctă, care e istoria, în îndoitul înțeles de știință a trecutului național și de știință a neamurilor străine. Dacă ar mai fi nevoie de o dovadă în această privință, ea e oferită de ultimul paragraf al aceluiași capitol, unde, parcă pentru a sublinia însemnătatea considerațiilor de până aci, filozoful scrie: „Pentru a întocmi legi, nu-i de ajuns să stabilești pe calea unui studiu speculativ al trecutului ce anume constituție se potrivește mai bine cetății, ci mai trebuie să cunoști constituțiile în vigoare la alte neamuri și condițiile favorabile fiecăreia, precum și pricinile de natură să contribuie la destrămarea lor – fie că e vorba de pricini interne sau potrivnice“. Așa fiind, e evident că descrierile de călătorie (γῆς περίοδοι: altfel spus, prima formă de istoriografie cunoscută grecilor) sunt deosebit de folositoare legislatorului, așa cum pentru deliberările politice se dovedesc utile cercetările celor ce scriu despre evenimentele de tot felul: πρὸς δὲ τὰς πολιτικὰς συμβουλάς αἱ τῶν περὶ τὰς πράξεις γραφόντων ἱστορίαι¹⁹.

În cuvinte ce sunt ale timpului său și pornind de la o preocupare caracteristică și ea unui anumit moment al dezvoltării gândirii grecești, – căutarea celei mai bune forme de organizare politică și socială, – Aristotel găsește mijlocul de a ne face cunoscută în aceste pagini soluția definitivă a unei probleme despre care textele citate din *Poetica* nu ne dau decât informații sumare. Fie că vederile sale în materie nu mai erau aceleași, fie – mai curând – că terenul pe care se desfășura discuția în faimosul

¹⁹ 1360 a 30–37. Cf. *Pol.*, VI 1, 4: χρήσιμον δ' ἕκαστον αὐτῶν γνωρίζειν πρὸς τε τὸ κατασκευάζειν ἢν ἄν τις αὐτῶν τύχη βουλόμενος, καὶ πρὸς τὰς διορθώσεις...

capitol IX nu-i îngăduia să-și expună gândul pe de-a-ntregul, în *Retorică* filozoful lasă să se înțeleagă că multiplicitatea și diversitatea evenimentelor istorice nu-i mai apăreau ca o piedică în calea dobândirii unui adevăr superior adevărului empiric, sau a unor concluzii valabile independent de faptele pe care se întemeiază. Aparenta incoerență de care, în paginile *Poeticei*, îi apăreau afectate vicisitudinile societăților omenești se reduc, în *Retorică*, la o multiplicitate îndărătul căreia rațiunea ordonatoare izbutește să întrevadă legile dezvoltării viitoare. Cu singura condiție (care explică schimbarea-i de atitudine) ca, în vederea acestei operații, istoricului să i se substituie gânditorul politic și ca materialul adunat de unul să fie interpretat și pus în valoare de celălalt.

Se lămurește astfel ceea ce, la prima vedere, s-ar putea lua drept o nesocotire din partea lui Aristotel a semnificației *Războiului peloponesiac*, așa cum pare să rezulte din judecățile asupra istoriei formulate în *Poetica*. Inexplicabilă altfel, această trecere sub tăcere a unei capodopere înzestrate cu toate calitățile pe care un spirit filozofic putea năzui să le afle într-o prezentare a trecutului își găsește justificarea în simpla presupunere că, în judecata Stagiritului, aceasta nu era simpla cronică a unui conflict oricât de important, ci o încercare de filozofie politică întemeiată pe convingerea, care era și a lui²⁰, că aceleași cauze produc de fiecare dată aceleași urmări²¹.

Procedând astfel, Aristotel putea fi convins că interpretează corect modul de a gândi al lui Tucidide, în a cărui operă termenii *istorie* și *istoric* nu-s niciodată folosiți pentru a caracteriza propria-i activitate²² și din a cărui operă nu lipsesc aluziile polemice la cei ce-l precedaseră într-o ordine de cercetări în care fiul lui

²⁰ Cf. *Rhet.*, I 4, 1360 a 5, reprodus mai sus p. 242.

²¹ Thuc., I 22, 4 citat p. 240. Cf. III 82, 2: καὶ ἐπέπεσε πολλὰ καὶ χαλεπὰ κατὰ στάσιν ταῖς πόλεσι, γινόμενα μὲν καὶ αἰεὶ ἐσόμενα, ἕως ἂν ἡ αὐτὴ φύσις ἀνθρώπων ᾖ...

²² A. Frenkian, "Ἱστορῶν, ἱστορῶν, ἱστορία", „Rev. des Études indo-européennes“, I, 1938, p. 470.

Oloros nu-și recunoștea precursori. Propriile sale declarații de principiu, în măsura în care putem fi siguri de a le fi înțeles corect²³, ne îndeamnă spre aceleași concluzii. Omul care-i învinuia pe logografi că iubesc frazele de efect mai mult decât adevărul; omul care se mândrea de a fi lăsat posterității un κτῆμα ἐς αἰεὶ mai curând decât un ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν – acest om revendica pentru sine mai mult decât meritul de a fi consemnat cu credință episoadele sângeroase ale unui război fratricid. Înscriindu-l printre gânditorii politici, Stagiritul îi aducea un omagiu râvnit; după cum, judecând cu asprime o istoriografie care se mulțumea să transmită viitorimii „ce a făcut ori pătitimit Alcibiade“, nu făcea decât să-și rezerve prețuirea pentru singura demnă de acest nume: aceea care – dincolo de mulțimea evenimentelor – aspiră să explice transformările societății și căreia, până-n zilele noastre, cunoașterea trecutului n-a încetat să-i insufle nădejdea de a înțelege viitorul.

²³ În ultimă instanță, Harald Patzer, *Das Problem der Geschichtsschreibung des Thucydides und die thukydeische Frage*, Berlin, 1937, pp. 88–97.

IV

PROBLEMA INSPIRAȚIEI LA ARISTOTEL ȘI HORATIU (Poetica XVII – Ad Pisones 309)

Dintre locurile controversate ale epistulei lui Horatius *Către Pisoni*, puține, cred, se învrednicesc de atenția exegetului pe măsura binecunoscutului vers 309:

scribendi recte sapere est et principium et fons.

În realitate lucrurile se prezintă altfel, și uniformitatea explicațiilor propuse de comentatori din toate vremile ne-ar putea face să credem că interpretarea textului a fost definitiv stabilită, dacă, așa cum se întâmplă de cele mai multe ori, însăși uniformitatea opiniilor exprimate nu ne-ar lăsa să înțelegem că ne găsim înaintea unui loc comun. Cu aceasta – abia dacă trebuie s-o spun – nu urmăresc totuși câtuși de puțin să scad meritul învățaților care, de la Orelli la Immisch, ca să nu pomenesc decât pe cei mai recentți, și-au închinat ostenele interpretării opusculului horatian. Mai curând încerc să fac iertată, – dacă lucrul e într-adevăr necesar, – îndrăzneala de a reexamina, după atâtea capete luminate, un text în care nici o taină nu părea abandonată sagacității epigonilor.

Acestea spuse, să deschidem textul la paragraful care, după magistralul studiu al lui Norden¹ și, mai ales, după punerea în lumină de către Jensen a fragmentelor lui Neoptolem din Parion,

¹ *Die Composition und Literaturgattung der Horazischen Epistel 'ad Pisones'*, în „Hermes“, XL, 1905, pp. 481–528.

risipite în cartea a V-a Περὶ ποιημάτων a epicureului Philodem din Gadara², e considerat îndeobște ca punctul de plecare al ultimei împărțiri a operei, aceea în care Horatîu, urmând un plan tradițional, după problemele tratate în primele două împărțiri (ποίησις și ποίημα, după alții τὸ ποιεῖν sau ars) începe expunerea chestiunilor privitoare la însuși creatorul poeziei, ποιητής sau *artifex*³.

Versul 295, cu care se deschide acest capitol, ne introduce de-a dreptul în plină polemică. De la primul cuvânt se pune importanta problemă a creației poetice și, măcar că Horatîu se ferește să proclame de îndată propriul său răspuns la eterna întrebare despre rolul geniului în săvârșirea „actului Muzelor“, singur ridicolul cu care se complace a acoperi excesele unor anumiți inspirați –

*ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
non barbam, secreta petit loca, balnea uitat*⁴ –

ar fi de ajuns pentru a ne sugera atitudinea spre care se îndreaptă în această controversă. Trebuie spus totuși că această atitudine se străduiește s-o indice în chipul cel mai limpede o sută de rânduri mai jos, în versuri care la prima vedere par a se mulțumi să repete pe cele reproduse. Parcă pentru a evita orice greșită interpretare a intențiilor de care e însuflețit, Horatîu procedează de data aceasta

² *Neoptolemos und Horaz*, „Abhdl. d. Preuss. Akad. der Wiss.“, 1919, nr. 14, studiu reprodus ca apendice la ediția fragmentelor lui Philodem: *Über die Gedichte, Fünftes Buch, griechischer Text mit Übersetzung und Erläuterungen* von Christian Jensen, Berlin, 1923, pp. 93–127. Cf. A. Rostagni, *Filodemo contro l'estetica classica*, „Riv. di Filologia“, I, 1923, pp. 401–423; II, 1924, pp. 1–28. De asemenea, D.M. Pippidi, *Formarea ideilor literare*, pp. 117–128.

³ Vezi totuși obiecțiile lui P. Boyancé, *À propos de l'Art poétique d'Horace*, în „Rev. de Philologie“, LXII, 1936, p. 20 și urm.

⁴ Versurile 295–298: „Pentru că Democrit socoate talentul mai presus de trudnicul meșteșug și alungă din Helicon pe poeții teferi la minte, mulți nu-și mai dau osteneala să-și taie unghiile și barba, umblă prin locuri tainice, se feresc să mai facă baie“.

didactic, formulând în primul rând problema pe care-și propune s-o rezolve, apoi răspunsul pe care-l socoate potrivit:

*natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est: ego nec studium sine diuine uena
nec rude quid prosit uideo ingenium*⁵.

Pentru moment, totuși, după ce și-a bătut joc de reprezentanții unei învățături făcute să încurajeze cele mai nesăbuite extravagante, trece să explice în felul său care i se pare a fi izvorul profund al bogățiilor poetice (astfel traduc emistihul: *unde parentur opes*) și ce anume, după părerea lui, contribuie la formarea și la desăvârșirea poetului demn de acest nume: *quid alat formetque poetam*⁶. Încă un vers exprimă preocupări privind idealul de perfecție formală care trebuie să fie al oricărui artist conștiincios: *quid deceat, quid non, quid uirtus, quo ferat error*⁷, după care, – punct de pornire al unui nou șir de idei, unde se străduiește să-și țină făgăduielile înainte formulate, – versul care ne-a reținut dintru început luarea aminte proclamă acest principiu, căruia conciziunea lapidară îi subliniază caracterul de generalitate:

⁵ Versurile 408–410: „Se întreabă unii: poemele cele desăvârșite se scriu cu dar hărăzit de natură, sau cu meșteșug? – În ce privește, socot că mare folos nu pot aduce nici truda lipsită de o bogată vână de inspirație, nici talentul necioplit“.

⁶ V. 307. Interpretând versul în acest fel, mă depărtez în bună măsură de înțelesul atribuit cuvintelor lui Horațiu de Augusto Rostagni (*Arte Poetica di Orazio*, p. 89), după care accepția primului emistih ar fi: „donde si provvedano i mezzi (ὄργανα = *instrumenta poetae*)“, ceea ce, bineînțeles, îi dă puțința să adauge, în legătură cu cel de-al doilea membru al versului: „ossia (giacché è *la medesima cosa*) come si educi e formi il poeta“. În ce mă privește, țin s-o spun de pe acum, nu sunt cătuși de puțin convins că emistihul „quid alat formetque poetam“ nu face decât să repete într-o altă formă ideea din „unde parentur opes“. Între cele două propoziții mi se pare a surprinde o diferență de înțeles, o gradație chiar, pe care concizia lui Horațiu o face anevoie de observat, dar care nu poate fi pusă la îndoială.

⁷ V. 308. Firește, caut să simplific. Amănuntele complete ale planului urmat de Horațiu în această parte a scrierii sale, în măsura în care au putut fi reconstituite, se găsesc în memoriul citat al lui Norden, p. 497 și urm., precum și în lucrările lui Barwick, *Die Gliederung der rhetorischen τέχνη und die Horazische Epistula ad Pisones*, „Hermes“, LVII, 1922, p. 49 urm.; M. A. Grant & G. C. Fiske, *Cicero's Orator and Horace's Ars Poetica*, „Harvard Studies in Classical Philology“, XXXV, 1924, p. 46 și urm.; O. Immisch, *Horazens Epistel über die Dichtkunst* („Philologus“, Supplbd. XXIV 3), Leipzig, 1932, p. 176 și urm.

scribendi recte sapere est et principium et fons.

Cum e ușor de înțeles, de la prima lectură, obscuritatea versului stă, înainte de toate, în anevoința de a înțelege corect cuvântul *sapere*. Bănuiala acestei dificultăți nu pare să fi încolțit totuși în mintea comentatorilor, care – începând cu Orelli și sfârșind cu Immisch, fără a-l uita pe Rostagni – au dat acestui infinitiv interpretări aproape identice. Astfel, în special pentru umanistul elvețian, ajuns în acest punct al expunerii sale Horatîu ar fi urmărit să exprime necesitatea pentru poet de a cunoaște cât mai bine lucrurile de care-și propune să vorbească. „Verum unde tamen pendent omnia... praecepta inueniendi, componendi, caetera?” se întreabă el, cu privire la versul 309. Pentru a răspunde deîndată: „... a sapiendo. Euoluenda atque exploranda est tota uita humana; nam ex hac una inuestigatione prodit ueritas poetica, praecipue in genere dramatico“, adăugând în același timp, cu specială privire la înțelesul termenului *sapere*: „recte cogitare atque iudicare de omnibus rebus: cui hoc deest, quamuis magna sit praeditus phantasia et inueniendi facultate, numquam tamen euadet poeta hoc nomine dignus“⁸.

Cine privește lucrurile de aproape nu poate să nu observe că între deslușirile lui Orelli acordul nu e într-un totul desăvârșit. Ideea cuprinsă în prima glosă pare a fi obligația pentru autorul dramatic de a poseda o vastă experiență a sufletului omenesc (înțelepciune câștigată prin studiu sau prin contactul cu viața), în timp ce ultimele rânduri citate îndreaptă gândul mai curând spre necesitatea pentru poet de a fi înzestrat cu aptitudinea de a judeca bine, altfel spus cu darul înnăscut al unei chibzuieli sănătoase⁹.

⁸ Q. Horatius Flaccus, recensuit atque interpretatus est Io. Gaspar Orellius, Editio tertia emendata atque aucta curauit Io. Georgius Baierus. Vol. II (Turici, 1852), p. 757.

⁹ Poate pilda lui Orelli îl va fi îndemnat pe Lemaire să scrie în legătură cu același termen: „h.e. scire, quid deceat, quid non: le bon sens“ (Q. Horatius Flaccus cum uariis lectionibus argumentis notis ueteribus ac nouis, Parisiis, 1881, II, p. 484).

Oricare va fi fost opinia adevărată a învățatului amintit e interesant de observat că această dublă orientare a gândirii sale e urmată și de comentatorii mai noi. Dintre aceștia, ca să nu citez decât pe cei mai însemnați, Kiessling și Heinze se apropie de cea de-a doua interpretare, atunci când înțeleg prin *sapere* „Einsicht, Vernunftigkeit“¹⁰, câtă vreme Rostagni, urmând în această privință o sugestie a lui Jensen, preferă cu hotărâre pe cea dintâi. Asemenea editorului lui Filodem, pentru care – încă din 1918 – inspirația directă a versului 309 s-ar cuveni căutată în învățătura lui Neoptolem despre obligația poetului de a poseda cunoștințe enciclopedice¹¹, filologul italian consideră fără șovăire preceptul horatian ca un ecou al acestei doctrine. Întreaga concepție a celor vechi despre poezie fiind dominată, crede Rostagni, de ideea conținutului, iar conținutul fiind prin natura lui realitate – istorică, morală, naturală –, nevoia de a aprofunda această realitate pentru a extrage din ea materia poetică a putut să se impună lui Horațiu așa cum i se impusese lui Neoptolem¹². Pornind deci de la teza că o serioasă pregătire științifică trebuie să-i fi apărut autorului nostru ca o condiție indispensabilă a oricărei creații poetice, Rostagni încearcă a lămuri înțelesul verbului *sapere* precum urmează: „*sapere* ‘esser saggio’, tanto nel senso generico di ‘aver senno’ quanto nel

¹⁰ Q. Horatius Flaccus, *Briefe*. Erklärt von A. Kiessling, Vierte Auflage bearbeitet von R. Heinze, Berlin, 1914, p. 343. După Immisch (*op. cit.*, p. 176), pe lângă o „Lebensweisheit“ mai mult sau mai puțin influențată de Academie, *sapere* ar mai însemna aci și φρόνησις, „rațiunea practică“ pe care Aristotel și urmașii săi se complăcuseră a o deosebi de „rațiunea teoretică“ a lui Platon. Într-un sens analog, cf. și Lotte Lahowsky, *Die Ethik des Panaitios. Untersuchungen zur Geschichte des Decorum bei Cicero und Horaz*, Leipzig, 1934, p. 29: „Mit apodiktischer Gewißheit behauptet Horaz zunächst (vv. 309 ff.) daß nicht Wahnsinn sondern Verständigsein «Ursprung und Quelle des Dichtens», sei. Dies «sapere» wird sodann durch den Hinweis auf die Socraticae chartae in dem Sinne der ethischen Bildung ausgedeutet: an Stelle der ausgebreiteten Sachkenntnis, der *ιστορία*, die, wie wir wissen Neoptolemos vom Dichter gefordert hatte, verlangt Horaz σοφία“.

¹¹ Jensen, *op. cit.*, pp. 106 și 113–114, care scoate aceste informații asupra lui Neoptolem dintr-un pasaj al cărții a V-a a tratatului Περὶ ποιημάτων al lui Filodem, unde epicureul combate cu vigoare învățătura gramaticului-poet (col. II, rândurile 11–30).

¹² *Arte Poetica di Orazio*, pp. XCIII–XCIV.

sensu specifico di 'avere un'istruzione filosofica' (che è poi sempre per Orazio *filosofia pratica e morale*, consolazione e viatico della vita). E nell'un senso e nell'altro Orazio intende contraddire all'opinione democriteo-platonica circa l'insania dei poeti¹³.

Eleganța acestui raționament, a cărui subtilitate se sprijină pe o viguroasă înțelegere istorică a problemei, nu poate să nu impresioneze. Cu toate acestea, – ca în cazul deslușirilor lui Orelli, ca în cazul altor interpretări recente (care nu fac decât să reproducă în chipul cel mai fidel tezele lui Rostagni¹⁴), suntem îndreptățiți să opunem gloselor abia amintite obiecția întemeiată că nu țin seamă de faptul că între versul 309 și versurile următoare există o demarcație indiscutabilă, pe care textul o subliniază și pe care o interpretare conștiincioasă n-o poate trece cu vederea. E adevărat că, în afară de Kiessling-Heinze¹⁵, nici un comentator nu s-a simțit obligat s-o respecte: ea nu se impune totuși mai puțin, cu condiția de a urmări cu atenție înlănțuirea ideilor în pasajul ce ne interesează.

În această ordine de preocupări, am mai avut prilejul să subliniez planul limpede al secțiunii care începe cu versul 295:

¹³ *Ibid.*, pp. 89–90. Comentariul continuă precum urmează: „Precisio riscontro troviamo, e per questo, e per parecchi dei precetti che seguono, nell' *Orator* di Cicerone, 70 sgg: *est eloquentiae sicut reliquarum rerum fundamentum sapientia*“. Apropierea nu mi se pare convingătoare. Departe de a dovedi ceea ce e presupusă a dovedi, adică influența decisivă exercitată asupra ideilor lui Horațiu de învățătura Stagiritului cu privire la caracterul filozofic al poeziei, fraza lui Cicero despre foloasele unei pregătiri filozofice a oratorului e atât de puțin caracteristică pentru modul de a gândi al lui Aristotel încât ar putea fi tradusă și din Platon. Cf. *Phaedr.*, 261 a: „Veniți, mândre făpturi, și dați-i a înțelege lui Phaidros cel cu copii frumoși, că până ce nu va fi filozofat cât trebuie, nu va fi în stare să vorbească cum trebuie nici despre cel mai mic lucru: *πάριτε δή, θρέμματα γενναία, καλλίπατρά τε Φαῖδρον πείθετε ὡς ἂν μὴ φιλοσοφήσῃ οὐδὲ ἱκανός ποτε λέγειν ἔσται περὶ οὐδενός...*“

¹⁴ Cf., între alții, J. W. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, II, p. 80, care traduce versul ce ne interesează: „The source and fountain-head of good writing is right thinking“, comentându-l în felul următor: „by 'right thinking' he (scil. Horace) means wisdom in its general sense, as well as that insight into universal truth which comes from a philosophic training“. Cu mult înaintea lui Atkins, într-un comentariu care nu se mai citează astăzi decât foarte rar, Maurice Albert înțelegea prin *sapere* „avoir des pensées sages“ (Horace, *Art Poétique*, avec un commentaire critique et explicatif..., Paris, 1886, p. 30).

¹⁵ *Op. cit.*, p. 284; cf. p. 286.

după câteva versuri introductive împotriva adeptilor lui Democrit, urmează enunțarea problemelor pe care Horațiu își propune să le examineze (vv. 304–308); apoi, începând cu versul 309, tratarea sistematică a acestor probleme. Între cele două părți există prin urmare o indiscutabilă corespondență și, de la una la alta, în cazuri de interpretare nesigură, recursul apare legitim. În virtutea acestei distribuții simetrice e evident că – pentru a surprinde sensul exact al versului de care ne ocupăm – e de ajuns să cunoaștem întrebarea la care acesta răspunde: mai precis, înțelesul emistihului *unde parentur opes*, a cărui strânsă legătură cu versul 309 abia dacă mai trebuie subliniată¹⁶. În această privință, am mai avut prilejul să-mi spun părerea, și anume că *unde parentur opes* nu poate însemna decât: „care e izvorul bogățiilor poetice“, sau, pentru a folosi termeni ușor modernizați, „care e facultatea sufletului care-și face drum în experiența poetică“? Răspunsul la această întrebare ni-l oferă tocmai versul 309 și, chiar fără a stăruii pentru moment asupra semnificației lui precise, ordinea de idei în care se situează e de ajuns pentru a îndreptăți învinuirea pe care o aducem ingenioasei interpretări a lui Rostagni, și anume de a cuprinde într-o singură explicație versul 309 și pe cele ce-i urmează, de a nu disocia cele două poziții pe care, potrivit unor puncte diferite ale programului său, Horațiu se străduiește să le susțină pe rând. Potrivit interpretării pe care o propun, importantele considerații ale învățatului italian cu privire la pregătirea filozofică pe care teoreticienii ca Neoptolem o socoteau necesară poetului rămân pe deplin valabile și pentru interpretarea *Epistulei către Pisoni*, cu singura rezervă că expresia lor se cuvine căutată abia în versurile 310 și următoarele, unde se reia problema pusă de emistihul *quid alat formetque poetam*, arătându-se mijloacele potrivite pentru a dezvolta și adânci vâna poetică.

Foloasele pe care le prezintă acest mod de a considera înlănțuirea ideilor lui Horațiu sunt ușor de înțeles. În primul rând, se

¹⁶ Cf. Norden, *op. laud.*, pp. 498–499.

face dovada că întreagă această parte a operei e construită potrivit unei riguroase simetrii¹⁷. În al doilea rând, se evită autorului *Artei Poetice* învinuirea de a se fi contrazis în mod lamentabil, la interval de o sută de rânduri, oferind soluții diferite unei probleme de mult rezolvate în discuțiile teoreticienilor literari, și anume în sensul apărut și de el spre sfârșitul opusculului. Oricât de mare ar fi autoritatea lui Immisch, mi se pare într-adevăr că singură analogia cu *Tratatul despre sublim*, în cuprinsul căruia mențiunea dualității φύσις – τέχνη ca o condiție indispensabilă pentru perfecția operei literare revine în două rânduri, nu e de ajuns pentru a ne convinge că Horațiu, reluând și el în două locuri discuția acestei probleme, n-a făcut decât să se conformeze unei tradiții de școală¹⁸. Presupunând că o constrângere atât de bizară s-a putut impune minții autorului nostru, ceea ce nu mi se pare cu nimic dovedit, rămâne încă nelămurită rațiunea pentru care, după ce în versul 309 relevase însemnătatea unei „învățăături“ pe care Immisch e gata s-o înțeleagă ca un echivalent pentru *ars*, – și aceasta până a face din ea „izvorul“ oricărei opere de seamă, – începând cu versul 408 părăsește această poziție pentru a adopta, amplificând-o, teoria tradițională a „geniului“ asociat cu „meșteșugul“, sau, ca să folosesc propriii săi termeni, *natura* completată prin *ars*.

O interpretare potrivit căreia versul 309 n-ar fi decât răspunsul anticipat la întrebarea *natura fieret laudabile carmen an arte* va duce inevitabil la acest impas¹⁹. A o accepta, înseamnă a-i face

¹⁷ Rezultatul nu-i chiar de disprețuit, dacă nu uităm că, după Immisch, tema *quid alat formetque poetam* n-ar fi dezvoltată decât în versurile 323–332 (*op. cit.*, pp. 180–181). Aceasta vrea să spună că, după ce a pretins poetului o cultură filozofică în stare să inspire și să hrănească opere cu adevărat mari, Horațiu s-ar fi gândit să-i recomande și o instrucție elementară, de nivelul acelor *Socraticae chartae* menționate în versul 310. Ciudățenia e atât de mare încât chiar Immisch nu se poate opri să observe: „Es ist also, wenn man vom Werdegang des Poeten ausgeht, ein Rückwärtsschreiten zu erkennen von dessen philosophischer Ausbildung zu seiner Gesinnungsgrundlage“.

¹⁸ Cap. 2; 36, 4. Cf. Immisch, *op. cit.*, p. 174.

¹⁹ Greutatea nu se evită susținând, așa cum se încearcă uneori, că *sapere* ar privi formația poetului, iar nu rodul activității lui. Distincție specioasă, câtă vreme într-un caz și în celălalt rezultatul urmărit e același: înalta ținută literară a operei. În ce mă privește, oricât

lui Horatiu o nedreptate cu atât mai mare cu cât, chiar fără a ține seamă de opiniile exprimate în ultima parte a epistulei, – și pe care le-ar fi putut găsi la dascălul său Neoptolem²⁰, – el n-a pierdut nicicând prilejul de a proclama importanța primordială în orice creație poetică a însușirilor înnăscute²¹. Dar, oare, nu era firesc să fie așa? Și nu trebuie să ni se pară ciudat mai degrabă faptul că, dintre criticii încredințați a fi citit în textul lui că pentru a fi un bun poet e de ajuns să ai o serioasă pregătire filozofică, nici unul n-a găsit cu cale să releve nepotrivirea?

Afară numai dacă unei asemenea nedumeriri se cade să-i atribuim interpretarea rezervată termenului *sapere* de unii comentatori, după care, pe lângă „învățătură” sau „pregătire filozofică”, acest termen ar fi indicat și o aptitudine înnăscută a sufletului, ceva asemănător cu ceea ce numim „judecată” sau „bun simț”. Acest

m-aș sili, nu văd o diferență esențială între *recte scribere* din versul 309 și *laudabile carmen facere* din versul 408. Cum încerc s-o dovedesc mai departe, în primul text e vorba de facultatea poetică în general, câtă vreme cel de-al doilea se referă la actul de creație izolat. De-aci obligația pentru exeget de a căuta lui *sapere* din versul 309 o interpretare diferită de cele propuse înainte.

²⁰ Cf. Philod., *De poemat.*, V, col. 7, r. 17 și urm. Jensen: ... τὸ δεῖν δὲ μετὰ τοῦ εὖ ποιεῖν καὶ τοῦ πλάθους τοῦ ἀγαθοῦ ποιητοῦ... δέχομαι („că, împreună cu o bună versificație, adevăratul poet are nevoie și de pasiune, ... aprob întru totul”); col. 11, r. 5–8: τὸν τὴν τέχνην [καὶ τὴν δύνανμιν ἔχοντα τὴν ποιητικὴν („... pe cel ce are și meșteșugul și darul poetic”). Înaintea lui Neoptolem, vorbind de Homer în *Poetica*, VIII 1451 a 22–24, Aristotel scrisese și el: ὡπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' ἔοικεν καλῶς ἰδεῖν, ἥτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν („ca în atâtea alte privințe, pare a fi văzut bine și aci, ajutat fie de o practică artistică deosebită, fie de talentul lui firesc”).

²¹ Încă din *Ode*, IV 6, 29–30, pare a distinge cu grijă „duhul” de „meșteșugul” poetic:

Spiritus Phoebus mihi, Phoebus *artem*
carminis nomenque dedit *poetae*.

Nu trebuie trecute cu vederea nici numeroasele locuri unde vorbește de *ingenium*, în accepția de „talent înnăscut, aptitudine firească” (același înțeles la Cicero, *De orat.*, I 2, 5; cf. Ch. Causeret, *Étude sur la langue de la rhétorique et de la critique littéraire chez Cicéron*, Paris, 1886, p. 41 și urm.), ca de o însușire ce nu poate fi înlocuită cu nimic (*Ep.*, I 3, 21 și urm.; II 2, 81 și urm.; *Sat.*, I 3, 33–34). În sfârșit, chiar în *Epistula către Pisoni*, e de reținut versul 385: *tu nihil inuita dices faciesue Minerua*, a cărei semnificație exactă ne e dezvăluită de o glosă a lui Cicero, *De off.*, I 110: „inuita, ut aiunt, Minerua, idest aduersante et repugnante natura”.

punct de vedere a fost susținut în vremea din urmă, după Orelli și Lemaire, de Rostagni și Immisch. Nu mă pot totuși împiedica de a observa că, dacă, indiscutabil, adevărul trebuie căutat în această direcție, timidul pas pe această cale al învățaților amintiți e în vizibilă contradicție cu una din tezele esențiale ale interpretării lor „principale“. Înțeleg pretinsa identitate de înțeles a celor două jumătăți ale versului 307:

unde parentur opes, quid alat formetque poetam

căroră le-ar corespunde, în continuarea expunerii, pretinsa indivizibilitate a alineatului care începe cu versul 209 și care, după unii autori, ar ține până la versul 218, după alții, până la versul 332.

Dacă acceptăm prima din aceste propoziții, e de la sine înțeles că cea de-a doua se impune ca o consecință logică. Tot atât de evident e însă și faptul că prin interpretarea versului 307 ca însemnând „donde și provvedano i mezzi“ sau „come si educi e formi il poeta“, ca să vorbim ca Rostagni, cel mai eminent reprezentant al acestei tendințe²², se renunță la putința de a da termenului *sapere* din versul 309 orice alt sens decât acela de „învățătură“ sau „pregătire filozofică“. E limpede, într-adevăr, că dacă versul 309 n-are decât rostul de a vesti considerațiile asupra educației filozofice expuse în versurile 310–318, de care în acest caz nici n-ar mai putea fi despărțit, faimosul *sapere*, din care Horațiu nu șovăie a face „principiul“ și „sursa“ oricărei experiențe poetice, n-ar fi decât motivul de care se leagă precizările ce urmează. A face din el un dar înnăscut sau o simplă însușire a minții, înseamnă a rupe – din chiar clipa în care fusese încheată – unitatea factice a versurilor 309–318, pe care numai o interpretare contestabilă a versului 307 poate s-o justifice și care rămâne, în orice caz, temeiul tuturor interpretărilor pe care am fost adus să le înșir²³.

²² *Op. cit.*, p. 89. Mai sus p. 248 și n. 6.

²³ Incompatibilitatea celor două puncte de vedere a fost bine înțeleasă de Kiessling-Heinze, care, întrucât socotiseră potrivit să traducă *sapere* prin „Einsicht, Vernünftigkeit“, se feresc să lege versul 309 de grupul de versuri care urmează: *op. cit.*, p. 284; cf. 286.

Astfel, oricum am încerca să eliminăm dificultatea, ea nu poate fi ocolită. Și nu cred că s-ar putea găsi o soluție satisfăcătoare, câtă vreme nu ne hotărâm să părăsim anumite teze pe care autoritatea susținătorilor lor le-a putut impune o vreme, dar căfora un examen atent sfârșește prin a le dovedi lipsa de consistență. Din numărul acestora – am mai avut prilejul s-o spun – prima care trebuie înlăturată e iluzia că emistihul *unde parentur opes* ar avea exact înțelesul părții a doua a versului 307: *quid alat formetque poetam*. Din discuția care precede s-a văzut că o asemenea concluzie era inspirată nu atât de litera textului, cât de nevoia de a stabili un riguros paralelism între versul 307, de o parte, și versurile 309–318, de cealaltă. S-a văzut, de asemenea, că acest mod de a privi înlănțuirea ideilor lui Horațiu își găsea explicația în greutatea de a concepe – cu privire la termenul *sapere* din versul 309 – o accepțiune care să permită să se considere propoziția unde acest verb figurează ca independentă de cele următoare. În realitate, pentru cine-și dă câtuși de puțin osteneala să caute, această accepțiune există. Și ar fi chiar lesne de descoperit, dacă laconismul lui Horațiu n-ar fi învăluit-o în taină și dacă, mai cu seamă, scurta aluzie la ideile lui Democrit cu privire la inspirație n-ar fi dat prilejul unei neînțelegeri bogate în consecințe. N-avem decât să ne amintim uniformitatea interpretărilor examinate până aci, pentru a ne da seama că ceea ce a impresionat îndeosebi pe exegeți în acest caricatural rezumat al unei doctrine atât de complexe ca aceea a filozofului din Abdera nu-i altceva decât hotărâtoarea opoziție *ingenium-ars*, proclamată de versul 295.

În schimb, nimeni nu pare a se fi preocupat de faptul că această frază e neisprăvită. Și totuși, e evident că tocmai propoziția *et excludit sanos Helicone poetas Democritus* e cea care i-a prilejuit lui Horațiu ironicul atac împotriva „inspiraților” din Roma și că, în comparație cu această trăsătură caracteristică a gândirii filozofului atomist, – primul care și-a dat osteneala să studieze rolul factorului fiziologic în creația artistică, ajungând să facă din aceasta apanajul unui temperament anormal, deosebit de pasional

și de emotiv²⁴, – o afirmație atât de generală ca aceea din versul 295, proclamând superioritatea însușirilor înnăscute asupra experienței sau meșteșugului, nu-i decât un banal loc comun. Ca să-și prevină cititorii împotriva unei doctrine susceptibile să încurajeze tendința lor de a se bizui prea mult pe talent, Horațiu n-ar fi avut nevoie să se lege de Democrit. Dintre cei ce – dintotdeauna – puseseră *ingenium* mai presus de *ars*, n-avea decât greutatea alegerii. Pentru un cititor al poezilor, ca el, ar fi fost poate mai firesc să invoce într-o asemenea împrejurare maxima lui Hesiod:

οὗτος μὲν πανάριστος, ὃς αὐτὸς πάντα νοήσει²⁵,
versul lapidar al lui Epiharm:

φύσιν ἔχειν ἄριστόν ἐστι, δεύτερον δὲ [μανθάνειν]²⁶,
sau mândrele cuvinte ale emulului său Pindar:

... σοφὸς ὁ
πολλὰ εἰδὼς φυᾶ.
μαθόντες δὲ λάβροι
παγγλωσία κόρακες ὦς
ἄκραντα γαρύετων
Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον²⁷.

Dacă, în locul acestora, versul 296 citează numele întemeietorului teoriei atomiste, de vină trebuie să fie faptul că în explicarea fenomenului creației poetice, așa cum fusese formulată de acesta, intrau fără îndoială elemente împotriva cărora Horațiu

²⁴ Clement din Alexandria la Diels-Kranz, *Fragm. der Vorsokr.*⁵, II, B 18, p. 146: καὶ ὁ Δημόκριτος ὁμοίως 'ποιητῆς δὲ ἄσσα μὲν ἂν γράφῃ μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστὶν' („la fel și Democrit: «tot ce scrie poetul stăpânit de entuziasm și de duhul sfânt e într-adevăr frumos»“). Cic., *De diuin.*, I 38, 80: „... negat enim sine *furore* Democritus quemquam poetam magnum esse posse“ („Democrit tăgăduiește că poate fi cineva poet mare fără nebunie“); cf. *De orat.*, II 46, 194.

²⁵ Hes., *Op. et dies*, 293: „Acela e într-adevăr cel mai bun, care singur înțelege totul...“

²⁶ Diels-Kranz, *Fragm. der Vorsokr.*, I⁵, B 40, p. 204: „a avea însușiri firești, e cel mai bine; în al doilea rând, a învăța“.

²⁷ *Olymp*, II 94 urm.: „cu adevărat priceput e cel ce știe multe din fire; cei ce-au învățat, asemenea corbilor flecari, n-au decât să cârâie spre dumnezeiasca pasăre a lui Zeus“. Cf. *Olymp*, IX 100: τὸ δὲ φυᾶ κράτιστον ἅπαν („tot ce vine de la fire e de fiecare dată cel mai bun“). Vicisitudinile acestei teme de-a lungul istoriei literelor grecești au fost urmărite de Paul Shorey, Φύσις, Μελέτη, Ἐπιστήμη, în „Trans. and Proceedings of the Amer. philol. Association“, XL, 1909, pp. 185–201.

înțelegea să protesteze. Nu-i de mirare de altminteri ca artistul lucid și ponderat care ne-a lăsat moștenire *Odele* și *Epistolele* să fi respins explicația mecanicistă a transmiterii emoțiilor închipuită de Democrit. Așa cum a dovedit-o Armand Delatte în importantul studiu intitulat *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, punându-și în gând să fundamenteze științific străvechea teorie a poeziei revelate (rolul rezervat de filozoful din Abdera factorului religios în explicarea creației literare continuă a fi considerabil) Democrit ajunge practic să tăgăduiască puterea de creație tuturor celor pe care o alcătuire psihică normală îi oprea să comunice cu lumea supranaturală²⁸. În aceste condiții, versul *et excludit sanos Helicone poetas Democritus*, care ar putea trece drept o glumă, nu-i în realitate decât concluzia firească a unui sistem împotriva căruia Horatiu se ridică cu tărie, așa cum, dacă le-ar fi cunoscut, fără îndoială s-ar fi ridicat împotriva versurilor unde – cu mai puțină seriozitate și cu mai puțină sinceritate – exilatul din Tomis relua pe seamă-și poetica mistică al cărei crainic entuziast se făcuse peste veacuri autorul *Banchetului*:

*nec mea uerba legis, qui sum summotus ad Istrum,
non bene pacatis flumina pota Getis:
ista dei uox est, deus est in pectore nostro,
haec duce praedico uaticinorque deo*²⁹.

Astfel începe să se limpezească mica problemă a cărei dezlegare n-am încetat s-o urmărim. Dacă autorul *Cântului secular* învinuiește doctrina lui Democrit de a face din geniul artistic privilegiul exclusiv al unui număr mai mare sau mai mic de psihopați, explicația nu trebuie oare căutată în împrejurarea că, pe punctul de a înfățișa la rândul-i ceea ce-i apărea drept *munus* și *officium* al poetului, intenția lui era de a expune – în legătură cu

²⁸ Paris, 1934, p. 28 și urm.

²⁹ *Ex Ponto*, III 4, 91–94: „Nu spusele-mi le citești, ale celui exilat la Istru, râul din ale cărui ape beau geții nedomoliți: glasul acesta e al zeului, un zeu e sălășluit în pieptu-mi; câte spun și predic pornesc din îndemnul lui“. Cf. *Ars. amat*, III 547–550.

creația poetică – vederi fundamentale diferite? La această întrebare nu cred că se poate răspunde în două chipuri. Așa se și face de altfel că – până și exegeții cei mai credincioși interpretării tradiționale – nu șovăie să vadă în versul 309 primul element al doctrinei pe care Horatius înțelege s-o opună lui Democrit. Atât doar că – și aci e punctul unde mă despart hotărât de predecesorii mei – în timp ce aceștia nu se sfiesc să pună în contrast realități de un ordin atât de diferit ca erudiția și dezechilibrul psihic, în ce mă privește, mă socot obligat a-l face pe Horatius să vorbească aceeași limbă ca adversarul său. De unde, în ochii mei, nevoia de a circumscrie teoria sa despre „izvorul” poeziei la unicul vers 309; de unde, iarăși, îndemnul de a atribui lui *sapere* o semnificație psihologică.

Cititorii își amintesc, poate, că dintre comentatorii ale căror păreri le-am invocat de-a lungul paginilor precedente, singuri Kiessling și Heinze par a fi înclinat spre acest punct de vedere, de vreme ce propun pentru verbul *sapere* interpretarea „Einsicht, Vernunftigkeit”. Gata să accept această soluție, cel puțin cu titlu provizoriu, și aducând omagiul meritat ascuțimii lor neobișnuite, nu mă pot opri de a crede, în ce mă privește, că se poate merge mai departe pe această cale, precizând în măsura îngăduită de texte această teorie a rațiunii poetizante pe care Horatius se mulțumește s-o opună lui Democrit, dar pe care altcineva înaintea lui își dăduse osteneala s-o formuleze cu mai multă rigoare. În acest scop, să-l părăsim un timp pe prietenul Pisonilor și pretinsele-i obscurități, și să deschidem *Poetica* lui Aristotel la capitolul IV, acolo unde e expusă doctrina filozofului cu privire la originile poeziei. De la primele cuvinte, ceea ce se impune atenției noastre cu o forță pe care expresia greacă nu face decât s-o accentueze, e afirmația obârșiei „naturale” a poeziei, izvorâtă, cum ni se spune îndată, din exteriorizarea a două impulsii elementare ale naturii umane, instinctul imitației și acel al armoniei și al ritmului: ...εοικασι δὲ γεννησαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινες καὶ αὐται φυσικαί... Și ceva mai departe: κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ ... ἐξ ἀρχῆς οἱ

πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα, κατὰ μικρὸν προάγοντες, ἐγέννησαν τὴν ποιήσιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων³⁰.

În simpla enunțare a acestei *cauze naturale* și, într-o măsură încă și mai mare, în stăruința cu care se subliniază caracterul *general-omenesc* al însușirilor pe care experiența poetică le presupune (cf. 1448 b 5–6: τό τε γὰρ μιμείσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί...) mi se pare a recunoaște o luare de poziție din partea lui Aristotel față de doctrinele întemeiate pe premise diferite sau conducând la concluzii opuse. Nici nu-i nevoie de prea multă gândire de altminteri pentru a înțelege că, în acțiunea de rehabilitare a poeziei condamnate de Platon pentru cauze din care cea mai puțin gravă nu era aceea de irraționalitate; în sfortșarea sistematică de a-i câștiga – în ciuda verdictului Academiei și mulțumită unei concepții originale despre μίμησις – o semnificație filozofică a cărei expresie strălucită e comparația schițată în cap. IX între poezie și istorie; nu e, zic, nevoie de multă silință pentru a înțelege că în teoria creației poetice formulată de Democrit și împărtășită de Platon erau implicate destule elemente împotriva cărora Aristotel se simțea obligat să-și îndrepte critica. E neîndoios că adeziunea lui nu putea fi câștigată unui miracol de felul intervenției divine postulate în termeni expliți de filozoful din Abdera și pe care – fie și în termeni metaforici – autorul lui *Ion* nu șovăia, la rându-i, s-o invoce, în frumoasele cuvinte atribuite lui Socrate: ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων (scil. τῶν ποιητῶν) τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπηρέταις καὶ τοῖς χρησμοδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις, ἵνα ἡμεῖς, οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὔτοι εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὔτω πολλοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς³¹.

³⁰ 1448 b 4–5; 1448 b 20–23. Pentru interpretarea acestor importante texte, vezi mai sus *Introducerea*, pp. 36–44 și *Comentariul*, pp. 128–131.

³¹ 534 c-d: „... tocmai de aceea Zeul, luându-le mințile, și-i face slujitori, ca pe prezicătorii și pe ghicitorii cei dumnezeiești, pentru ca, ascultându-i, să știm că nu ei

E de asemenea evident că autorul *Poeticeii* nu putea invoca dezechilibrul psihic al poetului pentru a explica o activitate ale cărei roade, ca urmare a unei origini morbide, ar fi fost sortite să nu cunoască gloria fără pată a creațiilor rațiunii –, vrednice în cel mai bun caz să trezească în sufletele lacome de simțire patimile aprinse și zbuciumul neîngrădit din care se presupunea că-și trag obârșia. Împotriva unor astfel de exagerări își îndrepta Aristotel protestul, când stăruia asupra caracterului normal al experienței poetice; pentru a câștiga produselor acestei facultăți ceva din prestigiul pe care Platon li-l tăgăduia cu totul, va merge până a face din μύμησις un mijloc de cunoaștere intelectuală³², atribuind, de altă parte, însemnătatea știută procesului de „purificare a patimilor“, îndrăzneată încercare de a mântui tragedia hulită de autorul *Statului* de învinuirea de a întreține în sufletele spectatorilor „setea de lacrimi“ și „foamea de suferință“ pe care înțeleptul e dator să le înăbușe cât mai adânc în sine³³.

Că, în aceste condiții, un reprezentant al esteticii „mistice“ din zilele noastre³⁴ s-a crezut îndreptățit să-i aducă lui Aristotel învinuirea că ar fi încercat să întemeieze „cu ajutorul facultăților raționale o filozofie și o tehnică a cunoașterii supraraționale“, lucrul e de înțeles. Se poate face doar observația că, stingheritoare poate pentru altul, acuzația n-ar fi avut desigur darul să-l tulbure pe Stagirit. Când însă același critic socoate a putea adăuga: „fără

potrivesc cuvintele cele frumoase, – câtă vreme nu-s în mințile lor, – ci că Zeul însuși e cel ce le rostește și prin gura lor grăiește către noi“. Cf. *Apolog.*, 22 b-c: *Phaedr.*, 244 a și urm.; *Men.*, 99 c-d. Atitudinea lui Platon față de poezie, în general, și de problema inspirației, în special, e discutată amănunțit în *Introducere*, p. 36 și în *Comentariu*, p. 128, unde se dă și literatura subiectului. La studiile indicate, se poate adăuga Fr. Balmer, *Das Irrationale bei Platon*, Diss. Erlangen, 1916.

³² Cf. H. Parigot, *Cujusmodi sit imitatio in illo Aristotelis libro qui 'de poetica' inscribitur*, Parisiis, 1898, în special pp. 98–99, și mai sus, *Introducerea*, p. 40. —

³³ Și aici, nu fac decât să evoc problema. Pentru deslușiri mai ample în legătură cu κάθαρσις și cu soluția probabilă a milenarei enigme, vezi *Introducerea*, p. 21 și urm. și *Comentariul*, p. 148.

³⁴ Henri Bremond, *Prière et Poésie*, p. 8.

³⁵ *Ibid.*, p. 13.

îndoială, Aristotel n-a scris un singur rând de unde să se poată trage concluzia că, respingând opiniile tradiționale cu privire la inspirație, ar fi asemuit cunoașterea poetică cunoașterii raționale³⁵, – atunci e vorba nu numai de o greșeală, dar și de o contradicție. E greu de înțeles, într-adevăr, în ce chip și-ar fi putut propune întemeietorul Lyceului elaborarea „tehnicii“ din a cărei apărare i se face o vină, dacă de la început n-ar fi exclus din domeniul inspirației, pe lângă intervenția divină postulată de unii predecesori, elementul incontrolabil pe care acceptarea caracterului irațional al experienței poetice nu putea să nu-l introducă în jocul raționamentelor sale. De bună seamă, o distincție se cuvine făcută între convingerile ivite în mintea gânditorului ca elemente ale sistemului pe care năzuia să-l creeze și propriile-i observații de psiholog. Trebuie notat, într-adevăr, că în mai multe rânduri (și cel puțin o dată chiar în textul *Poeticeî*) Aristotel pomenește o clasă de poeți a căror natură exaltată îi apărea condusă de alte legi decât de ale rațiunii³⁶. În ochii săi, oricum, astfel de „scoși din fire“ n-au putut constitui decât o excepție morbidă³⁷, de vreme ce atunci când subiectul îl obligă să aprecieze meritele respective ale poezilor „lucizi“ și pe ale celor „extatici“, filozoful nu stă la

³⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁶ E vorba de acei pe care-i numește ἐκστατικοί și pe care, într-un pasaj citat mai departe, îi opune așa-zisilor εὐφροείς. Termenul, care apare aci pentru întâia oară într-un text grec, trebuie înțeles: ἐκστατικοὶ τοῦ λογισμοῦ și a fost probabil creat de filozof pentru a indica o anume categorie de „melancolici“, cuprinzând și diverși artiști ori poeți. În legătură cu vederile lui Aristotel despre entuziasm și cauzele lui fiziologice, vezi Jeanne Croissant, *Aristote et les mystères*, p. 41 urm.; în legătură cu entuziasmul poetic, în special, K. Svoboda, *L'esthétique d'Aristote*, p. 51 și urm.

³⁷ E ceea ce rezultă din studiul abia citat al învățatei belgiene J. Croissant, pp. 46–47: „La folie est une maladie; le mysticisme une disposition psychique découlant d'un tempérament constant. Mais entre le folie et l'enthousiasme Aristote n'établit aucune différence essentielle. Mysticisme et folie sont le fait d'une intensité extrême du tempérament mélancholique“. Nu pot să nu adaug că, dacă *Problemele* au a fi atribuite lui Aristotel, așa cum caută să ne convingă autoarea (*op. cit.*, pp. 45–46), afirmația mea ar fi contrazisă de mai multe pasaje din problema XXX I, potrivit cărora în măsuri diferite *toți* oamenii ar fi melancolici și în special poezii: ἔτι δὲ τῶν περὶ τὴν ποιήσιν οἱ πλείστοι

îndoială să-și acorde preferința celor dintâi. Prețioasa mărturie ne-a fost păstrată de un pasaj al *Poeticei* multă vreme lacunar, pe care singură versiunea arabă ne-a dat putința să-l întregim în chip satisfăcător. E vorba de rândurile din cap. XVII (1455 a 30 și urm.) în care, după ce arată obligația pentru autorul dramatic de a se identifica în cât mai mare măsură cu personajele sale, continuă cu următoarele deslușiri: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνεται ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα· διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶ «μᾶλλον» ἢ μανικοῦ. τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν³⁸.

O relatare fie și sumară a discuțiilor prilejuite de aceste câteva rânduri între editorii *Poeticei*, începând din sec. al XVI-lea, nu și-ar avea aci rostul³⁹. Mulțumindu-mă să relev perfecta concordanță a emendației μᾶλλον cu fondul învățaturii lui Aristotel despre geneza poeziei, cred a fi pus de ajuns în lumină și firul care-o leagă de versul 309 din *Epistula către Pisoni*, și ajutorul pe care ni-l poate da la interpretarea corectă a acestuia. Pentru mine, oricum, nu încapе îndoială că – renunțând la alte dezvoltări și cu obscuritatea rezultând dintr-o extremă concizie – ceea ce a vrut să exprime Horatîu în versul ce ne reține atenția nu-i decât preferința manifestată altădată de Stagirit pentru poezîi „armonios

(953 a 27 Klek. Cf. 953 a 10 și urm.). Până ce problema paternității va fi fost pe deplin lămurită, înclin să cred că opinia îndeobște admisă, după care problema XXX 1 ar fi de atribuit lui Teofrast, explică mai bine pentru ce în textul ei, alături de idei care *ar putea fi* ale Stagiritului, se citesc altele care contrazic în chip hotărât opinii a căror autenticitate nu poate fi pusă la îndoială. Cf. Svoboda, *op. cit.*, pp. 51–53.

³⁸ Pentru traducerea pasajului, vezi mai sus p. 88. Cum s-a arătat la p. 184 și 223, conjectura μᾶλλον e a lui Gudeman, întemeiat pe cercetările lui Tkatsch, *Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles*, I, p. 217; II, pp. 116–120. În versiunea învățatului austriac, fraza controversată sună: „et ideo ars poesis est ingeniosi *magis* quam eorum, qui sunt percusi mente“. Ca înțeles, se poate spune că nu diferă cu nimic de prima traducere modernă a textului lui Abu'l Baschar Matta, publicată de D.S. Margoliouth: „quare est ars poetica ingeniosi *magis*, quam dementium“ (*The Poetics of Aristotle*, p. 277).

³⁹ Cf. mai sus p. 36 și urm., 184 și urm., și, pentru alte amănunte, Gudeman, *Aristoteles Περὶ ποιητικῆς*, pp. 307–309.

înzestrați⁴⁰, în raport cu „extaticii“ prețuiți de Democrit, ceea ce ne duce la concluzia că, în acest context, *sapere* trebuie înțeles ca un *principiu rațional*, și nu ca o trudnică ucenicie. Ucenicia, învățătura, e de la sine înțeles că Horățiu nu se gândește să le disprețuiască. De ele se ocupă – pentru a le recomanda – începând cu versul 310, asupra lor va reveni din nou o sută de versuri mai departe. Ca dascălul său grec, a cărui doctrină trebuie să-i fi fost cunoscută, chiar dacă nu-l urmează până în cele mai mici amănunte⁴¹, Horățiu nu comite greșeala de a nesocoti τέχνη, după ce s-a ocupat de φύσις. Chiar această τέχνη însă, cu care nu o dată s-a căutat să se identifice *sapere* din versul 309, nu era oare de neconceput din punctul de vedere al doctrinei despre poezia revelată? Și, înainte de a ajunge să-i proclame utilitatea incontestabilă, nu era necesar ca poetul să încerce a face elogiul unei φύσις înzestrată în egală măsură cu spontaneitate și echilibru, în stare să conceapă, dar să și *învețe*?

A formula întrebarea, înseamnă a-i și răspunde. De altfel, chiar pe altă cale, nu-i greu de dobândit convingerea că – opunând „delirului“ doctrinei tradiționale principiul unei creații lucide, „inspirației“ pogorâte din cer, truda subtilă a inteligenței – autorul păstra conștiința limpede a contrastului între două tipuri de artiști

⁴⁰ Așa socot că trebuie redat obscurul εὐφροῦς din text. Dintre traduceriile *Poetice* consultate în această privință, unele mi se par a spune prea mult, ca a lui Valgimigli: „colui che ha da natura una versatile genialità“ (*Poetica*², p. 126). altele prea puțin, ca faimoasa traducere Butcher sau recenta traducere Hardy: „happy gift of nature“ (*Aristotle's Poetics*, p. 63) sau „hommes naturellement bien doués“ (Aristote, *Poétique*, p. 54). În schimb, nici o versiune de până aci nu mi se pare a fi căutat să exprime ideea de *echilibru* între facultățile sufletului, pe care originalul o sugerează și care, de bună seamă, constituie rațiunea de a fi a opoziției stabilite de Aristotel între această categorie de artiști și contrariul lor, „extaticii“.

⁴¹ Că Horățiu trebuie să fi cunoscut, fie și indirect, doctrina literară a Stagiritului, e ceea ce se admite de cei mai mulți, dintotdeauna; că se va fi și lăsat influențat de ea în unele pasaje ale *Artei poetice*, e un lucru admis mai puțin, dar care mi se pare neîndoios. Cf. Rostagni, *Il dialogo aristotelico* Περὶ ποιητικῶν, p. 149; id., *Arte Poetica di Orazio*, p. LX; J. F. D'Alton, *Roman Literary Theory and Criticism*, pp. 405–406; W. K. Smith, *Horace's Debt to Greek Literature*, „Classical Review“, XLIX, 1935, p. 113.

ale căror trăsături deosebitoare fuseseră pentru întâia oară fixate de Aristotel. Într-adevăr, atât poetul „înzestrat“ (altfel spus, artistul stăpân pe mijloacele sale), cât și poetul „inspirat“ apar evocați de Horațiu într-o scriere anterioară *Epistulei către Pisoni*, de astă dată nu pentru a fi opuși unul altuia, ci pentru a se indica în ei două tipuri de artiști deopotrivă întâlnite:

... *neque enim concludere uersum
dixeris esse satis neque, siqui scribat uti nos
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.
ingenium cui sit, cui mens diuinior atque os
magna sonaturum, des nominis huius honorem...*⁴².

Că, mai târziu, în condițiile speciale decurgând din hotărârea de a oferi compatrioților săi regulile unei arte a scrisului, poetul va fi fost adus să accentueze importanța facultăților raționale în

⁴² *Sat.*, I 4, 40–44: „... doar nu-i destul să ticluiești orice fel de vers, nici n-ai să socotești poet pe cine, ca mine, potrivește vorbe asemenea celor de toate zilele. Numai cui are însușiri deosebite, minte dumnezeiască și gură făcută să cânte lucruri mărețe, numai aceluia se cuvine cinstea numelui de poet“. Bineînțeles, nu mi-i străin faptul că dintre numeroșii comentatori ai lui Horațiu cei mai mulți preferă să vadă în cele două trăsături distinctive ale poetului demn de acest nume: *ingenium* și *mens diuinior*, calitățile complementare ale oricărui artist desăvârșit (astfel Paul Lejay, în ediția *Satirelor*, Paris, 1911, p. 102; tot așa Rostagni în comentariul său, p. 87). Simpla repetare a lui *cui* ar fi trebuit să-i prevină totuși că, în intenția autorului, e vorba de caracteristicile a două tipuri diferite de poeți; și o apropiere fie și fugară de fraza lui Aristotel reproducă înainte i-ar fi întărit în această convingere. Pentru mine nu încapă îndoială că în satira I 4 Horațiu are în vedere cele două categorii de scriitori de care se ocupă și în epistula *Către Pisoni*. De aceea nici nu văd mai bună traducere a expresiilor latine de care se slujește decât propriile cuvinte ale întemeietorului Lyceului: εὐφυεῖς — ἐκστατικοί. În ciuda câtorva deosebiri de amănunt asupra cărora nu e locul să mă opresc, mi se pare că exegeza mea întregește și întărește identificarea încercată de Armand Delatte (*op. cit.*, p. 33) între *mens diuinior* a lui Horațiu și acea φύσις θεάζουσα care, după spusa lui Democrit, l-ar fi caracterizat pe Homer: Ὅμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων (Diels-Kranz, *Frgm. der Vorsokr.*⁵, II, B 21, p. 147). Asupra altor apropieri și deosebiri între satira I 4 și epistula *Către Pisoni*, cf. G.L. Hendrickson, *Horace, Sermon I 4: A Protest and a Programme*, „*Amer. Journ. of Philology*“, XXI, 1900, pp. 121–142; D.M. Pippidi, *Les deux poétiques d'Horace*, „*Rev. Clasică*“, XI–XII, 1939–1940, pp. 132–146; id. *ibid.*, XV, 1943, pp. 79–80.

paguba tuturor celorlalte; că, pe această cale, va fi ajuns chiar să tăgăduiască celor din urmă orice rol în actul creației poetice, – ipoteza mi se pare plauzibilă. Dacă mai era nevoie, pilda lui Aristotel ne ajută să înțelegem că elaborarea unui sistem nu se realizează fără o oarecare nesocotire a faptelor de observație. Fără a mai vorbi de experiența personală pe care nu trebuie s-o pierdem din vedere când e vorba de un artist și care, la o fire ca a lui Horațiu, a putut juca un rol determinant într-o conversiune ce nu-i poate decât o lentă descoperire a propriilor însușiri⁴³.

⁴³ Pe punctul de a încheia prezentele considerații, mi se pare utilă o ultimă precizare, de natură a contribui la întărirea interpretării propuse în paginile precedente. Aceea, vreau să spun, că versul 309 nu e singurul loc din epistula *Către Pisoni* unde autorul s-a complăcut să pună în contrast pe poetul lucid și pe cel exaltat. Opoziția reapare în versurile 455–456:

*uesanum tetigisse timent fugiuntque poetam
qui sapiunt: agitant pueri incautique secuntur –*

și acest pasaj, cât se poate de limpede, ar trebui să împrăștie ultimele ezitări pe care voga terminologie folosită de Horațiu le mai lasă să stăruie în mintea cititorului. Că, între *sapere* al versului 309 și *qui sapiunt* din versul 456, trebuie făcută o legătură directă, mi se pare greu de pus la îndoială, măcar că, după știința mea, lucrul n-a mai fost relevat de vreun comentator. Nu-i greu de văzut de altfel că versurile abia reproduse nu oferă un înțeles satisfăcător decât pornind de la apropierea sugerată în această notă. – În clipa când închei corecturile acestei lucrări, iau cunoștință de articolul lui F. A. Petrovskij, *Ingenium-Ars*, publicat în „Eirene“, II, 1964, pp. 57–69, – prea târziu pentru a-l putea lua aci în considerație. Despre contribuția învățatului sovietic la lămurirea v. 309 din *Epistula către Pisoni*, voi găsi prilejul să mă ocup în alt loc cu răgaz.

BIBLIOGRAFIE*

- ALBEGGIANI ARISTOTELE, *La Poetica*. Introdusione, traduzione, commento di F. A., Firenze, 1934.
- ATKINS J. W. H. ATKINS, *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, I–II, Cambridge, 1934.
- BIGNAMI E. BIGNAMI, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze, 1932.
- BRAY RENÉ BRAY, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927.
- BREAZU M. BREAZU, *Cunoașterea artistică*, București, 1957.
- BREMOND H. BREMOND, *La poésie pure. Avec un débat sur la poésie par Robert de Souza*, Paris, 1926.
- *Prière et Poésie*, Paris, 1926.
- *Racine et Valéry. Notes sur l'initiation poétique*, Paris, 1929.

* Pentru motive ușor de înțeles, nu se pomenesc aci decât operele cele mai des citate în paginile volumului, și în special în Comentariu, adeseori numai cu numele autorului urmat de indicația paginii. Pentru o bibliografie mai completă a *Poeticei*, vezi lucrările citate în *Introducere*, p. 23, n. 36.

BIBLIOGRAFIE

- BUTCHER S. H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a critical Text and Translation*. Fourth Edition, London, 1927.
- BYWATER INGRAM BYWATER, *Aristotle on the Art of Poetry. A revised Text with critical Introduction, Translation and Commentary*, Oxford, 1909.
- COOPER LANE COOPER, *An Aristotelian Theory of Comedy. With an Adaptation of the Poetics and a Translation of the 'Tractatus Coislinianus'*, Oxford, 1924.
- CROISSANT JEANNE CROISSANT, *Aristote et les mystères*, Liège-Paris, 1932.
- DEL GRANDE CARLO DEL GRANDE, *Intorno alle origini della tragedia ed altri saggi*, Napoli, 1936.
- *Espressione musicale dei poeti greci*, Napoli, 1932.
- ΤΡΑΓΩΔΙΑ. *Essenza e genesi della tragedia*, Napoli, 1952 (ed. a II-a, 1962).
- DIEHL E. DIEHL, *Anthologia lyrica Graeca*. Editio altera, Lipsiae, 1936.
- DIELS *Die Fragmente der Vorsokratiker*, griechisch und deutsch von H. Diels, Fünfte Auflage herg. von W. Kranz, Berlin, 1934.
- EGGER ÉM. EGGER, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*. III-e édition, Paris, 1887.
- ELSE GERALD F. ELSE, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden, 1957.
- FINSLER G. FINSLER, *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900.
- GUDEMAN *Aristoteles Περὶ ποιητικῆς. Mit Einleitung, Text und Adnotatio critica, exegetischem Kommentar, kritischem Anhang und Indices*

BIBLIOGRAFIE

- nominum, rerum, locorum* von A. Gudeman. Berlin, 1934.
- HARDY *Aristote, Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy (Coll. des Universités de France), Paris, 1932.
- JAEGER WERNER JAEGER, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, I², Berlin, 1936 (= tr. ital. L. Emery, Firenze, 1936).
- *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlin, 1923 (= tr. ital. G. Calogero, Firenze, 1935).
- JENSEN v. Philodemos.
- KAIBEL *Comicorum Graecorum Fragmenta* (vol. I, fasc. 1), ed. G. Kaibel, Berolini, 1899.
- KAYSER J. KAYSER, *De veterum arte poetica quaestiones selectae*, Diss. Leipzig, 1906.
- KINKEL *Epicorum Graecorum Fragmenta*, ed. G. Kinkel, Lipsiae, 1877.
- KOCK *Comicorum Atticorum Fragmenta*, ed. Th. Kock, Lipsiae, 1880–1888.
- KRANZ W. KRANZ, *Stasimon. Untersuchungen zur Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, 1933.
- MARGOLIOUTH *The Poetics of Aristotle translated from Greek into English and from Arabic into Latin, with a revised Text, Introduction, Commentary, Glossary and Onomasticon* by D.S. Margoliouth, London, 1911.
- *The Homer of Aristotle*, Oxford, 1923.
- MUELLER *Fragmenta Historicorum Graecorum*, ed. C. Mueller, Parisiis, 1841–1870.
- NAUCK *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ed. A. Nauck. Ed. altera, Lipsiae, 1899.

BIBLIOGRAFIE

- *Euripidis perditarum tragoediarum fragmenta.*
Iterum recensuit A. Nauck, Lipsiae, 1908.
- PHILODEMOS *Über die Gedichte. Fünftes Buch.* Griechischer Text mit Übersetzung und Erläuterungen von Christian Jensen, Berlin, 1923.
- PICKARD-CAMBRIDGE A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1927.
- PIPPIDI D. M. PIPPIDI, *Formarea ideilor literare în antichitate*, București, 1944.
- PLEHANOV G. V. PLEHANOV, *Scrisori fără adresă. Artă și viața socială*, București, 1957.
- RE *Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft* herg. von A. Pauly, G. Wissowa, W. Kroll, K. Ziegler.
- ROSTAGNI AUG. ROSTAGNI, *Il verbo di Pitagora*, Torino, 1924.
- *La poetica di Aristotele, Introduzione, testo e commento*, Torino, 1927 (ed. a II-a, 1945).
- *Arte Poetica di Orazio*, Torino, 1930.
- STEINTHAL H. STEINTHAL, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*², Berlin, 1890.
- SVOBODA K. SVOBODA, *L'esthétique d'Aristote*, Brno, 1927.
- TKATSCH J. TKATSCH, *Die Arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes. I–II*, Wien, 1928–1932.
- TOFFANIN G. TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo*, Torino, 1920.
- UNTERSTEINER M. UNTERSTEINER, *Le origini della Tragedia*, Milano., 1942.

BIBLIOGRAFIE

VAHLEN

J. VAHLEN, *Beiträge zu Aristoteles Poetik*. Neudruck besorgt von H. Schoene, Leipzig, 1914.

VALGIMIGLI

Aristotele, *Poetica*. Introduzione, traduzione, commento di Manara Valgimigli. Sec. ediz. riveduta, Bari, 1934.

I. Indicele

numelor proprii pomenite în textul *Poeticei*

(Cifrele indică paginile)

Agathon: 77, 85, 90

Ahile: 85, 97, 101

Aias: 89

Aigeus: 106

Alcibiade: 77

Alcinou: 86

Alcmeon: 81, 83

Amfiaraos: 87

Anteu (?): 77

Antigona: 83

Ares: 94

Argas: 67

Argos: 78

Arifrades: 97

Aristofan: 67

Astydamas: 83

Atenieni: 68, 71

Aulis: 85

Callippides: 106, 107

Cartaginezii: 98

Centaurul: 66

Cleofon: 67, 95

Cleon: 93

Clitemestra: 83

Crates: 71

Creon: 83

Cresfonte: 84

Cretanii: 104

Ciclopilor: 67

Ciprienii: 86

Cipriile: 99

Ciprioții: 93

Danaos: 79

Deiliada: 67

Dikaiogenes: 86

Dionysios: 67

Dionysos: 94

Dolon: 104

Dorienii: 67, 68

Egist: 82

Electra: 101

Empedocle: 66, 94, 104

Epihares: 96

Epiharm: 68, 71

Erifyle: 83

Eschil: 70, 90, 97

Euclide: 96, 97

Euripide: 81, 83, 88, 90, 97, 103, 106

Eurypylos: 99

INDICELE NUMELOR PROPRII

- Filoctet:** 97, 99
Filoxenos: 67
Fineidele: 87
Forkis: 89
Formis: 71
Ftiotidele: 89
- Ganimede:** 105
Glaucon: 105
- Hades:** 89
Hairemon: 66, 100
Hector: 101, 103
Hegemon: 67
Helle: 84
Hemon: 83
Herakleida: 76
Herakles: 76
Hermokaikoxanthos: 93
Herodot: 76
Hionides: 68
Hippias: 104
Hoeforele: 86
Homer: 66, 67, 69, 76, 85, 91, 98, 99, 100, 101, 102
- Icadios:** 105
Icarios: 105
Ifigenia (în Taurida): 79, 84, 86, 87
 (în Aulis): 85, 87
 (lui Polyidos): 86
Iliada: 69, 76, 85, 89, 93, 99, 107
Ilirii: 103
Ixion: 89
- Karkinos:** 86, 87
Kefalonia: 105
- Lacedemona:** 105
Lacedemonienele: 99
Laios: 101
Lynceu: 79, 89
- Magnes:** 68
Maraton: 96
Margites: 69
Massalioții: 93
Medeea: 83, 85
Megarienii: 67
Melanippe: 85
Meleagru: 81
Menelau: 85, 106
Merope: 84
Misia: 101
Misienii: 101
Mitys: 78
Mnasitheos: 107
Mynniskos: 106
- Neoptolemos:** 99
Nikohares: 67
Niobe: 90
- Odiseea:* 69, 76, 82, 88, 99, 102, 107
Odiseu: 83, 85, 86, 87, 94, 99, 105
Oedip: 79, 81, 82, 83, 85, 87, 101, 107
Oreste: 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 106
- Parnas:** 76
Pauson: 67
Peleu: 89
Peloponez: 68
Pindar: 106
Pitice (jocuri): 101
Polygnotos: 67, 73
Polyidos: 86, 88
Poseidon: 88
Prometeu: 89
Protagoras: 91
- Salamina:** 98
Scila: 85, 106
Sicilia: 68, 71, 98

INDICELE NUMELOR PROPRII

Sinon: 99

Sisif: 90

Sofocle: 67, 70, 83, 85, 86, 87, 90,
103, 107

Sofron: 66

Sosistratos: 107

Sthenelos: 95

Tegea: 101

Telefos: 81

Telegonos: 83

Telemah: 105

Tereu: 86

Theodectes: 87, 89

Theodoros: 92

Theseida: 76

Tideu: 87

Tieste: 81, 86

Timotheos: 67

Troia: 90, 99

Troienele: 99

Tyro: 86

Xenarhos: 66

Xenofan: 103

Zeus: 105

Zeuxis: 73, 105

II. Indicele

termenilor greci folosiți în Introducere

Comentariu și Apendici

- | | |
|-------------------------|-----------------------|
| ἀγαθόν 18, n. 21 | ἀρμόττοντα 152, 177 |
| ἀδύνατα εἰκότα 209, 231 | ἄφωνον 193, 194 |
| αἴτιγμα 200 | ἄψυχα 167 |
| αἰρετόν 18, n. 21 | |
| αἰσχος 235 | βαρβαρισμός 200 |
| αἰσχρολογία 236 | βαρύτης 195 |
| αἰσχροόν 235 | βέλτιον 215 |
| ἄλογα 188 | βραχύτης 194 |
| ἄλογον 208 | |
| ἀμαρτάνω 171 | γελοία 17 |
| ἀμάρτημα 171, 235 | γελοῖον 233, 235 |
| ἀμαρτία 18, n. 23, 171 | γενόμενα 159 |
| ἄμετρα 159 | γλώττα 197 |
| ἀναγκαῖον 16, 156 | γραφική 130 |
| ἀνάγκη 154 | |
| ἀναγνώρησις 189 | δασύτης 194 |
| ἀναγνωρισμός 165 | δέσις 188, 230, n. 21 |
| ἀνδριαντοποιία 130 | δῆμοι 68 |
| ἀντιφωνία 115 | διαίρεσις 214 |
| ἀπαγγελία 16 | διακωμωδεῖν 201 |
| ἀπάθεια 34, n. 64 | διάλογοι 117 |
| ἀπαθές 176 | διάνοια 149 |
| ἀποκοπή 201 | διδάσκειν 127 |
| ἀπόκρισις 192 | διήγησις 16, 124 |
| ἄρθρον 192, 196 | διθύραμβος 136, 137 |
| ἄρμονία 114, 149 | δρᾶμα 124 |

INDICELE TERMENILOR GRECI (Δ – Λ)

- δράν 68, 124, 128
 δύναμις 111, 149, 151
 δυνατά (ἀπίθανα) 209, 231
- ἐγκώμια 132
 εἶδη 150
 εἶδος 50, 239
 εἰκός 16, 156
 ἐκπληκτικόν 165, 176
 ἐκπλήττειν 211
 ἐκστατικοί 128, 262, n. 36, 263, 265,
 n. 42
 ἐκστατικός 185, 186
 ἐλεήμονες 29
 ἔλεος 21, 146, 171, 174
 ἐμβόλιμα 190
 ἔμμετρα 159
 ἐνθουσιασμός 185, 257, n. 24
 ἐνθουσιαστικά (μέλη) 29
 ἐνόντα 152
 ἐντολή 192
 ἐξάρχειν 136
 ἐξάρχοντες 136, 137, 138
 ἐξάρχων 136, 137, 140
 ἐπαινετόν 18, n. 21
 ἐπεισόδια 144, 164
 ἔπη 118
 ἐπικεῖς 169
 ἐπιθυμία 31
 ἐποποιία 115
 ἐπωδή 16, n. 17
 ἔργον 111, 151, 189
 ἐρώτησις 192
 εὐδαιμονία 228, n. 16
 εὐνομία 155
 εὐπλαστοί 263
 εὐπραξία 228, n. 16
 εὐσύνοπτος 155
 εὐταξία 155
 εὐτελέστεροι 18, 130
 εὐφυεῖς 129, 262, n. 36, 265, n. 42
- εὐφυής 39, 185, 186, 262, n. 36, 265,
 n. 42
 εὐχολή 192
- ζωγραφία 113
- ἡδονή 41, 44, 111, 150, 174, 203
 ἡθη 51, 149, 228
 ἡθικός 120
 ἡθος 189, 191
 ἡμίφωνον 193, 194
- θαυμάζειν 130
 θαυμαστόν 164, 176, 208
- ἱαμβίζειν 69, 132
 ἱάμβος 132, 141
 ἱστορία 232, 239, 250, n. 10
- κάθαρσις 22, n. 32, 23, 24, 25, 26, 28,
 29, 35, 41 și n. 88, 143, 148
 καθόλου 160
 κακία 235
 κακοδαιμονία 228, n. 16
 κάλλος 155
 καλόν 17, n. 21, 155
 κεκραμένος τύπος 16
 κοινόν (γένος) 123
 κόμμος 80
 κορυφαῖος 136
 κόσμος 198
 κωμάζειν 128
 κῶμαι 68, 128
 κώμη 128
 κωμωδία 143
- λέξις 149, 191
 λόγοι ἐκδεδομένοι 13 și n. 8
 λόγοι ἐξωτερικοί 12, 13 și n. 8
 λόγοι φιλοί 116

INDICELE TERMENILOR GRECI (Λ – Ρ)

- λόγος 114, 117, 149, 155, 156, 196,
 233, 234
 λύσις 188, 230, n. 21

 μανθάνειν 130, 157, 257
 μανικός 163, 263
 μεγαλοπρέπεια 207
 μέγεθος 155, 156
 μελοποιία 122, 149, 191
 μέλος 114, 116, 149
 μέρος ὅλον 168
 μετάβασις 165
 μεταφορά 198
 μεταφορικόν 202
 μέτρα 165, 228
 μέτρον 116, 130, 149, 201
 μήκος 145
 μηχανή 178
 μιαρόν 21, 169
 μικτόν (γένος) 123
 μιμείσθαι 129
 μίμημα 130
 μίμησις 16 și n. 17, 18, n. 23, 21, 35,
 45, 113, 117, 124, 174, 228, 261
 μιμητής 124
 μιμητική 119, 203
 μῦθοι 164
 μῦθος 18, n. 23, 149, 191, 226, 228, 234
 μύθους ποιεῖν 234

 νόμος 31, 119
 νόμοι 121

 ξενικά 200
 ξενικόν 197

 ὄγκος 118, 207
 οἰκοδομική 48, n. 115
 ὀμαλόν 178
 ὅμοιον 177

 ὁμωνυμία 219
 ὄνομα 193, 196, 197
 ὀνόματα 114
 ὀξύτης 195
 ὀρθότης 211
 ὄρχησις 114
 ὄψις 95, 149, 189, 191

 πάθη 51, 228
 παθήματα 148
 παθητικοί 29
 πάθος 167
 παιδιά 18, n. 23
 πάροδος 80
 πεζόν 118
 πείρα 207
 πέρας 156
 περίοδος ἡλίου 145
 περιπέτεια 164, 166
 περίστασις 21, n. 30
 πιθανόν 162
 πιθανώτατοι 184
 πνεῦμα ἱερόν 185, 257, n. 24
 ποιεῖν 124
 ποίημα 247
 ποιήσις 41, n. 87, 113, 116, 117, 124,
 160, 232, 239, 247
 ποιηταί 117
 ποιητής 117, 124, 164, 247
 ποιητική 111, 263
 πράγματα 51, 151, 191, 228
 πρακτικά (μέλη) 29
 πράξεις 228
 πράξις σπουδαία 21, 151
 πράττειν 68
 προνοίη 238, n. 4
 πτώσις 196

 ῥῆμα 192, 196
 ῥυθμός 114, 116, 149

INDICELE TERMENILOR GRECI (Σ – Ω)

- σατυρικόν 139, 140, 141
σάτυροι 137, 140
σαφής 199
σεμνότεροι 18, 130
σημεία 167
σκήνη 168, 207
σκηνογραφία 139
σοφία 250, n. 10
σπουδαίος 17, 120, 160
σπουδή 18, n. 23
στάσιμον 80
συλλογισμός 130
συμμετρία 34, 155
σμπάθεια 34
συμφωνία 115, 220
σύνδεσμος 192, 195
συνήθεια 114
συνωνυμία 219
σύστασις πραγμάτων 226
σχήματα 191
- τάξις 114, 155
ταπεινός 199
τελεία 154
τέλος 41, 150, 228
τερατώδες 174
τέχνη 47, n. 111, 48, n. 115, 59, n. 150,
114, 156, 157, 253, 254, n. 20, 264
τραγικός τρόπος 112, 127, 140
τραγικώτατος (τῶν ποιητῶν) 173
τράγοι 137, 140
τραγωδία 228
τραγωδοί 137, 138
τύχη ήρωική 21, n. 30
- ῦμνοι 132
ὑποκριτής 136, 137
ὑποκριτική 192
ὑπόνοια 236, n. 47
- φαλλικά 138
φαῦλοι 120
φιλόανθρωπον 21, 35, 57, 148, 170,
171, 236
φιλοσοφία 239
φοβητικοί 29
φόβος 21, 146, 171, 174
φρόνησις 250
φυσιολόγος 118
φύσις 47, n. 111, 157, 207, 227, 253,
254, n. 20, 257, 264 și n. 40
φωνή 114
φωνήεν 193
- χορεία 115
χορηγός 144
χορικόν 220
χοροὶ τραγικοί 127
χορὸν αἰτεῖν 143
χορὸν λαμβάνειν 143–144
χορὸν στήσαι 111
χορός 136
- ψιλότης 194
ψόγοι 131, 233
ψυχαγωγία 16, 23, 220
- ώριασμένον 155

III. Indicele de materii

- ACTORI:** apariția primului actor 136; sporirea numărului actorilor 138.
- APOCOPĂ:** v. SCURTARE.
- ARMONIE:** 68, 129.
- ARTA:** în esența ei imitație 16, 65; țelul artei 41; funcția cognitivă a artei 43, 45; arta și natura 47 urm.; artele plastice și poezia 113.
- ARTICOLUL:** 193, 194.
- ASEMĂNAREA** (apropierea de natură): 84, 177.
- ASPIRATE** (sunete): 92, 194.
- ATACURI PERSONALE** (în comedie): 69, 108, 233.
- CARACTERE:** în tragedie: 66, 72, 73, 84, 150, 177, 191; în comedie 66, 228 urm., 231 urm.
- CHOREG:** 144, 174.
- CITHARA** (cântul cu ~, artă imitativă): 65, 112 urm.
- CÂNTECE LICENȚIOASE** (la originea comediei): 68, 138, 227.
- COMEDIA:** definiție 68, 142, 235; origini 69, 142 urm.; evoluție 69, 143 urm., 161 urm.; Comedia Veche 229 urm., 234 urm.; Comedia Nouă 162, 229, 27; concepția lui Aristotel despre comedie 224–236; definiția comediei în *Tractatus Coislinianus* 217 urm.
- COMICUL:** 133, 143.
- CONJUNCȚIA:** v. PARTICULA DE LEGĂTURĂ.
- CORUL:** 68, 90, 137, 144, 190, 219.
- DANSUL:** în esență imitație 65, 66, 114.
- DECORUL SCENIC:** 70, 72, 74, 139, 149, 153.
- DEMOCRAȚIE** (la Megara): 125.

INDICELE DE MATERII

- DEZNODĂMÂNT (în dramă): 78, 165 urm.
- DIALOGUL: gen literar 117; în dramă 70, 141.
- DITIRAMBUL: gen. literar 65, 112; și originile dramei 69, 136 urm.
- ELEMENT IMPRESIONANT (în dramă): 84, 176.
- ELEMENT PATETIC (în tragedii): 79, 167.
- ENIGMA: 96, 200.
- EPISOADE: 70, 77, 142 urm., 164.
- EPOPEE: 98, 99, 203 urm., 205 urm.
- EROUL TRAGIC: 81, 162 urm.
- FEMEIA (în judecata lui Aristotel): 84, 177.
- FLAUTUL (cântul cu flautul, artă imitativă): 65, 112 urm.
- FLEXIUNE: 91, 196.
- FRICA (sentiment tragic): 21, 54, 146 urm.
- FRUMOSUL ARTISTIC: 154 urm.
- GHICITOARE: v. ENIGMA.
- GLASUL: 65, 114.
- GRAIUL TRAGEDIEI: 71, 72, 74, 149, 153, 196.
- GREȘEALA EROULUI: (în tragedia greacă): 56 urm., 171 urm.
- GROAZA (în spectacolele scenice): 82, 174.
- IMITAȚIA (esența activității artistice): după Platon 16 urm.; după Aristotel 21, 45 urm., 65, 71, 113, 117, 119, 123 urm.; darul imitației 128; limitele imitației artistice 216.
- IMPROVIZĂRI (la originile dramei): 69, 134 urm.
- INSPIRAȚIA POETICĂ: după Hesiod 36; după Democrit 247, 258; după Pindar 257 și n. 27; după Platon 36, 128, 260–261; după Aristotel 26 urm., 68–69, 184 urm., 260 urm.; după Horațiu 246–266.
- INTERVENȚIA DIVINĂ (soluție neartistică a conflictului dramei): 85, 178.
- INTRIGA DRAMATICĂ: 54 urm., 66, 78 urm., 80 urm., 88, 89, 119, 150, 151, 167, 172, 188, 190, 226, 230, 230, n.21.
- INVECTIVA IAMBICĂ: 71, 108, 234.

INDICELE DE MATERII

- IRAȚIONALUL:** în dramă și epopee: 101, 208.
- ISTORIOGRAFIA GREACĂ:** origini, evoluție 240; în concepția lui Aristotel 241 urm.
- ISTORIA** (comparată cu poezia): 55, 56, n. 139, 76-77, 159 urm., 232 urm., 237-245; în concepția creștină 238-239.
- JUDECATA** (însușire a eroilor dramei): 73, 150.
- LITERA** (sunet simplu): 91, 192-193.
- LITERATURA:** condamnată de Platon 19; reabilitată de Aristotel 19 urm.
- MAȘINĂRIA SCENICĂ:** v. **INTERVENȚIA DIVINĂ.**
- MĂSURA:** 70, 130.
- MELODIA** (în dramă și diti-ramb): 65, 90, 114, 122, 191.
- METAFORA:** 96, 198 urm., 202.
- MILA** (sentiment tragic): 21, 35, 54, 81, 146 urm.
- MIMUL:** 65-66, 115, 116 urm.
- MIRACULOȘUL** (în literatură): 101, 208, 209.
- MODURILE VORBIRII:** 91, 191.
- MONODII** (cântece ale actorilor în scenă): 80, 168.
- MUTE** (sunete): 91-92, 193, 194.
- NOIMUL** (gen literar): 66, 119 urm.
- NUMELE:** 91 urm., 92 urm., 196-197; nume obștești 197; provincialisme 197; nume-podoabă 199, termeni străini 200; barbarisme 200-201.
- OMENIA** (sentiment tragic): 21, 35, 57, 81, 170 urm.; omenia în comedie 236.
- PANTOMIMA:** 115. urm.
- PARODOS** (primul cânt al corului): 80, 169.
- PARTICIPAREA** (spectatorului la acțiunea tragică): 34, 43.
- PARTICULA DE LEGĂTURĂ:** 92, 196.
- PASIUNI:** condamnate de Platon 19, 20; reabilite de Aristotel și de Stoici 21, 35.
- PLĂCEREA ARTISTICĂ:** 41 urm., 44, 77, 82, 163, urm., 174.
- POEMELE HOMERICE:** dificultăți de interpretare 98 urm., 210.
- Poetica:* starea actuală 11 urm.; data compunerii 15.

INDICELE DE MATERII

- POEZIA: imitație 65, 66, 100, 111, 117; feluri 111; conținut 111; lirica absentă din *Poetica* 46, 51–52, 207–208; comparație cu artele plastice 113; origine 128 urm., legătura cu caracterele poeților 131; poezia satirică 131–132, 139; poezie și istorie 159 urm.; poezia iambică 217 urm.
- POLITICA (în concepția lui Aristotel); 241 urm.
- PROPOZIȚIA: 93, 196.
- PROVIDENȚA: după Herodot 238, n. 4; în concepția creștină 238.
- PROZA: 66, 116.
- PURIFICAREA: tragică 28, 71, 148 urm.; muzicală 28 urm.; pricinuită de comedii 35; de elocință 22. n. 32; interpretări antice ale ‘purificării’ 22–23; interpretări moderne 23–36.
- RĂSTURNAREA DE SITUAȚII** (în dramă): 78, 165.
- RECUNOAȘTERI (în teatrul grec): 78, 86, 88, 165, 180 urm., 188.
- REPREZENTARE: v. IMITAȚIE.
- REPULSIA (încercată de spectatori): 80, 169.
- RIDICOLUL: 70, 143, 235.
- RITMUL: 65, 69, 114, 130.
- ROBUL (în concepția lui Aristotel): 84, 177.
- SCRIERI ACROMATICE**: 12–13.
- SCRIERI EXOTERICE**: 12–13.
- SCURTARE: 96, 201.
- SEMIVOCALĂ: 91, 194, 195.
- SILABA: 91, 195, 196.
- STASIMON (cânt al corului): 80, 169.
- STIL: amplu 100, 207; măreț 207.
- SUBIECT (v. și INTRIGA): 65, 77–78, 111, 164 urm.
- SUNETE: aspirate-tenue 91, 195; acute, grave, medii 195. Vezi și Vocale.
- SEMIVOCALĂ, MUTE.
- TALENT**: 76, 97, 157, 202.
- TRACTATUS COISLINIANUS: 12, 217.
- TRAGEDIA GREACĂ: definiție 28 și n. 52, 71 urm., 146, 154; origini 69 urm., 124 urm., 126 urm., 133 urm.; elemente ale tragediei 71, 145–146; rostul ei 150 urm.; desfătarea pricinuită de tragedie 77, 82, 83, 98, 108, 151, 152 urm.; felurile

INDICELE DE MATERII

tragediei 188 urm.; durata
unui spectacol 206.

UNITĂȚILE DRAMEI CLASICE:
54 și n. 134, 58, 145, 206.

UNIVERSALUL POETIC ȘI ISTO-
RIC: după Aristotel 75 urm.,
160, 161, 237–245; în scrisul
lui Tucidide 239 urm., 245.

VERBUL: 92, 192, 196.

VEROSIMILUL ȘI NECESARUL
(legi ale creației artistice):
52 urm., 74, 156, 226.

VERSURI: iambice 70, 132,
142, 202; trohaice 70.

VOCAL: 92, 193, 194.

Anexă*

J. Triantaphyllopoulos, *Le lacune della legge nei diritti greci*, in *Antologia giuridica romanistica ed antiquarica*. (Univ. di Milano, Pubbl. della Facoltà di Giurisprudenza, serie II, n. 7) pp. 51–62.
(Arist. *Eth. Nicom.* 1137 b, 19–24, comparat cu *Poet.* 1451 a 36 ss).

Romilly, [Jacqueline de], *Gorgias et le pouvoir de la poésie*, *JHS*, 93, 1973 pp. 155–164.

W.B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Oxford, Blackwell, 1963.

M. Spiegel, *Aristotle's Theory of the Perception of Tragedy*, [în:] *Eos*, 55, 1965, pp. 44–56.

G. Sörbom, *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Stockholm, 1966.

Erich Segal, *The φύσις of Comedy*, *Studies in Class. Philology*, 77, 1973, pp. 124–136.

* Paginile anexe (285–294) cuprind trimiteri bibliografice sau sumare note de lectură, ulterioare apariției ediției din 1965, al căror manuscris a fost descifrat și pus la dispoziție editurii de fiul ilustrului profesor, istoricul prof. dr. Andrei Pippidi.

R. Sauer, *Charakter und tragische Schuld. Untersuchungen zur aristotelischen Poetik unter Berücksichtigung der Philologischen Tragödien-Interpretationen.*

Archives Philosophie? } 27, 1964, pp. 17–59.
Archiv für Philosophie?

Ancient Literary Criticism. The principal Texts in new Translations. Ed. by D.A. Russell & M. Winterbottom.
Oxford Univ. Press.

O.W. Reinmuth, *The Ephebic Inscriptions of the fourth Century B.C.*, Leiden, 1971.

Aristotelis *De arte poetica*, Translatio Guillelmi de Moerbeke. *Poetica sive Expositio Averrois*, interprete Hermanno Alemanno. Ed. L. Minio Paluello (Aristoteles Latinus, XXXIII), Leiden, 1968, XXVIII + 129 p.

B.R. Rees, *Pathos in the 'Poetics' of Aristotle*, Greece & Rome, XIX, 1972, pp. 1–11.

L. Piccirilli, *Susarione e la rivendicazione megarese dell'origine della commedia greca.* (Arist. *Poet.*; 3, p. 1448 a 29–48 b 2), *Annali Scuola Normale Pisa*, s. III, vol. IV 4, 1974, pp. 1289–1299.

G. Panconcelli-Calzia, *Die Phonetik des Aristoteles*, Hamburg, 1942.

XXXVI. A. Ničev, *Pl. u. Dr. über die Wirkung der Tragödie*, *Helikon*, IV, 1964, pp. 229–252.

Guido Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e Stilistica di Aristotele (Filologia & Critica, IV)*, Roma, f.d., Ed. dell'Ateneo.

Guido Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e Stilistica di Aristotele*, Roma, 1967:

1. Introduzione alla linguistica (cap. XX–XXI, XXII, p. 13).
2. Elementi del linguaggio (29)
3. Logica & linguistica (68)
4. Linguistica e stilistica (143)
5. Dalla Poetica alla retorica (185)
6. I caratteri della prosa (201)
7. L'ornato semantico (metafora etc.) (239–332)
8. Conclusione (333).

D. de Montmollin, *Le sens du terme φιλόανθρωπον dans la Poétique d'Aristote*, Phoenix, XIX, 1965, pp. 15–23.

Evangelos Moutsopoulos, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique. Formation et structure*. Ed. Hermes, Athènes, 1975.

Pierre Louis (ιστορία – ἐπιστήμη)
Rev. Philol., 29, 1955, pp. 39–44.

J. Labarbe, *L'Homère de Platon* (Bibl. de la Fac. de Philos. & Lettres de Liège, fasc. CXVII), Liège 1949.

În special pp. 395–409: „Platon devant l'épopée homérique“ (nu atinge nicăieri problema atitudinii filof[ilofului] față de conținutul epeilor, ci numai familiaritatea cu textul).

W.D. Lebek, *Der Komiker Nikochares und der Tragiker Megakleides*, ZPE, XI, 1973, pp. 255–256.

Cf. A. Körte RE, XVII (1937) 345 f.

George Huxley, *Aristotle's Interest in Biography*, GRB Studies 15, 1974, pp. 203–213 (p. 204 ff. relația poezie-filosofie).

George Huxley, *On Aristotle's Historical Methods*, GRB Studies, 13, 1972, pp. 157–169.

James C. Hogan, *Aristotle's Criticism of Homer in the Poetics*, *Classical Philology*, 68 (2), 1973, pp. 95–108.

Th. Gould: *Plato's Hostility to Art: Arion* [Austin, Texas], III 1 1964, pp. 70–91.

[Il faut admettre que les conclusions de Platon sont fausses, mais qu'il a posé un problème non résolu jusqu'à ce jour et auquel Aristote n'a fait que donner une solution facile].

K. Gantar, *Wohin deuten die Σωκρατικοὶ λόγοι in Aristoteles' Poetik 1447 b 11*, *Hermes*, 92, 1964, pp. 126–128.

Dialogues de Platon, beau compliment; critique de la condition de la poésie.

Leon Golden, *Is Tragedy the „Imitation of a Serious Action“?* GRB Studies, VI 1965, pp. 283–289.

[Categ. 8. 10 b 8: σπουδαῖος... the adjectival form from ἀρετή 285/86: Since ἀρετή is the particular excellence of anything or person, σπουδαῖος... must bear some such meaning as „excellent“, „good“ or „noble“.

287: To replace „serious“ in the context under discussion I should prefer „noble“.

Ing[emar] Düring, *Aristoteles*, RE Suppl., XI, 1968, pp. 159–336.

G.F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* (*Martin Classical Lectures XX*), Cambridge Mass., 1965.

REA 1967, 385: „Pas plus qu'il ne remonte au σατυρικόν, pas plus qu'il ne se rattache à quelque antique rituel dionysiaque ni ne s'est constitué à partir de chœurs ..., le drame tragique n'a

pour patrie le nord du Péloponnèse... La tragédie *serait... historique et viscéralement attique...* L'idée remonte a 534 et c'est Thespis qui en aurait eu... le mérite."

James A. Coulter, Περὶ Ὑψους and *Aristotle's Theory of the Mean*, GRB Studies, V, 1964, pp. 197–213.

Joachim Dalfen, *Polis und Poiesis. Die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seine Zeitgenossen*, München, Fink, 1974.

P. Colaclidès, *Note sur la définition du verbe par Aristote*, Glotta, 46, 1968, pp. 56–58.

Brumius, T., *Inspiration and Katharsis. The Interpretation of Aristotle's Poetics 6, 1449 b 26*.
c.r. Flashar in *Gnomon* 40, 1968.

M. Carrol, *Aristotle's Poetics c. XXV in the Light of the Homeric Scholia*, Baltimore, 1895.
(L. Turner, *Greek Papyri*, p. 184, n. 24).

Brumius, T., *Inspiration and katharsis. The Interpretation of Aristotle's Poetics VI 1449 b 26*.
Acta Univ. Upsal. Laokoon, Swedish Stud. in Aesthetics III, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1960, 88 p.

J.M. Bremer, *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, XX – 201 p., Amsterdam, Hakkert, 1969.

Carlo del Grande, *La τραγωδία primitiva*, Vichiana, I, 1964, 80.
Cf. *Actes Congrès Budé*, Aix, pp. 307–310.

Paul Vicaire, *Platon critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1960.

τέρψις – ἡδονή

cf. Robert, *Hellenica*, XI–XII, p.10, n.1

cf. Pelletier, *Legatio ad Caium*, p. 97, n.4.

D.J. Allan, Εἶδη τραγωδίας in *Aristotle's Poetics*, *The Classical Quarterly* XXII, 1972, pp. 81-88.

J.P. Vernant, p. 53: Mnémosynè préside, on le sait, à la fonction poétique. Que cette fonction exige une intervention surnaturelle, cela va de soi pour les Grecs. La poésie constitue une des formes typiques de la possession et du délire divins, l'état d'„enthousiasme“ au sens étymologique. Possédé des Muses, le poète est l'interprète de Mnémosynè, comme le prophète, inspiré du dieu, l'est d'Apollon.

5: Pindare fr. 32 Puech, IV, p. 213: Μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ. – „Rends tes oracles, ô Muse, et je serai ton prophète“. Cf. Platon, *Ion*, 534 e.

7: Sur la poésie comme *sophia*, cf. J. Duchemin. *Pindare poète et prophète*, Paris, 1955, p. 25 ss. Le poète se désigne lui-même sous le nom de σοφὸς ἀνὴρ, de σοφιστής (*Istm.* V 28).

Arist. Poét. 1457 a: Massalia.

„L'Ionie au bord du golfe du Lion, pour l'onomastique comme pour toute la civilisation“; „les anthroponymes tirés des noms de fleuves n'évoquent pas le Rhône, mais l'Hermos et le Caïque“.

Robert, *Journal des Savants*, 1968, pp. 197–215; RÉG 82, 1969, p. 537, no. 623.

Pantomim: μύθων ὀρχηστῆς; cf. Arist. *Poet.* I, BE, 1976, pp. 567, 721.

Numele Hermocaicoxanthos la Massalia, Robert, RÉG 78, 1965, p. 203.

Democrația la Megara, Arist. *Poet.* 1448a 31. Cf. Asheri, *Debiti* 15 și Ledl, *Studien zur älteren athenischen Verfassungsgeschichte*, 1914, p. 92 urm.

Apollonia Pontica, IGB I². 391: Callatianus quidam (Aisias) honoratur saec. III/II = CIG 2 add. & corr. 2056.

Arist., *Politica* V (VIII) 5,6 :

Iarăși există în ritmuri și melodii imitațiuni, foarte apropiate de realitate, ale mâniei și ale duioșiei, și apoi de vitejie, înțelepciune și contrarele lor, și îndeobște ale tuturor sentimentelor, după cum ne arată experiența. Căci ascultând acestea ne prefacem sufletul. Și tot așa ascultând simple povestiri de felul acesta toate sentimentele se nasc în noi; și dacă în fața unor imitațiuni suntem pătrunși de durere, de bucurie, *simțim aceleași sentimente în fața realității* [cf. Proust!]. Dacă, la vederea unui portret, suntem mișcați de plăcere, numai privind forma ce o avem sub ochi, vom fi desigur fericiți să contemplăm chiar persoana a cărei imagine ne-a fermecat mai întâi.

Iamblich, *De mysteriis*, I, 11 (38, 14 – 40, 8)

... Αἱ δυνάμεις τῶν ἀνθρωπίνων παθημάτων τῶν ἐν ἡμῖν παντῇ μὲν εἰργομένοι καθίσσονται σφοδρότεροι· εἰς ἐνέργειαν δὲ βραχεῖς καὶ ἄχρι τοῦ συμμέτρου προαγόμενοι χαίρουσι μετρίως καὶ ἀποπληροῦνται, καὶ ἐντεῦθεν ἀποκαθαιρόμενοι πειθοῖ καὶ οὐ πρὸς βίαν ἀποπαύονται. Διὰ δὲ τοῦτο ἔν τε κωμῳδία καὶ τραγῳδία ἀλλότρια πάθη θεωροῦντες ἴσταμεν τὰ οἰκεία πάθη καὶ μετριώτερα ἀπεργαζόμεθα καὶ ἀποκαθαίρομεν· ἔν τε τοῖς ἱεροῖς θεάμασι τισι καὶ ἀκούσασι

τῶν αἰσchrῶν ἀπολυόμεθα τῆς ἀπὸ τῶν ἔργων ἀπ' αὐτῶν συμπιπτούσις βλάβης.

... Quand les puissances des passions humaines qui sont en nous sont contenues de toutes parts, elles deviennent plus fortes; mais si on les exerce selon une activité brève et dans certaines limites, elles jouissent modèremment et se satisfont; après quoi purifiées, elles s'apaisent par persuasion et sans violence. C'est pourquoi, à contempler dans la comédie et la tragédie les passions d'autrui, nous stabilisons les nôtres, les modérons et les purifions; et au cours des rites, par le spectacle et l'audition des obscénités, nous nous libérons du tort qu'elles nous causeraient si nous les pratiquions.

Carl A.P. Ruck, *The List of the Victors in Comedies at the Dionysia*, in: IG II² 2323, E.J. Brill, 1967, X-59 p.

Bibliography of the „Essay on the Sublime“, compiled by Demetrio St. Marin, E.J. Brill, 1967, 101 p.

Aristoteles-Literatur
Vortrag H. Flashar

W. Jaeger, *Aristoteles*, Berlin, 1923 (2. Aufl. 1955).

M. Heidegger, *Vom Wesen und Begriff der Physis. Arist., Phys. II 1*, in: *Il Pensiero* 3 (1958), pp. 131–156; 265–289.

I. Düring, *Aristotle in the ancient biographical tradition*, Göteborg, 1957.

H.-J. Krämer, *Arete bei Platon und Aristoteles*, Abhandl. d. Heidelberger Akad. d. Wiss, phil.-hist. Kl. 1959, 6.

I. Düring, *Aristoteles*, Heidelberg, 1966.

I. Düring, *Aristoteles*, RE Suppl. Bd. 9 (1968), pp. 159–336.

H.-J. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960,³1972.

J. Ritter, *Metaphysik und Politik*, Frankfurt, 1969.

W. Kullmann, *Wissenschaft und Methode*, Berlin, 1974.

G.E.M. Anscombe, *Aristotle*, in: G.E.M. Anscombe u. P.T. Geach (Éd.), *Three Philosophers*, Oxford 1961, pp. 1–63.

J.M.E. Moravcsik, *Aristotle. A collection of critical essays* (New York, 1967; London 1968) [Philosophie analytique].

K. Ebbinghaus, *Ein formales Modell der Syllogistik des Aristoteles*, in: *Hypomnemata*, 9 (Göttingen 1964).

- L. Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt, 1976.
- J. Kopperschmidt, *Rhetorik. Einführung in die Theorie der persuasiven Kommunikation*, Stuttgart, 1973.
- H. Flashar – K. Maurer (Ed.), *Dramentheorie – Handlungstheorie*, in: *Poetica*, 8 (1976), pp. 321–460.
- M. Riedel, *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, Freiburg 1972.
- H.–J. Krämer, *Prolegomena zu einer Kategorienlehre des richtigen Lebens*, in: *Philos. Jahrb.*, 83 (1976), pp. 72–97.
- G. Bien (Éd.), *Die Frage nach dem Glück*, Stuttgart, 1978.
- B. Crick, *In defence of politics*, Harmondsworth, 1962.
- E. Voegelin, *Order an history*, Vol. III, *Plato and Aristotle*, Lousiana, 1957.
- W. Hennis, *Politik und praktische Philosophie*, Neuwied, 1963.
- L. Strauss, *What is political philosophy?*, Glencoe, 1959.
- P. Weber-Schaefer, *Einführung in die antike politische Theorie*, Darmstadt, 1976.
- G. Bien, *Die Grundlegung der politischen Philosophie bei Aristoteles*, Freiburg, 1973.
- W. Kullmann, *Die Teleologie in der aristotelischen Biologie*, Sitzungsber. d. Heidelberger Akademie d. Wiss, phil.-hist. Kl., 1979.