

să constate că în fragmentele cercetate verbul γράφειν nu are semnificația curentă, ci, așa cum dovedesc alte citeva texte matematice, pe aceea de „a demonstra”. Argumentele autorului (p. 257–259) ni se par indiscutabil juste.

Din punctul nostru de vedere, meritul de bază al lucrării ni se pare însă faptul de a încadra teoriile matematice în ansamblul gândirii filozofice a lui Aristotel, fără care ele ar rămâne adesea neînțelese sau numai parțial înțelese. Evident ni se pare acest lucru în cazul stabilirii relației dintre teoria libertății etice specifice naturii umane și teoriile matematice ale posibilității formulării unor teoreme contrarii, principial la fel de justificate, dar din care rațiunea umană (νοῦς-ul aristotelic) reține ca valabilă în ansamblul de demonstrații dat una singură (p. 357–362). Sub acest raport, teza autorului asupra existenței unei idei non-euclidiene (în sensul geometriei absolute a lui Bolyai) în lucrările lui Aristotel ni se pare nu numai convingător demonstrată prin argumente numeroase și pline de pondere, ci chiar necesară, dat fiind caracterul logic al formulării problemelor la Aristotel, caracter din care ca o primă consecință rezultă necesitatea formulării teoretice a tuturor posibilităților, înaintea examinării lor critice.

Ca filologi nu putem să nu remarcăm limba germană nu numai corectă, dar chiar elegantă a lucrării. Acribia filologică ne face însă să remarcăm și unele greșeli de accente și spirite sau confuzii de litere în scrierea cuvintelor grecești (p. 254, 258, 262 etc.), explicabile prin faptul că autorul nu a putut supraveghea îndeaproape imprimarea cărții și, de altfel, ușor de corectat de cititor.

Calitățile menționate mai sus ne dau dreptul să afirmăm, credem, că avem de-a face cu o contribuție importantă nu numai la istoria matematicii în sine, ci și a filologiei clasice în general. Lucrarea va intra desigur în bibliografia de bază a problemei, fapt garantat și de apariția ei într-o publicație străină de mare prestigiu ca „Archive for History of Exact Sciences”.

C. Poghirc

G. M. SIFAKIS, *Studies in the History of the Hellenistic Drama*. University of London, The Athlone Press, 1967, XV 200 p. in 16°.

E o părere admisă încă de cei mai mulți, aceea că după sfârșitul secolului al IV-lea evoluția teatrului grec poate fi socotită încheiată. În realitate, informații pe fiecare zi mai numeroase, în primul rând arheologice și epigrafice, au venit să facă dovada că, dacă tragedia ca gen literar nu pare să se mai fi schimbat după Aristotel (autorul *Poeticii* subliniază el însuși această împrejurare atunci când arată că, „după ce drama tragică și-a găsit natura adevărată, a încetat să se mai transforme”), teatrul ca atare (în dublul înțeles de spectacol scenic, și de local afectat spectacolelor) cunoaște tocmai în perioada elenistică inovații însemnate: introducerea scenei înalte, rolul nou al corului, dezvoltarea a ceea ce astăzi numim „scenografie”, varietăți noi de muzică dramatică. Fără a mai vorbi de răspindirea gustului pentru spectacolele scenice în cele mai depărtate colțuri ale lumii grecești și de inevitabilele prefaceri rezultând din adaptarea repertoriului clasic la nevoile spirituale ale unui public nou.

Din variatele probleme puse de dezvoltarea teatrului în epoca elenistică, lucrarea lui Sifakis (un elev al lui T. B. L. Webster și, ca atare, pregătit să studieze istoria dramei și altfel decât în textele literare) își propune să trateze numai două: organizarea și desfășurarea spectacolelor dramatice la Delfi și la Delos într-o perioadă care în linii mari coincide cu ultimele trei veacuri înainte de era noastră. Alegerea (și limitarea în acest fel) a subiectului se explică nu numai prin evoluția oarecum paralelă a celor două mari sanctuare în vremea avută în vedere, ci mai ales prin natura documentelor care într-un caz și în celălalt ne stau la dispoziție. Pe temeiul inscripțiilor, în primul rând, dar și cu ajutorul numeroaselor vestigii arheologice aflate în cele două centre de căpetenie ale cultului apolinic, autorul caută să stabilească în ce împrejurări și cu ce frecvență aveau loc în fiecare din ele spectacole dramatice, care erau piesele jucate, de cine și în ce condiții? Lucrarea e astfel împărțită în două părți distincte, organizate în funcție de materialul documentar disponibil, și comportă — pe lângă tratarea propriu-zisă, bibliografie și indici — doi appendici în care se discută adîncit probleme de care se va vorbi mai departe.

În prima jumătate a lucrării, care se ocupă de Delos, Sifakis stringe laolaltă măturile arheologice și epigrafice despre existența în insulă a unui cult al lui Dionysos încă din epoca arhaică. Cîtă vreme Delos și-a păstrat independența (314—166 î.e.n.), sărbătoarea anuală a zeului, celebrată în luna Galaxion, comporta, pe lângă procesiunea care însoțea icoana falică menționată în texte ca *ἀγάλμα*, fără altă specificare, două zile de concursuri dramatice și muzicale. În prima zi, coruri de tineri executau dîtirambi compuși de poeți ale căror nume s-au pierdut, cu excepția unuia singur, Herakon, participant la întrecerea din 236 î.e.n. În ziua a doua urmau concursurile de comedie și de tragedie, în această ordine și cu participarea a cel puțin două echipe de concurenți în fiecare caz. Dar Dionysiile nu erau singurele sărbători cînd se organizau la Delos spectacole de teatru. Asemenea manifestări sînt pomenite și în legătură cu festivitățile instituite de delieni după întemeierea așa-numitei *Ligi a insularilor* (*κοινὸν τῶν νησιωτῶν*), în cinstea lui Antigonos și a fiului său Demetrios, mai tirziu și în cinstea lui Ptolemaios. În toate aceste împrejurări, un element important al solemnităților erau reprezentațiile de dramă și de comedie, a căror amintire ne-a fost păstrată de inscripții, dar și întreceri muzicale și poetice de cele mai felurite tipuri, la care participau artiști veniți din toate colțurile lumii grecești.

Dacă titlurile pieselor tragice și comice jucate în condițiile arătate s-au pierdut fără excepție, ni s-au păstrat, în schimb, numele mai multor autori, într-un gen sau altul, pomeniți uneori numai cu etnicul care ne dezvăluie obârșia, alteleori cu etnicul și cu specialitatea respectivă. Amelias, Diodoros, Aristides, Nicomachos, Nicostratos, Poseidippos, Posis, Philemon, Chrysippos sînt autori de comedii amintiți în aceste condiții; li se adaugă Asclepiades, Dionysios, Phanostatos, Philteas, poeți tragici. Ca loc de proveniență a concurenților se indică de cele mai multe ori Atena; un caz interesant e acel al comicului Diodoros, originar din Sinope, ca și fratele său Diphilos, celebru printre reprezentanții Comediei noi, alături de Philemon și Menandru.

Trec asupra informațiilor mult prea tehnice spicuite în inscripțiile epocii în legătură cu subvenționarea spectacolelor de choregi particulari sau de administrația sanctuarului, și relev interesul paginilor consacrate clădirii teatrului, în care folosind rezultatele săpăturilor întreprinse de Școala Franceză din Atena, și în special volumul despre *Arhitectura elenică și elenistică la Delos* al lui René Vallois, autorul ne oferă date de cel mai înalt interes pentru istoria teatrului elenistic îndeobște. Clădirea de tip tradițional se îmbogățește cu elemente necunoscute înainte, sau cunoscute într-o formă diferită. În locul unei *skene* de scinduri, existentă din secolul al IV-lea, se clădește în prima jumătate a secolului al III-lea una de piatră și un *proskenion* împodobit cu 14 semi-coloane de stil doric. Mai puțin convingătoare mi se pare încercarea de a lămuri

înțelesul termenului tehnic *paraskenia* folosit în inscripții fără alte precizări și în care s-a văzut, uneori, un simplu portal (Frickenhau), alteori, o parte din *scenae frons*, în timp ce pentru autorul nostru cuvântul ar indica părțile laterale ale colonadei de plan pătrat a cărei latură dinspre public poartă numele de *proskenion*.

Capitolul despre Delfi al lucrării e alcătuit după același plan. Începe cu examenul celor mai vechi mărturii despre existența unui teatru și, deci, a unor spectacole dramatice în preajma sanctuarului oracular, dar ajunge repede la concluzia că nu se pot invoca dovezi certe dintr-o perioadă anterioară secolului al III-lea, când, după înfringerea celților (279/8 î.e.n.) și din inițiativa etolienilor, se instituie sărbătoarea anuală *Soteria*, în cadrul căreia se desfășurau întreceri dramatice și muzicale. Reorganizată ceva mai târziu în cursul aceluiași secol (data pare să fie 246, dar e aprig discutată), festivitatea devine quadrienală, dar programul anterior nu pare să fi suferit schimbări. În continuare se analizează, pe baza documentelor epigrafice, desfășurarea concursurilor poetice și muzicale între 262 și 252 î.e.n., încercându-se o statistică a concurenților pe specialități și locuri de proveniență. Citeva inducții întemeiate pe aceste tablouri interesează structura spectacolelor și, deci, istoria literară: în primul rând, nu par să se fi reprezentat piese cu mai mult de trei actori; mai departe, alături de interpreți, documentele pomenesc regulat acompaniatori muzicali ai fiecărei echipe dramatice (flautiști), ceea ce lasă să se înțeleagă o mai mică participare a actorilor la interludiile muzicale dintre episoade, introduse pentru întâia oară de Agathon. În sfârșit, prețioase sînt și informațiile privind rolul în pregătirea spectacolelor a unor specialiști ca „directorul de scenă” (διδάσκαλος) și „costumierul” (ὑμαιομίσθος).

Cum am semnalat înainte, lucrarea comportă două lungi note adiționale intitulate: *Scena înaltă și corul în teatrul elenistic* (p. 113—135) și *Contribuția asociațiilor dionysiace la desfășurarea reprezentațiilor dramatice* (p. 136—146). În prima, pornind de la indicațiile lui Aristotel, care susține că în primii ani ai secolului al IV-lea Aristofan și Agathon au renunțat să mai scrie cînturi corale pentru fiecare piesă, înlocuindu-le cu interludiile de care a mai fost vorba și cărora filozoful le spune ἐμβόλιμα, Sifakis își pune întrebarea dacă, în aceste condiții, corul mai era sau nu de față în timpul desfășurării episoadelor și dacă între el și actori se mai lega sau nu un dialog? În lipsă de mărturii clare și precise, se poate numai presupune că, în timp ce în comedii rolul corului încetează din zilele lui Menandru, în tragedii se menține fie și într-o formă redusă. Există, oricum, indicii că reprezentarea dramelor clasice avea loc pînă-n pragul epocii romane cu participarea normală a corului, ca în secolul al V-lea. Așa stînd lucrurile, se ivește dificultatea de a înțelege care era locul coreuților și cîte posibilitățile lor de mișcare într-un teatru înzestrat cu *proskenion*, cum erau îndeobște teatrele grecești, începînd din prima jumătate a secolului al III-lea. E adevărat că n-au lipsit specialiștii gata să declare că un *proskenion* n-a fost niciodată mai mult decît un fundal; dar încă de la sfîrșitul veacului trecut s-au găsit alții care să susțină că, în realitate, avea o dublă funcție și că, dacă la reprezentarea dramelor clasice servea numai ca fundal (actorii evoluînd în orchestră), cînd se jucau piese noi rolul lui era acel al oricărei scene moderne. Pentru a risipi nedumeririle, Sifakis pornește metodic de la relevarea textelor unde *proskenion* are neîndoios înțelesul de scenă; relevă de asemeni particularități de construcție ale anumitor teatre elenistice care sugerează aceeași interpretare, dar lasă să se înțeleagă că între scena înaltă și orchestră legătura nu era tăiată și că de la una la alta se putea trece cu ajutorul unor scări sau planuri înclinate. În teatrele astfel remodelate, ni se spune, locul actorilor ar fi fost pe scenă, dar coreuții continuau să evolueze în orchestră, parcă pentru a sublinia mai bine deosebirea dintre ei, simplii muritori, și personajele dramei — de fiecare dată eroi sau divinități. În sprijinul acestei interpretări autorul

citează un pasaj semnificativ din *Problemele pseudo-aristotelice* (XIX 48), dar argumentul mi se pare departe de a fi concludent și soluția rămâne să mai fie dezbătută.

Mai multe tabele amănunțite, în care se extrag din documentele epigrafice informații privitoare la poeții participanți la întrecerile delice, la sumele cheltuite cu titlu de *choregikon*, la artiștii prezenți la *Soteriile* din Delfi, la locurile de proveniență a participanților la *Soterii* și la artiștii dramatici pomeniți printre componenții *Pythaidelor* ateniene, — pe lângă o bibliografie bogată a problemelor tratate, — completează fericit această conștiincioasă monografie, destinată să devină pentru specialiștii teatrului antic un indispensabil instrument de lucru.

D. M. Pippidi

PIERRE GRIMAL, *Essai sur l'art poétique d'Horace*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1968, 241 p.

Profesorul Pierre Grimal ne oferă o nouă mărturie de prodigioasă activitate, realizată într-un ritm uluitor, atât în domeniul cercetării științifice minuțioase, cât și în cel al popularizării culturii și civilizației latine. Cartea de față are următorul sumar:

*Introduction ; chapitre I : Les données biographiques ; chapitre II : Postulats aristotéliens ; chapitre III : La « cause formelle » ; chapitre IV : La « cause matérielle » ; chapitre V : La « cause finale » ; chapitre VI : La « cause efficiente ».* Se adaugă două appendice — al doilea fiind bibliografia cărții — și un index.

Autorul începe prin a mărturisi că va încerca să restituie coerența fundamentală și semnificațiile majore ale lungului poem al lui Horațiu consacrat problemelor creației literare, depășind complicatele și insidioasele probleme ale surselor, atât de controversate. Profesorul Grimal consideră că epistola în versuri adresată Pisonilor a fost compusă în jurul anului 15 î.e.n., între epistola către Florus și cea către August și că ea este dedicată membrilor unei familii care cultiva tradițiile filozofiei și esteticii epicureice. De aci și concluzii importante privitoare la semnificațiile și la procesul de redactare al *Artei poetice*: « Quoi qu'il en soit, il est certain que Horace, dans l'*Épître aux Pisons*, n'en vient pas, pour la première fois, à des théories qu'il ne connaissait que par ouï-dire, à la suite de la lecture récente et hâtive, de quelque manuel, celui de Néoptolème, par exemple. *L'Art poétique* est en réalité le fruit d'une longue méditation sur des problèmes qui lui étaient familiers et n'étaient pas non plus étrangers aux trois amis qui recevaient l'épître ou du moins au plus âgé d'entre eux » (p. 35). Ocupându-se în esență de teatru, Horațiu nu alcătuiește un manual tehnic, precum ulterior Boileau, ci valorifică experiența sa artistică personală, străduindu-se să restituie condițiile în care se conturează frumosul poetic, « la beauté poétique » (p. 39). Reflexiile sale sînt însă nutrite de filozofia greacă și în primul rînd de cea aristoteliciană. Pe urmele altor cercetători, autorul remarcă ecourile unor postulate ale Stagiritului, ca cel al priorității eposului în raport cu tragedia, al primatului acțiunii în structurarea dramei, al caracterului mimetic specific creației artistice, al inteligibilității operei literare, modelate de un *eidos*, o *forma*. Sub aparenta dezordine compozițională a epistolei horațiene, autorul descifrează un plan, concretizat în analiza a patru „cauze” aristoteliciene, în succesiunea a patru puncte de vedere care pot explica obiectul. Profesorul Grimal