

ARISTOTEL

Poetica

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ

Marele filozof antic își expune, în această mică scriere, concepțiile asupra artei literare, ocupându-se îndeosebi de tragedie și de epopee.

După ce enunță principiul materialist că arta este imitație, reproducere a realității, Aristotel dă clasificarea felurilor de imitații, iar apoi, în formulări scurte, sprijinite pe exemple din Homer și din dramaturgia elini, regulile pe care trebuie să le satisfacă opera dramatică și cea epică, precum și unele comparații între genurile literare.

Ediția pe care o prezentăm publicului românesc cuprinde, în afară de un bogat material de note explicative, trei Anexe, — consacrate genurilor literaturii eline, marilor dramaturgi atenieni și versului grecesc, — care explică aluziile și referirile cuprinse în *Poetică* și ușurează înțelegerea ei.

ARISTOTEL
POETICA

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

ARISTOTELIS

POETICA

ARISTOTEL
POETICA

ES

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ

București — 1957

Traducere
de acad. prof. *C. Balmuş*

Biblioteca Filozofică
sub îngrijirea acad. *C. I. Gultan*

<https://biblioteca-digitala.ro>

PREFAȚA

„*Poetica*“ (περὶ ποιητικῆς), scrierea în care Aristotel și-a expus doctrina asupra artei, este o operă din perioada de maturitate, cînd filozoful ținea cursuri pentru numeroșii săi elevi. Este deci o operă acroamatică, o expunere orală, după cum reiese din compoziția ei, care prezintă lacune, incoerențe, cuprinde digresiuni, paranteze, ezitări și are, în general, un caracter schematic. După cum arată filologul italian Rostagni¹, „*Poetica*“ aparține începutului perioadei celui de-al doilea învățămînt al lui Aristotel la Atena (334—323 î.e.n.) și era în strînsă legătură cu o lucrare anterioară, scrisă pe cînd se ocupa de educația lui Alexandru Macedon, anume dialogul exoteric „*Despre poeți*“ (περὶ ποιητῶν), în trei cărți, din care s-au păstrat numai cîteva fragmente. Pe baza unor citate din cartea a VIII-a a tratatului aristotelic „*Politica*“ și din cărțile I și a III-a ale „*Retoricii*“, se poate stabili că „*Poetica*“ se situează, din punct de vedere cronologic, între aceste două scrieri.

¹ Augusto Rostagni, *Aristotele Poetica*, Introduzione, testo e commento, Torino, Chiantore, 1945, p. XXI.

După cum reiese din catalogul operelor lui Aristotel, pe care îl dă Diogenes Laertios (V, 1, 24), „Poetica” avea două cărți: prima, care s-a păstrat, consacrată celor două forme principale ale poeziei, adică epopeii și tragediei, a doua, pierdută pare-se foarte de timpuriu, studia poezia iambică și comedia.

Capitolul 1 stabilește obiectul poeziei, arată că arta este, în general, imitație, deosebește diferitele arte după mijloacele cu care imită, după obiectul imitației și după felul de a imita, critică anumite inexactități în folosirea termenului de poet. După ce, în capitolul 2, Aristotel spune că obiectul artei este omul în acțiune, el distinge genurile în care personajele sînt reprezentate mai presus sau mai prejos decît majoritatea oamenilor. Enumerarea deosebirilor care se găsesc în imitații se încheie, în capitolul 3, cu considerarea felului de a imita — în baza căruia se definesc epopeea și poezia dramatică — și cu explicarea originii cuvintelor „dramă” și „comedie”. Capitolul 4 tratează originea poeziei, istoricul ei (unde se scoate în evidență rolul lui Homer), evoluția tragediei și trimetrul iambic, iar capitolul 5 continuă cu istoria comediei și se încheie cu o comparație între tragedie și epopee. În capitolul 6, este definită tragedia, se enumeră și se caracterizează părțile ei constitutive, și anume subiectul și acțiunea, caracterele, vorbirea, cugetarea, spectacolul și corul. Acțiunea este apoi cercetată sub diversele ei aspecte (unitatea de acțiune, întinderea ei etc.), în capitolele 7 și 8, și în elementele ei (peripeția, recunoașterea, trecerea de la fericire la nenorocire, diversele greșeli pe care le comit în această privință poezii etc.), în capitolele 10, 11, 13, 16 (acesta din urmă consacrat felurilor de recunoașteri și paralogismelor care intervin aici). Capitolul 9 face o importantă comparație între istorie și poezie, din care Aristotel trage concluzia că

poezia este mai filozofică decât istoria, din cauza puterii de generalizare pe care o posedă. Impărțirea tragediei din punctul de vedere al întinderii, în prolog, episod, exod și cîntul corului este studiată în capitolul 12. Caracterele, a căror examinare începe în capitolul 9, unde apar și sentimentele fundamentale de milă și teamă, sînt studiate în capitolele 14 și 15 (în care se introduc și criteriile de verosimilitate și necesitate). În capitolul 17, filozoful emite condițiile reușitei în opera poetică, și anume ca poetul să-și reprezinte clar acțiunea, să se identifice cu personajele sale, să-și stabilească ideea generală înainte de a construi episoadele. Capitolul 18 se ocupă de înșiruirea episoadelor în tragedie și de desnodămînt. Ajuns la partea care tratează despre vorbire, filozoful arată întîi că această temă este mai mult de domeniul retoricii, după care analizează vorbirea ca instrument al poeziei, modurile și posibilitățile de exprimare, metafora, condițiile stilului (capitolele 19—22). Unitatea de acțiune în epopee este cercetată în capitolul 23, iar părțile epopeii, întinderea și metrul ei, apoi miraculosul și verosimilul, în capitolul 24. Problemele criticii și ale soluțiilor pentru îndreptarea greșelilor pe care le comit poeții sînt cuprinse în capitolul 25. „Poetica“ se încheie cu o comparație între epopee și tragedie, în care Aristotel conchide asupra superiorității tragediei (capitolul 26).

Am dorit, cu această traducere, să dau celor ce se ocupă de estetică sau teorie literară posibilitatea de a cunoaște și de a înțelege importanta scriere a Stagiritului. De aceea, am renunțat la ideea unui studiu introductiv, la considerațiile critice asupra edițiilor mai importante ale „Poeticii“, la analiza felului în care concepția filozofică a lui Aristotel se leagă de doctrina sa estetică. Ne-am mulțumit să dăm lămuriri elementare în notele de la subsol și să-i prezentăm cititorului o scurtă trecere în

revistă a principalelor probleme pe care le tratează „Poetica”, în Anexele acestui volum.

Sperăm că această nouă traducere în limba română a „Poeticii” va servi ca îndemn mai ales cercetătorilor tineri, pentru cunoașterea și adîncirea acestei opere fundamentale în cultura europeană, pentru studiul diverselor probleme pe care le pune, pentru interpretarea ei în lumina concepției marxist-leniniste, pentru extragerea unor învățăminte valabile față cu stadiul actual al dezvoltării tinerei noastre literaturi realiste.

Apariția unor astfel de cercetări va fi pentru autorul acestei traduceri cea mai frumoasă recunoaștere a muncii pe care a depus-o.

P O E T I C A

Vom vorbi despre arta poetică¹ și despre formele ei,^{1447 a} despre influența fiecăreia în parte și despre felul cum trebuie să alcătuiam fabula², dacă vrem ca poezia să fie frumoasă; apoi despre numărul și felul părților alcătuitoare, ca și despre toate celelalte subiecte în legătură cu aceeași cercetare, începînd, cum e firesc, cu ce vine mai întîi³.

Epopeea⁴ și poezia tragică⁴, ca și comedia⁴ și poezia ditirambică⁴ și, în cea mai mare parte, ca și cîntatul din flaut și din cithară sînt toate, în general, imitații. Se deosebesc însă între ele în trei chipuri: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri deosebite, fie că imită în mod diferit și nu în același fel.

Căci, după cum unii (datorită meșteșugului sau datorită obișnuinței) imită, prin culori și forme, tot felul

¹ Pentru cuprinsul *Poeticii*, v. Prefața.

² Μύθος, aici ansamblu de fapte care alcătuiesc subiectul, conținutul unei opere poetice.

³ Cu generalul (caracterul comun și distinctiv al operelor de artă), pentru a coborî apoi la distincții și la particular.

⁴ V. Anexa I.

de lucruri a căror imagine ne-o înfățișează și după cum alții imită cu glasul, tot așa este și cu artele mai sus pomenite⁵: toate izbutesc să imite prin ritm, grai și armonie, folosite laolaltă, sau câte una. Astfel, cântatul din flaut sau din cithară și celelalte arte, care produc același efect, cum e cântatul din nai, imită, folosind numai armonia și ritmul, iar dansul imită cu ajutorul ritmului, fără armonie; căci și dansatorii, prin ritmurile pe care le exprimă figurile de dans, imită caractere, pasiuni și acțiuni.

Cît despre arta care imită numai prin grai⁶, proză sau versuri, — versuri diferite amestecate sau versuri de același fel, — ea a rămas fără denumire pînă astăzi. În adevăr, n-avem un singur termen care să se întrebuițeze în același timp pentru mimii⁷ lui Sophron⁸ și ai lui Xenarchos și pentru dialogurile socratice⁹ sau pentru imitațiile, care se pot face în trimetri¹⁰, versuri elegiace¹⁰ sau altele de acest fel. Este adevărat că oamenii, împerechind numele versului cu cuvîntul de poezie, numesc pe

⁵ La care Aristotel adaugă dansul, pe care îl include împreună cu muzica, literatura și genurile mixte literar-muzicale, în sfera poeziei, distingîndu-le în bloc de artele plastice.

⁶ Adică arta literară în sens strict, fără acompaniament sau intermediu muzicale, din care face parte și epopeea, implicată în enumerarea lui Aristotel (v. mai jos r. 14 *poefi epici* și r. 17 *Homer* etc.). La început însă, unele genuri literare incluse de Aristotel în această categorie, ca, de pildă, poezia elegiacă, erau însoțite de acompaniament muzical.

⁷ V. Anexa I.

⁸ *Sophron* și *Xenarchos*, tată și fiu, au scris mimi la Siracuza, cu un veac înaintea lui Aristotel (v. și Anexa I).

⁹ Dialogurile filozofice în conținut, dar artistice («imitative») în formă, ale elevilor lui Socrate (unul dintre interlocutori e întotdeauna Socrate); cele mai ilustre și singurele păstrate, alături de cele ale lui Xenophon, sînt dialogurile lui Platon.

¹⁰ V. Anexa III.

unii poeți elegiaci, pe alții poeți epici, numindu-i poeți, nu după natura imitației, ci după cum întrebuințează același metru. 15

E drept că avem obiceiul să numim astfel pe cei care expun, cu ajutorul metrilor, chiar un subiect de medicină sau din știința naturii; totuși, nu există nimic comun între Homer și Empedocles¹¹, în afară de metru. Așa încît s-ar potrivi mai bine să numim pe unul poet și pe celălalt fizician, mai degrabă decît poet. La fel, chiar în cazul cînd cineva ar face o operă de imitație, amestecînd toți metrii, cum face Chairemon¹² în al său „Centaur“, rapsodie compusă în versuri de toate felurile, ar trebui să-i dăm și lui numele de poet. 20

În legătură cu aceasta, iată deci deosebirile ce trebuie făcute. Mai sînt însă arte care întrebuințează toate mijloacele arătate mai sus, adică ritmul, melodia și măsura, cum fac poezia ditirambică, nomul, tragedia și comedia. Dar aceste arte se deosebesc prin faptul că unele între- 25

¹¹ *Empedocles*, filozof din școala ioniană (prima școală materialistă în filozofia greacă); el este cel care a afirmat că elementele substanțiale, constitutive și primordiale ale realității sînt patru: apa, aerul, focul și pămîntul (soluție filozofică destinată unei lungi tradiții); a trăit în secolul V î.e.n., la Agrigent; a fost legat de mișcarea democratică din Sicilia și a avut o activitate multilaterală și complexă (filozof, orator, om de știință etc.). Din opera lui s-au păstrat doar fragmente din două poeme speculative, unul cu orientare materialistă „Despre natură“ (*περί φύσεως*) altul intitulat „Purificările“ (*καθαρμοί*), cu tendințe mistice și profetice, greu de conciliat din punct de vedere filozofic cu primul.

¹² *Chairemon*, autor de tragedii, din secolul IV pomenit de Aristotel atît mai jos (1460a 2), cit și în „Retorica“ III, 1413b 13, unde se spune că tragediilor lui Chairemon le convine mai mult citirea, decît reprezentarea scenică; subiectul tragediei „Centaurul“, din care s-au păstrat neînsemnate fragmente, nu este cunoscut, titlul însuși referindu-se poale la caracterul compozit al versificației; aplicarea termenului de „rapsodie“, propriu producțiilor epice, se datorește faptului că această tragedie era fără cor.

bunțează aceste trei mijloace toate deodată, iar altele, pe rînd¹³. Iată deosebirea pe care le stabilesc eu între arte, referitor la mijloacele de a realiza imitația.

2

Dat fiind că cei ce imită înfățișează oameni în acțiune¹⁴, care nu pot fi decît oameni merituoși sau oameni mediocri (aproape întotdeauna caracterele se reduc la aceste două categorii, viciul și virtutea reprezentînd la toți oamenii deosebirea de caracter), ei îi înfățișează sau mai buni decît sîntem noi în general, sau mai răi, sau la fel cu noi, cum fac pictorii. Așa, de pildă, Polygnotos¹⁵ înfățișa pe oameni mai frumoși, Pauson¹⁶ mai urîți, iar

¹³ Din prima categorie, în care pot fi incluse cele mai multe producții din lirica greacă, fac parte ditirambii și nomii, din a doua, tragedia și comedia, în care pasajele corale nu sînt concomitente cu acțiunea actorilor. Este curios că Aristotel, căruia nu e posibil să nu-i fi fost cunoscută bogata producție lirică a secolelor VII—VI, nu citează ca exemplu pentru prima categorie decît diirambul și nomul. Socoloa, probabil, că numai acestea două constituie genuri imitative.

¹⁴ Pentru Aristotel și pentru toată estetica greacă, obiectul fundamental al imitației este *acțiunea umană*, în care se manifestă atît caracterele, cît și pasiunile (cf. 1449b 36 și urm. și, mai ales, 1450a 17—18, b 3—4, 1460a 6, precum și Platon „Republica“ X, 603c).

¹⁵ *Polygnotos din Thasos* este primul mare pictor grec; a trăit în vremea războaielor medice (475—445) și a pictat, cu tendințe idealizante, subiecte istorice sau legendare, ca *Lupta de la Marathon* sau *Căderea Troiei*. Aristotel îl pomenește și mai jos (1450a 27) și în „Politica“ VIII, 5, 1340a 37, ca bun pictor de caractere, demn de imitat: operele sale, ca de altfel și cele ale întregii picturi grecești clasice nu s-au păstrat.

¹⁶ *Pauson din Efes*, puțin mai tînăr decît Polygnotos, a pictat la Atena, lăsînd reputația unui caricaturist înclinat să reprezinte aspectele triviale și diforme ale realității; în locul din „Politica“ mai sus citat, Aristotel îl opune lui Polygnotos, ca model nerecomandabil, ceea ce, indiferent de calitatea artistică a operei lui Pauson, dă o indicație despre preferințele și gustul filozofului.

Dionysios¹⁷ așa cum sînt. E limpede că fiecare din imitațiile despre care am vorbit va avea la fel aceste deosebiri și va fi alta, deoarece altele sînt obiectele pe care le imită, în felul cum am spus. 5

De altminteri, și în dans, în cîntatul din flaut și din cithară, se pot întîlni aceste deosebiri, ca și în proză și în versurile neîntovărășite de muzică; de pildă, Homer înfățișează pe oameni superiori realității, Cleophon¹⁸ îi face asemănători, iar Hegemon din Thasos¹⁹, născocitorul parodiilor, și Nicochares²⁰, autorul „Deiliadei“, îi fac mai răi. Același lucru este și cu ditirambii și nomii: oamenii pot fi înfățișați, așa cum sînt „Ciclopii“²¹ lui Timotheos²² și Philoxenos²³. 10 15

Aceeași deosebire desparte tragedia de comedie: aceasta din urmă vrea să înfățișeze oamenii inferiori rea-

¹⁷ *Dionysios din Colojon*, contemporan cu Polygnotos, artist realist, poreclit „piclor de oameni“ (ἀνθρώπωνγράφος), pentru că reprezenta pe zei și pe eroi cu caractere omenești neidealizate.

¹⁸ *Cleophon*, poet epic despre care nu se știe decît ce spune Aristotel, aici și mai departe (1458a 20), unde îl menționează pentru limba sa limpede, dar comună, precum și în „Retorica“, 1408a 10, unde îl învinuiește, dimpotrivă, de exprimări pretențioase (ca „smochină fericită“); dacă e vorba de unul și același, este un autor realist care încearcă sfîngaci să-și împodobească platitudinea exprimării cu ornamente exterioare.

¹⁹ *Hegemon din Thasos*, autor de parodii, care a trăit în Atena în a doua jumătate a secolului al V-lea; parodii s-au mai scris și înaintea lui (v. Anexa I), dar se pare că el a instituit parodia ca gen literar și că tot el i-a dat numele; nu ni s-a păstrat nimic de la el.

²⁰ *Nicochares*, autor de parodii, pierdute ca, și cele ale lui Hegemon; titlul citat de Aristotel s-ar putea traduce: „Cîntarea fricoșilor“; motivul burlesc al poltroneriei mai apare și la alți autori și e firesc să-l găsim într-o parodie a eroicului, întrebuintat ca mijlocul cel mai simplu și mai brutal de a coborî pe eroi sub nivelul umanității obișnuite.

²¹ Motivul literar tratat în acești ditirambi este cunoscut: e vorba de iubirea aprigă dar neîmpărtășită a ciclopului Poliphem pentru nimfa marină Galatea, care iubea pe păstorul Atis; motivul mai apare în literatura greacă, de exemplu la Theocrit

lității, cealaltă vrea să-i arate mai buni decît sînt în realitate.

3

Mai există între aceste arte și o a treia deosebire, care consistă în felul de a imita fiecare dintre aceste obiecte. În adevăr, cu aceleași mijloace și luînd aceleași modele, se poate imita povestind (fie că se povestește prin gura altuia, cum face Homer, sau autorul își păstrează propria-i persoană, fără a o schimba)²⁴ sau înfățișînd toate personajele în acțiune, în mișcare.

Iată deci cele trei deosebiri pe care le prezintă imitația, cum am spus-o de la început, deosebiri referitoare la mijloace, la obiectul de imitat și la felul imitației. Astfel, într-o privință, îl putem considera pe Sofocle²⁵ un imitator de același fel ca Homer, căci amîndoi imită per-

(Idila XI), și reapare chiar în literatura italiană de după Renaștere.

²² *Timotheos din Milet* (447–357), autor de nomi și diti-rambi, reformator remarcabil al acompaniamentului muzical (lăudat în această ultimă calitate de Aristotel, în „Metafizică“ 993b 15); s-au păstrat cîteva fragmente din ditirambul „Ciclopul“, aici citat, și un fragment mai lung dintr-un nom intitulat „Perșii“: orientîndu-ne după conținutul fragmentelor păstrate, putem presupune că lui Timotheos îi atribuie Aristotel, în această ultimă triadă, locul de imitator idealizant, corespunzător lui Polygnotos în pictură, lui Homer în epopee; stilul său era afectat și destul de obscur.

²³ *Philoxenos din Cythera* (435–380), contemporan mai tînăr al precedentului, a scris și el nomi și diti-rambi, într-o manieră mai realistă, comico-sentimentală, cum se poate întrezări în tirada Galateei, păstrată din „Ciclopul“, diti-ramb purtînd același titlu cu cel al lui Timotheos și parodiat de Aristofan în „Plutos“ (versurile 290 și urm.); locul său ar corespunde imitatorilor realiști din triadele precedente, Dionysos și Cleophon.

²⁴ Aristotel distinge înăuntrul poeziei narative două specii: una narativă propriu-zisă, în care autorul povestește mereu numai în numele său propriu (ca în diti-rambi) și alta mixtă, în care autorul intercalează și reproducerea directă a vorbirii personajelor (ca în epopee).

²⁵ V. Anexa II.

sonaje cu o fire aleasă, iar pe de altă parte, îl putem considera un imitator de felul lui Aristofan, căci amîndoi imită personaje care acționează, personaje de dramă. După spusa unora, aceasta a făcut ca operele lor să fie numite drame, pentru că ei imită personaje în acțiune²⁶. Tot pentru aceeași pricină, își însușesc doriienii²⁷ tragedia și comedia (comedia este revendicată și de megarieni²⁸; de cei de aici, după care ea ar fi luat naștere pe cînd erau sub cîrmuire democratică, și de cei din Sicilia, fiindcă în adevăr din Sicilia se trăgea poetul Epicharmos²⁹, care a

30

²⁶ V. mai jos. 1448b l.

²⁷ Numele comun de doriieni îl poartă populațiile elenice provenite din ultimul val de invazie grecească în bazinul Mediteranei (sfîrșitul mileniului al doilea), stabilite mai ales în sudul și vestul peninsulei (Pelopones, Phocida, Etolia, Epir), de unde au iradiat în Cicladele de sud, pînă la Rhodos, în Asia Mică (Cnidos, Halicarnas), în Africa de nord (Cyrene) și mai ales în Sicilia și în Grecia Mare (sudul Italiei); Corintul, Sparta, Siracuză, Agrigentul sînt cetăți doriene sau dorizate. Din importanta literatură scrisă în Sicilia și în Grecia Mare, nu s-au păstrat decît fragmente, dintre care cele mai importante sînt ale autorului siracuzan de mimi Sophron; singurul scriitor dorian de la care au rămas opere întregi este Theocrit, autorul cunoscutelor „Bucolice“ (Idile).

²⁸ Megarienii, o populație dorică stabilită în imediata apropiere a Aticii, spre vest, la nord de Salamina; Bizanț, pe Bosfor, și Megara Hyblea, pe coasta răsăriteană a Siciliei, la nord de Siracuză, sînt colonii megariene.

²⁹ *Epicharmos* nu era sicilian de baștină, căci s-a născut în insula Cos (în a doua jumătate a secolului VI), dar a trăit în Sicilia, la Megara Hyblea și în Siracuză tiranilor Gelon (485—78) și Hieron (478—67); este unul dintre reprezentanții cei mai de seamă ai comediei populare vechi și aproape unanim recunoscut ca întemeietor al comedigrafiei literare; Aristotel însuși îi atribuie mai jos (1449b 6—7) meritul de a fi introdus (alături de Phormis) o acțiune unitară în drama comică. O prețuire excepțională îi acordă și Platon („Theetet“ 152a). S-au păstrat, afară de 40 de titluri de comedii, numeroase fragmente care permit aprecierea lui ca scriitor realist, cu inspirație din caracterele și moravurile vieții curente; meritele lui de înaintaș se văd și în sinteza originală operată de el între tradițiile comediei populare și ale mimului, pe de o parte, și tonul mai solemn al tragediei și chiar al epopeii pe de alta. *Epicharmos* era foarte bătrîn cînd primii poeți comici atenieni încep să-și reprezinte piesele și a avut asupra lor o mare influență.

trăit cu mult înaintea lui Chionides³⁰ și a lui Magnes³¹; tragedia este revendicată de câțiva doriieni din Pelopones³²); aceștia se sprijină pe cuvintele întrebunțate. Ei spun că numesc *κῶμαι*³³ satele din preajma orașelor, pe când atenienii la numesc *δήμοι*³⁴, iar comediinii își trag numele nu de la *κωμάζειν*³⁵, ci din împrejurarea că, fiind alungați cu dispreț din oraș, rățăceau în *κῶμαι*. Mai pretind, iarăși, că la „a face“, ei spun *δρᾶν*³⁶, în timp ce atenienii spun *πράττειν*³⁷. 35 1448 b

Acestea ar fi de spus cu privire la numărul și felul deosebirilor care se găsesc în imitație.

4

Se pare că, în general, două sînt cauzele care au dat naștere poeziei și amîndouă sînt cauze firești. A imita este un dar firesc al oamenilor și se arată chiar din copilăria lor (omul se deosebește de celelalte animale prin aceea că este foarte priceput la imitație, și datorită acesteia își dobîndește el primele cunoștințe); pe lîngă ațeasta, toți oamenii simt plăcerea de a imita. 5

Dovadă este ceea ce se petrece în realitate; ne place să privim imaginea executată cu cea mai deplină exacti-

³⁰ *Chionides*, unul dintre întemeietorii vechii comedii atice; a reputat o victorie la Dionysiile urbane din 488/7.

³¹ *Magnes* a jucat același rol ca și precedentul și, din Aristofan, „Cavalerii“ vv. 518 și urm., reiese că era foarte inventiv și foarte gustat de publicul atenian; se cunoaște o victorie a lui la concursurile dramatice din 472.

³² E vorba de cei din Sicyone, pe coasta de nord a Peloponesului, la nord-vest și nu departe de Corint.

³³ *κῶμαι*.

³⁴ *δήμοι*; pentru atenieni termenul *κῶμαι* desemna mai ales cartierele orașului.

³⁵ *κωμάζειν* înseamnă „a sărbători, a benchetui“, v. Anexa I.

³⁶ *δρᾶν*.

³⁷ *πράττειν*; derivatul corespunzător lui *drama* (de la *dran*). este *pragma* „faptă, acțiune“.

tate a unor ființe, al căror original ne scîrbește vederea : 10
de pildă, formele animalelor celor mai dezgustătoare și
ale cadavrelor.

O altă explicație a acestui fapt este că a învăța e o
plăcere, nu numai pentru filozofi, dar și pentru ceilalți
oameni ; atîta doar că aceștia o gustă prea puțin. Ne
place vederea imaginilor, pentru că, privindu-le, învățăm 15
și ne dăm seama de ceea ce reprezintă fiecare lucru, de
pildă că această figură este cutare. Dacă n-am văzut
mai dinainte obiectul înfățișat, lucrarea nu ne va plăcea
ca imitație, ci din pricina execuției, a culorii sau a unei
alte cauze de acest fel.

Darul imitației fiind înăscut în noi, ca și armonia și 20
ritmul³⁸ (căci este limpede că măsurile nu sînt decît părți
ale ritmurilor³⁹), dintru început, cei care erau mai înzes-
trați în această privință se desăvîrșiră încetul cu încetul,
și din improvizațiile lor luă naștere poezia.

Poezia s-a împărțit după felul de a fi al fiecărui au- 25
tor : cei cu sufletul ales imitau faptele frumoase și acțiu-
nile oamenilor merituoși ; autorii vulgari imitau faptele
oamenilor josnici, alcătuiind mai întii defăimări, după
cum alții alcătuiiau imnuri și laude⁴⁰. Nu putem cita nici
un poem de acest fel la înaintașii lui Homer, deși e de
crezut că mulți au compus asemenea poeme ; de la Ho-
mer încoace, se poate cita, de pildă, „Margites“⁴¹ al său 30
și poemele asemănătoare, unde își făcu apariția, potrivit

³⁸ Aristotel menționează aici armonia și ritmul ca elemente
caracteristice ale imitației poetice, opunînd-o imitației plastice (cf.
1448b 3—4).

³⁹ Măsurile fiind unități ritmice aplicate vorbirii.

⁴⁰ Imnuri pentru zei, laude (ἔγκόμια) pentru oameni.

⁴¹ Poem burlesc în hexametri amestecați cu trimetri iambici,
al cărui erou este un neghiob îngîmfat, „care știa multe lucruri,
dar pe toate prost“ ; încă din antichitate opera aceasta (din care
ni s-au păstrat numai patru versuri) nu mai era atribuită lui
Homer.

subiectului, și metrul numit iambic⁴² (nume ce i se dă și astăzi), pentru că era folosit la aruncarea înțepăturilor⁴³. Așadar, dintre vechii poeți, unii alcătuiră poeme în versuri eroice, alții, în versuri iambice.

În ce privește pe Homer⁴⁴, el a strălucit, în același timp, în genul serios (în adevăr, el singur a compus opere care nu numai că sînt frumoase, dar reprezintă și imitații dramatice⁴⁵), și tot el, cel dintîi, a arătat forma viitoare a comediei: în loc să compună defăimări, el a făcut din ridicol o imitație dramatică⁴⁶, deoarece „Margites“ este pentru comedii ceea ce „Iliada“ și „Odiseia“ sînt pentru tragedii.

35

1449 a

Cînd tragedia și comedia își făcură apariția, poeții care îmbrățișau unul dintre aceste două genuri, după înclinarea lor firească, deveniră unii poeți comici, în loc de poeți iambici, și alții poeți tragici, în loc de poeți epici, pentru că aceste ultime forme literare erau mai ample și mai prețuite decît cele dintîi.

5

În ce privește cercetarea, dacă tragedia a atins acum deplina dezvoltare a elementelor din care e formată, a judeca acest lucru în sine sau în raport cu reprezentațiile este o altă problemă.

Născută deci, la început, din improvizație (tragedia ca și comedia, tragedia a cărei origine se trage de la au-

10

⁴² V. Anexa III.

⁴³ Aristotel face greșeala, curentă în antichitate, de a interverti ordinea derivației, căci *ἰαμβος* este cuvîntul de bază, iar *ἰαμβίσειν* „a arunca înțepături, a defăima“ este derivatul, și nu invers.

⁴⁴ Ca geniu desăvîrșit, sustras specializării temperamentale enunțate mai sus.

⁴⁵ V. cap. 23 și 24.

⁴⁶ Pentru Aristotel, comedia ideală este umoristică fără grosolănie și nu practică invectiva personală, ci imită în mod dramatic și în generalitatea lor acțiuni și vicii care nu dezgustă, ci doar stîrnesc risul; v. mai jos 1449a 32—3.

torii de ditirambi ⁴⁷, comedia care își trage originea de la autorii acelor cîntece phallice, păstrate încă pînă astăzi în multe cetăți), tragedia crescînd încetul cu încetul, pentru că se dezvoltă tot ce îi aparținea ei în mod vădit și, după mai multe schimbări, cînd tragedia își găsi firea ei adevărată, ea încetă să se mai schimbe.

Eschyl ⁴⁸, cel dintîi, a ridicat numărul actorilor de la unul la doi, a micșorat importanța corului și a dat rolul de căpetenie dialogului; Sofocle sporî numărul actorilor la trei și introduse decorul scenic. Pe lîngă aceasta, tragedia luă altă întindere, părăsind subiectele mărunte și limbajul glumeț, care-i veneau de la obîrșia ei satirică, și, într-un tîrziu, cîștigă gravitatea. În ce privește metrul, tetrametrul trochaic ⁴⁹ fu înlocuit prin trimetrul iambic ⁴⁹; la început, se întrebuița tetrametrul, pentru că poezia era satirică și mai apropiată de dans; dar cînd s-a introdus dialogul, însăși natura a inspirat metrul cel mai potrivit, căci dintre toate metrele, trimetrul iambic este cel mai apropiat de graiul obișnuit; dovadă e faptul că, în dialog, noi facem foarte mulți trimetri iambici, dar rareori hexametri ⁴⁹, și numai atunci cînd ne îndepărtăm de tonul convorbirii. Ar mai fi de vorbit despre numărul episoadelor ⁵⁰ și despre celelalte înfrumusețări, care s-au adăugat la fiecare parte; nu ne oprim la acestea, căci,

⁴⁷ V. Anexa I.

⁴⁸ V. Anexa II.

⁴⁹ V. Anexa III.

⁵⁰ Termenul e definit de Aristotel însuși, mai jos (1452b 20—1): „episodul este o parte completă a tragediei, cuprinsă între două cîntece complete ale corului“, adică intervalul de timp în care se desfășura acțiunea propriu-zisă (jocul actorilor); în dramaturgia modernă, i-ar corespunde *actul* (*actus* este de altfel și termenul latin pentru ἐπεισόδιον, v. Horațiu, „Arta poetică“, vv. 189—190).

desigur, ar fi o muncă prea îndelungată cercetarea lor punct cu punct.

30

6

Comedia este, cum am spus, imitația unor oameni cu o morală inferioară, nu o imitație a oricărui fel de viciu, ci a celor din domeniul ridicolului, care este o parte a urâtului. În adevăr, ridicolul este un cusur și o uriciune fără durere, nici vătămare; așa, de pildă, masca comică⁵¹ este urită și schimonosită, fără expresie de suferință.

35

Transformările treptate ale tragediei, ca și numele celor ce le-au făcut ne sînt cunoscute; începuturile comediei însă nu putem ști cum vor fi fost, pentru că ea nu era luată în seamă. Abia într-un târziu, a dat arhonte⁵² un cor de comedieni: mai înainte, aceștia erau voluntari. Numai după ce comedia și-a dobîndit o formă proprie, a început să se păstreze și amintirea poezilor numiți comici.

1449 b

Cine a introdus măștile, prologurile⁵³, numărul actorilor⁵⁴ și toate celelalte amănunte de acest fel, nu se știe: dar ideea de a alcătui subiecte vine de la Epicharmos și Phormis⁵⁵. Ideea a venit dintr-un început din Sicilia⁵⁶;

5

⁵¹ V. Anexa I.

⁵² Arhonte: arhonte eponym, unul dintre cei nouă magistrați care administrau Atena și șeful celorlalți (arhontele basileus, arhonte polemarhos și arhonții tesmotheți). „Arhonte” înseamnă în general „magistrat”, „conducător” cu atribuții politice, militare etc.

⁵³ V. mai jos (1452b 19—20): „Prologul este o parte completă a tragediei care precede sosirea corului”.

⁵⁴ Cu alte cuvinte, cine a introdus actorii și cine a sporit succesiv numărul lor.

⁵⁵ *Phormis*, comediograf, ca și Epicharmos, dar mai tânăr decît acesta, a reprezentat comedii la Siracuză, în primele decenii ale secolului V. S-au păstrat cîteva fragmente.

⁵⁶ Adică tocmai de la Epicharmos și Phormis, aici pomeniți.

la Atena, Crates⁵⁷, părăsind forma iambică⁵⁸, a avut cel dintâi ideea de a trata teme generale și de a alcătui subiecte.

Epopeea se aseamănă cu tragedia, prin aceea că este o imitație cu ajutorul metrului a unor oameni de înaltă valoare morală, dar se deosebește de aceasta, prin aceea că întrebuințează un metru uniform și este o povestire. Mai este o deosebire în privința întinderii: tragedia se șilește să fie cuprinsă, pe cât e cu putință, în limitele unei singure rotiri a soarelui sau să n-o depășească decît cu puțin⁵⁹, pe cînd epopeea nu-i limitată în timp; ele se deosebesc deci și prin aceasta. Totuși, la început, poeziile procedau la fel⁶⁰, atît în tragedii, cît și în epoei.

În ce privește elementele alcătuitoare, unele sînt aceleași, altele sînt proprii tragediei. De aceea, cine știe să deosebească o tragedie bună de una rea, știe să facă deosebire și în privința epopeii⁶¹, deoarece elementele pe care le cuprinde epopeea se găsesc în tragedie, dar elementele tragediei nu se găsesc în epoei.

⁵⁷ *Crates* a reprezentat comedii în a doua jumătate a secolului V (prima lui victorie dramatică este din 450/49); Aristofan, în „Cavalerii“ vv. 337 și urm., îl elogiază; s-au păstrat cîteva titluri și fragmente. Comedii cu subiect unitar au reprezentat și înaintașii săi, Chionides și Magnes (menționați mai sus, 1448a 33—4), dar se pare că el, mai mult decît alți poeți ai vechii comedii atice și mai aproape de spiritul comediei siciliene (Epicharmos, Phormis) și de cel al comediei medii și noi (v. Anexa I), a imaginat intrigi cu caracter general și tipic, străine de orice tendințe de invectivă și atac personal.

⁵⁸ Adică spiritul poeziei satirice iambice (v. Anexa I), nu metrul iambic (v. Anexa III).

⁵⁹ Aici își are originea celebra regulă a unității de timp, elaborată mult mai tîrziu, în epoca Renașterii. Aristotel o formulează aici ca pe o constatare de fapt, nu ca pe un precept, dar e neîndoielnic că aici faptul concordă cu vederile teoretice ale lui Aristotel asupra tragediei perfecte.

⁶⁰ Adică nu limitau cu strictete în timp acțiunea tragică; textele ajunse pînă la noi nu confirmă afirmația lui Aristotel, care pare să fie mai mult o supoziție doctrinară decît un fapt documentat.

⁶¹ Dar nu și invers.

Vom vorbi mai târziu despre arta de a imita în hexametri⁶² și despre comedie⁶³; să vorbim despre tragedie, luînd definiția naturii ei, care reiese din ceea ce am spus. Așadar, tragedia este imitația unei acțiuni alese și deplina⁶⁴, cu o anumită întindere, într-o limbă frumoasă, deosebită ca formă, potrivit diferitelor părți ale tragediei, imitație făcută de personaje în acțiune, iar nu printr-o povestire, și care, stîrnind mila și frica, săvîrșește purificarea⁶⁵ caracteristică unor asemenea emoții. Numesc o limbă frumoasă limba cu ritm, armonie și cînt; și înțeleg prin deosebită ca formă, că unele părți⁶⁶ sînt realizate numai cu ajutorul metrului, pe cînd altele⁶⁷, dimpotrivă, sînt făcute cu ajutorul cîntului.

25

30

Cum imitația este făcută de personaje în acțiune, trebuie să considerăm, mai întîi, ca o parte a tragediei, întocmirea spectacolului; pe urmă, vin cîntul și limba: căci acestea sînt mijloacele întrebuintate pentru săvîrșirea imitației. Numesc limbă orînduirea versurilor; cît despre cîntec, cuvîntul are un înțeles foarte limpede. Pe de altă parte, fiind vorba de imitarea unei acțiuni și cum aceasta presupune personaje în acțiune, care trebuie înfățișate așa cum sînt, după caracterul și gîndirea lor (căci, numai ținînd seamă de aceste deosebiri, putem caracteriza acțiunile omenești), două sînt cauzele firești care hotărăsc acțiunile, anume gîndirea și caracterul,

35

1450 a

⁶² Epopeea.

⁶³ În partea a doua, pierdută, a tratatului, consacrată, probabil, speciilor genului comic.

⁶⁴ Caracterul deplin, complet, încheiat al acțiunii nu e enunțat în mod explicit în primele cinci capitole (dar va fi analizat în cap. 7).

⁶⁵ V. Anexa I.

⁶⁶ Cele dialogate, susținute de actori.

⁶⁷ Părțile corale.

și totdeauna numai acțiunile ne fac să izbutim sau nu. Imitația acțiunii constituie subiectul, deoarece înțeleg prin subiect îmbinarea faptelor săvârșite; numesc caracter ceea ce ne face să spunem despre personajele pe care le vedem acționînd că au anumite însușiri; înțeleg prin gîndire tot ceea ce spun personajele, pentru a dovedi ceva, sau pentru a declara ceea ce hotărîsc. 5

Prin urmare, în orice tragedie, trebuie să găsim șase părți alcătuitoare, care o fac de un anumit fel, anume: subiectul, caracterele, limba, cugetarea, spectacolul și cîntul. În adevăr, mijloacele de a imita alcătuiesc două părți⁶⁸, felul de a imita alcătuiește o parte⁶⁹ și obiectul imitației alte trei⁷⁰, iar altele nu mai sînt. Nu cîțiva, ci toți poeții, ca să spunem așa, au întrebuintat aceste părți alcătuitoare⁷¹, căci toate tragediile au deopotrivă⁷² un aparat scenic, caractere, subiect, limbă, cîntec și cugetare. 10

Cea mai însemnată dintre aceste părți este îmbinarea faptelor săvârșite, căci tragedia nu imită oameni, ci o acțiune și viața, fericirea și nenorocirea; iar fericirea și nenorocirea decurg din acțiune, și țelul vieții este un anumit fel de a acționa, nu de a fi. Numai datorită caracterului lor, sînt oamenii într-un fel sau altul, dar sînt fericiți sau dimpotrivă, datorită faptelor lor. Așadar, personajele nu acționează pentru a imita caractere, ci își primesc caracterele în vederea faptelor lor. Astfel, faptele și subiectul sînt ținta tragediei, și, în orice lucru, ținta e partea cea mai însemnată. 15 20

⁶⁸ Limba și cîntul (v. cap. 1).

⁶⁹ Spectacolul, prezentarea scenică (v. cap. 3).

⁷⁰ Subiectul, caracterele, cugetarea (v. cap. 2).

⁷¹ Sau, mai exact, aveau libertatea să le întrebuinteze, chiar dacă, în fapt, au scos în evidență numai unul dintre elemente (cf. cap. 18) ori au neglijat cite unul dintre ele (cum reiese din 1450a 26—27), nu însă pe cel mai important: subiectul, intriga.

⁷² Au în mod *implicit*, în conformitate cu definiția și natura lor.

Pe lângă aceasta, tragedie fără acțiune nu poate fi, dar fără caractere, poate să existe. În adevăr, tragediile celor mai mulți dintre autorii din zilele noastre sînt lipsite de caractere și, în general, se poate spune același lucru despre mulți poeți; după cum, printre pictori, putem spune același lucru despre Zeuxis⁷³, în comparație cu Polygnotos: căci Polygnotos este un bun pictor de caractere, pe cînd pictura lui Zeuxis n-are nici o trăsătură morală. 25

Mai mult, dacă înșirăm niște tirade care oglindesc un caracter, oricît de izbutite ar fi ele în privința limbii și a cugetării, nu vom realiza ceea ce este rostul în sine al tragediei⁷⁴, ci vom realiza acest lucru mult mai bine cu o tragedie inferioară din punctele de vedere amintite, dar care are un subiect, o îmbinare de acțiuni. Să adăugăm că într-o tragedie izvorul cel mai însemnat de plăcere pentru sufletul spectatorului se găsește în părțile subiectului, adică în peripeții și în recunoașteri⁷⁵. 30

O altă dovadă este că începătorii în poezie ajung la adevărul exact în expresie și în caractere, înainte de a ști să îmbine acțiunile, cum este cazul la aproape toți poeții vechi. 35

Așadar, subiectul este începutul și, oarecum, sufletul tragediei; numai în al doilea rînd, vin caracterele. Cu drept cuvînt, se petrece cam același lucru ca și în pic-

⁷³ *Zeuxis din Heracleia* (Grecia Mare) a trăit în a doua jumătate a secolului V, în timpul războiului peloponesiac și este al doilea mare artist al picturii grecești; ca și Polygnotos, își idealiza figurile, dar (cum reiese de aici, din 1461b 12 și din „Politica“ 1340a 37) idealizările lui ajungeau la un grad de impersonalitate și de universalitate în expresie, la care trăsăturile morale distinctive, caracterele, se estompau.

⁷⁴ Adică stîrnirea unei emoții purificatoare prin milă și frică.

⁷⁵ V. mai jos, cap. 10 și 11.

tură; dacă cineva ar pune la un loc cele mai frumoase 1450 b
culori, ar încînta mai puțin ochiul decît desenînd o ima-
gine. Tragedia este imitația unei acțiuni și numai în mă-
sura în care este imitația unei acțiuni, ea imită oameni
care acționează.

În al treilea rînd, vine cugetarea. Aceasta consistă în
darul de a găsi limba pe care o cere situația, limba po- 5
trivită, ceea ce în discursuri este rezultatul unei pregă-
tiri politice și retorice; în adevăr, poeții vechi puneau pe
eroii lor să vorbească limba vieții civile, iar cei de azi
ii fac să vorbească asemenea unor retori⁷⁶. Caracterul
este ceea ce arată felul de a se purta al cuiva, hotărîrea
pe care într-un caz îndoielnic eroul o ia sau o ocolește 10
(de aceea, nu există caracter în cuvintele care nu exprimă
nici o hotărîre luată sau ocolită de cel care vorbește);
iar cugetare găsim acolo unde se dovedește că un anu-
mit lucru există sau nu există, sau unde se proclamă vreo
idee generală.

A patra dintre părțile care țin de limbă⁷⁷ este expri-
marea; înțeleg prin aceasta, cum am spus-o mai înainte,
redarea gîndirii prin cuvinte; ea are aceleași însușiri în
scrierile în versuri, ca și în scrierile în proză. 15

Dintre celelalte părți alcătuitoare, cîntecul este po-
doaba cea mai însemnată. Elementul spectaculos, deși
atrage publicul, este foarte străin de artă și foarte puțin
potrivit cu poezia; căci puterea tragediei dăinuie și fără
ajutoare și fără actori și, pe lîngă aceasta, pentru pune-
rea în scenă, meșteșugul decoratorului e mai potrivit decît
al poetului. 20

⁷⁶ Profesorii de retorică, oameni pricepuți la vorbă, dar schimbători în păreri, după nevoile clipei.

⁷⁷ Celelalte trei (subiectul, caracterele, acțiunea) reprezintă conținutul care se exprimă prin forma limbii (deci „țin de limbă”), toate patru opunîndu-se ultimelor două (cîntecul și elementul spectaculos), care sînt mijloace extralingvistice.

După ce am fixat aceste părți alcătuitoare, să vedem acum ce fel trebuie să fie îmbinarea faptelor, deoarece acesta este cel dintâi și cel mai însemnat element al tragediei.

Am stabilit că tragedia este imitarea unei acțiuni depline și întregi, avînd o anumită întindere; căci un lucru poate fi întreg și să n-aibă întindere. Intreg e ceva ce are început, mijloc și sfîrșit. Început este ceea ce, prin natura lui, nu urmează în chip necesar după alt lucru, dar după care urmează alt lucru, în mod firesc sau adăugat. Sfîrșit, dimpotrivă, e ceea ce urmează, în chip firesc și obișnuit, după altceva, fie că așa trebuie sau că așa se obișnuiește, și după care nu se mai întîmplă nimic. Mijloc este ceea ce urmează firesc după altceva și e urmat de alt lucru.

Așadar, subiectele bine alcătuite nu trebuie să înceapă, nici să sfîrșească la întîmplare, ci trebuie să respecte principiile pe care le-am arătat.

Afară de aceasta, deoarece un animal frumos și orice lucru frumos, alcătuit din părți, presupune nu numai o orînduire în aceste părți, dar și o întindere, care nu-i întîmplătoare, căci frumusețea stă în mărime și în ordine⁷⁸, și de aceea un animal frumos nu poate fi nici din cale afară de mic (viziunea fiind nedeslușită, cînd este abia perceptibilă), nici foarte mare (în acest caz, neputînd fi cuprins cu ochii, ci, dimpotrivă, unitatea și totalitatea scăpînd vederii privitorului; cum ar fi, de pildă, un animal care ar avea o lungime de mii de stadii),

⁷⁸ Aristotel definește caracterele frumosului în „Metafizică” III, 12, 1078a 36: „Ordinea, măsura și limitarea”, iar aici le aplică operei de artă, după ce, în alte lucrări, le-a aplicat naturii, societății, vicții individuale etc. Cf. și Etica Nicomachică, 1123b 7,

rezultă că, după cum, pentru corpuri și pentru animale, trebuie o anumită mărime, ca să poată fi ușor cuprinsă cu ochii, tot așa, trebuie o anumită întindere și pentru subiecte, astfel ca memoria să le poată păstra ușor.

Limita fixată acestei întinderi, avînd în vedere reprezentațiile dramatice și capacitatea de pricepere a spectatorilor, nu ține de artă ⁷⁹; căci, dacă ar trebui să se prezinte o sută de tragedii, s-ar măsura timpul cu clepsydra ⁸⁰, cum se zice că s-a făcut uneori ⁸¹. Pe de altă parte, limita decurgînd din însăși firea lucrurilor este următoarea: cu cît subiectul e mai întins, numai să se poată înțelege totalitatea lui, cu atît are acea frumusețe pe care i-o dă bogăția; pentru a stabili o regulă generală, să spunem că limita potrivită este întinderea care îngăduie unui șir de întîmplări, petrecute unele după altele, după asemănarea cu realitatea sau după necesitate, să treacă eroul de la nenorocire la fericire, sau de la fericire la nenorocire.

8

Subiectul nu-i unitar, cum își închipuie unii, numai pentru că se referă la un singur erou, căci viața aceluiași om cuprinde multe și nenumărate întîmplări, care nu alcătuiesc o unitate. Și, tot așa, un singur om îndeplinește

⁷⁹ Aristotel face distincție între limitele exterioare și convenționale ale reprezentațiilor (v. Anexa I) și limitele estetice, intrinsece operei dramatice.

⁸⁰ Adică: indiferent de considerente estetice, există o limită exterioară de rezistență a publicului, limită care se exprimă în ore (măsurate mecanic, ca în cazul discursurilor).

⁸¹ Afirmația se referă exclusiv la măsurarea timpului cu clepsydra, nu și la cele «100 de tragedii», care sînt o simplă ipoteză cu rost demonstrativ; totuși nu avem nici o altă informație în acest sens.

multe acțiuni, care nu alcătuiesc o acțiune unică. De aceea, mi se pare că s-au înșelat toți poeții care au compus o „Heracleidă“, o „Theseidă“ și alte poeme de acest soi⁸², crezând că subiectul este neapărat unitar, numai fiindcă a fost un singur Heracles. 20

Homer însă, așa cum îi întrece în toate privințele, pare că a văzut bine și aici (datorită fie meșteșugului său artistic, fie geniului său); compunând „Odiseia“, el n-a povestit toate întâmplările din viața lui Ulise, de pildă, că a fost rănit pe Parnas⁸³ și că s-a prefăcut că-i nebun la adunarea grecilor⁸⁴, întâmplări care nici una nu decurge din cealaltă, în mod necesar sau verosimil; ci a compus „Odiseia“ sa în jurul unei singure acțiuni, așa cum înțelegem noi, și la fel și „Iliada“. 25

Așadar, după cum, în celelalte arte imitative, unitatea imitației reiese din unitatea obiectului, tot așa trebuie ca și în subiect, deoarece e imitarea unei acțiuni, această acțiune să fie una și întreagă, iar părțile să-i fie îmbinate în așa chip încît, dacă se mută sau se taie una dintre ele, întregul să fie schimbat și zdruncinat; căci ceea ce poate fi adăugat sau nu, fără urmări însemnate, nu face parte din întreg. 30

⁸² E vorba de poeme epice (invocate aici, ca și exemplul lui Homer, date fiind afinitățile tragediei cu epopeea), în care se trata de la un capăt la altul, fără nici o alegere, faptele lui Heracles sau ale lui Theseu; izvoarele pomeneșc astfel de autori de „Heracleide“ sau „Theseide“, dar informațiile se limitează la o simplă înșirare de nume, cu excepția unei „Heracleide“ a ionianului Panyasis, unchiul lui Herodot și participant activ la luptele politice din Halicarnas, în secolul V.

⁸³ Întimplarea apare totuși în „Odiseia“ XIX, vv. 392—466, (M. 562—610), dar pasajul e episodic; e vorba de o vînătoare în care Ulise, adolescent, este rănit de un mistreț.

⁸⁴ După cum se povestește în poemul ciclic „Cyprile“ (v. Anexa I), Ulise, în prejma imbarcării spre Troia, ar fi simulat nebunia, ca să se sustragă de la expediție, dar această stratagemă a fost zădărnicită de Palamedes.

Din cele spuse pînă aici, reiese lămurit că rostul poetului nu este de a povesti lucruri întîmplute cu adevărat, ci de a povesti ceea ce s-ar putea întîmpla. Întîmplările sînt posibile după asemănarea cu realitatea sau după necesitate. În adevăr, istoricul și poetul nu se deosebesc prin faptul că unul își prezintă povestirea în versuri și celălalt în proză (s-ar fi putut pune în versuri opera lui Herodot ⁸⁵ și, versificată, tot istorie ar fi rămas, cum era în proză); ei se deosebesc, dimpotrivă, prin aceea că unul povestește întîmplări care au avut loc, iar celălalt întîmplări care ar putea să se petreacă. De aceea, poezia este mai filozofică și mai aleasă decît istoria; căci poezia povestește mai mult ceea ce e general, pe cînd istoria ceea ce e particular. A povesti ceea ce e general înseamnă a pune pe un personaj înzestrat cu o anumită fire să spună sau să facă cutare sau cutare lucruri, după asemănarea cu realitatea sau în chip necesar; la această înfățișare năzuiește poezia, și apoi dă

⁸⁵ *Herodot din Halicarnas*. Primul mare istoric grec; a trăit în secolul V (480—426); s-a născut la Halicarnas (Asia Mică), dintr-o familie înstărită și cultă, partizană a partidului antipers; unchiul său Panyasis a fost autorul vestiit al unei „Heracleide” și șeful acestui partid. Herodot a călătorit mult, nu numai în toată lumea greacă, ci și în Persia, Fenicia, Egipt, ajungînd, de-a lungul țarmului Mării Negre, pînă în nord, în actuala Crimee. A trăit mult la Atena, unde era foarte iubit și apreciat, iar ultimii douăzeci de ani ai vieții i-a petrecut la Thurioi, în Grecia Mare (sudul Italiei), colonie panhelenică întemeiată de Atena (444). „Istoriile” lui Herodot, scrise în dialect ionian, povestesc luptele dintre greci și perși, de la Cresus la Xerses, cu nenumărate digresiuni (istorice, mitologice, geografice, etnografice etc.), care fac din ea un document de prim ordin al civilizației din bazinul răsăritean al Mediteranei pînă în secolul V î.e.n.; în forma pe care le avem, „Istoriile” sînt împărțite în nouă cărți, care poartă fiecare numele uneia dintre cele nouă muze.

nume personajelor ⁸⁶; a povești particularul este ceea ce a făcut Alcibiade ⁸⁷ sau ceea ce i s-a întâmplat ⁸⁸.

10

În ce privește comedia, lucrul acesta este evident; poeții dau personajelor nume proprii luate la întâmplare, numai după ce au alcătuit subiectul cu ajutorul unor acțiuni verosimile, nu ca poeții iambici, care compun pe seama unui individ sau altul.

În tragedie, poeții păstrează numele oamenilor care au trăit aieva; fiindcă, ceea ce-i posibil e lesne de crezut; dacă însă nu credem deodată că-i cu puțină ceea ce nu s-a întâmplat, dimpotrivă, ni se pare cu totul neînțeles ceeaa ce s-a întâmplat cu adevărat, căci, dacă n-ar fi fost cu puțină, nu s-ar fi întâmplat.

15

Cu toate acestea, în unele tragedii, numai un nume sau două sînt dintre cele cunoscute, iar celelalte, născocite; în unele chiar, nu-i nici unul singur, ca de pildă în „Antheus“ al lui Agathon ⁸⁹; în adevăr, în această piesă, alît faptele, cît și numele sînt deopotrivă născocite și, cu toate acestea, piesa nu place mai puțin.

20

Așadar, nu trebuie să ne limităm numai decît la subiectele tradiționale, în jurul cărora se învîrtesc tragediile

⁸⁶ Adică numele le adaugă după conceperea personajelor (ἐπιτιθεμένη) ca element al verosimilului, nu ca indicație reală, chiar dacă ele coincid cu nume istorice.

⁸⁷ Om politic atenian din a doua jumătate a secolului V, nepot al lui Pericle, a fost elev al lui Socrate și foarte influențat de sofîști; avea strălucite calități pe care le-a folosit în serviciul ambițiilor și intereselor sale personale, care nu cunoșteau limită; a sprijinit politica de expansiune spre vest a Atenei, provocînd dezastrul din Sicilia și prăbușirea democrației; apoi și-a trădat patria, uneltind împotriva ei, alături de spartani și perși; reprimît totuși în Atena, este alungat din nou, se retrage în viața particulară (în Chersonesul Tracic, actuala Galipoli) și moare ucis de perși.

⁸⁸ Fapte care, după Aristotel, pot să fie între ele în raporturi pur întâmplătoare.

⁸⁹ *Agathon*. Poet tragic atenian, contemporan cu Euripide (a doua jumătate a secolului V și începutul secolului IV), alături

noastre. Aceasta e chiar o grijă ridicolă, căci, deși istoriile cunoscute nu sînt cunoscute decît de puțini, ele plac tuturor spectatorilor. 25

Din cele spuse reiese deci limpede că poetul trebuie să fie mai mult plăsmuitor de subiecte decît de versuri, dat fiind că el este poet pe temeiul imitației și că imită acțiuni. Și nu este mai puțin poet, cînd i se întîmplă să ia un subiect din faptele petrecute cu adevărat, deoarece nimic nu împiedică anumite întîmplări petrecute să fie de la sine verosimile și posibile, și, prin aceasta, autorul care le-a ales este poetul lor. 30

Dintre subiectele și acțiunile simple⁹⁰, cele episodice sînt cele mai puțin bune. Numesc episodic subiectul în care succesiunea episoadelor⁹¹ nu este hotărîtă, nici de verosimil, nici de necesitate. Asemenea subiecte sînt alcătuite de către poeții cei slabi, pentru că sînt poeți slabi, și de către cei buni, atunci cînd țin seama de actori: alcătuiind tirade destinate recitării⁹² și întinzînd fabula mai mult decît îngăduie subiectul, adesea ei sînt nevoiți să deformeze înșiruirea firească a faptelor. 35

de care se bucură de o deosebită apreciere din partea contemporanilor; tendințele inovatoare în tragedie, cît și faptul de a fi trecut de la Atena la curtea macedoneană sînt comune ambilor poeți; pretextul „Banchetului” platonice este o victorie dramatică a lui Agathon, care apare în dialog printre comeseni și se exprimă în mod ales și rafinat; Aristotel îl pomenește de mai multe ori în „Poetica” și, în general, îl apreciază. Meritele lui par să constea în căutarea de noi forme de expresie și de noi subiecte, precum și în modificarea rolului corului (v. mai jos 1456a 30), merite pentru care este viu atacat de Aristofan în „Thesmophoriazusai”. Opera lui s-a pierdut, iar din tragedia citată aici nici măcar titlul nu este cert, căci unii citesc „Ἄνθεα” (Floarea), alții „Ἄνθει” (Anteus), sau chiar „Ἄνθη” (Anthe).

⁹⁰ Pentru definiția subiectului *simple* v. cap. 10 și 11.

⁹¹ Termenul e luat aici în accepțiunea sa largă, nu în cea tehnică din cap. 12 (1452b 16 și urm.).

⁹² Cerute de actori pentru a-și asigura succesul; Aristotel mai pomenește acest fenomen și în „Retorica” III 1, 1403b 33 și 12, 1413b 9 și urm.

Avînd în vedere că imitația urmărește nu numai o 1452 a acțiune completă, ci și fapte în stare să stîrnească teama și mila, aceste simțiri sînt trezite, mai ales, cînd faptele se petrec pe neașteptate, decurgînd totuși unele din altele; în felul acesta, efectul de a stîrni mirarea va fi mult mai puternic decît dacă faptele ar decurge de la sine și din jocul întîmplării⁹³. Iar din faptele ce se datoresc întîmplării, cele mai minunate par mai ales acelea care dau impresia că ar fi petrecute în adins, cum a fost cu statuia lui Mityș din Argos⁹⁴ care, căzînd peste omul vinovat de moartea lui Mityș, l-a omorît, pe cînd acesta asista la o serbare, deoarece asemenea fapte nu par datorate întîmplării; reiese că fabulele alcătuite astfel sînt mai frumoase. 5 10

10

Subiectele sînt unele simple, altele complexe, după cum acțiunile imitate de subiecte sînt și ele, desigur, tot așa. Spun că acțiunea este simplă, cînd ea se desfășoară pînă la sfîrșit⁹⁵, legată și unitară și cînd schimbarea soartei⁹⁶ are loc fără peripeție, și recunoaștere; și e complexă, cînd această schimbare se face cu recunoaștere sau peripeție, sau cu amîndouă. 15

⁹³ Adică: surpriza care apare din înlănțuirea necesară a faptelor este mai prețioasă decît cea provocată de vicisitudinile întîmplării; în lunga paranteză care urmează, Aristotel invocă drept argument faptul că însuși accidentalul este mai miraculos (adică mai surprinzător) cînd *pare* rațional și necesar, așa cum prăbușirea întîmplătoare a unei statui poate să pară pedeapsa dreptății sau răzbunarea unei crime.

⁹⁴ *Mityș din Argos* este, după toate probabilitățile, un învingător la cursele de cvadrigă de la întrecerile pythice din 374, căruia i s-a ridicat, ca premiu, o statuie: îl mai pomeneste Plutarh (în „De sera numinis vindicta” 553d) care, fără îndoială, ia informația de la Aristotel însuși, amplificînd-o puțin.

⁹⁵ V. cap. 8 și 9.

⁹⁶ E vorba de soarta personajului principal.

Acestea trebuie să ia naștere din însăși alcătuirea subiectului, așa fel încît să decurgă din faptele precedente, pe calea necesității sau după asemănarea cu realitatea; în adevăr, e o mare deosebire dacă unele întâmplări se petrec din cauza altora sau vin după altele⁹⁷. 20

11

Peripeția este răsturnarea acțiunii în sensul contrar, după cum s-a spus⁹⁸; și aceasta, repet, în chip verosimil sau necesar; astfel, în „Oedip”⁹⁹, vestitorul vine cu gîndul că-l va bucura pe Oedip și-l va liniști cu privire la maică-sa, dar dezvăluindu-i cine este, pricinuieste efectul 25

⁹⁷ Adică sînt cu primele în raport de pură secvență, nu de cauzalitate.

⁹⁸ V. cap. 7 (1451a 12—14) și cap. 9 (1452a 3—4).

⁹⁹ Tragedie a lui Sofocle; Oedip face parte din dinastia tebană, fiu al lui Laios și al Iocastei; părinții lui îl destinaseră morții, căci oracolul prezisese că își va ucide tatăl și se va însura cu mama sa, dar a scăpat din mila unui cioban și a fost înfiat de Polybos regele Corintului. Informat de prevestirea sinistră a oracolului, fuge din casa celor pe care îi credea părinții săi și, rătăcind, își ucide tatăl, pe Laios, fără să știe ce face, într-o ceartă de călători care își dispută înfietația la trecerea unui drum îngust; apoi ajunge în fața Tebei unde dezleagă întrebările enigmatice ale Sfinxului, monstru jumătate femeie, jumătate leu, care devora pe trecătorii mai puțin abili decît Oedip; biruit, monstrul se aruncă în mare, iar Oedip e răsplătit cu tronul Tebei și cu mîna reginei Iocasta, mama sa. Cîrmuită de el, cetatea prosperează, pînă cînd se abate asupra ei o nouă molimă, pe care oracolul o atribuie prezenței în cetate a ucigașului necunoscut al lui Laios; Oedip întreprinde o anchetă minuțioasă, la al cărei capăt se descoperă pe sine. Iocasta, mama și soția lui, se spînzură. Oedip își scoate ochii și pleacă să rătăcească, însoțit numai de una dintre fiicele sale (provenită, ca toți copiii săi, din incest), Antigona; cealaltă, Ismena, rămîne în Teba, reținută de Eleocle și Polinice, fiii lui Oedip, care urmează să conducă alternativ Teba (cîte un an fiecare). Aristotel face aluzie la momentul în care i se vestește moartea lui Polybos, regele Corintului și tatăl adoptiv al lui Oedip. Mesagerul însă, pentru a-l liniști cu privire la incestul posibil cu văduva lui Polybos, îi destăinuie că nu este fiul acestuia, ci al lui Laios.

contrar ; sau în „Lynceu“¹⁰⁰, eroul este dus la moarte și Danaos îl urmează pentru a-l ucide ; dar desfășurarea evenimentelor face ca Danaos să piară și celălalt să scape.

Recunoașterea, după cum o arată de altfel și numele, este o trecere de la neștiință la știință, care aduce trecerea de la ură la prietenie sau de la prietenie la ură, la personajele sortite fericirii sau nenorocirii. Cea mai frumoasă recunoaștere e cea întovărășită de peripeție, cum avem, de pildă, în „Oedip“.

30

Mai sînt și alte feluri de recunoașteri ; întrucît cele ce s-au spus se petrec uneori și cu lucruri neînsuflețite sau întîmplătoare, tot recunoaștere este faptul de a ști dacă cineva a făcut cutare sau cutare lucru¹⁰¹.

35

Recunoașterea cea mai potrivită cu subiectul și cu acțiunea e însă aceea despre care am vorbit¹⁰². În adevăr, o recunoaștere astfel întovărășită de peripeție va stîrni sau mila sau teama ; iar tragedia este tocmai imitarea acțiunilor care stîrnesc aceste emoții. Chiar nenorocirea și fericirea vor alina de asemenea acțiuni.

¹⁰⁰ E vorba de tragedia „Lynceu“ a lui *Theodectes* din *Phase'is*, poet tragic și retor, elev al lui Socrate și al lui Platon, contemporan cu Aristotel, care l-a considerat unul dintre cei mai mari poeți tragici (cf. și cap. 18, 1455b 29—32), întărind astfel și preluarea publicului atenian, care l-a premiat de 8 ori în cele 13 concursuri la care a participat. A murit tînăr (de 41 de ani), puțin după 334. Lynceu este unul dintre cei 50 de fii ai lui Egyptos și bărbatul Hypernestrei, una din cele 50 de fiice ale lui Danaos, regele Argosului și văr al lui Egyptos ; ceilalți 49 de frați ai săi au fost asasinați în noaptea nunții de miresele lor, fetele lui Danaos, instigate de iatăl lor. N-a scăpat decît Lynceu, salvat de Hypernestra ; Lynceu ucide pe Danaos și se urcă pe tron.

¹⁰¹ Există deci nu numai recunoașteri de persoane, ci și de lucruri (fie ele și întîmplătoare) sau de fapte („dacă cineva a făcut sau nu cutare lucru“) ; v. și cap. 16, 1454b 21 și urm.

¹⁰² Adică recunoașterea de persoane.

Din moment ce recunoașterea are drept obiect persoane ¹⁰³, există cazuri cînd ea este numai recunoașterea uneia de către cealaltă; aceasta se întîmplă cînd nu există îndoială asupra identității uneia dintre cele două persoane; sînt și cazuri cînd recunoașterea privește amîndouă persoanele; astfel, Ifigenia ¹⁰⁴ e recunoscută de Oreste ¹⁰⁴, în urma trimiterii scrisorii, dar în ce-l privește pe Oreste, față de Ifigenia, trebuia o altă recunoaștere. 5

În aceasta deci găsim două părți alcătuitoare ale subiectului: peripeția și recunoașterea; a treia parte este evenimentul patetic ¹⁰⁵. Peripeția și recunoașterea au fost lămurite; evenimentul patetic este o acțiune care aduce distrugerea sau suferința, de pildă agoniile arătate pe scenă ¹⁰⁶, durerile sfișietoare, ca și rănile și toate celelalte de acest fel. 10

12

Am vorbit mai înainte despre părțile tragediei, de care trebuie să ne folosim ca părți alcătuitoare; dacă însă considerăm întinderea tragediei și diviziunile în care se împarte, iată care sînt părțile ei: prologul, epi- 15

¹⁰³ De vreme ce s-a stabilit că aceasta este cea mai indicată.

¹⁰⁴ Se face aluzie la versurile 7—27 și urm. din tragedia lui Euripide „Ifigenia în Tauris“ (v. mai jos, notele sub. 1453a 20 și 1454a 29), în care Ifigenia încredințează lui Pylade o scrisoare pentru Oreste, pe care îl crede departe, ajungînd astfel să fie recunoscută de fratele ei. La rîndul ei, Ifigenia îl recunoaște pe Oreste vîzînd că Pylade îi dă lui scrisoarea, ca adevăratului destinatar.

¹⁰⁵ Πάθος, aici în sensul tehnic definit mai jos și în „Metafizică“ IV, 21, 1022b 19.

¹⁰⁶ Evitate, cu o singură excepție, de cei trei mari poeți tragici (Eschyl, Sofocle, Euripide), dar practicate înaintea lui Eschyl, de vreme ce se spune că el a fost cel care le-a înlăturat; cf. și Horațiu „Arta poetică“ vv. 135—186.

sodul, exodul și cîntul corului; acesta din urmă se împarte, la rîndul său, în parodos și stasimon¹⁰⁷; părțile acestea sînt comune tuturor tragediilor, pe cînd cîntecele actorilor în scenă și cîntecele actorilor împreună cu corul (χορμοι) aparțin numai unora dintre ele. •

Prologul este o parte completă a tragediei, care precede sosirea corului; episodul este o parte completă a tragediei, cuprinsă între două cîntece complete ale corului; exodul este o parte completă a tragediei, neurmată de cîntecele corului; din cîntecele corului, parodos este cea dintîi bucată completă pe care o spune corul¹⁰⁸, iar stasimon e un cîntec al corului, care nu cuprinde nici vers anapestic¹⁰⁹, nici vers trohaic¹⁰⁹; commosul este o jelanie a corului, însoțit de actori¹¹⁰. 20

Am vorbit mai înainte¹¹¹ despre părțile tragediei, pe care trebuie să le folosim ca părți alcătuitoare; dar, dacă avem în vedere întinderea tragediei și diviziunile ei, părțile sînt cele arătate aici. 25

13

Ce trebuie să urmărim și de ce trebuie să ne ferim, alcătuiind subiectul, și unde vom găsi mijlocul pentru ca

¹⁰⁷ V. Anexa I.

¹⁰⁸ Era alcătuit din bucăți recitate de conducătorul corului (corifeu) și altele, cîntate de întreg corul.

¹⁰⁹ V. Anexa III; aceste măsuri erau excluse din *stasimon* (cîntec static, fără dans, moderat, liniștit), căci erau măsuri de mișcare, potrivite pentru dans; Aristotel se referă de bună seamă la tragediile, pentru noi pierdute, din veacul său (IV î.e.n.), căci piesele celor trei mari poeți tragici nu exclud anapestul și troheul din *stasimon*.

¹¹⁰ Ca, de pildă, commosul dintre Xerxes și cor, la sfîrșitul „Perșilor” lui Eschyl.

¹¹¹ In cap. 6.

tragedia să-și producă efectul? Iată lucruri care trebuie arătate, după cele ce am spus¹¹².

Așadar, de vreme ce compoziția, în cea mai frumoasă tragedie, nu trebuie să fie simplă, ci complexă, iar tragedia, trebuind să imite fapte care stîrnesc frica și mila (aceasta e doar trăsătura caracteristică a unei atari imitații), e limpede, mai întii, că ea nu trebuie să înfățișeze pe cei buni, trecînd de la fericire la nenorocire (acest spectacol nu stîrnește nici teama, nici mila, ci dezgustul), nici pe cei răi, trecînd de la nenorocire la fericire (dintre toate cazurile, acesta-i cel mai îndepărtat de tragic, deoarece nu îndeplinește nici una dintre condițiile cerute : nu trezește nici sentimentul de omenie¹¹³, nici mila și nici frica), nici, pe de altă parte, un om păcătos cu desăvîrșire, căzînd din fericire în nenorocire (astfel de combinație va putea stîrni sentimente de omenie¹¹⁴, dar nicidecum mila și teama ; una se îndreaptă către omul nenorocit, fără să merite acest lucru¹¹⁵, iar cealaltă către omul la fel cu noi ; mila este pentru omul care nu-și merită nenorocirea, frica pentru omul la fel cu noi ; așa că, în acest caz, întîmplarea nu va putea stîrni nici mila, nici frica).

Rămîne, prin urmare, erouii¹¹⁶ care ocupă un loc de mijloc între acestea. E cazul omului care, fără a fi deo-

¹¹² În cap. 7—11, nu în capitolul precedent, care nu este decît o lungă paranteză.

¹¹³ Omenia (φιλόνοστροπον) este climatul moral în care se produc sentimentele de teamă și milă, sentimente care trebuie raportate la gradul de simpatie sau antipatie, de prețuire sau de dispreț pe care le inspiră fizionomia etică a personajelor tragice.

¹¹⁴ Adică satisfacția de a asista la dezastrul unui om moralmente reprobabil.

¹¹⁵ Deci nenorocit din eroare (ἀμαρτία), nu din vină etică (μοχθηρία) sau, în orice caz, dintr-o vină moderată ; v. mai jos 8—9 și 15—16.

¹¹⁶ Adică personajul.

sebit de virtuos și drept, cade în nenorocire, nu din pricina răutății sau a depravării lui, ci în urma vreunei greșeli pe care a săvârșit-o, om din aceia care se bucură de multă faimă și de bunăstare, ca de pildă Oedip, Thyestes și membri iluștri din neamuri ca ale lor ¹¹⁷.

¹¹⁷ Iată, pentru a putea înțelege referirile din „Poetica”, genealogia neamului legendar al lui Thyestes, ai cărui membri au furnizat epopeii și tragediei un mare număr de personaje:

Tantalos (fiu al lui Zeus și al unei nimfe)

Atreu + Eropé

Thyestes, care are de la cumnata sa Eropé pe

Agamemnon + Clytemnestra *Elena + Menelaos*

Pelopia, care are de la tatăl ei pe

Ifigenia *Oreste* *Electra* *Hermiona*

Egist, care se căsătorește cu mătușa sa *Clytemnestra*. în absența lui *Agamemnon*

Thyestes încearcă să uzurpe tronul Argolidei, deținut de fratele său Atreu; neizbutind, corupe pe Eropé, soția lui Atreu, fuge cu ea în Elida și are doi fii și o fiică, Pelopia; îndemnat de oracol, are un fiu de la propria lui fiică, pe Egist; între timp Atreu, dornic de răzbunare, simulează o împăcare, îl invită pe Thyestes la Mycene și îi oferă drept mâncare, la ospățul festiv, pe fiii pe care Thyestes îi avusese de la Eropé; când află, Thyestes aruncă un blestem cumplit asupra neamului lui Atreu și fuge; mai târziu, e prins de atrizi, fiii lui Atreu, Agamemnon și Menelaos, dar e eliberat de Egist, fiul său, care ajunsese și el la curtea lui Atreu; Egist ucide pe Atreu, Thyestes devine rege în Mycene, dar pentru scurt timp, căci îl alungă atrizii și moare. Fiul său, Egist, îl va răzbuna, ucigându-l pe Agamemnon întors de la Troia, după ce-i necinstitise casa, însurându-se cu soția acestuia, Clytemnestra.

Pentru a fi bun, trebuie deci ca subiectul să fie simplu ¹²⁰, mai curînd decît dublu, cum vor unii, și trebuie să cuprindă o răsturnare, nu de la nenorocire la fericire, ci, dimpotrivă, de la fericire la nenorocire, răsturnare petrecută nu din pricina firii josnice a eroului, ci din cauza unei mari greșeli săvîrșite fie de cineva care-i așa cum am spus, fie de cineva mai degrabă bun decît rău. 15

Dovadă este ceea ce se întîmplă: la început, poeții tratau fără deosebire primele subiecte care le veneau în minte, pe cînd astăzi, cele mai frumoase tragedii sînt compuse din cele povestite despre cîteva familii, ca cele povestite despre Alcmeon ¹²¹, Oedip, Oreste ¹²², Meleagros ¹²³,

¹²⁰ Nu simplu în sensul din cap. 10 (= fără peripeție și recunoaștere), ci în sens de subiect complex cu o unică linie de desfășurare (de la fericire la nenorocire), în antiteză cu subiectele cu o dublă linie de desfășurare (de la fericire la nenorocire pentru cei răi, învers pentru cei buni; v. mai jos r. 30 și urm.).

¹²¹ Alcmeon este fiul lui Amphiarao (v. mai jos, sub 1455a 28); el și-a ucis mama, ca să răzbune astfel moartea tatălui său.

¹²² Și Oreste își răzbună tatăl ucigîndu-și mama, pe Clytemnestra adulteră și asasină, și pe Egist, complicele ei. Oreste și-a petrecut copilăria departe de casă, la un unchi, unde s-a legat printr-o trăinică prietenie de Pylade; s-a întors la Mycene chemat de sora sa, Electra, și, după omor, a rătăcit urmărit de Erinii (care pedepseau pe ucigașii rudelor de sînge), pînă cînd, ajuns la Atena, este absolvit de zeița protectoare a orașului și de Areopag. Dar nici atunci nu-și găsește deplina liniște și, îndemnat de oracolul de la Delfi, se duce în Tauris (pe coasta Mării Negre) să aducă de acolo, ca ultimă ispășire, statuia Artemisei. Acolo își regăsește sora pierdută, pe Ifigenia (v. mai jos, sub 1454a 29) și, o dată cu statuia, o aduce și pe ea înapoi. A murit rege la Mycene, foarte bătrîn, după ce s-a însurat cu Hermione, fiica lui Menelau și a Elenei.

¹²³ Era fiul regelui Etoliei, Oileus, și al Altheei, din neamul vecin al cureților. Dintr-o greșeală rituală, Oileus atrage minia Artemisei, care dezlănțuie asupra Etoliei un mistreț pus-tiitor; Meleagros îl ucide, ajutat de vînători etolieni și cureți. Dar Artemis îi învrăjbește și Meleagros ucide fără voie pe cîțiva dintre frații mamei sale, care cere lui Hades moartea fiului ei; Meleagros moare în luptă (sau, după altă variantă, pentru că mama lui lasă să se stingă tăciunile de care Parcele îi legaseră viața).

Thyestes, Telephos ¹²⁴ și despre alte personaje, cărora li s-a 20
 întimplat să sufere sau să pricinuiască nenorociri cum-
 plite. Iată deci cum trebuie să fie compusă tragedia, pen-
 tru a fi cât mai frumoasă, după regulile artei.

Aici este tocmai greșeala celor ce învinuiesc pe Eu-
 ripide ¹²⁵, criticându-l că procedează astfel în tragediile sale
 și că dă multora dintre ele un deznodământ nenorocit.
 Procedeul acesta este bun, cum am spus-o. Iată o do- 25
 vadă foarte prețioasă : pe scenă și în întrecerile drama-
 tice, tragediile de acest fel, dacă sînt jucate bine, se do-
 vedesc cele mai tragice, și dacă Euripide pe alocuri lasă
 de dorit în ce privește orînduirea operei ¹²⁶, se arată, to-
 tuși, a fi cel mai tragic dintre poeți.

În al doilea rînd, vine tragedia căreia unii îi dau 30
 primul loc, aceea care, ca și „Odiseia“, are o dublă im-
 binare a faptelor și se sfîrșește în chip deosebit pentru
 cei buni și pentru cei răi ¹²⁷. I se dă primul loc, numai din
 pricina plăcerii publicului, deoarece poeții se iau după
 spectatori și compun după gusturile lor. Dar nu aceasta
 e plăcerea pe care trebuie s-o dea tragedia : e mai cu-
 rînd o plăcere potrivită pentru comedie, unde în adevăr, 35
 personajele, dușmani de moarte în cursul intrigii, ca

¹²⁴ Fiu al lui Heracles și rege al Mysiei (în Asia Mică) ;
 este rănit de Ahile într-o luptă anterioară războiului troian și
 vindecat tot de Ahile, la Argos, unde Telephos se dusese sfătuit
 de oracol ; el este cel care a arătat grecilor drumul în expediția
 troiană.

¹²⁵ V. Anexa II.

¹²⁶ Pentru subiecte, v. cap. 14, 1453b ; 15, 1454b 1 ; 16, 1454b
 31 ; pentru caractere 15, 1454a, 27—32 ; 25, 1461b 20 ; pentru
 coruri 18, 1456a 27.

¹²⁷ Ulise izbuteste să se întoarcă acasă, își regăsește soția
 și fiul și îmbătrînește liniștit ; în schimb, претенденții la mina (și
 averea) Penelopei sînt uciși de Ulise.

Oreste și Egist ¹²⁸ devin la urmă prieteni și pleacă fără ca nimeni să fie omorît, fără ca nimeni să omoare.

14

Așadar, frica și mila pot fi stîrnite de elementele ^{1453 b} spectaculoase, dar ele mai pot lua naștere și din însăși înlănțuirea faptelor, lucru mai de valoare și care este creația artistică a unui poet superior. În adevăr, subiectul trebuie să fie încheșat în așa fel, încît cel care aude povestind faptele, chiar fără să le vadă, să se cutremure și să se înduioșeze de cele petrecute; cum s-ar întîmpla cu cine ar auzi povestindu-se istoria lui Oedip ¹²⁹. Propunerea acestui efect, prin spectacol, este însă mai puțin artistică și nu cere decît mijloace materiale.

Cît privește pe acei care, prin spectacol, stîrnesc nu teama, ci numai groaza, ei n-au nimic comun cu tragedia; căci plăcerea pe care ne-o dă tragedia nu-i o plăcere oarecare, ci o anumită plăcere, proprie tragediei. Pe de altă parte, cum poetul trebuie să procure plăcerea pe care o dau mila și teama, trezite cu ajutorul unei imitații, e limpede că emoțiile acestea trebuie să atîrne de fapte.

Să vedem, acum, care din întîmplările cîte se pot petrece sînt cele mai potrivite să stîrnească teama și care-s mai potrivite să stîrnească mila.

Acțiuni de acest fel este neapărat necesar să se petreacă între personaje care sînt prieteni, sau dușmani,

¹²⁸ Exemplul se referă la repertoriul comediei medii (v. Anexa I), poate la „Oretele“ lui *Alexis*, din care s-au păstrat cîteva fragmente.

¹²⁹ Nu e vorba de o tragedie anume, ci de „mitul lui Oedip“, cum era fixat de tradiție.

sau nu-s nici una, nici alta. Dacă deci un dușman este pus față în față cu dușmanul lui, fie că ajunge să se încaiere, fie că se mulțumește numai cu gîndul, nu stîr-nește mila, afară numai de mila pentru întîmplarea ne-norocită în sine. La fel și cînd este vorba de persoane care nu-s nici prieteni, nici dușmani. Dimpotrivă, toate cazurile cînd evenimentele tragice se petrec între persoane apropiate ¹³⁰, cum ar fi un frate care-și omoară fratele sau săvîrșește împotriva-i o altă crimă asemănătoare; un fiu care se poartă la fel față de tatăl lui, sau o mamă față de fiul ei, sau un fiu față de mama sa sînt tocmai cazurile care trebuie căutate ¹³¹. 20

Prin urmare, subiectele legendare nu pot fi schimbate; vreau să spun, de pildă, că Clytemnestra trebuie să fie ucisă de Oreste și Eriphyla de Alcmeon, dar la rîndul său, poetul trebuie să găsească și să folosească cu bun simț datele tradiției. Vom lămuri ce înțelegem noi prin a folosi cu bun simț. 25

Acțiunea se poate desfășura ca la poezii vechi, personajele știind și cunoscînd bine ce fac ¹³², cum tot Euripide a înfățișat-o pe Medeea ¹³³ ucigîndu-și copiii. Pe de altă parte, se mai poate, ce-i drept, ca personajele să săvîrșească crima, dar fără să știe, și să recunoască pe urmă legătura de rudenie, ca Oedip al lui Sofocle. Acolo, 30

¹³⁰ Adică «prietene», în sensul generic de mai sus.

¹³¹ Aristotel recomandă subiectele care provoacă surpriză, acelea avînd un deznodămînt pe care relațiile inițiale dintre personaje ne fac să-l așteptăm cel mai puțin.

¹³² Conștiința de natura și gravitatea actelor pe care le săvîrșesc.

¹³³ În tragedia cu același nume, reprezentată în 431, Medeea este fiica lui Aretes, regele Colchidei (de pe țărmul răsăritean al Mării Negre, la nord de Caucaz), cel de la care Iason și argonauții au luat lina de aur, cu ajutorul Medeei; o dată cu lina de aur, Iason o răpește și pe Medeea, pe care o ia în căsătorie. Ajuns la Iolchos (în Thesalia), Iason folosește puterile magice

personajul săvârșește fapta în afara piesei¹³⁴, dar se întâmplă s-o facă chiar în cursul tragediei, ca, de pildă, Alcmeon al lui Astydamos¹³⁵ sau Telegonos din „Ulise rănit“¹³⁶.

Mai putem avea și un al treilea caz; în momentul când eroul se pregătește să aducă la îndeplinire din neștiință o faptă ireparabilă, își dă seama înainte de a o săvârși. În afară de aceste cazuri, nu mai pot fi altele, căci ori făptuim, ori nu făptuim ceva, ori cu, ori fără știință. 35

Cel mai puțin izbutit dintre aceste cazuri este acela când eroul, conștient de ce trebuie să facă, se pregătește să treacă la fapte și n-o face: în acest caz, tre-

ale frumoasei barbare împotriva unchiului său Pelias, uzurpatorul tronului ce-i revenea și persecutorul său; sfârșește prin a-l omori și, deși Iason era oarecum îndreptățit la aceasta, după asasinat, este obligat, împreună cu Medeea și cei doi copii ai lor, să părăsească Iolchos și să se refugieze la Corint. Aici, după un răstimp de liniște, Iason concepe o violență pasiune pentru Creusa, fiica regelui din Corint, și vrea s-o ia de soție, repudiind pe Medeea. Aceasta simulează calmul, cerînd o zi de răgaz, în care are timpul să ucidă pe rege și pe Creusa (trimițînd acesteia din urmă, ca dar de cununie, o cămașă somptuoasă și diafană, care aprinde trupul fetei și cu el întreg palatul); apoi Medeea își ucide copiii (și pentru că erau ai necredinciosului Iason, și ca să știe că mor de mîna ei) și se refugiază la Atena, la regele Eigeus.

¹³⁴ Oedip însuși povestește cum l-a ucis pe Laios, fără să știe că este tatăl său (vv. 800 și urm.).

¹³⁵ Probabil spre deosebire de alte tragedii cu același subiect, în care Alcmeon este conștient de faptul că își ucide mama. *Astydamas* a fost un tragediograf foarte apreciat și productiv (240 de drame, 15 victorii dramatice) coborîtor din familia lui Eschyl și tată al unui alt *Astydamas*, tot autor de tragedii; era aproape de aceeași vîrstă cu Aristotel (prima lui victorie datează probabil din 372); din producția dramatică a lui *Astydamas* s-au păstrat doar cîteva fragmente.

¹³⁶ Tragedie de Sofocle, din care s-au păstrat cîteva pasaje; Telegonos este fiul lui Ulise și al vrăjitoarei Circe (la care Ulise zăbovise un an în rătăcirile lui); după multă vreme de la întoarcerea lui Ulise la Itaca, Circe îl trimite în căutarea eroului pe Telegonos, care debarcă din întimplare tocmai la Itaca. Intrînd în conflict cu Ulise, Telegonos îl omoară, fără să știe că e tatăl său.

zește dezgustul și nu-i tragic, pentru că nu înfățișează o nenorocire. De aceea, nici un poet nu ne înfățișează o asemenea situație sau, cel puțin, n-o găsim decît rar; 1454 a așa-i, de pildă, în „Antigona“¹³⁷ atitudinea lui Hemon față de Creon. În al doilea rînd, vine cazul cînd acțiunea este îndeplinită¹³⁸; cel mai bine este atunci cînd eroul săvîrșește fără să știe și recunoaște după ce a săvîrșit; atunci, fapta nu mai are un caracter respingător și recunoașterea pricinuiște o surpriză.

Cel mai bun caz este ultimul¹³⁹; așa în „Cresphontes“¹⁴⁰, Merope e gata să-și ucidă fiul, dar nu-l ucide, ci,

5

¹³⁷ „Antigona“ lui Sofocle; Creon, cîrmuitorul Tebei după plecarea lui Oedip, interzice, sub amenințarea pedepsei cu moartea, îngroparea trupului lui Polynice, fiul lui Oedip, care aseediase orașul cu ajutor străin, pentru a înlătura pe fratele său Eteocle, și murise o dată cu acesta, într-o luptă fratricidă. Antigona, sora fraților învrăjbiți, calcă porunca și face leșului pîngărit o înmormîntare conformă cu riturile; prinsă asupra faptului și adusă în fața lui Creon, ea se justifică cu supunerea datorată legilor divine, mai presus de cele omenești. Creon însă, năimblînzit, poruncește ca Antigona să fie zidită de vie, cu toate rugămintele propriului său fiu, Hemon, care o iubea. Acesta pleacă, dar Creon, înduplecat și speriat de ghicitorul Tiresias, aleargă după el și îl găsește alături de Antigona, îmbrățișînd cadavrul fetei, care preferase să-și pună singură capăt suferințelor; cînd îl vede pe Creon, Hemon se repede la el cu sabia, dar, răzgîndindu-se, se sinucide. Această ultimă parte nu apare însă în acțiunea reprezentată, ci este doar povestită de un sol soției lui Creon, Eurydice.

¹³⁸ Cu dubla posibilitate enunțată mai sus: îndeplinită în cunoștință de cauză sau nu.

¹³⁹ Totuși în capitolul 13, 1453a 22, Aristotel afirmase că cea mai bună situație e cea în care personajul tragic, în urma unei greșeli grave, trece de la fericire la nenorocire; contradicția se atenează însă în bună măsură, dacă se ține seama de faptul că acolo Aristotel vorbea de o răsturnare (μετάβασις) de situație care privește ansamblul tragediei și aici, de situațiile „catastrofale“ care se referă numai la o parte a subiectului tragic.

¹⁴⁰ Tragedie a lui Euripide, pierdută, dar foarte lăudată în antichitate, mai ales pentru scena la care face aluzie Aristotel. Merope era soția lui Cresphontes, urmaș al lui Heracles și rege al Messeniei (Pelopones); Cresphontes este ucis împreună cu doi dintre fiii săi, de un alt heraclid, Polyphontes, care o constrînge

dimpotrivă, îl recunoaște; în „Ifigenia“¹⁴¹, aceeași situație este a surorii față de fratele ei; la fel în „Helle“¹⁴², unde fiul, gata de a-și preda mama, o recunoaște.

Din această pricină, cum am spus-o mai înainte, tragediile nu se referă la prea multe familii: poeții au căutat, dar numai o fericită întâmplare și nicidecum meșteșugul lor i-a făcut să găsească mijlocul de a folosi în subiecte situații de acest fel; poeții sînt deci datori să recurgă numai la istoria familiilor în care s-au întîmplat asemenea nenorociri.

S-a vorbit de ajuns despre înlănțuirea faptelor și despre chipul cum trebuie să fie subiectele.

15

În ce privește caracterele, patru lucruri trebuie să avem în vedere: cel dintîi și cel mai de seamă, să fie deosebit de alese. Vom avea un caracter dacă, cum s-a spus mai sus, vorbele și faptele dezvăluie un anumit fel de a se purta; caracterul va fi ales, dacă și purtarea va

pe Merope să devină soția lui; aceasta avusese însă timp să facă scăpat pe Epytos, al treilea fiu al lui Cresphontes, care se întoarce după mulți ani, riscă să fie ucis de propria lui mamă, dar, recunoscut, scapă, îl omoară pe Polyphontes și se urcă pe tron. Scena dintre Merope și fiul ei e numai un moment patetic al dramei care, în linie generală, se desfășoară de la „fericirea“ la moartea lui Polyphontes, ceea ce confirmă nota precedentă.

¹⁴¹ „Ifigenia în Tauris“ a lui Euripide; Ifigenia era una dintre fiicele lui Agamemnon, sacrificată de acesta pentru a obține de la Artemis vînturi favorabile expediției spre Troia și salvată de zeiță, care o răpește de pe rug și o duce în Tauris (Crimeea), ca preoteasă a ei. După mulți ani, cînd Oreste și Pylade sosesc în Tauris, ea este pe punctul de a-și omorî fratele (căci menirea ei rituală era de a sacrifica pe toți străinii în trecere pe acolo) dar îl recunoaște în ultima clipă și fuge cu el, luînd și statuia Artemisei după care venise Oreste.

¹⁴² Despre această tragedie nu se știe nimic, nici cine a compus-o, nici ce subiect avea.

fi aleasă. Lucrul acesta e cu puțință pentru orișice fel de personaj; în adevăr, și o femeie poate fi aleasă și un sclav de asemenea, cu toate că femeia este mai curînd o ființă inferioară¹⁴³, iar sclavul una cu totul josnică. Al doilea este potrivirea cu firea¹⁴⁴; putem da, de pildă, unui personaj caracterul bărbăției, dar nu-i potrivit cu firea unei femei să fie astfel. 20

În al treilea rînd, vine asemănarea¹⁴⁵; aceasta e altceva decît zugrăvirea unui caracter ales și potrivit firii, cum s-a spus. Al patrulea este statornicia¹⁴⁶; chiar dacă eroul imitat e nestatornic, și acesta este caracterul care i se dă, trebuie, totuși ca el să fie statornic în nestatornicia lui. 25

Un exemplu de caracter josnic, creat fără a fi nevoie, este personajul lui Menelaos în „Oreste”¹⁴⁷; de lipsă de cuviință și de nepotrivire cu firea, tînguirile lui

¹⁴³ Cf. „Politica” I, 1254b 13.

¹⁴⁴ Concordanța cu caracterul general specific fiecărui sex, fiecărei vîrste, condiții sociale etc.

¹⁴⁵ Conformitatea cu prototipul mitic, cu modelul istoric sau, poate, cu natura individuală a personajului, cu particularitățile lui, conformitate fără care imitația poetică ar fi schematică și inexpresivă.

¹⁴⁶ Stabilitatea de caracter a personajelor de-a lungul dramei, coerența lor.

¹⁴⁷ Tragedie de Euripide, păstrată în întregime. Oreste este înfățișat după ce și-a ucis mama, urmărit de Erynii și îngrijit cu dragoste de sora sa Electra; tribunalul argienilor este pe punctul de a-l condamna la moarte pentru crima săvîrșită; între timp, sosește Menelaos de la Troia, însoțit de Elena, și Oreste îi cere ajutorul, justificîndu-și crima, dar Menelaos se dovedește laș, și sentința capitală este dată. Ca răzbunare indirectă, Oreste și Electra, îndemnați de Pylade, plănuiesc s-o omoare pe Elena, pricina tuturor relelor, dar aceasta dispăre în chip inexplicabil; atunci ei îl șantajază pe Menelaos, amenințînd că-i omoară fata, pe Hermione. Această situație confuză e dezlegată de Apollo, care impune o împăcare generală și explică și dispariția Elenei, care fusese primită în Olimp, printre zei.

Ulise¹⁴⁸, în „Scylla“¹⁴⁹, și tirada Menalippei¹⁵⁰; de ne-
 statornicie, „Ifigenia în Aulis“¹⁵¹, deoarece Ifigenia rugă- 30
 toare nu seamănă de loc cu Ifigenia, așa cum este înfăți-
 șată în restul piesei.

În zugrăvirea caracterelor, ca și în îmbinarea fap-
 telor, trebuie, de asemenea, să se caute totdeauna neces-
 sarul sau verosimilul, așa încît să fie necesar sau vero-
 simil ca un personaj să vorbească sau să acționeze în-
 tr-un anumit fel și ca, după cutare lucru, să urmeze
 neapărat cutare altul. 35

Prin urmare, este limpede că tot așa și deznodămîn-
 tul¹⁵² intrigii trebuie să reiasă din subiect, iar nu dintr-o 1454 b
 intervenție divină, cum e cazul în „Medeea“¹⁵³ și în
 „Iliada“¹⁵⁴, cînd e vorba de reîntoarcere: dimpotrivă, nu

¹⁴⁸ Nedemne de un bărbat, așa cum un caracter prea energic nu e potrivit pentru o femeie, după părerea lui Aristotel.

¹⁴⁹ „Scylla“ nu este o tragedie, ci un ditiramb cu caracter dramatic al lui Timotheos din Milet. Aristotel face probabil aluzie la un pasaj privitor la comportarea lui Ulise cu prilejul trecerii printre Scylla și Carybda.

¹⁵⁰ Din tragedia lui Euripide „Înțeleapta Melanippe“, din care s-au păstrat mai ales fragmente ale acestei tirade: Melanippe combate cu argumente savante superstițiile, afirmînd bărbatului ei că toate lucrurile sînt conforme legilor naturii. Tragedia era puternic influențată de ideile cercurilor sofiste ale timpului.

¹⁵¹ „Ifigenia în Aulis“, tragedie a lui Euripide reprezentată în jurul anului 406, al cărei subiect este sacrificarea Ifigeniei de către Agamemnon, în portul din care trebuia să pornească flota grecească spre Troia; într-adevăr, Ifigenia își manifestă întii slăbiciunea femeiască, implorînd îndurare (vv. 1211 și urm.), apoi, către sfîrșit, se pregătește cu fermitate să moară (vv. 1308 și urm.), dar cu mult mai puțină incoerență psihologică și dramatică decît lașă aici să se înțeleagă Aristotel; în piesa lui Euripide, Ifigenia pare să fi înțeles că sacrificiul ei este util cauzei generale.

¹⁵² Pentru definiția tehnică a cuvîntului, vezi mai jos, cap. 18.

¹⁵³ Tragedie a lui Euripide, în care, după uciderea rivalei și a copiilor, Medeea se urcă într-un car înaripat, trimis de Helios, și pleacă spre Atena, la regele Egeus, a cărui intervenție e și ea oarecum exterioară structurii dramatice a piesei.

¹⁵⁴ Aristotel face aluzie la cîntul al doilea, în care Atena convinge pe grecii oboșiți de lungimea asediului să nu se întoarcă acasă.

trebuie să folosim intervenția divină decât pentru întâmplările petrecute în afara dramei, pentru cele ce s-au petrecut mai înainte, întâmplări pe care omul nu poate să le știe, sau pentru întâmplări care s-au petrecut în urmă și au nevoie de a fi prorocite și vestite; noi recunoaștem doar zeilor darul de a vedea totul. In fapte¹⁵⁵, nu poate să existe nimic irațional; dacă există așa ceva, trebuie să fie în afara tragediei, cum este în „Oedip“¹⁵⁶ al lui Sofocle. 5

Pe de altă parte, dat fiind că tragedia este imitarea unor oameni mai aleși decât noi, trebuie să imite pe portrețiștii cei buni; aceștia, în adevăr, pentru a reda forma particulară a originalului, deși fac portrete asemănătoare, le zugrăvesc totuși înfrumusețându-le. La fel și poetul când imită oameni violenți sau fricoși sau cu oarecare alt cusur de caracter asemănător, trebuie să facă din ei, așa cum sînt, oameni deosebiți, cum e, de pildă, Ahile¹⁵⁷ la Agathon¹⁵⁸ și la Homer. 10

Iată lucrurile la care trebuie să luăm aminte și, în plus, trebuie să ținem seamă de acele plăceri proprii reprezentăției, care însoțesc în chip necesar arta poetului; și aici se pot săvîrși multe greșeli. Dar, despre aceasta, am vorbit destul în lucrările publicate¹⁵⁹. 15

¹⁵⁵ In desfășurarea scenică a acțiunii.

¹⁵⁶ Unde uciderea lui Laios e narată, nu reprezentată; elementul irațional constă în ignoranța lui Oedip.

¹⁵⁷ Un Ahile puternic și curajos, idealizare, dar nu falsificare, a unui Ahile plin de impulsivitate brutale.

¹⁵⁸ Nu se cunoaște nici o operă a lui Agathon cu acest nume sau subiect.

¹⁵⁹ Vezi *Prefața*; e vorba probabil de tratatul „Despre poeți“ (*περὶ ποιητῶν*), destinat unui public mai larg decât această „Poetică“, făcută pentru uzul intern al școlii lui Aristotel.

Ce este recunoașterea, am spus-o mai înainte. În ce privește felurile ei, avem mai întâi aceea care-i cea mai îndepărtată de artă și de care poeții se folosesc foarte des, negăsind ceva mai bun, anume recunoașterea după semne exterioare. Printre aceste semne, unele sînt din naștere, cum e „lancea care se vede pe fiii pămîntului”¹⁶⁰ sau „stelele” din „Thyestes”¹⁶¹, al lui Carcinos; altele sînt căpătate, care, la rîndul lor, se găsesc sau pe trup, cum sînt cicatricile, sau în afară de corp, ca, de pildă, sălbile¹⁶² sau coșul cu care se face recunoașterea în „Tyro”¹⁶³.

20

25

De altfel, folosirea acestor semne poate fi mai mult sau mai puțin izbutită; astfel Ulise, datorită cicatricii, e recunoscut într-un fel de doica sa¹⁶⁴ și într-altul de

¹⁶⁰ În originalul grec acest citat constituie un fragment de trimetru iambic (provenit poate dintr-o tragedie) în care se face aluzie la semnul de lance de pe trupul „fiilor pămîntului”, adică al strămoșilor neamului teban, născuți din colțul de dragon semănați de Cadmos, după uciderea monstrului care-i devorase tovarășii.

¹⁶¹ Aluzie obscură la semnul pe care îl purtau pe umăr descendenții lui Pelops, printre care și Thyestes, amintire a umărului de fier de al strămoșului lor. Se cunosc doi autori de tragedii cu numele de *Carcinos*, unchi și nepot, unul contemporan cu Aristofan, altul cu Aristotel, acesta din urmă autor a 160 de drame, din care s-au păstrat doar neînsemnate fragmente.

¹⁶² Care se puneau la gîtul copiilor expuși.

¹⁶³ Tragedie a lui Sofocle, în care Tyro, mama gemenilor Neleus și Pelias, îi recunoaște după copăița în care fuseseră expuși. Tyro este bunica lui Iason; ea are de la Poseidon doi fii gemeni [în împrejurări povestite în „Odiseia” XI vv. 345 și urm.; (M. 304—334)]. Pelias este unchiul lui Iason și cel care l-a trimis pe acesta după lina de aur, ca să-l piardă; Neleus este tatăl lui Nestor, înțeleptul rege al Pylosului. Din tragedia lui Sofocle s-au păstrat doar cîteva fragmente.

¹⁶⁴ În *Odiseia* XIX, vv. 386 (M. 503) și urm., unde doica îi vede pe Ulise în baie și îl recunoaște după cicatricea din tinerețe.

porcari¹⁶⁵. În adevăr, recunoașterile prin care vrem să dovedim identitatea sînt puțin artistice, ca și toate recunoașterile de același fel: mai bune sînt însă cele care decurg dintr-o peripeție, cum se întîmplă în scena băii.

30

În al doilea rînd, vin recunoașterile ticluite de poet și, din această pricină, puțin artistice¹⁶⁶; așa, de pildă, Oreste în „Ifigenia”¹⁶⁷ se face recunoscut ca fiind Oreste. Ifigenia este recunoscută datorita scrisorii. Oreste însă rostește ceea ce dorește poetul, nu lucrul cerut de subiect. De aceea, aproape că avem aici greșeala pe care am arătat-o, întrucît Oreste ar fi putut tot atît de bine să aibă pe trup anumite semne. La fel este glasul suveicii din „Tereus”¹⁶⁸ al lui Sofocle.

35

Al treilea fel de recunoaștere se face prin amintire, cînd, văzînd un lucru, eroul recunoaște persoana, ca în „Ciprienii” lui Dicaiogenes¹⁶⁹, unde personajul, după ce

1455a

¹⁶⁵ În vv. 217 (M. 248) și urm. ale cîntului al XXI-lea din „Odiseia”, unde Ulise însuși se face cunoscut porcariului Eumaios și văcarului Philetos, invocîndu-și cicatricea drept dovadă (lucru dezaprobat de Aristotel atît imediat mai jos, vorbind de caracterul neartistic al recunoașterilor „prin care vrem să dovedim identitatea”, cît și într-un fragment al unei cărți pierdute, unde vorbește de eroare logică: nu orice om care are o astfel de rană este Ulise).

¹⁶⁶ Construite în mod artificial de poet, fără să reiasă din legătura inimă a evenimentelor tragice.

¹⁶⁷ „Ifigenia în Tauris” a lui Euripide, în care sînt două recunoașteri, una în care Ifigenia e recunoscută de Oreste, căruia ea îi înmînase, fără să-l recunoască, o scrisoare destinată lui însuși, și alta în care Oreste își revelează identitatea și o dovedește cu argumente care nu reies din conexiunea necesară a faptelor.

¹⁶⁸ Unde Philomele, fiica lui Pandion, regele legendar al Ateinei, avînd limba tăiată de Tereus, cumnatul ei, care o necinstise, dezvăluie acest lucru surorii sale Procne, soția lui Tereus, țesîndu-și imaginea nefericirii și a rușinii pe o pînză (de aici „glasul suveicii”). Procne o răzbună, ucigîndu-și propriul copil, pe Itys, și dîndu-i-l lui Tereus să-l mănînce. Acesta sare să le omoare pe surori, dar zcii, îndurîndu-se, îl schimbă pe Tereus în pupăză, pe Philomele în rîndunică și pe Procne în privighetoare (la poezii latini, cea care devine privighetoare este Philomele). Din tragedie s-au păstrat cîteva fragmente.

a văzut tabloul, începe să plîngă; la fel în povestirea lui Alcinoos¹⁷⁰; la auzul citharedului, Ulise își amintește și varsă lacrimi; ceea ce și face ca el și însoțitorii săi să fie recunoscuți.

În al patrulea rînd, avem recunoașterea care provine dintr-un silogism, ca în „Choephorele“¹⁷¹, unde silogismul este următorul: a sosit cineva care-mi seamănă; dar nimeni nu-mi seamănă în afară de Oreste; deci, a venit Oreste. O recunoaștere asemănătoare o închipuie Polyidos¹⁷², sofistul, pentru Ifigenia; e doar firesc ca Oreste să-și facă această socoteală, că sora sa a fost

5

¹⁶⁹ *Dicaïogenes* este un autor de tragedii și de ditirambi de la sfîrșitul secolului V și începutul secolului IV (deci contemporan cu Agathon); nu se știe nimic sigur despre tragedia aici pomenită, se presupune doar că ar fi vorba de întoarcerea acasă, la Salamina, a lui Teucer, fratele lui Aias și fiul regelui Salaminiei, Telamon, care își tănuise identitatea, este recunoscut după lacrimile pe care le varsă la vederea portretului lui Telamon; titlul „Ciprienii“ s-ar explica prin componența corului care îl însoțea pe Teucer.

¹⁷⁰ Rege al insulei pheacilor, penultima etapă înainte de sosirea lui Ulise în Itaca. Alcinoos îl primește cu mare cinste pe Ulise, despre care se spune [„Odiseia“ VIII, vv. 83 (M. 120) și urm., vv. 521 (M. 711) și urm.] că a plîns amar la auzul propriilor sale isprăvi, cîntate de Demodocos, ceea ce a făcut ca el și tovarășii săi să fie recunoscuți.

¹⁷¹ Partea a doua a „Orestiei“, trilogia lui Eschyl; Electra îl chemase din exil pe Oreste, ca să-și răzbune tatăl. Oreste sosește în Mycene în momentul unui sacrificiu al Electrei pe mormîntul lui Agamemnon și, înainte de a se arăta Electrei, face gestul ritual de a depune o șuviță de păr pe mormînt. Electra deduce însă prezența lui Oreste din asemănarea părului găsit pe mormînt cu propriul ei păr.

¹⁷² *Polyidos*, artist multilateral (în maniera enciclopedistă a sofștilor: ditirambograf, muzician, pictor; a fost contemporan cu mai sus menționații autori de ditirambi Philoxenos și Timotheos (sfîrșitul veacului V și începutul celui următor); „Ifigenia“ menționată aici este probabil un ditiramb, nu o tragedie (ca și „Scylla“ lui Timotheos, de care a vorbit Aristotel mai sus), în care Oreste, pe punctul de a fi sacrificat de Ifigenia, se lamentează asupra destinului tragic al neamului său și pomeneste și de sacrificarea Ifigeniei la Aulis, ceea ce duce la o recunoaștere reciprocă, deosebită de cea din „Ifigenia în Tauris“ a lui Euripide.

jertfită și că aceeași soartă îl așteaptă la rîndul lui. Tot așa, în „Tydeus“¹⁷³ al lui Theodectes: Tydeus venit cu gîndul să-și găsească fiul, e pe cale să fie osîndit la moarte La fel în „Phineide“¹⁷⁴, unde femeile, văzînd locul, își înțeleg soarta, care este să moară acolo, deoarece acolo au fost aduse. 10

Există și un fel de recunoaștere care se sprijină pe un raționament greșit așteptat din partea publicului, ca în „Ulise, vestitor mincinos“¹⁷⁵; că Ulise întinde arcul, cînd nimeni altul nu poate s-o facă, este un fapt închipuit de poet, bazat pe o simplă presupunere (ca și vorbele lui Ulise, că ar recunoaște arcul, fără să-l fi văzut); dar a crede că Ulise se va face recunoscut prin aceasta, înseamnă a te bizui pe un raționament greșit. 15

Dintre toate, cea mai bună recunoaștere este aceea care decurge din fapte¹⁷⁶, cînd surprinderea e pricinuită

¹⁷³ Nu știm nimic despre această tragedie.

¹⁷⁴ „Phineidele“ s-ar putea să fie tot un ditiramb, al lui Timotheos, dar nu știm cine sînt aceste femei și ce legătură au cu mitul bine cunoscut al fiilor lui Phineus (orbiți și întemnițați de părintele lor, pentru un adulter, de altfel neadevărat, cu a doua lui nevastă și eliberați de argonauți).

¹⁷⁵ Tragedia „Ulise vestitor mincinos“ este necunoscută, ca și autorul ei; e vorba probabil de episodul uciderii pretendenților, de către Ulise, care îi săgețează cu un arc pe care numai el îl putea întinde. Raționamentul greșit, așteptat din partea publicului (adică paralogismul, vezi cap. 24, 1460a 20), ar consta, în acest caz, dintr-o falsă apreciere a legăturii de la cauză la efect. Ulise este recunoscut de public prin faptul că, singur dintre bărbații între care se afla, se arată în stare să întindă arcul (probă cerută de Penelopa); dar actul lui Ulise nu implică neapărat că altcineva n-ar fi fost în stare să întindă acest arc. Tot așa, afirmația lui Ulise (menționată de Aristotel în paranteză) că ar fi în stare să-și recunoască arcul nu este doveditoare pentru identitatea lui, căci nu oricine recunoaște un obiect este și proprietarul lui. În „Respingerea argumentelor sofistilor“ V, 1676, Aristotel dă un exemplu mai clar de atare paralogism: ploaia udă pămîntul, dar dacă văd pămîntul ud, nu înseamnă neapărat că a plouat.

¹⁷⁶ Al cincilea tip.

de întâmplări verosimile, ca de pildă în „Oedip“¹⁷⁷ al lui Sofocle și în „Ifigenia“¹⁷⁸; e doar firesc ca Ifigenia să vrea să încredințeze o scrisoare lui Oreste. Numai recunoașterile de acest fel n-au nevoie de semne născocite și de sălbi. În rîndul al doilea, vin cele care se produc dintr-un silogism.

17

Pe de altă parte, poetul trebuie să alcătuiască intrigile și să le dea desăvîrșirea verbală, închipuindu-și, pe cît se poate, situațiile în fața ochilor, și împlinindu-le cît mai mult cu puțință, prin atitudini. (Numai astfel, reprezentîndu-și faptele cu cea mai mare limpezime, ca și cum ar fi de față la cele petrecute, va putea găsi ceea ce se potrivește și nu-i vor scăpa lucruri care pot să displacă; dovadă, învinuirea adusă lui Carcinos; eroul său, Amphiaraoș¹⁷⁹, ieșea din sanctuar, amănunt nebăgat în seamă cît timp piesa nu era reprezentată, dar pe scenă, piesa căzu deoarece spectatorilor nu le-a plăcut.)

În adevăr, de vreme ce poeții sînt plămădiți la fel cu noi, cei care trăiesc pasiunile sînt cei mai convingători; numai cine știe să sufere pare cu adevărat sfîșiat de su-

¹⁷⁷ Vv. 1110 și urm.

¹⁷⁸ „Ifigenia în Tauris“ a lui Euripide.

¹⁷⁹ Una dintre cele șapte căpetenii care au atacat Teba pentru a înlătura pe Eteocles de la conducere, în favoarea lui Polynice; avînd darul prevestirii și știind că va pieri, a încercat să se sustragă de la expediție și s-a ascuns, dar a fost trădat de soția sa, coruptă de Polynice, și a murit înghițit de pămînt, cu car cu tot, în cursul asediului; a fost răzbutat de fiul său, Alceon, care și-a omorît mama; nu știm la ce face aici aluzie Aristotel; poate la faptul că un erou divinizat ieșea din pămînt (sanctuarul lui Amphiaraoș era subteran) și nu cobora pe pămînt (Hardy, p. 84). Despre tragedia lui Carcinos nu știm nimic; se cunoaște titlul unei comedii de Aristofan „Amphiaraoș“ în care, probabil, era parodiată tragedia lui Carcinos și de unde își va fi luat informația și Aristotel (în acest caz, ar fi vorba de Carcinos cel bătrîn).

ferință, și numai cine știe să se mînie pare cu adevărat stăpînit de mînie. De aceea, arta poeziei aparține oamenilor înzestrați de la natură ¹⁸⁰ sau oamenilor exaltați ¹⁸¹; în cel dintîi caz, ei sînt în stare să se transpună în locul personajelor, ori de cîte ori vor, iar în al doilea caz, ei se lasă cuprinși de delirul poetic.

35

Fie că-i vorba de subiecte tratate și de alții sau de subiecte alcătuite de poet, trebuie, mai întîi, stabilită ^{1455 b} ideea generală, și numai după aceea făcute și dezvoltate episoadele.

Iată cum se poate înțelege această idee generală, luînd ca exemplu Ifigenia ¹⁸². O fată tînără oarecare e dusă la sacrificiu și, fără știrea sacrificatorilor, e răpită de pe altar. Strămutată apoi în altă țară, unde exista obiceiul de a jertfi pe străini zeitei, i se dă în seamă datoria jertfelor. Mai tîrziu, se întîmplă să vină acolo fratele ei. Porunca dată de zeu printr-un oracol, de a se duce acolo, pentru un motiv oarecare, ca și scopul călătoriei, sînt în afara subiectului ¹⁸³. Sosind și fiind prins, fratele, în momentul de a fi jertfit, dezvăluie cine este (fie cum și-a închipuit Euripide ¹⁸⁴, sau după concepția lui Polyidos ¹⁸⁵, fratele spunînd, cum e și verosimil, că nu numai surorii

5

10

¹⁸⁰ Cu imaginație, ingeniozitate, care le îngăduie să înțeleagă și să imite pasiunile altora.

¹⁸¹ Care depășesc firea lor obișnuită și trăiesc cu intensitate pasiunile personajelor. Cu această distincție, Aristotel temperază opinia comună, cunoscută nouă mai ales prin Platon, că poezia ar fi rezultatul exclusiv al unei stări de extaz, de delir inspirat de o forță dinafară (de divinitate).

¹⁸² E vorba de tema mitică și literară a Ifigeniei în Tauris, nu de o tragedie anume.

¹⁸³ Frază parantetică, destinată să excludă în mod special din liniile generale ale subiectului un element extraneu și irațional (cf. cap. 14, 1453b 32, cap. 15, 1454b 3, 7 și mai jos. cap. 24, 1460a 23—30).

¹⁸⁴ Vezi cap. 16, 1454b 31 și urm.

¹⁸⁵ Vezi cap. 16, 1455a 7 și urm.

i-a fost dat să cadă jertfă, ci și lui), și această descoperire îi aduce scăparea.

După ce s-a făcut aceasta și după ce s-a dat numele personajelor, trebuie să se stabilească episoadele potrivite cu subiectul; cum e, de pildă, în cazul lui Oreste, episodul nebuniei, din pricina căreia este prins, și cel al salvării aduse prin purificare¹⁸⁶. 15

Dar în drame, episoadele sînt scurte, pe cînd în epepee, tocmai ele dau lungime operei¹⁸⁷. În adevăr, în „Odiseia“, subiectul nu este lung. Un om rătăcește de parte de țara sa ani îndelungați, singur și urmărit îndeaproape de Poseidon¹⁸⁸. Pe lîngă aceasta, la el acasă, 20
treburile merg așa fel, încît avutul îi este prădat de pețitori, iar feciorul e primejduit de cursele ce i se întind. În prada deznădejdiei, sosește acasă, și, după ce se lasă recunoscut de cîțiva, lovește și se mîntuie pe el, iar pe dușmani îi nimicește¹⁸⁹.

Iată ce ține propriu-zis de subiect; restul sînt episoade.

18

În orice tragedie, există două părți, intriga și deznodămîntul; întîmplările petrecute în afara tragediei și adesea unele din cuprinsul ei alcătuiesc intriga; deznodămîntul cuprinde restul. Numesc intrigă desfășurarea acțiunii tragice de la început, pînă la această din urmă 25

¹⁸⁶ În „Ifigenia în Tauris“, Oreste este prins, fiind recunoscut după un acces al nebuniei sale încă nevindecate (pedeapsă a matricidului) și se liniștește abia după o ceremonie de purificare, oficiată de sora lui, încă nerecunoscută, în calitate de preteasă a Artemisei; episoadele sînt deci concordante cu subiectul și cu personajele alese.

¹⁸⁷ Vezi și cap. 5. 1449b 13—14.

¹⁸⁸ Care îi pune tot felul de piedici, ca să nu se poată întoarce acasă.

¹⁸⁹ Aluzie la sfîrșitul dublu al „Odiseiei“, menționat în cap. 13, 1453a 31—32.

parte, de unde începe trecerea spre fericire sau spre nenorocire; și deznodămînt, tragedia, de la începutul schimbării pînă la sfîrșit; astfel, în „Lynceus“ al lui Theodectes¹⁹⁰, intriga e alcătuită din întîmplările petrecute înainte și, în plus, din răpirea copilului și pe lîngă aceasta... <deznodămîntul> începe cu învinuirea de omor și merge pînă la sfîrșit. 30

Avem patru feluri de tragedii [căci tot patru e și numărul părților despre care am vorbit]¹⁹¹; tragedia complexă¹⁹² care consistă în tot cuprinsul ei dintr-o răsturnare de situație și o recunoaștere; <tragedia simplă>; tragedia patetică¹⁹³, cum sînt cele care se referă la eroii Aias¹⁹⁴ și Ixion¹⁹⁵; tragedia de caracter¹⁹⁶, cum ar fi 1456 a 35

¹⁹⁰ *Intriga* e constituită din căsătoria Hipermetrei cu Lynceus, din amăgirea lui Danaos, din prinderea celor doi soți, precedată de răpirea copilului lor, Abas; deznodămîntul constă în schimbarea situației, care duce la moartea lui Danaos, pus sub acuzare de crimă, căci își omorise, cu complicitatea fiicelor sale, pe cei 49 de generi.

¹⁹¹ Afirmația apare curioasă în raport cu alte pasaje ale „Poeticii“, căci părțile tragediei sînt șase (1449b 16, 31), iar părțile subiectului sînt trei (1450b 23); nu s-a găsit încă o explicație satisfăcătoare. Probabil, Aristotel face aici o clasificare ținînd seama numai de cîteva dintre elementele principale dintr-o tragedie și anume: peripeția (περιπέτεια), catastrofa (πάθος), caracterele (ἦθος) și spectacolul (ᾄσις) (vezi A. Rostagni, op. cit. p. 22).

¹⁹² Vezi cap. 10.

¹⁹³ Vezi cap. 11, 1452b 10; e vorba de tragediile care înfățișează catastrofe, întîmplări zguduitoare, ca sinuciderea lui Aias sau suplicul lui Ixion.

¹⁹⁴ Aias, fiul lui Telamon și fratele lui Teucer (vezi cap. 16, 1455a 1), este, după Ahile, cel mai viteaz grec dintre asediații Troiei; greu jignit de faptul că grecii îi acordaseră lui Ulise, nu lui, armele lui Ahile (care, după moartea acestuia, trebuiau să revină celui mai viteaz), are o criză de delir furios și măcelărește turmele armatei, luîndu-le drept luptători greci: dezmeticit, se sinucide de rușine; s-a păstrat un „Aias“ al lui Sofocle și fragmente din alte tragedii, cu același subiect.

¹⁹⁵ Rege al lapithilor, om viclean, necinstit și crud, care își amăgește socrul, nedîndu-i zestrea făgăduită și apoi, ca să scape de el, îl omoară, făcîndu-l să cadă într-o groapă cu jăratec; alungat de pretutindeni, cere azil lui Zeus, îl obține, este primit

„Phtiotidele“¹⁹⁷ și „Peleus“¹⁹⁸; în plus, cea care înfățișează ființe înspăimântătoare¹⁹⁹ ...ca „Fetele lui Phorcis“²⁰⁰, „Prometheu“²⁰¹ și toate acțiunile care se petrec în Hades²⁰².

Așadar, trebuie ca poetul să-și dea cea mai mare silință pentru a realiza toate aceste calități, sau cel puțin pe cele mai multe și mai de seamă dintre ele, mai ales dacă se are în vedere cum sînt criticați azi poeții; dacă anumiți poeți de talent au izbutit pe deplin, în cîte una

5.

în Olimp și acolo plănuește s-o răpească pe Hera însăși, soția lui Zeus, spre care era împins de o violentă pasiune. Zeus îl face să îmbrățișeze un nor cu forma Herei, apoi îl azvârle în fundul Tartarului, condemnîndu-l la o eternă tragere pe o roată cu aripi, de care este legat cu șerpi. Se știe de existența unui „Ixion“ al lui Euripide.

¹⁹⁶ Vezi cap. 6, 1449b 36, 1450a 5, 24—25.

¹⁹⁷ Nu cunoaștem subiectul; poate, ca și cea următoare, se referă la întimplări și persoane din familia lui Ahile; se știe că una dintre tragediile pierdute ale lui Sofocle avea acest titlu.

¹⁹⁸ Sofocle și Euripide au scris fiecare cîte un „Peleus“, dar nu ni s-a păstrat nimic din aceste tragedii; Peleus este tatăl lui Ahile. După cît reiese din Horațiu „Arta poetică“ 95, Peleus, ca tip tragic; reprezintă bătrînețea în sărăcie și exil.

¹⁹⁹ Textul e lacunar, totuși se înțelege că e vorba de tragediile spectaculoase, criticate de Aristotel mai sus, în cap. 14, 1453b 1—13, supoziție sprijinită de exemplele invocate.

²⁰⁰ Phorcis este fiul Mării și al Pămîntului și fiicele sale sînt toate monștri fabuloși; *Graiele* (Bătrînele), ființe hidoase, cărunte din naștere, cu un singur ochi și un singur dinte pentru toate trei, protectoare ale surorilor lor, *Gorgonele* (Euryale, Stheno și Meduza), nu mai puțin sinistre (colți de mistreț, mîini de aramă, mari aripi de aur, vipere în loc de păr, priviri care împietresc). Meduza a fost ucisă de Perseu, după ce a aflat, prin constrîngere, de la Graie, locul în care trăiau Gorgonele (Cyrenaica); Perseu scapă de celelalte două Gorgone cu ajutorul lui Pegas, calul născut din sîngele Meduzei. O dramă satirică a lui Eschyl trata probabil acest subiect.

²⁰¹ Cel care a furat zeilor secretul focului, divulgîndu-l oamenilor, și a ispășit îndrăzneala avută înlănțuit pe Caucaz, cu măruntaiele zilnic sfîrticate de un vultur. Trilogia lui Eschyl despre Prometheu, din care s-a păstrat numai prima piesă „Prometheu înlănțuit“, este unanim cunoscută.

²⁰² Hadesul este lumea umbrelor, în care rătăcesc sufletele după moarte, cu o vagă și inconsistentă aparență corporală, fără

un singur poet să-i întrecă pe fiecare în parte, în latura în care acesta a excelat.

Pe de altă parte, pentru ca să se poată spune că o tragedie este sau nu la fel cu alta, totul atîrnă de subiect. Avem tragedii identice dacă intriga și deznodămîntul sînt aceleași. Mulți însă, după ce au legat bine intriga, o dezleagă prost; trebuie deci să învingem totdeauna, deopotrivă, amîndouă greutățile. 10

Poetul trebuie să-și amintească ceea ce am spus de mai multe ori²⁰³ și să nu compună o tragedie dintr-o epopee întregă, vreau să spun dintr-o reuniune de subiecte variate, ca și cum s-ar alcătui, de pildă, o tragedie din tot subiectul „Iliadei“. Acolo, în adevăr, datorită întinderii operei, părțile își primesc dezvoltarea ce li se cuvine, pe cînd în tragedii, rezultatul acestei dezvoltări e departe de a fi cel așteptat. Dovadă e faptul că toți cei care au tratat întreaga „Cădere a Troiei“²⁰⁴, în loc s-o trateze pe părți, cum a făcut Euripide, sau care au tratat întreaga istorie a Niobei²⁰⁵, în loc să procedeze ca Eschyl, ori nu izbutesc, ori piesele lor cad la întrecerile dramatice; chiar și Agathon, dacă a căzut, a fost numai din această pricină. 15

memorie și fără pasiuni, dacă un artificiu poetic necesar epopeei sau dramei nu le scoate din această stare. Tragediile spectaculoase a căror scenă este Hadesul (de pildă „Conducătorii de suflete“ a lui Eschyl) constituiau probabil un gen special, satirizat de Aristofan.

²⁰³ Dar niciodată explicit, ci numai implicit, ca în cap. 5, 1449b 9 și urm., în cap. 9, 1451b 33 și urm., și în cap. 17 1455b 15.

²⁰⁴ Epopee în două cînturi, atribuită lui *Arctinos din Milet*; constituia un fel de continuare a „Iliadei“ și a inspirat mai mulți autori tragici, dintre care unii au dramatizat întreg subiectul, ca Iophon, fiul lui Sofocle, Nicomachos și Clephon, iar alții numai părți din el, ca Euripide, în „Epeios“ și în „Troienele“.

²⁰⁵ Fiică a lui Tantal, sora lui Pelops, soția regelui Amphion al Tebei (vezi genealogia de sub 1453a 10) și mamă a paisprezece copii, șapte băieți și șapte fete; prea mîndră de bogata

Dimpotrivă, în peripeții [și în acțiunile simple]²⁰⁶, poezii își ating foarte bine scopul, care este să trezească emoția tragică și sentimentul de omenie. Așa se întâmplă ori de câte ori eroul, iscusit dar viclean, este păcălit ca Sisyphos²⁰⁷, sau ori de câte ori eroul, viteaz dar nelegiuit, este învins. După explicația dată de Agathon, lucrul e cu puțință; e verosimil ca multe să se întâmple chiar împotriva verosimilului²⁰⁸. 20

Pe lângă aceasta, corul trebuie să fie considerat ca 25

ei maternitate, stârnește furia răzbunătoare a Latonei. Copiii acesteia, Apollo și Artemis, străpung cu săgeți, unul pe cei șapte fii, alta pe cele șapte fiice ale Niobei; cadavrele zac neîngropate nouă zile, căci toți tebanii fuseseră pietrificați pentru acest răstimp de Zeus; în a zecea zi, cuprinși de milă, zeii îngroapă pe morți cu mâinile lor și prefac pe Niobe într-o stâncă din care curge un izvor, simbol al lacrimilor ei. Tragedia lui Eschyl, aici citată, din care s-au descoperit câteva pasaje, pare să trateze mitul numai de la moartea copiilor încolo, în timp ce o tragedie omonimă a lui Sofocle (pierdută) îl cuprindea probabil în întregime.

²⁰⁶ Adică în tragediile cu acțiune unitară (nu multiplă, ca epopea), fie ele cu subiect simplu sau complex (cu peripeție), în care efectul tragic e obținut nu prin abundența faptelor, ci prin orînduirea lor ingenioasă și surprinzătoare.

²⁰⁷ Fiul lui Eol, zeul vinturilor. Era un rege și țilhar temut din regiunea istmului corintic, unde prăvălea stînci peste trecători, ca să-i jefuiască. A fost ucis de Teseu. După alte legende, el ar fi denunțat pe Zeus însuși, care răpise în ascuns pe Egina, fata riului Asopos; ca să-l pedepsească, Zeus i-a trimis Moartea, dar Sisyphos a pus mîna pe ea și a legat-o, încît șirul morților și al coborîrilor în infern a încetat, pînă cînd Moartea a fost eliberată de Ares, care l-a ucis și pe Sisyphos. Acesta, printr-o viclenie, a reușit să se mai întoarcă încă o dată la lumina zilei, pentru un anumit număr de ani, pînă ce, în cele din urmă, Hermes a izbutit să-l prindă și să-l coboare la osînda sa veșnică, aceea de a împinge pe coasta unui deal abrupt o stîncă enormă și de a o vedea recăzînd mereu înainte de culme; aburul sudorii șale îl înconjură ca un nor și gîfîitul cumplit i se aude de departe.

²⁰⁸ Citatul din Agathon e dat textual de Aristotel în „Retică”, II, 24, 1402a 11—12.

„S-ar putea spune că și aceasta e verosimil.

Ca oamenilor să li se întâmple multe lucruri neverosimile“.

Aristotel vrea să aducă o îndreptățire logică și estetică unor astfel de peripeții, temperînd în felul acesta ideile despre verosimilitate expuse în cap. 13.

unul dintre actori, să fie o parte a întregului și să contribuie la acțiune, nu ca la Euripide²⁰⁹, ci ca la Sofocle. La cei mai mulți dintre poeți însă, cîntecele sînt tot așa de străine de subiect, cum ar fi de o altă tragedie; de aceea, se cîntă ca simple interludii²¹⁰, care își trag originea de la Agathon. Prin urmare, ce deosebire mai este între a cînta interludii corale și a alipi unei tragedii o tiradă sau chiar un întreg episod, luate dintr-o alta? 30

19

Acum, după ce am vorbit despre celelalte părți alcătuitoare ale tragediei²¹¹, ne rămîne de vorbit despre forma verbală și despre cugetare.

Dar tot ceea ce privește cugetarea trebuie să se găsească în tratatele consacrate retoricii, întrucît e mai potrivit cu acest studiu. Ține de cugetare tot ce urmează să fie stabilit prin grai. Părțile cugetării sînt: dovedirea, respingerea dovezii, trezirea emoțiilor, ca de pildă, mila, teama, mînia și toate celelalte pasiuni de acest fel²¹², și, în plus măreția sau micimea unui subiect²¹³. 35 1456 b

E limpede că trebuie să ținem seama de aceste im-

²⁰⁹ Tragediile lui Euripide sînt primele care marchează tendința, tot mai pronunțată de la Agathon încolo, de a rupe corul de acțiune.

²¹⁰ Ἐμβόλιμα, interludii lirice, în afara acțiunii dramatice.

²¹¹ Despre subiect în cap. 7—11, 13—14, 16—18; despre caractere în cap. 15; ar mai rămîne muzica și spectacolul (reprezentarea scenică), dar Aristotel a declarat — în cap. 6, 1450b 16 și urm. — că tratarea lor nu aparține propriu-zis „Poeticii”. Indicații cu privire la ele se găsesc, cu toate acestea, împrăștiate în întregul tratat (v. *Indicele analitic*).

²¹² E vorba de pasiunile suscitade de la personaj la personaj, nu de cele pe care le trezește tragedia în spectator (limitate la teamă și milă).

²¹³ E vorba, probabil, de amplificarea sau diminuarea importanței psihologice a unui fapt.

părțiri și în tratarea faptelor, atunci când e nevoie să le orînduim, ca să stîrnească mila sau teama, sau să dea impresia măreției ori a verosimilului. Singura deosebire e că, în acest caz, efectele se produc fără expresia verbală, pe cînd efectele care țin de grai trebuie să fie pregătite de vorbitor și urmează să se desfășoare după cum vorbește el. În adevăr, care ar mai fi rolul cuvîntătorului, dacă gîndul i-ar fi vădit și n-ar reieși din vorba lui ? ²¹⁴.

5

Dintre chestiunile care privesc exprimarea prin cuvinte, una o constituie problema diferitelor aspecte ale vorbirii ²¹⁵; cunoașterea lor aparține însă actorului sau artistului, meșter călit în asemenea materie, cum e, de pildă, a ști în ce constă o poruncă, o rugăminte, o povestire, o amenințare, o întrebare, un răspuns și toate celelalte la fel. Cu drept cuvînt, nu ne putem lua după cunoașterea sau necunoașterea acestor moduri de vorbire, pentru a aduce artei poetului vreo învinuire temeinică. Cum am putea admite învinuirea adusă de Protagoras ²¹⁶ lui Homer, cum că, prin cuvintele : „Cîntă, zeiță, mînia...” ²¹⁷, poetul dă o poruncă, fiind încredințat că adresează doar o rugă; căci, zice el, a spune să se facă sau nu un lucru, înseamnă

10

15

²¹⁴ Aristotel nu vrea să fie confundate efectele logice și cele emoționale ale acțiunii tragice cu cele ale vorbirii, și procedează prin reducere la absurd; dacă acțiunea ar spune tot printr ea însăși, drama ar putea fi mută.

²¹⁵ A căror tratare pe larg nu revine unei „Poetici”, pentru că țin de recitare, de declamație, de interpretare, adică de arta actorului și de știința celui care sistematizează teoretic aceste elemente.

²¹⁶ *Protagoras din Abdera*, unul dintre cei mai iluștri sofisti din secolul V. A fost prieten cu Pericle, l-a cunoscut pe Socrate, a fost persecutat și expulzat pentru ateism declarat; el este primul sofist-retor care a distins patru moduri de vorbire (elocuiune): rugăminte, întrebare, răspuns, poruncă.

²¹⁷ Primul hemistih al Iliadei.

a da o poruncă ²¹⁸. De aceea, trebuie să lăsăm la o parte această chestiune, ca ținând de altă știință, nu de poetică.

20

Expresia verbală se compune pe de-a-ntregul din următoarele părți: litera ²¹⁹, silaba, particula de legătură, articolul, numele, verbul, flexiunea și propoziția. 20

Litera este un sunet indivizibil, dar nu ori și ce fel de sunet, ci numai acela care poate intra în formarea unui sunet compus; doar și animalele scot sunete indivizibile, dar nu dau nici unuia numele de literă.

Litera poate fi vocală, semivocală ²²⁰ și mută ²²¹. Vo- cala este litera care are un sunet perceptibil, fără să se facă o apropiere a limbii sau a buzelor; semivocala este litera care are un sunet perceptibil, datorită acestei apropi- 25
rieri, ca, de pildă, Σ și P; mută este aceea care, deși formată cu această apropiere, n-are, prin ea însăși, nici un sunet, ci devine perceptibilă numai întovărășită de literele care au un sunet, ca Γ și Δ²²²

Aceste litere se deosebesc după formele pe care le ia 30
gura ²²³ și după locul unde se produc ²²⁴, ca și după cum

²¹⁸ Invinuirea adusă de Protagoras nu se poate admite, explică Aristotel, pentru că precizarea nuanței aparține celui care recită și interpretează, nu poetului.

²¹⁹ Adică sunetul indivizibil, dotat cu semnificație și susceptibil de a constitui un element al limbajului (*fonemul*, în terminologie modernă).

²²⁰ Prin semivocală, Aristotel înțelege orice consoană neocluzivă: s, r etc.

²²¹ Ocluzivă.

²²² Chiar articulate independent, ele devin perceptibile numai în virtutea unei cât de mici amplificări vocalice: g(î), d(î).

²²³ În cazul vocalelor.

²²⁴ În cazul consoanelor și semivocalelor.

sînt aspirate²²⁵ sau explozive²²⁶, lungi sau scurte²²⁷, ascuțite, grave sau intermediare²²⁸; examinarea lor în amănunt revine celor care se ocupă de metrică.

Silaba este un sunet lipsit de înțeles, alcătuit dintr-o mută și o literă cu sunet²²⁹; așa, sunetul ΓΡ fără Α este o silabă, după cum tot silabă este dacă i se adaugă Α și se formează, de pildă, ΓΡΑ; dar și aici cercetarea deosebirilor revine tot metricii.

Particula de legătură este un cuvînt lipsit de înțeles care nici nu împiedică constituirea, dar nici nu alcătuiește un singur cuvînt cu înțeles, compus din mai multe sunete (așezată fie la sfîrșit sau la mijloc), neputînd să se afle nici la începutul unei fraze, în poziție independentă, cum ar fi de pildă μέν, δή, τοί, δέ, sau este un cuvînt lipsit de înțeles, care, prin funcția sa, formează o singură expresie cu înțeles din mai multe sunete cu înțeles.

Articolul este un cuvînt lipsit de înțeles, care arată începutul, sfîrșitul sau împărțirea frazei (de pildă, ἀμφί, περί și celelalte; sau un cuvînt lipsit de înțeles, care nici nu împiedică, nici nu înlesnește alcătuirea unei sin-

²²⁵ Cu articulația terminată în aspirația *h*.

²²⁶ Adică sonore.

²²⁷ E vorba de cantitatea vocalelor.

²²⁸ În funcție de natura accentului (ascuțit, grav sau circumflex).

²²⁹ Adică dintr-o ocluzivă și o vocală (gra) sau dintr-o ocluzivă și o consoană neocluzivă (gr), ceea ce nu concordă cu vederile noastre actuale; totuși chiar lingvistica modernă, numește *sonante* sunetele care pot avea, cînd rol consonantic, cînd rol vocalic (putînd constitui o silabă): m, n, r, l, i, u (adică „semivocalele” lui Aristotel, cu excepția lui s).

gure expresii cu înțeles, din mai multe sunete), locul său firesc fiind la sfârșit sau la mijloc ²³⁰.

10

Numele ²³¹ este o alcătuire de sunete cu înțeles, fără idee de timp și dintre care nici o parte n-are înțeles prin ea însăși ²³²; în adevăr, în numele duble, nu întrebuițăm părțile componente cu înțelesul lor propriu; de pildă, în Theodoros, „dăruiat de zei“, cuvântul „doron“ („dar“) n-are nici un înțeles ²³³.

Verbul este o alcătuire de sunete cu înțeles, cuprinzând ideea de timp, ale cărei părți n-au înțeles prin ele însele, ca la nume; căci „om“ sau „alb“ nu arată timpul, pe când în „el merge“ sau „el a mers“, la înțeles se adaugă indicația timpului, prezent la unul, trecut la altul.

15

Flexiunea este caracteristică numelui sau verbului și arată fie relații ca „a cui“ sau „cui“ și altele la fel ²³⁴,

²³⁰ Întreg pasajul privitor la particula de legătură și „articol“ este incert, corupt, interpolat, iar interpretările posibile sînt greu de pus de acord în detaliu; în mare, se înțelege că Aristotel vorbește:

1) despre ceea ce și acum, în gramatica greacă, se numește particulă: δὴ, τοί, „de bună seamă, fără îndoială“, μέν... δέ „pe de o parte, ... pe de alta“ etc.;

2) despre prepoziții: ἀμφί, περί „în jurul“, „despre“;

3) despre conjuncții, fără să dea exemple.

Pentru Aristotel, ele au în comun «lipsa de înțeles», adică faptul că, luate singure, nu pot constitui, după el, expresia lingvistică a unei noțiuni.

²³¹ Părțile de vorbire declinabile: substantivul, pronumele, adjectivul, probabil și articolul, considerat ca pronume demonstrativ.

²³² Părțile cuvîntului nu au înțeles independent, așa cum pot avea părțile propoziției (vezi mai jos, r. 23 și urm.).

²³³ Aristotel dă ca exemplu cazul extrem al cuvintelor compuse, la care s-ar putea presupune totuși că părțile au sens independent, și totuși nu au, căci în grecește θεο- este o temă care nu se întrebuițează niciodată singură, ci doar în compunere sau însoțită de un morfem (ca în θεός-„zeu“), iar -δωρος se găsește doar în compunere, căci cuvîntul care înseamnă „dar“ este δῶρον; în plus, sinteza numelui compus Θεόδωρος nu este simpla sumă θεός + δῶρον.

²³⁴ Cazurile.

fie singularul sau pluralitatea ²³⁵, ca „oameni“ sau „om“,
 fie felurile de exprimare ale persoanei care vorbește ²³⁶, ca, 20
 de pildă, întrebarea sau porunca, întrucît „el a mers“
 sau „mergi“ sînt flexiuni ale verbului, potrivit acestei
 deosebiri.

Propoziția ²³⁷ este o alcătuire de sunete cu înțeles, din
 ale cărei părți unele își au înțelesul în ele însele (căci
 nu toate propozițiile sînt alcătuite din verbe și nume, ci
 putem avea propoziție și fără verb, ca în definiția omu-
 lui ²³⁸; ori cînd, totuși, propoziția trebuie să cuprindă o 25
 parte cu înțeles). Exemplu de parte cu înțeles prin ea
 însăși este „Cleon“ din „Cleon merge“. Propoziția poate
 constitui o unitate, în două chipuri, sau arătînd un sin-
 gur lucru sau fiind alcătuită din mai multe părți legate
 împreună: așa, de pildă, „Iliada“ este unitară prin legă-
 tura dintre părțile sale, iar definiția omului este unitară,
 pentru că arată un singur lucru.

21

În ce privește felurile numelui, avem numele simplu 30
 (înțeleg prin simplu, numele care nu-i alcătuit din ele-

²³⁵ Numărul.

²³⁶ Modulurile verbale, dar nu riguros în sensul pe care îl
 dăm astăzi termenului.

²³⁷ Termenul „propoziție“ (λόγος) are pentru Aristotel un
 sens foarte larg, care merge de la propoziția nominală (fără pre-
 dicat verbal), la o întreagă operă literară (de exemplu, „Iliada“),
 criteriul fiind *unitatea*, fie ea simplă (în propoziția care exprimă
 o noțiune unică: definiția), fie complexă (în întregurile care ex-
 primă un ansamblu coerent de noțiuni); dintre elementele *logo-*
sului, unele au sens propriu (numele, verbul), altele nu (parti-
 cule de legătură, prepoziții, conjuncții).

²³⁸ Ca de exemplu, în ἄνθρωπος ζῶον πεζὸν δίπουν „omul
 (este) o ființă bipedă fără aripi“ sau ἄνθρωπος ζῶον ἐπιστήμης
 δεκτικόν „omul (este) o ființă capabilă de știință“ (amîndouă de-
 finiții aristotelice).

mente cu înțeles aparte, cum este γῆ = pământ), și numele dublu²³⁹, alcătuit, fie dintr-o parte cu înțeles și alta lipsită de înțeles (ținând seama că distincția nu privește componentele în cadrul cuvântului)²⁴⁰; fie din părți cu înțeles. Mai putem avea nume alcătuite din trei, patru sau mai multe părți, cum sînt, de pildă, multe²⁴¹ nume (ale masaliotilor)²⁴² ca Ἑρμοκαϊκόξανθος²⁴³. Pe de altă 35 parte, orice nume este un nume obișnuit sau nume deosebit, metaforă sau nume de podoabă, nume format de 1457 b autor sau nume lungit, scurtat sau schimbat.

Înțeleg prin nume obișnuit acela folosit de fiecare dintre noi, și prin nume deosebit²⁴⁴, acela pe care îl întrebuintează alți oameni, încît desigur același nume poate să fie și nume obișnuit și nume deosebit, dar nu pentru aceiași oameni; astfel σίγυρον „lance“ este nume obișnuit pentru locuitorii din Cypru și nume deosebit pentru noi. 5

Metafora e trecerea asupra unui obiect a unui nume care arată alt obiect, trecere fie de la gen la specie, fie de la specie la gen, fie de la specie la specie, fie după un raport de analogie. Cu privire la trecerea de la gen la specie, dau următorul exemplu: „Iată, corabia mea stă pe loc“²⁴⁵, deoarece „a fi ancorat“ e unul din felurile de a sta. Exemplu de trecere de la specie la gen: „Desigur, 10

²³⁹ Compus.

²⁴⁰ Paranteză foarte strînsă, care face aluzie la absența de sens autonom al componentelor unui cuvînt compus, afirmată mai sus, cap. 20, 1457a 13; aceste componente au o valoare semantică în sine numai în cadrul cuvîntului compus.

²⁴¹ Exagerare.

²⁴² Locuitori ai Massaliei, colonie phocceană întemeiată în veacul al VII-lea î.e.n., actuala Marsilie.

²⁴³ *Hermocaicoxanthos*, probabil epitet al lui Zeus, în componența căruia intră numele a trei râuri din Asia Mică, din apropierea Phocceei, metropola masaliotilor: Ἑρμος, Κόικος și Ξάνθος.

²⁴⁴ Cuvînt străin, cuvînt rar, regionalism.

²⁴⁵ „Odiseia“ I 185 (M. 260), XXIV 308 (M.415—6).

Ulise a săvârșit mii de fapte frumoase“²⁴⁶, căci „mii“ înseamnă „multe“ și poetul îl întrebuițează aici în loc de „multe“. Exemplu de trecere de la specie la specie : „Secătuindu-i viața cu sabia lui de bronz“ și „tăind²⁴⁷ cu bronzul nepieritor...“²⁴⁸, fiindcă aici „a secătui“ înseamnă „a tăia“ și „a tăia“ înseamnă „a secătui“ ; și amîndouă 15 au înțelesul de a lua ceva.

Înțeleg prin trecere după un raport de analogie toate cazurile cînd termenul al doilea se află față de termenul întii în același raport cum e termenul al patrulea față de al treilea ; în acest caz, poetul va putea întrebuița al patrulea termen în loc de al doilea și pe al doilea în loc de al patrulea ; cîteodată, se adaugă și termenul la care se raportă cuvîntul înlocuit de metaforă. Pentru ca să fiu mai lămurit prin exemple, există același raport 20 între „cupă“ și „Dionysos“, ca între „scut“ și „Ares“²⁴⁹ ; poetul va spune deci despre cupă că-i „scutul lui Dionysos“ și despre scut, că-i „cupa lui Ares“²⁵⁰. De asemenea, există același raport între bătrînețe și viață, ca între seară și zi ; așadar, poetul va spune despre seară, cum zice Empedocle, că-i „bătrînețea zilei“, și despre bătrînețe că-i „seara vieții“ sau „apusul vieții“²⁵¹. În unele 25

²⁴⁶ „Iliada“ II 272 (M. 264) ; *μυρία* înseamnă, riguros, „zeci de mii“.

²⁴⁷ Se subînțelege „apa“ : tăind apa cu o cupă de bronz.

²⁴⁸ Ambele citate sînt din „Purificările“ lui Empedocles ; acțiunea generică de „a lua ceva“, are mai multe specii, între care „a lua apa, a goli, a secătui“ și „a lua viața, a tăia cursul vieții“, specii care se pot întrebuița una în locul alteia : „a lua viața (ca pe apă), a goli de viață“ și „a tăia, a întrerupe curgerea apei“.

²⁴⁹ Cupa stă față de zeul viței de vie (Dionysos) ca scutul față de zeul războiului (Ares) ; se poate deci zice „scut“ în loc de „cupă“, și invers ; pentru a evita însă confuzia și a preciza că termenul e folosit în accepție metaforică, se indică și noile raporturi create de metaforă, cum arată Aristotel în fraza următoare.

²⁵⁰ Metafora „cupa lui Ares“ apare în unul dintre fragmentele păstrate de la Timotheos.

²⁵¹ Probabil tot în „Purificări“, fără ca citatul să fie însă textual.

cazuri de analogie, nu există un nume propriu-zis, dar raportul va fi exprimat totuși la fel; de pildă, acțiunea de a împrăștia sămînța se numește „a semăna“, însă pentru a arăta acțiunea soarelui, care-și împrăștie lumina, nu este un cuvînt anume; cu toate acestea, raportul dintre această acțiune, față de lumina soarelui, este același și cu cel dintre „a semăna“ față de sămînță; de aceea, s-a spus „semănînd o lumină divină“²⁵². Se poate, încă, folosi acest fel de metaforă și în alt chip: după ce s-a arătat un lucru printr-un nume care aparține altui lucru²⁵³, se tăgăduiește acestuia una dintre însușirile sale specifice; așa, în loc de a numi scutul „cupa lui Ares“, va fi numit „cupa fără vin“²⁵⁴. 30

Nume plăsmuit e acela care nu era de loc folosit și pe care poetul îl face din capul lui; se pare că așa s-a întîmplat cu mai multe nume, cum ar fi ἔρυνες²⁵⁵, cu înțelesul de coarne, și ἀρητήρ²⁵⁶, cu înțelesul de preot. 35

Numele poate să fie lungit sau scurtat; este lungit, cînd s-a pus o vocală mai lungă decît vocala cuvîntului sau s-a intercalat o silabă; e scurtat, cînd i s-a tăiat 1458 a

²⁵² Nu se cunoaște autorul acestui hemistih.

²⁵³ Deci, după ce s-a spus „cupă“ în loc de „scut“, în temeiul raportului de mai sus.

²⁵⁴ E o precizare negativă destinată să atragă atenția asupra întrebuirii, nu proprii, ci metaforice a cuvîntului, tot așa cum mai sus „al lui Dionysos“, „a lui Ares“ erau precizări pozitive. Aici ar urma tratarea „numelui de podoabă“ (vezi 1457b 2 și cap. 22, 1458a 33) care lipsește din manuscris.

²⁵⁵ (*ernyges*) Forma cuvîntului e nesigură; în Eschyl, se găsește un ἔρυντας „ramuri tinere, vîrstare, mlădițe“ (format de la ἔρως, care are același sens) de unde, poate, sensul de „coarne (tinere)“.

²⁵⁶ (*areter*) („Iliada“ I 11); cuvîntul e derivat, cu ajutorul sufixului de agent -τήρ (-tēr), de la ἀρᾶσθαι „a se ruga“.

ceva ; exemple de cuvinte lungite sînt $\acute{\rho}\acute{o}\lambda\epsilon\omega\varsigma$ $\acute{\iota}\nu$ $\acute{\rho}\acute{o}\lambda\eta\omicron\varsigma$ ²⁵⁷, $\Pi\eta\lambda\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\upsilon$ $\acute{\iota}\nu$ $\Pi\eta\lambda\eta\acute{\iota}\alpha\delta\epsilon\omega$ ²⁵⁸ și de nume scurtate $\kappa\rho\acute{\iota}$ ²⁵⁹, $\delta\acute{\omega}$ ²⁶⁰ și $\acute{\omicron}\psi$ ²⁶¹ din $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}$ $\gamma\acute{\iota}\nu\epsilon\tau\alpha\iota$ $\acute{\alpha}\mu\phi\omicron\tau\acute{\epsilon}\rho\omega\upsilon\omicron\upsilon$ $\acute{\omicron}\psi$ ²⁶². Numele este modificat cînd dintr-un nume obișnuit se lasă neschimbată o parte, iar cealaltă parte se potrivește după plac, de pildă $\delta\epsilon\zeta\iota\tau\epsilon\rho\acute{o}\nu$ $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}$ $\mu\alpha\zeta\acute{o}\nu$ ²⁶³ în locul lui $\delta\epsilon\zeta\iota\acute{o}\nu$.

Privite în ele însele²⁶⁴, numele sînt unele masculine, altele feminine și altele intermediare²⁶⁵; masculine sînt cele care se sfîrșesc în ν , ρ < sau ς >²⁶³ sau în orice literă compusă cu ς (sînt două, ψ și ξ ²⁶⁷); feminine sînt cele terminate în vocalele totdeauna lungi, de pildă numele terminate în η și ω sau în vocala lungită α ²⁶⁸; așa fel încît, la urma urmelor, numărul terminațiilor posibile este același pentru numele masculine ca și pentru

²⁵⁷ ($\acute{\rho}\acute{o}\lambda\epsilon\omega\varsigma$, $\acute{\rho}\acute{o}\lambda\epsilon\omicron\varsigma$) exemplul de lungire a vocalei ($\acute{\omicron} > \acute{o}$) de fapt, a doua formă ($\acute{\rho}\acute{o}\lambda\epsilon\omicron\varsigma$) este forma veche (homică), din care provine prima ($\acute{\rho}\acute{o}\lambda\epsilon\omicron\varsigma$). forma atică, și nu prin scurtare, ci prin metateză (intervertire) de cantități. Aristotel ia ca forme de bază, formele atice.

²⁵⁸ (*Peleïdou*) (atic), (*Peleïadeō*) (homic, „Iliada“ I 1) amîndouă cu sensul de „a fiului lui Peleus“, exemplu de lungire a unei vocale ($\acute{e} > \acute{e}$) și de intercalare a unei silabe (—a—). Din punctul de vedere al gramaticii istorice, diferența dintre cele două forme comportă însă alte explicații.

²⁵⁹ (*kri*), prescurtare din $\kappa\rho\iota\theta\eta$ (*krithe*) „orz“.

²⁶⁰ (*dō*) prescurtare din $\delta\acute{\omega}\mu\alpha$ (*dōma*) „palat“; ambele prescurtări sînt uzuale în dialectul epic.

²⁶¹ (*ops*) prescurtare din $\acute{\omicron}\psi\iota\varsigma$ (*opsis*) „privire“.

²⁶² (*Mia ginetai amfoterōn ops*) „O singură privire din amîndoi (ochii) ieșea“, hemistih citat din Empedocle.

²⁶³ (*Dexiteron kata mazon*) „în apropierea sînului drept“ („Iliada“ V, 393; e vorba de locul unde se înfipsea o săgeată); *dexiteron* este comparativul lui *dexion* (folosit cu vechea sa valoare opozitivă: „dreptul (nu stîngul)“ și nicidecum o alterare arbitrară a pozitivului).

²⁶⁴ Adică independent de clasificările de mai sus: nume comune, metafore etc.

²⁶⁵ Neutre.

²⁶⁶ *n*, *r* < sau *s* >.

²⁶⁷ *ps* și *x* (= *cs*).

²⁶⁸ \acute{e} , \acute{o} sau \acute{a} .

numele feminine, deoarece ψ și ξ sînt una și aceeași (cu ς). Pe de altă parte, nici un nume nu se termină cu o mută²⁶⁹, nici cu o vocală scurtă. Numai trei nume 15
 $\mu\acute{\epsilon}\lambda\iota$, $\kappa\acute{o}\mu\mu\iota$, $\pi\acute{\epsilon}\pi\epsilon\rho\iota$ ²⁷⁰ se termină în ι și cinci în υ . Numele intermediare se termină în una din aceste²⁷¹ litere, în ν sau în ς .

22

Insușirea de bază a limbii este de a fi limpede, fără să fie comună. Este cu desăvîrșire limpede, cînd e alcătuită din nume obișnuite, dar atunci e și comună²⁷²; așa-i, de pildă, poezia lui Cleophon și a lui Sthenelos²⁷³. E nobilă și lipsită de banalitate, cînd folosește cuvinte care nu intră în întrebuințarea zilnică. Înțeleg prin aceasta 20
că folosește cuvîntul deosebit, metafora, numele lungit și, în linie generală, tot ce-i potrivit folosinței obișnuite. Dar dacă alcătuim limba numai din asemenea cuvinte, vom avea o exprimare enigmatică sau un barbarism; o exprimare enigmatică, dacă o alcătuim numai din metafore, și un barbarism, dacă ne folosim de cuvinte deosebite²⁷⁴. În adevăr, caracteristica enigmei este de a spune ceva cu rost, punînd la un loc termeni care nu se împacă²⁷⁵. Lucrul nu-i cu putință să fie realizat, cînd se alătură nume obișnuite în vorbirea curentă, dar e în- 25

²⁶⁹ Consoană ocluzivă.

²⁷⁰ (*meli*) „micre“, (*kommi*) „lipici“, (*peperi*) „piper“, toate trei substantive neutre, ca și cele cinci în υ (= y).

²⁷¹ În $-i$, $-y$; Aristotel omite să menționeze aici și $-a$, în care se termină un număr considerabil de substantive neutre; clasificarea lui Aristotel este aproximativă și, pe alocuri, eronată.

²⁷² Plată, fără relief, ternă, banală.

²⁷³ *Sthenelos* este probabil autorul de tragedii criticat de Aristofan în „Viespile“, v. 1313; mai mult nu se știe despre el.

²⁷⁴ Ca și mai sus, în cap. 21, 1457b 3—4, prin cuvînt „deosebit“ se înțelege un cuvînt împrumutat sau unul dialectal.

²⁷⁵ Enigma are un sens, pe care însă îl ascunde întrebuințarea metaforelor, prezentate ca termeni proprii.

găduit în metafore ²⁷⁶; de pildă: „Am văzut un om, care cu ajutorul focului lipea bronz pe spatele altui om“ ²⁷⁷ și alte enigme la fel. Prin alăturarea cuvintelor deosebite, se dă naștere la un barbarism.

Prin urmare, trebuie să facem oarecum un amestec 30
din aceste nume; căci, prin cuvântul deosebit, metaforă,
cuvântul de podoabă și celelalte feluri de nume despre
care s-a vorbit, se va evita banalitatea și vulgaritatea,
iar pe de altă parte, numele obișnuit va aduce claritatea.

Ceea ce contribuie, în mare parte, la claritatea 1458 b
limbii și la evitarea banalității sînt lungirile, scurtările
și schimbările din cuvinte; astfel, îndepărtîndu-se de
forma comună și de folosința obișnuită, aceste cuvinte
vor face ca limba să nu fie banală, iar, pe de altă parte,
găsindu-se în uz, se va menține și claritatea. Așa fiind. 5
n-au dreptate cei care critică o atare limbă și care, pe
scenă, își bat joc de poet ²⁷⁸, ca, de pildă, Euclides cel bă-
trîn ²⁷⁹, care spune că-i ușor să compui versuri, dacă ai
libertatea să lungești cuvintele după voie, și care Euclides,
în derîdere, a făcut conform acestui mod de exprimare
versurile *Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα* ²⁸⁰ și *Οὐκ*
ἄν γ' ἐρώμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον ²⁸¹.

²⁷⁶ Căci numai întrebuițat metaforic, un termen poate fi ambiguu, în sensul că, la prima vedere, poate fi luat după sensul său propriu, ceea ce duce la absurdități.

²⁷⁷ Ghicitoare atribuită poetei Cleobulina și explicată de Aristotel însuși, în „Retică“ III 2, 1405a 35; cuvintele „lipea“ și „bronz“ sînt luate în sens metaforic: „lipea“ în sensul de „punea, aplică“ (metaforă de la specie la specie) și „bronz“ pentru „ventuză (de bronz)“ (metaforă de la gen la specie); deci „Am văzut un om care, cu foc, aplica ventuze altui om“.

²⁷⁸ Probabil este vorba de Homer.

²⁷⁹ Nu se știe cine a fost.

²⁸⁰ „Pe Epichares l-am văzut spre Marathon mergînd“.

²⁸¹ „Nedorindu-i ciuși de puțin elebora aceluia om“ (*elebora* era o plantă medicinală dătoare de nebunie). Ambele versuri sînt niște hexametri defectuoși (cu lungiri arbitrare de vocale) și ridicoli prin disproporția dintre conținutul neînsemnat și solemnitatea epică a formei.

Întrebuințarea vădită, ca să spunem așa, a acestui fel de exprimare ar produce un efect ridicol și trebuie măsură în folosirea fiecăreia dintre părțile limbii; în adevăr, dacă folosim la loc nepotrivit metaforele, cuvintele deosebite etc. vom ajunge la același rezultat, ca și cum le-am folosi pentru a stârni râsul. Cît de departe e de acest procedeu întrebunțarea cea potrivită, ne putem da seama din exemplul versurilor epice, dacă introducem în vers cuvinte obișnuite. Să înlocuim cuvîntul deosebit, metaforele etc., cu cuvinte obișnuite, și se va vedea că spunem adevărul: astfel Eschyl și Euripide au compus același vers iambic, numai că Euripide a schimbat un singur cuvînt, punînd în locul unui cuvînt deosebit, un cuvînt obișnuit și unul din cele două versuri ne pare înrămos, iar celălalt mediocru. În adevăr, Eschyl spusese în „Philoctet“²⁸²:

„rana ce-mi mănîncă ale piciorului cărnuri...“; Euripide, în loc de „mănîncă“, a spus „ospătează“. Același lucru dacă în versul:

„și acum doar un mărunțel, om de nimic, un biet netrebnic“²⁸³, s-ar substitui cuvintele obișnuite și s-ar spune:

„și acum un om mic de stat, slab și bicisnic...“. La fel versurile:

²⁸² Tragedie pierdută ca și cea a lui Euripide, cu același titlu, la care se face aluzie mai jos; s-a păstrat numai cea a lui Sofocle. Philoctet a fost prieten cu Heracles și singurul care știa unde este îngropat eroul și săgețile sale; un oracol a făcut știut că Troia nu poate fi luată de greci fără săgețile lui Heracles și fără Philoctet; acesta le dezgroapă, pleacă cu grecii, dar scapă una din aceste săgeți pe picior și-și face o rană purulentă atât de rău mirositoare, încît grecii sînt nevoiți să-l debarce în Lemnos; acolo petrece nouă ani, singur și în cumplite suferințe, pînă cînd, după moartea lui Ahile, vine Ulise și-l convinge să se întoarcă lîngă Troia (care încă rezistă); acolo reușește să fie vindecat.

²⁸³ „Odiseia“ IX 515 (M. 664—5).

„scăunaș de rînd, punînd pe jos și-o fărîmiță de masă“²⁸⁴, substituite prin :

„scăunaș urît, punînd pe jos și o meșcioară“. Sau „țăr murile urlă“²⁸⁵ și țăr murile vuiesc.

Să mai adăugăm că și Aripbrates²⁸⁶ își bătea joc pe scenă de autorii de tragedii, pentru că foloseau expresii pe care nu le-ar întrebuița nimeni în convorbire, spunînd, de pildă, δωμάτων ἄπο, iar nu ἀπὸ δωμάτων²⁸⁷ și σέθεν²⁸⁸ ἐγὼ δέ νιν²⁸⁹ și Ἀχιλλέως πέρι în loc de περὶ Ἀχιλλέως²⁹⁰ și alte expresii la fel²⁹¹, scot exprimarea din vulgaritate ; însă Aripbrates nu știa acest lucru. 1459 a

De altfel, e lucru important să ne folosim cum trebuie de fiecare dintre modurile de expresie, despre care vorbim, nume duble, de pildă, sau nume deosebite, dar cel mai de seamă e să reușești pe deplin metaforele. Cu drept cuvînt, metafora e singurul lucru care nu se poate lua de la altul, și-i dovada unui dar firesc ; căci a face metafore bune înseamnă a vedea bine asemănările. 5

În ce privește numele, cele duble se potrivesc mai ales cu ditirambii, cele deosebite, cu versurile eroice, iar metaforele, cu versurile iambice²⁹². Pe lîngă aceasta, în versurile eroice se pot folosi toate expresiile despre care vorbim, pe cînd în versurile iambice, sînt potrivite numai numele de care ne folosim în convorbire, dat fiind că, 10

²⁸⁴ „Odiseia“ XX 259 (M. 335).

²⁸⁵ „Iliada“ XVII 265 (M. 246—7).

²⁸⁶ Nici despre *Aripbrates* nu se știe nimic cert ; se poate doar presupune că a fost comedialograful atacat de Aristofan în „Cavalerii“ v. 1280 și în „Viespile“ 1275.

²⁸⁷ *Domaton apo* în loc de *apo domaton* „de la palate“.

²⁸⁸ *Sethen* „de la tine“.

²⁸⁹ *Egō de nin* „iar eu pe el“.

²⁹⁰ *Achilleōs peri* „lui Ahile în jur“ în loc de *peri Achilleōs* „în jurul lui Ahile“.

²⁹¹ Toate des întrebuițate în epopee.

²⁹² Adică ou genul tragic.

în aceste versuri, se imită cît mai mult cu putință limba obișnuită ²⁹³; așadar, n-avem aici decît cuvîntul obișnuit, metafora și cuvîntul de podoabă. Dar am vorbit deajuns despre tragedie și despre imitația cu ajutorul acțiunii.

15

23

În privința imitației narative în versuri ²⁹⁴, trebuie ca și în tragedii, să alcătuim subiectul în așa fel, încît să fie dramatic și să se refere la o singură acțiune, întregă și deplină, avînd un început, un mijloc și un sfîrșit, pentru ca, fiind unitară și întregă, ca o ființă vie, să ne dea plăcerea care îi este specifică; lucrul e evident, și compozițiile epice nu trebuie să fie asemenea cu povestirile istorice, în care arătăm, nu o singură acțiune, ci un singur interval de timp, adică toate evenimentele care, în decursul acestui interval de timp, s-au întîmplat unui singur om sau mai multora, fără a avea între ele decît o legătură întîmplătoare. Așa, de pildă, după cum bătălia navală de la Salamina ²⁹⁵ și bătălia pe care au dat-o cartaginezii în Sicilia ²⁹⁶ au avut loc în aceeași epocă, fără ca totuși să urmărească de loc același scop; tot astfel, în succesiunea timpurilor, adeseori un lucru se întîmplă după altul, fără ca amîndouă să aibă un scop comun. Dar la drept vorbind cea mai mare parte dintre poeți cad în această greșală.

20

25

²⁹³ Se pare că aceasta era tendința în vremea lui Aristotel, iar considerațiile lui de mai sus pot fi privite ca o reacțiune la această tendință.

²⁹⁴ Epopeea; pentru tot ce se întemeiază pe premise stabilite în capitolele anterioare, vezi *Indicele analitic*.

²⁹⁵ Lupta din 480 î.e.n., în care grecii confederați au zdrobit flota de invazie persă.

²⁹⁶ Tot în 480 (după Herodot, în aceeași zi cu cea de la Salamina); cartaginezii au fost înfrinți de grecii din Sicilia, conduși de Gelon, tiranul Siracuzei.

De aceea, cum am mai spus-o, și din acest punct de vedere Homer poate fi considerat drept cel mai minunat dintre toți poeții; el n-a tratat într-un poem nici chiar întreg războiul Troiei, deși acesta avea un început și un sfârșit; drept e, subiectul ar fi fost prea lung și greu de cuprins dintr-o singură privire, sau, chiar dacă ar fi păstrat măsura în întindere, ar fi fost complicat, din pricina diversității evenimentelor. Așadar, el n-a luat decît o anumită parte din război²⁹⁷ și multe dintre celelalte întîmplări le tratează sub formă de episoade, de pildă Catalogul corăbiilor²⁹⁸ și alte episoade, cu care își presară poemul. 30

În schimb, ceilalți poeți²⁹⁹ își compun poemul cu privire la un singur erou³⁰⁰, la o singură perioadă sau la o singură acțiune alcătuită din părți multiple, cum face autorul „Cypriilor“³⁰¹ și acela al „Micii Iliade“³⁰². De aceea, pe cînd în „Iliada“ și „Odiseia“ nu se pot scoate din fiecare decît o tragedie sau două, din „Cyprii“, se pot scoate multe, iar din „Mica Iliadă“, cel puțin opt, cum ar fi: *Judecata armelor*³⁰³ *Philoctet*³⁰⁴, *Neoptole-* 1459 b. 5

²⁹⁷ Mînia lui Ahile.

²⁹⁸ „Iliada“ II 484—760 (M. 486—749) în care se arată componența flotei de asediu grecești.

²⁹⁹ Autorii poemelor din așa-zisul Ciclu epic (v. Anexa I).

³⁰⁰ Cf. cap. 8, 1454a 16 și urm.

³⁰¹ Poem epic atribuit unui anume *Stasinus din Cypru* (de unde titlul) și în care se narau antecedentele războiului troian, pînă la primele lupte; opera s-a pierdut, ca și cea următoare.

³⁰² Epopee ciclică, ca și precedentă, atribuită lui *Lesches din Lesbos*; cuprinde întîmplările petrecute în jurul luptei pentru armele lui Ahile (disputa dintre Ulise și Aias din care ultimul a ieșit înfrînt; vezi mai sus, cap. 18; 1456a 1) pînă la căderea Troiei (dacă nu cumva această parte constituie subiectul unui alt poem, „Căderea Troiei“, al lui Arctinos).

³⁰³ Consecințele ei constituie subiectul dramatic al lui „Aias“ de Sofocle, care s-a păstrat, și al altor tragedii cu același titlu (printre care și una a lui Eschyl), care s-au pierdut.

³⁰⁴ Dintre mai multe, s-a păstrat numai „*Philoctet*“ al lui Sofocle.

*mos*³⁰⁵, *Eurypylos*³⁰⁶, *Ulise cerșetor*³⁰⁷, *Lacedemonienele*³⁰⁸, *Căderea Troiei*, *Plecarea corăbiilor*³⁰⁹, *Sinon*³¹⁰ și *Troienele*³¹¹.

24

Mai departe, epopeea trebuie să cuprindă aceleași varietăți ca și tragedia: trebuie să fie simplă sau complexă, de caracter sau patetică. Și părțile componente, în afară de cînt și de elementul spectaculos, trebuie să fie aceleași, căci are nevoie și de răsturnări de situație și de recunoașteri și de întîmplări nenorocite; și, în plus, de gînduri alese și de exprimare frumoasă, lucruri pe care Homer cel dintîi le-a pus în practică, în chip desăvîrșit. În adevăr, pe de o parte, el a compus fiecare dintre cele

³⁰⁵ Neoptolemos (= „de curînd venit la război“), sau Pyrrhus, este fiul lui Ahile și al Deidamiei, fiica regelui din Scyros; a sosit tirziu lîngă Troia asediată, adus de la Scyros de către Ulise; a fost unul dintre grecii ascunși în calul de lemn și a ucis cu mîna lui pe Priam, refugiat împreună cu ai săi lîngă altarul lui Zeus.

³⁰⁶ Fiul lui Telephos, deci nepotul lui Heracles; era rege al Mysiei și a venit în ajutorul troienilor, dar a fost omorît de Neoptolemos.

³⁰⁷ E vorba, probabil, de travestirea lui Ulise în cerșetor, ca să poată pătrunde în Troia și pregăti căderea ei prin furtul Paladiumului, o statuie a Atenei de care era legată soarta cetății.

³⁰⁸ Femeile spartane din suita Elenei, care au ajutat-o pe stăpîna lor, înțeleasă cu Ulise și Diomedea, să fure Paladiumul. S-au păstrat cinci versuri dintr-o tragedie de Sofocle cu acest titlu.

³⁰⁹ Probabil, plecarea simulată a corăbiilor grecești, care așteptau, ascunse în dosul unei insule, să se reîntoarcă, după introducerea calului de lemn în Troia.

³¹⁰ Grecul abil care a convins pe troieni să ducă în cetate calul de lemn, provocînd astfel dezastrul Troiei; cf. Vergiliu „Eneida“ II 57—198 și 233—265. Subiectul a fost dramatizat de Euripide, în tragedia pierdută „Epeios“.

³¹¹ S-a păstrat o tragedie a lui Euripide cu acest titlu, în care se analizează dramatic soarta femeilor troiene după moartea bărbaților lor, în preajma distribuirii lor în captivitatea căpeteniilor aheie.

două poeme ale sale, așa fel încît a făcut din „Iliada“ un poem simplu și patetic, iar din „Odiseia“ un poem complex (doar e plină de recunoașteri de la un capăt pînă la celălalt) și un poem de caracter; pe de altă parte, el îi întrece pe toți poeții prin limbă și cugetare. 15

În schimb, epopeea se deosebește de tragedie prin întinderea compoziției și prin vers. În ce privește întinderea, limita arălată de noi este bună: trebuie să putem îmbrățișa cu privirea începutul și sfîrșitul; așa ar fi niște compoziții epice mai scurte decît cele vechi³¹² și care ar egala aproape totalitatea tragediilor jucate la o aceeași reprezentare³¹³. Epopeea are o trăsătură particulară de seamă, care-i îngăduie să aibă mai multă întindere; pe cînd în tragedie, nu-i cu putință să se imite mai multe părți ale acțiunii petrecute în același timp, ci numai acțiunea de pe scenă³¹⁴, jucată de actori, în epopee, dimpotrivă, datorită faptului că ea este o povestire, se pot trata mai multe părți simultane ale acțiunii și acestea, dacă sînt potrivite cu subiectul, sporesc bogăția poemului. Așa se face că acest avantaj contribuie să dea măreție operei, să procure ascultătorului plăcerea schimbării și să ușureze varietatea episoadelor deosebite unele de altele; se știe că tragediile cad din pricina elementului uniform, care satură repede. 20 25 30

Referitor la metrul eroic³¹⁵, experiența ne arată că-i potrivit cu epopeea. În adevăr, dacă cineva ar întrebuița în alcătuirea unei imitații narative o altă măsură, sau mai multe, s-ar vedea că-i ceva supărător; aceasta, din pricină că metrul eroic este metrul cel mai grav și cel

³¹² Adică, în special, decît „Iliada“ și „Odiseia“, care, din acest punct de vedere, nu mai sînt date ca model.

³¹³ Trei tragedii și o dramă satirică.

³¹⁴ Aici este originea regulii „unității de loc“, elaborată de Renașterea italiană și de clasicismul francez.

³¹⁵ Hexametrul dactilic (v. Anexa III).

mai bogat și, de aceea, se potrivește cel mai bine cu cuvintele deosebite și cu metaforele; căci, și din acest punct de vedere, imitația narativă le întrece pe celelalte. 35
 Dimpotrivă, versul iambic și tetrametrul trohaic sînt pline de mișcare și merg bine, unul cu dansul, celălalt cu acțiunea. Și mai nesăbuit ar fi rezultatul, dacă s-ar amesteca aceste măsuri, cum a făcut Chairemon. Pentru acest 1460 a
 motiv, nimeni n-a alcătuit o compoziție întinsă cu alt metru decît cu metrul eroic; dar, cum am mai spus ³¹⁶, natura însăși ne învață să alegem metrul cel mai potrivit.

Printre numeroasele merite care-l fac pe Homer 5
 demn de laudă, este mai ales și acela că singur el dintre toți poeții știe care trebuie să fie aportul său personal în poem. De fapt, poetul nu trebuie să spună decît prea puține lucruri în numele său; doar nu prin aceasta este el imitator. Ceilalți poeți, cînd recită, se scot în evidență pe ei înșiși de-a lungul întregului poem și imită puține lucruri și arareori, pe cînd Homer, după o scurtă 10
 introducere, înfățișează imediat un bărbat, o femeie sau vreun alt personaj bine caracterizat, ceea ce înseamnă că fiecare dintre eroii săi reprezintă cîte un caracter și nu este lipsit de specificul său.

În tragedii, trebuie să introducem miraculosul ³¹⁷, dar în epopee, e cu putință să mergem chiar pînă la elementul irațional ³¹⁸, unul din principalele izvoare ale miraculosului; lucrul e posibil, deoarece n-avem sub ochi personajul în acțiune; așa, de pildă pe scenă, amănunțele referitoare la fugărirea lui Hector ³¹⁹, ar părea ridi- 15

³¹⁶ Vezi mai sus, cap. 4, 1449a 23—5 și cap. 24, 1459b 32.

³¹⁷ Vezi cap. 9, 1452a 4.

³¹⁸ Termenul are în „Poetică” o accepțiune largă, în care intră tot ceea ce nu poate fi afirmat ca adevărat (irealul, imposibilul) sau nici măcar nu poate fi gîndit (absurdul).

³¹⁹ Iliada XXII 205 (M. 133) și urm.

cole; pe de o parte, grecii în așteptare și care nu iau parte la urmărire, pe de alta, Ahile, care le face numai un semn din cap; dar, în epopee, acest lucru nu se bagă de seamă. Miraculosul de altfel este plăcut; dovadă, faptul că toți oamenii, când povestesc ceva, adaugă și de la ei ceva, cu gândul de a plăcea.

Tot Homer a învățat cu osebire pe ceilalți poeți meșteșugul de a minți fără să se cunoască. Și anume, este vorba despre raționamentul fals. Ori de câte ori un lucru existent sau o întâmplare atrag după sine alt lucru sau altă întâmplare, oamenii își închipuie că dacă au în față consecventul, și antecedentul trebuie să existe sau să se fi întâmplat; raționamentul este însă evident greșit³²⁰. De aceea, dacă primul fapt este fals, dar aduce în mod necesar după sine un alt lucru real sau care urmează să se împlinească, sîntem înclinați să facem una și aceeași legătură, întrucît cugetul nostru, știind că al doilea lucru e adevărat, deduce din aceasta, în mod greșit, că și antecedentul este adevărat. Un atare exemplu îl avem în povestea „Băii”³²¹.

Trebuie să preferăm întâmplările imposibile, care

³²⁰ Dat fiind că un fenomen real duce la considerarea ca real a antecedentului său, atunci cînd legătura dintre cele două fenomene este considerată nu numai obișnuită și normală, ci și necesară.

³²¹ *Νῆπτα* „Baia” este titlul întregului cînt al XIX-lea din „Odiseia”, nu numai al episodului „băii”, pomenit de Aristotel mai sus, în cap. 16, 1454b 30. Nu se știe exact de care paralogism este vorba, căci sînt două posibilități: 1) cel al „arcului”, menționat în cap. 16, 1455a 13 și urm., și ale cărui premise se găsesc în „Odiseia” XIX 572 (M. 755) și urm. și 2) cel implicit în dialogul dintre Ulise și Penelopa [„Odiseia” XIX 165 (M. 216) și urm.], în care Ulise se dă drept un călător cretan și se face crezut descriind îmbrăcămintea lui Ulise (dar mulți puteau să cunoască această îmbrăcămintă și, printre aceștia, Ulise însuși; dacă descrierea îmbrăcămintei era exactă, nu rezultă că și povestitorul era cu adevărat un călător cretan).

par adevărate, celor posibile, dar de necrezut³²². Pe de altă parte, să nu alcătuim subiecte cu părți iraționale; dimpotrivă, să nu se găsească nimic absurd în subiect, doar numai dacă se petrece în afara piesei, ca Oedip care nu știe în ce fel a murit Laios³²³. Lucrul irațional însă nu poate fi îngăduit în desfășurarea dramei în sine, ca în „Electra”³²⁴, de pildă, unde asistăm la povestirea jocurilor pythice, ori în „Mysienii”³²⁵, unde un personaj venit din Tegeea pînă în Mysia nu deschide gura. Așa fiind, n-are rost să spunem că, fără elementul irațional, subiectul ar fi știrbit. Mai întii, că trebuie să ne ferim de a compune asemenea subiecte; dar și împotriva absurdului, poetul poate introduce elementul irațional, dacă știe să-i dea o anumită înfățișare de adevăr. Altfel, n-am putea admite lucrurile de necrezut din „Odiseia”, în povestirea expunerii lui Ulise pe țărnm³²⁶; dacă un poet prost le-ar introduce în opera sa, le-am vedea numai deocît; în „Odiseia” însă, printre alte merite, poetul îl are și pe acela de a acoperi absurdul, făcînd ca povestirea să fie mai plăcută.

³²² Contradicția cu cap. 9, 1451a 37 și urm. este mai mică, dacă se consideră că Aristotel se gîndește mai ales la credibilitatea estetică, care se poate împăca, de exemplu, și cu un raționament greșit (paralogism) ca cele menționate mai sus.

³²³ Cf. cap. 15, 1454b 7—9. Iraționalul trebuie respins mai ales din conexiunea esențială a faptelor relatate, din intriga fundamentală care, în tragedie, se desfășoară pe scenă.

³²⁴ În „Electra” lui Sofocle (vv. 680—760), un personaj povestește Electrei pretinsa moarte a lui Oreste la jocurile pythice care, pe vremea lui Oreste, nu existau încă (anacronism).

³²⁵ Există cîteva tragedii cu acest nume (de Eschyl, Sofocle și alții); personajul mut este probabil Telephos (vezi cap. 13, 1453a 20), satirizat și de comicii contemporani cu Aristotel, căci un personaj de tragedie care nu vorbește era considerat absurd și ridicol.

³²⁶ Din „Odiseia” XII 116 (M. 157) și urm. unde se povestește cum pheacienii, acostînd la Itaca, au așezat pe țărnm pe Ulise adormit, împreună cu darurile din partea regelui Alcinoos, fără ca eroul să se trezească.

În ce privește limba, se cere să fie deosebit de îngrijită, mai ales în părțile lipsite de acțiune și care nu cuprind nici înfățișarea unui caracter, nici exprimarea unei cugetări; o limbă prea strălucită, în schimb, ascunde caracterele și felul lor de a gândi. 5

25

Vom putea înțelege bine diferitele probleme și dezlegările lor, numărul și felurile lor, dacă le vom privi după cum urmează ³²⁷.

De vreme ce poetul e un imitator, asemenea pictorului sau oricărui alt artist care dă formă imaginilor, trebuie ca totdeauna să adopte, neapărat, unul dintre cele trei chipuri de a imita: sau să înfățișeze lucrurile așa cum au fost sau sînt în realitate, sau așa cum se spune că sînt și cum par, sau așa cum ar trebui să fie. Pe de altă parte, el redă lucrurile cu ajutorul limbii, care cuprinde cuvîntul deosebit, metafora și numeroase schimbări ale vorbirii, îngăduite poezilor ³²⁸. 10

Să adăugăm că n-avem aceeași regulă de apreciere pentru politică și poetică, nici pentru celelalte categorii de artă și poetică. În domeniul artei poetice, putem avea greșeli de două feluri: o greșeală care privește însăși arta poetică și alta întîmplătoare. În adevăr, dacă poetul a ales să imite un anumit lucru și n-a izbutit din nepri-cepere, greșeala privește însăși arta poetică; dar dacă 15

³²⁷ E un capitol de polemică cu cei care l-au criticat pe Homer. Aristotel încearcă să respingă obiecțiile acestora, așezînd faptele în lumina principiilor pe care le rezumă la începutul capitolului și trecînd apoi la elucidarea a douăsprezece chestiuni controversate de critica homerică. Homer fusese aspru criticat, mai ales de sofîști, dar nu atît pentru scăderile poetice ale operei sale, cît pentru erori și inadvertențe de fapt, analizate într-un strîmt spirit raționalist și moralizant, cu totul lipsit de perspectivă istorică.

³²⁸ Lungiri, scurtări etc.

n-a izbutit, pentru că și-a închipuit greșit acest lucru, de pildă, dacă a înfățișat calul aruncându-și înainte, în același timp, amîndouă picioarele din dreapta, sau dacă greșeala poetului se referă la o anumită știință, cum ar fi medicina sau indiferent care altă știință, sau dacă introduce în poem lucruri care nu-s cu puțință în nici un fel, atunci greșeala nu mai privește arta poetică însăși. Prin urmare, trebuie să ținem seama de aceste puncte de vedere, pentru a răspunde criticilor referitoare la aceste probleme. 20

Să luăm, mai întii, cazurile care privesc arta în sine. Dacă în poem se găsesc lucruri care nu pot avea loc, este o greșeală, dar care-i de iertat, cînd se atinge scopul urmărit de artă (scop arătat), sau dacă, în acest fel, acea parte a operei sau alta devine mai vie. Exemplu, fugărirea lui Hector³²⁹. Dacă însă acest scop putea fi atins mai bine sau tot atît de bine, respectînd și adevărul, greșeala nu mai e de iertat, deoarece trebuie, pe cît e cu puțință, să nu facem nici un fel de greșeală. 25

Trebuie să mai vedem în care dintre cele două categorii intră greșeala: în greșelile privitoare la artă sau în cele care se referă la alt lucru întîmplător. Cu drept cuvînt, e o mai mică greșeală de a nu fi știut că ciuta n-are coarne, decît de a o descrie într-o imitație proastă. Pe lîngă aceasta, dacă se critică nerespectarea adevărului, s-ar mai putea răspunde că poetul a înfățișat lucrurile cum ar trebui să fie, ca și Sofocle, care spunea că el înfățișa oamenii așa cum ar trebui să fie, pe cînd Euripide îi înfățișa așa cum sînt. În afara acestor două 30
răspunsuri, se mai poate invoca opinia generală, de 35

³²⁹ „Iliada“ XXII, 205 (M. 129) și urm., în care Homer, pentru a obține surpriza și pentru a scoate în evidență pe Ahile, comite unele absurdități care, pe scenă, ar fi sărit în ochi (cf. cap. precedent, 1460a 15).

pildă, în povestirile referitoare la zei ³³⁰. În adevăr, poate că poeții nu le povestesc nici înfrumusețându-le, nici după adevăr, ci așa cum spunea Xenophanes ³³¹, „după opinia ^{1461 a} generală“. Alte fapte pot fi povestite, nu înfrumusețate, ci cum se petreceau odinoară, de pildă, în ce privește armele: „lăncile erau înfipte drept și cu virful în sus“ ³³²: așa era atunci obiceiul, cum mai este și astăzi la illyri.

Pentru a ne da seama dacă o anumită vorbă sau faptă a unui personaj este frumoasă sau dimpotrivă, nu trebuie să judecăm numai fapta sau vorba, adică să 5 vedem dacă, prin ea însăși, este aleasă sau josnică; mai trebuie să considerăm și personajul care acționează sau vorbește, cui se adresează când acționează sau vorbește, pentru cine, în ce scop, dacă, de pildă, o face pentru a-și mări fericirea sau pentru a se feri de-o nenorocire mai mare ³³³.

Mai sînt și alte greutăți de rezolvat, dacă ținem seama de exprimare ³³¹; de pildă, vom explica întrebuintarea cuvîntului deosebit οὐραῖς μὲν πρότον ³³⁵ („mai 10

³³⁰ Imoralitatea multora dintre ele era un vechi cap de acuzație împotriva poeziei din partea filozofilor și a sofistilor.

³³¹ Xenophanes din Colophon (Ionia), întemeietorul școlii eleate; a trăit în secolul VI î.e.n. și a scris un poem filozofic „Despre natură“, în hexametri, în care atacă politeismul și antropomorfismul credințelor tradiționale, atacînd și pe Homer; după părerea lui Xenophanes, despre zei nu se poate ști nimic rațional, iar reprezentarea lor antropomorfică confirmă irealitatea lor, căci ei reprezintă o simplă proiecție mitică a vieții umane.

³³² „Iliada“ X 152—3; se găsea nepotrivit acest mod de a înfige lăncile, pentru că oferea mai puțină stabilitate și, prin căderea unei singure lănci, s-ar fi putut alarma toată tabăra.

³³³ Aristotel combate criticile care, neținînd seama de context decretează drept iraționale lucruri care nu sînt iraționale decît luate izolat, fără înțelegerea unitară a psihologiei personajelor și a motivelor pentru care acestea acționează.

³³⁴ E vorba, în cele ce urmează, de ambiguități de sens ale cuvintelor homerice.

³³⁵ οὐραῖς μὲν πρότον („Iliada“ I 50 — M. 49); οὐραῖς (oureas) însemna la Homer atît „cațir“, cît și „paznic“; aici însă, „cațir“, contrar părerii lui Aristotel.

întîi catîrii”), presupunînd că poetul nu vrea să spună „catîri”, ci „paznici”. La fel, când ne spune despre Dolon³³⁶ ὄς ρ’ἦτοι εἶδος μὲν ἔην κακός³³⁷ („slut era la  nf tişare”) nu înteleg un trup schilod, ci o faşă slută ; căci cretanii înteleg prin „frumuseşea  nf tiş rii” frumuseşea feşei. Tot aşa, când spune ζωρότερον δ  κ ραιε³³⁸ („amestecă-l mai tare”), nu-i vorba de a da un vin „neamestecat”, ca beşivilor, ci de a face amestecul „mai repede”.

15

Se poate iarăşi ca o expresie să fi fost  ntrebuinşat  metaforic, de pildă, „toţi zeii şi toţi războinicii dormir  noaptea-ntreagă”; şi tot acolo, poetul spune : „c nd îşi aşintea privirile spre c mpia troiană (se minuna auzind) sunetul flautelor şi al fluielor”³³⁹. Aici, „toţi” e folosit metaforic în loc de „mulţi”, deoarece totalitatea presupune un număr mare. La fel şi „singură” din „singură ea nu se culcă”³⁴⁰ este spus tot metaforic, căci lucrul cel mai bine cunoscut, este unic³⁴¹ în felul său.

20

³³⁶ Spion troian, prins de Ulise şi de Diomede, pe c nd incerca să se furişeze în tabăra grecilor.

³³⁷ *hos r’etoï eidos men een kakos* („Iliada” X 316 — M. 303) ; Εἶδος (*eidos*)  nsemna în mod obişnuit „ nf tişare” în general, chiar „trup”, nu numai ca aici „faşă”; Dolon nu era „slut la trup”, căci în epopee se vorbeşte despre agilitatea lui.

³³⁸ *Zoroteron de keraie* („Iliada” IX 202 — M. 200—1) ; Ahile porunceşte lui Patroclos să amestece vinul cu apă ; ζωρότερος (*zoroteros*) are însă şi sensul de „vin neamestecat” cum beau numai beşivii.

³³⁹ Două pasaje homerice, din „Iliada” X, 1—2 (contaminat cu II 1—2) şi X 11—13, care par contradictorii, căci dacă *toţi* dormeau, Agamemnon nu putea să-şi aşinteasc  privirile spre c mpia troiană etc. ; dar „toţi” e luat în sens metaforic.

³⁴⁰ „Iliada” XVIII 489 (M. 478), „Odiseia” V 275 (M. 365—6) ; e vorba de constelaşia Ursei mari ; aceasta însă nu este *singura* care să nu apună de loc în cursul unui an.

³⁴¹ Lucrul cel mai bine cunoscut capătă un relief psihologic care ne face să-l socotim unic pe fondul obscur al lucrurilor mai puşin bine cunoscute.

Se poate găsi lămurirea și în cercetarea accentului ³⁴²; în felul acesta explică Hippias din Thasos ³⁴³ *δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι* ³⁴⁴ („îi îngăduim să dobândească slavă“) și *τὸ μὲν οὖ καταπύθεται ὄμβρω* ³⁴⁵ („parte din el putrezește de ploaie“). Alte pasaje se explică printr-o pauză între cuvinte ³⁴⁶, ca în Empedocles: „Pe dată s-au făcut muritoare lucruri pînă atunci nemuritoare; cele curate înainte, s-au amestecat acum“. Sînt părți care se explică 25 prin cuvinte cu două înțelesuri, ca *παρώχηκεν δὲ πλέω νύξ* ³⁴⁷ („trecură mai bine de două părți ale nopții“), căci cuvîntul *πλέω* are înțeles ambiguu. Altele se explică prin unele deprinderi de vorbire: de exemplu se dă numele „vin“ oricărui fel de băutură amestecată, din care pricină s-a 30 putut spune că Ganymedes „toarnă vin lui Zeus“ deși zeii

³⁴² Inclusiv cantitatea și spiritele (semne grafice dintre care unul, cel lîn ('), nu are valoare fonetică, iar celălalt, cel aspru (") are valoarea unei aspirații (= h).

³⁴³ Necunoscut.

³⁴⁴ *didomen de hoi euchos aresthai* („Iliada“ XXI, 297), în care Hippias schimbă accentul din *δίδομεν* (indic. prez. act. pers. I pl.) în *διδόμεν* (infinitiv prezent activ cu valoare imperativă), pentru a salva anumite prejudecăți în legătură cu Zeus.

³⁴⁵ *to men hou kataputhetai ombro* („Iliada“ XXIII 328 — M. 325) în care același Hippias substituie lui *οὖ* „din care (o parte)“, *οὖ* „nu“ (lecțiunea noastră actuală), pentru a evita nonsensul unui arbore care putrezește de ploaie numai în parte.

³⁴⁶ Printr-o bună punctuație; în citatul din Empedocles (fr. 35 vv. 14—15), de punctuație depinde legarea lui „înainte“ de „curate“ sau de „s-au amestecat“, cu sensul de „întîi, prima oară“.

³⁴⁷ *parōchēken de pleō nyx*, „Iliada“ XV 221 și urm., unde Ulise spune că au trecut mai mult de două părți ale nopții și a mai rămas a treia; nu se înțelegea cum mai rămîne întreaga a treia parte dacă au trecut *mai mult decît două*; o explicație posibilă este că *πλέω* (*pleō*) ar însemna că a trecut mai mult decît jumătatea nopții și ce a mai rămas din a doua jumătate ar constitui a treia parte; este evident că ambiguitatea nu rezidă numai în cuvîntul *πλέω*, ci în toată formularea.

nu beau vin³⁴⁸; în același fel, a fost alcătuită și expresia „un pulpar de cositor de curînd făurit³⁴⁹ sau „meșteri bronzari“ sînt numiți și cei care lucrează fierul³⁵⁰.

Dacă un cuvînt pare fără înțeles, trebuie văzut în cîte feluri poate fi înțeles în acest loc; de pildă, în „acolo se opri lancea de aramă“, trebuie să vedem în cîte feluri e cu putință să se fi oprit lancea³⁵¹. E cel mai sigur mijloc 35 de a înțelege, mijlocul contrar procedei despre care 1461 b vorbește Glaucon³⁵², unii critici pleacă de la o părere preconcepută neîntemeiată, judecă după ce au condamnat și resping ceea ce li se pare că a spus poetul, dacă nu se potrivește cu ce gîndesc ei. Așa s-a intimplat cu Icaros³⁵³. S-a crezut că era lacedemonian și s-a găsit, prin urmare, ciudat că Telemachos nu l-a întîlnit, cînd a sosit la 5 Sparta. Dar, poate trebuie să ne sprijinim pe spusele celor din Cephalonia, cum că Ulise s-ar fi însurat la ei și că personajul se numește Icadios, iar nu Icaros.

³⁴⁸ Zeii beau ambrosie (băutură amestecată). Deoarece la greci vinul se bea numai îndoit cu apă, prin extensiune de sens se poate confunda ambrosia cu vinul.

³⁴⁹ Cositorul singur, prea moale, nu poate fi lucrat fără a fi amestecat într-un anumit aliaj. Aristotel face o apropiere între acest aliaj și exemplul precedent.

³⁵⁰ Tot extensiune de sens. Prelucrarea fierului este mult mai recentă decît cea a bronzului.

³⁵¹ „Iliada“ XX 267 (M. 260—5 se întemeiază pe altă interpretare) lancea lui Eneas a străbătut două din cele cinci plăci ale scutului lui Ahile și s-a oprit în placa de aur, care însă era prima din cele cinci și nu putea să fie și a treia; Aristotel sugerează să interpretăm „s-a oprit“ prin „a fost frînată“ de prima placă, cea de aur, în așa fel încît n-a putut străbate decît două plăci, oprindu-se într-a treia.

³⁵² Poate *Glaucon* (sau *Glaucos*) din *Region* (sec. VI), ilustru critic al lui Homer și unul dintre primii autori care au publicat o carte de critică literară („Despre vechii poeți și muzicieni“).

³⁵³ În „Odiseia“, Penelopa e socotită fiică a lui Icaros; dacă acest Icaros e cumva spartanul Icaros, fratele lui Tindaros, e curios ca Telemachos să nu-l fi întîlnit cu prilejul călătoriei sale la Sparta.

După (cite se pare), greutatea vine aici dintr-o greșeală³⁵⁴.

În general, lucrul ce nu pare cu puțință trebuie să fie îndreptățit, fie prin necesitatea poetică, fie prin aceea a idealizării, fie prin părerea comună. În ce privește poezia, o imposibilitate care convinge e de preferat unei posibilități neconvingătoare. Poate nu-i cu puțință să existe oameni așa cum îi picta Zeuxis, dar el îi face mai frumoși, căci ceea ce servește drept pildă trebuie să întrecă realitatea. Lucrurile iraționale trebuie raportate la ceea ce se spune cu bun simț în mod curent³⁵⁵. Tot așa, putem arăta că, uneori, lucrul în discuție nu-i irațional, deoarece e verosimil ca lucrurile să se petreacă, în unele împrejurări, și împotriva verosimilului³⁵⁶.

Cu privire la contradicții, trebuie să le examinăm după metoda argumentației dialectice și să vedem dacă-i vorba de unul și același lucru, dacă avem de-a face cu o referință la același lucru, dacă poetul vorbește cumva cu același înțeles, așa încît să putem conchide că poetul contrazice ceea ce a spus el însuși sau ceea ce lasă să se înțeleagă oricărui om cu judecată sănătoasă. Pe de altă parte, e drept să se critice întrebuițarea iraționalului și a josniciei, cînd poetul o face fără nevoie, cum e personajul lui Egeus³⁵⁷, la Euripide (e vorba de irațional), sau cum e rolul lui Menēlaos, în „Oreste“ (e vorba de răutate³⁵⁸).

³⁵⁴ Greșeală de transmitere a textului.

³⁵⁵ Poetul, ca imitator, poate reproduce opinia curentă, chiar dacă aceasta nu este riguros rațională.

³⁵⁶ Aristotel repetă citatul din Agathon dat și mai sus, în cap. 18, 1456a 24—5.

³⁵⁷ Cf. cap. 15, 1454b 1; e vorba de „Medeea“ lui Euripide, unde intervenția lui Egeus este superfluă, căci Medeea, vrăjitoare, se putea salva și singură; în plus, nimic nu justifică apariția lui la Corint tocmai în momentul acela.

³⁵⁸ Cf. cap. 15, 1454a 28.

Așadar, criticile care se pot face lucrurilor se reduc la cinci puncte ; în adevăr, se spune că nu-s cu puțință, sau nu-s verosimile, sau că-s pline de răutate fără folos, sau contradictorii, sau potrivnice cerințelor artei. Pe de altă parte, soluțiile trebuie căutate, urmînd cele douăsprezece subîmpărțiri ale acestor puncte ³⁵⁹.

25

26

Se mai poate pune și întrebarea : care dintre cele două imitații prețniește mai mult, cea epică sau cea tragică ? E drept că, dacă-i mai bună cea mai puțin grosolană, și dacă așa se înfățișează totdeauna imitația care se adresează unor spectatori mai aleși, e limpede că cea care se silește să imite absolut totul e foarte comună. În adevăr, actorii, închipuindu-și că publicul nu înțelege, dacă nu adaugă de la ei, fac tot felul de mișcări pe scenă, asemenea flautiștilor proști, care se strîmbă cînd vor să imite aruncarea discului și care trag încoace și încolo pe șeful corului, de cîte ori cîntă *Scylla* ³⁶⁰. Reiese că tragedia ar avea cusurul pe care actorii de altă dată îl găseau la urmașii lor, cînd *Myniscos* ³⁶¹ îl numea pe *Callippides* maimuță, din pricina jocului său exagerat, și

30

³⁵⁹ Soluțiile trebuie căutate în funcție de : 1. scopul poeziei, 2. ignoranțe exterioare poeziei ; 3. idealizare ; 4. conformitate cu opinia comună ; 5. conformitate cu obiceiuri ieșite din uz ; 6. conformitate cu caracterul personajului ; 7. conformitate cu valoarea exactă a cuvintelor ; 8. uzul metaforic ; 9. accent ; 10. punctuație ; 11. ambiguități de exprimare ; 12. deprinderi speciale de vorbire (reductibil la 8, uz metaforic).

³⁶⁰ Probabil același ditiramb al lui Timotheos, menționat în cap. 15, 1454a 30.

³⁶¹ *Myniscos din Chalcis* (Eubee), actor din generația lui Eschyl, dintre ale cărui piese a jucat un mare număr cu mult succes ; a trăit destul ca să asiste la tendințele exagerate ale noii generații reprezentate de *Callippides*, celebru pe vremea lui Socrate și a lui Alcibiade.

cînd Pîndar³⁶² avea aceeași reputație. Inferioritatea ac- 35
torilor de mai tîrziu, față de cei dinții ar reprezenta
tocmai inferioritatea artei tragice în întregime față de 1462 a
epopee. Se zice, dar, că această din urmă se adresează
unor spectatori aleși, care n-au nevoie de figurație, iar
tragedia, unor spectatori de rînd. Dar, dacă tragedia e
vulgară, e limpede că poate fi considerată ca inferioară.

Mai întîi, învinuirea aceasta nu privește arta poetu- 5
lui, ci arta actorului, fiindcă putem întîlni, tot așa de
bine, un joc forțat și la un rapsod, cum era cazul lui
Sosistratos, ca și la un cîntăreț ca Mnesitheos³⁶³ din
Opunt. Pe urmă, nu trebuie să respingem orice fel de
gesticulație, dacă-i adevărat că nu condamnăm dansul,
ci numai gesticulația actorilor proști. Iată învinuirea ce
i se aducea lui Callippides și care se aduce și azi altora,
cînd li se spune că imită femeii ordinare.

Trebuie să adăugăm că tragedia, chiar și fără gesti- 10
culație, produce totuși efectul urmărit, întocmai ca și
epopeea, deoarece și lectura ei e de ajuns ca să putem
vedea limpede dacă e o tragedie bună sau nu. Dacă deci
tragedia întrece epopeea în toate celelalte privințe, n-are
nevoie de acest ajutor al gesticulației. În adevăr, trage-
dia întrece epopeea, de vreme ce are toate avantajele
acesteia și-i poate folosi chiar metrul³⁶⁴: în plus, are
muzica și elementul spectaculos, accesorii prețioase și
mijloace foarte sigure pentru a desfăta. Pe lîngă aceasta,
mai are și însușirea unei mari clarități, atît la lectură,
cît și la reprezentație.

³⁶² Necunoscut. Probabil, actor contemporan cu Callippides și cu aceeași manieră de interpretare.

³⁶³ Amîndoi necunoscuți. Rapsodul era un recitator de poeme epice.

³⁶⁴ Hexametru poate fi folosit și în tragedie, cum se vede, în „Trachiniile“ lui Sofocle (vv. 1069 și urm.) în „Philoctet“ al aceluiași (vv. 840—2) și în „Troienele“ lui Euripide (vv. 595 și urm.).

Tragedia are încă și puțința de a face o imitație de- 1462 b
 săvârșită, cu o întindere mai mică; ne place doar mai
 mult o compoziție restrînsă, decît una înșirată într-un
 timp lung. Să presupunem, de pildă, că am transpune
 „Oedip“ al lui Sofocle în tot atîtea versuri cîte are
 „Iliada“! Pe lîngă aceasta, în imitațiile făcute de poeții
 epici, există mai puțină unitate (dovadă, faptul că din
 orice epopee putem scoate mai multe tragedii). Așa stînd
 lucrurile, dacă poeții epici n-ar lua decît un singur su-
 biect, l-ar înfățișa, sau pe scurt, și pare sărăcăcios, sau
 după cerințele epopeii, și pare deșirat. Aici însă, vorbesc 5
 despre epopeea compusă din mai multe acțiuni, așa cum
 „Iliada“ și „Odiseia“ cuprind mai multe părți, și fie-
 care parte, la rîndul ei, este întinsă, ceea ce nu împie-
 dică aceste poeme să fie alcătuite în chipul cel mai de-
 săvârșit posibil și să fie o imitație perfectă a unei sin- 10
 gure acțiuni.

Prin urmare, dacă tragedia întrece epopeea în toate
 aceste privințe, ca și prin felul ei de a-și atinge țelul
 propriu (deoarece aceste imitații nu pot procura o plă-
 cere oarecare, ci numai plăcerea despre care s-a vorbit
 mai sus), este evident că, realizîndu-și mai bine scopul,
 putem s-o considerăm superioară epopeii.

Am vorbit de ajuns despre tragedie și epopee, despre
 esența lor, varietățile lor, părțile lor constitutive, numă- 15
 rul acestora și deosebirile dintre ele, despre cauzele care
 fac ca opera să fie izbutită sau nu, criticile posibile și
 răspunsurile care se pot da.

Anexe

Principiile și normele pe care le propune „Poetica” sînt, în bună măsură, generalizări și sistematizări ale materialului viu pe care îl oferea poezia greacă în vremea lui Aristotel, și numai o cunoaștere temeinică a acestei poezii permite înțelegerea deplină a tratatului. *Anexele* care urmează au drept scop să ofere o sumară privire de ansamblu asupra genurilor poeziei grecești, asupra principalilor autori dramatici și, în subsidiar, asupra structurii versului grec, din toate atît cit este necesar pentru înțelegerea fondului de fapte pe care autorul îl presupunea cunoscut.

GENURILE LITERARE GRECEȘTI

POEZIA EPICA

Compoziția narativă în hexametri este prima formă literară care ni s-a păstrat din literatura greacă. Ea își avea, în parte, originea în imnurile care celebrau pe zei și erau cîntate la sărbătorile lor, imnuri compuse de poeții primitivi, printre care pot fi citate numele legendare ale lui *Orfeu*, *Musaios* și *Eumolpos*. Astfel de imnuri se cîntau, de pildă, la Delfi, în onoarea lui Apollo. Compozițiile epice erau cîntate la început de aezi, poeți ambulanti, care recitau din memorie, acompaniindu-se cu lira (obicei care, pe vremea lui Aristotel, dispăruse cu desăvîrșire). Genul epic s-a dezvoltat mai ales în Asia Mică. Fără îndoială, în antichitate a existat o considerabilă producție epică, dar, în afara „Iliadei” și a „Odiseii”, s-au păstrat foarte puține fragmente (dacă exceptăm epica filozofică și didactică, concepută în alt spirit). Cu timpul, cam prin secolul VII î.e.n., producția epică începe să descrească, o dată cu epuizarea subiectelor și cu adîncile prefaceri ale vieții grecești : în locul ei se dezvoltă poezia lirică.

În secolul V, epopeea mai este cultivată încă, dar fără nimic din suflul primitiv, de poeți arhaizanți, care

nu mai sînt în fond decît niște imitatori. Se cunosc nume ca al lui *Panyasis din Halicarnas*, unchiul lui Herodot, care a scris o „Heracleidă“; al lui *Antimachos din Colofon*, autorul unei lungi „Tebaide“ (în care erau narate legendele din ciclul teban); al lui *Choirilos din Samos*, prieten al lui Herodot și autor al unei „Perseide“ (unde găsim povestite, în locul unui subiect mitic, războaiele cu Perșii).

În ce privește „Iliada“ și „Odiseia“, ele sînt în general cunoscute, iar problemele privitoare la autorul, epoca, structura lor etc. sînt pe larg expuse în prefețele de la reeditarea traducerii lui G. Murnu, de curînd apărută și la care s-au făcut trimiteri, ori de cîte ori s-a citat din poemele homerice. (sînt marcate M.).

Cît despre celelalte fragmente, ele au numele comun de *ciclu epic*. Există un *ciclu troian*, care completează povestirea războiului troian („Iliada“, și „Odiseia“ narau numai unele părți), și un *ciclu teban*, care face un fel de istorie mitică și legendară a originii și vicisitudinilor Tebei. Acestea, împreună cu „Iliada“ și „Odiseia“, au constituit o bogată materie de fapte din care s-au inspirat atît poezia lirică, cît și cea dramatică. Cu toate că poemele ciclice sînt atribuite fiecare cîte unui poet, nu știm nimic sigur despre autorii lor.

Din puținele fragmente păstrate și din mărturiile autorilor antici, putem reconstitui oarecum titlurile și subiectul poemelor din *ciclul troian*:

„*Etiopida*“ povestește luptele și moartea etiopianului Memnon, fiul Aurorei, venit, după moartea lui Hector, în ajutorul Troiei și omorît de Ahile.

„*Căderea Troiei*“ relatează evenimentele pînă la biruința grecilor; amîndouă epepele continuă „Iliada“ și sînt atribuite lui *Arctinos din Milet*.

„*Iliada Mică*“, atribuită unui *Lesches din Lesbos*, care se pare că relua un subiect tratat de Arctinos, îmbogățindu-l cu noi episoade.

„*Cyprile*“, atribuite lui *Stasions din Cypru*, în care sînt povestite originile războiului troian și cele două expediții succesive ale grecilor la Troia, inclusiv începuturile asediului.

„*Întoarcerile*“, atribuite lui *Hagias din Trezene*, povesteau aventurile căpeteniilor ahee după luarea Troiei și, în special, întoarcerea lui Neoptolemos, peregrinările lui Menelaos și moartea lui Agamemnon.

„*Telegonia*“, atribuită lui *Eugamon din Cyrene*, cuprinde sfîrșitul vieții lui Ulise, adică uciderea lui de către Telegonos.

Principalele compoziții epice din *ciclul teban* sînt :

„*Oidipodia*“ unde se povestesc nenorocirile lui Oedip, pricinuite de un omor săvîrșit de tatăl său, Laios.

„*Tebaida*“, povestea rivalității dintre Eteocles și Polynice (fiii lui Oedip și ai mamei sale, Iocasta), a expediției celor șapte căpetenii în frunte cu Adrastos, a morții celor doi frați dușmani și a dezastrului asediatorilor.

„*Epigonii*“, în care se relatează al doilea asediu al Tebei, făcut de fiul lui Polynice, împotriva fiului lui Eteocles, și încheiat cu biruința celui dintîi.

Cel mai important dintre aceste trei poeme este „*Tebaida*“, care a exercitat o influență durabilă în literatura greacă de mai tîrziu, furnizîndu-i subiecte, scene și caractere. Autorul ei a rămas necunoscut.

POEZIA LIRICA

„Liric“ înseamnă la origine „cu acompaniament de lîră“. Poezia lirică s-a dezvoltat pe un fond de producții

populare, fie cu caracter religios, fie prilejuite de diferite momente ale vieții umane (nuntă, înmormântare etc.), fie inspirate din aspectele vieții agrare.

Producțiile lirice grecești sînt, în general, cîntece pentru solist sau cor acompaniat de un instrument; corul liric poate fi stabil sau mișcător și, cînd se mișcă, pășește în ritmul muzicii, sau chiar dansează. Elementul comun al versurilor, al muzicii și al dansului este ritmul. În poezia lirică autentică, muzica și dansul sînt subordonate textului. (Muzica greacă era încă foarte primitivă la început, iar instrumentele destul de simple; *cithara* și variantele ei, ca instrumente cu coarde, *fluiorul*, ca instrument de suflat.)

Dintre genurile lirice pe care le pomenește Aristotel în „Poetică” (nomul, ditirambul, poezia elegiacă și cea iambică), primele două au evoluat spre drama muzicală, reducînd textul la un libret fără importanță artistică, iar ultimele două au devenit genuri literare în sens strict, eliminînd progresiv acompaniamentul muzical.

Poezia lirică greacă s-a păstrat fragmentar și puțini sînt poezii lirice de la care să fi rămas opere întregi sau de o oarecare întindere.

NOMUL

La origine, nomul (*νόμος*) este un cîntec religios, pentru solist acompaniat de cithară sau de fluiet, cîntec adresat unui zeu și alcătuit dintr-o invocație, o povestire mitică din viața zeului și o rugăciune. Pentru noi, poezia nomilor este însă ca și pierdută, căci nu ni s-a păstrat mai nimic; cele cîteva versuri atribuite unui nom al lui *Terpandros*, care se mai pot citi astăzi, sînt versuri solemne, cu ritm grav, întemeiat numai pe silabe lungi. *Terpandros* era originar din Lesbos, a trăit în secolul

VIII î.e.n. sau la începutul celui următor (printre alte localități, și la Sparta) și s-a bucurat de reputația unui mare autor de nomi citharedici și a unui vestit reformator muzical.

Nomii auledici (cu acompaniament de fluier) sînt de origine asiatică (frigiană) și se pare că erau compuși în versuri elegiace. Se crede că, după Terpandros, aceste vechi cîntece populare religioase (pe care Platon a mai apucat să le audă, căci vorbește despre ele) au intrat în sfera de influență a numelui citharedic, fixat din punct de vedere literar de Terpandros. De nomii auledici este legat numele lui *Olympos*, despre a cărui operă și chiar existență nu se știe nimic.

În secolele V și IV î.e.n., numul își schimbă caracterul, sub influența combinată a progreselor realizate în muzică și în poezia dramatică: în locul solistului, apare un cor, acompaniamentul muzical se îmbogățește (cithara este uneori dublată de fluier, iar melodiile devin mai complexe și mai ample) și, uneori, apar chiar și elemente dramatice care apropie mult numul de ditirambul acelei epoci. S-a păstrat amintirea unui autor de nomi de la sfîrșitul veacului V î.e.n., și anume *Phrynis*, care a compus nomi (pentru noi pierduți) cu o intonație pasionată, criticați de Aristofan pentru caracterul lor efeminat. Tot atunci, dar prelungindu-și activitatea pînă către mijlocul secolului V, trăiește *Timotheos din Milet* (447—387), cel pomenit în „Poetică”; el a compus și ditirambi, dar este mai cunoscut pentru nomii săi. Caracterul specific al artei lui *Timotheos* pare să fi fost tendința realistă și imitativă (a imitat, de pildă, în muzică și vers, gemetele unei femei care naște, furtuna etc.), și preferința pentru epitetele rare. S-a păstrat de la el un lung fragment papiraceu din numul „Perșii”, foarte popular în antichitate.

tate, care conține impresii lirice de la lupta navală de lângă Salamina.

DITIRAMBUL

Ditirambul a fost de la început un gen coral, legat de cultul lui Dionysos și cântat de un cor circular (κύκλιος χορός), format probabil din cinci cântăreți-dansatori, travestiți, după cît se pare, în satiri. Numele, de origine nesigură, stă poate în legătură cu θρίαμβος (lat. *triumphus*); e posibil să fi fost însă și un epitet ritual nehelenic al lui Dionysos, folosit ca refren și extins apoi ca nume pentru întreaga compoziție.

Ditirambul era la origine un cîntec exaltat, în cinstea lui Dionysos, avînd înfățișarea unui cîntec popular; început de o singură persoană (ἑξάοχων), cîntecul era continuat de un cor care totodată executa și un fel de dans tumultuos, tyrbasia (θυρβασία). Se crede că vine din Frigia și că a fost adus în Grecia o dată cu cultul lui Dionysos. *Arion din Corint* a ridicat ditirambul la rangul de gen literar; lui Arion i se atribuie introducerea corului circular, atît în mișcare, cît și static (așezat probabil în jurul unui altar), precum și stabilirea unui subiect definit și a acompaniamentului din fluier. Se pare că tot Arion a fost acela care a dat și un conținut nou ditirambului, scriind pentru prima oară ditirambi cu subiecte eroice. Cultivat la început în zonele de dialect doric, ditirambul și-a atins deplina dezvoltare la Atena, sub Pisistratizi, în legătură cu sărbătorile dionysiace; cu vremea a fost adoptat și la sărbătorile altor zei, în special ale lui Apollo. Primul concurs ditirambic pare să fi avut loc la Atena, în 509, inițiat de poetul *Lasos din Hermione*, care a contribuit și el la dezvoltarea formei poetice și muzicale a ditirambului. Corifeul

(conducătorul de cor) câștigător avea dreptul să i se ridice, drept amintire a biruinței sale, un trepied. La această epocă, cu o singură excepție, poeții compuneau ditirambi narativi, nu dramatici. Genul ditirambic a fost ilustrat, în afara autorilor pomeniți mai sus, de *Simonides din Ceos* (556—468), de *Bacchylides* (505—450) și de marele *Pindar* (521—441).

Unul dintre cei cinci ditirambi rămași de la *Bacchylides*, intitulat „Teseu“, este singurul dintre ditirambii păstrați care are formă dramatică, prin dialogul dintre exharh (conducătorul corului) și cor. În general, ditirambii marelui poet prezintă momente din legendele eroice, pe cînd ai lui *Pindar* (dintre care mulți s-au păstrat întregi și au o structură antistrofică) celebrează mai ales divinități, printre care și pe *Dionysos*.

Evoluția ulterioară a ditirambului (în secolele V—IV i.e.n.) se caracterizează prin sporirea libertății metrice și prin părăsirea aranjamentului antistrofic, consacrat de *Pindar*, amîndouă inovații destinate să facă ditirambul mai realist; în plus, muzica devine din ce în ce mai amplă; dobîndește un caracter tumultuos și patetic, începînd să covîrșească textul în așa măsură, încît pentru a spune că ceva nu are sens, se spunea că este „ca un vers de ditiramb“. Forma dramatică începe cu timpul să predomine și ditirambul devine un fel de tragedie scurtă și cîntată, cam în genul operei moderne, ceea ce justifică și frecvențele apropieri între tragedie și ditiramb pe care, explicit sau nu, le face *Aristotel* în „Poetică“, unde pomeneste și pe cei doi reprezentanți eminenți ai genului din vremea sa: *Philoxenos* și *Timotheos*.

POEZIA ELEGIACA

Cum spune *Aristotel* însuși, poezia elegiacă nu constituie un gen literar în sens strict, căci caracterul

comun al producțiilor astfel numite este de ordin formal și ține de tipul de versificație (distihul elegiac). Cuvântul de bază este ἔλεγος, „cîntec de doliu“, de origine necunoscută, poate asiatică (frigiană). Foarte de timpuriu, metru acestui cîntec de doliu (care se recita, de altfel, cu acompaniament de fluier) a fost adoptat de poeți ca metru deosebit de cel narativ (hexametru) pentru exprimarea sentimentelor personale, vesele sau triste, a sfaturilor, a reflecțiilor etc. Printre poeții care au scris în distih elegiac, cei mai cunoscuți sînt :

Callinos din Efes, despre care nu știm prea mult, căci s-au păstrat puține fragmente; se pare că a trăit în secolul VII î.e.n. și că este unul dintre primii poeți care au scris versuri elegiace.

Tirtheos, care a trăit la Sparta, spre mijlocul secolului VII, în timpul celui de-al doilea război al Spartei cu messenienii (pentru cucerirea părții apusene a Peloponesului), și a scris cîntece de război (în anapești) și elegii în care îi îndemna pe spartani la pace civilă, la ordine, virtute și vitejie; s-au păstrat cîteva fragmente.

Mimnermos din Colophon, din a doua jumătate a secolului VII, care a scris în metru elegiac poezii de dragoste și reflecții melancolice asupra bucuriilor trecătoare ale tinereții, adunate sub titlul de „Nanno“ (numele unei cîntărețe din fluier, iubită de poet) și păstrate numai în mică parte.

Solon (aproximativ 640—558), vestitul om politic atenian, care a căutat să liniștească apriga luptă de clasă din Atena printr-o constituție conciliantă, cu tendințe democratice; el este și primul poet atenian cunoscut nouă; fragmentele păstrate conțin sfaturi politice și morale, dar și unele versuri de dragoste; din ele se degajează o impresie de gravitate și de echilibru moral.

Phocylide din Milet, reprezentant al poeziei gnomiche,

expresie a înțelepciunii populare, cu ton grav sau satiric ; opera lui s-a păstrat cu totul fragmentar.

Theognis din Megara a trăit în a doua jumătate a secolului VI î.e.n., o epocă de violente lupte politice între aristocrați și democrație, adică între proprietarii de pământ din vechile familii și o nouă categorie socială în ascensiune, îmbogățită mai ales din comerț. Opera lui reflectă vicisitudinile politice ale epocii, căci a fost un partizan fervent al aristocrației, căreia îi aparținea prin naștere. Din opera lui s-au păstrat cam 1 400 de versuri (dintre care multe foarte corupte). Bucata cea mai bine cunoscută este „Elegia către Cyrnos“, un tânăr prieten al poetului ; conține îndemnuri către pietate și cumpătate, reflecții asupra vieții și suferințelor ei și izbucniri de ură și dispreț la adresa oamenilor de jos, pline de părtinire și de pasiune.

Forma elegiacă a continuat să se întrebuițeze și în secolele V și IV î.e.n. cu aceeași diversitate de conținut. Ea a constituit tipul prin excelență al poeziei ocazionale și aproape nu era om cult care să n-o întrebuițeze ca expresie a părerilor sale etice, politice sau a reacțiunilor sale la evenimentele publice sau private. Reprezentanți iluștri însă n-a mai avut.

POEZIA IAMBICA

Poezia scrisă în metru iambic (din care excludem aici genul dramatic) are o mai mare unitate internă decât cea elegiacă : ea are un caracter preponderent satiric, de batjocură, de zeflema, de caricatură și de atac personal. La origine, poezia elegiacă pare să fie legată de cultul mării divinități agrare Demeter, patroana misterelor de la Eleusis. Primul și cel mai reprezentativ poet iambic este *Archilochos*, din secolul VII î.e.n. Născut în insula

Paros, dintr-o familie aristocratică, a trăit în sărăcie și a fost nevoit să se expatrieze în Naxos, unde a fost o vreme chiar soldat mercenar și n-a reușit nici să se însoare, căci n-a inspirat destulă încredere lui Lycambes, tatăl Neobulei, pe care o iubea. N-a scris numai versuri iambice, ci și elegii, și a inventat numeroase tipuri de vers. Dar adevărata lui glorie vine de la iambii săi plini de talent și de varietate, satirici și mușcători, dar și entuziaști sau melancolici pe alocuri, atît de lăudați în antichitate; din păcate, din opera lui s-a păstrat prea puțin.

Cu *Simonides din Amorgos*, contemporanul lui Archilochos, dar posterior lui ca poet, poezia iambică își schimbă caracterul, evoluînd de la satira personală la una cu caracter mai general, tipizant. S-au păstrat două opere iambice ale lui Simonides, una de 24 de versuri, de inspirație filozofică, asupra condiției mizerabile a omului, alta de 118, satirică, asupra femeilor, în care analizează zece tipuri feminine corespunzînd fiecare cîte unui animal: cîine, maimuță, albină etc.

În secolele V și IV î.e.n., poezia iambică se menține ca formă a satirei sau a glumei literare, dar capătă adesea și un conținut parodistic. În secolul V, *Hermippos* scrie o parodie a „Iliadei” și a „Odiseiei” (intitulată „Trimetri și tetrametri”), în care face, în ton glumeț, critica și satira contemporanilor săi. *Hegemon din Thasos* compune o „Gigantomachie”, care era de fapt o autobiografie satirică. Un oarecare *Eubeos din Parion* folosește parodia epopeii pentru a povesti certuri de hamali. În a doua jumătate a secolului IV, deci în vremea lui Aristotel, *Crates din Teba*, discipolul lui Diogene cinicul, a scris iambi în care parodia stilului epic avea un scop filozofic-satiric, acela de a face ridicoli pe oamenii supuși pasiunilor lor. O parte dintre acești autori, pentru a face

parodia mai eficace, au părăsit iambul pentru hexametru sau chiar pentru distihul elegiac, dar în măsură mai mică sau mai mare, spiritul inițial al poeziei iambice le străbate pe toate.

POEZIA DRAMATICA

Tragedia

Originea tragediei și tematica ei. Sensul general al celor spuse de Aristotel în „Poetica“ asupra originii tragediei este că aceasta s-a dezvoltat din improvizațiile vorbite ale exarhului corurilor ditirambice, cu drama satirică drept stadiu intermediar. Această explicație este în general acceptată, dar a fost și serios contestată, ca fiind anevoie de împăcat cu evidența faptelor. Se obiectează, în primul rând, că Aristotel și-a construit teoria pornind de la ceea ce știa despre ditirambul și despre drama satirică din vremea sa și de la faptul evident că exarhul corului ditirambic primitiv se transformase într-un actor. Dar foarte plauzibilă este și ipoteza că ditirambul, drama satirică și tragedia au urmat fiecare o linie proprie de evoluție și că tragedia își are originea într-o formă rudimentară și rustică de dramă corală, practică în satele Aticii, dramă în care *Thespis*¹ a introdus o parte pentru un actor, și anume rolul unui erou legendar sau istoric. Astfel transformată, tragedia a fost introdusă, în a doua jumătate a secolului VI (sub Peisistratos), în concursurile ateniene de la Marile Dionysii. Această dramă rustică a suferit însă, fără îndo-

¹ *Thespis* este o personalitate semilegendară; se zice că ar fi câștigat o victorie dramatică în 534 (la primul concurs de tragedie din Atena), că își purta «tragediile» în căruță (ceea ce e plauzibil, căci trebuie să fi avut utilajul și personalul unui regizor și actor de bîlci), că actorii aveau fața minjită cu drojdie de vin (probabil o confuzie cu primele reprezentații comice) și că a introdus măștile de pînă.

ială, și influența ditirambului, dată fiind comuna lor origine dionisiacă. Se spune chiar că Arion, cel care a dat o formă mai stabilă improvizațiilor ditirambice, este și inventatorul modului muzical tragic (τραγικός τρόπος), adică al formelor muzicale adoptate în tragedie.

Subiectele tragediilor ca și ale ditirambului erau la început, după toate probabilitățile, în legătură cu legenda lui Dionysos, apoi însă ele s-au extins și la legendele eroilor mitici și, mult mai rar, la personaje istorice. Aristotel vorbește chiar de tragedii cu subiect și personaje în întregime inventate, dînd ca exemplu o operă a lui Agathon.

Cuvîntul tragedie (τραγωδία) pare să fie derivat de la τραγωδοί, numele coriștilor tragici, care erau îmbrăcați în piei de țap (τράγος „țap“), ca să reprezinte pe satirii din suita lui Dionysos. Dar s-ar putea să fie vorba doar de țapul pe care îl primeau ca răsplată choreuții, sau de un țap înjunghiat în jurul căruia aceștia dansau (obiceiuri și rituri dionisiace).

Reprezentarea tragediilor. Pînă în epoca alexandrină, reprezentarea tragediilor pare să se fi limitat la sărbătorile dionisiace și, mai ales, la Marile Dionysii orășenești, din martie. Cu prilejul acesta, se admiteau trei concurenți, fiecare avînd dreptul să reprezinte cîte trei tragedii și o dramă satirică, legate sau nu între ele prin subiect (toate la un loc constituiau o tetralogie). Reprezentațiile erau organizate de magistrați, iar corurile erau recrutate și finanțate de cetățenii mai avuți, investiți cu calitatea de *choregi*. Invingătorii la concurs erau desemnați la început prin aclamație publică, apoi prin votul a (probabil) cinci arbitri, aleși prin tragere la sorți de pe o anumită listă. Poetul și choregul respectiv primeau ca răsplată cîte o cunună; un premiu primea și cel mai

bun dintre protagoniști. Pînă la o anumită dată, din coruri nu puteau face parte decît cetățeni atenieni.

Tragedia greacă, cum reiese și din geneza și evoluția ei, conținea două elemente, unul coral și altul dramatic. Primul era exprimat într-o varietate de ritmuri lirice, așezate în strofe, antistrofe și ocazional epode², al doilea în trimetri iambici. Corul era așezat în formă de dreptunghi (spre deosebire de corul ditirambic, care era circular). Acompaniamentul era de fluiet. Principalul dans tragic, numit ἐμμέλεια, avea o cadență solemnă. Numărul coriștilor a variat de la 12 (Eschyl) la 15 (Sofocle). Prezența corurilor în compoziția tragediilor a durat probabil pînă spre mijlocul veacului IV.

La unicul actor al lui Thespis, Eschyl a adăugat un al doilea și poate, contrar aserțiunii lui Aristotel, chiar un al treilea. În orice caz, pe vremea lui Sofocle, rolurile erau împărțite între trei actori: protagonistul, deuteragonistul și tritagonistul, dintre care primul avea rolul cel mai greu și cel mai lung. Actorii erau plătiți și distribuiți poezilor competitori de către stat (nu de choregi). Ei purtau măști conforme cu rolul fiecăruia, perucă, o mantie lungă și o încălțăminte cu tocuri foarte înalte, cothurnii. Rolurile feminine erau interpretate tot de bărbați. Și actorii cîntau uneori, fie singuri, fie împreună cu corul. Părțile iambice erau declamate, dar probabil într-o manieră destul de cîntată, iar stilul interpretării a evoluat de la rigiditatea și solemnitatea inițială către un realism poate exagerat (cum reiese chiar din „Poetică”). Tendința realistă s-a manifestat și în costumele actorilor, de vreme ce Euripide era luat în bătaie de joc de Aristofan pentru zdrențele în care își

² Strofa era cîntată în timpul evoluției corului într-un sens al scenei, antistrofa în timpul revenirii sale și aveau aceeași structură metrică; epoda era destinată să varieze uneori simetria oarecum monotona a strofelor și antistrofelor.

îmbrăca actorii. În tragedia primitivă, partea liric-corală predomina, subordonându-și acțiunea și dialogul; cu vremea, proporția s-a inversat. Rolul coriștilor era, în general, acela al unor martori ai acțiunii, de condiție umilă, care își exprimă în termeni de obicei respectuoși simpatia pentru un personaj sau altul, comentînd sau interpretînd situațiile dramatice, dar cu o participare limitată la acțiune.

Structura tragediei. În alcătuirea unei tragedii grecești, intrau de obicei următoarele părți (menționate pe scurt și de Aristotel în „Poetica“):

1. *Prologul* (πρόλογος), partea monologată sau dialogată care preceda intrarea corului și enunța subiectul piesei și situația de la care pornea; în tragediile cele mai vechi, acest rol îl avea chiar corul.

2. *Parodos* (πάροδος), cîntecul care însoțea intrarea corului.

3. *Episoadele* (ἐπεισόδια), adică scenele interpretate de actori și care constituiau acțiunea propriu-zisă a tragediei (cuvîntul ἐπεισόδιον însemna probabil la origine intrarea unui singur actor, care anunța ceva corului).

Episoadele puteau însă conține și pasaje lirice, lamentații, cîntece incidentale ale corului etc., și anume:

4. *Stasimon* (στάσιμον), cîntece ale corului în poziție fixă (în opoziție cu parodos, cîntecul de intrare); stasimonul conținea reflecții sau expresii ale emoțiilor resimțite în cursul ultimului episod; cu vremea însă legătura dintre cor și acțiune slăbește și Agathon o taie complet, instituind niște *embolima*, interludii pur muzicale între episoade.

5. După ultimul stasimon urma un *exodos* (ἐξοδος) adică scena finală și ieșirea corului.

Tragedia greacă a păstrat multă vreme ceva din spiritul ei religios inițial. Corurile sînt în fond supraviețuirea dansurilor magice destinate să îndepărteze molimele, să aducă ploaia etc. Tragedia se mărginea să illustreze o singură situație patetică, fără intrigă și cu puțină acțiune. Eschyl a introdus ideea intervenției divine în ordinea faptelor, iar Sofocle a prezentat raporturile complexe dintre voința divină, cea umană și întîmplare și a dezvoltat *peripeția*, momentul în care acțiunea tragediei își schimbă cursul. O dată cu Euripide, *peripeția* devine mai complicată, mai izbitoare, mai abruptă; *recunoașterea* (*ἀναγνώρισις*) se combină la el foarte des, cu *peripeția*.

Drama satirică

Dramele satirice semănau în formă cu tragediile, dar tratau părți grotești, rizibile din vechile legende, sau tratau legendele în acest spirit. Ele însă nu trebuie, în nici un fel, confundate cu comedia, care nu era de inspirație mitică. Corul acestor piese reprezenta satiri, hibride făpturi dionisiace, cu trup și chip omenesc, cu blană și picioare de țap, cu urechi și coadă de cal. Vorba și gesturile acestora erau adesea obscene. Ei executau un dans violent, exaltat, numit *sikinnis*. Heracles figura adesea în aceste producții, ca personaj semicomice. Cum s-a văzut mai sus, fiecare dintre cei trei competitori dramatici avea dreptul să prezinte la concurs trei tragedii și o dramă satirică; cu vremea însă, numărul lor s-a redus la una pe concurs.

Inventator al genului este considerat *Pratinas*, care a trăit pe la începutul secolului V. Drame satirice au scris aproape toți poeții tragici, dar nu ni s-au păstrat

decît „Cyclopîi“ lui Euripide și un fragment din „Urmăritorii“ lui Sofocle.

Mimul

Dintr-o spontană producție populară, la început exclusiv mimată, mimul a devenit un gen literar datorită lui *Sophron din Siracuză*, probabil contemporan cu Euripide. Mimii erau scrieri în proză, mici schițe dialogate (între două femei sau doi bărbați, niciodată mixte), reprezentînd scene din viața curentă, dar fără acțiune și intrigă dramatică. Pretextul mimilor era mărunț: o înțîlnire, o cumpărătură, o sărbătoare etc., limba lor era dialectul doric vorbit, nealterat de nici o convenție, iar farmecul lor stătea în vivacitatea conversației și în prospețimea și naturalețea tonului.

După cît relatează Diogenes Laertios, mimii lui Sophron au plăcut mult lui Platon, al cărui gust nu era de bună seamă vulgar și care, spune același doxograf, i-a imitat în dialogurile sale.

După Sophron (din opera căruia mai avem cîteva fragmente), mimul a fost continuat de fiul său *Xenarchos*, dar nu se știe nimic despre opera acestuia. Mimul a continuat fără îndoială să existe, căci îl regăsim în perioada alexandrină, în formă versificată la *Theocrit* (ale cărui „Siracuzane“ sînt imitate după Sophron) și la *Herondas*, amîndoi probabil siracuzani.

Comedia

Originile. Informațiile noastre asupra obscurelor origini ale comediei se reduc cam la ce spune Aristotel în „Poetica“. Aceste origini sînt, fără îndoială, populare și punctul lor de plecare este un fel de procesiune dionisiacă

de cheflii κόμος înseamnă „chef, petrecere“) care dansau și cântau, adresînd trecătorilor vorbe glumețe sau obscene.

Prima oară, comedia capătă o formă cultă și regulată în Sicilia, la Megara Hyblea, datorită lui *Epicharmos*. Comediile lui Epicharmos, scrise în dialect doric, nu aveau cor, pe cît se pare, și tratau subiecte generale și caractere tipice (parazitul, bețivul etc.). În Atica, reprezentațiile comice erau, probabil, de origine rurală, legate de cultul lui Dionysos, ca și tragedia; ele s-au dezvoltat sub influența comediei siciliene, sub cea a mimului și a altor reprezentații mimice doriene.

Comedia veche. Ca și tragediile, comediile se reprezentau la sărbătorile consacrate lui Dionysos. Concurau, de fiecare dată, cinci autori cu cîte o singură piesă. Structura normală a unei comedii conținea următoarele părți³:

1. Un prolog (πρόλογος), adică expunerea subiectului.

2. Un parodos (πάροδος), adică intrarea corului, cu o structură complexă și animată.

3. Un agon (ἀγών), dispută violentă între doi adversari, dintre care are câștig de cauză cel care reprezintă ideile poetului.

4. O parabasis (παράβασις), constituită: a) dintr-un discurs în metru anapestic, adresat de corifeu publicului, începînd cu un scurt cîntec și sfîrșind cu o frază foarte lungă, recitată dintr-o suflare; b) din două invocații lirice către un zeu (ὠδή și ἀντιὠδή) urmate fiecare de cîte un cuplet satiric despre evenimentele curente (*epirrhema* și *antepirrhema*).

³ Trebuie însă să se țină seama de faptul că evoluția comediei este mai rapidă decît a tragediei și mai puțin frînată de reguli.

5. Un număr de episoade (ἐπεισόδια), în metru iambic, separate prin cîntece ale corului; aceste scene sînt foarte vii și variate și sînt ilustrări demonstrative ale tezei principale, prezentată în agon.

6. Exodul (ἔξοδος), retragerea corului, care se face adesea sub forma unui cortegiu vesel care iese cîntînd și dansînd.

Subiectul era, în general, simplu și i se cerea să fie original, amuzant și totodată satiric și să exprime părerea poetului asupra unui eveniment curent de interes public. Rolul corului era mai degrabă să stîrnească decît să împace pe adversari și să ia la sfîrșit, partea învingătorului. Personajele reprezentau fie persoane reale (Socrate etc.), fie personificări ale unor abstracții (Pacea, Poporul etc.) și erau și într-un caz și în altul pure caricaturi sau simboluri, nu reprezentări de ființe moralmente responsabile.

Actorii erau numai bărbați, îmbrăcați în haine de toate zilele și purtînd măști cu formă tipică și ușor de recunoscut, cu trăsături violent marcate și cu o expresie grotescă.

Corul comic număra, probabil, douăzeci și patru de membri și era adesea împărțit în două semicoruri. Coriștii erau costumați și mascați conform cu rolul lor (de exemplu, în păsări, viespi etc.), dar, cînd dansau, își părăseau costumele. Dansurile aveau un rol important în reprezentația comică.

În mare, comedia veche era un amestec destul de curios și de eterogen, de ceremonie religioasă, de satiră și de critică serioasă (politică, filozofică, literară), de farsă și de bufonerie.

Comedia medie și cea nouă. În jurul anului 400, comedia atică își schimbă caracterul. După o fază de tranziție, denumită în mod convențional comedia medie, care

a durat pînă pe la 330, ea capătă forma bine caracterizată a așa-zisei comedii noi.

Caracteristicile acesteia sînt: dezvoltarea intrigii și a caracterelor, rafinarea comicalului, care devine spiritual, introducerea unor intrigi de dragoste, absența atacului personal, crearea de personaje imaginare și tipice, reducerea considerabilă, aproape totală, a rolului corului, care ajunge doar să puncteze intervalele piesei cu dansuri și cîntece străine de subiect. Reprezentanții cei mai de seamă sînt: *Philemon*, *Menandros* și *Diphilos*, dintre care Menandros (342—292) ne este mai bine cunoscut; de la el s-au păstrat fragmente întinse din patru tragedii („*Epitrepontes*“, „*Samia*“, „*Periceromene*“, „*Heros*“) și fragmente mai mici din alte piese. Tema tipică a pieselor sale era seducerea sau violarea unei fete, abandonarea copilului, recunoașterea lui mai târziu, împăcarea și căsătoria părinților. Personajele secundare, oarecum convenționale, reprezintă pe tatăl supărat, pe sclavul șiret, pe curtezana bună la inimă etc. Piesele sale nu mai sînt propriu-zis niște comedii, ci aproape drame în sensul modern, căci prezintă viața în tristețea și veselia ei, într-un spirit înțelegător, tolerant și, pe alocuri, melancolic.

Teatrul grec

Conformația materială a unui teatru grec se explică prin destinația sa inițială, care era religioasă. În centru era *orchestra* (= «locul pentru dans» nu pentru cîntec, cum am înțelege noi astăzi), un spațiu circular în mijlocul căruia stătea *thymele*, altarul zeului. În jur, pe mai mult de jumătate din circumferința orchestrei, era *theatron* (= «locul de privit») unde stăteau spectatorii, pe rînduri circulare de bănci așezate de obicei pe coasta unui deal, pentru ca să se vadă de peste tot. În spatele orchestrei,

cu fața la public, se găsea *scena*, la origine un simplu perete de lemn cu trei uși, pe unde intrau și ieșeau actorii. În fața ei s-a adăugat probabil în cursul timpului o estradă puțin mai ridicată decât nivelul orchestrei. Un dispozitiv special (μηχανή, lat. *machina*), probabil un fel de macara, era destinat să aducă în fața scenei, pe sus, eventualele personaje divine. Mai există și un alt dispozitiv, *encyclema* (ἐγκύκλιμα), un fel de platformă cu roți care putea trece prin ușa centrală a scenei și putea înfățișa spectatorilor ce se întâmplă în spatele acesteia (de pildă, în „Agamemnon“ al lui Eschyl, pe Clytemnestra lângă cadavrul lui Agamemnon și al Cassandrei). Rarele schimbări de scenă erau indicate prin mari panouri de lemn (περίακτοι) care se puteau roti în jurul unui pivot și pe care erau pictate imaginile caracteristice pentru fiecare scenă. Corul nu intra pe ușile scenei, ci prin trecerile (εἰσοδοί) dintre scenă și orchestră. Cântăreții din fluiet stăteau, probabil, pe treptele altarului, în mijlocul scenei. Cortină nu era. Cu vremea, lemnul scenei și al estradei a fost înlocuit cu marmură. Teatrele erau sub cerul liber, cu oarecare excepții, ca cea a Odeonului de pildă, care era relativ mic și avea acoperiș — pentru a fi mai propriu concursurilor muzicale.

DOUA NOȚIUNI FUNDAMENTALE ÎN TEORIA ARISTOTELICĂ A TRAGEDIEI : „MIMESIS“ ȘI „CATHARSIS“

Chiar într-un comentariu care nu are pretenția să trateze problemele estetice și filozofice generale pe care le pune „Poetica“, două chestiuni totuși nu pot fi evitate: noțiunea de „mimesis“, din înțelegerea căreia reiese esența concepției realiste a lui Aristotel asupra artei, și noțiunea de „catharsis“, care cuprinde menirea tragediei, rolul ei social, după opinia Stagiritului.

Vom începe analiza noțiunii de „mimesis“ reamintind observațiile lui N. G. Cernișevski⁴, că ea înseamnă „reproducere a realității“. În adevăr, Aristotel a întrebuițat această noțiune estetică fundamentală în completă și hotărâtă antiteză cu Platon. Dar, fiindcă noțiunea de „mimesis“ a fost folosită întâia oară de Platon în operele sale filozofice, mai ales în „Statul“ și în „Legile“, înainte de a trece la Aristotel, trebuie să examinăm puțin modul de gândire al lui Platon și să arătăm cum a înțeles și a aplicat el noțiunea de „mimesis“. „Marea problemă fundamentală a oricărei filozofii — spune Engels — este problema raportului dintre gândire și existență... După felul cum răspundeau la această întrebare, filozofii se împărțeau în două mari tabere. Cei care susțineau că spiritul a existat înaintea naturii... — alcătuiau tabăra idealismului. Ceilalți, care considerau natura ca element inițial, aparțineau diferitelor școli ale materialismului“⁵.

Platon a răsturnat realitatea și, considerând lumea materială, lumea sensibilă drept o lume a aparenței, a iluziei, a neființei, în opoziție cu lumea „adevăratei existențe“ veșnice și neschimbătoare, — lumea ideilor, — creat astfel idealismul obiectiv, adică acea variantă a idealismului care vede în ideea universală factorul prim, iar în natură și viața socială, factorul secund. Lumea sensibilă, după cum arată Platon, seamănă cu o peșteră luminată de un foc, unde se află niște prizonieri înlanțuiți, nemșcați, întorși cu spatele la lumina aceluia foc. Obiectele aflate în spatele acestor prizonieri își proiectează umbrele pe fondul peșterii, iar prizonierii — care n-au văzut vreodată altceva decît umbrele — le consideră pe acestea

⁴ N. G. Cernișevski, *Ob iskusstve*, Izd. Akademii Hudojstv SSSR, M. 1950, pp. 162 și 168.

⁵ Marx-Engels, *Opere alese*, vol. II, ed. II, E.S.P.L.P., 1955, pp. 399 și 401.

drept realității. Prin urmare, ceea ce percepem noi sînt doar umbre. În schimb, prin idei, Platon înțelege arhetipurile eterne și neschimbătoare ale tuturor lucrurilor din lumea ce ne înconjură, arhetipuri care nu există în conștiința noastră, ci există în sine, într-o lume care nu poate fi localizată spațial; din ele s-a născut lumea sensibilă, prin participarea lucrurilor la ideea respectivă (μέθεξις), prin copii sau imitații ale ideilor. Prin această fantasmagorie idealistă, mărul, para, caisa devin realități secundare, simple copii ale unui fruct abstract și imaterial, iar fructul-noțiune, fructul-model e proclamat realitatea autentică.

Această concepție a lui Platon în domeniul teoriei cunoașterii a determinat și modul lui de a interpreta problemele teoretice ale artei și, prin aceasta, noțiunea de „mimesis“.

Poezia se leagă de obiectul ei prin „mimesis“, adică imitare, reproducere, copiere a realității. Pentru Platon însă, lumea pe care o percepem prin simțuri nu este decît o palidă fantomă a existenței reale și, ca atare, poezia este reproducerea unei lumi fantastice, îndepărtate de adevăr, iluzorii.

Platon își exprimă convingerea că orice poezie cauzează ruina sufletului aceluia care o ascultă, dacă ei nu posedă un antidot, adică cunoașterea lucrurilor ce există în mod real⁶. Artă nu se bazează pe adevărata cunoaștere, de care — după gîndirea platoniană — nu sînt capabili decît foarte puțini oameni. Orice gen de obiecte, de exemplu, genul unui pat de lemn, are ideea sa, care este produsă de divinitate. Această idee plutește în fața meseriașului cînd el creează un anumit exemplar

⁶ Platon. *Republica*. ed. Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1934, 595b: λώβη ἔοικεν εἶναι πάντα τὰ τοιαῦτα τῆς τῶν ἀκούοντων διανοίας, ὅσοι μὴ ἔχουσι φάρμακον το εἰδέναι αὐτὰ οἷα τυγχάνει ὄντα.

al genului respectiv. Cum însă numai ideea e reală și adevărată, meseriașul execută doar o copie, care nu reprezintă realitatea⁷. Deci, el nu face esența patului, nu poate face patul real, ci ceva asemănător cu patul real, care nu constituie realitatea⁸; pictorul, zugrăvind patul meseriașului, execută acum o imitație după această copie. Prin urmare, potrivit concepției lui Platon, *patul* se prezintă sub trei forme: una e forma naturală, adică cea reală, al cărei autor este divinitatea; a doua este aceea executată de meșterul tâmplar, a treia este aceea a pictorului. Astfel, pictorul, tâmplarul și divinitatea prezidează cele trei feluri de paturi⁹.

Imitația artistului („mimesis“) este astfel îndepărtată de natură, adică de realitate, cu trei grade¹⁰. Poetul tragic, pentru că este tot un imitator, va fi și el la trei trepte depărtat de adevăr, ca toți imitatorii de altfel¹¹. După cum pictorul imită aparența, nu realitatea¹², poezii, la rîndul lor, nu reproduc nici ei decît fantome, nu lucruri reale¹³.

Toți poezii, începînd cu Homer, spune Platon, nu sînt decît imitatori de imagini și nu ating adevărul¹⁴. Creatorul de fantome, imitatorul nu înțelege nimic din realitate,

⁷ *Ibidem*, 597a : οὐ τὸ εἶδος ποιεῖ, ὃ δὴ φαμεν εἶναι ὃ ἐστὶ κλί-
νη, ἀλλὰ κλίνην τινά...

⁷ *Ibidem*, 597a : οὐκοῦν εἰ μὴ ὃ ἐστὶν ποιεῖ, οὐκ ἂν τὸ ὄν ποιεῖ,
ἀλλὰ τι τοιοῦτον οἷον τὸ οὐ, ὄν δὲ οὐ.

⁹ *Ibidem*, 597b : οὐκοῦν τριταῖς τινες κλίνει αὐταὶ γίνονται· μία
μὲν ἢ ἐν τῇ φύσει οἶσα, ἢν φαίμεν ἂν, ὡς ἐγώμει, θεὸν ἐργάσασθαι
ἢ τιν' ἄλλον;... μία δέγε ἦν ὁ τέκτων... μία δέ ἦν ὁ ζωγράφος...
ζωγράφος δὴ, κλινοποιός, θεός, τρεῖς οὗτοι ἐπιστάται τρισὶν εἶδεσι
κλινῶν.

¹⁰ *Ibidem*, 597c.

¹¹ *Ibidem*, 597e : τοῦτ' ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγῳδοποιός, εἴπερ μι-
μητής ἐστὶν, τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας πεφυκώς, καὶ
πάντες οἱ ἄλλοι μιμηταί.

¹² *Ibidem*, 598b,c,d,

¹³ *Ibidem*, 599a : φαντάσματα γάρ. ἀλλ' οὐκ ὄντα ποιοῦσιν.

¹⁴ *Ibidem*, 599c

el nu cunoaște decît aparența¹⁵. În general, orice artă imitativă își îndeplinește opera departe de adevăr¹⁶.

Astfel, Platon a ajuns la condamnarea poeziei, la alungarea ei din statul său ideal. Capetele de acuzare ale lui Platon la adresa poeziei se rezumă la următoarele trei puncte principale :

1) nu exprimă realitatea, la care nu poate ajunge decît filozofia, ci reproduce numai palide imagini ale realității și, de aceea, se găsește la trei grade depărtată de adevăr¹⁷ ;

2) este necuviincioasă și imorală în reprezentările ei, pentru că, atunci cînd imită pe zei și pe eroi, le aplică mediocritatea, viciile și pasiunile naturii umane¹⁸, iar cînd imită pe oameni, înfățișează uneori pe cei răi în stare de fericire, iar pe cei buni în nenorocire¹⁹ ;

3) nu se întemeiază pe regiunea înaltă și rațională a sufletului, ci, dimpotrivă, agită pasiunile josnice, care culminează în plăcere și durere²⁰.

Din cauză că poezia se adresează părții inferioare a sufletului uman, tragedia excită și intensifică sensibilitatea, iar comedia produce o înclinare spre luarea în rîs, adică amîndouă slăbesc partea rațională și bărbătească a sufletului. De aceea, Platon exclude poezia din statul ideal, neadmițînd decît cîntece de laudă în cinstea zeilor și a oamenilor virtuoși²¹.

¹⁵ *Ibidem*, 601c : ὁ τοῦ εἰδώλου ποιητής, ὁ μιμητής, φαμέν, τοῦ μὲν ὄντος οὐδὲν ἐπαιεῖ, τοῦ δὲ φαινομένον.

¹⁶ *Ibidem*, 603b : καὶ ὅλος ἡ μιμητικὴ πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας ὄν τὸ αὐτῆς ἔργον ἀπεργάζεται ; cf. și 605 c.

¹⁷ *Ibidem*, 596 și urm.

¹⁸ *Ibidem*, 377d — 383c ; 386—392.

¹⁹ *Ibidem*, 392a-c ; 380b,c ; 363—364 ; *Legile*, 660 e.

²⁰ *Ibidem*, 603d — 607c ; cf. 386 și urm.

²¹ *Ibidem*, 607a.

Aristotel, primul critic al teoriei ideilor²², în calitatea sa de filozof apropiat cu totul de materialism, are în această materie o concepție radical opusă celei platonice și în care dovedește că „mimesis“ înseamnă reproducerea realității vieții omenești, o formă de cunoaștere a lumii.

Aristotel ia în considerare cu deosebit interes toate formele poeziei. Epopeea și tragedia, ditirambul și, în cea mai mare măsură, cântul din flaut și din cithară sînt toate imitații și se deosebesc între ele, fie că imită prin mijloace diferite, fie că imită obiecte diferite, fie că imită într-un fel deosebit și nu în același fel (1, 1447a 13 și urm.). În acest mod, continuă Aristotel, unii realizează imitația prin culori și desene, datorită tehnicii și deprinderii pe care o au (cum e cazul picturii), alții practică imitația prin glas, folosind ritmul, graiul și melodia.

Imitatorii înfățișează oameni în acțiune și aceste înfățișări variază după caracterele prezentate (2, 1448a 1 și urm.), fie oameni plini de vicii, fie virtuoși. După ce dă exemple din domeniul picturii, trecînd la poezie, Aristotel citează pe Homer și alți poeți, subliniind deosebirea dintre tragedie și comedie (2, 1448a 16 și urm.), întrucît comedia năzuiește să înfățișeze oameni inferiori, iar tragedia, oameni superiori. În capitolul următor (3, 1448a 21 și urm.), el enumeră diferitele specii de poezie în legătură cu diferitele moduri ale imitației. Poetul poate imita în două moduri deosebite: în formă narativă, cum procedează Homer, sau în formă dramatică, prin prezentarea unor personaje în acțiune. Astfel, dintr-un punct de vedere, Sofocle poate fi considerat imitator (μιμητής) de același fel cu Homer, întrucît amîndoi imită persoane cu caractere superioare și, din alt punct de vedere, poate fi considerat de același fel cu Aristofan, pentru că amîndoi înfățișează persoane în acțiune, personaje dramatice.

²² Aristotel, *Metafizica*, I, 9.

În capitolul 4 al „*Poeticii*” sale, Aristotel exprimă, deși într-un text extrem de dens și de scurt, două idei fundamentale ale concepției sale estetice privitoare la noțiunea de „mimesis”. Aceste principii estetice de bază pun într-o lumină adevărată gândirea materialistă a filozofului, care arată, în mod hotărît, valoarea poeziei ca instrument de cunoaștere și valoarea ei estetică.

Două par a fi, în general, cum scrie Aristotel, cauzele care au dat naștere poeziei, și aceste cauze sînt proprii naturii umane. Imitarea este ceva firesc oamenilor încă din copilărie; prin aceasta, ei se deosebesc de celelalte ființe, deoarece ființa umană este cea mai înclinată spre imitație și își dobîndește prin imitație primele cunoștințe. În al doilea rînd, toți oamenii se bucură de produsele imitației. O dovadă a acestui fapt este ceea ce se întîmplă în realitate: în domeniul lucrurilor pe care le vedem în natură, dacă contemplăm imaginile acestora reproduse cu cea mai mare exactitate, avem un sentiment de bucurie, chiar dacă e vorba de formele animalelor celor mai josnice și ale leșurilor. Cauza este și faptul că cunoașterea nu-i numai pentru filozofi lucrul cel mai plăcut, ci și pentru ceilalți oameni deopotrivă; dar ei (ceilalți oameni) participă la aceasta în mică măsură. De aceea, se bucură cei care văd imaginile, pentru că au prilejul ca, prin contemplare, să capete cunoștințe și să deducă ce reprezintă fiecare lucru (cf. 4, 1448b 4—17).

Această idee este deosebit de importantă pentru caracterizarea concepțiilor Stagiritului, în calitatea sa de filozof al păturilor democrației sclavagiste din Atena.

Imitația, adică reproducerea diferitelor aspecte ale vieții, ale realității înconjurătoare este — după Aristotel — un mijloc de cunoaștere a lumii și, totodată, un prilej de bucurie pentru om, ceea ce dovedește concepția sa realistă despre artă. În schimb, pentru Platon cunoașterea

realității este accesibilă numai unei elite, filozofii și discipolii lor, singurii care au, din această cauză, dreptul de a-i conduce pe ceilalți oameni.

Pe linia aceasta a realismului, Aristotel face un nou pas mai departe, în capitolul 9 al „Poeticii“ (9, 1451a 36—1451b 10), în care pune o problemă de o foarte mare importanță, anume că poezia este mai filozofică decât istoria.

Datoria poetului, scrie Aristotel, nu e de a povesti lucrurile întâmplate, ci acele lucruri care ar putea să se întâmple, adică cele posibile potrivit cu legile verosimilității și necesității. Istoricul și poetul, continuă Aristotel, nu se deosebesc prin faptul că unul scrie în versuri și altul scrie în proză; istoria lui Herodot, de exemplu, ar putea să fie pusă în versuri, și chiar în versuri ar rămîne tot istorie. Deosebirea stă în faptul că istoricul povestește cele întâmplate, iar poetul cele ce ar putea să se întâmple. De aceea, poezia are un caracter mai filozofic și mai înalt decât istoria.

Poezia, în adevăr, caută să înfățișeze generalul, iar istoria particularul.

N. G. Cernîșevski²³ apreciază cu multă căldură modul în care Aristotel pune această problemă: „Ce bine definește el — scrie N. G. Cernîșevski — raportul dintre poezie și filozofie: poezia, care înfățișează viața omenescă din punct de vedere general, care nu prezintă amănuntele întâmplătoare și fără valoare, ci ceea ce este esențial și caracteristic în viață, are un merit mult mai mare, filozofic. Sub acest raport, poezia este mai presus, după părerea lui, decât istoria, care trebuie să descrie fără alegere și ceea ce-i important și ceea ce nu-i important, fapte întâmplătoare, care nu au nici un fel de însemnătate interioară“.

²³ N. G. Cernîșevski, *Op. cit.*, p. 172.

Observația adâncă, genială a lui Aristotel cu privire la caracterul filozofic al poeziei față de istorie și, în special, cu privire la faptul că poezia urmărește să prezinte generalul, esențialul, nu particularul, că poezia are drept scop suprem, nu înfățișarea lucrurilor întâmplătoare, ci a acelor lucruri care se pot întâmpla conform cu legile verosimilității și necesității ținând însă seama de specificul situațiilor și al caracterelor înfățișate, ne arată că, în aceste idei aristotelice principiale, se află germenul, elementul primordial al concepției despre tipic în artă, care domină astăzi orientarea realistă.

Aceste considerații ilustrează că, pentru Aristotel, „mimesis“ nu înseamnă o simplă copiere mecanică, fotografică a realității, ci o reproducere plină de înțelegere, obținută în urma unei analize minuțioase prin care sînt puse pe primul plan aspectele esențiale ale realității și în care se respectă regulile de redare fidelă a împrejurărilor, a personajelor, a adevărului vieții.

Este cazul să menționăm că, în majoritatea lor, cercetătorii burghezi nu-și dau seama de deosebirea dintre accepțiunea noțiunii de „mimesis“ la Platon și semnificația ei în „Poetica“ lui Aristotel, avînd tendința de a considera concepția Stagiritului în această problemă ca preluată direct de la Platon sau chiar coincizînd cu concepția acestuia. Putem cita, în această privință, părerile exprimate de Georg Finsler²⁴, Friederich Stählin²⁵, Au-

²⁴ Georg Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig, M. Spigatis, 1900, pp. 11, 25, 32—33, 63.

²⁵ Friederich Stählin, *Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie*, München, C. H. Beck, 1901, pp. 11, 12, 35, 59.

gusto Rostagni²⁶, K. Svoboda²⁷, Ernesto Bignami²⁸, Ferdinando Albergiani²⁹ etc.

Or, analiza „Poeticii“ și a noțiunii de mimesis arată că între concepția estetică a lui Aristotel și aceea a lui Platon există o serie de contradicții, care diferențiază radical modul lor de gândire în acest domeniu, lucru pe care l-am schițat, în esență în cele arătate mai sus.

În teoria estetică despre „mimesis“ este ușor de observat consecvența poziției materialiste a lui Aristotel, care concepe arta ca o oglindire a realității, ca o formă adâncă de cunoaștere a lumii, bazată pe legile verosimilității și necesității.

De aceea, Aristotel poate fi considerat drept predecessor îndepărtat al concepției materialiste în estetică.

Aristotel, în „Politica“³⁰, a socotit foarte importantă problema despre „catharsis“. „Deoarece admitem diviziunea cântecelor așa cum o împart filozofii în cântece morale, practice, și cântece care excită entuziasmul, cât și existența unei armonii particulare pentru fiecare dintre ele, în așa fel că fiecare parte admite în mod natural un gen special de armonie, putem spune că întrebuițarea muzicii nu se limitează la un singur fel de utilitate, ci are mai multe utilități. În adevăr, ea poate fi de folos

²⁶ Augusto Rostagni, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell' estetica antica*, Firenze, Tip. Ariani, 1921, pp. 8 și urm.

²⁷ K. Svoboda, *L'Esthétique d'Aristote*, Brno, 1927, pp. 22, 38, 43.

²⁸ Ernesto Bignami, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze, Felice le Monnier Editore, 1932, pp. 23, 129, 134.

²⁹ Ferdinando Albergiani, *Aristotele, La Poetica* (Introduzione, traduzione, commento), Firenze, La Nuova Italia, 1934, pp. XLVI, LI, LIII.

³⁰ Aristotelis, *Politica*, ed. Susemihl-Immisch, editio altera correctior, Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, 1929, VII, 7, 4 și 6.

atît învățăturii, cît și *catharsei* (ce înțelegem prin *catharsis* vom expune acum pe scurt — pentru a reveni apoi mai pe larg în tratatul despre „Poetică“); în al treilea rînd, ea poate fi de folos pentru desfătare, ca mijloc de destindere și odihnă, după o acțiune intensă. Este evident că trebuie folosite toate felurile de armonie, însă nu în același chip; pentru educație, trebuie folosite cîntecele cele mai morale, dar în audițiile de muzică instrumentală, și cîntecele practice și cele care ațîță entuziasmul. Afectul, care se ivește puternic în unele suflete, există în toate sufletele, dar diferă mai mult sau mai puțin, de pildă mila, teama și chiar entuziasmul. În adevăr, unii oameni sînt deplin stăpîniți de aceste zguduirii sufletești; totuși, sub influența melodiilor sacre, cînd vin în contact cu melodii care le răscolesc sufletul, îi vedem dintr-o dată potoliți, ca și cînd ar fi găsit un leac și o ușurare purificatoare. Același lucru trebuie să-l simtă în mod necesar și oamenii cuprinși de milă, de frică și, în general, cei cuprinși de pasiuni; toți simt un fel de purificare și o ușurare, însoțită de plăcere. Tot așa și cîntecele cathartice (ușurătoare) oferă oamenilor o bucurie nevătămătoare. De aceea, cu astfel de armonii și astfel de cîntece trebuie să formăm artiștii care se ocupă cu muzica de teatru“.

În „Politica“ VIII,7, Aristotel încearcă, după anumite criterii stabilite anterior de alți filozofi, să indice pentru cititor domeniul diferitelor tipuri de muzică, într-un stat bine orînduit. După părerea sa, muzica poate fi întrebuințată în mai multe scopuri, în primul rînd ca parte a educației tineretului, în al doilea rînd pentru *catharsis* și în al treilea, pentru desfătare și destindere.

În textul din „Politica“ este vorba despre o „*catharsis*“ muzicală. Sensul dat de Aristotel acestei acțiuni este clar, filozoful menținîndu-se în mod riguros în domeniul

terapeutic. Aristotel înțelege aici prin „catharsis“, acțiunea de medicație care se aplica în antichitate, cu ajutorul muzicii, la leuirea exaltațiilor (cazuri de extaz, entuziasm orgiastic sau chiar nebunie). Cei vechi socoteau că melodiile, îndeosebi cele „entuziaste“, pot provoca o înălțare a emoției, căreia îi urmează în mod necesar o descărcare a preaplinului afectiv, deci o reducere sensibilă a afectelor. Dar, continuă Aristotel, nu numai exaltații pot fi eliberați de povara unui chin sufletească prin acțiunea binefăcătoare a muzicii. Anumite afecte care apar puternice și deformatate în psihicul unor persoane sînt proprii tuturor oamenilor, deosebirea constînd numai în gradul de intensitate. Printre aceste afecte, alături de entuziasm, Aristotel citează *frica* și *mila*. Prin urmare, nu numai cei aflați într-o stare de exaltare pot să se bucure de efectul curativ al muzicii, ci și orice om obișnuit, în sufletul căruia aceste sentimente au căpătat o anumită pondere. Ca fiu de medic, Aristotel n-a utilizat preocupările medicale moștenite de la tatăl său numai în sfera istoriei naturale, ci și în domeniul studiilor asupra artei.

În vechile practici mistice, acțiunea cathartică a muzicii asupra celor zdruncinați nervos era un lucru obișnuit, des pomenit în texte. Misterele îndeosebi, ca de pildă cele dionisiace, în timpul cărora se intonau melodii clasificate de Aristotel drept „entuziaste“, erau socotite unul dintre cele mai potrivite prilejuri pentru potolirea unor astfel de stări³¹. Principiul de acțiune al acestui gen de muzică, adică cea cathartică, era în fond același cu cel practicat de școala medicală a lui Hippocrate. Principiul hipocratic se baza pe încercarea de a elimina surplusul de „umori“ nocive din corp, pe calea unei intervenții oarecare. După cum se știe, teoria lui Hippocrate

³¹ J. Croissant, *Aristote et les mystères*, Paris-Liège, 1932, pp. 12 și urm.

asupra vitalității umane prevedea menținerea bunei stări a organismului, condiționînd-o de echilibrul a patru elemente, denumite de medicul grec „umori“, și anume: sîngele, bila galbenă, bila neagră și flegma. Dacă unul dintre aceste patru elemente depășește la un moment dat proporția echilibrului necesar funcționării normale a organismului, omul se îmbolnăvește, și buna dispoziție revine abia după eliminarea surplusului producător de tulburări.

E adevărat că, în „Politica“ VIII,7, Aristotel nu dă explicații ample asupra înțelesului termenului „*catharsis*“. „Ce înțelegem prin *catharsis* vom expune acum pe scurt — scrie el — pentru a reveni apoi mai pe larg în tratatul despre „Poetică“. Aristotel se mulțumește, deocamdată, să precizeze că, prin „*catharsis*“, el înțelege o acțiune asemănătoare „unui leac și unei ușurări purificatoare“ (ὡσπερ ἰατρείας καὶ καθάρσεως). În „Poetică“, nu întîlnim, totuși, sub forma în care ni s-a păstrat tratatul, pasajul menționat de Aristotel. Termenul de „*catharsis*“ apare numai în definiția dată de Aristotel tragediei, și anume: „...tragedia este imitația unei acțiuni alese și depline, cu o anumită întindere, într-o limbă frumoasă, deosebită ca formă, potrivit diferitelor părți ale tragediei, imitație făcută de personaje în acțiune, iar nu printr-o povestire, și care, stîrnind mila și frica, săvîrșește purificarea caracteristică unor asemenea emoții“ (6, 1449b).

Definiția tragediei, cuprinsă în capitolul 6 din „Poetică“, se referă însă la un alt tip de „*catharsis*“, și anume la o „*catharsis*“ tragică, nu muzicală. Deși, în „Poetică“, Aristotel nu lămurește ce înțelege prin „*catharsis*“ (acțiunea purificatoare a tragediei), este neîndoielnic că el avea, totuși, în vedere o acțiune similară, dacă nu identică cu cea a catharsei muzicale: „...stîrnind mila și frica,

(tragedia) săvârșește purificarea caracteristică unor asemenea emoții“. Dar, așa cum s-a arătat mai sus, „purificarea“ aceluiași stări sufletești se producea, după cum susține filozoful, și pe calea unui anumit tip de muzică (practică, entuziastă)³². Comunitatea mijloacelor de vindecare a unor stări identice presupune și o asemănare fundamentală de procedee; prin urmare, „catharsis“ tragică n-a putut fi altfel concepută de Aristotel decât tot ca o acțiune cu un caracter medical și în sensul unei transformări morale, așa cum au privit-o unii cercetători moderni.

Interpretarea materialistă a concepției lui Aristotel pe linie medicală a fost formulată încă în secolul trecut de Jacob Bernays³³ și Henri Weil³⁴. Georg Finsler³⁵ a arătat, la rîndul său, că Aristotel și-a construit teoria despre „catharsis“, analizînd modul cum, prin trezirea puternică a afectelor milei și fricii de către ficțiunea tragică, ele pot fi reduse la o măsură justă; această reducere se face prin eliminarea surplusului vătămător din sufletele unde ajunseseră să aibă un rol predominant. Finsler atrage atenția că, de nenumărate ori, Aristotel a privit muzica drept un mijloc educativ și recreativ de prim ordin. Atunci cînd insistă însă că muzica are și un rol cathartic, dînd ca exemplu pe cei atinși de delir, alături de care enumeră, apoi, pe cei sensibili la *milă* și la *frică* (stări sufletești ce nu mai pot fi socotite entuzias-

³² *Politica*, VIII, 7, 6.

³³ Jacob Bernays, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1880, Verlag von W. Hertz, 1857, pp. 1—2, 7—8, 10—11, 13, 15.

³⁴ Henri Weil, *Études sur le drame antique*, Paris, Hachette, 1897, pp. 159, 160, 161.

³⁵ Georg Finsler, *Op. cit.*, pp. 96 și urm.

tice), el acordă acestor stări o mare importanță, făcînd astfel o punte de legătură între catharsis muzicală și cea tragică.

Același lucru îl susține și Ferdinando Albergiani³⁶. Prin cuvîntul „catharsis“, remarcă Albergiani, Aristotel a afirmat — pentru prima oară în istoria gîndirii — un caracter esențial al artei: acela de „purificare“, exercitată în cazul tragediei, asupra *milei* și *fricii*. Albergiani atrage atenția și asupra termenului *φιλάνθρωπον* „omenia“ („Poetica“, 13, 1453a), care reprezintă tot un sentiment tragic, alături de *milă* și *frică*. *Φιλάνθρωπον* este sentimentul de solidarizare al omului cu semenii săi în suferință și constituie una dintre principalele verigi de legătură emotivă între ficțiunea tragică și spectator.

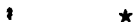
Deosebirea fundamentală între „catharsis“ muzicală și cea tragică trebuie văzută în faptul că acțiunea celei dintîi este destinată, în primul rînd, exaltațiilor nervoși și celor de un tip comun acestora, pe cînd „catharsis“ tragică — prin impresia profundă pe care un subiect tragic o stîrnește asupra spectatorilor — acționează purificator asupra emoțiilor obișnuite, curențe în viața zilnică. Numai din acest punct de vedere sînt intrucitva legitimate — dar numai parțial — exigențele acelor care văd în „catharsis“ și un fenomen estetic.

Latura estetică în „catharsis“ (tragică) ar consta, după unii cercetători, în următoarea condiție: „purificarea“ pasiunilor nu poate fi produsă prin aplicarea unui antidot, tot pasional, indiferent sub ce formă. *Mila* și *frica*, dacă vor fi aplicate ca medicație sub înfățișarea lor din viața obișnuită, pentru domolirea unor pasiuni identice, nu pot avea nici un efect pozitiv. Ca să obținem efectul

³⁶ Ferdinando Albergiani, *Op. cit.*, pp. LXXII, LXXVI, LXXXVII, XCI; XCII; XCVI.

dorit este necesar ca antidotul să fie aplicat în cadrul unei compoziții poetice unitare, armonioase, de la care se cere, totodată, și producerea unei desfătări de ordin estetic (ἡδονή). „Catharsis“ tragică este un fenomen distinct de ἡδονή, a cărei natură e mai ales de ordin intelectual, însă nu poate fi separată de ea.

În concluzie, din punctul de vedere al interpretării medicale, esența catharsei tragice constă în țrezirea pe cale artificială a unor anumite afecte, cu scopul ușurării lor. Toți oamenii, într-o măsură sau alta, sînt supuși îndeosebi afectelor milei și fricii, care tulbură echilibrul sufletesc. Tragedia, țrezind aceste afecte în spectator, produce descărcarea lor pe o albie înofensivă. Ușurarea încercată de spectator provoacă un sentiment de satisfacție, — și în aceasta constă specificul desfătării (ἡδονή) produse de tragedie.



În afară de interpretarea în sens medical a catharsei tragice la Aristotel, o altă direcție în studiile aristotelice a căutat să găsească în noțiunea „catharsis“ un sens moral. Așa au înțeles catharsa aristotelică teoreticienii literari din secolele XVII-XVIII și apoi Lessing, Hegel și alții. „Hamburgische Dramaturgie“ a lui Lessing conține cîteva pagini în care filozoful german a căutat să demonstreze că „purificarea“ înseamnă întoarcerea sufletului omenesc spre un făgaș moral. Interpretarea lui Lessing a stat la baza a numeroase lucrări despre Aristotel, avînd un punct de vedere asemănător. Contextul de idei în care se află expusă „catharsis“ muzicală în „Politica“, VIII, 7. 4—6 și legătura ce se poate stabili între „catharsis“ muzicală și cea tragică, în concepția lui Aristotel, nu

permite să fim de acord cu interpretarea în sens moralizant (îndreptare spre virtute) a termenului „catharsis“.



O dată stabilită valoarea noțiunii de *catharsis* la Aristotel, rămîne să examinăm pe scurt ce concluzii se pot trage cu privire la poziția lui Aristotel față de utilitatea socială a dramei, în raport cu Platon. Așa cum s-a arătat mai sus, Aristotel a privit părerile lui Platon asupra poeziei dintr-un punct de vedere critic, lucru explicabil, dacă avem în vedere contingențele sale strînse cu direcția materialistă în filozofia greacă. Aceeași afiliere la materialism o întîlnim la Aristotel și în problema catharsei, atunci cînd privește tragedia ca un mijloc binefăcător pentru eliminarea surplusului emoțional. În fond, „catharsis“ aristotelică nu-i altceva decît un tratament homeopatic în domeniul spiritual. Platon susține însă tocmai contrariul. Printre învinuirile aduse de Platon poeziei, una se referă tocmai la influența poeziei asupra fondului pasional al sufletului omenesc. După părerea lui Platon, în sufletul omului există diferite substraturi. Cel mai bun (*τὸ βέλτιστον*) este cel ce ascultă de rațiune (*ὁ λογισμός*)³⁷, numit de Platon *τὸ λογιστικόν*. Cealaltă parte a sufletului este cea dominată de impresii și care devine prada sentimentelor și pasiunilor. Această parte Platon o numește irațională (*τὸ ἄλογον*), irascibilă (*τὸ ἀγανακτικόν*)³⁸. Între aceste două părți — cea rațională și cea pasională — se dă o luptă aprigă. Fericea individuală este condiționată de dominația părții

³⁷ *Republica*, X, 603a; 604d.

³⁸ *Ibidem*, 604d; o variantă pentru *τὸ ἀγανακτικόν* se citește în cartea a III-a, 411a-c: *τὸ θυμοειδές*, căreia, în acest pasaj, Platon îi mai adaugă și un al treilea substrat: *τὸ ἐπιθυμητικόν*.

raționale³⁹. Puțini sînt însă aceia care, prin voință, pot să-și înfrîngă pornirile pasionale⁴⁰, să se lase pe deplin conduși în activitatea lor practică de rațiune, totodată și singurul mijloc pus la îndemîna muritorilor pentru a cunoaște realitatea. După Platon, poezia este o activitate mimetică ce păcătuiește, nu numai prin faptul că se îndepărtează de realitate cu trei grade, dar și fiindcă tulbură partea sufletească, ce ar trebui ținută în frîu. Poezii mimetici (dramatici) sînt vinovați — după concepția platonice — față de comunitate; căutînd să placă mulțimilor alcătuite din oameni de factură inferioară, ei apelează, în primul rînd, la fondul emoțional al acestora, insuficient călit și controlat de rațiune⁴¹. Deoarece tragedia și comedia nutresc partea sufletească care năzuiește să suspine și să se vaiete, sau să se veselească în mod grosolan, și, prin urmare, contribuie la tulburarea echilibrului sufletesc⁴², Platon excludea tragedia și comedia din statul său ideal⁴³.

Și în această privință, Aristotel a adoptat o poziție complet opusă celei platonice. Plecînd de la lărgirea sferei de acțiune cathartică (medicală), atribuită curent numai anumitor ramuri ale muzicii, Aristotel a considerat și catharsa tragică drept un fenomen pozitiv, care nu duce la năruirea echilibrului sufletesc, ci, dimpotrivă, la deplina lui restabilire.

Cercetarea aplicării termenului de *catharsis* la Aristotel și la alți teoreticieni antici confirmă, pe cît se pare, justețea interpretării medicale. Trebuie, de asemenea, să luăm în considerare că toate felurile posibile de purificare

³⁹ Care ascultă de prescripțiile legii (*νόμος*).

⁴⁰ Ἐπιθυμίας.

⁴¹ *Republica*, 605 a.

⁴² *Ibidem*, 606a-c.

⁴³ *Ibidem*, 606e — 607a.

erau frecvent practicate în ritualitatea religioasă greacă ; în acest domeniu ne întâlnim cu principiul „cui pe cui scoate“, principiu care, după Bernays, stă la baza catharsei aristotelice.

În toate interpretările catharsei, rămîne neîndoielnic un singur lucru : Aristotel, în opoziție cu Platon, consideră favorabilă acțiunea tragediei asupra publicului, iar teoria catharsei este o încercare de a lămuri în ce constă această influență favorabilă și în ce constă esența satisfacției pe care o încearcă spectatorul de la piesa care trezește în el sentimentele milei și fricii.

MARII DRAMATURGI GRECI

Eschyl

Eschyl (*Αἰσχύλος*) (524—456) este primul mare autor tragic al Ateiei. S-a născut la Eleusis, lângă Atena, dintr-o familie nobilă. A luat parte la războaiele medice; epitaful său (compus, după cât se spune, de el însuși), arată că a luptat la Marathon, iar descrierea luptei de la Salamina (din „Perșii“) pare să fie făcută de un martor ocular. A fost dat în judecată pentru o pretinsă divulgare a misterelor de la Eleusis, dar a reușit să se disculpe.

Pericle a fost choregul uneia dintre piesele sale, nu se știe sigur care; către sfârșitul vieții, Eschyl a fost rivalul dramatic al lui Sofocle. A avut un fiu, și el autor de tragedii. A vizitat în mai multe rînduri Siracuză, la invitația lui Hieron I și a murit la Gela, în Sicilia.

Poetul a scris aproximativ 90 de piese (tragedii și dramă satirice), dintre care s-au păstrat șapte: „Rugătoarele“, „Perșii“, „Cei șapte contra Tebei“, „Prometheu înlănțuit“, și trilogia „Orestia“, formată din „Agamemnon“, „Choeforele“ și „Eumenidele“. A fost premiat pentru întâia oară în 484, când avea 40 de ani, și ultima oară în 458, pentru „Orestia“, cu doi ani înaintea morții.

Eschyl este considerat ca adevăratul întemeietor al tragediei grecești, atît prin introducerea celui de-al doilea

actor, care făcea posibilă desfășurarea unei adevărate acțiuni dramatice, cât și prin folosirea decorului (cu toate că Aristotel atribuie inventarea lui abia lui Sofocle) și dezvoltarea dată costumului actorilor.

Una dintre primele tragedii ale lui Eschyl, „Rugătoarele“, este simplă, fără acțiune propriu-zisă și fără caractere individualizate. „Orestia“, de la sfârșitul carierei sale, are însă o intrigă încheată și caractere bine definite.

Subiectele lui Eschyl sînt grandioase, adesea supraomenești, teribile și, cu excepția „Perșilor“ (care se inspiră din războaiele medice) luate din mitologie. Limba tragediilor sale este bogată, sonoră, plină de metafore, iar frumusețea lirică a corurilor a rămas neîntrecută. Opera sa e străbătută de un spirit religios întemeiat pe acceptarea fără critică a mitologiei tradiționale. Printre ideile care domină creația lui Eschyl se numără aceea a Destinului, care stăpînește voința divină și pasiunile omenești, ideea pedepsirii crimei din generație în generație și cea a pedepsirii de către zei a trufiei omenești (ὕβρις). Principalele sale personaje sînt ființe stăpînite de o idee centrală, care le face uneori sublime, dar fără complexitate și nuanțare psihologică.

Sofocle

Sofocle (Σοφοκλῆς) (496—406) este al doilea mare autor tragic al Atenei. S-a născut la Colonos, lângă Atena. Tatăl său era proprietarul unui atelier de arme. Viața lui coincide aproape în întregime cu perioada de maximă prosperitate a Atenei, sub Cimon și Pericle. N-a luat parte activă la viața politică și n-a avut mari merite militare, deși a fost de două ori strateg (comandant militar) și, în 413, după dezastrul din Sicilia, a fost ales, datorită popularității sale, membru în comisia *probulilor*,

magistrați care trebuiau să asigure tranziția către o formulă politică adaptată situației. A fost un om plăcut, plin de farmec, de distincție și de blîndețe, cu un caracter echilibrat și egal. Herodot și Pericle au fost printre prietenii săi. A scris aproximativ 120 de piese și a fost victorios cu 17 tetralogii (prima oară în 468, cînd l-a învins pe Eschyl). A lăsat doi fii, dintre care unul, Iophon, a scris și el tragedii. A trăit și a murit la Atena. După moarte, a fost divinizat și i s-a instituit un cult.

S-au păstrat și de la el numai șapte pîese (ca și de la Eschyl), și anume, în ordine cronologică : „Antigona“ (441), „Oedip rege“, „Electra“, „Aias“ (deși unii o socotesc anterioară „Electrei“), „Trahiniile“, „Philoctet“ (409), „Oedip la Colona“ (reprezentată postum, în 401, de nepotul său, Sofocle cel tînăr, autor tragic și el) ; s-a mai păstrat și un fragment întins din drama sa satirică „Ichneutai“ (Urmăritorii, Vînătorii), în care e vorba de hoțiile lui Hermes.

Sofocle a fost un inovator : el a introdus al treilea actor (dacă nu cumva l-a introdus totuși Eschyl, despre care se spune că, în piesele cu trei actori, ar fi imitat pe mai tînărul său concurent), a introdus sau măcar a dezvoltat decorul, a sporit numărul coriștilor de la 12 la 15 și a părăsit sistemul tetralogiilor, făcînd din fiecare piesă o unitate artistică autonomă. În sfîrșit, în ce privește concepția sa dramatică, Sofocle prezintă personaje mai complexe și mai nuanțate, micșorează intervențiile și influența voinței divine, căutînd să-și justifice intrigile, nu prin incidente exterioare acțiunii, ci prin caracterele personajelor și prin raporturile dintre ele. Și Sofocle acceptă religia tradițională fără s-o discute și fără să dea pieselor sale un ton filozofic și speculativ. El își idealizează personajele, chiar dacă le lasă supuse lipsurilor și slăbiciunilor omenești. Importanța corurilor scade

în piesele sale, în favoarea dialogului, al cărui ton este proporționat cu personajele sale idealizate și lasă o impresie de simplitate și de putere, mult deosebită de grandoașă solemnă și rigidă, de tumultul liric și spectaculos al pieselor lui Eschyl. Opera lui Sofocle reprezintă un izbutit moment de echilibru între stilul arhaic și inovațiile lui Euripide.

Euripide

Euripide (Εὐριπίδης) (480—406) este al treilea și ultimul mare poet tragic al Atenei. S-a născut la Salamina (după o legendă, în ziua celebrei lupte navale). A trăit retras, fără să participe în nici un fel la viața publică și se pare că a avut o fire întunecată. A scris 80 sau 90 de piese și a avut cinci victorii dramatice (prima în 441). După 408, s-a stabilit la curtea lui Archelaos, regele Macedoniei, unde a și murit (după o legendă, sfîșiat din întîmplare de cîinii de vînătoare ai regelui).

S-au păstrat din opera lui 17 tragedii și o dramă satirică: „Alcestis“ (438) „Medeea“ (431), „Hyppolit“ (428), „Troienele“ (415), „Elena“ (412), „Orestes“ (408), „Ifigenia în Aulis“ (405), „Bacantele“ (405) și, cu data nesigură, „Andromaca“, „Heraclizii“, „Hecuba“, „Rugătoarele“, „Electra“, „Nebunia lui Heracles“, „Ifigenia în Tauris“, „Ion“, „Fenicjenele“, „Rhesus“ — poate neautentică — și drama satirică „Cyclopil“.

Euripide alege de regulă situații violente și patetice. oameni stăpîniți de pasiuni sau chinuți de impulsuni contradictorii, și îi prezintă într-o manieră mai realistă decît marii săi predecesori. Pe de altă parte, piesele sale instituie o critică severă a miturilor și credințelor moștenite și chiar a societății — critică adesea scandaloasă pentru contemporanii săi prin originalitatea, independența și îndrăzneala ei, aplicată nu numai spiritului, ci și

materiei miturilor, pe care le-a modificat adesea după ideile sale.

N-a fost un autor monoton, nici în alegerea subiectelor, nici în felul de a le trata: tristețea gândurilor sale despre condiția umană e temperată de admirația și de iubirea pe care le arată pentru frumusețea morală și cea a naturii.

Personajele sale feminine constituie o serie remarcabilă de eroine, în bine sau în rău. A folosit pe scară mare prologul, recunoașterile, intervențiile divine. Corurile sale au farmec și grație și conțin adesea frumoase pasaje descriptive, nu totdeauna însă în strictă legătură cu subiectul tragediei. Stilul său este limpede, natural, uneori familiar, alteori pasionat.

Popularitatea pieselor lui Euripide a fost imensă și discuțiile suscitade de ele, aprinse. Comediile lui Aristofan sînt pline de aluzii, atacuri, satire, glume la adresa poetului. Trei anecdote transmise de Plutarch ilustrează bine faima întinsă de care se bucură Euripide. În una, se spune cum au fost eliberați unii dintre prizonierii atenieni de la Siracuză pentru felul plăcut în care recitaseră pasaje din Euripide; în alta, cum au fost lăsați să se refugieze în portul aceleiași Siracuze și cu același preț, niște călători urmăriți de pirați; în sfîrșit, în a treia, că generalii spartani au cruțat Atena de distrugere, în 404, după înfrîngerea acesteia, lăsîndu-se mișcați de un focan care le-a cîntat primul cor din „Electra” lui Euripide.

Aristofan

Āristofan (Ἀριστοφάνης) (448—380) este cel mai ilustru reprezentant al comediei vechi și singurul a cărui operă o cunoaștem. Familia lui se trăgea din insula Ēgina, unde tatăl său avea o mică proprietate. Puritatea originii sale ateniene a fost contestată.

Prima sa comedie, acum pierdută, „Daitales“, în care critica noul sistem de educație orășenească și lăuda vechile obiceiuri sătești, a luat premiul al doilea în 427. „Babylonienii“ (de asemenea pierdută) s-a reprezentat imediat după răscoala insulei Mitylene împotriva Atenei, și succesul ei a salvat pe bărbații mitylenieni de la exterminarea în masă pe care o plănuia Cleon. Piesa, care conținea un cor de sclavi babylonieni care lucrau într-o moară (de unde și titlul), era un atac violent împotriva politicii lui Cleon, care l-a și dat în judecată pe comediograf, pentru origine străină și înaltă trădare. Dar în 425, se joacă totuși „Acharnaniienii“, prima dintre comediiile sale păstrate, în care atacurile împotriva lui Cleon continuau, căci piesa este o pledoarie pentru terminarea războiului de asupraire a foștilor aliați ai Atenei, deveniți supușii și exploatații ei. Piesa a luat premiul întâi. În următoarea comedie, „Cavalerii“ (424), atacurile continuă, deși Cleon era la apogeul carierei sale politice, și sînt îndreptate nu numai împotriva dîrzului demagog, ci și împotriva defectelor democrației ateniene însăși. Și această piesă a luat premiul întâi. Rînd pe rînd, Aristofan reprezintă apoi „Norii“ (423), „Viespile“ (422). „Pacea“ (421), „Păsările“ (414), „Lysistrata“ (411), „Thesmophoriazusiai“ (410), „Ecclesiazusiai“ (392), „Plutos“ (388).

Aceste comedii au caracterele generale ale comediei vechi, pe care Aristofan a dezvoltat-o și căreia i-a dat un conținut și un rol social serios, transformînd-o el însuși treptat și apropiînd-o de tipul comediei noi. Dialogul său este viu și firesc, corurile sale lirice au uneori pasaje foarte frumoase.

Comediile politice ale lui Aristofan îl arată ca pe un reprezentant al intereselor țărănimii și ale micilor aren-

dași de pământ și ca oponent viguros la politica de război care îi ruina pe aceștia.

A atacat pe toți partizanii acestei politici, de la Pericle la Cleophon, și i-a atacat personal, în viața privată, în caracterul lor, în slăbiciunile lor, precum a atacat și tot ce i se părea ridicol și criticabil în obiceiurile, tendințele și viața curentă a epocii sale⁴⁴.

⁴⁴ Vezi și prefața volumului de traduceri din Aristofan, *Teatru*, E.S.P.L.A., 1956.

VERSUL GREC

Ritmul versului grec nu depinde de accentul cuvintelor, ca în versificația noastră, ci de cantitatea silabelor, adică de durata lor de pronunțare. Succesiunea accentelor ritmice era deci în funcție de succesiunea, într-o anumită ordine și grupare, a silabelor scurte și lungi, considerînd că o silabă lungă (notată —) este egală ca durată cu două silabe scurte (notate ∪ ∪). Unitatea de grupare ritmică a silabelor este *picioarul*; picioarele se grupează în *membre* sau *cola*, membrele în *versuri*, versurile în *perioade* sau *strofe*, acestea, în sfîrșit, în grupuri superioare, dintre care cel mai important este triada (strofă, antistrofă, epodă).

I. *Principalele tipuri de picioare sînt următoarele :*

dactilul	— ∪ ∪
spondeul	— —
anapestul	∪ ∪ —
iambul	∪ —
troheul sau choreul	— ∪
tribrachul	∪ ∪ ∪
creticul	— ∪ —
peonul	— ∪ ∪ ∪ sau ∪ ∪ ∪ —
bacchicul	∪ — —
choriambul	— ∪ ∪ —
epitritul	— ∪ — —
dochmiacul	∪ — — ∪ — (dar fiecare silabă lungă poate fi rezolvată în două scurte).

În fiecare picior există o parte care se pronunța mai sus (*timpul tare*) și alta care se pronunța normal (*timpul slab*); picioarele care încep cu timpul slab (◡ —) sînt mai energice și mai vii decît celelalte (— ◡ ◡); tot așa, preponderența silabelor scurte dă vioiciune, a celor lungi, solemnitate și gravitate; în același raport expresiv stau și picioarele inegale (în care timpul tare nu are o durată egală cu cel slab, ca în iamb ◡ — sau în peon — ◡ ◡) față de cele egale (ca dactiul — ◡ ◡ , spondeul — — sau anapestul ◡ ◡ —).

În practică, într-un tip de vers dat, picioarele se puteau substitui unul altuia, în general însă cu respectarea egalității de durată (— ◡ ◡ — —).

II. *Principalele tipuri de vers sînt următoarele:*

1. *Hexametru dactilic*, format din șase dactili (care pot fi înlocuiți, dar foarte rar, la piciorul V, cu un spondeu); piciorul VI e întotdeauna un spondeu în care cantitatea ultimei silabe este indiferentă:

$\overset{\cdot}{\text{M}}\eta\overset{\cdot}{\text{v}}\overset{\cdot}{\text{v}}\overset{\cdot}{\text{v}}\overset{\cdot}{\text{v}}\overset{\cdot}{\text{v}}\overset{\cdot}{\text{v}} \quad \overset{\cdot}{\text{e}}\overset{\cdot}{\text{i}}\overset{\cdot}{\text{d}}\overset{\cdot}{\text{e}}, \quad \overset{\cdot}{\text{t}}\overset{\cdot}{\text{h}}\overset{\cdot}{\text{e}} \quad \overset{\cdot}{\text{a}}, \quad \text{I}\eta \quad \overset{\cdot}{\text{L}}\eta\overset{\cdot}{\text{i}}\overset{\cdot}{\text{a}} \quad \overset{\cdot}{\text{d}}\overset{\cdot}{\text{e}}\overset{\cdot}{\text{w}} \overset{\cdot}{\text{A}}\overset{\cdot}{\text{x}}\overset{\cdot}{\text{i}} \quad \overset{\cdot}{\text{L}}\eta\overset{\cdot}{\text{o}}\overset{\cdot}{\text{s}} \quad (\text{Homer})$

(Cîntă, ze/iță, mî/niă ce-a/pрінse pe-A/hil Pele/ianul).

Distihul elegiac este gruparea unui hexamtru normal cu un hexamtru în care ultima silabă a picioarelor III și VI lipsește (fiind înlocuită cu o pauză), hexamtru impropriu numit pentamtru:

$\overset{\cdot}{\text{M}}\eta\overset{\cdot}{\text{v}}\overset{\cdot}{\text{v}}\overset{\cdot}{\text{v}}\overset{\cdot}{\text{v}}\overset{\cdot}{\text{v}}\overset{\cdot}{\text{v}} \quad \overset{\cdot}{\text{e}}\overset{\cdot}{\text{i}}\overset{\cdot}{\text{d}}\overset{\cdot}{\text{e}}, \quad \overset{\cdot}{\text{t}}\overset{\cdot}{\text{h}}\overset{\cdot}{\text{e}} \quad \overset{\cdot}{\text{a}}, \quad \text{I}\eta \quad \overset{\cdot}{\text{L}}\eta\overset{\cdot}{\text{i}}\overset{\cdot}{\text{a}} \quad \overset{\cdot}{\text{d}}\overset{\cdot}{\text{e}}\overset{\cdot}{\text{w}} \overset{\cdot}{\text{A}}\overset{\cdot}{\text{x}}\overset{\cdot}{\text{i}} \quad \overset{\cdot}{\text{L}}\eta\overset{\cdot}{\text{o}}\overset{\cdot}{\text{s}} \quad \overset{\cdot}{\text{L}}\eta\overset{\cdot}{\text{o}}\overset{\cdot}{\text{s}}$

După cum reiese din schemă, al doilea vers al distihului elegiac e împărțit în 2 jumătăți (al căror sfîrșit

trebuia să coincidă cu sfârșitul unui cuvânt), iar spondeul nu poate să apară în picioarele IV și V :

Ἥλιον		ἐν λέσ		χῆ κατε		δύσαμεν		ἀλλὰ σὺ		μὲν που
Ἐεῖν		Ἄλι		καρνη		σεῦ,		τετραπά		λαι σποδι
										ἦ (Calli- mach)

2. Trimetrul iambic, format din șase iambi, grupați în trei membre de câte două picioare (dipodii), a căror unitate era constituită de un accent principal pe primul picior al dipodiei.

Ἐέρξης		δ' ἄνῳ		μῶξεν		κακῶν		ὄρθῳ		βάθος	(Eschyl)
				substi- tuire							

3. Tetrametrul trohaic, format din patru dipodii trohaice, dintre care primele trei se puteau sfârși cu o silabă lungă, iar ultima avea mai puțin cu o silabă :

Ἐσθλά		γάρ θε		οὔ δι		δόντος		αὐτὸς		οὐκ ἐ		δέξα		το	(Solon)
-------	--	--------	--	-------	--	--------	--	-------	--	-------	--	------	--	----	---------

4. Versurile anapestice, formate din grupe de câte două versuri și anume două dimetre anapestice, dintre care al doilea avea câte o silabă lipsă la sfârșitul fiecărui membru :

υ υ -		υ υ -		υ υ -		υ υ -
υ υ -		υ υ ...		υ υ -		υ υ ...

Versificația lirică și corală este mult mai complexă, bazată pe mai multe tipuri de picior și pe mai multe tipuri de combinații între picioare și versuri.

O inovație importantă în tehnica versificației lirice a fost introducerea *epodei*. Nu trebuie să se uite că aceste ritmuri sînt totodată ritmuri poetice, muzicale și coregrafice. Or, la început, exista o strofă⁴⁵ lirică pentru mișcarea corului într-un sens și o antistrofă pentru mișcarea lui în sens contrar, strofa și antistrofa avînd riguros aceeași structură metrică. *Stesichoros* a inventat însă triada, adică un grup de trei strofe: o strofă și o antistrofă identice și o a treia, epoda, în metru diferit și care se cînta deci pe altă arie. Acest lucru rupea monotonia și crea o unitate lirică mai mare decît strofa, ceea ce îngăduia exprimarea unor sentimente mai complexe și o desfășurare mai largă a ideilor lirice. Cu unele excepții, triada a devenit forma clasică a corurilor lirice.

⁴⁵ De la **στροφή**, «întoarcere».

INDICE DE NUME ȘI TITLURI

(47 a — 62 b = 1447 a — 1462 b)

- | | |
|--|--|
| <p>Agathon 51 b 22; 54 b 14;
56 a 19; 24,30</p> <p>Ahile 54 b 14; 58 b 35.</p> <p>Aias 56 a 1</p> <p>Alcibiade 51 b 11</p> <p>Alcinoos 55 a 2</p> <p>Alcmeon 53 a 19; b 24,33</p> <p>Amphiaraios 55 a 26 — 27</p> <p>Antheus 51 b 21</p> <p>Antigona 54 a 1</p> <p>Ares 57 b 21, 22, 32</p> <p>Argos 52 a 7</p> <p>Ariphrades 58 b 31 — 32</p> <p>Aristofan 48 a 27</p> <p>Astydamas 53 b 33</p> <p>Atena 49 b 6</p> <p>Atenieni 48 a 36, b 2</p> <p>Aulis 54 a 31</p> <p>Băii (episodul) 54 b 30; 60 a 26</p> <p>Căderea Troiei 56 a 16; 59 b 7</p> <p>Callipides 61 b 35; 62 a 9</p> <p>Carcinos 54 b 23; 55 a 26</p> <p>Cartaginezi 59 a 26</p> | <p>Cephalonieni 61 b 6</p> <p>Centaur 47 b 21</p> <p>Chairemon 47 b 21; 60 a 2</p> <p>Chionides 48 a 33</p> <p>Choeforele 55 a 4</p> <p>Ciclopi 48 a 15</p> <p>Ciprieni 55 a 1; 57 b 5</p> <p>Cleon 57 a 28</p> <p>Cleophon 48 a 11; 58 a 20</p> <p>Clytemnestra 53 b 23</p> <p>Crates 49 b 6</p> <p>Creon 54 a 1</p> <p>Cresphontes 54 a 5</p> <p>Cretani 61 a 13</p> <p>Cyprii 59 b 1,4</p> <p>Cypru 57 b 5</p> <p>Danaos 52 a 28</p> <p>Deiliada 48 a 13</p> <p>Dicaiogenes 55 a 1</p> <p>Dionysios 48 a 6</p> <p>Dionysos 57 b 20, 21</p> <p>Dolon 61 a 11</p> <p>Dorienii 48 a 30</p> |
|--|--|

- Egeus 61 b 20
 Egist 53 a 37
 Electra 60 a 31
 Empedocles 47 b 18; 57 b 24;
 61 a 24
 Epichares 58 b 9
 Epicharmos 48 a 33; 49 b 5
 Eriphyla 53 b 24
 Eschyl 49 a 17; 53 a 18; 58 b
 20, 22
 Euclides 58 b 7
 Euripide 53 a 23, 28 b 28;
 55 b 9; 56 a 17, 27; 58 b 19;
 60 b 34; 61 b 20
 Eurypylos 59 b 6
 Fiii pământului 54 b 22
 Ganymedes 61 a 30
 Glaucón 61 a 36
 Hades 56 a 3
 Haimon 54 a 1
 Hector 60 a 15, b 26
 Hegemon 48 a 12
 Helle 54 a 7
 Heracleida 51 a 20
 Heracles 51 a 22
 Hermocraixanthos 57 a 35
 Herodot 51 b 2
 Hippias 61 a 22
 Homer 47 b 18; 48 a 11, 22 26,
 b, 27, 29, 34; 51 a 22;
 54 b 14; 59 a 30, b 12, 60 a 5, 19,
 Icalios 61 b 7
 Icaros 61 b 3,7
 Ifigenia 52 b 6,8; 54 a 7, b 32;
 55 a 7, 18, b 3
 Ifigenia în Aulis 54 a 31
 Ifigenia în Tauris 55 a 20
 Iliada 48 b 37; 51 a 29; 54 b 2;
 56 a 13; 57 a 30; 59 b 2. 14;
 62 b 3,8
 Iliada Mică 59 b 2, 4 — 5
 Illyri 61 a 3
 Ixion 56 a 1
 Lacedemona 61 b 7
 Lacedemonienele 59 b 5
 Laios 60 a 31
 Lynceus 52 a 27; 55 b 20,
 Magnes 48 a 34
 Marathon 58 b 9
 Margites 48 b 29, 37
 Massalioti 57 a 36
 Medea 53 b 29; 54 b 1
 Megarieni 48 a 31
 Melanippe 54 a 30
 Meleagros 53 a 20
 Menelaos 54 a 28; 61 b 21
 Merope 54 a 5
 Mityz 52 a 7,8
 Mnesitheos 62 a 8
 Myniscos 61 b 34
 Mysia 60 a 33
 Mysieni 60 a 32
 Neoptolemos 59 b 6
 Nicochares 48 a 13
 Niobe 56 a 17
 Odiseia 49 a 1; 51 a 24, 28;
 53 a 31; 55 b 16; 59 b 3, 15;
 60 a 36; 62 b 9
 Oedip 52 a 24; 25, 33; 53 a 10
 19; 53 b 6, 31; 54 b 7; 55 a
 18; 60 a 30; 62 b 2
 Orestes 52 b 6; 53 a 20, 37, b
 24; 54 a 28, b 31, 32; 55 a 6,
 7, b 13; 61 b 21
 Parnas 51 a 26
 Pauson 48 a 6
 Peleus 55 a 2
 Pelopones 48 a 34
 Philoctet 58 b 21; 59 b 5
 Philoxenos 48 a 15
 Phineidele 55 a 10
 Phorcis 56 a 3

- Phormis 49 b 5
 Phthiotidele 55 a 1
 Pindar 61 b 35
 Polygnotos 48 a 5 ; 50 a 27
 Polyidos 55 a 6, b 10
 Poseidon 55 b 18
 Prometheus 56 a 3
 Protagoras 56 b 15
 Pythia 60 a 32
 Salamina 59 a 25
 Scylla 54 a 30 ; 61 b 32
 Sicilia 48 a 33 ; 49 b 6 ; 59 a 26
 Sinon 59 b 7
 Sisyphos 56 a 23
 Sofocle 48 a 26 ; 49 a 19 ; 53 b
 31 ; 54 b 8, 35 ; 55 a 18 ; 56 a
 28 ; 60 b 33 ; 62 b 3
 Sophron 47 b 10
 Sos' stratos 62 a 7
 Sthenelos 58 a 20
 Tegea 60 a 33
 Telegonos 53 b 33
 Telemachos 61 b 5
 Telephos 53 a 20
 Tereus 54 b 35
 Theocleptes 55 a 9, b 29
 Theodoros 57 a 13
 Theseide 51 a 20
 Thyestes 53 a 11, 20 ; 54 b 23
 Timotheos 48 a 15
 Troienele 59 b 7
 Tydeus 55 a 9
 Tyro 54 b 25
 Ulise 53 b 34 ; 54 a 29 ; 54 b
 26 ; 55 a 13 ; 57 b 11 ; 61 b 7
 Xenarchos 47 b 11
 Xenophanes 61 a 1
 Zeus 61 a 30
 Zeuxis 50 a 26, 28 ; 61 b 12

INDICE ANALITIC

(47 a — 62 b = 1417 a — 1462 b)

- Absurd* 60 a 35; 60 a, b 2
- Acțiune* 47 a 28; 49 b 10, 23;
50 a 1; 50 a 24; 51 a 19, 32;
52 a 12, b 1; 53 b 13, 27;
55 a 16; 55 b 3
- Actor* 49 a 16, 4; 50 b 18; 51 b
37; 56 a 26, b 10; 61 b 29, 33
- Actorului (arta)* 56 b 10; 62 a 5
- Anapest* 52 b 23
- Armonie* 47 a 22, 26; 48 b 20;
49 b 27
- Artă* 47 a 20, b 28; 51 a 21;
54 a 10; 62 b 12
- Barbarism* 58 a 24
- Caracter* 47 a 27; 49 b 36; 50 a
5, 21, 24, 29, 38, b 8; 54 a
17; 61 a 11
- Catastrofă* 52 b 10, 11; 53 b 18,
19; 59 b 11
- Cîntec* 47 b 25; 49 b 28
- Cîntec de jale* 52 b 24
- Cîntecele actorilor pe scenă* 52 b
81, 24
- Citharedul (arta lui)* 47 a 15, 23;
. 48 a 9
- Comedie* 47 a 13; 47 b 26; 48 a
16, 30, b 35; 49 a 4, 10, 31,
b 1, b 6; 51 b 12, 14; 53 a 35
- Comedii (autor de)* 49 a 4
- Commos* 52 b 18, 24
- Complexă (tragedie de)* 52 b 32;
55 b 33; 59 b 9, 15
- Contrazicere* 55 a 25; 61 a 32, b 15
- Cor* 49 a 17, b 1; 52 b 16, 17,
18; 56 a 26, 27, 28
- Critică* 60 b 21; 61 b 22
- Curățire (purificare, catharsis)*
49 b 27
- Dans* 47 a 26; 48 a 9; 49 a 23
- Deznodămînt* 54 a 37; 55 b 24,
26, 28; 56 a 10 (la Euripide);
53 a 25
- Dezgust* 52 b 36; 53 b 38; 54 a 3
- Dityramb* 47 a 14, b 25; 48 a
14; 49 a 11; 59 a 9

- Dramă** 48 a 28, b 1
Efect 50 a 30; 52 b 30; 62 b 13
Elegiac (metru) 47 b 12
 „ (poet) 47 b 14
Enigmă 58 a 24, 25
Epic (poet) 47 b 14
Episod 49 a 28; 51 b 34; 52 b 16, 20; 55 b 1, 13, 15, 23; 59 b 30, 35
Epopeea 47 a 13; 49 b 9, 11, 13, 16; 51 a 21, 23; 55 b 15; 56 a 12; 58 b 12; 59 a 8, 21, 30, b 3, 8, 14, 16, 17, 19, 26, 30, 32; 60 a 5 13, 19, 20; 61 b 26; 62 a 14, b 5 10
Exod 52 b 16, 21
Fallice (cîntece) 49 a 11
Flautist 61 b 30
Flautistul (arta lui) 47 a 14,23; 48 a 9
Flexiune 55 b 21; 57 a 19
Frumos 50 b 35
Gesticulație 48 b 35; 49 b 2; 55 a 29; 62 a 3, 6,
Gîndire 49 b 36; 50 a 6, 29, b 4, 5, 11; 56 a 38; 59 b 12; 16
Greșeală 51 a 19, b 36; 60 b 15, 23, 28, 35; 61, b 21
Hexamtru 49 a 26
Iamb 48 b 30, 32; 49 a 21,24, b 7; 59 a 10, b 37
ambograf 51 b 14
Imitație 47 a 13,17,25; 48 a 1, 5 b 34; 49 a 31, b 10, 23, 32; 50 a 4, 17, b 25; 51 a 30, b 28; 52 a 2, b 33; 54 b 8; 59 a 17, 37; 60 b 9; 61 b 26, 30; 62 b 3, 13,
Imn 48 b 27
Imposibil 60 a 27, b 23; 61 b 9
Improvizație 48 b 23; 49 a 9
Intrigă 55 b 24, 25, 26; 56 a 10
Irațional 54 b 6; 60 a 12, 14, 28 29; 61 b 14
Istorie 51 b 1 7; 59 a 21, 22 24
Intimplare 54 a 10
Intindere 49 b 12
Laudă (cîntec de) 48 b 27
Literă 56 b 20, 25, 30
Lungire 51 a 22, b 1
Mască (de comedie) 49 b 3, 34
Metaforă 57 b 1; 58 a 22, 32; 59 a 6, 7, 10 b 36; 61 a 16
Metrică 56 b 38
Metru 47 b 8, 16, 20, 25; 48 b 21, 31, 32; 49 a 21 22, 24, 25, b 7 11; 51 b 27; 59 a 9, 11, 34 b 18, 23, 32, 33, 34, 37; 60 a 2; 62 b 15
Mijloc 50 b 31
Milă 49 b 26; 52 a 2, b 1; 53 a 1, 5, b 1, 2, 8, 14, 17
Mim 48 b 11
Miraculos 52 a 4; 56 a 21; 61 a 12,17
Mută (consoană) 56 b 25,28
Narativă (formă) 48 a 21; 49 b 11
Neartistic 53 b 7; 54 b' 20, 28, 31
Necesitate 50 b 30; 51 a 13,27; b 1, 10, 35; 52 a 19; 54 a 33
Neprevăzut 52 a 2,3
Nomos 47 b 26; 48 a 14
Nume 56 b 21; 57 a 10, 31 b 1; 58 a. 8; 59 a 9.
Nume proprii 57 b 1,3; 58 a 19, 33
Nume rare (străine) 58 a 21
Obicei 47 a 19
Omenie 52 b 38; 53 a 2; 56 a 22
Ordine 50 b 38
Parodie 48 a 12

- Parodos 52 a 17, 20, b 22
 Parte cîntată 56 a 28
 Parte declamată 51 b 37
 Particulă de legătură 56 b 21, 30
 Particular 51 b 8, 11
 Peripeția 50 a 34; 52 a 15, 18, 32, 33, b 1; 54 a 29; 59 b 11
 Pictor 48 a 5; 50 a 26, b 1; 53 b 9; 69 b 9
 Poet 47 b 14, 15; 48 a 21, b 22, 25, 32; 49 a 3, 24, b 3; 51 b 2, 14, 16; 52 b 28; 53 a 17, 34, b 3, 24, 25, 27; 55 a 22, 29, 30, 32; 56 a 21; 57, b 21, 35; 58 b 6; 60 a 47, b 9, 12, 17; 61 b 22
 Poezie 47 b 26; 48 a 5, b 4, 23, 24; 49 a 23; 51 b 1, 5, 7, 10; 55 a 32; 56 b 14, 19; 60 b 13, 15, 24, 32; 61 a 4
 Politică 50 b 6; 60 b 14
 Posibil 51 b 1, 16
 Probleme critice 60 b 6
 Prolog 49 b 4; 52 b 16, 19
 Prosodie 61 a 22
 Protagonist 49 a 18
 Proză 51 b 2
 Punctuație 61 a 24
Rapsodie 47 b 22
 Raționament fals 55 a 13, 15; 60 a 20
 Recunoaștere 50 a 32; 52 a 15, 18, 30, 32, 34, b 1, 4; 53 a 26; 54 a 4, b 19, 29; 55 a 16; 59 b 11, 15
 Reprezentație teatrală 50 b 19
 Retorică 50 b 6
 Ridicol 48 b 36; 49 a 33; 58 b 14
 Rilm 47 a 21, 22, 27, b 24; 48 b 21; 49 b 27
Satiric (element) 49 a 22
 Scop 50 b 29, 34
 Scurtare 58 b 1
 Semivocale 56 b 25, 27
 Sfîrșit 60 b 24
 Silabă 56 b 21, 35
 Simplu 49 b 11; 52 a 11, 14, 52, b 32; 55 b 32; 59 b 9;
Spectaculos (element) 49 b 31; 50 b 17, 18; 53 b 1, 7, 9; 56 a 1; 59 b 10; 62 a 16
 Stasimon 52 a 23
 Subiect 49 a 19, b 5, 8; 50 a 16, 22, 31, 33, b 23, 51 a 5, 16, 23, 32; b 24, 33; 52 a 11; 53 a 4, 12, 13, 17, 30, b 22, 54 a 11; 59 a 18, 21
Teamă, (frică) 49 b 26; 52 a 2, b 1, 36; 53 a 1, 5, b 1, 2, 8, 14, 17
 Tetrametru 49 a 21, 22; 59 b 37
 Tragedie 47 a 13, b 26; 48 a 16, 30; 49 a 9, b 9, 12, 16, 23, 25, 31; 50 a 16, 33, b 19, 25, 30; 51 a 11, b 15, 19, 23; 52 b 15, 32; 53 a 7, 17, 18, 28, 35; 54 a 9, b 7, 9; 55 a 24, 28, b 2, 24, 32; 56 a 1, 9, 12; 58 b 12; 59 a 18, b 2, 8, 17, 24, 31; 60 a 28; 61 b 26; 62 a 1, 11, 14.
 Tragedii (autor de) 49 a 5
 Tragic 53 a 27, 29; 56 a 21
 Trimetru 47 b 12
 Trohaic (vers) 52 b 24

- Universal* 49 b 7 ; 51 b 7, 8
- Verb* 56 b 21 ; 57 a 14
- Verosimil 50 b 31 ; 51 a 12, b
36 ; 52 a 19 ; 54 a 36 ; 56 a
24 ; 60 a 27 ; 61 b 15
- Versuri (operă în) 51 b 2
- Vocală 56 b 25, 26
- Vorbire 47 a 21 ; 49 a 20, 23,
32 ; b 33 ; 50 a 21, b 13 14 ; 52 b
23 ; 55 a 22, 34, b 17 ; 56 b
5, 9, 20, 21 ; 58 a 18 ; 59 b
12,16 ; 60 b 4, 11 ; 61 a 9
- Vorbire aleasă 49 b 27
- Vorbire obișnuită 58 a 21, 31 ;
58 b 1, 3 ; 59 a 2

TABLA DE MATERII

	<u>Pag.</u>
<i>Prefață</i>	5
P O E T I C A	9
Anexa I. Genurile literare grecești	93
Poezia epică	95
Poezia lirică	97
Nomul	98
Ditirambul	100
Poezia elegiacă	101
Poezia iambică	103
Poezia dramatică	105
Tragedia (105) Drama satirică (109) Mimul (110)	
Comedia (110) Teatrul grec (113)	
Două noțiuni fundamentale în teoria aristotelică a tra-	
gediei: „mimesis“ și „catharsis“	114
Anexa II. Marii dramaturgi greci	133
Eschyl (133) Sofocle (134) Euripide (136) Aristofan (137)	
Anexa III. Versul grec	140
Indice de nume și titluri	145
Indice analitic	148

Redactor de carte: I. Gornstein
 Tehnoredactor: Gh. Popovici
 Corector: Gh. Băeșu

*Dat la cules: 8.07.1957. Bun de tipar: 20.11.1957. Tiraj
 8000+150 exemplare. Hârtie semivelină de 65 gr/m.p. For-
 mat 61×86/16. Coli editoriale 7,67. Coli tipar: 9,50.
 A.: 02549/1957. Pentru bibliotecile mari indicele de cla-
 sificare 7(38). Pentru bibliotecile mici indicele de cla-
 sificare 7*

Tiparul executat sub comanda nr. 8781 la Intreprinderea
 Poligrafică nr. 1, str. Grigore Alexandrescu nr. 93—95.
 București — R.P.R.

Gornstein 29

✓

Au apărut

Hesiod

Munci și zile

Aristotel

Organon

Cicero

Despre îndatoriri

Descartes

Discurs asupra metodei

Spinoza

Etica

Rousseau

Contractul social

Holbach

Sistemul naturii

C. I. Gullian

Goethe și problemele filozofiei

— Logica

— Categoriile dialecticii
marxiste

Vor apare

Pavel Apostol

Experiment și cunoaștere

M. E. Omelianovski

Probleme filozofice ale mecanicii cuantice

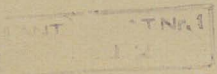
Henri Wald

Filozofia desnădejdei



76/10

11/4819 2/6 65



1965

Lei 3,75