

## Tragicul ca „funcție-semn” a condiției umane: o recuperare sintactică (2)

**Abstract.** My paper addresses the subject of the invariable structures of tragic, namely *destiny, limit, ethical hero, tragic freedom, rebellion, conflict, tragic guilt, ineluctable fate, tragic loss, sacred, catharsis* and *sublime*. The main objective of my research is to find suitable definitions for each of these concepts. In order to accomplish this aim, I embark on a philosophical survey of the antic and modern contributions concerning the structures of tragic. In the final section, I also suggest a way to integrate the specific results of my analysis. The syntax of tragic is described by means of a graph model.

**Keywords:** destiny, human condition, transgression, syntax, sublime.

### 1. Necesitatea destinului și limitele condiției umane

În contextul tragediei grecești, condiția umană stă sub semnul principiului implacabil al Moirei. Aceasta se menține ca principiu metafizic, declanșator al suferinței tragice, în fața căreia personajul tragic este strivit de forțe pe care nu poate să le înțeleagă, dar nici să le evite prin prudența rațiunii. Înțelepciunea elină așează condiția umană sub semnul așteptării tragice iar eroul grec stă sub semnul sferei imponderabile circumscrise Moirei. În consens cu cele enunțate, Jean Marie Domenach sublinia faptul că tragedia greacă învață mai întâi limita transgresării condiției umane. Aceasta ar însemna interpretarea banală a pedepsei tragice, limita fiind circumscrisă acțiunii umane.

În vastul orizont poetico-filosofic al tragediei se relevă două concepții străvechi referitoare la limitele conștiinței tragice: *Moiră* care figurează implacabilul destin, dispunând de viață și de moarte și *Ananke*

---

\* Universitatea „Al. I. Cuza” Iași.

ce simbolizează ideea de constrângere, de necesitate oarbă, de fatalitate. Ambele constrâng ceea ce este demn și nedemn, nobil și ignobil.

Decisivă pentru înțelegerea valorii tragice sau netragice a limitei, pentru postularea tragicului prin contestarea limitei, este distincția pe care o face Hegel între *Das Fatum* și *Das Schickal*, concepție regăsită în cartea lui M. Gramatopol, unde:

- *Das Fatum* reprezintă limita personificată ca iraționalul pur, anonimul personificat ca atare.

- *Das Schickal* se constituie în limita care a ieșit din anonimul ei, devenind „ideea care nu mai apare ca necesitate oarbă, ci ca o necesitate rațională, o lege etică” (Gramatopol 2000, 34).

Abolirea necesității tragice în accepțiunea ei de ordine metafizică, de putere situată mai presus de voința liberă, nu presupune absența unei situații limită față de care individul să nu aibă putere de acțiune. Această situație-limită se manifestă în însăși condiția existențială, care nu mai presupune o contradicție între libertate și necesitate, ci o mișcare ontologică de decădere, de coborâre într-o existență banală, aruncarea în existență fiind însoțită de o conștiință inautentică. Decăderea ontologică, formă a existenței inautetice, este în mod evident semnul unei condiții existențiale tragice.

Obstacolul tragic se manifestă în condițiile în care omul intră în relații cu existența, cu sine, cu mediul social. Realitatea socială, statutul existențial, ereditatea, complexe, toate pot opera ca obstacole, dar reprezintă o transpunere a tragicului în domeniul social, ontologic, și tocmai de aceea presupune anularea caracterului iremediabil.

În contextul existențialismului filosofic, conștiința trăiește într-un climat tragic, decriptat de unul din reprezentanții orientării, Albert Camus, care avertiza că:

„Există o presiune a Istoriei, sub care individul își recunoaște treptat limitele. Lumea devine monstruoasă. Rațională și excesivă, în același timp, ea este lumea istoriei. Dar, la acest grad de exces, istoria a luat chipul destinului. Omul se îndoiește de puterea sa de a o domina, el poate doar să lupte în interiorul ei” (Camus 1976, 243).

Dimensiunea acreditată pleacă de la ipostaza biblică potrivit căreia deasupra tuturor grevează un destin de ispășire; toți împărtășim în comun o solidaritate în culpă și în durere, fiind legați de durerea generală. Așadar mecanismul dramei este pornit de Fatalitate – Ananke, împreună cu Moira – Soarta, însăși puterea ei în fața mediocrității omului constituind esența tragicului. Acțiunea umană se găsește angajată într-o cauzalitate care o

depășește, eroul tragic fiind confruntat cu o lume a cărei legi par comprehensibile.

Drept consecință, nenorocirea sa îi pare ca un rezultat inevitabil, ca o încoronare a cauzelor transcendente pe care care nu a fost niciodată în măsură să le analizeze. Tragicul eroului rezidă în constatarea pe care o face prea târziu despre puterea forțelor divine care l-au condus la impasul în care se află. Provocarea pe care omul o lansează zeilor pune în discuție noțiunea de fatalitate, omul care nu se supune în mod pasiv destinului, refuzând povara unei fatalități oarbe. Mai mult, forța tragicului nu se poate sprijini numai pe resemnarea dezolată a eroului în fața destinului. În mod evident, contextul tragic cere personajului să fie erou, să-și manifeste voința și măreția.

În contextul modern, Destinul a încetat de a mai fi un organism previzibil, o maledicțiune pe care poți conta. El este întruchiparea arbitrarului, a hazardului, fatalitatea devenind așadar o lacună tiranică, constrângătoare. Iar declasarea zeilor, demolarea reputației lor se însoțește în teatrul absurdului cu descalificarea eroului, oamenii și zeii devenind noțiuni compromise. Dacă în paradigma antică, destinul nu este obsesiv, pentru că ar distruge tragicul, este pentru a lăsa loc liber desfășurării tragicului. În drama existențialistă, raportul om destin s-a inversat, fatalitatea fiind entitatea mobilă în timp ce omul rămâne imobil.

Ceea ce frapează în teatrul modern, este fatalitatea oarbă, lege ontologică implacabilă în rigiditatea ei, care nu poate fi cuprinsă și înțeleasă. În dramele scrise de Anouilh sau Albert Camus, fatalitatea reprezintă condiția umană, ce figurează drept acuzată, pretenție deșartă a idolului, însemnând și iluzia iluziilor. Fatalitatea se pierde în purul hazard. În acest sens, un destin coerent care te oprimă poate fi acceptat ca interlocutor și oponent, îl poți înfrunta. Dar un destin care se află pe aceeași treaptă de inutilitate cu omul, sacrificându-l fără necesitate, e o anomalie. De aceea pentru a respira, a lupta, omul are nevoie să creadă în demnitatea sa. Pentru a trăi omul are nevoie să știe că universul funcționează logic.

\*

Limita determină prăbușirea ființei într-un destin muritor, conștiința resimțind apăsarea produsă de un păcat originar, constrângerile suferite prin presiunea flagelului, dezlănțuind dizlocări ale ritmului vital, spaimă halucinantă într-un proces de iminență constrictivă, pe care nimic nu vine să-l curme.

„Ființa umană resimte impresia de invadare, de nimicire. Simptomele metafizicii tragicului sunt multiple, paralizante, eroii având conștiința halucinantă a trăirii unui plan de realitate copleșitor și redutabil” (Biberi 2000, 156).

„Omul singur reprezintă simultan limita și conștiința de sine a limitei”, ar spune filosoful Gabriel Liiceanu. În accepția esteticianului, eroul tragic se află în luptă irațională cu destinul, captiv într-un labirint în care cercurile concentrice sunt limitele – captivitatea ca formă de inițiere. La vechii greci, obstacolul tragic se manifestă în condițiile în care omul intră în coliziune cu limita, fie manifestată la nivelul transcendenței implacabile, fie la nivelul fatalității lăuntrice, situația tragică având caracterul de necesitate iremediabilă, Gabriel Liiceanu insistând pe condiția eroică a omului în fața limitei, pe care o provoacă prin toate actele existenței sale.

Limita poate fi acut resimțită în zona gnoseologică, în cea ontologică, în cea istorică a ființei umane, trăsătura tragicului fiind aceea a omului constrâns, dependent de o putere necunoscută. Esteticianul Jean Beaufret definește acțiunea tragică drept istoria unei reîntoarceri la ordine, care necesită transgresarea limitei, încât eul își asumă riscul întâlnirii cu limita existențială în vederea relativizării unei limite a istoriei. Iată de ce esențial pentru înțelegerea tragicului este felul în care conștiința personifică limita, respectiv dacă ea face din limită un agent tragic, adică factorul care îl transformă pe pacient în agent absolut al depășirii, deci în pacient tragic.

Referitor la peratologie, George Lukacs enunța ideea morții ca limită în sine:

„Pentru tragedie, moartea, această limită în sine, este o realitate întotdeauna imanentă, indisolubil legată de tot ceea ce se întâmplă. De aceea, conștiința tragică este o realizare a esenței concrete. Sigură de sine și plină de certitudine, conștiința tragică rezolvă o dificilă problemă a platonicismului: chestiunea de a ști dacă lucrurile individuale pot avea și ele propriile idei, propriile esențe. Iar răspunsul conștiinței răstoarnă chestiunea: numai individualul, individul, împins la ultimele sale limite și la ultimele posibilități, se conformează ideii și există în realitate” (cf. Sorescu 1983, 54).

Există o categorie de limite imposibil de depășit și pe marginea căreia se naște tragicul. Acest tip de limită este suprimarea conștiinței, sancțiune pentru felul în care ne-am definit născându-ne, plată pentru

trădarea infinitului, Johannes Volkelt problematizând pătrunderea infinitului în dispersarea casantă a finitului: „individualul este considerat metafizic vinovat” (Volkelt 1978, 50).

## 2. Parametri structurali ai sintaxei tragicului

O descriere a parametrilor structurali prin care tragicul se definește presupune urmărirea lor analitică, mai întâi, în beneficiul configurării unei scheme relaționale, mai apoi. O atare cunoaștere reprezintă condiția de referință pentru elaborarea unei strategii de ieșire neconflictuală din limitele aparent ineluctabile ale unui destin tragic.

### 2.1. Libertatea tragică

Ca necesitate contrazisă, tragicul pune în joc suprema ipostază a libertății, aceea a aspirației infinite, libertatea fiind indisolubil legată de datoria de a deveni un sine. În concepția lui Cristophe Cusset, există doi factori necesari constituirii situației tragice: *libertatea și transcendența*. Aceste două categorii ajung să nu mai fie distinse una de cealaltă: eroul se alătură în mod liber unei valori și nu mai poate fi decât credincios acestei alegeri. În evoluția spiritualității universale se manifestă două motivații ale libertății: fie eroul tragic își folosește libertatea dobândită pentru a exista, pentru a se afirma pe sine ca „individuație” și ca „individualitate”, fie eroul își folosește libertatea pentru a nu exista, pentru a se dezindividualiza și aneantiza.

Unul din resorturile tragicului este asumarea libertății de a alege care duce la nenorocire. Eroul tragic se găsește în fața necesității de a acționa el însuși sau de a se supune unei acțiuni și tocmai din contrastul permanent între cei care acționează și cei care se supun, se naște emoția tragică. Acțiunea depinde de voința care nu se poate exprima decât în libertate. Dar personajul care acționează este și cel care suferă consecințele propriei sale acțiuni. El trebuie să acționeze pentru a exista, chiar dacă această acțiune este adesea încărcată de consecințe și-l poate conduce la propria-i suprimare.

Și în concepția filozofului romantic Hegel, în universul tragic nu există întâmplare, ci numai necesitate și libertate. Pe de altă parte, contingența cade sub nivelul actelor libere și sub acela al lumii etice, într-o zonă larvară și ontologic, vorbind, degradată. În acest sens, Mihai Gramatopol precizează:

„Conștiința care rămâne în limitele finitudinii și libertatea care se păstrează în cele ale necesității, exclud apariția tragicului. Tragicul nu există în condițiile în care elanurile conștiinței sunt măsurate după finitudinea ființei” (Gramatopol 2000, 34).

Așadar, acțiunea Destinului creează o înlănțuire de împrejurări voite, însă voința este a zeilor. Semantic un eveniment nu este tragic prin el însuși, ci prin ceea ce el semnifică și „această semnificație este tragică, atunci când ea introduce semnul unei transcendențe” (Cusset 1997, 55).

## ***2.2. Avatarurile personajul etic***

Epoca eroică reprezintă sursă de subiecte pentru tragedie iar eroii homerici îi vor anticipa pe cei tragici prin biografia lor mitică, prin natura lor etică și estetică, prin modul în care își asumă o faptă ca fiind fapta lor. Filosoful Georg W. F. Hegel teoretizează valorile reprezentative ale caracterelor tragice raportate la ceea ce este substanțial în viața omenească, iubirea familiei sau viața statului. Semnificativă este particularitatea eroilor tragici care prezintă un anumit grad de abstractizare, reprezentat de divinul încorporat în lume, adică de etic. Dar caracterele lor sunt și rezultatul acțiunii aceluiași principiu al particularizării și de aceea diferă prin conținutul și forma individuală. Până la urmă, armonia inițială este suprimată și voința de acțiune a caracterelor lor le opune pe unele altora astfel încât soluționarea conflictului tragic constă în concilierea prin suprimarea individualității care a tulburat „justiția divină”.

Eroul tragic se confruntă cu datele non-raționale ce sunt manifestări ale Moirei, în coliziunea cu aceasta, omul tragic legitimând libertatea supremă, aceea de a se auto-sanționa. Dar auto-sanțiunea sa vine să desăvârșească tulburătoarea sa inocență. Căci eroul tragic nu este vinovat, acționând fără a acționa de fapt. În toate actele sale funeste, a fost constrâns de Moira, care a aruncat asupra sa plasa Răului. Eroul tragic își asumă o conștiință care nu-l salvează de la dispariție, determinându-l să înțeleagă sursa și finalul soartei, ce altfel n-ar deveni „decât o serie de accidente brute” (cf. Zanc 2002).

Intervențiile zeilor vin să împlinescă cărările Moirei, în consecință, eroul tragic deținând o conștiință tragică definită de Gabriel Liiceanu drept „conștiința nefericită a stării traumatizante a dezordinii și a rupturii de sine” (Liiceanu 2005, 59).

Dacă „tragicul reliefează valoarea în și prin pieirea ei”, conștiința tragică marchează prin anumite repere, întoarcerea omului la o existență

esențială, exigența adevărului absolut, refuzul oricărei ambiguități, al compromisului, conștiința limitelor omului și ale lumii. În contextul tragicului atenian, omul nu e aici o deficiență a creației, ci un virtuos al imposibilului, care, având conștiința servituții sale, refuză să-și întemeieze grandoarea pe o sclavie. În aceste condiții, revolta eroului tragic devine creatoare, relevând un caracter, o moralitate aptă celor mai cumplite încercări, dar și o armonie indiscutabilă a lumii. Eroul antic este încredințat că universalul ascultă de o ordine, împotriva căreia e silit să se revolte. Moartea sa devine garanția definitivă a însușirilor unice cu care a fost investit și a sublimei necesități. De aceea, atât insurecția cât și pedeapsa își au o justificare obiectivă. Intransigenței omului îi corespunde intransigența zeului, necesității eroului de a se emancipa din stăpânirea destinului, i se opune inexorabilul.

În tragedia greacă, realitățile esențiale ce defineau condiția umană erau sisteme metafizice cunoscute și universal acceptate, pe câtă vreme tragedia modernă prin teatrul absurdului, exprimă lipsa unor sisteme de valori cunoscute. În consecință, tragicul reprezintă un proces evolutiv, structurat pe germeni periculoși, aflați în caractere și în situații, de aici rezultând conflicte și lupte funeste. Evoluția distrugerii exterioare și interioare parcurge numeroase trepte de intensitate până ce prăbușirea este inevitabilă, Jan Kott raportându-se la tragic ca însuși principiul opțiunii între două valori dintre care una e sortită pieirii.

În acest context, expierea cu care se sfârșește tragicul în forma sa dezvoltată, nu înseamnă moarte fizică; el poate apărea ca și destrămare sau nimicire interioară. Pentru ca un personaj să exercite un efect tragic, el trebuie să fie un exemplar remarcabil, o valoare umană neobișnuită. De remarcat este faptul că tragedia elenă a creat în general un personaj dependent de o situație, de condițiile în care se afirmă libertatea lui.

Eroul tragic parcurge traseul sinuos al labirintului gnoseologic descris astfel:

— *devine un semnificant al destinului*, exprimând categoria de tragic: „cel ce suferă în mod tragic este legat de categoria de om, aducându-ne la cunoștință ce înseamnă să fii om” (Domenach 1978, 41).

— *devine victima unei iluzii tragice*, el ignorând ceea ce spectatorul cunoaște. Răul lui este de a trece prea repede de semnificațiile pe care nu le cunoaște prin ignorarea evenimentelor ce se referă la el, crezând că poate să-l domine.

— *contextul conflictual dezvoltă excesul*, hibris-ul care atrage un destin tragic.

De aceea J. M. Domenach constată că eroul se află în mijlocul unui paradox:

„istoria, când se apreciază că privește numai pe ceilalți, se întoarce inevitabil împotriva lui însuși. Eroul tragic însă nu o vede, fiind cel mai îndepărtat de cunoașterea tragică, fiind cel mai neînțelegător al propriului destin” (Nietzsche 2002, 33).

Prin acesta, eroul se subordonează conștiinței tragice, contestându-și destinul, negându-l, destinul amintind de multe ori, de o greșeală, îl unește de ereditatea sa, de datoria sa, până când îi provoacă expierea.

### **2.3. Eroul etic**

Primul spirit revoltat din istoria culturii europene apare în *Iliada*, cazul cel mai relevant fiind Ajax, eroul ce își revendică toate victoriile susținând că sunt dobândite prin forță și cutezanță și nu prin protecția zeilor. Pentru orgoliul lui, aceștia îl pedepsesc într-un fel neașteptat: căderea în derizoriu, zeii acționând ironic, în sensul că din înălțimea condiției lor, întorc pe dos actul omenesc. Și iată cum inconștientul devine o temă prin care tragicul este asociat iraționalului.

Primii revoltați din istoria spiritualității umane, de la Hector sau Ajax până la nevinovatul și incestuosul Oedip, devin expresii ale ontologiei tragice situate între hamarthia de sorginte etică și revolta eliberării din propriul cerc al individuației, pentru dezideratul afirmării valorii umane. Acționând sub auspiciile creației spiritului și disprețuind aparențele, conștiința tragică „pune înfăptuitul în fața trăitului, cultura înaintea naturii” (Marin 1995, 92), acționând în virtutea unei filosofii a „insului ieșit din serie, cu proprietatea superiorului și a ființării responsabile și meritorii” (Marin 1995, 81). În consecință, eroul etic devine tragic, orice acțiune și faptă, acoperind doar parțial sensul adevărului și al dreptății, mai mult invocând de la sine adevărul și dreptatea faptei. În acest sens, gânditorul german Friedrich Nietzsche induce ideea „omului tragic a cărui natură este la cel mai înalt grad al forței creatoare și de cunoaștere” (Nietzsche 2002, 138).

Dată fiind această simultană îndreptățire și vinovăție a eroului, el trebuie sacrificat, în numele rațiunii absolute, care aparține cursului general al istoriei. Paradoxal, istoria devine tragică la nivelul caracterelor care o împlinesc dar se relevă lipsită de orice tragism, la nivelul raționalității ansamblului ei.



\*

Dar în contextul în care epoca modernă devine netragică:

„conștiința nu cunoaște setimentul culpei, al răspunderii, devenind depersonalizată. Chiar și conștiința maselor nu poate fi tragică. Tragic nu poate fi decât eroul solitar care răspunde pentru întreaga sa culpă” (Munteanu 1970, 122).

Existența absurdă începe să tindă spre comic, personalitatea fiind anulată de mase, aceste „asociații de indivizi izolați” (Arendt 1999, 152), o existență devenită comică printr-o subiectivitate ce vrea să fie semnificativă ca formă goală. În contextul tragediei care își trage sevele din tulburătoarele întrebări ale unui spirit însetat de cunoaștere și din preocuparea pentru rostirea adevărilor esențiale existențiale, *logosul* capătă valoarea unui principiu de existență a textului, rostuind sensuri și construind replici de o mare densitate a ideilor. Personajul tragic se situează pe trasee marcate de experiențe capitale, replicile sale neavând valoare numai prin adevărul rostit ci și prin argumentele de ordin afectiv, dezvăluirea trăirilor și a stărilor de spirit.

Conștiința tragică se află în dilemele gnoseologice de o mare acuitate, referitoare la valorile pe care umanitatea e chemată să le apere și să le perpetueze. Un exemplu în consonanță cu luciditatea tragică îl reprezintă monologul rostit de Oedip: „Il est un breuvage aux doubles sauveurs, saumatre a la gorge et sauve au coeur... Hereux celui qui meurt au jour qu'il est né; trois fois heureux celui qui meurt avant qu'il soit né” (Sophocles 1965, 141).

#### **2.4. *Revolta, acțiunea, conflictul***

Guy Rachet vorbește despre polii conflictului tragic, omul aflându-se într-o coliziune cu destinul sfidător, inexpugnabil: „o luptă inutilă dusă de om, ființă slabă, vremelnică, împotriva destinului său care îl domină, îl strivește” (Guy 1980, 30). Tragedia universală prezintă forme extreme prin care se traduce acest fond de revoltă și dezarmare. Subiectul pieselor antice reflectă opoziția dintre om și transcendent, existând o coliziune de valori, tragicul manifestându-se în sfera valorii, revelată în structura eroului ce poartă în sine valoarea, ca o necesitate pe care acțiunea lui o întrupează.

Preocupările estetice ale tragedienilor problematizează ideea conflictului, esențiale în substanța tragicului „fiind o revoltă și o ordine, una sprijinind-o pe cealaltă. Fără destinul rezumat în oracol, Oedip este de

neconceput. Dar destinul nu ar deține deplina sa fatalitate dacă Oedip nu l-ar refuza” (Camus 1976, 241). În acest context, se configurează conflictul tragic, „fenomen de ordinul limitei, în care conștiința întâlnește limita în anumite condiții de asumare a aneantizării drept consecință a suscitării unei experiențe de excepție” (Liiceanu 2005, 136).

În esență, tragicul se declanșează prin contestarea puterii divine și a ordinii sociale care se reclamă de la această idee și o întruchipează, revolta fiind rezultatul tendinței de afirmare liberă a omului, sortită eșecului la tragedieni greci. Creată în condițiile de provocare a eroului tragic, acțiunea dramatică a tragediei elene presupune o situație conflictuală a confruntării ce implică prezența unor forțe cărora omul le este subordonat: destinul și zeii

Dar în fața acestei coliziunii, eroul nu adoptă o atitudine pasivă, eroul fiind constrâns să pună în discuție ordinea divină, să instaureze în lumea organizată o dezordine a cărei primă victimă este. Figura lui Prometeu este exemplară pentru lupta dusă de către eroul tragic împotriva zeilor. Însă, eroul care înfruntă zeii este determinat să comită o greșală. El dovedește o lipsă de măsură, *hybris-ul*, lăsându-se rățacit în orgoliul său.

Așadar revolta bine motivată a eroului tragic e specifică tragediei. Ea începe la un moment dat și sfârșește odată cu expierea absolvitoare a eroului, fie cu redobândirea armoniei pierdute de acesta. Existența tragică se bazează pe recunoașterea caracterului dual al existenței, pe acceptarea simultană a raționalului și iraționalului. În acest dualism ontologic, omul poate opta pentru deznădejde sau pentru creație, existența tragică devenind forma supremă de dinamism și tinerețe a spiritului. În mod evident, mecanismul fără întoarcere al tragicului e declanșat în piesele eline de un act de revoltă prin care, într-un moment de curaj uluitor, personajul încearcă să se elibereze de legile care pecetluiesc o nedreptate.

Sensul acestei revolte stă în recuperarea armoniei finale, realizată doar atunci când eroul se reconciliază cu legea morală din sine, pe care a fost silit să o nege din dorința de a o respecta în ciuda condițiilor. În scrierile vehilor greci, tragicul constituia privilegiul nobil al celui ce înfrunta un cod de principii bine știut, al celui ce comitea o infracțiune în limpedea cunoaștere a Omului.

În contextul în care, istoria are puterea de a angaja destinul omului, pentru personajul tragic, logosul începe să semnifice modalitatea de a rezista, de a face față unei situații limită, sinele se deschide către lume și astfel experiența comunicată devine una general-umană. Logosul eroului tragic devine expresia unei maxime lucidități, expresie a unui adevărat

spectacol al tragismului și al măreției omului pe scena vieții, ferit de cumplitele nefericiri și capcane ale acesteia doar prin cuvânt.

Arbitrariul ca lege supremă a creației înseamnă transformarea existenței în cea mai imundă aventură a degradării. Astfel acțiunea eroului asigură identitatea eroului tragic, el nerecunoscându-se decât în măsura în care el acționează. Golită de lume, dar însuflețită de interogații gnoseologice, acțiunea sa devine pentru el, singurul mod de a-și dobândi noblețea și libertatea. Astfel, antropologia tragică elenă deschide, prin imaginea omului insubordonat zeilor, marea confruntare a epocii moderne, confruntarea dintre om și transcendență.

\*

În literatura de inspirație existențialistă, personajele camusiene nu pot deveni adevărați eroi de tragedie, ipostaziați fiind doar în victime ale destinului absurd, ale climatului intelectual și moral care le modifică întregul mod de existență și de comportare. Exemplu îl constituie literatura scrisă de Albert Camus prin prezența personajelor care aspiră la statutul de eroi tragici, însă datorită condițiilor incomprehensibile, rămân suspendați între speranță și absurdul existențial. Deși liberi sub raportul manifestărilor lor comportamentale, eroii se rezumă de fapt la acte și soluții sisifice, absurde. O particularitate interesantă a acestei literaturi, în care omul se simte amenințat și dependent de o putere necunoscută, e faptul că fatalitatea nu mai are coerență, demnitate, a încetat să mai fie un corp organizat de legi. Cât privește eroul, el apare constituit din neputință și sterilitate. E o cheltuială inutilă de forțe, care agravează un rău inițial, împotriva căruia nu există apel. În teatrul contemporan, doar arareori accentul cade asupra negației propriu-zise și într-una covârșitor mai mare, asupra consecințelor ei. În efortul lor de a restabili esența adevărată a tragicului, artiștii contemporani au pornit de la situația individului confruntat, nu cu destinul și situațiile implacabile, așa cum se întâmpla în tragediile antice, ci cu recunoașterea limitelor, a eșecurilor în procesele conflictuale dintr-un context social ostil.

Însă, în textele absurdului create de filosofi francezi de sorginte existențialistă, limbajul parabolei face plauzibil un destin inaccesibil și totuși deplin acceptat. Scriitorii absurdului, Franz Kafka și Albert Camus nu resimt într-o modalitate stringentă și dureroasă, dezacordul omului cu lumea și cu el însuși, fără a se deplasa accentul dramatic pe coliziunea dintre nevoia lui de a înțelege și neputința de a afla. În teatrul contemporan, doar arareori, accentul cade asupra negației propriu-zise și într-una covârșitor mai mare, asupra consecințelor ei. Adevărata trăsătură

a tragicului contemporan o constituie, nu confruntarea unor interese, valori, ci a unor goluri și nonsensuri.

### 2.5. *Hybris-ul*

Esența conceptului în discuție pornește din matricea tragicului antic generat de orgolioasa dispută, între zeii eterni și muritori, dispută ce expune vulnerabilitatea omului ce datorează mult lui Tîhe (Întâmplare) și Moirei. Fundamentală în morfologia tragicului, conceptul limitei este definitoriu pentru om, această „natură care se eliberează în conștiință, omul fiind limita și depășirea limitei” (Liiceanu 2005, 26).

Referitor la dimensiunea peratologică, esteticianul francez Jean Beaufret definește acțiunea tragică drept „istoria unei reîntoarceri la ordine, care necesită violarea limitei” (1999, 38), iar J. M. Domenach reconsideră ideea manifestării tragicului ca presentiment al unei culpabilități fără cauze precise, a cărui evidență nu este pusă în discuție. Aceeași conexiune este făcută și de Karl Jaspers în *Das tragische Wissen*, concepând căderea în tragic ca expresie a culpei. Filosoful existențialist Jaspers realizează câteva precizări interesante legate de accepțiunile termenului *vină*, prima accepțiune referindu-se la existența considerată ea însăși vinovată. A doua accepțiune concepe *vina* în sens restrâns: acțiunea umană deține culpa, fiind născută din adevărul moral și din esența libertății, în esență, vina îmbrăcând forma lipsei de vină. Michel Meyer în *Comicul și tragicul, Perspective asupra teatrului și istoriei sale*, acreditează ideea unei coliziuni între oameni și zei, lupta reprezentând obiectul tragediei grecești. În cercetarea francezului Michel Meyer, se acreditează ideea că nu ar exista tragedie, „fără oameni care acționează ca niște zei, disprețuind diferențele umane pe care doar zeii au dreptul să le ignore” (Meyer 2006, 171).

În scrierile vechilor greci, tragicul constituia privilegiul nobil al celui ce înfrunta un cod de principii bine știut, al celui ce comitea o infracțiune în limpedea cunoaștere a sancțiunii. În mod evident, punctul central al acțiunii tragice, va converti fericirea în nenorocire, fiind greșeala gravă a eroului definită de Aristotel drept *hamartia*, eroare, lipsită de rea intenție.

După Guy Rachtet, *hamartia*, ar fi o greșeală tragică, o confuzie. Adesea această greșeală este legată de *hybris*, sentimentul tragic al lipsei de măsură care îi însuflă omului dorința de a deveni egalul zeilor, de a se ridica împotriva lor. În definitiv, cea care dă măreție omului este această conștiință a destinului tragic, limita fiind definită ca „întretăiere a libertății infinite a conștiinței cu necesitatea absolută căreia îi este supusă

natura finită” (Liiceanu 2005, 134). Astfel incompatibilitatea dintre ființa conștientă că e finită și limită, conturează un scenariu tragic, tragicul fiind „nu orice rău, ci răul asumat prin înfruntarea conștientă a limitei” (Meyer 2006, 141).

Și în cercetarea *Estetica Tragicului*, autorul John Volkelt, probează principiul potrivit căruia marea tragedie nu există fără vina tragică. Confruntat cu plasa Moirei care poate să-l înlănțuie oricând, lumina devine o iluzie. Poate Eroul are o singură vină: nașterea. Iar binele suprem ar fi neființa sa, astfel încât noblețea eroului tragic constă tocmai în acceptarea acestei funeste înțelepciuni.

De asemenea, culpa tragică aparține omului și e definită drept încălcare a legii admise de el, printr-o faptă făcută mai mult sau mai puțin conștient, însoțită de sentimentul pierderii valorii umane datorită acestei încălcări. În mod evident, conștiința tragică se naște din contradicția între credința într-un om creat pentru eternitate și rațiunea care îi impune omului destinul său limitat în timp. În concepția lui J. M. Domenach, tragicul apare de la început ca presentimentul unei culpabilități fără cauze precise, a cărui evidență nu este pusă în discuție. De altfel, și specificul greșelii ar fi că ea se sustrage de la o responsabilitate directă, fiind declanșată de hazard.

## **2.6. Sancțiunea**

În termenii lui Liiceanu, neființa este definită prin „dreptul la tragic al fiecărui individ, în măsura în care reiterează cu fiecare caz în parte întâlnirea dintre proiectul conștiinței infinite cu limita experimentată ca însăși realitate a naturii finite” (Liiceanu 2005, 133). În structura unei tragedii, revolta, moartea nu sunt accidente, ci verigile necesare ale mersului înainte. Moartea înseamnă apoteoza revoltei, instaurându-se la capătul suferințelor, angoaselor umane. Tragicul antic se resoarbe fără încetare în universal, reprezentând zona care, parcursă în fapt, trebuie în fond să fie lăsată în urmă.

Eroul antic este încredințat că universalul ascultă de o ordine, o ordine împotriva căreia e silit să se revolte. În această lume dominată perfect de raționalism apolinic, moartea eroului devine garanția definitivă a însușirilor unice cu care a fost investit și a sublimei necesități. Iată de ce în sistemul filosofic hegelian, tragicul este exclus, pentru că accentul nu cade niciodată pe eșecul individualului, ci, tocmai în ciuda acestei destrucții, pe reușita universalului.

Există în sistemul conceptual german, reprezentat de gânditorii Hegel și Nietzsche, o tentă consolatoare a sancțiunii, individul începând să se simtă bine în pofida căderii proprii, pentru că cel care triumfă este adevărul și cel care-l transcende este universalul. Cu alte cuvinte, sentimentul tragic care se naște în marginea coliziunii și a împăcării înfăptuite pe liniile individualului, nu ajunge să se manifeste, deoarece este reprimat de cel al sublimului care însoțește spectacolul universalului, al dreptății și al adevărului.

Când fapta este provocarea limitei existențiale, când se înscrie într-un univers etic complex, moartea pe care ea o cheamă, moartea unui erou, este tragică și sublimă. Atât în lumea tragică dar și în cea grotescă, situațiile sunt impuse, obligatorii, necesare deoarece libertatea de opțiune nu se exercită decât în asemenea situații.

În aceste situații impuse, obligatorii, atât eroul tragic, cât și cel al grotescului, pierd lupta lor cu absolutul. În aceste condiții, înfrângerea eroului tragic devine o reconfirmare a absolutului.

### **2.7. Aspecte ale ineluctabilului în tragicul antic și modern**

În contextul literaturii existențialiste, omul e separat de lume, prin el se exprimă însuși eșecul universului, în ideea că „moartea reprezintă dreptul la tragic al fiecărui individ, în măsura în care reiterează cu fiecare caz în parte, întâlnirea dintre proiectul conștiinței infinite cu limita experimentată ca însăși realitate a naturii finite” (Liiceanu 2005, 97). Dialectica tragică presupune o răsturnare a dorinței de eliberare în prăbușire tragică. Miguel de Unamuno în *Despre sentimentul tragic al vieții* arată că nu există decât un singur infern, perspectiva neantului, fără ca „omul să se poată concepe în afara existenței sale. Iar revelația morții echivalează cu setea de nemurire” (Unamuno 1997, 167). Contradicția generatoare de tragic se declanșează între nemurirea dorită și moartea necesară, pentru că eroului antic, nu neființa i se părea cea mai cruntă dintre pedepse, ci repetiția în aceeași condiție.

Această idee cunoaște o expresivă reprezentare în *Mitul lui Sisif*, unde damnarea se manifestă prin a lua veșnic de la capăt aceleași gesturi, a reface veșnic același ciclu, în absența oricărei perspective. În tragedia antică, suprimarea eroului se dezvoltă drept act ce transformă viața în destin, garanție definitivă a însușirilor unice cu care a fost investit și a sublimei necesități.

Peste secole, în conștiința personajului absurd, a accepta ideea că nu există dincolo, înseamnă, a trăi sub teroarea morții, cea ce atrage după

sine și intrarea în neant. În filosofia contemporană, viața e văzută ca o pantă spre neființă, o nesfârșită extincție, expresie a anarhiei materiei. În acest sens, lumea modernă concentrează tragicul în moarte, pe când în lumea antică, moartea devine nedemnă de a avea acest rol. În orizontul gândirii moderne, neființa devine sancțiunea pentru felul în care ne-am definit născându-ne, este plata pentru trădarea infinitului.

### **2.8. Durata tragică**

În literatura absurdului, durata e percepută ca finită, inaptă de schimbare și totodată infinită, perpetuând o mișcare pe același traiect. Desfășurarea acțiunii e inelară, timpul nesuștinând nimic. Suferinței nu-i mai succed concilierea și universul nu mai e în măsură să recupereze nefericirea într-un ansamblu coerent, într-o construcție armonioasă. În literatura absurdului, nici încorporarea în timp, nici ieșirea din timp nu sunt cu putință, timpul reprezentând expresia destinului, a situației fără soluție. El nu e numai mesagerul puterilor distructive, ci însăși întruchiparea fatalității.

Conceptul temporalității devine reprezentarea unui cumul de paradoxuri: nesfârșit și sfârșit, realitate și absență, echivalență și epuizare, afirmare și infirmare a omului. În acest context, în discursul tragic modern, izolate unele de celelalte, scenele nu compun un ansamblu, ci o suită de fragmente printre care se strecoară esențialul, lumea continuând să-i rămână datoare făpturii cu un înțeles.

### **3. Concluzii deschise: condiția umană, de la clasic la modern**

În tragedia ateniană se manifestă o neliniște asupra condiției umane, tragicul făcând cognoscibil prin luciditatea sa, universul pe care-l abordează, omul nu e aici o deficiență a creației, ci un virtuos al imposibilului, care, având conștiința servituții sale, refuză să-și întemeieze grandoarea pe o sclavie. Revolta eroului tragic devine creatoare, odată relevând un caracter, o moralitate aptă pentru cele mai cumplite încercări, odată dezvăluind o armonie indiscutabilă a lumii. Eroul antic este încredințat că universalul ascultă de o ordine prefigurată, împotriva căreia e silit să se revolte. De aceea, atât insurecția cât și pedeapsa își au o justificare obiectivă. Intransigenței omului îi corespunde intransigența zeului, necesității eroului de a se emancipa din stăpânirea destinului, i se opune inexorabilul. În tragedia greacă, realitățile esențiale ce defineau condiția umană erau sisteme metafizice cunoscute și universal

acceptate, pe câtă vreme tragedia modernă prin teatrul absurdului, exprimă lipsa unor sisteme de valori cunoscute.

În mod evident, mecanismul fără întoarcere al tragicului e declanșat în piesele eline de un act de revoltă prin care, într-un moment de curaj uluitor, personajul încearcă să se elibereze de legile care consimt o nedreptate. Subiectul pieselor antice reflectă opoziția dintre om și transcendent, existând o coliziune de valori, tragicul manifestându-se în sfera valorii. În acest sens, valoarea, eroul o poartă în sine ca o necesitate pe care acțiunea lui o întrupează.

Tragedia începe cu contestarea puterii divine și a ordinii sociale care se reclamă de la această idee și o întruchipează, revolta devenind rezultatul tendinței de afirmare liberă a omului, sortită eșecului la tragedieni greci. Creată în condițiile de provocare a eroului tragic, acțiunea dramatică a tragediei elene presupune o situație conflictuală a confruntării ce implică prezența unor forțe cărora omul le este subordonat: destinul și zeii. Dar în fața acestei coliziunii, eroul nu adoptă o atitudine pasivă.

Prin atitudinea sa, eroul este împins să pună în discuție ordinea divină, să instaureze în lumea organizată o dezordine a cărui primă victimă este. În acest sens, fiind plauzibilă figura lui Prometeu, exemplară pentru lupta dusă de către eroul tragic împotriva zeilor.

Însă, eroul care înfruntă zeii este determinat să comită o greșeală. El dovedește o lipsă de măsură – *hybris-ul* – lăsându-se rătăcit în orgoliul său. Cea mai interesantă trăsătură a tragicului – în care omul se simte amenințat și dependent de o putere necunoscută – e faptul că fatalitatea nu mai are coerență, demnitate, a încetat să mai fie un corp organizat de legi. Cât privește eroul, el apare constituit din neputință și sterilitate, fiind o cheltuială inutilă de forțe, care agravează un rău inițial, împotriva căruia nu există apel.

Cartea *Le theatre de L'absurde*, al cărei autor este Martin Esslin, evocă o dominantă a tragicului modern ce reflectă în mod curajos imposibilitatea reflectării unor forme artistice bazate pe concepte, ce permiteau cunoașterea legilor moralei. Astfel, literatura absurdului începe să exprime un sentiment tragic de pierdere a certitudinilor fundamentale.

Mai mult, paradigma literaturii moderne nu caută să reprezinte evenimente, destine, funcția sa fiind de a prezenta situația fundamentală a individului. În tragicul modern, condiția umană ia forme acute: fatalitatea nu mai are coerență, demnitate, a încetat să mai fie un corp organizat de legi. Cât privește eroul, el apare constituit din neputință și sterilitate.



Ațiunea devine o risipă inutilă de forțe, care agravează un rău inițial, împotriva căruia nu există apel.

Tragicul pieselor contemporane se deosebește de cel antic, îmbrăcând uneori aspecte degradate: nesiguranța, relativitatea, absurdul existenței sale. Textul existențialist redă poziția precară, misterioasă a omului în univers, încât teatrul absurdului devine expresia efortului omului conștient de realitățile esențiale ale condiției sale, efortul lui de a dărâma zidul de automatism, restabilind conștiința situației omului confruntat cu existența nedemnă, artificială. Tragedia universală prezintă forme extreme prin care se traduce acest fond de revoltă și dezarmare, condiția tragică constituind privilegiul nobil al celui ce înfruntă un cod de principii bine știut, al celui ce comitea o infracțiune în limpedea cunoaștere a Omului.

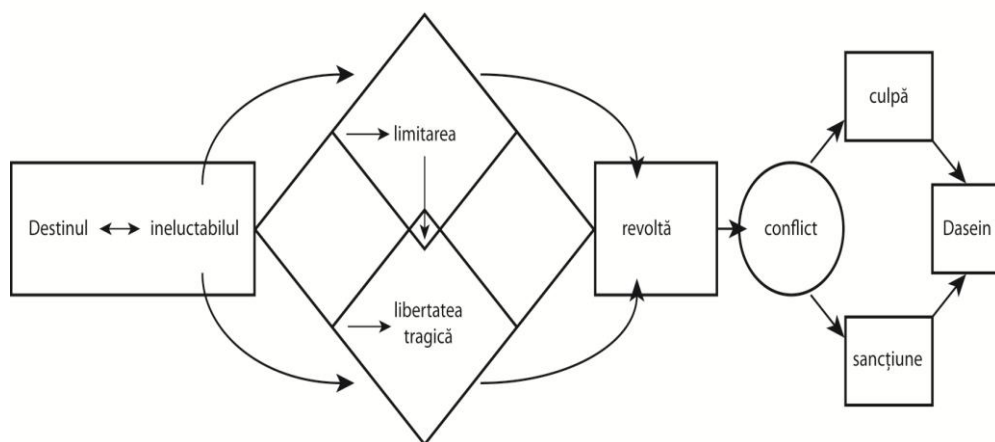
În gândirea modernă, cea mai interesantă trăsătură a acestei literaturi, în care omul se simte amenințat și dependent de o putere necunoscută, e faptul că fatalitatea nu mai are coerență, demnitate, a încetat să mai fie un corp organizat de legi. Cât privește eroul, el apare constituit din neputință și sterilitate. E o cheltuială inutilă de forțe, care agravează un rău inițial, împotriva căruia nu există apel.

Sintetizând cele de mai sus, o analiză liniară a circuitului tragic pune în ecuație următoarele relații morfologice sintactico-semantice, respectiv următorul scenariu al acțiunii tragice:

- existența *destinului* →
- generează *limite* de manifestare morale →
- cu care se confruntă *eroul etic* →
- ceea ce îi afectează în mod tragic *libertatea* →
- generând *revolta* →
- față de *conflictul declanșat* interior sau / și exterior →
- care plasează eroul în starea de *culpă tragică* →
- și de confruntare cu *ineluctabilul legii* →
- ceea ce conduce la *pieirea tragică* →
- și recunoașterea *sacrului* →
- ceea ce impune purificarea eroului prin *catharsis* →
- și instalarea *sublimului*.

Ca o aplicată încercare de *analiză sintactică*, prezentăm în cele de mai jos o posibilă schematizare a tramei profunde pe care scenariul tragicului l-a inițiat coerent – printre primele – în istoria culturii umane.

## Graful sintaxei tragice



Valorificarea acestei scheme structurale, printr-o mai nuanțată interpretare de tip semantic și pragmatic, se constituie ca exercițiu analitic al unei viitoare încercări.

### Referințe

- ARENDDT, Hannah. 1999. *Condiția umană*. București: Editura Politică.
- BEAUFRET, Jean. 1999. *Lección de filosofie*. Timișoara: Editura Amarcord.
- BIBERI, Ion. 2000. *Thanatos: Psihologia Morții*. București: Editura Curtea Veche.
- CAMUS, Albert. 1976. *Eseuri*. București: Editura Univers.
- CUSSET, Christophe. 1997. *Tragedia greacă*. Iași: Editura Institutul European.
- De UNAMUNO, Miguel. 1997. *Despre sentimentul tragic al vieții, la oameni și la popoare*. Iași: Editura Institutul European.
- DOMENACH, Jean-Marie. 1978. *Întoarcerea tragicului*. București: Editura Univers.
- GRAMATOPOL, Mihai. 2000. *Moira. Mythos. Dramă*. București: Editura Univers.
- GUY, Rached. 1980. *Tragedia greacă*. București: Editura Univers.
- LIICEANU, Gabriel. 2005. *Tragicul. O Fenomenologie tragicului*. București: Editura Humanitas.
- MARIN, Marian. 1995. *Oedip sau despre sensul eroic al existenței în dramă*. București: Editura Minerva.
- MEYER, Michel. 2006. *Comicul și tragicul, Perspective asupra teatrului și istoriei sale*. Iași: Editura „Al. I. Cuza”.
- MUNTEANU, Romul. 1970. *Farsa tragică*. București: Editura Univers.

- NIETZSCHE, Friedrich. 2002. *Nașterea tragediei*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- SOPHOCLES. 1965. *Teatru, vol. II, Oedip la Colonos*. București: Editura pentru Literatură.
- SORESCU, Roxana. 1983. *Liricul și tragicul*. București: Editura Cartea Românească.
- VOLKELT, Johannes. 1978. *Estetica tragicului*. București: Editura Univers.
- ZANC, Grigore. 2002. *Hamlet între vocație și datorie morală*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

