

Ana-Daniela BHRIN*

Tragicul ca „funcție-semn” a condiției umane: orizonturi diacronice (1)

Abstract. The extension of semiotic research to the domain of the philosophy of tragedy converts the latter into the object language of semiotic analysis, within which it manifests itself as a concept in a constant state of becoming. In the quest for its meanings, we find the tragic condition of humanity as both a final product and an ongoing process. The tragic script, seen as an object language, has a logical dimension that derives from the adjustment and the self-regulation of the anthropological system of values.

Keywords: Tragic language, semiosis, mythos, classicism and modernity, freedom

1. Alternative definatorii ale conceptului de tragic

Conceptul tragicului este pus în discuție de anumite sisteme filosofice de tip antropologic „care au inclus fenomenul tragic în obiectul meditației metafizice” (Liiceanu 2005, 55). În termeni axiologici, dimensiunea tragică se definește ca „modalitate de valorizare a realului, intrată în câmpul socio-cultural al epocilor” (Wald 1983, 93), astfel încât scenariul tragicului se validează ca structură elaborată, polivalentă, polisemică, permanent activă în spiritualitate, indiferent de nivelul stadial istoric al gândirii umane. Tragedia apare acolo unde s-a manifestat întâia dată anularea ființei, „conținând sensul adânc uman al supraviețuirii” (Meyer 2006, 56). În comparație cu obiectul comediei ce surprinde omul în faza de automat social, în trăirea periferică a eului său, „obiectul tragediei e reprezentat de trăirea din adânc a ființei sale, de acele rădăcini ale eului care sunt marile lui pasiuni și instincte” (Meyer 2006, 78).

* Universitatea „Al. I. Cuza” Iași.

*

* *

Lingvistic, integrând tragicul în aserțiunea consacrată de Umberto Eco, potrivit căreia „toate procesele culturale sunt procese de comunicare (Eco 1982, 69)”, atunci și dimensiunea tragică devine sistemul de semne ce transmite informații esențiale despre statutul ontologic, axiologic și gnoseologic al ființei umane.

Din punct de vedere al teoriei generale ale semnelor, în calitate de funcție – semn de sorginte metafizică, tragicul „este ceva care ține locul a altceva și are semnificație pentru cineva” (Liiceanu 2005, 26). Astfel, în structura sa profundă, tragicul este o construcție conceptuală imaginată (*ceva*) care transfigurează realitatea ontologică (*altceva*) pentru a genera semnificații și efecte în sensibilitatea umană. În același capitol, invocând diada saussuriană a semnelor ca unitate a semnificantului ce suportă un semnificat, o semnificație conceptuală, acredităm competența semiotică a dimensiunii tragice care mediază un transfer de „informație esențială” între ființa umană și statutul său ontologic, prin intermediul unui sistem de semne complex care îi permite ființei să asimileze propria umanitate, împlinirea sa prin creație sau aneantizare. Dată fiind natura sa simbolică, situația tragică este structurată pe imagini și scenarii tragice, care semnifică altceva decât aparent lasă să se înțeleagă conținutul de idei reprezentat. Prin raportarea la diada inițiată de Ferdinand de Saussure, se poate afirma că dimensiunea tragicului are drept „purtător”, fragmente ale realului iar drept „purtat”, o imagine spiritualizată asupra realului.

În conformitate cu interpretarea semiotică, prin analogie cu relația semantică, tragicul devine expresie și semnificant pentru semnificatul condiției umane, considerat o adevărată „structură fundamentală a universului și nu doar un concept asociat cu tragedia, cuvântul acoperind o realitate mult mai vastă” (Liiceanu 2005, 50). Referitor la relația dintre tragic și statutul ontologic al ființei, Gabriel Liiceanu afirmă:

„Tragicul reprezintă locul unde fenomenul vieții umane tinde să se identifice cu esența ei. Dar dacă evenimentul tragic este contingenta prin care răzbate la suprafață regularitatea esenței, înseamnă că tragedia trebuie să surprindă o situație de excepție care devine o regulă în raport cu esența omului și condiția existenței” (Liiceanu 2005, 34).

Concepută și ca limbaj, „filosofia tragică nu operează cu cunoștințe tragice, ci cu sensuri tragice. Ca realitate obiectivă, tragicul este pentru

filosofie prilejul unei simple constatări pentru întemeierea discursului despre sens: ce sens are viața, dacă tragicul există” (Liiceanu 2005, 56)? Tragicul devine un arhetip integrator al condiției umane prin includerea celorlalte categorii ce definesc condiția umană, universul său de discurs fiind circumscris filosofiilor tragice, legate intim de ansamblul cunoașterii umane. Ipoteza de la care pleacă cercetarea noastră este că, în măsura în care se manifestă în textul literar, tragicul dezvoltă strategii specifice, care contribuie la efectul artistic al textului, la deschiderea de semnificații, tragicul astfel devenind purtător de sens.

Categorie a existenței, noțiune ontologică, definită metaforic, tragicul rămâne un însoțitor al conștiinței umane, indiferent de nivelul ontologic parcurs. În discursul filosofic, tragicul ontologic, al cunoașterii de sine, se manifestă, fie prin încercarea omului de a-și depăși limitele, fie prin orientarea conștiinței spre acordarea sensului de tragic anumitor trăiri. Tragicul ontologic ia naștere din transpunerea în plan rațional a unui sentiment difuz al omului contemporan, aflat în antinomie cu lumea, un sentiment generat dintr-o opțiunea imposibilă, dintr-o frustrare, din situarea omului într-un timp finit, abandonat lui însuși sau poate erorii. Lipsit de sens, de o divinitate apropiată, existența sa devine o realitate absurdă, fără fundament, sentimentul tragic inoculând ființei umane o trăire dureroasă a limitelor rațiunii. Existența devine tragică atunci când se bazează pe recunoașterea caracterului dual, pe acceptarea simultană a raționalului și iraționalului. În acest dualism ontologic, omul poate opta pentru disperare sau pentru creație.

Pornind de la teza dominantă existentă în interpretarea tragicului, aceea că orice teorie despre tragic ia naștere cu participarea unor factori ideologici, vom lua în considerare, într-o perspectivă sintactico – semantică, dezvoltată în primul capitol al lucrării de față, anumite categorii filosofice sau estetice care dau substanță conceptului și care permit definirea conceptului după o logică traiectorie, relaționând categorii arhetipale, permițând particularizarea conceptului în raport cu alte categorii ale culturii estetice.

O atare „structură profundă” recuperează în formă și sens două contribuții de referință ale semioticii moderne:

— *intențiile analizei structural-morfologice* dezvoltate de Vladimir Propp în raport cu geneza basmului fantastic (rusesc), permit definirea tragicului ca o succesiune de funcții abstracte, esențiale pentru să reprezinte :

— *perspectiva funcțională a semiologiei culturii*, susținută de Umberto Eco, care definește orice sistem axiologic – deci implicit

categoria estetică a tragicului – drept o „funcție-semn” de referință pentru devenirea spiritului uman.

Această perspectivă structural – funcțională recuperează sintetic sensul tuturor concepțiilor majore cu privire la tragic, pe care cultura umană le-a asumat în timp. Formularea anumitor puncte de vedere asupra tragicului, într-o introspecție a concepțiilor filosofice relevante în definirea tragicului, este necesară pentru încercarea de a contura o posibilă taxonomie asupra acestei categorii estetice.

Demersul studiului de față are ca obiect de interes o interpretare a istoricului teoriei despre spiritul tragicului, în intenția de a descoperi esența acestui fenomen, ceea ce singularizează această categorie, în ideea că în contextul istoriei gândirii umane multe sisteme filosofice s-au raportat la complexitatea conceptului de tragic. În paradigma conceptelor filosofice, își vor aduce aportul reprezentări de sisteme conceptuale emblematice pentru *estetica antică și cea modernă*, care vor modifica structural categoria tragicului, determinând fenomenul nașterii unei noi cosmogonii a tragicului, grefată pe sensibilitatea modernă.

• ***Estetica antică.*** Exprimând o concepție a purificării prin teamă, Aristotel marchează o veche contribuție la dezvoltarea gândirii estetice, *Poetica* sa având în centrul ei tragedia și efectul acestui sentiment, simpatia tragică. Prin demersul său categorial, Aristotel integrează organic modul de înțelegere a artei și relevă funcționarea unor categorii estetice specifice esenței tragice, conceptul „catharsis-ului” și ideea coliziunii dintre conștiință și finitudine.

În esență, artă a marilor conflicte, a înaltei tensiuni, a generalizărilor, a caracterelor sublime, tragicul exercită o influență emoțională asupra noastră, fiind generator al afectelor de milă și teamă pe care le determină opera tragică ce perturbă echilibrul sufletului omenesc, dar îl și restabilesc, încât eliberează ființa de apăsarea lor reală.

Ceea ce îl consacră definitiv în teoretizarea tragicului este principiul catharsis-ului, categorie aristotelică prin care se recunoaște că scenariul antic propagă un efect moralizator direct, neechivoc asupra orizontului de așteptare a lectorului. Astfel „tragedia trebuie să arate acțiunea unui caracter elevat, care inspiră teroare și milă, scopul artei fiind patetismul, reprezentarea unui spectacol al nenorocirii” (Aristotel 1998, 12).

În paradigma aristotelică, un fapt cu efect cathartic asupra receptorului era momentul când spectatorii erau aduși să ia cunoștință de poziția eroică a omului în fața forțelor inexorabile ale destinului, Aristotel

particularizând tragicul antic prin conceptul de „acțiune ce aparține unui caracter elevat, care inspiră teroare și milă” (Aristotel 1998, 19).

Deși purificarea prin milă și teamă se folosea în artă ca de modalități educative, totuși eroiul tragic va atinge sublimul moral.

Tot filosoful antic introduce importanța limitei în funcționarea tragicului, aceasta determinând tragicul să fie o justificare a transgresării acesteia. Concluzia spre care converge Aristotel accentuează faptul că tragicul se poate dezvolta acolo unde este vorba de o suferință distructivă de dimensiuni grave.

- ***Estetica modernă (romantică).*** În secolul al XIX-lea, filosofia romantică adună întrebările și neliniștile modelelor antic și renescentist, cărora le adaugă perspective recuperate din Evul Mediu, astfel influențând viziunea modernă asupra condiției umane. Filosofia romantică contribuie la conceptualizarea tragicului prin constituirea principiului ironiei destinului, prezent în gândirea filosofică a lui Friedrich Nietzsche și în literatura absurdului de inspirație existențialistă.

2. Momente esențiale în geneza sentimentului tragic

Percepută ca macrotext, tragedia, prin modelul său structural și prin longevitatea sa, devine un exponent elocvent al convențiilor arhetipale din tradiția culturală a comunităților umane, de la cele mitico-arhaice la cele moderne.

Modele culturale de referință în manifestarea sentimentului tragic în istoria culturii europene, dramaturgia antică permite reconstituirea devenirii istorice a identității dintre om și el însuși, om și semenul său, dintre om, cosmos și transcendent.

2.1. Dimensiunea mitică a tragicului: teatrul grec

Aprioric vorbind, eșecul devine atributul conștiinței umane iar tragedia devine prilej cultural în care experiența tragică își asumă conștiința de sine. Antropologia tragică elenă deschide, prin imaginea omului insubordonat zeilor, marea confruntare a epocii moderne, confruntarea dintre om și transcendență. Referitor la această dimensiune, Gabriel Liiceanu acreditează virtuțile tragice ale mitologiei „care a făcut posibilă tragedia greacă, singura formă atestată istoric de organizare a opiniei despre tragic” (Liiceanu 2005, 94). Tragedia apare acolo unde s-a

manifestat întâia dată anularea ființei, „conținând sensul adânc uman al supraviețuirii” (Meyer 2006, 56).

În comparație cu obiectul comediei ce surprinde omul în faza de automat social, în trăirea periferică a eului său, „obiectul tragediei e reprezentat de trăirea din adânc a ființei sale, de acele rădăcini ale eului care sunt marile lui pasiuni și instincte” (Meyer 2006, 78).

Despre geneza tragicului, Michel Meyer afirma: „Fără oamenii care acționează ca niște zei, disprețuind diferențele umane pe care doar zeii au dreptul să le ignore, nu am avea tragedie” (Meyer 2006, 101). Astfel, tragedia își are geneza în fenomenul diferențierii dintre transcendent și fenomenologic. În concepția lui Michel Meyer, înainte de a se separa, oamenii și zeii s-au înfruntat, coliziunea constituindu-se în obiectul tragediei grecești astfel încât trezirea identității omului, libertatea și rătăcirea lui devin immortalizate de Eschil, Sofocle, Euripide.

Sintagma „teatrul grec, o răzbunare a zeilor, nebunia oamenilor” (Meyer 2006, 107), din cercetarea *Tragicul și Comicul. Perspective asupra teatrului și istoriei sale*, definește tragicul antic, ca expresie a deciziei umane care, circumscris destinului natural, s-a deschis în conștiința sinelui spiritual, intrând în contact cu realitatea spiritului și cu cauzalitatea spiritului, cunoscând un determinism mai înobilant decât acela al Firescului. Substanța tragicului este dată și de fondul mitic pe care îl deține, Tragicul antic redând o viziune organică a lumii prin manifestarea într-un context mitologic, simbolic și ritualic. Valoarea atemporală a conflictelor din structura mitului va fi preluată de tragedie, text dominat de semnificația unui fapt general, arhetipal ce definește condiția umană. În realitate, mitologumenul tragediei devine reflectarea unor fapte și valori obiective. Sentimentul Tragicului se va concretiza în mituri, în tragediile consacrate ale Antichității, având în vedere că teatrul grec este „o reprezentare a constrângerilor tradiționale pe care le transpune pe scenă, impunând în arena spectacolului lupta omului împotriva necesității” (Cusset 1997, 55).

Marin Marian – în *Oedip sau despre sensul tragic al existenței* – precizează faptul că structura naratologic – dramatică a mitului reprezintă „traducerea în realul concret, sensibil, al logosului, a unor categorii conceptuale prin care omul își înțelege, comentează și aproprie lumea, incluzând propria sa condiție umană” (Marian 1995, 134). Mitul devine modalitatea prin care filosofia încă nu se teoretizează raționalist-discursiv, ci se exercită în planul concret, contingentul existenței, rămânând un adevărat exercițiu aplicativ.

În fond, toate figurile mitice, eroico-tragice și narațiunile acestora, își reflectă explicația și asupra sensurilor și semnificațiilor oculte în narațiunile tragice, devenind traductibile în simboluri personificate, în metafore, ipostazieri ale momentelor critice, ale devenirilor istorice, ale mutațiilor valorice din planul existenței umane. În arhitectura miturilor sunt identificate conflictul, tragismul gesturilor simbolice ce disimulează eroismul societății în general, al omului îndepărtat de un mod de civilizație inferior, a cărei pierdere este când inevitabilă, când dorită, eroismul fiind sacrificial: „dobândirea și instituirea lui având loc cu sacrificii, nostagii, drame individuale și colective” (Marian 1995, 134).

Esența teatrului, ca mare artă, este tragedia, sub forma acesteia conștientizându-se experiența tragică, tragicul devenind expresia profundă a unor cutume arhaice, conturându-se sub forma unui sentiment al nimicniciei omului și al forței implacabile a destinului. Încă de la apariția lui ca obiect al interpretării, conștiința filosofică a tragicului a reprezentat o achiziție târzie în istoria gândirii, aceasta presupunând conștiința de sine a individualității, capacitatea de a așeza în concepte logice raportul acesteia cu lumea.

Referitor la dimensiunea mitică a tragicului, esteticianul George Steiner făcea câteva afirmații importante în lucrarea *La mort de la tragedie*, justificând că „tragicul s-a născut în comunitățile în care a ființat o viziune mitologică și rituală a lumii, conceptul dezvoltându-se doar în perioadele când umanitatea crede într-o ordine a cosmosului” (Steiner 1970, 76).

În mod evident, momentul de manifestare a tragediei a fost într-un timp mitic, nu într-unul divin. Sentimentul se va concretiza în mituri, ulterior în tragediile antice, Cristophe Cusset susținând că teatrul grec devine reprezentare a conflictului ontologic al ființei în coliziune cu necesitatea, „tragedia fiind creată în contextul teatralizării miturilor tragice care fac să retrăiască personaje de natură semi-divină, strămoși care trăiau încă într-o lume divină, în intimitatea cu zeii” (Rachet 1980, 64).

Miturile antice au continuat să inducă forme de discurs tragic, determinant în procesul de intertextualitate, în transpunerea unui sistem de semne în alt sistem de semne. În textul antic se vor regăsi textele culturii arhaice, acest text focus ”devenind un mozaic de citate, absorbție și transformare a unui alt text, trecând în text formule, fragmente de coduri, un text în plină scriere” (Rachet 1980, 59). Se poate afirma că tragedia antică resemantizează evenimente cu caracter eroic, reconstruindu-l, schimbând semnificația povestirii mitice, făcând trecerea de la un fapt general la forme arhetipale, reținându-se valoarea atemporală

a conflictelor din structura mitului ce va fi preluată de tragedie, textul fiind dominat de semnificații metafizice.

Referitor la condiția umană din tragicul atenian, în tragedia ateniană se manifestă o neliniște asupra existenței, tragicul făcându-se cognoscibil prin luciditatea sa. Vechile mituri se constituie într-un receptacol pentru o istorie ce va fi a libertății umane, fiind evidente influențele mitului tragic asupra literaturii.

În contextul culturii occidentale, tragedia elenă sesizează vulnerabilitatea omului subordonat lui Tihe (Întâmplării) și Moirei, tragedia antică reflectând scenariul solemn al personificării lumii substanțiale într-un ritual grav și eroic. Tiparul creator antic devine expresia unei viziuni organice a lumii, a contextului său mitologic simbolic și ritualic, reprezentând o formă înaltă de umanism, încurajând aspirația omului pentru autodepășire, printr-un act de curaj incredibil față de necunoscut. Tragicul modern nu va atinge gravitatea de ritual a tragediei, pierzând liantul mitologic, asumându-și sensul descendent. În contextul existențialist, tragedia greacă a interesat ca model dramaturgic și ca problematizare a naturii umane.

*
* * *

În consecință, tragicul modern va fi circumscris macroistoriei, „conceptul născându-se din nimic, din absență” (Domenach 1995, 156), în paradigma secolului XX, conștiința retrăgându-se în absurd, în nihilism, ca într-un blestem al creației, cunoscând eșecul acțiunii în plan gnoseologic și metafizic.

2.2. Tragicul în renașterea europeană: barocul și estetica tragicului

Renașterea a produs cea mai importantă mutație în viziunea ontologică modernă prin acceptarea infinitului ca dimensiune spațială și temporală, astfel încât Ființa umană se descoperă într-o ipostază ineluctabilă a limitării sale, dar și în alte dimensiuni ale acțiunilor sale. Ca segment de existență, ea percepe limitele: trăind într-o lume infinită, este simultan în centrul și la periferia lumii, într-un plus sau minus existență. De aici, oscilația între absolutizarea valorii umane, încrederea în acțiunea umană, creație și disperarea în fața nimicniciei făpturii și a zădărniciiei faptei. Elocventă pentru conștiința declinului și a sfârșitului,

va fi introdusă estetica barocului, „fundată pe o trăire a declinului, a deficienței, a pieirii iminente” (Papu 1977, 145). De altfel, în arta barocă, conștiința tragică a existenței umane ca amăgire, destinată a se încheia fatal cu realitatea stingerii, și-a luat ca termen de comparație, dintre toate artele, teatrul. În esență, cercetările pe tema barocului converg spre unica idee a unei arte constituite pe un fond tragic, dilematic.

Un studiu al sentimentului tragic din perioada barocului precizează că fenomenul devine rezultanta unei tensiuni lăuntrice, tragice, a „conștiinței dezbinată în tendințele rivale ale îndoielii și scepticismului ce sapă unitatea ființei” (Ciorănescu 1977, 60). În acest sens, două imagini tipic baroce, obscuritatea și strălucirea, se dezvoltă într-o relație de metamorfoză în interiorul unei unități antagonice, strălucirea artei baroce disimulând un substrat tragic, al existenței amenințate, secondate de conștiința slăbiciunii, a limitelor de natură existențială, destinul necruțător și vaga speranță, devenind toposuri în tragicul din arta barocă.

Hiperbola splendorii, considerată formă de catharsis, nevindecabilă leziune interioară, devin dominante ale tragicului manifestat în Renașterea barocă. Trăirea barocă se definește ca „neîmpăcat dualism manifestat prin scepticismul ce scindează unitatea ființei, confruntată cu anxietatea sfârșitului” (Rousset 1970, 134). Astfel, în orizontul esteticii, se poate considera că la originea barocului se regăsește tristețea unei umanități amenințate de iminența sfârșitului, de realitatea morții, într-o „disperată defensivă” (Rousset 1970, 134).

În acest context pesimist, germenul modelator al teatrului gravitează pe un substrat tragic, în nepotolita tensiune lăuntrică a creației estetice, conștiința tragică a existenței umane începe să disimuleze teatral aceeași amăgire, destinată a se încheia fatal cu realitatea stingerii. Contextul baroc va propulsa reprezentațiile scenice amplificate de interconținerea trăirii tragice cu esența teatrului, augmentând thanatosul ca tentație și demnitate finală, amplificând și catharsis-ul unei hiperbole a splendorii, izvorâtă dintr-o nevindecabilă leziune interioară. „Stilul teatral generat de un spectacol interior, de un permanentizat accident al conștiinței, reprezentația scenică privită ca existență amenințată, sortită eșecului imediat, aparținând tragicului” (Papu 1977, 28), devin locuri comune ale gândirii baroce, autentice reprezentări ale dedublării și deșertăciunii existențiale. Motivul „*teatro del mundi*” a circulat în cultura europeană, regăsit la Cicero, Lucian din Samosata, Miguel de Cervantes, Calderon della Barca, expresie a asocierii teatrului cu viața iluzorie, perisabilă. Și esteticianul Jean Rousset asociază două imagini tipic baroce, obscuritatea și strălucirea, termeni în care se

dezvoltă o relație de metamorfoză în interiorul unei mari unități antagonice. Motivul „soarelui negru” redă ideea pesimismului existențial, cultivarea luminii întunecate, evocând melancolia și tragicul barocului” (Rousset 1970, 134).

În concluzie, artele barocului vor deveni expresia triadei tragice, dramă, spectacol, trăire, triadă ce se va repercuta în baroc asupra tuturor artelor, astfel încât noțiunea de tragic, în accepția de conflict interior, se întregește cu ideea de dramă propriu-zisă.

2.3. William Shakespeare și tragicul etic

Pentru literatura de specialitate, William Shakespeare exprimă cel mai bine condiția umană, tragedia sa dramatizând însuși actul cunoașterii care se înfăptuiește prin ființa pieritoare a omului. Acțiunea eroilor shakesperieni se naște din adevărul moral și din esența libertății. În consens cu afirmațiile enunțate, criticul literar Jan Kott considera că tragedia shakesperiană reprezintă o judecată asupra soartei omenești, o măsură a absolutului. De aceea, tragedia determină catharsis-ul shakesperian ce surprinde omul în trăirea din adânc a ființei sale, la acele rădăcini ale eului care sunt marile lui pasiuni și instincte.

În arhitectura riguroasă a personalității eroilor shakesperieni, persistă o dimensiunea etică în teatrul lui Shakespeare, condiția tragică a eroului fiind configurată prin scindare, pe de o parte eroul fiind „destinat unor fapte mărețe și totuși împins în slăbiciune, în depravare, pe scurt: în vină” (Volkelt 1978, 145).

În reprezentările artistice shakesperiene sunt remarcate două dimensiuni, ale esteticii barocului și ale grotescului medieval. Influențele tragismului shakesperian vin din partea esteticii barocului de la care dramaturgul William Shakespeare preia o notă dominantă a tragismului, a acelei exasperări a eului ce parcurge o luptă cu Natura prin violentarea legilor ei.

În comparație cu tragedia antică, tragedia shakesperiană nu se prezintă ca o dramă a comportării morale în fața zeilor, nu destinul hotărăște la Shakespeare, măreția realismului lui Shakespeare constând în faptul că el este pe deplin conștient de gradul în care oamenii sunt angajați în istorie. Unii pământeni creează istoria, apoi devin victimele ei, încât suflul tragic al teatrului shakesperian devine accentuat, dramaturgul supralicitând „batjocura istoriei” (Kott 1978, 87), cea care înalță oamenii, după care aceiași le va tăia capetele. Teatrul autorului englez este tragic prin transfigurarea unei lupte pentru putere în stare pură, fără urmă de

mitologie astfel încât uciderea unei ființe umane devine un act de cunoaștere. De altfel, în fiecare din piesele istorice, suveranul legitim târăște după sine un lung șir de crime, fiecare pas pentru putere, înseamnând o altă crimă. În esență, fiecare din aceste tragedii istorice debutează cu lupta pentru tron, se finalizează prin moartea monarhului și printr-o nouă încoronare.

Referitor la macabru tragic, shakesperologul englez Bradley descria lumea tragică a lui Shakespeare, drept o lume a acțiunii, de afirmare a unui ideal într-o ordine dată, eroii săi fiind supuși unor erori atunci când își construiesc icoana lor despre lumea viitoare, aceste erori fiind cele care generează deznodământul tragic.

În concepția autorului renascentist, omul își croiește singur soarta, catastrofa finală a eroului fiind rezultatul propriilor erori de calcul, provenite din necunoașterea legilor echilibrului universal, în timp ce în tragedia antică, soarta este un dat din care nu se poate ieși. Eroii dramaturgului renascentist atestă ideea că importantă pentru tragedie nu este doar eroarea ca atare, ci și puterea eroului de a dispera pentru această eroare, chiar dacă știe că va trebui să o săvârșească și că asta îl va aduce la moarte.

Zoe Dumitrescu Bușulenga – în cartea sa, *Renașterea, umanismul și destinul artelor* – afirma că dramaturgul Shakespeare „desfășoară o meditație dureroasă asupra pasiunilor omenești, cu finaluri de cădere în abis și moarte, dar sublimate apoteotic prin suferință” (Dumitrescu Bușulenga 1969, 145). În realitate, în subtextul marilor tragedii shakesperiene există o viziune asupra ordinii ideale, în interiorul căreia este asigurată fericirea celor puri. Aceeași viziune transpare în însuși eșecul afirmator al marilor eroi, a căror prăbușire reclamă o nouă ordine.

Tragedia lui Shakespeare devine o epopee istorică a primei jumătăți a secolului al XV-lea, gânditorul și creatorul Renașterii, va fi și cel care prezintă istoria sângeroasă a secolului său, descompunerea internă a Angliei, istoria dramatică dezbrăcată de afabulație și anecdotic, artistul devenind autorul unei istorii, din care, prin distilare, au fost eliminate toate elementele neesențiale. În acest sens, Jan Kott definea tragedia shakesperiană ca „demascare a festelor pe care istoria, mai mare ca omul, le joacă sărmanului ei client. Omul implicat în istorie, sfârșit de Istorie, vrând să fie mai mare ca istoria, cade sub măreția ei” (Kott 1978, 87).

De aceea, Jan Kott consideră piesele istorice drept „*dramatis personae*” ale Marelui Mecanism, reprezentat de ordinea istoriei în care regele este alesul divinității. De altfel, din trăsăturile individuale ale

regilor, se desprinde însăși înfățișarea Istoriei, Imaginea Marelui Mecanism.

Există o dualitate shakesperiană tragică generată de lipsa de sens a vieții în lumea devenită închisoare și dezbătută de Hamlet, cel convins că nu poate trăi în afara legii. Dezvăluirea tainei morții tatălui său echivalează cu o crimă și amânând răzbunarea, își asumă riscul de a nu se salva pe sine, nici regatul pe care ar fi trebuit să-l moștenească.

Descifrăm natura dihotomică a ființei umane – activă și pasional reflexivă- a eroului shakesperian. Ca ființă activă, Hamlet se confirmă prin eficiența acțiunilor sale, ca ființă pasional-reflexivă el suferă, suferința fiind unul din modurile prin care eroul își percepe eul.

Referitor la viziune grotescă de factură shakesperiană, aceasta se naște după formula lui Maurice Regnault, „din absența tragediei într-o lume tragică se naște grotescul” (Papu 1977, 67). În lumea tragico-grotescă, situațiile sunt impuse, obligatorii, necesare, libertatea de opțiune nu se exercită decât în asemenea situații.

În arta shakesperiană, universul reflectă o precară experiență omenească, de multe ori grotescul nerelevând decât absurd, fără a oferi nicio ieșire. Lumea tragediei și lumea grotescului au o structură asemănătoare. Grotescul preia schemele dramatice ale tragediei și implică aceleași întrebări fundamentale, dar oferă alte răspunsuri.

Intertextualitatea cu teatrul antic se reflectă în imaginarul tragediei shakesperiene, fiind redat eroul în coliziune cu destinul, însă nu eroul care aspiră la faima și duratele istoriei, ci eroul care, transgresând dimensiunile vieții, cade înfrânt numai fiindcă e prea mare pentru ele. O prelungire în tragic pur, acesta este eroul tragic al lui Shakespeare, cel care nu mai trăiește în, ci dincolo de istorie. Titanii trăiesc nu în istorie, ci în Destin. Un destin care e al lor, și nu al lumii mult mai mici decât conștiința titanică. De aici tragedia.

Hamlet, destinul marcat, este expresia eroului tragic ce se află la limita cunoașterii, când moartea se relevă ca sens și scop ultim al vieții. Atunci el va înclina spre sinucidere, dar forțele vitale, voința de a trăi va dezarma conștiința reflexivă, împingând-o înapoi spre media viabilă, înainte ca să pună capăt vieții, făcând astfel să predominie viața. Este ceea ce am numi reclusiunea conștiinței în fața concluziilor ultime ale cunoașterii, ajuns la poarta neființei, gândul e îndemnat să bată în retragere. Referindu-se la Hamlet, esteticianul Bruno Wurtz considera că individul „desfășoară un fel de voință flexibilă care îl pilotează spre propria menire, eroul lui Shakespeare orientându-se spre reflecție și cugetare” (Protopopescu 2000, 156).

Problematizând non-existența, dramaturgul renescentist nu consideră moartea violentă a majorității personajelor ca o necesitate estetică, nici ca o condiție esențială de producere a catharsis-ului. Mai mult, moartea cruntă a eroilor principali probează o necesitate istorică sau un fenomen întru totul firesc. În mod evident că din mișcarea dialectică în care voința de a ști și voința de a trăi ajung să-și suspende propria lor tendință limită – a uneia în moarte, a celeilalte în activitatea vitală instinctuală – se naște creația, sensul real al vieții umane și modalitatea prin care omul se realizează ca esență în lume.

*

* *

Comparativ cu înfrângerea eroului tragic ce reprezintă o reconfirmare a absolutului, înfrângerea antieroului grotesc constituie o desacralizare a absolutului, înlocuindu-se absolutul cu un mecanism orb, în interiorul căruia 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. Referitor la acest aspect, Jan Kott remarca faptul că înfrângerea eroului tragic devine o reconfirmare a absolutului, în timp ce înfrângerea personajului grotesc constituie o desacralizare a absolutului, absolutul fiind substituit de un mecanism orb.

În timp ce tragedia determină catharsis-ul, grotescul nu oferă decât absurd, fără posibilitatea unei ieșiri din ontic:

„Lumea tragică și lumea grotescă sunt două lumi închise, nu există nicio scăpare. Această situație este determinată de zei, de fatum, de Dumnezeuul creștin, de Natură. De cealaltă parte se află întotdeauna omul. În lumea grotescă, înfrângerea nu poate fi justificată cu ajutorul niciunui absolut. Absolutul este absurd. Poate de aceea grotescul utilizează noțiunea de mecanisme impersonale și ostile ce înlocuiesc Divinitatea” (Kott 1978, 69).

În sinteză, am spune că dacă analizăm continuitatea shakesperiană în dramaturgia modernă, artiștii moderni se inspiră din arta renescentistului și a moralei Evului Mediu, un exemplu fiind teatrul lui Bertolt Brecht, Durrenmatt sau Samuel Beckett. Există multe asemănări în construcția unei esteticii a grotescului ce abordează problematica și subiectele tragediei: sensul existenței, problema libertății și a necesității, contradicția dintre absolut și fragila ordine umană.

3. În loc de concluzii: sentimentul tragicului, o redefinire sintactică

În consens cu cele deja cunoscute cu privire la virtuțile metodologiei semiotice, în studiul de față ne propunem să reconsiderăm din perspectivă triadică – *sintactică, semantică, pragmatică* – cele deja configurate anterior cu privire la sentimentul / prezența tragicului în viața umană, îmbogățind analiza cu aspecte inedite.

Analiza sintactică vizează relația dintre semnele discursului tragic, o anume morfologie a tragicului, independent de semnificațiile lui, perspectiva sintactică urmărind unitățile de conținut, teme sau conceptele sale structurale. Această dimensiune semiotică a sintaxei urmărește fragmentarea informațiilor în unități, modul de utilizare a tipurilor sintactice specifice și relevarea structurii profunde a textului tragic.

Între tragicul antic elen și tragicul contemporan, două fenomene consacrate în istoria filosofiei, există relații de opoziție și de asemănare. De altfel în textele artistice moderne identificăm forme ale tragicului antic, impuse prin expresivitate estetică, profunzimea sensurilor exprimate, vitalitatea temelor literare. Tragedia attică este evaluată ca fiind treapta cea mai pură a tragediei propriu-zise în ideea exprimării unor sensuri actuale în manifestările de gândire și de artă, semnificații care se adresează omului zilelor noastre. De aceea, un anumit complex de mituri se va adapta la formele de gândire ale omului contemporan: *Electra* de Giradoux, *Les Mouches* de Sartre, *Mitul lui Sisif* de Albert Camus.

Contextul anilor '30 se caracterizează prin influența paradigmatică a tragicului elen și problematica sa ce va influența textul modern, eliminându-se, în realitate, expresia propriului tragic. Asistăm la o serioasă recrudescență a motivelor tragediei grecești, scriitori precum Gide, Giradoux, Cocteau, Anouilh, Nietzsche, Sartre, fiind doar câțiva dintre dramaturgii care resemantizează paradigmă antică, de unde vor extrage substanța meditației lor.

Concluzionând, putem spune că indiferent dacă reprezintă cultura arhaică, antică sau pe cea modernă, conceptul de tragic se dezvăluie, astfel, ca o unitate mobilă, în interiorul căreia structurile invariabile se află în relații reciproce riguroase sau flexibile, rămânând însă mereu subordonate întregului.

Referințe

- ARISTOTEL. 1998. *Poetica*. București: Editura Iri.
- CIORĂNESCU, Alexandru. 1977. „El Barroco el descubrimiento del drama”. În PAPU, Edgar *Barocul ca tip de existență*. București: Editura Minerva.
- CUSSET, Cristophe. 1997. *Tragedia greacă*. Iași: Editura Institutul European.
- DOMENACH, J.M. 1995. *Întoarcerea tragicului*. București: Editura Meridiane.
- DUMITRESCU BUȘULENGA, Zoe. 1969. *Renașterea, umanismul și destinul artelor*. București: Editura Univers.
- ECO, Umberto 1982. *Tratat de semiotică generală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- KOTT, Jan. 1978. *Shakespeare, contemporanul nostru*. București: Editura Univers.
- LIICEANU, Gabriel. 2005. *Tragicul. O Fenomenologie tragicului*. București: Editura Humanitas.
- MARIAN, Marin. 1995. *Oedip sau despre sensul tragic al existenței*. București: Editura Minerva.
- MEYER, Michel. 2006. *Tragicul și comicul. Perspective asupra teatrului și istoriei sale*. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”.
- PAPU, Edgar. 1977. *Barocul ca tip de existență*. București: Editura Minerva.
- PROTOPOPESCU, Dragoș. 2000. *Shakespeare. Romanul englez*. București: Editura Albatros.
- RACHET, Guy. 1980. *Tragedia antică*. București: Editura Univers.
- ROUSSET, Jean. 1970. *Literatura barocului în Franța: Circe și păunul*. București: Editura Univers.
- STEINER, George. 1970. *La mort de la tragedie*. London: Editura Faber and Faber.
- VOLKELT, John. 1978. *Estetica tragicului*. București: Editura Univers.
- WALD, Henri. 1983. *Omul și semnele*. București: Editura Cartea Românească.