

THE TRAGIC IN INTERBELLUM PHILOSOPHY AND DRAMATURGY

Iulian Băicuș
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: In this critical essay I have tried to underline the specific of tragic hero and tragic guilt, both in universal and Romanian literature, quoting some definition from interwar philosophy and theatrical performances. I have been trying to speak both about the traditional tragic plays and the return of tragic in the theatre of Absurd and in the XX th century dramaturgy, as Jean Marie Domenach once put it in his essay The Return of Tragic.

Keywords: Tragic, Philosophy, Dramaturgy, Return, Jean Marie Domenach

Deschizător de drum ar putea fi chiar poetul simbolurilor thanatice George Bacovia, care, în 1916 dădea, în volumul său de debut, *Plumb*, semnalul importante unei schimbări de paradigmă sufletească. Eseul lui Ion Caraion¹, *Bacovia, Sfirșitul continuu* surprinde mai bine decât oricare altul aceste valori existențialiste din poezia bacoviană. D. D. Roșca² publică, în anul 1934, un tratat filosofic, influențat vădit de cărțile filosofului Søren Kierkegaard, filosof care avusese un puternic impact și asupra lui Mircea Eliade, cea mai bună dovadă o reprezintă chiar notele pe marginea cărților acestuia din recent publicatul Jurnal portughez, studiul lui D.D. Roșca se intitula chiar *Existența tragică*, iar Benjamin Fondane³ scrie, în exilul său auto-impus, din capitala Franței, Paris, fiind puternic influențat și de filosofia lui Lev Șestov, un eseu intitulat *La conscience mahlreuse*.

De altfel din câte se pare că Benjamin Fondane era la curent cu conținutul cărții lui D.D. Roșca, pentru că o recent publicată scrisoare a lui Felix Aderca atestă faptul că acesta îi trimisese voluminoasa carte apărută în România, cartea găsindu-se în prezent, adnotată atent, într-unul din fondurile franceze care păstrează biblioteca lui Benjamin Fondane. Într-un mod cam suspect Gabriel Liiceanu⁴ acordă o importanță destul de mică acestui volum trecut drept o simplă notă de subsol în volumul său, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, un volum de referință pentru cei care doresc să înțeleagă dimensiunile filosofice ale conceptului și relația acestuia cu peratologia, știința limitei, pe care o studiază la îndemnul lui Constantin Noica, deși oricine citește studiul lui D.D. Roșca, unul dintre cei mai mari profesori români de Istoria filosofiei și un bun exeget al filosofiei hegeliene, își dă imediat seama de valoarea sa filosofică, practic acest studiu precede un celebru tratat de ontologie existențialistă, *Ființa și neantul* a lui Jean-Paul Sartre⁵ sau *Mitul lui Sisif*, eseu lui Albert Camus⁶. Mircea Eliade⁷ scria, la un moment dat, în Jurnalul său, că, dacă ar fi scris într-o limbă de circulație europeană, filosofii noștri trăiriști ar fi putut deveni inventatorii curentului existențialist, deși o ușoară nuanță de protocronism nu lipsește din această afirmație. Pasajul mi se pare semnificativ așa că îl voi relua in extenso: „Mircea Eliade: „*Explicam unui tânăr român, născut și crescut într-un orașel de provincie, ce a însemnat gruparea Criterion, în Bucureștii anilor 1933-37 și în ce măsură poate fi comparată popularitatea pe care o dobândiseră acei câțiva tineri scriitori și*

¹ Ion Caraion, *Bacovia, Sfirșitul continuu*, București, Editura Eminescu, 1977

² D.D. Roșca, *Existența tragică*, ediția a doua, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995

³ B. Fundoianu, *Conștiința nefericită*, traducere de Andreea Vlădescu, București, Editura Humanitas, 1992

⁴ Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, ediția a treia, revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas, 2005

⁵ Sartre, Jean-Paul, *Ființa și Neantul, Eseu de ontologie fenomenologică*, Pitești, traducere de Adriana Neacșu, Editura Paralela 45, 2004

⁶ Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, traducere de Irina Mavrodin, București, E.L.U., 1969, pp. 99-125

⁷ Mircea Eliade, *Jurnal*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, volumul I, 1941-1969, p. 94

filosofi (comparînd-o) cu voga existențialistă a Parisului de azi. Ca și J.P. Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, membrii Criterionului se manifestau pe planuri multiple-conferințe publice, articole în reviste săptămânale și ziare de mare tiraj, romane, filozofie, critică literară și teatrală, eseistică. Criterionul a însemnat depășirea momentului universitar în cultură, coborîrea intelectualului în arenă, contactul direct cu publicul, îndeosebi cu tineretul, exact ce au încercat și au izbutit, existențialiștii parizieni. Sartre are și își impune, un „sistem de filozofie”; noi nu aveam dar majoritatea criterioniștilor erau un fel de „existențialiști” care se ignorau. Ceea ce îi interesa în primul rînd era „autenticitatea”, experiența imediată, concretul de ordin autobiografic, de aici pasiunea pentru jurnalele intime, pentru confesiuni și „documente”. Dacă Criterionul ar fi avut alt instrument de expresie decît limba română, ar fi fost considerat drept cel mai interesant precursor al existențialismului francez de astăzi.”

Eseistul și filosoful Emil Cioran⁸ trece și el în revistă pe câțiva dintre autorii tragici, printre aceștia el îi enumeră pe Lucian Blaga, Mircea Eliade, Petre Manoliu, sau Anton Holban. Cărțile publicate în limba română ale lui Emil Cioran, *Pe culmile disperării* (1934)⁹, *Cartea amăgirilor* (1936)¹⁰, *Lacrimi și sfinți* (1937)¹¹ sau *Amurgul gândurilor* (1940)¹² par să fie toate scrise folosind aceeași invizibilă cerneală a melancoliei. Paul Celan, poetul german de origine evreiască născut în Bucovina, sondează aceeași zonă, transpunînd experiența sa de marginal în poezie de înalt fior metafizic, spre exemplu în poemele din placheta *Mac și memorie*. Tînărul dramaturg Eugen Ionescu începuse să cocheteze cu teatrul absurdului, o formulă metamorfozată și îmblânzită a aceleiași categorii estetice, teoretizată pentru întîia dată de Aristotel în Poetica sa.

Mihail Sebastian, care trecuse la rîndul lui prin drama identitară de a fi simultan evreu și cetățean român vorbește, la un moment dat, în romanul *De două mii de ani*, despre acel generic tenor metafizic, închis în interiorul sufletului său, care riscă, din cînd în cînd, să mai ia și cîte o notă falsă. Mihail Sebastian era preocupat de această definire a tragicului, de altfel există printre textele publicistice păstrate de la el, Cornelia Ștefănescu estima că întreaga sa operă publicistică s-ar putea extinde pe vreo zece volume, deși nu a reușit să adune decît textele primului volum dintr-o ediție de opere¹³, un eseu care se numește *Note*¹⁴, în care există o tentativă de a defini doi termeni de estetică destul de apropiați, de a discrimina tragicul de tragism și de patetic. E un soi de tentativă de autodefinire a propriei sale poetici, un autoportret într-o oglindă convexă, căci e o tentativă de a operaționaliza discursul unei generații întregi. Sentimentul tragicului, crede Mihail Sebastian, și înclin să-i dau dreptate, mai ales că idea se suprapune peste alte teorii ale tragicului moderne, este conferit de gradul de luciditate, “este o durere care se gîndește în serie, se adîncește cu atît mai lucidă și sublimează în spirit, așa cum o idee la presiunea puternică a unei conștiințe poate sublima în patetism”, iar tragismul e cel care operaționalizează tragicul e doar “capacitatea de a suferi tragicul” cu alte cuvinte acesta ar fi doar “un patetism nefixat”. Cîtă luciditate, atîta dramă!, exclama pe bună dreptate și unul din eroii dramei lui Camil Petrescu, *Suflete tari*, un alt căutător al definiției tragicului din perioada interbelică. Evident, Camil Petrescu și Mihail Sebastian erau prieteni iar motivele literare circulă între operele lor, ca lichidul care se ridică și coboară potrivit binecunoscutului principiu din fizica lichidelor, cel al vaselor comunicante, atît de drag suprarealiștilor din Franța sau chiar de la noi.

⁸ Emil Cioran, *Sensibilitatea tragică a României*, în *Singurătate și destin*, cu un cuvînt înainte al autorului, ediție de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1991, p. 218

⁹ Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, București, 1934, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1990

¹⁰ Emil Cioran, *Cartea amăgirilor*, București, 1936, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991

¹¹ Emil Cioran, *Lacrimi și sfinți*, București, 1937, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991

¹² Emil Cioran, *Amurgul gândurilor*, 1940, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991

¹³ Mihail Sebastian, *Opere*, vol.I, București, Editura Minerva, 1990

¹⁴ Mihail Sebastian, *Note*, în *Eseuri. Cronici. Memorial.*, ed.cit., p.117

De altfel fac o paranteză și vă spun faptul că am ferma convingere că două studii absolut extraordinare l-ar putea ajuta pe cititor să înțeleagă aceste metamorfoze ale tragediei antice și transmutarea alchimică a tragediei antice în dramă, așa cum se vede ea în studiul absolut genial al criticului american de origine evreiască George Steiner¹⁵, *Moartea tragediei*, unul dintre cele mai importante studii critice despre teatru și al doilea ca valoare din opera lui Steiner¹⁶, primul fiind ultra influentul studiu despre traducere intitulat *După Babel*, George Steiner¹⁷ își va continua acest demers reducând câmpul de studiu la un singur mit cultural în *Antigones*, volum în care studiază impactul acestui mit asupra literaturii și gândirii occidentale. Cred că George Steiner a pornit în demersul său hermeneutic din *Moartea tragediei* de la un studiu ceva mai vechi al lui Walter Benjamin¹⁸ *The Origin of German Tragic Drama*, de altfel George Steiner este chiar semnatarul prefetei ediției în limba engleză, concentrat în jurul definirii *Trauerspiel*, o specie a teatrului Baroc german, inexistentă în literatura engleză sau în literatura română dar care va fi studiată în paralel cu forma tragediei clasice grecești, pornind de la descrierea ei din *Poetica* lui Aristotel¹⁹ și de la considerațiile despre această categorie estetică sau filosofică, așa cum sunt acestea exprimate în eseul lui Nietzsche²⁰, *Nașterea filosofiei în epoca tragediei grecești*. Există chiar și o versiune franceză, mă gândesc la eseul lui Jean Marie-Domenach²¹, *Întoarcerea tragicului*, o carte ceva mai optimistă, care caută urmele tragicului și prin filosofia existențialistă în teatrul lui Jean Paul-Sartre sau în eseurile lui Albert Camus sau în cele ale lui André Malraux. Nu ar trebui să trecem cu vederea nici eseul poetei Ileana Mălăncioiu²², *Vina tragică*, în care tragicul este studiat la tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski sau Kafka, o bună introducere în teoria tragicului, excelent sintetizată și ilustrată prin analize ale operelor autorilor citați aici, deși vina tragică este numai un aspect punctual al fenomenului tragic. Unul dintre discipolii cei mai importanți ai lui Titu Maiorescu au fost Constantin Rădulescu Motru, autorul primului studiu românesc despre filosofia lui Nietzsche, publicat în 1897, dar și a unui articol care marca centenarul lui Hegel, în 1931. Nimeni nu poate să treacă cu vederea studiul seminal al unui profesor de estetică german la Universitatea din Leipzig, un filosof neo-kantian, Johannes Wolkelt²³, *Estetica tragicului*, una din cele mai complete descrieri ale conceptului, sistematizat și redus la toate particularitățile sale, inclusiv în relația cu tragicomicul, cel care ne interesează, de fapt, pe noi, și pe care un teoretician și critic autohton, Romul Munteanu²⁴ l-a redenumit „farsa tragică”, cu trimitere directă la teatrul modern sau la teatrul absurdului. De pe lista foarte lungă a studiilor critice care studiază tragicul nu ar trebui să lipsească alte două titluri, mă gândesc în primul rând la un minunat eseu critic despre teatrul lui Eugène Ionesco, cel al doamnei Laura Pavel²⁵, *Ionesco, Anti-lumea unui sceptic*, sau o monografie mai veche dar foarte dragă sufletului meu, scrisă de exegetul lui Eugene O'Neill în limba română, Petru Comarnescu²⁶, cel care publicase încă din 1937 în *Revista Fundațiilor Regale* unul dintre primele studii critice din lume, consacrat dramelor scrise de marele dramaturg american. Titlul

¹⁵ George Steiner, *Moartea tragediei*, traducere din engleză de Rodica Timiș, București, Editura Humanitas, 2008

¹⁶ George Steiner, *După Babel*, traducere de Valentin Negoită și Ștefan Avădanei, prefață de Ștefan Avădanei, București, Editura Univers, 1983

¹⁷ George Steiner, *Antigones*, New Haven and London, Yale University Press, 1984

¹⁸ Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, translated from German by John Osborne, with an Introduction by George Steiner, London, New York, 1998

¹⁹ Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M.Pippidi, București, Editura IRI, 1998

²⁰ Frederich Nietzsche, *Nașterea filosofiei în epoca tragediei grecești*, traducere de M.Ivănescu, studiu introductiv de Vasile Muscă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994

²¹ Jean Marie-Domenach, *Întoarcerea tragicului*, traducere din franceză de Alexandru Baci, cuvânt înainte de George Banu, București, Editura Meridiane, 1995

²² Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică, Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, ediția a doua, revizuită, Iași, Editura Polirom, 2001

²³ Johannes Wolkelt, *Estetica tragicului*, în românește de Emeric Deutsch, prefață de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978

²⁴ Romul Munteanu, *Farsa tragică*, ediția a doua, revăzută și adăugită, București, Editura Univers, 1989

²⁵ Laura Pavel, *Ionesco, Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002

²⁶ Petru Comarnescu, *O'Neill sau renașterea tragediei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988

acestei monografii, restituită publicului de regretatul americanist Dan Grigorescu, era *O'Neill și renașterea tragediei*.

Nu voi zăbovi prea mult asupra metamorfozei tragicului în teatrul modern, cei interesați ar putea consulta un alt studiu, al lui Mircea Cristea²⁷, *Condiția umană în teatrul absurdului*, în care autorul definea conceptul de „comic al absurdului”, subliniind tocmai această distrugere a echilibrului dintre tragic și grotesc, fantastic sau chiar printr-o evadare în oniric, cert este că punctul de inflexiune între comic și tragic l-a reprezentat însuși teatrul lui William Shakespeare, deși tragicomicul exista din Antichitate, primul exemplu ar putea fi chiar piesa lui Plaut, *Amfitrion*, când cele două categorii estetice s-au hibridizat, dând naștere tragicomicului, poate de aici rezultă și interesul continuu arătat de dramaturgul francez de origine română marelui său precursor englez. Dramaturgul declara adesea că nu a putut niciodată să înțeleagă granița care, i se părea lui, separa în mod artificial comicul de tragic, deci era în mod structural construit ca să scrie antiteatru, asemenea declarații apar frecvent în textele despre teatru sau interviurile adunate în volumul *Note și contranote*²⁸, vom cita doar cel mai clar fragment în acest context: „Eu nu am putut niciodată să înțeleg niciodată diferența care se face între comic și tragic.

Comicul fiind intuiția absurdului, îmi pare mai disperant decât tragicul. Comicul nu oferă nicio ieșire. Spun disperant, dar în realitate el este dincolo sau dincoace de disperare sau de speranță”. În mod paradoxal, mergând împotriva unei percepții a cititorului comun, dramaturgul francez de origine română Eugène Ionesco i se pare că esența absurdului ar rezulta din apropierea de comic, iar rădăcinile acestuia ar trebui căutate nu în zona teatrului antic, în tratatul pierdut al lui Aristotel, pentru care comicul era produs de un defect sau de o urîțenie, ci pe undeva prin Evul Mediu, în zona carnavalescului pe care criticul rus Mihail Bahtin l-a pus în valoare în literatura lui Rabelais²⁹, autor pentru care comicul avea o valoare incontestabilă. Dacă în Antichitate comicul vindeca și sufletește și moral, potrivit principiului *Castigat ridendo mores*, deși în în filosofia lui Platon rîsul este pus pe seama categoriilor inferioare ale polisului grecesc, fiind lăsat în seama bufonilor, nebunilor, proștilor sau sclavilor, în acea epocă se pare că marii comediografi nu aveau totuși o companie prea plăcută, înspre epoca modernă comicul este din ce în ce mai acceptat, fiind elogiat de Voltaire, părintele lui Candide, care vorbește pentru prima oară de o funcție terapeutică a rîsului, acesta fiind o binefacere pentru om și dovedind natura divină a ființei umane. Ulterior, raporturile gânditorilor sau filosofilor cu comicul aveau să alunece pe panta psihologizării, astfel pentru Spencer acesta era o simplă descărcare de energie nervoasă, o explozie provocată de o necesitate de destindere a emoțiilor acumulate iar pentru părintele psihanalizei, Sigmund Freud³⁰, care s-a ocupat de chestiune în tratatul său, *Cuvîntul de spirit și raportul său cu inconștientul*, îl considera un simplu mecanism de apărare. Un alt studiu foarte interesant, la care am ajuns printr-un intermediar, mă refer la studiul uneia dintre cele mai interesante femei filosof din secolul XX, Susan Sontag³¹, *Împotriva interpretării*, este vorba despre studiul lui Lionel Abel³², *Metateatrul*, una dintre cărțile de referință atunci când ne străduim să descriem teatrul contemporan, conceptual acesta de “metateatru” aplicându-se foarte bine atât teatrului absurdului, cât și celui postmodern. Acesta ar fi teatrul cu conflicte în care este descrisă autodramatizarea unui personaj, cu metafore dominante de tip “viața e vis”, împrumutate din

²⁷ Cristea, Mircea, *Condiția umană în teatrul absurdului*, București, E.D.P., 1997

²⁸ Eugene Ionesco, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 2011

²⁹ Mikhaïl Bahtin, *Rabelais and his world*, 1984

³⁰ Sigmund Freud, *Opere, Comical și umorul*, traducere din limba germană de Daniela ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2002, p. 8

³¹ Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, traducere de Mircea Ivănescu, prefață de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Editura Univers, 2006

³² Lionel Abel, *Metatheatre, A New View of Dramatic Form*, Holl and Young, New York, 1963, ediția a doua, Tragedy and Metatheatre, Essays on Dramatic Form, Holmes and Meyer, New York, 2003

teatrul baroc al lui Calderon de la Barca, sau “lumea e o scenă”, inventat de Shakespeare în *Cum vă place*. În urma acestei analize Abel constată că tragediile sunt foarte rare în teatrul occidental, în această categorie pot intra doar câteva piese antice, *Macbeth* a lui Shakespeare și piesele lui Racine. Marea majoritate a dramelor elizabetane sau spaniole sunt fie tragedii eșuate, *Regele Lear*, scrisă de William Shakespeare sau *Doctorul Faust* scrisă de Phillippe Marlowe, marele rival al marelui Will, sau metapiese de mare succes, cum sunt Hamlet sau *Furtuna*. Abel crede că sursele acestui metateatru ar fi cei doi dramaturgi obsedați de cele două pattern-uri mai sus citate, Calderon și Shakespeare, iar formulele acestea cunosc o nouă explozie estetică în piesele de teatru ale unor dramaturgi contemporani, în piesele lui Shaw, Pirandello, Beckett, Ionesco, Genet sau Brecht. Susan Sontag califică lectura volumului lui Abel drept una cu mult mai stimulatorie decât cea a cărților lui George Steiner, *Moartea tragediei* sau cea a lui Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, considerând că niciun critic anglo-saxon nu ar fi dat o carte mai interesantă despre teatrul modern decât aceasta. Pentru că nu am avut posibilitatea să verific afirmația doamnei Susan Sontag deși am căutat volumul lui Abel în mai multe biblioteci din România nu o voi contrazice ci o voi prelua ca atare, până la proba contrarie. Recomand însă cu cea mai mare căldură un studiu autohton, în care această bibliografie este parcursă destul de bine, eseul *Farsa tragică* a profesorului Romul Munteanu, deși unele informații din carte pot părea cititorilor din ziua de azi puțin cam datate. Teatrul absurdului, așa cum fusese botezat de criticul englez de teatru Martin Esslin la începutul anilor 50, a primit ulterior diverse definiții, mă voi ocupa doar de cele autohtone, Laura Pavel³³ îl caracteriza într-o manieră foarte post modernă drept „o parodie a tragediei aristotelice”, iar criticul și teoreticianul literar Romul Munteanu îl definea într-un studiu peste care nu avem cum să trecem cu vederea, valoros mai ales pentru răbdarea cu care trece în revistă teritoriile învecinate ale Absurdului, filosofia lui Herbert Marcuse, Albert Camus sau Jean Paul Sartre, romanele existențialiste, în care căuta să definească o categorie pe care o denumise „farsa tragică”.

Cazul Nietzsche

Menționez că am fost foarte bucuros să descopăr eseul regretatului George Bondor³⁴, Dansul măștilor, poate cel mai interesant studiu despre poetica lui Nietzsche. De asemenea, În studiul său privind fenomenologia tragicului G.Uscătescu³⁵, filosof și eseist de origine română care le-a succedat la catedra de Filozofie a Universității Complutense din Madrid lui Miguel de Unamuno, cu *Sensul tragic al vieții*³⁶, sau Ortega y Gasset cu *Dezumanizarea artei și alte eseuri*, aducea propria lectură tragicului, distanțându-se de teoria lui Nietzsche din *Nașterea tragediei*³⁷, cel care vorbea despre acest nucleu dyonisiac al Tragicului, alternat cu celălalt pol al culturii grecești, cel apollinic, de altfel tragos desemna în grecește țapul care era sacrificat în timpul acestor sărbători ale zeului Dyonisos, care începeau odată cu culegerea viilor, amintind în schimb o remarcă a lui Aristotel, reluată de Antonin Artaud³⁸ în manifestul său consacrat chiar teatrului cruzimii, care pune apariția teatrului pe seama unor rituri apotropaice prin care ciurma era ținută în afara polisului grecesc.

³³ Laura Pavel, *Ionesco, Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 241

³⁴ George Bondor, *Dansul Măștilor, Nietzsche și filozofia interpretării*, București, Editura Humanitas, 2008

³⁵ George Uscătescu, *Pentru o fenomenologie a tragicului, Ontologia culturii*, traducere de Sarmiza Laehu și Gruia Novac, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987, p.148

³⁶ Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, Editura Pan, Iasi, 1992

³⁷ Miguel de Unamuno, *Sentimentul tragic al vieții la oameni și la popoare*, traducere de Constantin Moise, Editura Institutului European, 1995

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, Editura Pan, Iasi, 1992

³⁸ Antonin Artaud, *Teatrul cruzimii*, traducere de, <https://cursteatrubucuresti.ro/wp-content/uploads/2015/09/Antonin-Artaud-Teatrul-Cruzimii.pdf>

De fapt, observația acesta nu-i aparține lui Antonin Artaud ci acesta a preluat-o de la Heinrich von Kleist, pomenit de George Steiner în *Moartea tragediei*, autor a două tragedii, *Familia Schroffenstein* și *Penthesilea*, de altfel von Kleist nu era singurul poet și dramaturg din Romantismul german care era preocupat de apariția tragicului, printre cei care au dat importanță chestiunii și au meditat asupra originii tragediei moderne figurând și Goethe, Schiller sau chiar Hölderlinn, cea care a scris numeroase eseuri despre drama shakespeareană. Evident că în prima parte a acestui studiu, care conține numeroase observații interesante, autorul său nu uită să analizeze privind-o prin teoriile moderne ale poeticii teatrului cruzimii ale lui Antonin Artaud cele 11 tragedii ale lui Racine, care au în jur de 50 de personaje, iar concluziile sale sunt perfect congruente cu cele ale lui Roland Barthes³⁹ din *Despre Racine*, și anume că acestea respectă ierarhiile și conflictele hoardei primordiale, în care tații și frații sunt inamici, copii vor să-l detroneze pe Tatăl castrator iar acesta se întoarce cu mînie împotriva lor și vrea să-i pedepsească, iar incestul este una dintre cauzele tragediei.

Conceptul de tragic la greci

Chiar dacă afirmația lui W. Kaufmann, conform căreia „În nici o limbă nu există un cuvânt pentru „tragic”, exceptând măsura în care cuvântul grecesc, inventat către sfârșitul secolului al VI-lea la Atena, a fost preluat și adaptat” nu reprezintă neapărat un argument pentru teza că experiența tragică începe și se sfârșește în Grecia antică, ea vine totuși în sprijinul ideii că acesta este punctul de unde trebuie să pornim.

Acolo unde, profund infiltrat în structura existențială a individului prins într-o puternică legătură cu spațiul divin, tragicul a simțit la un moment dat nevoia să se exprime într-o formă de artă, dând astfel naștere tragediei. „Intrat în conștiință prin teatru, tragicul a început prin a fi un proiect estetic, reflexie incapabilă să judece tragicul altfel decât prin intermediul artei, incapabilă să gândească tragicul ca aflându-se în lume înainte de a se afla în tragedie. (...) Tragedia este chipul muzealizat al evenimentului tragic, fapta de excepție extrasă și salvată de un context ignobil”. Afirmația lui Gabriel Liiceanu trimite la un substrat comun tragic, mai mult sau mai puțin conștientizat, de vreme ce experiența nu s-a dorit exprimată lingvistic până la momentul reprezentării lui culturale. „Or, tragedia reprezintă tocmai prilejul cultural datorită căruia experiența tragică dobândește conștiință de sine; tragedia este experiența tragică conștientizată într-o formă artistică.”[

Tot mai frecventă utilizare a termenului „tragic” pentru a exprima suferințe dintre cele mai diverse a dus la o vulgarizare a sensului acestuia, astfel încât astăzi „tragică” a devenit orice experiență dureroasă. Întrebarea „Ce este tragicul?” se impune de aceea, acum poate mai mult decât oricând, pentru că se simte nevoia unei delimitări. „Deși îl invocăm la tot pasul, nu știm de fapt ce este tragicul: conceptul neelaborat al tragicului se află undeva între existența tragicului și știința lui.”În spatele trâmbițării de „evenimente tragice” din mass-media se simte undeva, în adâncuri, forța tragicului, azi încătușată, strigându-și dreptul la de-venire.

La începutul studiului său despre „Întoarcerea tragicului”, J. M. Domenach încearcă o delimitare a fenomenului, apelând la evenimente care s-au întâmplat în trecutul mai mult sau mai puțin îndepărat și care au zguduit o lume întreagă. Este tragică moartea lui Kennedy, împușcat într-o zi oarecare în Texas? Sau moartea lui Marilyn Monroe, care s-a sinucis tot într-o zi oarecare? Sau poate cea a prințesei Diana, în atât de mediatizatului accident din pasajul din Paris... „Când într-o zi la Dallas un om care era tânăr, fericit și conducătorul celui mai puternic stat de pe glob, se prăbușește însângerat în brațele soției sale, cuvântul ce vine spontan pe hârtie, pe buze, pe unde, înseamnă <Tragic>. (...) Este tragic fiindcă John Kennedy nu trebuia să moară și totuși ceva ne spune că era expus acestei morți, tocmai din cauza puterii și fericirii lui; (...) Toate faptele diverse ce le numim tragice nu reprezintă aceeași intensitate fenomenală

³⁹ Roland Barthes, *Despre Racine*, traducere de Virgil Tănase, prefață de Toma Pavel, editura Univers, 1985

ca asasinatul președintelui Kennedy. Dar regăsim mai mult sau mai puțin același mecanism, iar ca spectator, același amestec de surpriză și tainică așteptare, de indignare și consimțire, conștiință frustrată a tragicului ce este însoțită adesea de un destul de rău resentiment, e o satisfacție ușor sadică; deoarece este plăcut pentru cei mici ca cei mari, bogații și fericiții, să fie izbiți în inima reușitei lor, ca și cum, prin instituția condamnată, se execută decretul misterios al unei alte justiții; aceea care, de o veșnicie, aservește pe cei care muncesc bolilor și morții, pentru a-i pedepsi pentru câteva minute de fericire. (...) <Orice om fericit este vinovat>, scria eseistul Charles Peguy, meditănd despre <Oedip Rege>”. Jean Marie Domenach reduce, așadar, o întreagă teorie a tragicului la una a suferinței nemeritate... Și îi comută centrul de greutate, înclinând balanța amenințător spre nivelul umanității.

În *Tragicul – o fenomenologie a limitei și depășirii* de Liiceanu Gabriel (1975, ed. a II-a, 1992), filosoful vedește ambiția de a formula un sistem, o știință nouă chiar (peratologia – știința limitei). Autorul subliniază, însă, inaptitudinea filosofiei de a percepe și interpreta dimensiunile și semnificațiile tragicului: „Nu putem aștepta de la filosofie știința tragicului, pentru că ea nu ne poate da decât filosofia lui (...). Filosofia e, deci, principial inoperantă, în ordine metodologică, în raport cu o cunoaștere pozitivă a fenomenului tragic”. În concepția lui Gabriel Liiceanu, sentimentul tragicului se înscrie în spațiul confruntării dintre conștiința umană și limită: „registrele ființei se determină în raport cu conceptul de limită: animalitatea reprezintă limita care nu se cunoaște pe sine; supramanul este consecința care nu cunoaște limita; omul singur reprezintă simultan limita și conștiința de sine a limitei... *Tragicul trebuie căutat în întâlnirea unei ființe conștiente finite cu propria sa finitudine percepută ca limită*”. Dialogul conștiinței cu limita se concretizează, crede filosoful român, în actul creator și în fapta istorică. În viziunea lui Liiceanu opera este “*produsul pur al dialogului solitar dintre conștiință și limită. Ea reprezintă tentarea limitei existențiale în cadrul unui scenariu tragic de tip existențial. Fapta este produsul dialogului dintre conștiință și limită purtat pe scena lumii. Ea reprezintă transfigurarea limitei existențiale în cadrul unui scenariu de tip istoric*”. Pentru Liiceanu există două modalități esențiale de anulare a tragicului, și anume: relativizarea „*limitelor absolute, care trimit la anularea tragicului existențial prin postularea unui paradis extramundan*” și “*absolutizarea limitei relative, care trimit la anularea tragicului istoric prin «înghețarea» istoriei și postularea unui paradis terestru*”. Desigur, orice încercare de abolire a tragicului înseamnă o modalitate de desolidarizare a ființei conștiente de propria ei finitudine, de propriul ei statut ontologic, un refuz al omului de a-și asuma propriul destin, căci, subliniază G. Liiceanu “tragicul s-ar putea defini: *dacă-ți depășești limitele ești «pedepsit»; dacă nu ți le depășești nu ești om.*” Pe urmele lui Nietzsche, autorul crede că sentimentul tragicului nu este rodul unei concentrări sau diminuări a ființei, ci, mai curând, al unui exces, al tentativei de a sparge tiparele: „*tragici sunt doar cei excelenți, pentru că numai ei ajung la limita proprie tragicului, numai ei sunt exemplari prin năzuința și căderea noastră comună*”. Pe de altă parte, filosoful nu consideră că originea conceptului de tragic s-ar găsi în tragedia antică, optând pentru o relevare a dimensiunilor tragice ale experiențelor și avatarurilor umanului. Interesante sunt, în eseul⁴⁰ *Despre limită* (1994), considerațiile despre nume și numire: „*Hotărârea în privința a ceva ce nu noi l-am făcut ia forma numirii. Numind lucrurile, le-am făcut să intre în raza proiectului meu și să devină elemente oricând utilizabile în acest proiect. Întrucât numirea este o preluare în proiect, ea este o formă a puterii. «Cei puternici sunt cei care dau nume»*”. În termenii lui Platon aceștia sunt niște nomotheți.

Relevând însă viziunea și interpretarea diversă a conceptului de tragic, am sesizat că nicio teorie n-a întrunit consimțământul tuturor, deoarece „*era tragică pare să coincidă de fiecare dată cu o evoluție în care omul, conștient sau nu, se deslipește de o formă veche de*

⁴⁰ Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, București, Editura Humanitas, 1994

civilizație și se află în fața ei în stare de ruptură, fără ca, prin aceasta, să fi găsit o nouă formă care să-l mulțumească.”

Este interesant de semnalat că, deși *tragicul nu se reduce la tragedie*, sfera lui fiind mult mai largă decât aceea a tragediei, se găsește în formă concentrată și specializată în ea, această specie literară deținând un rol important în cunoașterea fenomenului tragic. Jean-Marie Domenach⁴¹ abordând această temă în studiul *Întoarcerea tragicului*, ajunge la concluzia că *“o societate fără tragic se intoxică”*. Această concluzie contemporană reflectă actualitatea definiției tragediei din *Poetica lui Aristotel*, potrivit căreia tragedia are ca efect catharsis-ul (purificarea) publicului datorită sentimentelor și suferințelor personajelor. Emoția care însoțește urmărirea unui spectacol tragic, provoacă eliminarea, măcar în parte, a turbulențelor, calmarea patimilor și înălțarea prin purificare a sufletului de cele contingente și tinderea lui spre absolut, de transformare a pasiunilor în înclinări virtuozitate.

Unii afirmă că tragicul pare a fi o categorie estetică necontroversată. Orice cercetare însă mai amănunțită asupra spiritualității greco-latine și iudeo-creștine va evidenția faptul că, formula binecunoscută *„tragic este, în primul rând «ceea ce este relativ la tragedie»* spune mult dar nu totul despre esența acestei categorii estetice. Astfel, observația este aceea că tragicul se găsește în formă concentrată și specializată în tragedie. Aceasta înseamnă că tragicul și tragedia sunt puternic legate genetic: *tragicul se naște cu adevărat în tragedie, dar el nu se reduce la ea*. De aici rezultă câteva sugestii teoretice deloc de neglijat. Astfel, „fenomenul” tragic este mult mai larg decât ceea ce este conținut și reprezentat în tragedia însăși. La fel, *tragicul se găsește și în alte genuri literare și în alte arte decât cele dramatice propriu-zise*: pictura și sculptura, într-o oarecare măsură, sigur însă în dramaturgia muzicală, în operă și balet, în oratoriu și cantată, în întreg simfonismul european sau în forma sonatei, construită antitetice și, desigur, în muzica de cameră. Oricum, teoretizările cu privire la tragedie au fost însoțite de regulă, de evoluția însăși a dramaturgiei, și, în acest sens, nu este dificil să se surprindă legăturile firești dintre tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide și teoria aristotelică a catharsis-ului dintre Corneille și Racine și considerațiile lui Boileau asupra „unității celor trei reguli”, dintre Shakespeare și revalorizarea teoretică a lui Voltaire asupra „noii etape” elisabetane în fenomenul dezvoltării tragediei, dintre Eugene Ionesco, Bertold Brecht sau Samuel Becket, și, de exemplu, evaluările lui Albert Camus asupra „viitorului tragediei” în epoca noastră, care, după el, „coincide cu o dramă de civilizație ce ar putea favoriza expresia tragică”. Prin urmare, se poate admite că avem acces la esența tragicului atât prin teoretizările prilejuite de tragedii, dar și prin meditațiile metafizice și etice, străvechi sau recente, asupra sensului vieții și al destinului omenesc. Guy Rachet⁴² în cartea sa, *Tragedia greacă*, spune că *“Eschil a scris între șaptezeci și nouăzeci de tragedii : ni s-au păstrat șapte. Sofocle a scris o sută douăzeci și trei, poate chiar o sută treizeci de piese : mai citim astăzi doar șapte, iar papirologia a reconstituit una din dramele sale satirice.; în sfârșit, din cele nouăzeci și două de piese atribuite lui Euripide, un șir de întâmplări norocoase ne-a păstrat optsprezece, autenticitatea uneia dintre ele, Rhesos, fiind contestată, plus o dramă satirică. Nu dispunem deci decât de o slabă mostră din operele marilor poeți tragici ; în ceea ce privește poezii minore, oricât de numeroși au fost și oricât de vastă le-ar fi fost opera, nu ne-au mai rămas decât numele, titlurile operelor și câteva biete fragmente! ,,*

La fel, în orizont ontologic vechii greci au surprins prin intermediul concepției lor asupra destinului note esențiale în definirea situației tragice, și, chiar elemente definitorii ale tragicului dintotdeauna: ceea ce s-a petrecut cu un om - în anumite situații limită sau excepționale de viață, care implică suferință nemeritată, durere sau nenorociri de tot felul, chiar moarte - are un caracter implacabil și ireversibil; și, chiar dacă omul n-a știut care sunt cauzele

⁴¹ Jean Marie Domenach, *Întoarcerea tragicului*, traducere din franceză de Alexandru Baci, cuvânt înainte de George Banu, București, Editura Meridiane, 1995

⁴² Guy Rachet, *Tragedia greacă*, traducere de Cristian Unteanu, Editura Univers, 1980

și consecințele acțiunii sale, el trebuie totuși să fie făcut răspunzător și vinovat pentru actele și faptele sale. Grecii înșiși știau acest lucru și-l susțineau prin cel puțin **două aserțiuni**: prima îi aparține lui Homer: „nici măcar zeii nu pot schimba cursul trecut al evenimentelor”. A doua i-o datorăm lui Sofocle: „nimeni pe lumea aceasta nu este scutit de nenorociri”. Asemenea constatări fundamentale sunt de natură, pe de o parte, să ne facă să vedem că atât viața omenească cât și istoria înșăși sunt pline de evenimente tragice, atâta timp cât suntem într-un fel obligați să acceptăm că și suferința și durerea nemeritate, și nenorocirile și moartea năprasnică, sunt stări reale, sunt prezente ineluctabilitate ale vieții” individuale. Pe de altă parte, tragicul presupune, pe lângă fenomenul de distrugere al valorilor și un răspuns dat la întrebarea: de ce tocmai cel bun și valoros piere? și, de asemenea: ce sens are căderea și moartea eroului tragic?

În fapt, tragicul presupune valori absolute (viața, libertatea, demnitatea, egalitatea, dreptatea), presupune transcendența și, de asemenea sensul moral și cel metafizic al vieții și zbaterii omenești. Astfel, la nivelul cel mai larg de definire putem spune că tragicul exprimă în formă paradoxal exemplară reușita valorilor general umane, adică, trăirea demnă, liberă și cu sens, a vieții în pofida tuturor nedemnităților, nelibertăților și nonsensurilor. Mai precis, prin tragic se poate vizualiza aproape în formă „pură” indestructibilitatea substanței umane și capacitatea omenirii de a se autoregenera moral. Acest fapt a fost evidențiat cu pregnanță, de pildă, de Blaise Pascal, în celebra sa formulă („Omul poate fi zdrobit de forțele oarbe ale existenței, dar el nu poate fi înfrânt) sau de Karl Jaspers, care, în analiza sa asupra celor patru tipuri de culpe ale poporului german de sub nazism (criminală, politică, morală și metafizică), a insistat asupra regenerării substanței morale prin sentimentul vinovăției, inclusiv prin cel al „vinovăției fără de vină”. De asemenea, D. D. Roșca, autorul *Existenței tragice*, sintetizând două viziuni antinomice, cea hegeliană și cea Kierkegaardiană (prima reductibilă la formula „existența că tot este de natură rațională”, iar a doua, „existența în ansamblul ei este de sorginte irațională”) conchide: lumea, existența în întregul său nu este nici numai rațională și nici numai irațională, ci, și rațională și irațională. Înseamnă că, sensul și nonsensul, fericirea și absurdul, victoriile și înfrângerile sunt imanente vieții și existenței umane, omul poate fi distrus de forțele oarbe ale naturii și ale istoriei, dar nu poate fi înfrânt cât timp, prin chiar cădere, suferință, moarte, se afirmă un sens transindividual, o valoare morală substanțială. După D. D. Roșca, conștiința tragică a existenței poate fi definită plecând de la cele cinci atitudini metafizice fundamentale: non-atitudinea (indiferența), pesimismul, optimismul, atitudinea spectaculară și cea eroică. Numai atitudinea spectaculară și atitudinea eroică sunt legitime în cuprinsul conștiinței tragice a existenței. În timp ce atitudinea spectaculară, atitudine estetică fiind, poate pune toate actele și faptele umane pe un plan de echivalență valorică (contând, în acest caz, expresivitatea lor și nu sensul lor moral) - ea putând oricând să se transforme în imoralism estetic sau chiar în indiferență - numai atitudinea eroică semnifică ieșirea hotărâtă, și din indiferență, și din optimism, și din deznădejde și pesimism. În fapt, astfel, cele două forme ultime de cristalizare posibilă a conștiinței tragice nu sunt și optimiste și pesimiste; ele nu sunt nici optimiste, nici pesimiste. Ele surprind într-un fel paradoxul tragicului dintotdeauna: valoarea piere și renaște cu o forță nouă, iar personajul tragic este, „în același timp vinovat și inocent, autor și victimă a propriei sale nenorociri” (Christophe Cusset, *op. cit.*, p. 70).

Așadar, Johannes Volkelt, în *Estetica tragicului*, dezvoltă vina tragică în conexiune cu diferitele viziuni despre lume și viață, accentuând importanța „stării de spirit pesimiste față de lume în tragic”, în timp ce Gabriel Liiceanu, în *Tragicul - o fenomenologie a limitei și depășirii*, propune „o determinare a tragicului în limitele geografiei ființei”, formulând concluzia: „dacă-ți depășești limitele ești «pedepsit»; dacă nu ți le depășești, nu ești om”.

Dacă pornim de la premisa că tragicul este posibil numai în acele spații în care există o imixtiune a divinului în uman și că „tragedia este acea formă de artă care are nevoie de povara insuportabilă a prezenței lui Dumnezeu”^[5], atunci teoria lui Domenach se îndepărtează de la

cea ce numim problema tragicului în spectacolul contemporan. Justificând și permițând realității nefiltrate să se interpună peste mit, „întoarcerea tragicului” devine doar o poveste despre oameni și cu oameni. Iar obiectul acestei lucrări este tocmai încercarea de a cerceta acele texte și interpretări spectaculare în care tragicul, atât de viu în Grecia antică, se ascunde acum.

BIBLIOGRAPHY:

1. Ion Caraion, *Bacovia, Sfârșitul continuu*, București, Editura Eminescu, 1977
2. D.D.Roșca, *Existența tragică*, ediția a doua, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995
3. B. Fundoianu, *Conștiința nefericită*, traducere de Andreea Vlădescu, București, Editura Humanitas, 1992
4. Gabriel Liiceanu, *Tragicul, O fenomenologie a limitei și depășirii*, ediția a treia, revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas, 2005
5. Sartre, Jean-Paul, *Ființa și Neantul, Eseu de ontologie fenomenologică*, Pitești, traducere de Adriana Neacșu, Editura Paralela 45, 2004
6. Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, traducere de Irina Mavrodin, București, E..L.U., 1969, pp. 99-125
7. Mircea Eliade, *Jurnal*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, volumul I, 1941-1969, p. 94
8. Emil Cioran, *Sensibilitatea tragică a României*, în *Singurătate și destin*, cu un cuvânt înainte al autorului, ediție de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1991, p. 218
9. Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, București, 1934, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1990
10. Emil Cioran, *Cartea amăgirilor*, București, 1936, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991
11. Emil Cioran, *Lacrimi și sfinți*, București, 1937, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991
12. Emil Cioran, *Amurgul gândurilor*, 1940, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991
13. Mihail Sebastian, *Opere*, vol.I, București, Editura Minerva, 1990
14. Mihail Sebastian, *Note*, în *Eseuri. Cronici. Memorial.*, ed.cit., p.117
15. George Steiner, *Moartea tragediei*, traducere din engleză de Rodica Timiș, București, Editura Humanitas, 2008
16. George Steiner, *După Babel*, traducere de Valentin Negoită și Ștefan Avădanei, prefață de Ștefan Avădanei, București, Editura Univers, 1983
17. George Steiner, *Antigones*, New Haven and London, Yale University Press, 1984
18. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, translated from German by John Osborne, with an Introduction by George Steiner, London, New York, 1998
19. Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M.Pippidi, București, Editura IRI, 1998
20. Frederich Nietzsche, *Nașterea filosofiei în epoca tragediei grecești*, traducere de M.Ivănescu, studiu introductiv de Vasile Muscă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994
21. Jean Marie-Domenach, *Întoarcerea tragicului*, traducere din franceză de Alexandru Baci, cuvânt înainte de George Banu, București, Editura Meridiane, 1995
22. Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică, Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, ediția a doua, revizuită, Iași, Editura Polirom, 2001
23. Johannes Wolkelt, *Estetica tragicului*, în românește de Emeric Deutsch, prefață de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978

24. Romul Munteanu, *Farsa tragică*, ediția a doua, revăzută și adăugită, București, Editura Univers, 1989
25. Laura Pavel, *Ionesco, Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002
26. Petru Comarnescu, *O'Neill sau renașterea tragediei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988
27. Cristea, Mircea, *Condiția umană în teatrul absurdului*, București, E.D.P., 1997
28. Eugene Ionesco, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 2011
29. Mikhail Bahtin, *Rabelais and his world*, 1984
30. Sigmund Freud, *Opere, Comical și umorul*, traducere din limba germană de Daniela ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2002, p. 8
31. Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, traducere de Mircea Ivănescu, prefață de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Editura Univers, 2006
32. Lionel Abel, *Metatheatre, A New View of Dramatic Form*, Holl and Young, New York, 1963, ediția a doua, *Tragedy and Metatheatre, Essays on Dramatic Form*, Holmes and Meyer, New York, 2003
33. Laura Pavel, *Ionesco, Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 241
34. George Uscătescu, *Pentru o fenomenologie a tragicului, Ontologia culturii*, traducere de Sarmiza Laehu și Gruia Novac, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987, p.148
35. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, Editura Pan, Iasi, 1992
36. Antonin Artaud, *Teatrul cruzimii*, <https://cursteatrubucuresti.ro/wp-content/uploads/2015/09/Antonin-Artaud-Teatrul-Cruzimii.pdf>
37. Roland Barthes, *Despre Racine*, traducere de Virgil Tănase, prefață de Toma Pavel, editura Univers, 1985