

## **THE DEVIL AND THE INFERNO: APPROACHES IN THE AESTHETICS OF UGLINESS (UMBERTO ECO)**

**Denis-Alin-Florin Diaconu**  
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: This article explores the evolving representations of the Devil and of the inferno in Western culture, highlighting how the Devil gradually became the aesthetic and symbolic embodiment of ugliness and evil. Drawing on Umberto Eco's analysis from *Istoria Urâtului* (2007), the study examines the Devil's metamorphoses through cultural history. Karl Rosenkranz's *O estetică a urâtului* (1984) served as a guiding reference for this article. From biblical allusions and medieval infernal imagery to satirical or tragic portrayals in modern literature, the Devil serves as a reflection of humanity's fears, vices, and moral struggles. Works by Dante, Milton, Goethe, and Bosch illustrate how the grotesque and the monstrous became essential tools for theological instruction, cultural critique, and artistic imagination. Ultimately, the Devil is not just a terrifying creature from religious tradition, but a complex cultural construct mirroring the ever-changing relationship between beauty, morality, and alterity. Several references were made to old and pre-modern Romanian literature, through which the theme under analysis was identified in Dosoftei's *Psaltirea în versuri* and Budai-Deleanu's *Țiganiada*.*

*Keywords: aesthetics of the ugliness, the Devil, the Inferno, literary language, linguistics.*

Volumul lui Umberto Eco, *Istoria Urâtului* (2007), oferă o amplă investigație asupra modului în care *Urâtul* a fost perceput și reprezentat în cultura occidentală, din Antichitate până în contemporaneitate, abordând dimensiuni estetice, religioase, filosofice și politice. Eco susține că Urâtenia nu este doar opusul Frumuseții, ci un fenomen autonom, complex și semnificativ cultural: „Însă în momentul în care Rosenkranz trece de la definițiile abstracte la fenomenologia diferitelor întrupări ale Urâtului, ni se dă posibilitatea de a întrevădea un fel de autonomie a Urâtului, ceea ce face ca acesta să se prezinte drept ceva mult mai bogat și mai complex decât o serie de simple negații ale diferitelor forme de Frumos.” (Eco, 2007: 16). În redactarea articolului de față, am utilizat, mai ales, capitolul al treilea *Apocalipsa, infernul și diavolul*, care tratează reprezentările infernului și ale Diavolului în imaginarul creștin, și capitolul al șaptelea *Diavolul în lumea modernă*, ce analizează evoluția figurii demonice în epoca modernă, inclusiv în contexte ideologice.

Urâtul este dificil de definit din cauza caracterului său profund subiectiv și relativ, ancorat în variabile culturale, istorice și perceptiv. Gretchen Henderson respinge ideea formulării unei definiții fixe și exhaustive. În schimb, ea propune o abordare întemeiată pe analizarea sinonimelor și a variațiilor termenului de-a lungul timpului. Prin această metodă, urmărește nu să închidă sensul într-o formulare rigidă, ci să-l deschidă către multiple înțelesuri, revelând complexitatea, mobilitatea și ambiguitatea semantică a Urâtului (Henderson, 2015: 9). Tratează Urâtul ca pe un construct discursiv și istoric, în continuă transformare. Această opțiune metodologică este valoroasă pentru că evidențiază modul în care esteticul este modelat de context și limbaj, dar poate fi și problematică prin refuzul oricărei tentative de stabilizare conceptuală. Astfel, riscă să fragmenteze excesiv înțelesul și să dilueze capacitatea analitică a esteticului ca instrument critic. Totuși, demersul său este util în resemantizarea Urâtului, scoțând la iveală rolul său activ în configurarea sensibilului și în articularea discursurilor despre diferență, marginalitate și disconfort vizual. Autoarea preia o parte dintre termenii care interferează cu Urâtul de la Mark Cousins: *deformat, grotesc, monstruos, degenerat, asimetric, strâmb, bestial, diform, nestăpânit, disproporționat, handicapat, hibrid*. Cartografierea

semantică, întregită cu: *kitsch, vulgar, degradat, abject, risipit, amorf*, subliniază că Urâtul nu este un termen unitar, ci un conglomerat de semnificații care se intersectează cu sfera corporalității, a normativității estetice, a moralității și chiar a identității sociale. Termenii evocați nu desemnează doar trăsături vizuale sau formale, ci implică adesea judecăți de valoare, exclusiune socială, patologizare sau stigmatizare, semne ale modului în care Urâtul este folosit ca mecanism de diferențiere și control. Un exercițiu similar propunea Umberto Eco. Despre sinonimele adjectivului *urât*: „respingător, oribil, scârbos, neplăcut, grotesc, abominabil, scârbavnic, odios, indecent, spurcat, murdar, obscen, hidos, înspăimântător, abject, monstruos, groaznic, oripilant, slut, nesuferit, înfricoșător, cutremurător, crâncen, de coșmar, revoltător, repulsiv, dezgustător, greșos, fetid, ignobil, repugnant, diform, apăsător, indecent, scâlâmb, schimonosit” (Eco, 2007: 16-17) observă că implică o reacție de dezgust, dacă nu chiar de violentă repulsie, oroare sau teamă, în contrast cu reacția de apreciere dezinteresată stârnită de seria analoagă pentru Frumos. Există, într-adevăr, cercetători care au încercat să surprindă caracteristicile fundamentale ale Urâtului într-o teorie unificatoare, invocând chiar răspunsul afectiv despre care vorbește și Eco. Filozoful Ryan P. Doran susține în articolul *Ugliness Is in the Gut of the Beholder* că este, de fapt, posibil și necesar să identificăm o esență conceptuală a Urâtului. Mai exact, autorul echivalează Urâtul cu predispoziția la dezgust: „Un obiect, O, este urât pentru persoana P dacă și numai dacă O provoacă dezgust lui P în condiții standard.” (t.n.) – (Doran, 2022: 89), o corelație strânsă între proprietățile percepute ale obiectului și activarea sistemului de dezgust al receptorului. Deși teza sa este solid argumentată și susținută de cercetări empirice, ea riscă să simplifice excesiv pluralitatea semantică și funcțională a Urâtului, așa cum este ea valorificată în artă, cultură și filozofie.

Urâtul, prezent cu prisosință în toate aspectele vieții umane, se manifestă într-un spectru extrem de variat și dobândește adesea contururi înspăimântătoare: „Ororile diformității și malformațiilor, ale vulgarității și hidoșeniei ne împresoară în forme nenumărate, de la ipostaze pigmeice până la acele uriașe grimase cu care răutatea diabolică ne rânjește scrâșnind din dinți” (Rosenkranz, 1984: 32). Creștinismul nu s-a limitat la glorificarea suferinței și a mutilării trupești prin răstignirea Mântuitorului, ci a produs și viziunile torturii eterne din iadul populat de monștri demonici nemiloși. Înfricoșătorul și diabolicul, ca forme ale Urâtului, sunt introduse în cultura creștină prin *Apocalipsa* Sfântului Ioan Evanghelistul. Textele biblice anterioare amintesc figuri demonice și fac referiri la infern fără a realiza însă descrieri plastice ale acestora. Interesează acțiunile Diavolului, nu înfățișarea sa, iar pedepsele damnaților sunt ilustrate vag, fără detalii înspăimântătoare. Umberto Eco observă că în „Evanghelii, diavolul nu este niciodată descris altfel decât prin ceea ce atrage după sine” (Eco, 2007: 90). Cartea sacră, scrisă în secolul I în insula Patmos, revelă adevărate orori care vor influența creația artistică a veacurilor din urmă. Receptarea *Apocalipsei* Sfântului Ioan a avut consecințe la nivel social, generând mișcarea milenariștilor. Hillel Schwartz definește *milenarismul* drept credința în iminentul sfârșit al lumii și reinstaurarea în termeni idealizați a acesteia: „Milenarismul, cunoscut și sub denumirea de milenarism, este credința că sfârșitul acestei lumi este iminent și că, în urma lui, va apărea o Lume Nouă, nepuizabil de fertilă, armonioasă, sfințită și dreaptă.” (t.n.) – (Schwartz, 1987: 521). În ce grad ultima zi a anului 999 a stârnit groaza celor aflați în presupusa tensiune escatologică rămâne incert. Scenariile milenariste au ațâțat însă fantezia multor autori ai Evului Întunecat. Narațiunile produse pendulează între catastrofic, dacă sunt concentrate asupra inexorabilei anihilări, și utopic, atunci când sunt orientate către promisiunea reclădirii armonioase a universului (cf. Schwartz, 1987: 521). Eco îl pomenește pe Raoul Gabler, care povestește în scrierile sale despre calamitățile abătute asupra omenirii în pragul anului 1033. Teribila foamete, ivită îndată ce numărul anilor scurși de la Răstignirea lui Iisus Hristos atinse o mie, a culminat cu acte abominabile de canibalism și de necrofagie.

Chiar dacă perioada Antichității imaginase deja coborârea în tenebrele lumii subpământene, unde se aventurează Ulise și Aeneas, Evul Mediu propune un număr mult mai

însemnat de povestiri ale unor călătorii în infern. Eco amintește: *Călătoria pe mare a Sf. Brendan, Visio Tnugdali, Babilonul Infernal și Cartea celor trei scripturi*, din care avea să se inspire Dante, „autorul unui text capital pentru istoria tuturor urâciunilor” (Eco, 2007: 82).

În primul volum al *Divinei Comedii*, este ilustrată o galerie impresionantă de creaturi monstruoase și înspăimântătoare, fiecare simbolizând un păcat și o formă de corupere a sufletului. Geryon, cu chip uman onorabil și trup de șarpe cu coadă veninoasă, întruhidează frauda vicleană. Harpiile, ființe cu trup de pasăre și chip diform de femeie, sfâșie damnații transformați în copacii într-un peisaj morbid. Minotaurul și centaurii agresivi veghează râul de sânge al celor violenți, exprimând furia bestială. Diavolii grotesc-ridicoli din Malebolge, cu nume caricaturale și cruzime haotică, păzesc păcătoșii cu sarcasm și sadism. Furiile și Meduza aduc imaginea urii feminine și a disperării ce pietrifică sufletul. Lucifer, un titan înghețat cu trei capete și aripi uriașe, devorează trădătorii supremi în tăcerea rece a iadului final, simbolizând răul absolut ca lipsă de iubire. Șerpii și metamorfozele din cercul hoților, unde corpurile se destramă și se contopesc în chinuri grotești, exprimă instabilitatea identității păcătoase. Toate aceste creaturi, terifiante în formă și funcție, compun un bestiar moral unde urâtenia fizică reflectă deformarea interioară, iar groaza devine un instrument teologic de judecată. De asemenea, necontenitele chinuri ale osândiților din *Infernul* lui Dante sunt abominabile, fiecare suflet fiind prins într-o formă de tortură care nu lasă loc de odihnă sau alinare. Cei desfrânați sunt purtați de vânturi puternice, care îi izbesc necontenit, fără să le dea vreun răgaz. Cei lacomi zac în noroi, în timp ce sunt sfâșiați de Cerber, câinele cu trei capete. Mincinoșii și hoții sunt mușcați de șerpi, ard, se transformă în alte ființe, uneori topindu-se și reapărând în forme dureroase. Ereticii ard în sicrie încinse de foc. Cei care și-au luat viața sunt transformați în copaci și ciopârțiți de creaturi înaripate cu gheare ascuțite. Violenți fierb în râuri de sânge, sub supravegherea centaurilor înarmați, iar trădătorii, la cea mai de jos treaptă, sunt înghețați în lacul Cocytos, uneori doar cu capul afară, alteori complet încorporați în gheață, incapabili să se miște sau să vorbească. În tot acest iad, țipetele, durerea, deformarea trupului și lipsa oricărei speranțe definesc o lume în care suferința nu are început și nici sfârșit.

Umberto Eco găsește în *Cu ușile închise* o actualizare existențialistă a temei infernului. În reinterpretarea lui Sartre, spațiul desfășurării torturii eterne este o cameră de hotel iremediabil desprinsă de lumea exterioară. Infernul, așa cum declară chiar unul dintre personaje, este reprezentat de *Ceilalți*, privirea lor devenind instrumentul punitiv îndreptat către osândiți. Paul Cornea identifică triumful *experienței subiective* asupra *categoriilor abstracte* drept fundament al existențialismului. Curentul, ivit pe fundalul prăbușirii sistemelor filosofice clasice și cu un vădit caracter critic față de raționalismul occidental, vizează „neliniștea metafizică și angoasa în fața morții, disperarea *agonică*, alienarea și solitudinea, absurdul, autenticitatea, experiența, tensiunea dintre identitate și alteritate, angajarea în istorie, exilul, transgresiunea, libertatea și alegerea individuală, păcatul originar, ființa și neantul” (Cornea, 2004: 572).

Cel care guvernează adâncurile iadului este Diavolul, numit adesea Lucifer sau Satana. Imaginea Diavolului s-a transformat profund de-a lungul istoriei, reflectând nu doar fricile religioase ale omenirii, ci și evoluția sensibilității estetice și morale. Karl Rosenkranz prezintă trei ipostaze fundamentale în care a fost surprins Diavolul: *supraumană, umană și subumană*, fiecare ilustrând o formă specifică a Urâtului. Acestea sunt descrise explicit în subcapitolul intitulat *Diabolicul* și sunt asociate cu negarea și degradarea progresivă a ideii de frumusețe și moralitate. Ipostaza supraumană corespunde îngerului căzut care se răscoală mândru împotriva lui Dumnezeu: „membru al unei lumi superioare a spiritelor, răzvrătită contra Dumnezeului adevărat din invidie și trufie” (Rosenkranz, 1984: 318). Reprezentarea subumană a Diavolului îl transformă într-o întruhipare a urâteniei absolute, într-un monstru în care trăsăturile umane se îmbină halucinant cu elemente animaliere sau chiar obiectuale. Apropiat inițial de satiri, „artiștii nu s-au mai mulțumit doar să amestece diferitele forme animale, ci au amalgamat forme

în modul cel mai bizar și cu obiecte neînsuflețite, ca butoaie, câni de bere, oale, cu capete și siluete umane încercând să concretizeze înfinita absurditate și incongruență a răului” (Rosenkranz, 1984: 322). Capacitatea de metamorfozare a Diavolului a permis să fie ipostaziat și ca ființă umană, adesea drept fals reprezentant al clerului sau ca vânător: „Credința că Diavolul poate lua orice întru chipare, deci și umană, face posibilă, în fantezie, trecerea la umanizarea reprezentării sale în artă” (Rosenkranz, 1984: 324). Umberto Eco explorează acest parcurs complex, arătând cum Diavolul, inițial o entitate ambivalentă, a devenit treptat emblema supremă a Urâtului și a Răului, atât în religie, cât și în artă și literatură. Eco identifică variante demonice din diverse culturi care au fost preluate și adaptate în creștinism, contribuind la consolidarea imaginii Diavolului ca adversar al divinității și al omului: Ammut în mitologia egipteană, spiritele malefice mesopotamiene și demonii tentației din cultura islamică. În tradiția iudaică, Diavolul apare ca o entitate cu multiple identități: șarpele din Eden, Lucifer cel căzut, sau Lilith, un demon feminin de origine babiloniană. Trebuie să notăm că în Vechiul Testament Satan apare ca un *acuzator ceresc*, o funcție judiciară în slujba lui Dumnezeu. Henry Ansgar Kelly subliniază că, în cărțile lui Iov și a lui Zaharia, Satan „Nu este niciodată prezentat ca un rebel împotriva lui Dumnezeu, ci ca un slujitor loial care îndeplinește o funcție neplăcută”, și că „este același tip de funcționar ceresc pe care îl vedem în Cartea lui Iov, numit să guverneze lumea, mai exact să monitorizeze și să testeze ființele umane. Însă este brutal și înșelător în metodele sale” (t.n.) – (Kelly, 2006: vi-viii). Această funcție se transformă radical în creștinismul timpuriu, când Satan începe să fie identificat cu șarpele din Eden și cu balaurul din *Apocalipsă*. O constatare similară făcuse deja Rosenkranz care afirmă că: „Satan, cel ce a primit din partea lui Iehova misiunea de a-l pune la încercare pe Hiob, este numai un înger, nicidecum o ființă diabolică, desprinsă de Dumnezeu.” (Rosenkranz, 1984: 320). Autorul *Esteticii urâtului* stabilește unele corespondențe în islam, unde Eblis îi promisese lui Allah că va atrage pe necredincioși în păcat pentru a putea fi trimiși în iad. Astfel, a fost nevoie de libertatea absolută a religiei creștine pentru a da naștere formei desăvârșite a Răului. Elaine Pagels arată că această transformare marchează o trecere de la o figură divină ambiguă la un dușman cosmic absolut: „Ceea ce mă fascinează este cum Satana, care apare pentru prima dată în Biblia Ebraică nu ca o putere rivală, ci ca unul dintre slujitorii ascultători ai lui Dumnezeu, ajunge în Noul Testament să fie dușmanul cosmic al lui Dumnezeu, al îngerilor Săi și al poporului Său.” (Pagels, 1996: xiii). Mai mult, ea subliniază și funcția ideologică a acestei transformări: „Prin faptul că și-au prezentat dușmanii evrei ca fiind posedați de Satana, sau chiar ca reprezentanți ai lui Satana, evangheliștii puteau susține că nu respingeau pur și simplu niște oponenți umani, ci răul cosmic” (Pagels, 1996: 6). Astfel, Satan devine nu doar o ființă malefică, ci și un simbol al alterității – al celor excluși din comunitate: iudeii, păgânii, ereticii, femeile. Transformarea sa reflectă, așadar, mai mult decât simpla evoluție teologică, una socială și politică, în care Diavolul devine instrumentul simbolic al excluderii și al conflictului religios. Și Umberto Eco sesizează maniera în care se realizează transferul însușirilor demonice către străinul care nu poate fi decât un inamic dezgustător: „crește demonizarea Dușmanului, căruia i se atribuie trăsături satanice.” (Eco, 2007: 185).

Dacă Dumnezeu fusese reprezentat printr-o aparență umană, așa s-a întâmplat și în cazul Diavolului. La început, zugrăvit ca înger de culoare cenușie sau roșie, „Diabolicul a mai fost reprezentat și ca trinitate a răului, sub înfățișarea a trei personaje scârboase și scoțând limba.” (Rosenkranz, 1984: 321). Rosenkranz susține că ilustrările zoomorfe de mai târziu ar fi fost generate de o tendință către contraste mai puternice. Despre Diavol, Eco afirmă că nu poate fi decât urât, așa cum tradiția a impus imaginea sa, remarcând că din secolul al XI-lea „începe a fi închipuit cu coadă, cu urechi de animal, cu barbă de țap, cu gheare, cu labe, cu coarne și, într-un sfârșit, cu aripi de liliac.” (Eco, 2007: 92). Așadar, cu timpul, imaginea Diavolului capătă trăsături vizuale tot mai pregnante. Această evoluție nu este întâmplătoare: ea corespunde nevoii bisericii medievale de a construi un contrast vizual și simbolic între bine

și rău. Eco subliniază că această iconografie a Urâtului are o funcție pedagogică, îngrozind, avertizând și instruind vizual comunitățile creștine prin fresce, sculpturi și miniaturi. Un exemplu notabil îl constituie basorelieful de la Souillac, care povestește *Legenda lui Teofil*. Un motiv recurent în literatura medievală este pactul cu Diavolul, topos narativ care reflectă lupta interioară dintre păcat și mântuire. *Legenda lui Teofil* din Cilicia este un exemplu fondator: acesta, condus de ambiție și slăbiciuni, își vinde sufletul Diavolului pentru a-și recâștiga poziția. După ani de remușcare, este salvat prin mijlocirea Fecioarei Maria. Această temă a fost reluată în diverse forme de-a lungul secolelor – în *legenda lui Ciprian* și a *Justinei*, în piesele lui Calderón și, mai târziu, în celebrul *Faust* al lui Goethe. De asemenea, imaginea Diavolului capătă o dimensiune seducătoare și poate lua forma unei femei frumoase sau a unui tânăr atrăgător, ceea ce adaugă tensiune ispitei spirituale.

Pe măsură ce reprezentările diavolești se dezvoltă, ele capătă o funcție satirică și critică. În poemul *Baldus* al lui Teofilo Folengo, Diavolul și suita sa de monștri grotești sunt înfrânți de eroi burlești, dar în final autorul avertizează că adevăratul rău nu a fost învins, ci revine sub forma viciilor societății, în special în cadrul Bisericii. Este o critică dură, subtil camuflată în comedie grotescă, adresată instituțiilor religioase corupte ale timpului. Eco face astfel legătura cu mișcările protestante care vor urma, unde Diavolul este adesea identificat cu Papalitatea însăși, așa cum o demonstrează scrierile lui Martin Luther, care combină umorul vulgar cu o profundă neliniște spirituală. Hieronymus Bosch, în *Tripticul Ispitelor Sfântului Anton*, introduce o galerie de creaturi fantastice și bizare, care par desprinse dintr-un coșmar. Ele nu sunt derivări ale repertoriului infernal din Evul Mediu, ci expresii autonome care amintesc de dracii pe care Baldus și camarazii săi îi sfășie în mii de bucăți. Bosch oferă o viziune în care iadul nu mai este tărâmul subteran al supliciilor, ci o stare de decadentă morală prezentă în lume. Eco interpretează aceste imagini ca fiind alegorii critice asupra viciilor societății acelor vremuri, comparând aceste creaturi stranii cu demonii din *Theatrum diabolorum*.

Creștinismul a construit timp de secole o imagine monstruoasă a Diavolului, cu trăsături fizice terifiante, pentru a accentua distanța dintre el și divinitate. Reprezentarea ca întruchipare absolută a Urâtului și a Răului avea un scop teologic, de a inspira teamă și de a îndepărta omul de tentațiile păcatului. Or, Diavolul făcuse cândva parte dintre rândurile îngerilor, deci trebuie să fi fost frumos. Contradicția inerentă îngerului decăzut începe să fie explorată în literatură începând cu secolul al XVII-lea. Apăruseră deja descrieri ale Diavolului care puneau accent pe complexitatea sa interioară. Shakespeare, în *Hamlet*, sugerează că Diavolul poate apărea sub forme frumoase, iar poetul italian Giovan Battista Marino îl zugrăvește ca pe o ființă melancolică și aproape tragică. Această perspectivă culminează cu reprezentarea lui Satan în *Paradisul pierdut* de John Milton, unde acesta capătă trăsături de rebel mândru și neînduplecat. Chiar dacă nu este un erou în sens tradițional, Satan devine o figură cu care cititorii pot simpatiza, un spirit revoltat care refuză supunerea și alege, radical și demn, libertatea cu prețul damnării și al pierderii raiului. O nouă metamorfoză a Diavolului are loc odată cu apariția lui *Faust* al lui Goethe. Mefistofel nu este înspăimântător prin înfățișare, chiar dacă, în fază inițială, ia forma unor animale, ci prin subtilitatea și inteligența sa ironică. El apare ca un intelectual bine îmbrăcat, capabil de argumentație și ispitire rațională. În plus, Faust însuși pare dornic de a întocmi pactul cu Diavolul, ceea ce marchează o schimbare de perspectivă (răul nu mai vine neapărat din exterior, ci este deja dorit și căutat de om). În secolul al XX-lea, imaginea Diavolului se secularizează complet. Nu mai este o entitate grandioasă sau terifiantă, ci o făptură aproape mediocră, dar tocmai prin această aparență devine mai periculoasă. În operele lui Dostoievski, Papini și Thomas Mann, Diavolul este un personaj banal, un domn respectabil cu haine ponosite, trăsături șterse, dar cu o capacitate subtilă de corupere morală. Această reprezentare sugerează că răul nu mai este ușor de identificat, ci se ascunde în gesturi mărunte, în indiferență, în degradarea morală zilnică: „el este de acum mai periculos și mai îngrijorător pentru că nu mai este hidos cu nevinovăție, ca în reprezentările de odinioară” (Eco, 2007: 182).

Etapele pe care le traversează reprezentarea figurii diavolului în cultura occidentală pot fi analizate din perspectiva ipostazierii tripartite a lui Rosenkranz, care susținea că Urâtul nu este doar o chestiune de formă, ci o problemă de relație cu idealul. Ceea ce este în afara, dedesubtul sau contra umanului, ca reper al Frumuseții, devine obiect al Urâtului și al Răului. Diavolul este expresia estetică ultimă a acestora. El trece de la statutul unei ființe divine căzute în dizgrație la condiția detestabilă a unei făpturi monstruoase, pentru a fi, mai apoi, umanizat în varii chipuri disimulate, menite să mascheze diabolicul.

În *Țiganiada* lui Ioan-Budai Deleanu, Diavolul apare de multe ori în chip umanizat, nu neapărat prin înfățișare, care este neglijată, ci prin portretul său moral. Firește că aceasta este o consecință naturală a comicului operei. Satan păstrează totuși unele elemente din reprezentările sale colosale, fiind, prin urmare, un Diavol ambiguu. În anumite secvențe se situează în ipostaza *supraumană*, în linie cu tradiția creștină a îngerului decăzut, mândru, răzvrătit împotriva lui Dumnezeu: „Mai rău duh dintru toate, Sătana,/ Purure-în iad lăcașul său are,/ Focului nestins fiind el hrana, / Dar’ totuș’, pe furiș’, câteodată,/ Răzvrătind lumea, el se desfătă” (*Cântecul I*, p.12) sau „Aceste zicând groaznic urlă, iară/ Tot iadul răsună cu greu muget./ Însuș’ diavoli să spăimântară” (*Cântecul al VI-lea*, p. 150). În registru umoristic, el e lipsit de elanul și energia virulentă cu care era înzestrat de Milton, are nevoie de încurajări și îndemnuri repetate pentru a acționa. Se retrace resemnat după ce Sfântul Ilie doboară cu o săgeată corbul în care se transformase: „Cât corbul căzu mort, iar’ Sătana/ Fugi zberând ș-astupându-și rana” (*Cântecul I*, p. 25). Delectarea pe care i-o prilejuiește tortura îl plasează mai aproape de imaginea sa *subumană*: „Scoțind capul afară din unda/ Văpăii nestânse, cu tirana / Sa privire, pe diavoli invită / Să muncească făptura osândită,[...] Sătana căută cu desfătare / Cum chinuita făptură geme” (*Cântecul al IX-lea*, p. 148). Ioan Budai-Deleanu oferă și o viziune asupra infernului coborându-l în adâncurile pământului pe Parpangel. Iadul imaginat în *Țiganiada* este un târâm grotesc și înfricoșător, descris cu forță senzorială și ironie amară, în care focul nestins, jarul, fumurile înecăcioase și ploaia de scânteii înlocuiesc orice urmă de lumină naturală sau viață. Populat de diavoli monstruoși, cu trăsături animaliere (coarne, aripi de liliac, ochi de buhă, brânci de urs), acest infern reflectă ipostaza *subumană* a Răului, unde hidoșenia fizică simbolizează degradarea morală. Trădătorii stau spânzurați de coaste, în timp ce dracii le toarnă aur și argint fierbinte în gură, tiranii sunt legați pe tronuri încinse și forțați să bea sânge, iar din măruntaiele lor dracii prepară cârnați pentru alți demoni, boierii asupritori sunt hrăniți cu păcură și fiere, tâlharii sunt trași în țepă și lăsați pradă păsărilor, femeile ucigașe sunt călărite de draci și străpunse cu frigări încinse, iar clevetitorii au limba spintecată cu cârlige de aramă și sunt târâți prin lume ca ocară vie. Aceste viziuni, profund grotești și simbolice, reflectă o logică dantescă a pedepsei și funcționează ca avertismente morale cu accent satiric: „Șed legați pe tronuri înfocate,/ Bând sânge fierbinte din potire,/ Iar’ din mațele lor spintecate / Fac dracii cârnați și sângereți/ Ș-alte mâncări pentru drăculeți.” (*Cântecul al IX-lea*, p. 244). În opere precum *Țiganiada*, grotescul și caricatura devin instrumente prin care răul este demascat nu în forme supranaturale, ci în mecanismele corupției sociale și în ipocrizia instituțională. Diavolul nu mai este doar o creatură de temut, ci un produs al slăbiciunilor și al compromisurilor umane, adaptat contextului cultural și ideologic al epocii. Reinterpretarea satirică și critică evidențiază valoarea simbolică a esteticii Urâtului în artă.

În *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei, imaginea Diavolului și, în special cea a iadului, sunt utilizate în cadrul unui discurs religios cu accente didactice și moralizatoare. Diavolul nu apare ca figură complexă sau ambiguă, ci într-o formulă specifică *Vechiului Testament*, departe încă de negativul absolut în care îl va transforma creștinismul medieval, dar adesea evocat în asociere cu păgânii, idolatria și păcatul, ilustrând o viziune teologică tipică. În *Psalmul 105*, diavoli devin destinatari ai jertfelor sângeroase: „Ș-au giunghiară cuconii de sfară/ Dracilor, vărsând sânge prin țară” (p. 246). Zugrăvirea infernului este puternic marcată de sentiment general al durerii și al căderii „Necurațai rușine să sâmtă/ Și să-i soarbă iadul, să-i înghiță.”

(*Psalmul 30*, p. 70). Reprezentările accentuează frica escatologică, damnarea și nevoia de pocăință într-un chin de neconținut: „Fi-i-va truda nencetată,/ Că la iad nu va fi plată. / Acolo n-a vedea moarte,/ Să gândească că-l va scoate.” (*Psalm 68*, p.108). Elementele constitutive principale ale infernului din stihurile mitropolitului sunt înfricoșătorul și dezgustătorul: „Și când mă-mpresoară greutăț de moarte,/ Râuri de păcate de-mi turbură foarte,/ Și cu durori iadul când mă ocolește,/ Cu lațuri de moarte de mă ovilește” (*Psalmul 17*, p. 39). În aceste pasaje, *iadul* apare ca un tărâm clădit sub semnul Urâtului, unde așteaptă forțe demonice mereu gata să înghită păcătoșii. La Dosoftei, Urâtul se subordonează finalităților de ordin etic, condamnarea păcatului și glorificarea justiției divine conferind tonul dominant al psalmilor: „Fi-i-va truda nencetată, / Că la iad nu va fi plată. / Acolo n-a vedea moarte, / Să gândească că-l va scoate.” (*Psalmul 48*, p. 108).

Evoluția reprezentărilor Diavolului și a infernului în cultura occidentală reflectă o profundă transformare a percepțiilor estetice, teologice și sociale asupra răului și urâtului. De la entitate ambiguă și supusă, la simbolul suprem al Urâteniei și al Alterității absolute, figura satanică devine un instrument complex de exprimare artistică, doctrinară și ideologică. În spațiul creștin, Diavolul capătă o formă grotescă, înfricoșătoare, merit să inspire teamă, dar și să servească drept avertisment moral. În cadrul discursului laic, poate fi umanizat și chiar esteticizat, devenind o figură tragică sau ironică. Literatura și arta, din medievalitate până în epoca modernă, de la Dante la Goethe, de la Bosch la Sartre, folosesc aceste imagini pentru a sonda limitele umanului, mecanismele păcatului și natura profundă a libertății. Astfel, Urâtul nu este doar o categorie estetică, ci o oglindă a conștiinței colective, o expresie a tensiunilor dintre divin și uman, dintre bine și rău, dintre aparență și esență.

## BIBLIOGRAPHY

1. Budai-Deleanu, Ion, 1974, *Opere*, vol. I: *Țiganiada (B)*, ediție critică de Florea Fugariu, studiu introductiv de Alexandru Piru, București: Editura Minerva.
2. Cornea, Paul, 2004, „Existențialism” în *Dicționarul general al literaturii române*, Academia Română, vol. III (D-G), ediția a II-a, [pp. 571–576], București: Univers Enciclopedic.
3. Doran, Ryan P, 2022, “Ugliness Is in the Gut of the Beholder” în *Ergo: An Open-Access Journal of Philosophy*, nr. 5 [pp. 88-146].
4. Dosoftei, 1978, *Opere I*, ediție critică de N. A. Ursu, studiu introductiv de Al. Andriescu, București: Editura Minerva.
5. Eco, Umberto, 2007, *Istoria urâtului*, traducere de Oana Sălișteanu și Anamaria Gebăilă, București: Editura Rao.
6. Henderson, Gretchen, 2015, *Ugliness: A Cultural History*, London: Reaktion Books.
7. Kelly, Henry Ansgar, 2006, *Satan: A Biography*, Cambridge: Cambridge University Press.
8. Pagels, Elaine, 1996, *The Origin of Satan*, New York: Vintage Books.
9. Rosenkranz, Karl, 1984, *O estetică a urâtului*, traducere, studiu introductiv și note de Victor Ernest Mașek, București: Editura Meridiane.
10. Schwartz, Hillel, 1987, “Millennialism: An Overview” în *Encyclopedia of Religion*, vol. 9, editor Mircea Eliade, [pp. 521–532], New York: Macmillan Publishing Company.