

**PROF. UNIV. DR.
MIHAIL DIACONESCU**

**TEOLOGIA ORTODOXĂ
ȘI ARTA CUVÂNTULUI
INTRODUCERE ÎN TEORIA LITERATURII**

Volumul III

**GENUL DRAMATIC
RECEPTAREA OPEREI LITERARE**

Carte tipărită cu binecuvântarea
Înaltpreasfințitului
TEOFAN
Mitropolitul Moldovei și Bucovinei

DOXOLOGIA
Iași, 2013

CUPRINS

XVIII. GENUL DRAMATIC. ASPECTE GENERALE

CONFLICTUL ȘI PRINCIPIUL DIALOGIC ÎN GENUL DRAMATIC	7
1. Note sumare despre conflict. O abordare psihologică și sociologică	7
2. Note sumare despre dialog	10
3. Note sumare despre monolog	11
4. Principiul dialogic evidențiază trăsăturile specifice ale conflictului dramatic	12
5. Despre scenă. Spectacolul dramatic ca manifestare artistică totală	14
DESPRE TRAGIC	17
1. D. D. Roșca despre „ <i>existența tragică</i> ”	17
2. Cele cinci posibile atitudini ale omului în fața „ <i>existenței luate ca tot</i> ”	18
3. Conștiința – glasul lui Dumnezeu în om	19
4. Conștiința tragică	22
5. Teologia dogmatică și teologia morală ortodoxă despre tragic, ca trăire a persoanei orientate spre transcendent și Absolut	23
TRAGEDIA CA SPECIE (FORMĂ, INSTITUȚIE) A GENULUI DRAMATIC	27
1. Aristotel despre natura specifică a tragediei	27
2. Originile tragediei	30
3. Friederich Nietzsche și Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff despre tragic și dimensiunea sublimă a tragediei	32
DESPRE COMIC	35
1. Comicul – categorie estetică	35
2. Ipostazele comicului	37
a) Ironia	37
b) Gluma	38
c) Zeflemeaua	38

d) Sarcasmul	38
e) Satira	38
f) Caricaturalul	39
g) Grotescul	39
3. Nuanțele comicului	40
4. Hegel despre raporturile dintre ridicol, contrast și natura comicului	41
5. Acumularea comică	43
6. Repetiția, similaritatea comică și păcălitorul păcălit	44

XIX. SPECIILE GENULUI DRAMATIC FUNDAMENTATE PE CATEGORIA ESTETICĂ A COMICULUI

COMEDIA	47
1. Începuturile comediei	47
2. Comedia <i>palliată</i> , comedia <i>togată</i> , farsele și moralitățile	48
3. Comedia în epoca modernă	49
FARSA	53
1. De la <i>atellanae</i> la farsele medievale	53
2. <i>Commedia dell'arte</i>	54
3. <i>Commedia dell'arte</i> și farsa tragică (teatrul absurdului)	56
FARSA TRAGICĂ (TEATRUL ABSURDULUI)	59
1. Noțiunea de absurd	59
2. Note sumare despre orientarea existențialistă în gândire	60
3. Angoasă, alienare, absurd și grotesc în farsa tragică	62
4. Personajul torturat și delirant, strivit de societatea leviatică	65
5. Marea demnitate și infinita valoare a omului în antropologia creștină ortodoxă	67
6. Universul grotesc în farsa tragică (teatrul absurdului)	76
7. Ricoșeul asociativ la Urmuz și Eugen Ionescu. Personajele absurde, situațiile absurde și relațiile umane absurde trec din snoave în texte cu variate deraieri lexicale și în sintaxa golită de conținut din farsa tragică	80
VODEVILUL	91
1. Cupletele	91
2. Scriitori români – autori de vodeviluri	92

DRAMA	95
1. Hegel și Dürrenmatt despre specificul dramei	95
2. Preistoria dramei	96
3. Contextul socio-istoric și socio-spiritual în care apare drama. Note sumare despre Barocul literar	98
4. Barocul în perspectivă socio-istorică și socio-spirituală	99
5. Barocul ca stare de spirit	100
6. „ <i>Barocul sau descoperirea dramei</i> ”	101
7. Drama sentimentală	104
8. Drama de idei	108

XX. SPECII (FORME, INSTITUȚII) LITERARE DERIVATE DIN DRAMĂ

MELODRAMA	115
1. Fondul patetic, sentimental, exaltat și lacrimogen al melodramei	115
2. Stilul Rococo și melodrama	117
FEERIA	119
1. De la basm la feerie	119
2. Feeria trece în muzică și în filme	121
LIBRETUL	125
1. <i>Dramma per musica</i> (opera) ca manifestare sintetică a celor mai diferite arte	125
2. Richard Wagner și „ <i>drama muzicală</i> ”	128
3. Autori de librete în cultura română	129
SCENARIUL	133
MONODRAMA	135
1. Serbările dionisiace și reforma lui Thespis	135
2. Monodrama ca formă a dramei	136
DRAMATIZAREA SAU ADAPTAREA PENTRU SCENĂ	139
1. Recrearea textului dramatic	139
2. Dramatizări în cultura română	140
3. Dramatizarea ca simplificare, denaturare și eșec literar	141

XXI. ELEMENTE DE PAREMIOLOGIE

PROVERBUL ȘI ZICĂTOAREA	145
1. Natura specifică, originile și structura proverbului	145
2. Proverbele în Evul Mediu și Renaștere	149
3. Interesul sistematic pentru proverbe în cultura română modernă	151
4. Cezar Tabarcea despre poetica proverbului	152
5. Proverbul și zicătoarea	155
6. Funcțiile principale susținute de figurile de similitudine și contrast. Rolul „ <i>metaforei deictice</i> ”	157
AFORISMUL	159
ADAGIUL	161
1. Adagiul ca manifestare a erudiției	161
2. Adagiile și stilul sapiențial	164

XXII. ELEMENTE DE TEORIA RECEPTĂRII

OPERA LITERARĂ VĂZUTĂ DIN PERSPECTIVA PUBLICULUI ȚINTĂ	169
1. Receptarea operei literare are caracter condiționat și dinamic ...	169
2. Plăcerea, bucuria lecturii și starea expectativă	172
3. Câțiva dintre factorii care influențează actul lecturii	174
4. Intenția autorului, sensul operei literare și eterogenitatea publicului lector	176
5. Studiul și valorizarea culturii scrise a popoarelor	178
6. Lectura, filologia și textologia biblică	179
7. Preocuparea pentru autenticitatea textelor profane	181
8. Filologia, <i>scientia universalis</i>	182
9. Restrângerea și precizarea termenului de <i>filologie</i>	183
10. Lectura adecvată, critica de text și editarea literaturii	184
11. Receptarea operelor literare și propaganda	186
CĂRȚILE POPULARE CA SUCCESIUNE DE MOMENTE IMPORTANTE ÎN PROCESELE RECEPTĂRII	189
1. Noțiunea de carte populară	189
2. Clasificarea cărților populare	190

3. Câteva momente, personalități și scrieri din istoria preocupărilor științifice pentru cărțile populare	191
TRADUCEREA CA ACT AL RECEPTĂRII	195
1. Modelul sublim al <i>Septuagintei</i>	195
2. Traducerile – factor catalizator de mari energii creatoare	197
3. Elemente de teoria traducerii	199
4. Ezra Pound despre principiile și dificultățile traducerilor din poezia lirică	200
LECTURA, EXPERIENȚA CREATOARE ȘI ARTELE POETICE	203
1. Principii și norme fundamentale	203
2. Arta poetică înțeleasă ca rezultat al unor experiențe auctoriale subiective și al vocației teoretice	205
MEDIILE CULTURALE, INSTITUȚIILE LITERARE ȘI VIAȚA OPERELOR	209
1. Preliminarii	209
2. Note sumare despre mediul social și cultural	209
3. Mediile intelectuale	211
4. Cenaclurile literare	214
5. Redacțiile revistelor literare	218
6. Edituri, editori și ediții	222
7. Librăriile	225
8. Elemente de teoria instituțiilor	226
9. Elemente sumare de istoria societăților profesionale	228
10. Câteva societăți literare din istoria culturii române	229
11. Bibliotecile	233
a) Note sumare despre originile și evoluțiile bibliotecilor	233
b) Bibliologia, biblioteconomia, bibliografia și bibliofilia	236
CARACTERUL ERONAT AL OPINIILOR LUI EUGEN LOVINESCU DESPRE RAPORTURILE DINTRE RECEPTARE, IMITAȚIE ȘI SINCRONIZARE ÎN EVOLUȚIA LITERATURII ȘI CULTURII	239
1. Receptarea literaturii și raporturile dintre culturi	239

2. Ideile lui Gabriel de Tarde rău înțelese	242
3. Note sumare despre principiul identității în filosofie și știință	244
4. Culturile și civilizațiile sunt realități istorice evolutive	245
5. Teoriile sociologice despre <i>habitus</i>	246
6. Umanism, capacitate de cuprindere teoretică și rigoare demonstrativă în concepția lui Mircea Eliade despre culturi	248
7. Principiul dezvoltării organice în cultură	250
CANONUL LITERAR, SCRITORII EPONIMI ȘI ADEVĂRURILE CULTURII	
1. Noțiunea de canon	253
2. De la canonul sacru la canonul laic	255
3. Ilie Bădescu despre <i>opera eponimă</i>	258
4. Theodor Codreanu despre canonul literar	259
PROTOCOLISMUL	
1. Protocronie, sincronie, katacronie, pancronie, anticronie și metacronie în actele de cultură	263
2. Protocroniile ca model anticipator	265
3. Protocronie, difuzionism și evoluționism în cultură	266
4. Precedențele literare și familiile de spirite	267
5. Katacroniile și „ <i>teroarea istoriei</i> ”	269
6. Raporturile dintre protocronie, katacronie și neosincronism în concepția lui Ilie Bădescu	269
7. Katacroniile și „ <i>suburbiile istoriei</i> ”	271
RECEPTARE, TRADIȚIE, TRADIȚIONALISM, VALORI PATRIMONIALE ȘI INOVAȚIE ÎN DOMENIUL LITERATURII	
1. Tradiție și tradiționalism	273
2. Patrimoniul spiritual și identificarea cu strămoșii	274
3. Sfânta Tradiție a Bisericii	277
4. Tensiunea tradiție – inovație. Marin Diaconu despre sentimentul dramatic al existenței și afirmarea idealurilor sociale și individuale	278
5. Semănătorismul și gândirismul susțin și argumentează tradiționalismul	280

6. De la sociologia eminesciană la misiunea culturală și națională a <i>Semănătorului</i> și la tradiționalismul spiritualizat promovat la <i>Gândirea și Cuvântul</i>	283
TRANSFORMARE, EVOLUȚIE ȘI PERSPECTIVE ÎN TEORIA LITERATURII	291
INDICES	
INDEX SANCTORUM	295
INDEX AUCTORUM	297
XXIII. BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	307
I. DICȚIONARE ȘI ENCICLOPEDII	307
II. ISTORII LITERARE	312
III. ALTE LUCRĂRI	315

CONFLICTUL ȘI PRINCIPIUL DIALOGIC ÎN GENUL DRAMATIC

1. Note sumare despre conflict. O abordare psihologică și sociologică

Genul dramatic însumează totalitatea operelor literare create în formă de dialog, pentru a fi reprezentate pe scenă. Aceste opere sunt numite piese de teatru.

Prin *dialog* se înțelege convorbirea între două persoane. În piesele de teatru *dialogul* se desfășoară între *personaje* pentru a dezvălui un *conflict*.

Prin *conflict*, se înțelege un dezacord, o opoziție deschisă, o tensiune creată în cadrul unei relații umane, o luptă între două sau mai multe persoane (personaje), purtătoare (reprezentante) ale unor convingeri, atitudini sau interese diferite.

Conflictele pot fi de o infinită varietate. Ele sunt obiectul de studiu al unor științe atât de diferite precum psihologia, sociologia, strategia militară, politologia, polemologia, culturologia (în cazul unor conflicte interculturale), diplomația (înțeleasă ca știință și artă a negocierii între state), dreptul, istoria etc.

Marea varietate a conflictelor fundamentează excepționala *diversitate tematică* a operelor literare care formează genul dramatic.

Oricare ar fi natura conflictului, el se manifestă mai întâi pe plan psihic. Persoanele (personajele) angrenate în conflict trăiesc într-o *stare de tensiune* care produce o *dispută*, respectiv o *luptă* pentru întâietate (pentru tranșarea dezacordului în favoarea uneia dintre ele).

Conflictul poate avea o sferă mai restrânsă sau mai largă de manifestare.

Un conflict interior, la nivelul unei singure persoane (la nivel intrapsihic) duce la trăiri obsedante, la adversități între sentimente, la tendințe sufletești contradictorii, la sfâșieri lăuntrice, la dezorganizări ale voinței și puterii de judecată.

În cazul conflictului interior, persoana se simte solicitată la fel de intens de *dorințe divergente*, care sunt incompatibile, fapt care duce uneori la stări nevrotice.

Mari maestri ai reliefării pe plan literar ai unor astfel de stări au fost scriitorii F. M. Dostoievski și Gib I. Mihăescu.

De cele mai multe ori conflictele interioare ale unor persoane sunt o consecință a faptului că tendințele (pulsunile) lor sufletești sunt *reprimare* de contextul social, moral, cultural în care acestea trăiesc.

Incompatibilitatea dintre dorințele unei persoane și sistemele de valori ale societății în care ea trăiește se poate manifesta însă, nu numai pe plan interior (la

nivel intrapsihic), ci și în unele dintre acțiunile ei exterioare, fapt perceput ca o *abatere* de la normele unanim acceptate.

Conflictul interior devine astfel un conflict al persoanei cu semenii ei. Conflictul își lărgeste sfera de cuprindere. El se manifestă ca antagonism, disfuncție, confruntare și chiar ca angajare în luptă. Conflictul intrapsihic devine conflict social.

Uneori conflictele sociale pot căpăta o mare amploare. În acest caz conflictele se manifestă ca revolte, ca dereglare a ordinii sociale interne sau internaționale, ca războaie. Variate cauze morale, economice, politice, culturale pot susține și amplifica marile conflicte, desfășurate ca războaie.

Istoria umanității este profund marcată de nenorocirile și dezastrele a numeroase războaie. Toate au avut și au un caracter devastator.

De aceea conflictele sociale și politice au fost analizate și interpretate de numeroși teoreticieni.

Printre marii teoreticieni ai conflictelor sociale și politice se numără Niccolò Machiavelli (1469-1527), Thomas Hobbes (1588-1679), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Max Weber (1864-1920), Constantin Rădulescu-Motru (1868-1957), José Ortega y Gasset (1883-1955), Carl Schmitt (1888-1985), Mohandas Karamchand Gandhi (1869-1948), Ilie Bădescu (n.1948) și mulți alții.

Sociologii, psihologii și politologii atrag atenția asupra faptului că în evoluțiile conflictuale există cel puțin cinci etape:

1. *Dezacordul* – manifestat ca divergență, lipsă de acord între opinii, sentimente, atitudini. Dezacordul este trăit pe plan sufletesc.
2. *Confruntarea*. În această etapă, dezacordul este manifestat public. El adâncește divergențele între persoane, clase, națiuni, grupuri de state.
3. *Escaladarea*. În această etapă, confruntarea se manifestă puternic, antrenând mijloace de o mare varietate, cu consecințe dramatice, catastrofale adesea. Escaladarea distruge posibilitățile de înțelegere. Ea se transformă în acțiuni agresive.
4. *De-escaladarea* – rezultat al faptului că protagoniștii conflictului au ajuns la o înțelegere sau nu mai au mijloace de a-l continua.
5. *Rezolvarea*. În această etapă, conflictul a încetat, fie prin victoria clară a unuia dintre factorii angajați în luptă, fie prin epuizarea reciprocă.

În operele literare care ilustrează genul dramatic, aceste etape sunt transfigurate și interpretate artistic într-o mare varietate de modalități. Trecerea de la conflictele interioare (sufletești) la cele exterioare este, și ea, urmărită cu mare atenție.

De fapt, *conflict* există și în operele epice (în schițe, nuvele, povestiri, epopei, romane), pentru că diversele personaje se reliefează prin sentimente, convingeri, credințe, intenții, motivări, opinii și judecăți de valoare variate și, mai ales, contradictorii. În *Iliada* lui Homer conflictul dintre greci și troieni susține desfășurările epice. În *Război și pace* de Tolstoi, conflictul cel mai important este între armata lui Napoleon și rușii angajați în luptă. În *Răscoala* lui Rebreanu

conflictul dintre sătenii revoltați și marii proprietari de pământ structurează și direcționează evenimentele cu valoare simbolică.

Dar numai în operele literare care aparțin genului dramatic conflictul este *partea esențială* a acțiunii desfășurate pe scenă. Fără un conflict puternic, bine reliefat, operele literare care aparțin genului dramatic nu pot exista.

Există creații epice cu caracter descriptiv, evocator, sentimental, liric, în care conflictele sunt minore sau chiar lipsesc.

Pentru operele literare care ilustrează genul dramatic, o astfel de situație este de neconceput.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), în celebrele sale *Prelegeri de estetică (Vorlesungen über die Aesthetik, postum, 1832)*, după ce ne spune că arta depășește atât *natura*, cât și *logica*, și după ce insistă asupra ideii că orice creație cu valoare estetică ne apare ca „*uniune intimă a generalului și a particularului, a libertății și necesității, a spiritualului și a naturalului*”, se oprește foarte atent asupra ideii de *conflict* dramatic (ca expresie a „*armoniei suprimate*” și a unei „*contradicții nerezolvate*”), cu referire specială la modul cum aceasta se încorporează în tragedii.

Hegel afirmă în capitolul *Poezia dramatică*:

„*Datorită principiului particularizării căruia i se supune tot ce năzuiește în afară, în lumea subiectivității reale, puterile etice, ca și caracterele care acționează, diferă unele de altele în privința conținutului și a formei lor individuale de manifestare. Însă când aceste puteri particularizate sunt chemate să desfășoare o activitate concretă, așa cum cere poezia dramatică, și când ele se realizează ca scop determinat al unui patos uman care trece la acțiune, armonia lor este suprimată, iar ele, izolându-se unele de altele, acționează unele împotriva celorlalte (...).*”

Tragicul original constă în faptul că înlăuntrul unui astfel de conflict ambele părți ale opoziției, considerate pentru sine, sunt îndreptățite, în timp ce, pe de altă parte, fiecare dintre ele își poate realiza adevăratul conținut pozitiv al scopului și caracterului ei numai negând și lezând cealaltă parte la fel de îndreptățită, făcându-se vinovată din această cauză, cu toată moralitatea ei și tocmai datorită acestei moralități (...).

În felul acesta se instituie o contradicție nerezolvată, care poate, desigur, să se manifeste în cuprinsul realității, dar care nu se poate menține în ea ca ceva substanțial și cu adevărat real, ci își găsește propriu-zis dreptul la existență numai în faptul că se suprimă pe sine ca o contradicție. Deci, pe cât de îndreptățite sunt scopul și caracterul tragic, pe atât de necesar este conflictul tragic, pe atât de necesară este, în al treilea rând, și soluționarea tragică a acestui conflict (...).

Întrucât, potrivit acestui principiu, tragicul se bazează în primul rând pe contemplarea unui astfel de conflict și a rezolvării lui, poezia dramatică, conform întregului ei mod de reprezentare artistică, este totodată și singura

*capabilă să facă din tragic, luat în toată amploarea și desfășurarea lui, principiu al operei de artă și să-l dezvolte complet*¹.

2. Note sumare despre dialog

Prin dialog se înțelege o convorbire între două persoane. În literatură, dialogul se desfășoară între două personaje dornice să-și comunice ideile, opiniile, dezacordurile, intențiile, interesele sau sentimentele. În acest sens, dialogul este o formă a comunicării.

Toate formele de organizare a materiei comunică cu ambianța. Sistemele anorganice, materiale, comunică în variate moduri cu mediul înconjurător. Este un fapt care demonstrează conexiunea universală, respectiv totalitatea relațiilor dintre obiectele, fenomenele și procesele din întregul univers.

Sistemele vii (plante și animale) dispun de mijloace variate și complexe de a comunica, fie între ele, fie cu mediul.

Comunicarea verbală (orală sau scrisă) este specifică oamenilor. Prin comunicarea verbală, ca atribut al speciei umane, se transmit informații, convingeri, credințe, sentimente, idei, intenții, opinii, îndemnuri. Fără o continuă comunicare cu semenii săi, omul nu poate trăi. Înțelegem mai bine acest fapt dacă ne gândim la teologia dogmatică ortodoxă care afirmă că omul este o persoană pentru comuniune. În acest sens, adevărata *existență* umană este o „*proexistență*” (Dumitru Stăniloae).

În cadrul comunicării umane sunt urmărite (avute în vedere) câteva scopuri principale:

1. Persoanele doresc să fie auzite (sau citite).
2. Persoanele doresc să fie înțelese.
3. Persoanele doresc să fie acceptate.
4. Persoanele doresc să determine o reacție (o schimbare de atitudine).

Comunicarea umană prin dialog se realizează ca schimb de replici interconectate semantic.

Replica este cea mai mică unitate a dialogului. Ea este o *intervenție*, respectiv un *răspuns* sau o *contribuție conversațională* la actul comunicării între persoane.

Prin conversație se înțelege o comunicare orală, dialogică, la care participă două sau mai multe persoane care devin emițători.

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, Vol. II, Traducere de D.D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966, pp. 595-596 și 597-598.

În cursul dialogului, replicile pot fi calme, nervoase, prompte, întârziate, directe, drastice, aluzive etc. Oricum ar fi, replicile participanților la dialog se interconectează și se intercondiționează.

Unele replici ale unor personaje dramatice sunt memorabile. „*A fi sau a nu fi*” este replica lui Hamlet din binecunoscuta tragedie a lui Shakespeare. „*Curat murdar!*” este o replică pusă de Caragiale în gura unuia dintre personajele sale.

Orice replică este o intervenție în dialog emisă ca *răspuns* (ca o reacție) la intervenția anterioară a altui participant la dialog.

Indiferent că este amplă sau brevilocventă, replica, emisă ca intervenție a unui participant la dialog, poate avea o abundență încărcătură sentimentală sau de idei.

Uneori intervenția în dialog poate fi constituită dintr-un singur cuvânt. Alteori este constituită din cuvinte izolate. Există intervenții constituite din propoziții sau fraze (uneori foarte ample). Așa cum există intervenții constituite din tăceri.

3. Note sumare despre monolog

Dialogul are un corelat în monolog. Monologul este o replică de mari dimensiuni emisă de un personaj care nu are în vedere un destinatar clar. Mai precis – în monolog, emitentul nu-și precizează (nu-și implică) receptorul.

În cadrul monologului, vorbitorul (locutorul) iese puternic în evidență. De aceea, monologul este uneori marcat de diferite exclamații.

În piesele de teatru, monologul este utilizat de unele personaje pentru a exprima *direct* ceea ce le preocupă. Îndeosebi preocupările de ordin psihologic, moral, filosofic sau religios sunt bine evidențiate de monolog. În acest sens, este bine cunoscut monologul lui Hamlet despre moarte.

Dacă monologul care apare într-o piesă de teatru conține idei sociale și politice, expuse pe un ton categoric, apăsător sau patetic, el este numit *tiradă*.

Mai ales în teatrul romantic *tirada* a devenit un mod de expunere des utilizat.

Și în melodrame monologul este des utilizat. O melodramă este o piesă de teatru scrisă într-o tonalitate excesiv sentimentală. Melodrama are totdeauna un final fericit. Scriitorul Pietro Metastasio (Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi; 1698-1782) este considerat creatorul melodramei, amestec de eroism, patetism și sentimentalism idilic într-o piesă de teatru, rezolvat, neapărat, într-un mod fericit. Melodramele sale *Didona abandonată* (*Didone abbandonata*, 1723), *Cato în Utica* (*Catone in Utica*, 1723-1730), *Ahile la Skyros* (*Achile in Sciro*, c. 1730) și altele conțin numeroase monologuri cu conținut patetic și sentimental.

Popularitatea lui Metastasio în timpul vieții sale și o bună bucată de timp și în posteritate a fost enormă. Monologurile sentimentale din melodramele sale – niște *discursuri patetice* pe diferite teme – îi entuziasmau pe spectatori. Mari

DESPRE TRAGIC

1. D.D. Roșca, despre „*existența tragică*”

Prin tragedie înțelegem o operă dramatică în versuri sau în proză care înfățișează personaje eroice în situații conflictuale excepționale, capabile să provoace și să întrețină prin acțiunile lor teroarea, admirația, groaza sau sfiala. Evenimente funeste, teribile, apăsătoare sunt proprii tragediei. Perspectiva înfricoșătoare a neputinței omenești, a distrugerii sau a morții este prezentă, și ea, în tragedie.

Tragedia este o specie (o formă, o instituție) a genului dramatic, fundamentată pe categoria estetică a tragicului. De aceea, înainte de a expune câteva dintre trăsăturile caracteristice ale tragediei, este necesar să evocăm, fie și succint, problema teoretico-estetică a tragicului. Principiile estetice tutelează și luminează numeroase abordări din domeniul teoriei literare.

Viziunea tragică a lumii pornește de la constatarea că unii reprezentanți ai celor mai înalte valori ale umanității sunt sortii nimicirii. Tragicul exprimă estetic un conflict care are drept rezultat *înfrângerea* acestor valori. Într-o astfel de perspectivă, existența umană poate avea caracter (sens) tragic.

Opera literară constată și valorizează artistic sensul tragic al unor aspecte ale existenței umane. Tragedia ne înfățișează o existență umană demnă, în care anumite valori sunt opuse în mod ireconciliabil altor valori, fapt care duce la un final catastrofal. Aceste valori se perpetuează însă și după nimicirea protagoniștilor. Sistemul valorilor reprezentate de ei este mai presus de o persoană sau alta, de o situație sau alta, de o trăire sau alta.

Catastrofa protagoniștilor poate fi înțeleasă numai prin raportare la aceste valori. Într-un plan mai larg, conflictul care susține tragedia semnifică mari înfruntări sociale și spirituale trăite de oameni în anumite perioade istorice.

D. D. Roșca (1895-1980) consideră în lucrarea sa fundamentală *Existența tragică* (1934; ediție definitivă 1968) că lumea în care trăim se manifestă și rațional, și irațional, fapt din care decurg marile contradicții și tensiuni ale implicării omului în natură, societate și istorie.

Din aceste contradicții și tensiuni decurge sentimentul tragic al existenței, dar și responsabilitatea morală a omului, *liber* fiind să decidă pentru nepăsare, deznădejde, neimplicare sau pentru acțiune și creație, generatoare însă de neliniște metafizică.

În acest punct demonstrația lui D.D. Roșca coincide cu învățătura Bisericii, respectiv cu teologia dogmatică, teologia morală și antropologia ortodoxă, care

afirmă valoarea unică și marea demnitate a omului în univers, ca chip nemuritor al lui Dumnezeu destinat îndumnezeirii și ca *persoană opțională*, aflată toată viața *pe cale (homo viator)*, chemată să trăiască în mod demn, responsabil, și într-o infinită varietate de manifestări, copleșitorul paradox al libertății.

2. Cele cinci posibile atitudini ale omului în fața „*existenței luate ca toț*”

În fața „*existenței luate ca toț*”, D. D. Roșca distinge cinci posibile atitudini ale omului:

1. *inaderența* la realitate, care echivalează cu indiferența, respectiv cu lipsa de atitudine;
2. *optimismul* (naiv sau motivat), care implică ideea unui sens și a unui țel al angajării umane, asociat cu ideea de bine al lumii întregi;
3. *pesimismul*, care implică ideea „*absenței de sens*” al lumii întregi, asociat cu sentimente de neputință, fatalitate, disperare, deșertăciune;
4. *atitudinea spectaculară*, distantă, detașată, neimplicată, asociată cu interesul pentru schimbare, pentru „*apariție*”, „*dispariție*” și „*aparență*”. Este atitudinea care susține contemplarea estetică a lumii, dar fără să se confunde cu ea.
5. *atitudinea eroică* a celor care își asumă existența tragică, mai presus de „*optimism*” sau „*pesimism*”, și luptă pentru ameliorarea condiției omului, într-o lume „*etern provizorie și veșnic imprevizibilă*”, dar și „*creatoare de veșnică nouătate*”. Este o lume în care „*omul poate fi distrus, dar nu poate fi înfrânt*”.

D. D. Roșca se raportează la concepțiile despre tragic exprimate înaintea sa de filosofi precum Heraclit din Efes (c. 540 - c. 475 î.d.Hr.), fondatorul dialecticii, cel ce a afirmat că existența și cugetarea umană în continuă evoluție se supun ordinii universale care subzistă în *Logos*, Jakob Böhme (1571-1624), cel ce în *Mysterium Magnum* (1623) a susținut ideea de *contradicție* ca sursă a dezvoltării (evoluției) universale; Blaise Pascal (1623-1662), care a vorbit despre fragilitatea existenței umane, dar și despre sublima ei valoare prin raportare la modul cum universul întreg se reflectă în procesele rațiunii; David Hume (1711-1776), dominat în scrierile sale de atitudini sceptice și agnostice; Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), cel mai ilustru reprezentant al filosofiei clasice germane, care a vorbit despre tragic în celebrele sale *Prelegeri de estetică (Vorlesungen über die Aesthetik, postum, 1832)*; Arthur Schopenhauer (1788-1860), cel ce a pretins că lumea perceptibilă prin simțuri și reflectată în actele puterii de judecată este doar o *iluzie*, o *aparență* a ceva ce rămâne inaccesibil rațiunii, motiv pentru care pesimismul său este fundamental; incoerentul și arogantul găunos

Friedrich Nietzsche (1844-1900), cel ce a discutat despre percepția tragicului în civilizația antică greacă, dar și despre gravele simptome ale „degenerării” și devitalizării civilizației europene de tip occidental – în această privință el este un precursor al ideilor lui Oswald Spengler (1880-1936), expuse în lucrarea *Declinul Occidentului* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918) –; William James (1842-1910), cel ce a negat existența unei realități obiective și coerente în afara conștiinței (după el, conștiința *introduce* un criteriu de ordine, de succesiune și de valoare în masa enormă a datelor realității, care ne asaltează); Max Scheler (1874-1928), sociolog și filosof de mare prestigiu și de orientare spiritualistă, care, în *Sensul suferinței* (*Vom Sinn des Leidens*, 1936) a stabilit o relație între durerea sufletească a omului și ideea de *sacrificiu*, ca drum ce duce spre ceea ce are o valoare superioară, spre spiritualitate, mai presus de toate; precum și la alți mari gânditori, care au reflectat sistematic asupra tragicului.

Prin raportare la gânditorii care l-au precedat, D. D. Roșca a dat, în *Existența tragică*, una dintre cele mai importante realizări ale filosofiei românești și europene.

Pentru discuția noastră despre categoria estetică a tragicului este important să reținem ideea lui D. D. Roșca despre „*atitudinea eroică*”, liber asumată, a celui ce-și înfruntă propria stare, în condițiile în care „*Omul poate fi distrus, dar nu înfrânt*”.

Într-adevăr, categoria estetică a *tragicului* tutelează și orientează forma genului dramatic numită *tragedie* în sensul că „*omul poate fi distrus, dar nu înfrânt*”.

3. Conștiința – glasul lui Dumnezeu în om

Pentru ca forma (specia, instituția) genului dramatic pe care o numim *tragedie* să se impună și să străbată secolele și mileniiile a fost (și este) necesar să existe mai întâi o *conștiință tragică*.

Nu putem aproxima teoretic conceptul de tragedie fără să încercăm să ne raportăm, fie și sumar, la acest tip de conștiință.

Mai întâi este necesar să spunem însă câteva cuvinte despre conceptul de *conștiință*, în general.

Problemele pe care conceptul de *conștiință* le pune teoreticianului literar sunt numeroase și dificile. Sunt numeroase și dificile pentru că noțiunea polivalentă de *conștiință* are o sferă de cuprindere excepțional de largă.

Conștiința *integrează* trăirile persoanei în coordonate corelative precum subiect-obiect, timp-spațiu, norme-valori, dorințe-posibilități, intenție-realizare, percepție-interpretare etc.

Wilhelm Wundt (1832-1920), celebru psiholog, filosof, logician și istoric al culturii germane, puternic atașat valorilor romantice, convins că diversele cunoștințe, trăiri și experiențe ale omului sunt sintetizate într-o *concepție despre lume*

(*Weltanschauung*), a studiat în mod special problema conștiinței în lucrările sale *Trăsăturile fundamentale ale psihologiei fiziologice* (*Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 1873-1874) și, mai ales, în monumentală *Psihologia popoarelor* (*Völkerpsychologie*, în zece masive volume, 1900-1920) acordând în mod special atenție unor probleme precum *limbajul, moravurile, miturile*, într-o *sinteză creatoare*, respectiv în latura *internă și externă* a conștiinței.

William James (1842-1910) filosof și psiholog american, unul dintre fondatorii pragmatismului, crede, în mod exagerat, că actele de conștiință sunt un fel de sinteză internă a senzațiilor și impresiilor externe, raportate la ceea ce poate fi *util* persoanei. În acest sens, conștiința are caracter integrator, convergent, dar și schimbător, din cauza permanentei reorganizări a imaginilor, impresiilor și sentimentelor trăite de persoană, solicitate de diverse atitudini.

În lucrări precum *Principii de psihologie* (*The Principles of Psychology*, 1890), care pornește de la unele date oferite de psihofiziologie, pentru a corela stările de conștiință cu activitatea cerebrală, și în *Pragmatismul* (*Pragmatism*, 1907), orientată de un „*empirism radical*”, William James, adept al introspecției ca metodă de abordare a problemelor psihologice, insistă în mod deosebit asupra caracterului *intențional, dinamic, schimbător, selectiv și continuu* al stărilor de conștiință.

Conștiința este una dintre noțiunile importante cu care operează filosofia, teologia, psihologia, antropologia, sociologia, politologia, estetica, morala și alte științe.

Văzută din perspectiva teologiei morale ortodoxe, conștiința se impune ca sentiment al *responsabilității* unei persoane în raport cu propria sa conduită. Ea face posibilă diferența dintre bine și rău. De aceea, conștiința a fost numită *glasul lui Dumnezeu în om*. Este un reflex al legii divine în om. Conștiința ne ajută să înțelegem *credința, nădejdea și dragostea* ca virtuți teologice (în sensul că sunt puse în om de Dumnezeu Însuși).

Conștiința morală, arată teologia ortodoxă, ne apare ca o manifestare puternică, activă, integrală, a eu-lui individual, respectiv a sufletului nostru însetat de bine, adevăr, dreptate și frumusețe.

Conștiința morală se manifestă fie *anterior* unei fapte (conștiința *antecedentă*), ca *ghid legislator și sfetnic*, fie *simultan* cu fapta (este conștiința *concomitentă*), ce se impune ca *stimulent* sau ca *frână*, și *posterior* faptei (conștiința *consecventă*), manifestată ca *martor, judecător și făuritor de dreptate*. Ea ne ajută să înțelegem propriile noastre erori în raporturile cu semenii și să le îndreptăm.

Din această rezultă că problema conștiinței este un capitol fundamental în teologia morală ortodoxă.

Conștiința morală poate fi înțeleasă mai bine dacă o raportăm la conștiința filosofică. Pentru că teologii au fost urmați în preocupările lor dedicate moralei de numeroși filosofi.

În filosofie, respectiv în antropologia filosofică și în metafilosofie, conștiința este înțeleasă drept modul specific de reflectare a realului în existența și

acțiunea umană. În acest caz, conștiința echivalează cu o cunoaștere intuitivă, respectiv reflexivă, a omului *despre sine însuși*.

În lucrarea *Despre conștiința filosofică* Lucian Blaga a dedicat conștiinței filosofice una dintre creațiile sale reprezentative. Este lucrarea *Despre conștiința filosofică* (postum, 1974).

Blaga discută aici despre acea „*particulară stare de luciditate cu privire la atitudinea de luat față de diversele demersuri ale filosofiei*”. Sunt demersuri precum „*situația teoretică*”, „*zarea interioară*”, „*axele intrinseci*” ale reflecției sistematice, „*aria cuprinderilor problematice*” etc.

Blaga ne oferă un fel de *introducere* la ansamblul operei sale teoretice, o evidențiere a modului său specific de raportare la „*realitățile transcendente*”, cel mai important obiectiv al filosofiei.

În psihologie, conștiința echivalează cu o stare permanent *prospectivă*, de uimire, de problematizare, de orientare, de alertă, de analiză și decizie. În acest caz, conștiința implică fenomene psihice de mare complexitate, precum memoria individuală și colectivă, atenția, gândirea, imaginația, inteligența, senzorialitatea, afectivitatea, disponibilitatea și altele, dar fără să se identifice cu vreuna dintre acestea.

Tot în perspectiva psihologiei, conștiința se referă la domeniul vast al *vieții interne* a persoanei. În acest caz, conștiința se manifestă prin stări psihice de o excepțională varietate: bucurie, tristețe, așteptare, neliniște, încordare, durere, plăcere, teamă, îndoială, speranță etc. Ca domeniu al vieții interne, conștiința se manifestă *prudent* și *lucid* în actele și exprimările exterioare ale persoanei. Se manifestă prudent, pentru că analizează și înțelege mai multe decât exprimă persoana.

Esteticienii vorbesc de *conștiința artistică*. Ea implică o atitudine lucidă, analitică, reflexivă, cuprinzătoare a subiectului care percepe frumusețea realității estetice.

Istoricii, sociologii, politologii și specialiștii în psihologia socială discută despre *conștiința națională*. Ea este conștiința de sine a unei națiuni. Comunitatea de origine etnică, de limbă, cultură, civilizație, teritoriu, de aspirație, de luptă, de valori a unei națiuni susține această conștiință. Fără o conștiință națională puternică, echilibrată, persoanele nu pot trăi în mod autentic valorile civice, morale și politice. Nu pot trăi valorile unanim acceptate ale democrației. Nu pot înțelege specificul culturii în care se înscriu.

În conștiința națională sunt reunite și reflectate valorile, originalitatea, caracteristicile și aspirațiile unei națiuni. Conștiința națională este făurită *evolutiv* prin *sucesiunea* unor epoci, creații, evenimente, personalități exponențiale (personalități eponimice, cum le numește Ilie Bădescu) și simboluri istorice. Ea se impune ca forță motrice a identității și creativității naționale.

4. Conștiința tragică

Există, de asemenea, o *conștiință tragică* a omului în raport cu unele aspecte ale existenței. Ea susține realizarea artistică a pieselor de teatru pe care le numim tragedii.

Despre acest tip de conștiință a încercat să discute eseistul, poetul și filosoful spaniol Miguel de Unamuno (1864-1936) în *Sentimentul tragic al vieții la oameni și popoare (Del Sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos, 1913)*.

Sunt amestecate aici, cam neclar, într-o manieră excesiv lirică, idei luate din scrierile lui Kirkegaard, Nietzsche, Heinrich von Kleist și ale altora pentru a susține ideea că, în cazul concret al fiecărei persoane, sentimentul tragic al vieții are caracter permanent. Unamuno crede că fiecare om se caracterizează prin ceea ce psihologii numesc o succesiune de variate depresii. Este un sentiment care, după Unamuno, exprimă, pe de-o parte – „setea noastră de nemurire”, pe de alta – adevărul că ideile care ne conduc în viață își au sursa în trăirile sufletești, nicidecum în rezultatele la care a ajuns știința, acest „cimitir de idei moarte”.

Mult mai nuanțat și mai profund a reflectat asupra „conștiinței tragice” filosoful D. D. Roșca.

În lucrarea sa *Existența tragică. Încercare de sinteză filosofică* (ediție definitivă, 1948), găsim capitolul *Introducere la o filosofie neconfortabilă*, în care autorul afirmă:

„Conștiința tragică produce, credem, cea mai înaltă tensiune interioară din câte poate atinge omul.

Se știe apoi că toate tensiunile spirituale s-au dovedit fecunde. Avem însă convingerea că nici una nu s-a arătat creatoare de rezultate în măsură așa de mare ca cea produsă de conștiința tragică. Viețile cu accentul personal cel mai mare au fost, după credința noastră, cele cărora această tensiune le-a dictat legea de formație și norma de existență.

Ea este resortul tare al efortului constant ce o astfel de viață trăită cu accent mare se vede nevoită să-l facă spre a creea mereu pierdute echilibruri între forțe și valori antagoniste, dar deopotrivă de imposibil să fie sacrificate fără pierderi ireparabile pentru bogăția vieții noastre spirituale. Ea este coarda tare a unui efort ce-l facem clipă de clipă, pentru a liniști – în chip etern provizoriu – conștiința noastră adâncă despre veșnica noastră insuficiență.

Numai insuficientul este creator, mărturisea Goethe. Și e natural să fie așa. Unde nu există din naștere sentimentul lipsei interioare, sau unde el a dispărut (deși fie spus între paranteze, nu ne putem explica deloc dispariția lui de acolo

TRAGEDIA CA SPECIE (FORMĂ, INSTITUȚIE) A GENULUI DRAMATIC

1. Aristotel despre natura specifică a tragediei

Prima evaluare (aproximare) teoretică a tragediei ca formă a genului dramatic a fost realizată de Aristotel (383-322 î.d.Hr.) în celebrul său tratat *Poetica (Peri poetikis)*.

Iată ce afirmă el:

„Deocamdată să vorbim despre tragedie, făcând să decurgă definiția naturii ei din cele spuse până aici. Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi. Numesc «grai împodobit» graiul cu ritm, armonie, cânt; și înțeleg prin «osebit după fiecare din părțile ei» faptul că unele din acestea constau numai din versuri, iar altele au nevoie și de muzică.

Cum imitația, care e tragedia, e săvârșită de oameni în acțiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic; urmează apoi cântul și graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitația. Prin «grai» înțeleg alcătuirea verbală a versurilor; prin «cânt», ceva a cărui înrâurire e toată exterioară.

În același timp, imitația de care ne ocupăm fiind imitația unei acțiuni, realizate de câțiva eroi, iar aceștia deosebindu-se în ochii noștri după caracterul și judecata lor, și că, la rândul lor, acțiunile hotărăsc fericirea ori nefericirea oamenilor. Imitația acțiunii este ceea ce constituie subiectul oricărei tragedii (cu alte cuvinte, îmbinarea faptelor ce o alcătuiesc); caracterul, ceea ce ne dă dreptul să spunem despre eroi că sunt așa și nu altminteri; judecata, ceea ce îngăduie vorbitorilor să dovedească ceva ori să enunțe vreo părere.”¹.

Așadar, Aristotel insistă asupra ideii de *imitație* în artă și, în mod special, în tragedie. Subiectul unei tragedii, prin capacitatea sa de *cuprindere* și de *potențare* a evenimentelor (conflictelor) evocate, apare ca „*imitația unei acțiuni alese și întregi*”.

¹ **Aristotel**, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de **D. M. Pippidi**, București, 1966, pp. 57-58.

Subiectul specific al tragediei îi apare limpede lui Aristotel. „*Imitația acțiunii este ceea ce constituie subiectul oricărei tragedii*”, scrie el.

Tragedia, continuă filosoful, ca formă literară creată pentru a fi reprezentată pe scenă, are șase părți constitutive: *subiectul, caracterul* („*caracterul, ceea ce ne dă dreptul să spunem despre eroi că sunt așa și nu altfel*”), *judecata* („*ceea ce îngăduie vorbitorilor să dovedească ceva ori să enunțe vreo părere*”), *muzica, limba* („*cântul și graiul prin mijlocirea cărora se realizează imitația*”) și *elementul spectacular*.

În tragedie, precizează Aristotel, putem contempla „*imitația unei acțiuni alese și întregi*”. De aceea, evenimentele revelate de tragedie și de spectacolul de pe scenă, personajele (caracterele), monologurile (declarațiile, discursurile), descoperirile, surprizele, comentariile corului, profețiile ilustrează o *logică a acțiunii*. Fără această logică a acțiunii, subiectul nu poate fi *unitar*, revelator ca parte a unui întreg, respectiv ca expresie a relației dintre particular și general. „*Așa precum, scrie Aristotel, în celelalte arte imitative, imitația e una ori de câte ori obiectul ei e unul, tot așa și subiectul, întrucât e imitația unei acțiuni, câtă să fie imitația unei acțiuni unice și întregi, iar părțile așa fel îmbinate ca prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea ce – fie că e, fie că nu e – n-duce cu sine o deosebire vizibilă*”².

Aristotel constată faptul că subiectele care conțin elementele unor *surprize*, ce decurg logic din diverse întâmplări aduse pe scenă, au o putere specială de înrâurire a spectatorilor. Căci „*tragedia, iarăși, adaugă el, nefiind simpla imitație a unei acțiuni întregi, ci a unor întâmplări în stare să stârnească frica și mila, acestea își vor vădi puterea de înrâurire mai mult și mai mult atunci când se vor desfășura împotriva așteptării, dar decurgând totuși unele din altele. În felul acesta, minunarea ascultătorului va fi mai mare decât în fața unor fapte petrecute de capul lor și la întâmplare. Se știe doar că, din faptele întâmplătoare, singure acelea ni se par minunate, câte ne lasă impresia că s-ar fi petrecut cu socoteală (...). Fără greș, așadar, intrigile astfel construite sunt cele mai bune*”³.

Ca *model* de reușită în domeniul tragediei, Aristotel îl evocă pe Euripide, „*cel mai tragic dintre poeți*”.

Și despre *caracterele* care apar în tragedii, Aristotel scrie din perspectiva unei consecvente situații teoretice:

„*În legătură cu caracterele, adaugă el, patru sunt lucrurile ce trebuie ținute în seamă. Unul – cel mai important – e că trebuie să fie alese. Se va putea vorbi de caracter dacă, așa cum am arătat, vorba ori fapta eroului oglindesc o*

² Idem, Cap. VIII.

³ Idem, Cap. IX.

atitudine; de un caracter ales, dacă și atitudinea e și ea aleasă. Această calitate se întâlnește la personaje de orice categorie : aleasă poate fi și o femeie, chiar și un rob (...).

A doua calitate de avut în vedere e potrivirea. Există o fire bărbătească: nici bărbăția însă, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii.

A treia e asemănarea, care e altceva decât faptul de a atribui unui caracter cele două trăsături arătate mai înainte. A patra e statornicia. Chiar dacă obiectul imitației ar fi să fie nestatornic și să înfățișeze acest soi de fire, încă trebuie înfățișat statornic în nestatornicia lui (...).

În zugrăvirea caracterelor, ca și în înlănțuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul sau necesarul: așa fel ca spusele sau faptele unui personaj dat să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie, și iarăși o faptă să urmeze după alta criteriul verosimilului sau al necesarului. Evident că, la rândul lui, deznodământul intrigii trebuie să se datoreze caracterelor eroilor (...).

De vreme ce tragedia e imitarea unor oameni mai aleși ca noi, trebuie urmată pilda bunilor portrețiști, care silindu-se să dea modelelor înfățișarea particulară fiecăreia, le fac totuși mai frumoase, măcar că asemănătoare. La fel și poetul, nevoit să imite oameni mândri, ori ușuratici, ori cu cine știe ce alte cusururi în firea lor, trebuie să-i înfățișeze cum sunt, și totuși mai de soi”⁴.

Aristotel, care a scris o sinteză de științele naturii intitulată *Istoria animalelor*, dar și numeroase lucrări de teoria logicii, e preocupat de problema clasificării și a ierarhizării operelor artistice, a celor literare în special.

Pentru el arta, inclusiv literatura, nu se ridică la înălțimea științei.

În cadrul literaturii, diversele forme (specii) nu sunt la fel de importante. Tragedia, crede el, este mai presus decât arta epică. Arta epică (epopeea) este însă mai presus decât istoria. Pentru că, după cum afirmă el, „*Din cele spuse până aici reiese lămurit că datorită poetului nu e să povestească lucruri întâmplare cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului și adevărului. Într-adevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri (de-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puțin istorie, versificată au ba), ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întâmplare, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla. De aceea și e poezia mai filosofică și mai aleasă decât istoria: pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul”⁵.*

Atenția specială pe care Aristotel o acordă tragediei se explică, între altele, prin locul aparte pe care această formă a genului dramatic îl avea în viața publică a grecilor antici. Toate marile cetăți dispun de amfiteatre în aer liber, unde sunt inscenate tragedii. La spectacole participă mii și zeci de mii de persoane.

⁴ Idem, Cap. XV.

⁵ Idem, Cap. IX.

Tragedia este o expresie de un superlativ rafinament intelectual a vieții culturale grecești.

În tragedie sunt evocate *conflicte existențiale*, luptele oamenilor *contra fatalității* (a destinului), actele solidarității civice și morale, variatele ipostaze ale *demnității* umane.

„Orice spectacol tragic, observă marele savant clasicist André Bonnard (1888-1959), una dintre personalitățile reprezentative ale vieții universitare din Elveția, în lucrarea sa *Civilizația greacă, este într-adevăr spectacolul unui conflict. O «dramă», spun grecii, o acțiune. Un conflict întrerupt de cântece, de neliniște, de speranță sau de înțelepciune, uneori de triumf, dar, întotdeauna și până și în cântecele lirice, o acțiune care ne face să palpăm, pentru că participăm la ea, noi spectatorii, suspendați între teamă și speranță, ca și cum ar fi vorba de propria noastră soartă (...).*

*Conflictul tragic este deci o luptă angajată contra fatalității, în care este vorba, pentru eroul care o angajează, să confirme și să arate, în acțiune, că ea nu este fatală sau nu va rămâne mereu așa. Obstacolul de învins îi este pus în cale de o forță necunoscută, asupra căreia nu are putere și pe care, de aceea, o numește divină. Numele cel mai înfricoșător pe care el îl dă acestei forțe este acela de **Destin**.*

*Lupta eroului tragic este aspră. Oricât de aspră ar fi și oricât de condamnat cu anticipație ar părea efortul eroului, el o întreprinde, iar noi, public atenian sau spectator modern, suntem **cu el**. Este foarte izbitor faptul că acest erou condamnat de zei nu este omeneste condamnat, înțeleg prin aceasta de mulțimea oamenilor care asistă la spectacol. Măreția eroului tragic este o măreție lovită”⁶.*

2. Originile tragediei

Tragedia ca formă a genului dramatic a apărut și s-a consolidat *evolutiv* în cadrul civilizației și culturii antice grecești. Mai precis – a apărut în curpînsul serbărilor dionysiace.

Dionysos (echivalat cu Bachus la romani) era zeul fructelor, al viței de vie și al vinului, al petrecerilor, pline de voie bună, și al fertilității.

În cuprînsul cortegiilor care îi erau dedicate lui Dionysos apăreau bacante, silenii și satiri ce străbăteau cetățile și satele.

La serbările (misterele) dionysiace, participanții cântau, se lăsau prinși în dansuri sacre și, în final, consumau din carnea crudă a unui țap (*tragos*) ciopârțit

⁶ André Bonnard, *Civilizația greacă*, Vol. I, *De la Iliada la Parthenon*, București, 1967, pp. 178-179.

DESPRE COMIC

1. Comicul – categorie estetică

Înainte de a discuta despre comedie, farsă, farsa tragică, vodevil și scheci ca forme (specii, instituții) ale genului dramatic, este necesar să spunem câteva cuvinte despre *comic*. Este necesar pentru că, atât conținutul, cât și modul de rezolvare a conflictului din aceste specii ale genului dramatic pun în prim plan categoria estetică a comicului.

În mod curent, spunem că un fapt, un eveniment, un personaj, un gest sau orice altceva este *comic*, dacă provoacă râsul. Ca manifestare a veseliei, râsul se exprimă printr-o mișcare caracteristică a feței și a gurii. El este însoțit de sunete nearticulate și, uneori, de gesturi necontrolate. Mai ales atunci când se râde în hohote, gesturile pot fi necontrolate.

Anumite situații, persoane (personaje), relații, idei considerate ridicole provoacă și întrețin râsul.

În perspectivă teoretică, ceea ce numim comic este o categorie estetică fundamentală.

Comicul există numai în manifestările umane. Prin comportarea lor, unele animale pot sugera satisfacția, buna dispoziție, devotamentul, interesul față de anumite obiecte, persoane sau situații. Dar animalele nu știu să râdă.

Un peisaj poate fi măreț, uimitor, frumos, atractiv, copleșitor prin atmosfera pe care o degajă sau, din contră, apăsător, devastat de incendii, cutremure sau inundații, înspăimântător, monoton, misterios. Un peisaj nu provoacă însă niciodată râsul.

Comicul ne revelează una dintre atitudinile caracteristice ale spiritului uman în raport cu oamenii, cu creațiile și cu atitudinile lor.

Comicul se declanșează în anumite condiții determinate. El își are sursa într-un *contrast* pe care îl sesizăm. Contrastul este rezultatul (efectul) *neconcordanței* dintre aparență și esență, parte și întreg, vorbe și fapte, conținut și formă, scop și mijloace, principii și acțiuni etc.

Sesizarea contrastului provoacă diverse *reacții morale* însoțite de efecte hilare. Dezvăluirea unor nepotriviri contrastante în structura unor personaje sau în evoluția unor situații, separarea aparenței de realitate, a măștii de ceea ce este autentic duce la înțelegerea mai profundă a ceea ce este ascuns sub atitudini precum aroganța, amorul propriu, suficiența, lipsa de măsură, minciuna.

De la zâmbetul discret la râsul în hohote există o mare varietate de manifestări ale *dezacordului* nostru cu ceea ce sesizăm dincolo de aparențe.

Important este faptul că în momentul când comicul se declanșează, disimularea nu mai este posibilă. Masca este dată jos, prostia fudulă – risipită; aroganța (trufia) – dezumflată.

Numai omul poate practica disimularea morală. Numai el își poate ascunde firea păcătoasă, modul de judecată, detracarea, temperamentul, plăcerile vinovate, viciile, căderile sufletești, judecata lipsită de onestitate. Și unele animale practică disimularea fizică, instinctuală. La om însă, disimularea este un act psihic, moral și social deosebit de complex.

Motivele disimulării la om sunt de o mare diversitate. În general însă, prin disimulare persoana încearcă să se protejeze, chiar dacă recurge la mijloace neonestе, să se impună sau să-și mențină o stare de spirit și o situație socială convenabilă.

Personalitățile accentuate sau dizarmonice oferă modele de disimulare de o excepțională varietate și complexitate. În mod curent, disimularea capătă forma minciunii active, intrigante adeseori, a ipocriziei care mimează sinceritatea, dragostea, onoarea, devotamentul, buna credință, inocența.

Disimularea este uneori necesară și justificată moral. Un medic își exprimă optimismul, și e dator să facă aceasta, în raport cu un bolnav despre care știe că nu mai are mult de trăit. Un fiu devotat încearcă să afișeze un aer încrezător atunci când îi spune mamei că tatălui său i-a fost descoperită o maladie gravă. Fiul se preface că boala tatălui nu e gravă, pentru a nu mări durerea mamei.

În general însă, disimularea este o caracteristică a structurilor dizarmonice ale personalității. Vicioșii își ascund viciile pentru a nu fi disprețuiți sau pedepsiți. Paranoicii ascund uneori, cu o deosebită abilitate, sub aparențe acceptabile, tendințe devastatoare pentru ei și pentru alții.

Demascând impostura, risipind disimularea celor culpabili și asociind-o cu răul, comicul minimizează obiectul percepției, întărind atitudinea lucidă, respectiv critică, și consolidând distanțarea noastră de tot ceea ce este anormal, decăzut, reprobabil, detracat, imoral.

Comicul prezintă răul sub o înfățișare caricaturală, ridicolă, fapt care face posibilă trecerea de la teamă sau compasiune la destindere sau dispreț. Răul și strâmbătatea sufletească a unor oameni decăzuți din punct de vedere moral devin hilare prin sublinierea și deformarea lor.

Forma ca deformare (caricatura) susține totdeauna realizări comice de o mare varietate.

2. Ipostazele comicului

Comicul se manifestă într-o mare varietate de forme (de ipostaze). Varietatea aceasta este determinată de *natura contradicțiilor sesizate* în unele aspecte ale realității, de *intensitatea lor conflictuală* și de *modul* cum noi le percepem.

Vom aminti aici doar câteva dintre aceste forme.

a) Ironia este o formă de manifestare a comicului. În ironie coexistă atitudinea dezaprobatoare, gluma, sublinierea derizoriului și neîncrederea.

Ironicul îl contrazice glumind pe cel ironizat. Deși este exprimată cu ajutorul glumei, contrazicerea este categorică. Ironia face suportabilă distanțarea sau chiar ruptura sufletească dintre cel ce ironizează și cel ironizat.

Uneori, ironicul face pe ignorantul întrebând, subliniind, accentuând anumite lucruri sau situații, pentru a obține în final dezvăluirea unei esențe reprobabile, pentru a demasca.

Ironia este manifestarea unei inteligențe vii, neliniștite, ascunse sub trăsăturile naivității. Când cel ironizat își dă seama că a fost demascat, posibilitatea lui de a acționa utilizând disimularea a fost definitiv ruinată.

Există o ironie binevoitoare, interogativă, asociată cu falsa ignorantă, cu bucuria comuniunii și a comunicării sufletești, dar și cu uimirea sinceră. O astfel de uimire practica Socrate (c. 470 - c. 399 î.d.Hr.) în raport cu discipolii săi. Întrebările sale iscusite, afectat ignorante, uimirile pe care și le mărturisea, asociate uneori cu ironia, aveau ca scop să întrețină în cei care îl ascultau efortul de a cugeta, neliniștea iscoditoare, tehnica descoperirii (euristica), propensiunea teoretică.

Friedrich von Schlegel (1772-1828), unul dintre cei mai importanți critici, poeți și esteticieni de la începutul secolului al XIX-lea, ideologul așa-numitului „Grup de la Jena”, personalitate ilustră a romantismului literar german, a teoretizat *ironia rea*, al cărui rol este de a-i elibera pe oameni de iluziile care le falsifică viața.

Ironia rea sau *ironia romantică*, teoretizată de Friedrich von Schlegel în diverse scrieri de critică literară, este întreținută de negarea continuă de către spiritul uman a propriilor sale limite. Sentimentul neputinței în raport cu limitele noastre capătă pentru unii scriitori de la începutul secolului al XIX-lea forma ironiei romantice. Este o formă (o tendință, o modalitate) de a nega rezultatele eforturilor umane în domeniul cunoașterii, al afirmării și al construcției intelectuale pozitive, în favoarea unor noi tentative de a sonda necunoscutul, a unor noi eforturi intelectuale și, implicit, a unor noi rezultate. Ironia romantică este paradoxală.

Pe de o parte este negativistă în raport cu ceea ce oamenii cunosc, pe de alta – optimistă, încrezătoare în posibilitățile spiritului uman de a sonda necunoscutul.

b) Gluma este o manifestare a comicului în cuprinsul unor exprimări succinte (brevilocvente) sau al unor scurte narațiuni. *Anecdota* și așa-numitele *bancuri* sunt astfel de narațiuni. Anecdota (sau bancul) își pierde hazul dacă se prelungeste.

Gluma are trăsăturile unei remarci sau scurte istorisiri agreabile, fără intenții serioase. Glumeț este omul vesel, poznaș, hâtru.

c) Zeflemeaua este o ironie ușoară, o luare în răs care nu merge prea departe și nu se transformă în demascare totală. Cei ce devin obiectul zeflemelii ne apar reduși la proporții mult mai modeste decât ar dori ei să aibă. Zeflemeaua caricaturizează fără să caute rădăcinile răului și fără să le înfiereze. Practicată în exces, zeflemeaua poate fi nocivă. Pentru că abate atenția asupra celor ce o practică sau o percep de la ceea ce este grav în societate. În acest caz, zeflemeaua echivalează cu o diversiune, respectiv cu o tentativă de a abate atenția oamenilor de la problemele reale cu care ei se confruntă. Zeflemeaua mută accentul de la o problemă gravă la o persoană asociată cu ea. Mai ales datorită acestui fapt, zeflemeaua poate deveni diversiune. Zeflemeaua nu înlătură răul.

Variate tipuri de diversiuni, inclusiv cele fondate pe zeflemea, sunt practicate în cadrul propagandei mincinoase.

d) Sarcasmul este ironia aspră, necruțătoare, transformată în batjocură.

Unul dintre marii scriitori care au valorizat estetic virtuțile sarcasmului a fost Tudor Arghezi (1880-1967). Volumele sale *Icoane de lemn*, *Din amintirile ierodiatonului Iosif* (1929) și *Poarta neagră* (1930) amestecă tablourile de coșmar, cutremurele sufletești și notele unor suferințe prea mult prelungite cu cele mai variate ipostaze ale sarcasmului. Oroarea trăită de autor în raport cu ceea ce este nedrept, hain, neonest capătă accente teribile și exprimări paroxistice.

e) Satira este cea mai angajată formă a comicului. Ea se asociază cu înțelegerea profundă a fenomenelor demascate, cu refuzul lor categoric, cu râsul care întrerupe orice formă de comunicare sufletească între autor și realitatea pe care el o evocă apelând la mijloacele oferite de literatură. Ticăloșia, viciul, nerușinarea, impostura sunt categoric negate în cuprinsul satirelor. Așa au procedat în unele dintre creațiile lor scriitori atât de diferiți precum Ion Heliade Rădulescu (1802-1872), Bogdan Petriceicu Hasdeu (1838-1907), Ion Luca Caragiale (1852-1912), Tudor Arghezi și mulți alții.

Satira este practică uneori și în cadrul unor creații care aparțin artelor plastice. Marele pictor spaniol Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) a realizat în celebrele sale *Capricii* o suită de opere caracterizate printr-un stil incisiv și senzual, brutal uneori, capabil să evidențieze aspecte mai puțin știute ale mizeriei morale din epoca sa.

Și tot așa a procedat pictorul francez Honoré Daumier (1808-1879) în desenele sale pe teme sociale și politice.

f) *Caricaturalul* este o formă a comicului în care trăsăturile umane apar deformate. Caricatura literară redimensionează trăsăturile fizice ale unor personaje devenite obiect al ironiei, glumei, zeflemelii, sarcasmului sau satirei. Una, două sau câteva trăsături exagerate îl fac pe om să semene cu obiectele, plantele, animalele sau cu alți oameni, cu care însă el n-ar dori să fie asociat, pentru că aceștia au devenit cunoscuți pentru gravele lor abateri morale.

Caricatura poate fi uneori binevoitoare. Ea nu are conotații negative. Așa-numitele „*șarje amicale*” se bazează pe utilizarea caricaturală a trăsăturilor celor portretizați. Alteori însă caricatura susține interpretarea sarcastică, satirică, și, ca o consecință, negarea categorică a celor vizați.

g) *Grotescul* are unele trăsături ale caricaturalului, dar ele se pierd într-o imagine fantastică, monstruoasă, înfricoșătoare, a urâtului fizic și moral. În grotesc, comicul se transformă în contrariul său, respectiv în oribil și în teamă, în tragic uneori. Imagini realiste și fantastice, atitudini normale și bizare, judecăți logice și absurde, proporții normale și anormale, stări naive, idilice și porniri cinice, criminale, coexistă în variate forme, înțelese însă ca deformare, precum în caricaturi.

Grotescul, ca formă a comicului, este cu deosebire apt să sugereze o lume alienată, tragică, lipsită de orice orizont al salvării, monstruoasă chiar.

Mari maștri ai grotescului sunt scriitorii ruși Nikolai Vasilievici Gogol (1809-1852) în romanul *Suflete moarte* (*Mertvie duși*, 1842-1852) și Mihail Afanasievici Bulgakov (1891-1940) în povestirile *Diavoliada* (1925) și *Ouăle fatidice* (*Rukovâia iaița*, 1928), dar mai ales în romanul parabolă *Maestrul și Margareta* (*Master i Margareta*, postum, 1962).

Grotescul este dominant în literatura absurdului din secolul al XX-lea la autori precum Alfred Jarry (1873-1907), Urmuz (1883-1923), G. Ciprian (1883-1968), Eugen Ionescu (1912-1993), Samuel Beckett (1906-1989) și alții.

În operele acestor autori, absurdul se realizează din corelarea acelor acte, gesturi și afirmații care încalcă sistematic regulile gândirii corecte (logice) sau experiența cotidiană, respectiv evidența empirică.

Ceea ce este grotesc în literatura absurdului arată, de asemenea, un sentiment al disperării și alienării care, pornind de la comic, se transformă în contrariul