

Un mit în trei ipostaze. Metamorfozele tragicului

Sabina FÎNARU

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: The paper entitled *A Myth in Triple Hypostasis. Metamorphosis of the Tragic* examines the myth of Phaedra, transfigured in classical Greek tragedy (Euripides), in the post-classical Latin (Seneca) and in the existentialist (Miguel de Unamuno) ones. The analysis reveals the transformation of the concept of tragic in relation to the development of critical consciousness, asserting the identity and responsibility towards the other by the protagonist.

Keywords: *hybris, error of judgment, redeemable failure.*

Oficial, lumea clasică elenă este lumea zeilor olimpici, guvernată de Zeus. Sub stăpânirea lor, firul întins al fiecărei stirpe țese tăcut destinul fiecărui muritor din nori, din întuneric, din durere. Înălțat prin virtute, sufletul lui se alienează prin dorință, transformată în *hybris*, formă de vană libertate în fața necesității transcendente; victimă a ei, deși cunoaște valoarea morală a binelui, nu îl poate făptui, iar frumosul, în felurile lui chipuri, nu-l mai hrănește cu înțelepciune. Fiindcă omul este alibiul și câmpul de luptă al zeilor, care păzesc hotarul vieții și al morții, schimbând deasupra lui rațiunea-n nebunie, speranța în păcat și viitorul în trecut fatal. Iar lupta conștientă și dureroasă cu destinul propriu, proiectat de zei în situația tragică, aduce în prim-plan catastrofa, autosuprimarea pentru recuperarea identității și valorilor care l-au definit în lumea sa.

Acea lume a umanismului elen, sintetizat în fraza lui Protagoras (487 – 420 a.Ch.): „Omul este măsura tuturor lucrurilor, și a celor care există precum există, și a celor care nu există, precum nu există”, era normată de *kalokagathia*, idealul armonizării virtuților morale cu frumusețea fizică, al uniunii indisolubile dintre bine și frumos, dintre etic și estetic. Aflat sub influența acestui filosof și contemporan lui, Euripide (480 – 404 a.Ch.) a modernizat tematic tragedia greacă, acordând, pentru prima dată în societatea misogină a vremii sale, femeii și feminității un rol sporit în acțiunea dramei, demitizând figurile panteonului și dând sentimentelor umane pondere în stabilirea răspunderilor morale, situate în relație cu o concepție înaltă despre om. Eroii și eroinele sale, purtători de virtuți, devin modele ale unei umanități spiritualizate, capabile să emoționeze tocmai pentru că Euripide prezintă oamenii așa cum sunt, după cum remarcă în mod critic Aristotel în *Poetica* sa. [Aristotel, 1965:1460b30].

În dramatica ei simplitate, tragedia *Hipolit* [Euripide, 1976] relevă un adevăr radical despre relația dintre om și zei: esența lumii muritorilor este moartea, de aceea rătăcirea e fireasca stare și singura care îi poate atrage îndurare. Autoexilat pentru a-și expia crimele, între statuile Afroditei și Artemisei (vrăjmașe sempiternă), Tezeu privește către pământul cetății sale; ajuns, apoi, acolo, între leșurile nobilei sale soții, Fedra, și al iubitorului său fiu, Hipolit, căruia-i cauzează moartea, își dorește să nu se fi întors. Mijlocitor al voinței zeilor, situat în afara confruntării tragice a destinului, prezența lui Tezeu, purificat și absolvit de orice vină, subliniază caracterul inițiativ al acestui adevăr olimpic, prin simetria simbolică a începutului și a sfârșitului.

Desfășurarea acțiunii integrează însă o poveste dionisiacă, subversivă, care contestă deopotrivă relația omului cu divinitățile olimpiene, cu semenii săi și cu sine însuși, cât și destinul imuabil, dominat de fatalitate, de „necesitatea transcendentă” [Goya, 2011:218], opunându-le o identitate mobilă, multiplă, a metamorfozei. Căci Euripide leagă nodul conflictual al dramei la inițierea în Misterele Eleusine (ale divinităților chtoniene Demetra-Persephona-Dionysos), când devotata Fedra l-a zărit și s-a îndrăgostit de „orficul” său fiu vitreg, vânătorul Hipolit. De pe colina pe care stă Tezeu, pare că nu doar ura și răzbunarea Afroditei i-a pierdut, ci și indiferența lui Artemis pentru protejarea sa, rătăciți temporar în datoria lor față de ea. Din templul eleusin, pare însă că viața anti-eroică a lui Hipolit e moarte, iar bucuria senină a Fedrei, trăire pe jumătate, incompletă fără suferință. Astfel încât, deznodământul pare a fi lecția zeului-de-două-ori-născut și înviat din morți, Dionysos, despre asumarea integrală a ipostazelor existenței, ca masculinitate eroică pentru dreptul și evlaviosul Hipolit, care se mulțumea să fie al doilea în cetate, liber de orice responsabilitate, și ca feminitate exultantă a vieții, prin iubirea asumată, depășind limitele datoriei, neascunsă de minciună. Căci scenariul lui mitic demonstrează că nu moartea (ce poate fi învinsă), nici păcatul (ce poate fi iertat), ci supunerea e cea care separă omul de zeu și victima de erou.

Dramatismul situației tragice vine din perspectiva plurală, dedublarea conflictului, iar pentru a le sugera, Euripide recurge la utilizarea paralelismului și a simetriei în configurarea destinului personajelor, proiectate a nu se întâlni niciodată, a trăi separat. În acest interval al distanței, al aparenței și liniștii, al absenței și tăcerii, al ordinii divine și legilor umane, cunoașterea fragmentară a iubirii (oferită prin voința zeilor vrăjmașe), non-empirică pentru Hipolit, senzorială pentru Fedra, devine un instrument de acțiune a morții; filtrul valorilor formatoare (onoare, virtute, pietate, frumusețe, înțelepciune) neagă tot ceea ce este dincolo de el, acționând ca boală și nebunie în irealitatea ființei, ducând ineluctabil la sfârșire și moarte.

Aflând de la Doică iubirea mamei sale vitrege, Hipolit își strigă ura împotriva tuturor femeilor, în special împotriva celor frumoase și deștepte, pe care ar dori să le strivească neconținut sub picioare, deoarece sunt adevărate „urgii” pentru bărbați; printr-o ironie a sorții, el moare precum ar fi vrut să își exercite masculinitatea, strivit sub picioarele cailor săi. Dincolo de vâlul convenției de a trăi frumos pentru soț și copii, Fedra descoperă forța feminității sale, care, mărturisită, i-ar transforma viața într-o „țintă pentru disprețul tuturor”.

Refuzând să îl întâlnească și să îi vorbească, Fedra își apără, prin tăcere, demnitatea în fața zeilor și oamenilor, ale căror ură și indiferență le sfidează, printr-un

gest de libertate pe măsură: scrisoarea care denunță minciuna prin minciună, care îl acuză pe fiul nevinovat de incest, atrăgând mânia tatălui și urgia lui Poseidon, aducătoare de moarte. Doar moartea liniștește tumultul neptunic, frustrarea Afroditei și pasivitatea lui Artemis, al cărei discurs din finalul dramei reliefează ipostaza tipică a relației dintre om și zeu, de *vinovat fără vină*. Ea îi dezvăluie lui Tezeu adevărul divin ca paradox: iertarea pentru dubla sa vină produsă de ignoranță, inocența care l-a nimicit pe Hipolit, dar și noblețea cu care a rezistat Fedra „patimii smintite” trimise de rivala sa. Acest paradox explică și dimensiunea irațională pe care omul o descoperă neașteptat în propria viață, pe care o refuză fără a i se putea împotrivi altfel, deoarece forța ei, de origine divină, îl depășește și devine cauză a destinului său tragic și a transfigurării vieții ca iluzie scenică.

Peste secole, Seneca (4 a.Ch. – 65 p.Ch.) va relua mitul în tragedia *Phaedra* [Diaconescu, 1979]. Cel mai important tragediograf de la clasicii greci la teatrul elisabetan a inovat tragedia prin idei și semnificații artistice, apropiind-o de problematica și arta omului modern, creând un teatru filosofic și poetic, mai mult literar decât teatral, în cadre estetice non-clasice [Diaconescu, 1979:5-6]. El organizează conflictul pe coordonatele filosofiei morale stoice, reliefând dinamica pasiunilor tragice în antiteză cu rațiunea, care trebuie să guverneze viața omului, în acord cu legile naturii. Seneca interiorizează acțiunea accentuând nu situația, ci caracterul protagonistului și adâncind analiza psihologică, prin utilizarea monologului patetic, care dezvăluie forța suprafirească a simțirii cotropitoare. Acesta impregnează cu lirism discursul său, iar tabloul interior al trăirilor sublime este amplificat de intervențiile corului, care sugerează atmosfera acțiunii, dominate de personalitatea femeii.

Dacă eroina lui Sofocle pleacă din această lume refuzând întâlnirea cu Hippolytus, incriminând, prin gestul ei final, convențiile și prejudecățile care determină soarta nefericită a semenelor ei, prizoniere în gineceul casei soțului, Phaedra lui Seneca e mai liberă, căci autorul localizează mitul elen, recreându-l pentru romanii din vremea sa, unde aristocratele se emancipaseră față de autoritatea bărbatului și se bucurau de independență patrimonială și juridică [Gramatopol]. Libertatea ei în raport cu necesitatea se vădește în chiar libertatea de a vorbi și de a relativiza față de valorile morale ale epocii. Seneca dă strălucire și forță patimii oarbe care triumfă în sufletul eroinei, pe când Tezeu era dus în Infern, fără șansă de întoarcere, eliberând-o de stigmatul păcatului și al fatalității divine: „Eu port în piept regatul lui Amor cel năvalnic/ Și nu mă tem de ntoarceri; căci niciodată omul/ Alunecând în hăuri, pășind în casa mută,/ În noaptea fără margini, n-a mai zărit lumină.” [Diaconescu, 1979:155] Fedra romană își asumă integral iubirea, păstrându-și percepția morală asupra lumii până la capăt; confruntată cu întoarcerea lui Tezeu, privește cu luciditate condiția femeii într-o lume a bărbaților, ale cărei ipocrizie și cruzime le contestă: „Târzie ni-i rușinea,/ Poate-oi ascunde crima sub torță legitimă./ Succesele adesea preschimbă crima-n cinste.” [Diaconescu, 1979:168] „Noi ne-am unit destinul. Să pieri, dacă ești castă,/ Pentru bărbat, iar dacă incestă ești, tu pieri/ Pentru amant. Cum altfel să mai iubesc eu soțul?/ Nu pot să gust iubirea prin crimă răzbunată.” [Diaconescu, 1979:189] Căci miza ei nu este respectarea convenției, ci regăsirea frumuseții masculine eroice, care devine intriga ficțională a textului; însăși imaginea pură a fiului vitreg este imaginea idealizată a bărbatului de care Phaedra s-a îndrăgostit în tinerețe: „Așa e

Hippolytus: mi-e drag încă Theseus/ Precum odinioară când el era mai tânăr/ și fragede tulleie îi adumbreau obrazul,/ Când a văzut palatul întunecat din Cnossos/ Și-a dezlegat cu firul întortocheata cale./ Cum scânteia atunci! Bentițe-i țineau chica,/ Sfiala purpurie mijea pe chipu-i fraged/ și mușchii săi puternici jucau pe brațul tânăr./ Asemenea Dianei la chip sau lui Apollo,/ Sau mai degrabă ție, așa a fost Theseus/ Când a plăcut dușmancei.” Importanța acestei teme se vedește prin reluarea ei în plângerea trupului sfâșiat, care atrage după sine pieirea frumuseții, de către eroină, Vestitor și Cor, relevând îndepărtarea de motivația din tragedia lui Euripide, legată de cultul zeilor și tabuuri.

Phaedra și Hippolytus au o libertate morală pe care personajele lui Euripide doar o intuiau. Confruntarea caracterelor devine esența tensiunii dramatice, iar mitul – o formă poetică desacralizată prin care autorul dezvăluie sensul ascuns al atitudinii personajelor; căci în tragedia lui Seneca aluziile sau citarea altor mituri, al vârstei de aur, al Peșterii, al lui Phaeton, sunt strategii prin care cristalizează alegoric alegerile, trăirile, destinul și judecata morală ale eroilor din mitul-cadru. Hippolytus, iscusit vânător de fiare, elogiază libertatea naturală, departe de cetate, criticând diversele forme ale morții inventate de civilizația umană; orgoliul cu care își trăiește alteritatea în raport cu umanitatea și cu feminitatea îl transformă într-un mizantrop sălbatic, orbit de prejudecăți; discursul senecan se desfășoară în imagini de o frumusețe fără precedent în teatrul latin, reliefate de traducerea în metru echivalent, plină de forță expresivă, a eminentului clasicist Traian Diaconescu; prospețimea, varietatea și precizia acesteia, limpezimea cuvântului și imaginilor au rara calitate de a reinvia climatul sufletesc plin de pasiune al trăirii personajelor: „Mai liberă nu-i alta nici fără de prihană,/ Nici să cultive ritul străbunilor întocmai/ Cu viața dusă-n crânguri departe de cetate/ [...] Așa trăiau odată/ Străbunii primei vârste împreunați cu zeii./ Nici patima cea oarbă de aur n-au știut-o/ Și nici o piatră sacră, hotar între popoare,/ N-a împărțit câmpia și luntrea temerară/ Nu despicasă valuri, căci fiecare-atunce/ Doar marea sa văzuse.” [Diaconescu, 1979:164] „Nu mai vorbesc de mașteri. Sunt fiarele mai blânde./ Regina fărdelegii rămas-a tot femeia:/ În crime iscusită, ea cucerește inimi,/ Prin adulter aprinde cetăți și gloate-n luptă/ Și-n lut răstoarnă regii și spulberă popoare./ Nu amintesc de alta. Medeea lui Aegeus./ Ea singură ne-ar face ca să urâm femeia [...] Eu le detest, le blestem și fug, mă înspăimântă./ Din cuget sau din fire sau din mânie oarbă/ Eu le urăsc și-mi place.” [Diaconescu, 1979:166]

Sufletul sensibil, pudic și pasional al Phaedrei se mistuie pe rugul dragostei, sublim prin dăruire și jertfă de sine: „Iubirea învăltoară arde/ Pieptu-mi nebun. Sălbatic ea fierbe-n mădule/ Până-n adânc și curge în clocot prin viscere./ Vâlvoi aleargă-n trupu-mi și tănuite patimi/ Precum flămânde flăcări pe falnice tavane.” [Diaconescu, 1979:170]¹ El însuși poet, Traian Diaconescu transpune în muzica versului original conotațiile culturale autohtone ale limbajului poetic făurit de Mihai Eminescu din seva limbii vorbite și înălțat la o viziune artistică plină de prospețime și

¹ El însuși poet, Traian Diaconescu transpune în muzica versului echivalent conotațiile culturale autohtone ale limbajului poetic făurit de Mihai Eminescu din seva limbii vorbite și înălțat la o viziune artistică plină de prospețime și autenticitate. Tocmai datorită valorii traducerii, la peste 35 de ani, textul latin este înțeles cu întreaga lui tensiune sufletească și concentrarea aforistică a gândului.

autenticitate. Tocmai datorită valorii traducerii, la peste 35 de ani, textul latin este înțeles cu întreaga lui tensiune sufletească și concentrarea aforistică a gândului: „Îmi știu ursita casei și sufletu-mi iubește/ Ce trebuie s-alunge. Dar eu nu-mi sunt stăpână./ Ah, te-oi urma, nebună, prin flăcări sau pe mare,/ Prin munți sau peste fluvii cu undele în vollburi:/ Oriunde tu vei merge, te voi urma-n neștire./ Iată-mă iar, trufașe, m-arunc lângă genunchi-ți.”

Complexitatea ambiguă a sentimentelor și statutului ei de soție, văduvă, mamă vitregă și femeie se confundă cu ambiguitatea limbajului lui Hippolytus, care își întinde mrejele, provocând-o la mărturisirea cernitului amor: „Zei cei drepți desigur vor face să revină./ Dar cât vor ține-nchisă în negură speranța,/ Eu ocroti-voi frații cei dragi cu pietate./ Te voi păzi cu grijă să nu te simți vădană./ Eu însumi pentru tine voi ține locul tatei.” [Diaconescu, 1979:169] Implorându-i milă, total transfigurată de iubire, femeia îi oferă stăpânirea ca domn al inimii și al cetății fără conducător. Iar vânătorul de fiare îi nimicește speranța trezită în suflet, lăsând în urmă-i spada ce o va pătrunde, simbolic; sinuciderea Phaedrei înseamnă o reafirmare a demnității feminității ei, deși corpul îi va sfârși strivit sub pământul în care o va arunca soțul reîntors, cândva seducătorul surorii ei, Ariadna: „Eu am înfrânt ispita. Nici fierul nici cuvântul/ Nu mi-au clintit voința. Trupul învinse chinul,/ Dar sângele-mi spăși-va pudoarea mea pătată.” [Diaconescu, 1979:180]

La distanță de aproape nouăsprezece secole, Miguel de Unamuno (1864 - 1936), scriitor marcant al existențialismului spaniol, a reluat acest mit, în tragedia *Fedra* [Unamuno, 2011], care, la 80 de ani de la dispariția autorului, își păstrează nealterate adevărul și vigoarea estetică. Ediția ei filologică bilingvă, realizată de Diana Maria Diaconescu, la un secol de la redactarea originalului, cu talentul și știința necesare pentru realizarea unei traduceri *ad verbum* și *ad sensum*, oferă și un instrument științific indispensabil receptării literaturii în perspectivă comparativă, iar gestul de recuperare a acestei capodopere a literaturii hispanice în spațiul românesc vădește, după cum spune autoarea, unitatea culturii europene. Acest gen de ediție, pe care-l promovează Diana Maria Diaconescu, este frecvent în literaturile occidentale și ar trebui generalizat și la noi.

La fel ca Seneca, Unamuno creează un teatru poetic și filosofic, mizând pe bogăția sufletească a caracterelor, dar reperul său declarat este Euripide, exponent al „purității tragice”, căci el vrea să creeze o „tragedie în toată măreția ei augustă și solemnă”. Textul său introductiv, publicat în 1918, clarifică intenția autorului, de a renova arta dramatică modernă, prin întoarcerea *ad fontes*; el opune viziunii moderne despre teatru viziunea sa, pornind de la ideea că „Există un conflict peren între arta dramatică și arta teatrală, între literatură și reprezentarea scenică” [Unamuno, 2011:13]. Antiretoric și minimalist, își eliberează creația de „zorzoane” literare (episoade de tranziție, destinate amuzamentului, personaje decorative, retorica dialogurilor și monologurilor) și scenice (decoruri, costume), de artificiiul interpretării teatrale (patetic), simplificând („dezgolind”) chiar și modelul elen al „tragediei ca operă poetică”.

Unamuno își asumă miza, nu și la mijloacele modelului, pe care îl modernizează; deși pune în scenă același subiect, personajele aparțin actualității, fiind, „în plus, creștine”. „Tragicul pur”, despre care vorbește dramaturgul, înseamnă trăirea unor pasiuni eterne cu o intensitate care dezvăluie umanitatea și elevația morală a

personajelor, exprimate prin mijloace simple, capabile să comunice „goliciunea poetică a tragediei”. În compoziția dramei, el reduce numărul personajelor, renunță la intervențiile narative sau deliberative ale Corului și simplifică acțiunea, pentru că aceasta este interiorizată psihologic, nu este cauzată de o situație creată și rezolvată de forțe exterioare (*deus ex machina*); din mitul elen, păstrează esența, ipostaziată de personajele cu încărcătură tragică, Fedra și Hipólito, celelalte fiind proiecții funcționale ale personajelor antice², iar concentrarea dramei se datorează caracterului direct al confruntării pasiunilor.

După Aristotel, tragedia este „poezie” în primul rând prin forma versificată și stilul înalt, de aceea exprimarea patosului este mediată, discretă, iar prăbușirea personajului are o oarecare seninătate. Seneca exprimă suferința prin limbaj, plin de elocvență, variind registrele expresive ale vorbirii, în imagini pline de forță și pregnanță, care distanțează discursul său viguros, metaforic și sentențios de standardele clasice; astfel, el poate muta accentul de pe cauzalitatea externă (divină) a situației dramatice pe motivația umană, demitizând modelul grec. Unamuno explorează dimensiunea poetică a pasiunii care se manifestă cu forță elementară, dar el „dezgolește” limbajul de imagine și mizează pe concizia, concretețea și naturalitatea vorbirii obișnuite, a stilului colocvial; pentru el, poezia e dincolo de cuvânt, nereprezentabilă, incomunicabilă, misterioasă, ca însuși adâncul din care izvorăște trăirea sublimă, terifiantă prin radicalitatea și asumarea ei integrală, ori ca însăși moartea: „Este poezie și nu oratorie dramatică ceea ce am încercat să fac. Și acest lucru mi se pare că înseamnă a tinde spre un teatru poetic și nu a înșira rime după rime, care, de cele mai multe ori, nu sunt decât elocvență rimată, și, de obicei, nici măcar atât.” [Unamuno, 2011:17]

Un aer de fatalitate stăpânește și acum sufletul Fedrei, dar voința ei nu mai este condusă de zei, ci este autocentrată, căci ea nu caută să restabilească echilibrul cu valorile transcendente, ci ordinea interioară, drumul către destinul său moral, care focalizează și sensul creștin al dramei, de transfigurare a existenței prin suferință: „Auzul cel mai cast trebuie, și poate auzi, urletele unei fatidice pasiuni irezistibile; ceea ce nu trebuie să audă sunt vicleniile senzualității ipocrite sau neobrăzarea viciului”, precizează autorul în introducere”. [Unamuno, 2011:19]

Fedra lui Euripide își duce taina în mormânt, cea a lui Seneca o dezvăluie legată cu pudoare de frumusețe, dar Unamuno face din mărturisirea ei un act de credință, vizionar pentru umanitate, cum o vădesc ultimele trei replici ale dramei: „Pedro: Până la urmă, a fost o sfântă martiră! A știut să moară! Hipólito: Să știm să trăim, tată! Eustaquia: Avea dreptate, a fost destinul!”. Prin alegerea ei, readuce armonia în familie, între tată și fiu, și le facilitează capacitatea de a-și asuma responsabilitatea față de Celălalt. Altfel decât la antici, ea nu moare urându-se pe sine ori acuzându-și soțul decăzut, ci afirmând adevărul iubirii, eternizat dincolo de moarte.

² În piesa lui Unamuno, sunt șase personaje: Fedra, Hipólito, Pedro (tată lui Hipólito și soț Fedrei), Eustaquia (doica), Marcello (medic, prietenul lui Pedro) și Rosa (servitoarea). La Euripide apăreau Afrodita, Artemis, Fedra, Hipolit, Tezeu, doi vestitori, servitori, Corul femeilor.

Vitalitatea și „sentimentul tragic al vieții” se conjugă în filosofia „agonică”, formulată în eseuri și în *Agonia creștinismului*: „Agonie, *αγωνία*, înseamnă luptă. Agonizează cel care trăiește luptând; luptând împotriva vieții înseși. Și luptând împotriva morții. Este, aceasta, tocmai semnificația celebrei spuse a Sfintei Tereza din Avila: «Mor pentru că nu mor.» Ceea ce-ți voi spune aici, cititorule, este agonia mea, lupta mea creștină, agonia creștinismului în mine, moartea și învierea lui din fiecare moment al vieții mele intime [...] Viața este o luptă, iar solidaritatea față de viață este o luptă și se manifestă prin luptă. Nu voi obosi să repet că ceea ce îi unește cel mai mult pe oameni sunt discordiile lor. Iar ceea ce îl unește cel mai mult pe om cu el însuși, ceea ce face unitatea intimă a vieții noastre, sunt discordiile noastre intime, contradicțiile interioare ale discordiilor noastre. Nu te împaci cu tine însuși decât, precum Don Quijote, pentru a muri. [...] Întreg efortul omenesc constă în aceea de a da o finalitate umană istoriei; o finalitate supra-umană, ar zice Nietzsche, care a visat la o asemenea absurditate, numită creștinismul social.” [Unamuno, 1993:19-20]

Această zbatere permanentă are ca miză aflarea adevărului și edificarea spirituală: „Orice creștin, pentru a-și arăta creștinismul, agonia lui creștină, trebuie să spună despre sine: *ecce christianus*, așa precum Pilat spune: «Iată Omul!». El trebuie să-și arate sufletul său de creștin, cel pe care și l-a făurit prin luptă, prin agonia sa de creștin. Căci omul nu se naște cu un suflet, ci moare cu el – atunci când și-a făurit unul.” [Unamuno, 1993:19-20]

„Sentimentul tragic al vieții” [Unamuno, 1995] apare în mintea Fedrei când îi evocă pe Maica Noastră a Durerii și pe Divinul Său Fiu (III,1) și, creștinat, devine un „eșec recuperabil”, păcat, care face posibilă împăcarea, mântuirea; el este înscris în natura intimă a omului, în structura sa dublă, spirituală și materială, care-l face să penduleze continuu între două atitudini, credința și îndoiala. Tema luptei apare din prima scenă a actului I, alături de cea a identității Eros – Thanatos, sugerată de simbolul ambivalent al sărutului: „Fedra: [...] De această mamă pe care abia dacă am cunoscut-o. Mi se pare că simt pe buzele mele sărutul ei, un sărut de foc în lacrimi pe când aveam... nu știu... doi ani, unul și jumătate, unul, poate chiar mai puțin... Ca o imagine deslușită prin ceață. [...] Spune-mi: și ea a luptat? [...] Adică, da, a luptat. Și, spune-mi, a învins poate? [...] Ce înseamnă a învinge? Poate că a învinge înseamnă a fi învinsă...” [Unamuno, 2011:25, 27, 29]

Nu întâmplător, Unamuno deplasează și inversează raportul personajelor cu vina tragică, de la Fedra la Hipólito și Pedro. Forța elementară a pasiunii ei vine din trăirea în orizontul morții, iar presimțirea și conștiința acestuia conferă dramei un caracter concret și personal și anvergură gestului de asumare a libertății; acest orizont eternizează alegerea de moment și eliberează personajul de stereotipul cultural antic și modern, referitor la condiția femeii. El problematizează, totodată, sensul osificat de convențiilor și tipologiilor teatrale moderne, circumscrise conceptelor nietzscheene de apolinic și dionisiac [Nietzsche, 1978]. Pentru romantica, pura, sensibilă, senzuală, posesivă, patetică și amenințătoarea Fedra, viața fără iubire este infernul. Inocentă, e covârșită de forța propriilor sentimente: „N-aș fi crezut niciodată că într-un vas atât de fragil precum trupul femeii ar putea încăpea atâtă durere fără ca acesta să se sfărâme în bucăți.” [Unamuno, 2011:127] Orfană, crescută la mănăstire și ajunsă în casa lui Pedro,

devine conștientă de lipsa de autenticitate a relațiilor truate prin manipulare în care este implicată alături de tată și fiu și de situația ei ingrată, care produce în sufletul ei tulburare: „Fedra: Fiul tău are aceeași vârstă cu mine..., ar putea fi fratele meu..., soțul meu.” [Unamuno, 2011:91]; altfel decât eroinele antice, ea se confruntă pentru prima dată cu realitatea iubirii, carnale, sufletești și spirituale, parcurgând treptele dilematice ale clarificării și edificării interioare și ontologice până în momentul „vindecării prin moarte”: „Fedra: [...] Cum se pot uni două iubiri, sau să răsară una din cealaltă?” [Unamuno, 2011:37]

Pentru conformistul Pedro, ea a devenit surogatul altei femei, moarte, fiind folosită ca posibil mijloc de procreație la vârsta decrepitudinii și ca instrument de ispitire a fiului, pentru satisfacerea aceluiași instinct de perpetuare a neamului său: „Pedro: [...] Tu care ești mai apropiată de el din cauza vârstei, tu care ești confidenta lui, sora lui, mai degrabă decât mama lui, nu l-ai auzit vorbind de asta? [...] Te adoră! El ascunde lucrul acesta, așa cum face cu toate sentimentele lui, dar te adoră, nu te îndoie de asta. Iar tu îl iubești ca pe propriul tău copil, nu-i așa? [...] Ah, Fedra, nu ți-ai dat silința când l-ai rugat, nici nu ai folosit toată căldura ta! [...] Dacă ai fi știut să-i vorbești inimii lui...” [Unamuno, 2011:41, 43, 73] Confruntat însă cu pierderea iluziilor și cu nevoia de salvare a aparențelor, el o demonizează, vădind inautenticitatea propriei vieți, trăite și devorate de clișee: „Pedro: Cine e de vină, Fedra, cine? El? Tu? Eu? Cine știe ce este vina? [...] Nu știi ce este vina? A fost femeia, femeia a fost cea care a adus vina pe lume!” [Unamuno, 2011:107]

Împinsă de nevoia genuină de iubire de către Pedro în brațele lui Hipólito, ea se confruntă cu realitatea unei masculinități guvernate de seninătatea unei „virtuți oarbe”, a unui caracter egoist, care prin completa libertate și autonomie îi neagă pe ceilalți; moartea Fedrei îl transformă, înțelegându-și vina de a fi fost indiferent, insensibil, ipocrit în fond, față de ea și tatăl său: „Hipólito: Da, virtutea mea, o virtute oarbă, era egoism. Simțindu-mă sigur de mine, nu am simțit că ea se scufunda... Și apoi, viața aceea în natură în care am căutat să-mi consum excesul de vitalitate... asta m-a făcut insensibil. [...] Nu, nu pot să mi-o iert... [...] Da, am nevoie de iertarea ei, pentru că am fost atât de orb, pentru că nu am... [...] Acum e nevoie de adevăr, pentru el, pentru mine, pentru ea, pentru a-i păstra mai bine memoria și pentru adevărul însuși, mai presus de toate! [...] Da, tot; adevărul întreg, adevărul după moarte.” [Unamuno, 2011: 139, 145, 151 153]

Prin drama sa, care reinventează modelul antic, Unamuno a reușit să aducă reprezentarea pasiunilor umane la „gradul zero”, purificând gândirea modernă reziduală asupra omului și recuperându-i măreția, inocența și consistența morală, prin intensitatea emoției și expresia simplă a sublimului.

Analiza mitului Fedrei, reprezentat de în tragediile lui Euripide, Seneca și Miguel de Unamuno, relevă inovațiile aduse de demitizare și modificarea viziunii asupra femeii. Diferitele tipuri de intrigă (divină, umană, interioară) modifică raportul tragic al personajelor cu lumea (convenția morală, estetica existenței, trăirea autentică) și cu sine. Vina originară a eroinei devine eroare de judecată și „eșec recuperabil”, iar în evoluția transfigurării mitului, ea este investită cu o demnitate sporită, recuperându-și inocența generică în raport cu celălalt gen.

BIBLIOGRAFIE

- Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei R. P. R, București, 1965.
- Euripide, *Electra*, Traducere, prefață și note de Alexandru Miran, Editura Minerva, București, 1976.
- Diaconescu, Traian, *Seneca și renovarea tragediei antice*, în *Seneca, Tragedii*, vol. I, Studiu introductiv, traducere, note și comentarii de Traian Diaconescu, Editura Univers, București, 1979.
- Goya, Losada José Manuel, *Fedra y los dioses (Eurípides, Racine, Unamuno)*, în „Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses”, Madrid, 2011, vol. 26, <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/36769/35601>.
- Gramatopol, Mihai, *Femeia în societatea romană antică*, <https://ro.scribd.com/doc/77344220/Femeia-in-societatea-roman%C4%83-antic%C4%83>.
- Nietzsche, Friedrich, *Nașterea tragediei*, în *De la Apollo la Faust*, antologie, cuvânt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1978.
- Seneca, *Tragedii*, vol. I, Studiu introductiv, traducere, note și comentarii de Traian Diaconescu, Editura Univers, București, 1979.
- Miguel de Unamuno, *Fedra*, tragedie în trei acte, ediție bilingvă spaniolă-română, Traducere și notă asupra ediției Diana Maria Diaconescu, Prefață Andrei Ionescu, Postfață Dana Diaconu, Editura Ars Longa, Iași, 2011.
- Unamuno, Miguel de, *Agonia creștinismului*, Traducere și prefață de Radu Petrescu, Editura Institutul European, Iași, 1993.
- Unamuno, Miguel de, *Despre sentimentul tragic al vieții la oameni și la popoare*, Traducere de Constantin Moise, Prefață de Dana Diaconu, Editura Institutul European, Iași, 1995.