MERIDIAN CRITIC Nr.1 (Volume 26) 2016

Un mit în trei ipostaze. Metamorfozele tragicului

Sabina FÎNARU
Universitatea „Ştefan 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 olimpieni, guvernată de Zeus. Sub stăpânirea lor, firul întins al fiecărei stirpe ţese tăcut destinul fiecărui muritor din nori, din întuneric, din durere. Înălţat prin virtute, sufletul lui se alienează prin dorinţă, transformată în *hybris*, formă de vană libertate în faţa necesităţii transcendente; victimă a ei, deşi cunoaşte valoarea morală a binelui, nu îl poate făptui, iar frumosul, în feluritele lui chipuri, nu-l mai hrăneşte cu înţelepciune. Fiindcă omul este alibiul şi câmpul de luptă al zeilor, care păzesc hotarul vieţii şi al morţii, schimbând deasupra lui raţiunea-n nebunie, speranţa în păcat şi viitorul în trecut fatal. Iar lupta conştientă şi dureroasă cu destinul propriu, proiectat de zei în situaţia tragică, aduce în prim-plan catastrofa, autosuprimarea pentru recuperarea identităţii şi 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, şi a celor care există precum există, şi a celor care nu există, precum nu există", era normată de *kalokagathia*, idealul armonizării virtuţilor morale cu frumuseţea fizică, al uniunii indisolubile dintre bine şi frumos, dintre etic şi estetic. Aflat sub influenţa acestui filosof şi contemporan lui, Euripide (480 – 404 a.Ch.) a modernizat tematic tragedia greacă, acordând, pentru prima dată în societatea misogină a vremii sale, femeii şi feminităţii un rol sporit în acţiunea dramei, demitizând figurile panteonului şi dând sentimentelor umane pondere în stabilirea răspunderilor morale, situate în relaţie cu o concepţie înaltă despre om. Eroii şi eroinele sale, purtători de virtuţi, devin modele ale unei umanităţi spiritualizate, capabile să emoţioneze tocmai pentru că Euripide prezintă oamenii aşa cum sunt, după cum remarcă în mod critic Aristotel în *Poetica* sa. [Aristotel, 1965:1460b30].

BDD-A26589 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:22 UTC)

În dramatica ei simplitate, tragedia *Hipolit* [Euripide, 1976] relevă un adevăr radical despre relaţia dintre om şi zei: esenţa lumii muritorilor este moartea, de aceea rătăcirea e fireasca stare şi singura care îi poate atrage îndurare. Autoexilat pentru a-şi expia crimele, între statuile Afroditei şi Artemisei (vrăjmaşe sempieterne), Tezeu priveşte către pământul cetăţii sale; ajuns, apoi, acolo, între leşurile nobilei sale soţii, Fedra, şi al iubitorului său fiu, Hipolit, căruia-i cauzează moartea, îşi doreşte să nu se fi întors. Mijlocitor al voinţei zeilor, situat în afara confruntării tragice a destinelor, prezenţa lui Tezeu, purificat şi absolvit de orice vină, subliniază caracterul iniţiatic al acestui adevăr olimpian, prin simetria simbolică a începutului şi a sfârşitului.

Desfăşurarea acţiunii integrează însă o poveste dionisiacă, subversivă, care contestă deopotrivă relaţia omului cu divinităţile olimpiene, cu semenii săi şi cu sine însuşi, cât şi 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 iniţierea în Misterele Eleusine (ale divinităţilor chtoniene Demetra-Persephona-Dionysos), când devotata Fedra l-a zărit şi s-a îndrăgostit de „orficul" său fiu vitreg, vânătorul Hipolit. De pe colina pe care stă Tezeu, pare că nu doar ura şi răzbunarea Afroditei i-a pierdut, ci şi indiferenţa lui Artemis pentru protejaţii săi, rătăciţi temporar în datoria lor faţă de ea. Din templul eleusin, pare însă că viaţa anti-eroică a lui Hipolit e moarte, iar bucuria senină a Fedrei, trăire pe jumătate, incompletă fără suferinţă. Astfel încât, deznodământul pare a fi lecţia zeului-de-două-ori-născut şi înviat din morţi, Dionysos, despre asumarea integrală a ipostazelor existenţei, ca masculinitate eroică pentru dreptul şi evlaviosul Hipolit, care se mulţumea să fie al doilea în cetate, liber de orice responsabilitate, şi ca feminitate exultantă a vieţii, prin iubirea asumată, depăşind 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 şi victima de erou.

Dramatismul situaţiei tragice vine din perspectiva plurală, dedublarea conflictului, iar pentru a le sugera, Euripide recurge la utilizarea paralelismului şi a simetriei în configurarea destinelor personajelor, proiectate a nu se întâlni niciodată, a trăi separat. În acest interval al distanţei, al aparenţei şi liniştii, al absenţei şi tăcerii, al ordinii divine şi legilor umane, cunoaşterea fragmentară a iubirii (oferită prin voinţa zeiţelor vrăjmaşe), non-empirică pentru Hipolit, senzorială pentru Fedra, devine un instrument de acţiune a morţii; filtrul valorilor formatoare (onoare, virtute, pietate, frumuseţe, înţelepciune) neagă tot ceea ce este dincolo de el, acţionând ca boală şi nebunie în irealitatea fiinţei, ducând ineluctabil la sfâşiere şi moarte.

Aflând de la Doică iubirea mamei sale vitrege, Hipolit îşi strigă ura împotriva tuturor femeilor, în special împotriva celor frumoase şi deştepte, pe care ar dori să le strivească necontenit sub picioare, deoarece sunt adevărate „urgii" pentru bărbaţi; printr-o ironie a sorţii, el moare precum ar fi vrut să îşi exercite masculinitatea, strivit sub picioarele cailor săi. Dincolo de vălul convenţiei de a trăi frumos pentru soţ şi copii, Fedra descoperă forţa feminităţii sale, care, mărturisită, i-ar transforma viaţa într-o „ţintă pentru dispreţul tuturor".

Refuzând să îl întâlnească şi să îi vorbească, Fedra îşi apără, prin tăcere, demnitatea în faţa zeilor şi oamenilor, ale căror ură şi indiferenţă le sfidează, printr-un

BDD-A26589 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:22 UTC)

gest de libertate pe măsură: scrisoarea care denunţă minciuna prin minciună, care îl acuză pe fiul nevinovat de incest, atrăgând mânia tatălui şi urgia lui Poseidon, aducătoare de moarte. Doar moartea linişteşte tumultul neptunic, frustrarea Afroditei şi pasivitatea lui Artemis, al cărei discurs din finalul dramei reliefează ipostaza tipică a relaţiei dintre om şi zeu, de *vinovat fără vină*. Ea îi dezvăluie lui Tezeu adevărul divin ca paradox: iertarea pentru dubla sa vină produsă de ignoranţă, inocenţa care l-a nimicit pe Hipolit, dar şi nobleţea cu care a rezistat Fedra „patimii smintite" trimise de rivala sa. Acest paradox explică şi dimensiunea iraţională pe care omul o descoperă neaşteptat în propria viaţă, pe care o refuză fără a i se putea împotrivi altfel, deoarece forţa ei, de origine divină, îl depăşeşte şi devine cauză a destinului său tragic şi a transfigurării vieţii 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 şi semnificaţii artistice, apropiind-o de problematica şi arta omului modern, creând un teatru filosofic şi 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 raţiunea, care trebuie să guverneze viaţa omului, în acord cu legile naturii. Seneca interiorizează acţiunea accentuând nu situaţia, ci caracterul protagonistului şi adâncind analiza psihologică, prin utilizarea monologului patetic, care dezvăluie forţa suprafirească a simţirii cotropitoare. Acesta impregnează cu lirism discursul său, iar tabloul interior al trăirilor sublime este amplificat de intervenţiile corului, care sugerează atmosfera acţiunii, dominate de personalitatea femeii.

Dacă eroina lui Sofocle pleacă din această lume refuzând întâlnirea cu Hippolytus, incriminând, prin gestul ei final, convenţiile şi prejudecăţile care determină soarta nefericită a semenelor ei, prizoniere în gineceul casei soţului, Phaedra lui Seneca e mai liberă, căci autorul localizează mitul elen, recreându-l pentru romanii din vremea sa, unde aristocratele se emancipaseră faţă de autoritatea bărbatului şi se bucurau de independenţă patrimonială şi juridică [Gramatopol]. Libertatea ei în raport cu necesitatea se vădeşte în chiar libertatea de a vorbi şi de a relativiza fățiș valorile morale ale epocii. Seneca dă strălucire şi forţă patimii oarbe care triumfă în sufletul eroinei, pe când Tezeu era dus în Infern, fără şansă de întoarcere, eliberând-o de stigmatul păcatului şi al fatalităţii divine: „Eu port în piept regatul lui Amor cel năvalnic/ Şi nu mă tem de-ntoarceri; căci niciodată omul/ Alunecând în hăuri, păşind în casa mută,/ În noaptea fără margini, n-a mai zărit lumină." [Diaconescu, 1979:155] Fedra romană îşi asumă integral iubirea, păstrându-şi percepţia morală asupra lumii până la capăt; confruntată cu întoarcerea lui Tezeu, priveşte cu luciditate condiţia femeii într-o lume a bărbaţilor, ale cărei ipocrizie şi cruzime le contestă: „Târzie ni-i ruşinea,/ Poate-oi ascunde crima sub torţă legitimă./ Succesele adesea preschimbă crima-n cinste." [Diaconescu, 1979:168] „Noi ne-am unit destinul. Să pieri, dacă eşti castă,/ Pentru bărbat, iar dacă incestă eşti, tu piere/ Pentru amant. Cum altfel să mai iubesc eu soţul?/ Nu pot să gust iubirea prin crimă răzbunată." [Diaconescu, 1979:189] Căci miza ei nu este respectarea convenţiei, ci regăsirea frumuseţii masculine eroice, care devine intriga ficţională a textului; însăşi imaginea pură a fiului vitreg este imaginea idealizată a bărbatului de care Phaedra s-a îndrăgostit în tinereţe: „Aşa e

BDD-A26589 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:22 UTC)

Hippolytus: mi-e drag încă Theseus/ Precum odinioară când el era mai tânăr/ şi fragede tuleie îi adumbreau obrazul,/ Când a văzut palatul întunecat din Cnossos/ Şi-a dezlegat cu firul întortocheata cale./ Cum scânteia atunci! Bentiţe-i ţineau chica,/ Sfiala purpurie mijea pe chipu-i fraged/ şi muşchii săi puternici jucau pe braţul tânăr./ Asemenea Dianei la chip sau lui Apollo,/ Sau mai degrabă ţie, aşa a fost Theseus/ Când a plăcut duşmancei." Importanţa acestei teme se vădeşte prin reluarea ei în plângerea trupului sfâşiat, care atrage după sine pieirea frumuseţii, de către eroină, Vestitor şi Cor, relevând îndepărtarea de motivaţia din tragedia lui Euripide, legată de cultul zeilor şi tabuuri.

Phaedra şi Hippolytus au o libertate morală pe care personajele lui Euripide doar o intuiau. Confruntarea caracterelor devine esenţa 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 Peşterii, al lui Phaeton, sunt strategii prin care cristalizează alegoric alegerile, trăirile, destinul şi judecata morală ale eroilor din mitul-cadru. Hippolytus, iscusit vânător de fiare, elogiază libertatea naturală, departe de cetate, criticând diversele forme ale morţii inventate de civilizaţia umană; orgoliul cu care îşi trăieşte alteritatea în raport cu umanitatea şi cu feminitatea îl transformă într-un mizantrop sălbatic, orbit de prejudecăţi; discursul senecan se desfăşoară în imagini de o frumuseţe fără precedent în teatrul latin, reliefate de traducerea în metru echivalent, plină de forţă expresivă, a eminentului clasicist Traian Diaconescu; prospeţimea, varietatea şi precizia acesteia, limpezimea cuvântului şi imaginilor au rara calitate de a reînvia climatul sufletesc plin de pasiune al trăirii personajelor: „Mai liberă nu-i alta nici fără de prihană,/ Nici să cultive ritul străbunilor întocmai/ Cu viaţa dusă-n crânguri departe de cetate/ […] Aşa trăiau odată/ Strămunii primei vârste împreunaţi cu zeii./ Nici patima cea oarbă de aur n-au ştiut-o/ Şi nici o piatră sacră, hotar între popoare,/ N-a împărţit câmpia şi luntrea temerară/ Nu despicase valuri, căci fiecare-atunce/ Doar marea sa văzuse." [Diaconescu, 1979:164] „Nu mai vorbesc de maşteri. Sunt fiarele mai blânde./ Regina fărdelegii rămas-a tot femeia:/ În crime iscusită, ea cucereşte inimi,/ Prin adulter aprinde cetăţi şi gloate-n luptă/ Şi-n lut răstoarnă regii şi spulberă popoare./ Nu amintesc de alta. Medeea lui Aegeus./ Ea singură ne-ar face ca să urâm femeia […] Eu le detest, le blestem şi fug, mă înspăimântă./ Din cuget sau din fire sau din mânie oarbă/ Eu le urăsc şi-mi place." [Diaconescu, 1979:166]

Sufletul sensibil, pudic şi pasional al Phaedrei se mistuie pe rugul dragostei, sublim prin dăruire şi jertfă de sine: „Iubirea învâltorată arde/ Pieptu-mi nebun. Sălbatic ea fierbe-n mădulare/ Până-n adânc şi curge în clocot prin viscere./ Vâlvori aleargă-n trupu-mi şi tăinuite patimi/ Precum flămânde flăcări pe falnice tavane." [Diaconescu, 1979:170][1] El însuşi poet, Traian Diaconescu transpune în muzica versului original conotaţiile culturale autohtone ale limbajului poetic făurit de Mihai Eminescu din seva limbii vorbite şi înălţat la o viziune artistică plină de prospeţime şi

[1] El însuşi poet, Traian Diaconescu transpune în muzica versului echivalent conotaţiile culturale autohtone ale limbajului poetic făurit de Mihai Eminescu din seva limbii vorbite şi înălţat la o viziune artistică plină de prospeţime şi autenticitate. Tocmai datorită valorii traducerii, la peste 35 de ani, textul latin este înţeles cu întreaga lui tensiune sufletească şi concentrarea aforistică a gândului.

BDD-A26589 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:22 UTC)

autenticitate. Tocmai datorită valorii traducerii, la peste 35 de ani, textul latin este înţeles cu întreaga lui tensiune sufletească şi concentrarea aforistică a gândului: „Îmi ştiu ursita casei şi sufletu-mi iubeşte/ Ce trebuie s-alunge. Dar eu nu-mi sunt stăpână./ Ah, te-oi urma, nebună, prin flăcări sau pe mare,/ Prin munţi sau peste fluvii cu undele în volburi:/ Oriunde tu vei merge, te voi urma-n neştire./ Iată-mă iar, trufaşe, m-arunc lângă genunchi-ţi."

Complexitatea ambiguă a sentimentelor şi statutului ei de soţie, văduvă, mamă vitregă şi femeie se confundă cu ambiguitatea limbajului lui Hippolytus, care îşi întinde mrejele, provocând-o la mărturisirea cernitului amor: „Zeii cei drepţi desigur vor face să revină./ Dar cât vor ţine-nchisă în negură speranţa,/ Eu ocroti-voi fraţii cei dragi cu pietate,/ Te voi păzi cu grijă să nu te simţi vădană./ Eu însumi pentru tine voi ţine locul tatei." [Diaconescu, 1979:169] Implorându-i milă, total transfigurată de iubire, femeia îi oferă stăpânirea ca domn al inimii şi al cetăţii fără conducător. Iar vânătorul de fiare îi nimiceşte speranţa trezită în suflet, lăsând în urmă-i spada ce o va pătrunde, simbolic; sinuciderea Phaedrei înseamnă o reafirmare a demnităţii feminităţii ei, deşi corpul îi va sfârşi strivit sub pământul în care o va arunca soţul reîntors, cândva seducătorul surorii ei, Ariadna: „Eu am înfrânt ispita. Nici fierul nici cuvântul/ Nu mi-au clintit voinţa. Trupul învinse chinul,/ Dar sângele-mi spăşi-va pudoarea mea pătată." [Diaconescu, 1979:180]

La distanţă de aproape nouăsprezece secole, Miguel de Unamuno (1864 - 1936), scriitor marcant al existenţialismului spaniol, a reluat acest mit, în tragedia *Fedra* [Unamuno, 2011], care, la 80 de ani de la dispariţia autorului, îşi păstrează nealterate adevărul şi vigoarea estetică. Ediţia ei filologică bilingvă, realizată de Diana Maria Diaconescu, la un secol de la redactarea originalului, cu talentul şi ştiinţa necesare pentru realizarea unei traduceri *ad verbum* şi *ad sensum*, oferă şi un instrument ştiinţific indispensabil receptării literaturii în perspectivă comparatistă, iar gestul de recuperare a acestei capodopere a literaturii hispanice în spaţiul românesc vădeşte, după cum spune autoarea, unitatea culturii europene. Acest gen de ediţie, pe care-l promovează Diana Maria Diaconescu, este frecvent în literaturile occidentale şi ar trebui generalizat şi la noi.

La fel ca Seneca, Unamuno creează un teatru poetic şi filosofic, mizând pe bogăţia sufletească a caracterelor, dar reperul său declarat este Euripide, exponent al „purităţii tragice", căci el vrea să creeze o „tragedie în toată măreţia ei augustă şi solemnă". Textul său introductiv, publicat în 1918, clarifică intenţia 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 şi arta teatrală, între literatură şi reprezentarea scenică" [Unamuno, 2011:13]. Antiretoric şi minimalist, îşi eliberează creaţia de „zorzoane" literare (episoade de tranziţie, destinate amuzamentului, personaje decorative, retorica dialogurilor şi monologurilor) şi scenice (decoruri, costume), de artificiul interpretării teatrale (patetic), simplificând („dezgolind") chiar şi modelul elen al „tragediei ca operă poetică".

Unamuno îşi asumă miza, nu şi la mijloacele modelului, pe care îl modernizează; deşi pune în scenă acelaşi subiect, personajele aparţin actualităţii, fiind, „în plus, creştine". „Tragicul pur", despre care vorbeşte dramaturgul, înseamnă trăirea unor pasiuni eterne cu o intensitate care dezvăluie umanitatea şi elevaţia morală a

BDD-A26589 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:22 UTC)

personajelor, exprimate prin mijloace simple, capabile să comunice „goliciunea poetică a tragediei". În compoziţia dramei, el reduce numărul personajelor, renunţă la intervenţiile narative sau deliberative ale Corului şi simplifică acţiunea, pentru că aceasta este interiorizată psihologic, nu este cauzată de o situaţie creată şi rezolvată de forţe exterioare (*deus ex machina*); din mitul elen, păstrează esenţa, ipostaziată de personajele cu încărcătură tragică, Fedra şi Hipólito, celelalte fiind proiecţii funcţionale ale personajelor antice[2], iar concentrarea dramei se datorează caracterului direct al confruntării pasiunilor.

După Aristotel, tragedia este „poezie" în primul rând prin forma versificată şi stilul înalt, de aceea exprimarea patosului este mediată, discretă, iar prăbuşirea personajului are o oarecare seninătate. Seneca exprimă suferinţa prin limbaj, plin de elocvenţă, variind registrele expresive ale vorbirii, în imagini pline de forţă şi pregnanţă, care distanţează discursul său viguros, metaforic şi sentenţios de standardele clasice; astfel, el poate muta accentul de pe cauzalitatea externă (divină) a situaţiei dramatice pe motivaţia umană, demitizând modelul grec. Unamuno explorează dimensiunea poetică a pasiunii care se manifestă cu forţă elementară, dar el „dezgoleşte" limbajul de imagine şi mizează pe concizia, concreteţea şi naturaleţea vorbirii obişnuite, a stilului colocvial; pentru el, poezia e dincolo de cuvânt, nereprezentabilă, incomunicabilă, misterioasă, ca însuşi adâncul din care izvorăşte trăirea sublimă, terifiantă prin radicalitatea şi asumarea ei integrală, ori ca însăşi moartea: „Este poezie şi nu oratorie dramatică ceea ce am încercat să fac. Şi acest lucru mi se pare că înseamnă a tinde spre un teatru poetic şi nu a înşira rime după rime, care, de cele mai multe ori, nu sunt decât elocvenţă rimată, şi, de obicei, nici măcar atât." [Unamuno, 2011:17]

Un aer de fatalitate stăpâneşte şi acum sufletul Fedrei, dar voinţa 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 şi sensul creştin al dramei, de transfigurare a existenţei prin suferinţă: „Auzul cel mai cast trebuie, şi poate auzi, urletele unei fatidice pasiuni irezistibile; ceea ce nu trebuie să audă sunt vicleniile senzualităţii ipocrite sau neobrăzarea viciului", precizează autorul în introducere". [Unamuno, 2011:19]

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

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

BDD-A26589 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:22 UTC)

Vitalitatea şi „sentimentul tragic al vieţii" se conjugă în filosofia „agonică", formulată în eseuri şi în *Agonia creştinismului*: „Agonie, αγωνία, înseamnă luptă. Agonizează cel care trăieşte luptând; luptând împotriva vieţii înseşi. Şi luptând împotriva morţii. Este, aceasta, tocmai semnificaţia celebrei spuse a Sfintei Tereza din Avila: «Mor pentru că nu mor.» Ceea ce-ţi voi spune aici, cititorule, este agonia mea, lupta mea creştină, agonia creştinismului în mine, moartea şi învierea lui din fiecare moment al vieţii mele intime [...] Viaţa este o luptă, iar solidaritatea faţă de viaţă este o luptă şi se manifestă prin luptă. Nu voi obosi să repet că ceea ce îi uneşte cel mai mult pe oameni sunt discordiile lor. Iar ceea ce îl uneşte cel mai mult pe om cu el însuşi, ceea ce face unitatea intimă a vieţii noastre, sunt discordiile noastre intime, contradicţiile interioare ale discordiilor noastre. Nu te împaci cu tine însuţi 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 creştinismul social." [Unamuno, 1993:19-20]

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

„Sentimentul tragic al vieţii" [Unamuno, 1995] apare în mintea Fedrei când îi evocă pe Maica Noastră a Durerii şi pe Divinul Său Fiu (III,1) şi, creştinat, devine un „eşec recuperabil", păcat, care face posibilă împăcarea, mântuirea; el este înscris în natura intimă a omului, în structura sa dublă, spirituală şi materială, care-l face să penduleze continuu între două atitudini, credinţa şi îndoiala. Tema luptei apare din prima scenă a actului I, alături de cea a identităţii 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 ştiu… doi ani, unul şi jumătate, unul, poate chiar mai puţin… Ca o imagine desluşită prin ceaţă. […] Spune-mi: şi ea a luptat? […] Adică, da, a luptat. Şi, 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 şi inversează raportul personajelor cu vina tragică, de la Fedra la Hipólito şi Pedro. Forţa elementară a pasiunii ei vine din trăirea în orizontul morţii, iar presimţirea şi conştiinţa acestuia conferă dramei un caracter concret şi personal şi anvergură gestului de asumare a libertăţii; acest orizont eternizează alegerea de moment şi eliberează personajul de stereotipul cultural antic şi modern, referitor la condiţia femeii. El problematizează, totodată, sensul osificat de convenţiilor şi tipologiilor teatrale moderne, circumscrise conceptelor nietzscheene de apolinic şi dionisiac [Nietzsche, 1978]. Pentru romantica, pura, sensibila, senzuala, posesiva, patetica şi ameninţătoarea Fedra, viaţa fără iubire este infernul. Inocentă, e covârşită de forţa propriilor sentimente: „N-aş fi crezut niciodată că într-un vas atât de fragil precum trupul femeii ar putea încăpea atâta durere fără ca acesta să se sfărâme în bucăţi." [Unamuno, 2011:127] Orfană, crescută la mănăstire şi ajunsă în casa lui Pedro,

BDD-A26589 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:22 UTC)

devine conştientă de lipsa de autenticitate a relaţiilor trucate prin manipulare în care este implicată alături de tată şi fiu şi de situaţia ei ingrată, care produce în sufletul ei tulburare: „Fedra: Fiul tău are aceeaşi vârstă cu mine…, ar putea fi fratele meu…, soţul meu." [Unamuno, 2011:91]; altfel decât eroinele antice, ea se confruntă pentru prima dată cu realitatea iubirii, carnale, sufleteşti şi spirituale, parcurgând treptele dilematice ale clarificării şi edificării interioare şi 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 procreaţie la vârsta decrepitudinii şi ca instrument de ispitire a fiului, pentru satisfacerea aceluiaşi instinct de perpetuare a neamului său: „Pedro: […] Tu care eşti mai apropiată de el din cauza vârstei, tu care eşti confidenta lui, sora lui, mai degrabă decât mama lui, nu l-ai auzit vorbind de asta? […] Te adoră! El ascunde lucrul acesta, aşa cum face cu toate sentimentele lui, dar te adoră, nu te îndoi de asta. Iar tu îl iubeşti ca pe propriul tău copil, nu-i aşa? […] Ah, Fedra, nu ţi-ai dat silinţa când l-ai rugat, nici nu ai folosit toată căldura ta! […] Dacă ai fi ştiut să-i vorbeşti inimii lui…" [Unamuno, 2011:41, 43, 73] Confruntat însă cu pierderea iluziilor şi cu nevoia de salvare a aparenţelor, el o demonizează, văzând inautenticitatea propriei vieţi, trăite şi devorate de clişee: „Pedro: Cine e de vină, Fedra, cine? El? Tu? Eu? Cine ştie ce este vina? […] Nu ştii 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 braţele lui Hipólito, ea se confruntă cu realitatea unei masculinităţi guvernate de seninătatea unei „virtuţi oarbe", a unui caracter egoist, care prin completa libertate şi autonomie îi neagă pe ceilalţi; moartea Fedrei îl transformă, înţelegându-şi vina de a fi fost indiferent, insensibil, ipocrit în fond, faţă de ea şi tatăl său: „Hipólito: Da, virtutea mea, o virtute oarbă, era egoism. Simţindu-mă sigur de mine, nu am simţit că ea se scufunda… Şi apoi, viaţa 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 şi pentru adevărul însuşi, 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 reuşit să aducă reprezentarea pasiunilor umane la „gradul zero", purificând gândirea modernă reziduală asupra omului şi recuperându-i măreţia, inocenţa şi consistenţa morală, prin intensitatea emoţiei şi expresia simplă a sublimului.

Analiza mitului Fedrei, reprezentat de în tragediile lui Euripide, Seneca şi Miguel de Unamuno, relevă inovaţiile aduse de demitizare şi modificarea viziunii asupra femeii. Diferitele tipuri de intrigă (divină, umană, interioară) modifică raportul tragic al personajelor cu lumea (convenţia morală, estetica existenţei, trăirea autentică) şi cu sine. Vina originară a eroinei devine eroare de judecată şi „eşec recuperabil", iar în evoluţia transfigurării mitului, ea este învestită cu o demnitate sporită, recuperându-şi inocenţa generică în raport cu celălalt gen.

BDD-A26589 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:22 UTC)

BIBLIOGRAFIE

Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei R. P. R, Bucureşti, 1965.

Euripide, *Electra*, Traducere, prefaţă şi note de Alexandru Miran, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Diaconescu, Traian, *Seneca şi renovarea tragediei antice*, în Seneca, *Tragedii*, vol. I, Studiu introductiv, traducere, note şi comentarii de Traian Diaconescu, Editura Univers, Bucureşti, 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, *Naşterea tragediei*, în *De la Apollo la Faust*, antologie, cuvânt înainte şi note introductive de Victor Ernest Maşek, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

Seneca, *Tragedii*, vol. I, Studiu introductiv, traducere, note şi comentarii de Traian Diaconescu, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

Miguel de Unamuno, *Fedra*, tragedie în trei acte, ediţie bilingvă spaniolă-română, Traducere şi notă asupra ediţiei Diana Maria Diaconescu, *Prefaţă* Andrei Ionescu, *Postfaţă* Dana Diaconu, Editura Ars Longa, Iaşi, 2011.

Unamuno, Miguel de, *Agonia creştinismului*, Traducere şi prefaţă de Radu Petrescu, Editura Institutul European, Iaşi, 1993.

Unamuno, Miguel de, *Despre sentimentul tragic al vieţii la oameni şi la popoare*, Traducere de Constantin Moise, Prefaţă de Dana Diaconu, Editura Institutul European, Iaşi, 1995.

BDD-A26589 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:22 UTC)