

RESURECȚIA ANTIGONEI

Radu Pocovnicu

DOI 10.46522/CT.2024.01.06

Abstract

The resurrection of Antigone

It is said that some works never die, through their meanings and validity, through the actuality of their depiction of a humanity which remains, now and always, the same. If so, then Antigone is one of the most suitable choices. Both through the general human attitude that the paradigmatic conflict of the tragic depicts – where “both sides of the opposition, considered for themselves, are justified, while on the other hand each of them can realize the true positive content of the goal and its character only by denying and harming the other side”, as Hegel states in *Lectures on Aesthetics* -, as well as by the necessity of an answer to a problem beyond the artistic field, in our very current existence: namely, war. From this point of view, re-reading Antigone in the key of a contemporary perspective could give us the opportunity to confirm the values and actuality of the ancient Greek dramatist. But not only that. In a way it is like opening a Pandora’s Box, one originating in ancient Greece. Besides the fact that it had laid the foundations for the debate about the morality of the city and the individual’s “despair” of ethical origin, it seems that it also deals in an exhaustive manner with the topic and implications of war – a radical event of the city, which enshrines a very specific relationship in history, both at individual and at state levels, and which arises from the discursive mediation of a narrative that is also our object of study.

Keywords:*Antigone, war, ethics, theatricality, narratives*

Dramaturgia a reflectat mereu războiul și consecințele acestuia. Din Grecia antică și până în zilele noastre, a pus oglinda societăților dezbinată cu alții, sau cu ele înseși. Și nu numai atât. De la setarea normelor de conviețuire și apartenență socială, teatrul a fost mereu și un catalizator de idei și nu de puține ori o rampă pentru discursul politic. Primele semne ale chestionării semnificațiilor războiului în dramaturgia europeană le găsim în Grecia antică. Ele încep cu Eschil și se sfârșesc cu Sofocle. Doi autori între care, în ciuda multor asemănări, există o diferență esențială: dezbaterea de pe poziții opuse, sub raportul moralei, a problematicii unui subiect inerent condiției umane în istorie – războiul. În acest sens, Eschil este cel mai vechi, iar cel de-al doilea, Sofocle, „contemporanul nostru“. Cu gândul la forjarea comunității, Eschil argumentează pentru cetate, lăsând toată puterea pe mâna politicianului, Sofocle, în schimb, privind către individ, pentru a indica superioritatea relativă a statului față de cel dintâi.

Eschil, fondatorul de Cetate

Eschil este cel dintâi autor antic grec, dar și primul care investighează războiul și circumstanțele sale comunitare. Cu *Prometeu înlănțuit*, autorul merge, mesianic, la urzeala existenței umane, dincolo de care nu există decât luptă – părintele tuturor lucrurilor, cum spune Heraclit: „Trebuie să se știe că lupta este universală, că dreptatea e luptă, că toate se nasc din luptă și nevoie“¹. Când, pentru a avea ordine, trebuie mai întâi să faci față dezordinii, Eschil spune DA războiului, făcând „curățenie“ atât în macrocosmosul, cât și în microcosmosul societății grecești, prin mutarea centrului de greutate în planul ontologicului. În dorința de a sufla viață proaspătului



1. Heraclit, *[Texte Filosofice]*, studiu introductiv de Miron Constantinescu, traducerea textelor de H. Mihăescu, București, Editura de Stat, 1950, p. 13.

chip uman ridicat din țărână de Prometeu, cu gândul la emanciparea individului, respectiv a cetății grecești, autorul își pune eroii să dea piept atât cu capricioșii zei ai Olimpului, cât și cu acei semenii care trebuie corijați, prin materializarea unor conflicte directe și care semnifică, pe de o parte, desprinderea de un transcendent arbitrar (*Prometeu înlănțuit*), iar pe de alta, bătălia dusă de o societate civilizată contra barbariei (*Perșii*).

Lecția lui Eschil este că, de acum înainte, o viață demnă de natura umană ține de sfera raționalității și a responsabilității. Deși zeii nu dispar, iar destinul va juca în continuare un rol important în viața eroilor, societatea umană – ca un construct imanent și rațional – își va găsi resorturile corecte de funcționare doar atunci când vorbele și faptele individului vor putea fi integrate unui sistem de valori obiectiv. Acesta va trasa coordonatele social-morale ale unei noi comunități, cu aplicabilitate etică generală, în cadrul unei societăți al cărei specific este natura politică. Trăvialul nu este însă doar exterior. Luptei externe îi preexistă o luptă internă, iar aceasta este conflictul interior, cu propriile „erini”, în fapt lupta atât de particulară a eroului tragic antic grec, prins în tensiunea dintre apolinic și dionisiac, în dorința de a se depăși, descotorosindu-se de factorul irațional. Țintind exact în inima acestui antagonism funciar, autorul pune în lumină un aparent paradox, confirmat ulterior de istorie: războiul creează și distruge în același timp. Eschil imaginează un personaj care joacă în această carte a nașterii polisului grec o viață ce va fi brutal, dar eficace eliminată, pentru ca, prin sacrificarea sa, societatea grecească să renască pe alte considerente, potrivit spiritului epocii.

Sacrificiul necesar

Clitemnestra este văzută în general ca reprezentând o negație, în *Orestia* lui Eschil. Autorul își conduce intriga către un scop clar: o societate ghidată de legi valabile pentru toți nu poate apărea decât dacă epurează reziduul de castă al comunității conduse de spirit revanșard, așadar întemeindu-se pe resorturi instituționale, obiective, imparțiale. Curmând saga sângeroasă a afacerilor de trib plecând de la mit, Eschil are nevoie de o ultimă, exemplară, vărsare de sânge. Iar aceasta

este crima pe care o săvârșește Oreste. Clitemnestra este sacrificiul necesar pentru a zidi noua cetate, al cărei fundament este o nouă justiție, bazată pe rațiune. Ce se vede în piesă este ura eroinei, răzburarea ei – parte a intrigii pe care merge, în mod logic, în construcția și sensul piesei, Eschil. Prețul plătit, și cerut cu satisfacție de noii partizani ai dreptății îl cunoaștem. Ce se arată mai puțin este strigătul ei, al mamei care își vede sacrificată fiica, pe Ifigenia, împotriva unor aranjamente politice și militare, a unui război, pentru ea, absurd. În schimb, pentru Agamemnon, Ifigenia reprezintă un calcul pragmatic, am spune. Desigur, regele oscilează, nu-i este indiferentă soarta fiicei sale, dar este cu spatele la zid. Trebuie să ia o decizie care, aparent, nu-l privește doar pe sine. Ceea ce va face Agamemnon este să ia o hotărâre și să delibereze, fapt care încadrează precis acțiunea sa în orizontul politicii și care trimite la acel imaginar al discursului politic de care amintește Ricoeur când vorbește despre joncțiunea dintre forță și putere: „Discursul este modul de existență al unui imaginar al forței, imaginar al cărui nume e putere”².

Privind în afara acestui cerc al discursului, Clitemnestra se poziționează față de fiica sa printr-un raport direct, al maternității și iubirii. Iar strigătul ei, oricât de surd se aude sub glasul chibzuitului, dar intransigentului Apollo, este unul de o profundă valoare umană, baza pe care se întemeiază orice relație eminentamente etică, lumea relației Eu-Tu. Întrucât „Cel care experimentează, nu participă deloc la lume. Experiența se petrece fără îndoială «în el», dar nicidecum între el și lume. Lumea nu participă la experiență. Ea se lasă experimentată, dar nu este afectată, pentru că ea nu face nimic pentru aceasta, și nici nu i se întâmplă nimic prin aceasta”³. Aceste vorbe i se potrivesc perfect lui Agamemnon căruia, oricâtă zbatere i-ar aduce dilema morală, îi este interzis să-și privească în ochi fiica până la capăt. În schimb, pentru Clitemnestra,



2. Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Amarcord, 2001, p. 330.

3. Martin Buber, *Eu și Tu*, traducere de Ștefan Augustin Doinaș, București, Editura Humanitas, 1992, p. 2.

lucrurile stau exact invers. „Lumea ca experiență aparține cuvântului fundamental Eu-Acela. Cuvântul fundamental Eu-Tu întemeiază lumea relației.“⁴

„Măreț“ se construiesc narațiunile politice

Jocul important al dramaturgiei din Grecia antică este deci între individ și colectiv, în care, privilegiind Cezarul, putem doar arunca o privire furișă asupra confruntărilor majore care aparțin individului. Ținând pasul cetății, acesta nu consimte să abdice de la sine însuși, mai ales că, deseori, valorile intră în conflict. Finalmente, balanța înclină în favoarea comunității, de unde se ridică acel *ethos* specific Greciei antice, sursă de inspirație și pentru narațiunile ulterioare ale națiunilor moderne. Actul individului ce înaintează în istorie laolaltă cu ceilalți membri ai comunității, împărtaşind același set de valori, este cu siguranță o mare victorie a umanității. „Diferența dintre istorici și poeți pe de o parte, și filosofi pe de alta a fost că cei dintâi acceptau pur și simplu conceptul grecesc comun de măreție“⁵, iar din acest motiv putem considera *Perșii* (a cărei temă nu derivă dintr-un motiv religios, ci dintr-un mit, ilustrând un eveniment istoric apropiat, înfrângerea cotropitorilor persani de către atenieni) ca „trăind momentul cel mai frumos și cel mai sigur al istoriei ateniene, prin descrierea sentimentului nașterii unei națiuni, un desăvârșit moment comunitar“⁶. Căci un singur lucru caută cei aleși: „Gloria veșnică între cele muritoare“⁷. Sentimentul de mândrie națională, gloria și succesul reputat împotriva unui dușman din exterior au „condimentat“ adesea discursurile politice, fiind invocate pentru a confirma autoritatea statului, marile victorii ale trecutului fiind etalate de către acesta ca niște simboluri ale virtuții și dovezi ale realizărilor lor.



4. *Ibidem*, p. 2.

5. Hanah Arendt, *Între trecut și viitor*, traducere de Louis Rinaldo Ulrich, București, Editura Antet, 1998, p. 52.

6. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. 1, traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971, p. 69.

7. Heraclit, [*Texte Filosofice*], ed. cit., p. 36.

Vorbire versus acțiune

Când rostul omului este să trăiască într-o comunitate umană și să se comporte ca un cetățean, iar teatrul pune oglinda acestei realități (mai mult sau mai puțin perfecte), este de înțeles de ce teatrul a jucat un rol atât de important în viața politică. Dincolo de această apropiere, există și o serie de similitudini în privința mijloacelor utilizate de cele două domenii. Arta politicii este extrem de teatrală, iar arta teatrului a fost întotdeauna impregnată cu relații politice. Această congruență provine din faptul că ambele domenii de practică au aceeași sursă fundamentală: puterea, după cum afirmă Hannah Arendt, autoarea considerând că atât teatrul, cât și politica au același scop: convingerea oamenilor, conducându-i la anumite concluzii⁸. Mutarea accentului pe convingere este o mișcare decisivă ca modalitate specifică de a jongla cu un punct de echilibru mereu fragil, între individ și stat, în sfera vorbirii. A descoperi altfel de „unelte“ în cadrul puterii politice, ce utilizează în mod privilegiat instrumente forte (întrucât orice act de instituire a puterii politice conține în sine corolarul său, forța) a fost,



8. Richard A. Leahy discută similitudinile dintre politică și teatru, sub aspectul scopurilor comunicării, pornind de la teza Hannei Arendt despre Putere și convingere. „Diferența dintre teatru și politică în ceea ce privește puterea este că teatrul implică circumstanțe imaginate, iar politica implică circumstanțe reale. Toate celelalte sunt la fel – oameni și grupuri care interacționează în timp real, iau decizii, ajung la concluzii și trăiesc consecințele. Și teatrul evită pericolele consecințelor reale atât de fundamentale pentru orice acțiune politică. Ideea generală de a folosi teatrul ca instrument de inspirație pentru dialogul politic și de examinare a relațiilor de putere este speranța că, plasând aceste dezbateri dificile și complexe în sfera teatrului, consecințele care de obicei urmează dezbaterilor aprinse și acuzațiilor (vărsarea de sânge, consecințele economice) ar putea fi complet evitate. Actorul cere publicului să creadă în personajul său și în lumea pe care a creat-o, iar politicienii cer publicului încredere în deciziile pe care le iau și delegarea autorității. În felul acesta, politica și teatrul au deopotrivă instrumentele principale de persuasiune – o funcție a puterii pe care o are o persoană în raport cu alta“ – Richard A. Leahy, „The theatre as an examination a power“, în: <https://digitalworks.union.edu/theses/1576>, p. 10, accesat în data de 25.06.2023.

cu siguranță, un salt în ce privește exercitarea autorității. Dat fiind că veleitatea discursivă a politicului este tocmai aceea că joacă mereu într-un dublu sens, autoritatea va avea grijă să inducă percepția că „Forța devine putere pentru a enunța discursul dreptății”⁹. Începând chiar cu experiența Polis-ului și, într-o și mai mare măsură în filosofia politică ce a izvorât din ea, „Acțiunea și vorbirea s-au separat și au devenit activități tot mai independente. Accentul s-a mutat de pe acțiune pe vorbire, și pe vorbire mai curând ca mijloc de a convinge decât ca manieră proprie omului de a răspunde. A fi politic, a trăi într-un Polis însemna că totul se hotăra prin cuvinte și convingere, și nu prin forță și violență”¹⁰.

„Vorbirea violentă”: ideologia

Această separare a vorbirii de acțiune va aduce modificări substanțiale nu doar în politică sau în viața guvernaților în general, ci va conduce la o serie de schimbări inclusiv în domeniul teatrului. Astfel, în dramaturgia războiului, actul de a reprezenta, specific teatrului, demonstrează existența unor constrângeri de natură estetică, care fac imposibilă simpla suprapunere a conflictului armat și a conflictului dramatic. „Între aceste două modele de conflict, ambele bazate pe probleme de spațiu și timp, există o incompatibilitate de natură structurală care, cel mai adesea, reduce războiul la confruntare inter-subiectivă. Orice dramaturgie care reprezintă războiul însuși suprapune așadar un conflict individual conflictului politic.”¹¹ Deci, vorbim, mai degrabă decât să fim violenți. Discutăm, analizăm, hotărâm sau convingem pe cale pașnică, sub pavăza acestui principiu separator – vorbirea – de acțiunea violentă. Însă atâta vreme cât vorbirea rămâne izolată în zona



9. Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, ed. cit., p. 330.

10. Hannah Arendt, *Condiția umană*, traducere de Claudiu Vereș, Gabriel Chindea, Cluj-Napoca, Editura Idea, Colecția Panopticon, 2008, pp. 38-39.

11. David Lescot, *Dramaturgiile războiului* - apud Mirella Patureau, „Despre război și retorica morții în câmpuri de cenușă, sau ce am reținut din teatrul unui jurnalist poet, Matei Vișniec, între istorie și metaforă”, în Oltița Cîntec (coord.), *Sub vremuri. Teatru și conflict*, p. 58.

conflictelor inter-subiective, încă nu ne putem bucura de câștigul izbăvitor al vorbirii. Asta deoarece vorbirea însăși poate deveni o capcană care să devieze exact către realitatea de care a încercat să se separe: violența.

Dramaturgiile războiului care fac acest „ocol critic“ estetic sunt cele ale puternicelor confruntări inter-subiective, confruntări de idei care ne relevă de fapt confruntările, mai adânci, ale limbajului. Dacă avem în vedere existența acestor constrângeri structurale și faptul că tipul de criză ce pune în opoziție, nu conflictele reale, ci conflictele inter-subiective ca fiind determinante pentru dramaturgia războiului, atunci este posibil ca tragedia lumii înseși să fie cauzată de „înghețarea“ limbajului prin abstragerea sa în sfera politicului. Din acest punct de vedere, „Corneille a avut o concepție modernă asupra vieții politice, înțelegând natura ei autonomă“¹². Dramaturgul francez, afirmă George Steiner, a descoperit un adevăr esențial: politica este o traducere a retoricii în acțiune. „Vorbind, personajele dramelor corneillene ajung să-și insuflă sentimente de ură ireconciliabile. Cuvintele ne duc mai departe spre confruntări ideologice de unde nu mai există cale de întoarcere. Aceasta este tragedia fundamentală a politicii“¹³. Așadar, limba este cea care produce efectul devastator al rostogolirii bulgărelui de zăpadă, blocându-i pe politicieni în false certitudini sau în iluzia dreptății. În mod ironic poate, „Funcționarea minții este redusă sau anulată de povara elocvenței ei“¹⁴. Concluzia? În loc să ne folosim de limbă, ne lăsăm folosiți de ea. Încă o vorbă... și deja auzim cum bate războiul la ușă.

„Culturi nimicitoare“

Războiul a fost tratat deseori ca o componentă a evoluției societăților omenești (lupta civilizației împotriva barbariei, lupta pentru independența națională ș.a.m.d.) sau cel puțin



12. George Steiner, *Moartea tragediei*, traducere de Rodica Tinis, Editura București, Humanitas, 2008, p. 57.

13. *Ibidem*, p. 57.

14. *Ibidem*, p. 58.

drept un subiect cu o evidentă conotație pozitivă (cum este și cazul războiului drept¹⁵), fiind asociat principiilor, valorilor morale și ideologice ale unei stat, în preajma momentelor de criză ale comunității, când supraviețuirea sau însăși existența entității politice erau amenințate. Toate aceste principii, consolidate de acel raport ideal individ-colectiv, sub forma obiectivă a universalului care este statul – cum se exprimă Hegel –, arată că războiul este un fenomen puternic impregnat și de sfera culturală, influențând-o și lăsându-se influențat de ea. „Am creat culturi care modelează la rândul lor ceea ce suntem noi astăzi și ne ajută să ne stabilim prioritățile. Prin urmare, nu ne luptăm pur și simplu pentru supraviețuire – pentru alimente, sex, adăpost – ci și pentru concepte abstracte, precum religie sau țară, pentru care credem că merită să ucidem și să ne dăm viața”¹⁶. Rezultatul ar fi că, așa cum războiul a făcut statul, și statul a făcut războiul, după cum afirmă istoricul Charles Tilly.

Această evoluție, care leagă dezvoltarea societăților europene de mersul înainte al istoriei, nu poate fi văzută așadar în afara unor sisteme de idei, ce au raționalizat războiul aproape pretutindeni. Din acest punct de vedere, ideologiile „fie ele idealiste, mesianice, malefice sau pure nonsensuri”¹⁷, dar și religia „care poate fuziona cu naționalismul, oferind atât o cauză pentru care merită să mori, cât și promisiunea vieții eterne”¹⁸, sau naționalismul „termen care are un spectru foarte larg, incluzând atât rasiștii aflați la una din extreme, cât și patrioții care pun preț pe cultura și istoria comună, la



15. Multe voci consideră că există momente în care războiul este permis moral și chiar obligatoriu. Cel mai frecvent mod de a evalua războiul în acest fel se referă la expresia „Teoria Războiului Just”, o tradiție care provine de la Sfântul Augustin, în secolul al V-lea, perpetuată apoi de Sfântul Toma în secolul al XIII-lea. Teoria Războiului Just ia în considerare motivele pentru care se merge la război (*Jus ad bellum*) și conduita războiului (*Jus in bello*).

16. Margaret MacMillan, *Războiul – Cum ne-au modelat conflictele*, traducere din limba engleză de Smaranda Câmpeanu, București, Editura Trei, 2022, p. 28.

17. *Ibidem*, p. 55.

cealaltă extremă – ce au luptat și au ucis și încă fac aceste lucruri în numele țării lor¹⁹ se află la baza celor mai mari conflicte din istorie, fiind de cele mai multe ori și cele mai sângeroase. Când regatul cerurilor sau promisiunea unei alte forme de paradis pământesc devin credințe atât de imperioase, încât împlinirea nu mai suportă nicio amânare, atunci toate acțiunile au parte de o justificare finală. Prin urmare, dacă acceptăm să vorbim cu admirație despre gloria și măreția grecească sau, mai recent, despre pasiunea pentru națiuni, care își are expresia în declarația de dragoste față de stat și de țară, să ne încumetăm să discutăm deschis și despre naționalismul armatei germane din cel de Al Doilea Război Mondial, al cărui crez distorsiona o idee fundamentală. Când Crucea Roșie a propus, în 1945, o zonă de siguranță pentru civilii din Berlin, înalții ofițeri naziști au refuzat disprețuitor această ofertă. „În buncărul său, Hitler și-a întâlnit moartea, delirând și spunând că poporul german îl dezamăgise. Statul nu mai aparține cetățeanului, ci dimpotrivă, cetățeanul aparține statului²⁰”.

Întoarcerea privirii către „celălalt”

Astăzi, privind către acele narațiuni ale discursului politic cu efecte energizante asupra construcției conștiinței civice, către istoriile de altădată, ele ne apar depășite în relația directă cu teatrul. Desigur, nu au dispărut din vocabularul comun atribute precum conștiința națională, eroii, dar ele sunt cantonate mai degrabă într-un registru politic. Și e adevărat că, uneori, acestea reușesc să fie revitalizate, căpătând o forță irepresibilă când sunt canalizate de curentele de factură ideologic-naționalistă extremiste. Factorul determinant în dizolvarea acestui model l-a constituit o etică care a privit mai adânc în interiorul mulțimilor abstracte, a unei etici axate pe individul concret în istorie, începând cu sfârșitul secolului XIX.



18. *Ibidem*, p. 56.

19. *Ibidem*, p. 57.

20. *Ibidem*, p. 58.

În această perioadă, se produce o schimbare radicală a gândirii în care avea să fie produsă opera de artă – urmare a ruperii totale de acel model clasic care își atinge apogeul în idealismul german și al cărui reprezentant marcant este Hegel, pentru care libertatea individului poate exista numai atunci când alegem rațional, și alegem rațional numai atunci când alegem în funcție de principii universale: „Dacă vrem ca aceste alegeri să ne aducă satisfacția dorită, principiile universale trebuie să fie încorporate într-o comunitate organică organizată după principii raționale. Într-o asemenea comunitate, interesele individuale și interesele întregului sunt în armonie. «Alegând să-mi fac datoria, eu aleg liber pentru că aleg rațional. Mă împlinesc servind forma obiectivă a universalului, adică statul. Mai mult, pentru că legea universală este întrupată în instituțiile concrete ale statului, ea încetează să mai fie abstractă și goală. Îmi prescrie datoriile specific situației mele și rolul meu în comunitate»²¹.

Dacă filosoful german stabilea legătura dintre individ și stat pe temeiul unei raționalități „obiective“, ce avea să sufere tocmai din cauza uzurii de a nu-și mai putea crea criteriile din ea însăși, condițiile istorice ale sfârșitului de secol XIX vor năruți complet utopia unei comuniuni organice a individului și statului. Și, odată cu ele, încrederea în atotputernicia rațiunii se va stinge treptat. După cum arată Jürgen Habermas, odată cu intrarea lui Friedrich Nietzsche în discursul modernității, argumentarea se modifică radical. O anumită „denaturare istorică a conștiinței moderne“, sau „inundarea cu conținuturi arbitrare și golirea de tot ceea ce este esențial“ l-au făcut pe filosoful german să se îndoiască de validitatea acestui discurs. „La început, rațiunea fusese concepută în calitate de cunoaștere de sine conciliatoare, apoi ca asimilare eliberatoare, în cele din urmă ca amintire compensatorie, pentru a putea apărea ca echivalent al puterii unificatoare a religiei și pentru a putea depăși, din propriul impuls, rupturile modernității. De trei ori a eșuat încercarea de a face conceptul de rațiune să fie pe măsura programului unui iluminism dialectic. Nietzsche a



21. Peter Singer, *Hegel - Maeștri spirituali*, traducere de Cătălin Avramescu, București, Editura Humanitas, 1996, p. 71.

renunțat la o nouă revizuire a conceptului de rațiune și și-a luat la revedere de la dialectica iluminismului²².

Nietzsche atacă idealul subiectivității pe temeiul raționalității, în schimb, Søren Kierkegaard duce dezbaterea unei posibile renașteri pe tărâmul credinței, singura în stare să ofere sens individului, pus într-o relație „absolută cu absolutul”. Făcând o paralelă între eroul tragic și condiția limitată a lui Avraam, Søren Kierkegaard demonstrează o diferență de natură să elucideze acea triadă – estetic, etic, religios – care își va găsi rezolvarea în actul de credință. „Decizia lui Agamemnon de a-și sacrifica fiica, Ifigenia, pentru binele statului, îl face să se justifice în propriii săi ochi. Faptul că, executând teribilul act, el rămâne încă în interiorul universului etic. Altfel stau lucrurile cu Avraam, cavalerul credinței. Eroul tragic continuă să considere că eticul îi este scopul, chiar dacă asta înseamnă subordonarea tuturor celorlalte îndatoriri încercării de a-l atinge. Avraam, în schimb, transgresează complet eticul, căci are un *telos* mai înalt în afara lui, care îl forțează să se dispenseze de acesta. Iar suferința provocată de această abandonare a universalului nu poate fi comparată cu nicio suferință ce poate fi resimțită pe teritoriul moralei. El rămâne singur și izolat, fără posibilitatea de a-și justifica în fața altora o acțiune ce nu poate apărea altfel, la nivelul gândirii și al comportamentului rațional, decât ca deosebit de ultragioasă, și chiar absurdă²³.

Dramă istorică, dramă personală

Fixat pe subiectivitate, centrul de greutate al reflecției se mută tot mai mult pe individ, locul narațiunilor centrale fiind luat de o reeașzare ontologică, în filosofie și artă, de o fragmentare multiplă și reevaluare a vocilor celor „fără de putere”. Tot așa, subiectul războiului în dramaturgie începe să țină seama tot mai mult de o dimensiune necunoscută



22. Jürgen Habermas, *Discursul filosofic al modernității – 12 prelegeri*, traducere de Lepădatu Gilbert V, Zamfir Ionel, Stan Marius, București, Editura All, 2002, p. 95.

23. Parick Gardiner, *Kierkegaard*, traducere de Laurențiu Ștefan-Scarlat, București, Editura Humanitas, 1997, p. 83.

până atunci, la mai puțin de un secol distanță de acel ultim miraj care a reprezentat drama istorică de factură romantică – care concentra sub specia sa toate dezideratele colectiv-politice ale tinerelor națiuni europene – ridicându-se încet, dar real, concret, istovit și neputincios – individul, omul cel mai modest dintre pământeni, actorul pasiv al istoriei.

Întinzându-se din Renaștere și până în Romantism, de la Shakespeare până la Ibsen, drama istorică a găsit teren fertil și în spațiul românesc, ca materializare a elanurilor pașoptiste de identitate și uniune națională, printre dramaturgii care au consacrat acest gen numărându-se V. Alecsandri, B.P. Hașdeu, B.Ș. Delavrancea. Dincolo de alinierea estetică și ideatică europeană ale acestor opere autohtone, este interesant de observat modificarea direcției pe care a cunoscut-o drama națională în spațiul cultural românesc, odată cu resurecția subiectivității și a eticului ultimului secol. În *Literatura română postbelică*, Nicolae Manolescu amintește de *A treia țeapă*, a lui Marin Sorescu, care, în opinia criticului, este construită pe o dublă dimensiune: „1. demistificarea mitului domnitorului patriot (Țepeș este un personaj difuz, tocmai pentru a sugera că e vorba de un mit, care are puține legături cu realitatea istorică) 2. de golire de semnificație, prin parodie și pastișă a dramei istorice ca modalitate dramatică. Ambele demersuri se înscriu în paradigma postmodernă. Curajul civic ponderat al lui Marin Sorescu de a denunța inflația naționalistă din discursul oficial, merge mână în mână cu curajul estetic de a denunța o tradiție care, prin exces, devenea sufocantă. Marin Sorescu a golit de semnificații o formă consacrată (teatrul istoric) și a umplut-o cu un nou conținut, livresc și ludic, parodic și demitizant. Scena finală, când Țepeș urcă el însuși în sinistrul instrument care l-a consacrat în posteritate, este cât se poate de limpede”²⁴.

De acum încolo, nu eroul – purtătorul unor idealuri care sunt și nu sunt ale lui –, ci omul de rând va fi cel mai în măsură să depună mărturie despre dezastrul și consecințele

24. Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. 2, Brașov, Editura Aula, 2001, p. 341.

acestui eveniment în care se găsește de multe ori fără voia lui, războiul. La nivel dramatic, semnificativă este și punerea sub semnul întrebării a *catharsis*-ului, unul dintre scopurile teatrului așa cum îl definise Aristotel, și care a consacrat iluzia scenică drept adjuvantul principal al acestei arte.

O cotitură estetică

Astfel, vizionarul politic Brecht îl va combate pe naturalistul Stanislavski, pe temeiul modalității de receptare estetică a operei, pornind de la jocul actorului și al iluziei scenice implicite de interpretarea lumii într-o cheie naturalistă (pe care o propune pedagogul rus). Regizorul german produce dinamizarea narațiunii centrale, anunțând că teatrul nu este un vehicul pasiv de idei, ci menirea lui este chiar să le pună în discuție. Acuzarea lui Brecht țintește dizolvarea *catharsis*-ului, care este efectul presupuziției de a lua lumea așa cum este, prin inversarea actanților și asumarea – prin filtrul conștiinței și a spiritului critic – a rolului activ al spectatorilor. Desigur, impactul sub care avea să-și dezvolte perspectivele Brecht se petrece în decadele catastrofice ale celor două războaie mondiale, teatrul fiind văzut drept un instrument de combatere și schimbare politică sub presiunea vremurilor, față de interesul specific al lui Stanislavski de la început de secol XX, fixat mai degrabă pe o problematică de ordin artistic, în sensul în care teatrul cerea tot mai mult o revizuire a mijloacelor de expresie, pe care pedagogul și regizorul rus o dezvoltă pentru ceea ce avea să devină baza artei actorului, de atunci și până în zilele noastre.

Sub acest aspect al discuției privind teatrul ca artă-instrument, perspectiva brechtiană devine o sursă de inspirație ce va avea un impact major asupra mișcărilor teatrale și performative ulterioare, ca expresie de mediere a protestului civic, cât și posibilitatea de a-i oferi individului o voce adecvată prin care poate refuza *establishment*-ul moral și politic al societății în care trăiește. Este rațiunea de a exista a unor trupe și artiști care vor crea în această nouă dimensiune a teatralității secolului XX. Toate aceste tendințe centrate pe om au la bază suportul unei întregi literaturi artistice și filozofice subiectivist-existențialiste, care, depășind perspectiva

individului supraviețuind în „marea istorie“, devin o pledoarie pentru omul care „ființează“ în marginea ei, o pledoarie etică, în detrimentul politicilor unor societăți guvernate de tendințe globalizant expansioniste care tind să-l ignore sau să-i ascundă adevărul.

Narațiuni centrale, narațiuni periferice

Dacă un dușman extern este o amenințare clară, care poate fi ușor înțeleasă, „un război civil este mai degrabă alimentat de furia și durerea resimțită în momentul în care îți dai seama că tabăra adversă te-a trădat și nu înțelegi de ce“²⁵. Începând cu sfârșitul Războiului Rece, viața, politica, arta trec și ele printr-un proces de transformare major, una dintre consecințele destrămării Uniunii Sovietice fiind războaiele inter-etnice, care au afectat fostele state aflate în zona de influență a URSS. Acest fapt a condus la o serie de conflicte, cazul Iugoslaviei fiind cunoscut ca unul dintre cele mai atroce. Istoria recentă a acestor evenimente este oglindită și de teatrul contemporan aplecat spre dramaturgia războiului, cu conflicte neobișnuit de violente. În scrierile unor autori ca Lars Noren (*Război*), Biljana Srbljanovic (*Trilogia belgradeană*), Matei Vișniec (*Cuvântul progres rostit de mama sună teribil de fals, Femeia ca un câmp de luptă*) sau Gianina Cărbunariu (*20/20*) – ca să enumerăm doar câțiva dramaturgi și câteva opere relevante – se regăsesc consecințele dezastruoase prin care trece omul, din cauza războiului.

Eroul dramaturgiei clasice, care ducea de unul singur „suferința unui întreg popor“ nu mai are vlagă, nu mai are putere să se impună. Întregul eșafodaj ideatic al narațiunii central-naționale se dărâmă ca un castel de nisip, iar acest moment coincide cu desprinderea dramaturgiei războiului de zona puterii, ca „PR“ secular în mâna politicianului din Clasicism încoace. Într-o societate deschisă, utopia proiectului național-comunitar devine tot mai firavă, resursele idealității epuizându-se în realitatea eșuată a istoriei. Morala? Este chiar aceea că nu mai există o morală, nu una care să



25. Margaret MacMillan, *Războiul – Cum ne-au modelat conflictele*, ed. cit., p. 57.

fundeze adânc în solul colectivității principii și valori comunitare valabile. Puterea politică este văzută, în sfârșit, ca un construct diferit de individ, cu interese și ambiții care nu sunt neapărat ale sale, adesea chiar împotriva sa.

La rândul său, teatrul nu mai poate construi, ca altădată, în interiorul narațiunii politice, ci doar să dezbată pe marginea catastrofei la care duce acesta. Nu mai oferă suport, ci doar arată eșecul politicului în gestionarea relației fundamentale individ-stat pe care s-a clădit odinioară. În dramaturgia interesată de problemele inter-etnice de după anii 1989, războiului împotriva celuilalt, străin, i se substituie războiul împotriva apropielului. Din rațiuni care îi scapă omului obișnuit, războiul nu mai este purtat dincolo de granițe, sau pentru apărarea acestora, ci chiar în interiorul lor, în vecinătate, față de un altul care este ca mine însumi. Iar uneori, chiar împotriva fratelui (de sânge, dar etnic diferit). Acest conflict survine în momentul când un grup de indivizi, care au format până de curând o comunitate, se întorc deodată unii împotriva altora, „iubirea de odinioară, sau cel puțin toleranța, transformându-se în ură”²⁶. Când realitatea politicului, în contextul constituirii națiunilor după desenul unor granițe istoric relative, se revendică în continuare de la un ideal comunitar clasic, punând în opoziție membri *de facto* ai comunității, se întrevede cel mai bine această perplexitate care readuce în prim plan o diferență: între moralitate și etică. Între un bloc discursiv încastrat de principii abstracte, necesare supraviețuirii politicului, și efectele confruntărilor reale ale indivizilor surprinși în situații de criză majore și care se trezesc, deodată, într-o nouă dimensiune umană a existenței.

De această dezbatere esențială nu sunt străine nici teatrul și artele performative, după cum observă Mihaela Michailov. „În contextul actual, dominat de carisma hiper-militarizată și ofensivelor armate distructive care fac parte din discursul zilnic *mainstream*, discurs în care orice tentativă de a susține politic anti-război contravine excesului propagandistic pro-înarmare, afirmat constant de marile puteri în beneficiul



26. Margaret MacMillan, *Războiul – Cum ne-au modelat conflictele*, ed. cit., p. 57.

intereselor economice, se articulează o întrebare: care este rolul artelor performative? Ce reafirmă, ce contestă radical, cum se poziționează? Cred că unul dintre posibilele răspunsuri vine din felul în care înțelegem raportul de tensiune dintre performarea unor narațiuni oficiale de confirmare și performarea unor narațiuni de adversitate. Cele din urmă au rolul de a nu se supune doxei oficiale a celor aflați la putere, de a fi împotriva cunoașterii convenționale²⁷.

Anti-gonos, paradoxalul nume al Celei care s-a născut să aducă în viață iubire, nu ură

Desprinzând de aici una dintre grilele importante de interpretare a relației dintre individ și stat, filozoful francez Paul Ricoeur vorbește despre cele două pedagogii ale speței omenești, cea a iubirii și cea a justiției, amintind că, odată cu statul, o anumită violență își face apariția, având caracterul legitimității. „Aceași filosofi care au făcut din Cetate culmea cea mai înaltă a vieții morale au renunțat între altele să unifice idealul contemplativ al înțeleptului cu idealul practic al șefului de stat. Morala lor se spargea astfel în două și rămânea insolubilă dificultatea de a se articula, unul asupra altuia, cele două modele de perfecțiune și fericire, modelul filosofic și modelul politic.”²⁸ Iată obiecția principală, formulată pentru prima dată în istoria teatrului chiar de către Sofocle. Și, astfel, cercul anticilor, al modernilor și al contemporanilor deopotrivă se închide. Moralitatea și etica devin doi termeni care, împotriva originii comune, intră în polaritate și creează o tensiune semnificativă. Investind în individ, în a cărui tulpure, dar lucidă conștiință sondează, Sofocle creează un plan paralel de existență, iar cei care căzuseră într-o prea adâncă admirație a Cetății odată cu Eschil ies încet de sub vraja *ethos*-ului narativ al colectivității. Ce face Sofocle este să tranșeze o dispută, clarificând termenii, separând taberele.



27. Mihaela Michailov, „Ofensiva contra-istoriilor naționale. Narațiuni marginale anti-militariste”, în Oltița Cîntec (coord.), *Sub vremuri. Teatru și conflict*, Iași, Editura Junimea, 2022, p. 46.

28. Paul Ricoeur, *Istorie și adevăr*, traducere și prefață de Elisabeta Niculescu, București, Editura Anastasia, p. 270.

Piesa *Antigona* reprezintă dezbateră esențială a celor două teze (individ *versus* cetate, moral *versus* etic), care își va dovedi perenitatea de-a lungul secolelor, cât timp omul e parte din societate, parte dintr-un timp în care este prins inevitabil, fără putință de scăpare, agent activ sau pasiv al istoriei.

Când Sofocle a scris *Antigona*, teatrul a chestionat pentru prima dată, într-un mod fundamental, problematica eticii în cadrul războiului. Se știe. Subiectul piesei pune în conflict două teze opuse, opinia rigoristă a apărătorului cetății și dorința fierbinte, firească, a surorii care vrea să își îngroape fratele. Un conflict între lege și tradiție, între instituția politică și viață. Între morală și etică. Creon are, și nu are dreptate. El se face vinovat, tocmai pentru că respectă un principiu fără „normă întreagă“, în planul valorilor umanului. Cum ar spune Judith Butler, regele Tebei trebuie să răspundă în fața acuzației de distribuire diferențiată a „doliului public“, o chestiune politică de importanță capitală, din momentul în care „Antigona a ales deschis să jelească moartea unuia dintre frații ei chiar dacă asta era împotriva legii“²⁹. În piesă, semnificativ este tipul de abordare pe care o adoptă Creon față de Antigona și mai ales fundalul politic pe care își întemeiază această decizie. Dacă aparent este vorba despre orgoliul poziției sale, de prim apărător al cetății, o privire mai atentă ne indică că regele joacă după reguli deloc arbitrare. Regele este autorizat, chiar obligat să ia această decizie din cauza situației funeste în care se află – „doliul public“ –, și care se cere imperios satisfăcută. Cum doliul public este legat de indignare, în fața nedreptății sau a pierderii insuportabile, această indignare este răsfrântă evident asupra lui Eteocle, a cărui viață merită plânsă, spre deosebire de Polinice.

Astăzi, este posibil să interpretăm lucrurile diferit. Sigur este că și acum, ca oricând în istorie, răspunsurile noastre morale sunt influențate tacit de anumite cadre interpretative. „Simțim mai multă oroare și repulsie morală față de viețile pierdute în anumite condiții decât față de cele pierdute în



29. Judith Butler, *Cadre de război – Figurile umanului și politicile suferinței*, traducere de Lelia Marcău, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2014, p. 50.

alte condiții. Ceea ce simțim noi este în parte condiționat de modul în care interpretăm lumea din jurul nostru³⁰. Legile omenești pot fi oricând modificate și chiar sunt întotdeauna schimbate în funcție de cum bate vântul istoriei. Însă acele valori absolute la care se raportează eticul sunt mereu aceleași. Căci autoritatea nu poate porni de la iubire. „Sub forma sa cea mai legitimă, Justiția este deja o modalitate de a plăti răul cu rău. Pedepsa, în esența ei, consumă cea dintâi ruptură în etica iubirii. Căii scurte, imediateții iubirii, ea îi opune calea lungă, medierea unei educații coercitive³¹.”

Angrenați într-un război fratricid, Eteocle (protectorul cetății) și Polinice (agresorul) sunt ambii răpuși. Când moartea a răpit pe cele mai dragi ființe de lângă ea, Antigonei nu-i mai rămâne decât un ultim și simbolic gest de prețuire, aflat deasupra tuturor legilor omenești: să-și îngroape fratele. Pe singurul rămas neîngropat, Polinice, căci primul a primit toate onorurile convenite unui erou care și-a apărat patria. Ca un corolar unui război contemporan binecunoscut nouă, când moartea răpește vieți omenești în stânga și în dreapta granițelor și de fapt pretutindeni, istoria pare că se repetă, iar Antigonei de azi nu-i mai rămâne decât să-și îngroape aproapele, anti-eroul, acest frate rătăcitor căzut în dizgrația istoriei.

Bibliografie:

- ARENDDT, Hannah, *Între trecut și viitor*, traducere de Louis Rinaldo Ulrich, București, Editura Antet, 1998.
- ARENDDT, Hannah, *Condiția umană*, traducere de Claudiu Vereș și Gabriel Chindea, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007.
- ARISTOTEL, *Poetica*, traducere de D.M. Pippidi, București, Editura Științifică, 1957.
- BĂLEANU, Andrei, *Teatrul furiei și violenței*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- BERLOGEA, Ileana, *Istoria teatrului universal*, vol. 1, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.



30. *Ibidem*, p. 53.

31. Paul Ricoeur, *Istorie și adevăr*, op. cit., p. 272.

- BOAL, Augusto, *Teatrul oprimaților și alte poetici politice*, traducere de Georgiana Bărbulescu, prefață de George Banu, București, Editura Nemira, 2017.
- BUTLER, Judith, *Cadre de război – Figurile umanului și politicile suferinței*, traducere de Lelia Marcău, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2014.
- CÂNTEC, Oltița, *Sub vremuri – Teatru și conflict*, Iași, Editura Junimea, 2022.
- CRIȘAN, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008.
- ELIADE, Mircea, *Ifigenia*, [s.l.], Editura Cartea Pribegei, 1951.
- ESCHIL, *Rugătoarele, Perșii, Șapte contra Tebei, Prometeu înlănțuit*, traducere, prefață și note de Alexandru Miran, București, Editura Univers, 1982.
- Eschil, *Orestia*, traducere, prefață și note de Alexandru Miran București, Editura Univers, 1979.
- EURIPIDE, *Teatru complet*, traducere, prefață, note și comentarii de Alexandru Miran, Editura Gunivas Arc, Chișinău, 2004.
- FRANKL, Viktor, *Dumnezeul neștiut*, traducere de Ioana Brigle, București, Editura Trei, 2021.
- GARDNER, Patrick, *Kierkegaard*, traducere de Laurențiu Ștefan-Scalat, București, Editura Humanitas, 1997.
- HABERMAS, Jürgen, *Discursul filosofic al modernității – 12 prelegeri*, traducere de Gilbert V. Lepădatu, Ionel Zamfir, Marius Stan, studiu introductiv Andrei Marga, București, Editura All, 2002.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Despre artă și poezie*, traducere, selecție și note de Ion Ianoși, București, Editura Minerva, 1979.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, traducere de D.D. Roșca, București, Editura Academiei RSR, 1966.
- HERACLIT, *[Texte Filosofice]*, traducerea textelor de H. Mihăescu, studiu introductiv de Miron Constantinescu, București, Editura de Stat, 1950.
- KIERKEGAARD, Søren, *Frică și cutremurare*, traducere de Adrian Arsinevici, București, Editura Humanitas, 2005.
- LEAHY, A. Richard, *The theatre as an examination a power: combining political theory and theatre history*, New-York, Union College – Digital works, 2008.
- LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Belval, Éditions Circé, 2001.
- MACMILAN, Margaret, *Războiul – Cum ne-au modelat conflictele*, traducere de Smaranda Câmpeanu, București, Editura Trei, 2022.

-
- MANOLESCU, Nicolae, *Literatura română postbelică*, Brașov, Editura Aula, 2001.
- MITTER, Shomit; SHEVTSOVA, Maria, *Cincizeci de regizori cheie ai secolului 20*, traducere de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, București, Editura Unitext – FNT, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Genealogia moralei*, traducere de Darie Lăzărescu, București, Editura Mediarex, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nașterea tragediei*, traducere de Lucian Priscop, București, Editura Cartex, 2018.
- PANDOLFI, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. 1, traducere de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971.
- RICOEUR, Paul, *Istorie și adevăr*, traducere și prefață de Elisabeta Niculescu, București, Editura Anastasia, 1996.
- RICOEUR, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurecsik și Margareta Gyuresick, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
- SINGER, Peter, *Hegel*, traducere de Cătălin Avramescu, București, Editura Humanitas, 1996.
- SINGER, Peter, *Tratat de etică*, traducere de coordonată de Vasile Boari și Raluca Mărincean, cuvânt înainte de Vasile Boari, Iași, Editura Polirom, 2006.
- SOFOCLE, *Antigona*, traducere de Eusebiu Camilar, George Fotino și Dan Botta, studiu introductiv Ovidiu Drâmba, București, Editura Tineretului, 1958.
- STEINER, George, *Moartea tragediei*, traducere de Rodica Tinis, București, Editura Humanitas, 2008.