

LBRIS

We know
books

CRISTIAN STAMATOIU

CONFIGURAREA REFLEXULUI ANTROPOLOGIC AL SPECTACOLULUI

(Curs al istoriei teatrului
prin mentalul colectiv *contiguu*)



Cluj-Napoca
2022

Cuprins

O PANORAMARE CU MAI MULTE FOCALIZĂRI

1. Teatrul – o „volumizare” scenică a postlecturii	11
2. Structurile mentale colective în istoria culturii	22
2.1. Succesiuni în structurarea mentalului colectiv	23
2.1.1. Mentalul colectiv <i>contiguu</i>	23
2.1.2. Mentalul colectiv <i>discontiguu</i>	35
2.1.3. Mentalul colectiv <i>izolant</i>	42

**STRUCTURILE MENTALE COLECTIVE
CONTIGUE**

1. Omul semnelor pre-teatrale	53
1.1. Matricele compozite ale sacrului.....	56
1.2. Matricele unificatoare ale sacrului.....	60
1.3. Ideologii ale reprezentărilor vizuale în monoteism.....	64
2. Miracolul grec și „misteriile” sale	71
2.1. Despărțirea prin ditirambi a Helladei de vârstă primitivă a canibalismului și omofagiei	76
2.1.1. <i>Dionysos extra muros</i>	77
2.1.2. <i>Dionysos intra muros</i>	81
2.1.3. Eclipsarea lui <i>Dionysos</i> din <i>theatrum</i>	89
2.1.4. Desprinderea genurilor teatrale din <i>corpusul</i> dionisiac	93
2.1.5. Spațiul spectacular olimpic.....	98
2.2. Arhitecturi teatrale greco-latine	102
3. Părinții tragediei și amurgul prelung al zeilor	112
3.1. Eschil – panopticul infrafracțiunilor homerice	113
3.2. Sofocle – „complexul oedipian” înainte de... Freud	121
3.3. Euripide – postistoria zeilor	129

4. Primele trei „vârste” ale comediei.....	136
4.1. Aristofan – subversiunea constructivă a satirei.....	140
5. Fastul decăderii în spectacologia latină	151
5.1. Substratul hellenic al spectacologiei latine	153
5.1.1. Jocurile romane ale sortii și spectacolul improvizatei	153
5.1.2. Încorsetarea progresivă a unor <i>ludi scaenici</i> prin scenarii scrise	161
5.1.3. Filiera cultă, a dramaturgilor	164
6. Teatrul medieval: ruptură și reinventare pentru primul Mileniu creștin	168
6.1. Amendamente la percepția Evului Mediu european	168
6.2. Miracolul și „Miracolele” teatrului religios.....	170
6.2.1. <i>Drama liturgică</i>	172
6.2.2. <i>Miracolele</i>	173
6.2.3. <i>Misterele</i>	175
6.3. Tranziții scenice pe axa sacru – laic	178
6.4. De la teatrul profan, la... profanare.....	180
7. Orientări și dezorientări... orientale.....	187
7.1. Asia de Sud-Est: India și Indonezia	189
7.2. Extremul Orient: China și Japonia.....	193
7.3. Orientul Mijlociu	202
8. Renașterea și exilul Bizanțului în Occident.....	204
8.1. „Rinascimento” și narcisismul inițial benign	205
8.2. <i>Commedia erudita/grave</i>	208
8.3. <i>Comédia Cómmediei dell'Arte</i>	212
8.3.1. Căile europene ale lui Arlecchino.....	228
8.4. Euroscepticismul Renașterii elisabetane	230
8.4.1. Geografii teatrale pe firul istoriei și al râului: Tamisa la Londra în vremea lui Shakespeare	233
8.5. Shakespeare, „Will”-upon-Avon	243
8.5.1. Istorii moralizatoare despre o istorie întotdeauna imorală	249
8.5.2. De la <i>Pasiune</i> la... <i>pasiunii</i>	251
8.5.3. Domesticirea scorpiei prin... comedie.....	258

8.5.4. Testamentul „alb” și cel „negru” de la 1611	259
8.6. „Shakespear-opera”	265
9. Clasicismul și formalizarea perenității	266
9.1. Barocul, ca pasaj decadent spre... culmile clasicismului	267
9.2. Textele și contextele apariției clasicismului	272
9.2.1. Geografia teatrale pe firul istoriei și al râului: Sena la Paris și – <i>via</i> Marly – la Versailles, în vremea lui Molière.....	275
9.3. „Arta poetică” a clasicismului.....	313
9.4. Pseudoclasicismul marilor tragici francezi	316
9.4.1. Pierre Corneille – „El Sidi” și dizidența estetică	316
9.4.2. Jean Racine – forța devastatoare a feminității	319
9.5. Clasicismul și reconsiderarea comediei: Molière.....	323
9.5.1. Condițiile și condiția comediei în clasicism.....	324
9.5.2. Cele trei raporturi de proximitate ale comicului cu tragicul în comedilografia lui Molière.....	325
10. Iluminările științei și umbrele raționalismului	341
10.1. Teatrul iluminist francez și sincopa Terorii republicane.....	343
10.2. Teatrul iluminist italian și exilarea în universalitate a <i>Commediei dell'Arte</i> : Carlo Goldoni.....	346
10.3. Complexele de superioritate ale iluminismului german: <i>Aufklärung</i> și <i>Sturm und Drang</i> . J. W. von Goethe.....	349
11. Romantismul – uzurpare estetică și geniu creator oniric	353
12. Mecanismul secesionist al afirmării realismului	359
12.1. Replica artelor față de sfidările tehnologiei	362
12.1.1. Reinventarea artelor prin desprinderea de realitate.....	363
12.1.2. Reinventarea artelor prin rivalizarea cu realitatea	365
13. Epicentrul francez al realismului și dezvoltările sale geoculturale	373
13.1. Filiera protestantă a nordului depresiv	373
13.2. Filiera ortodoxă a „nostalghiei”	374

14. Prefigurarea modernismelor de către realism(e).....	376
14.1. Henrik Ibsen – demitizarea conveniențelor burgheze.....	377
14.2. N. V. Gogol – mesianismul comediei	384
14.3. A. P. Cehov și <i>strămodernitatea</i>	389
14.3.1. Doctorul Cehov și epidemia de „p e s c ă r u ș i r e”	395
14.3.2. Istoria, după „istoriile” lui Cehov	404
14.4. Termeni specifici ai realismului în spațiul rus.....	404
15. „Rezervația” americană de realism și lipsa de rezervă	
în ideologizarea realismului european	406
15.1. Tradiția „neutralismului” american.....	407
15.1.1. Eugene Gladstone O’Neill – modelele tragismului antic	
în Epopeea Westului.....	408
15.1.2. Tennessee Williams – desfigurarea în serie	
a lui „Southern Belle”.....	413
15.1.3. Arthur Miller – <i>Moartea unui comis-voiajor</i>	
și sfârșitul familiei tradiționale.....	417
15.2. Transfigurări ideologizate ale realismului european	420
16. Frontiera insulară și recesivă	
a mentalului colectiv c o n t i g u u	424
16.1. Existențialism și existență franceză	425
16.1.1. Jean-Paul Sartre – ipocrizia revoluției pe seama altora.....	425
16.1.2. Albert Camus – depersonalizarea revoltei	434
ANEXĂ	441
Profil de autor.....	447
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ ȘI ORIENTATIVĂ.....	451

O PANORAMARE CU MAI MULTE FOCALIZĂRI

1. Teatrul – o „volumizare” scenică a postlecturii

*Literatura este un act de creație ficțională fixată material prin acțiunea cu un agent de imprimare asupra unui suport având memoria fizică a (în)semnelor alfabetice ordonate de către semantică. Această propoziție de valoare acoperă atât istoria tehnicilor și a tipurilor de scriere, cât și a genurilor literare, cu speciile și subspeciile lor, practicate în diverse limbi. Astfel, „stilusul”, obiect ascuțit cu care latinii scriau pe tăblițe de ceară, a cuprins între înțelesurile sale o serie vectori ce au urmat progresul tehnologic din preistorie până astăzi: mâna propriu-zisă, sfoara și nodurile, dalta, așchia cu secțiune triunghiulară, stiletul de bronz, pensula, creta sau cărbunele, pana de găscă, tocul cu peniță, creionul, stiloul, mașina de scris, pixul cu bilă sau cu vârf din fibre, tastatura de PC, tastatura virtuală de *smartphone*, raza laser... În paralel, *suprafețele având o natură impresionabilă* ale scrierii au cunoscut și ele evoluții ale *texturilor*, respectiv: corpul uman însuși, lut, roci diverse, piei de animale, tencuială, mozaic, metale, mătase, papirus, pergament, tăblițe de ardezie sau de ceară, hârtie, cartelele perforate, tuburi catodice, disc floppy, CD/DVD, impulsuri electrice, cabluri metalice sau cu fibre optice, ecrane catodice ori LED, unde electromagnetice și chiar spațiul înconjurător în care să se facă proiecții laser în 3D...*

Acțiunea *uneltei* asupra *suportului* va genera în *actul scrierii într-un cod* (pictografic, mnemonic, ideografic, cuneiform, hieroglific, silabic A și B, alfabetic)² și într-o anumită *limbă*, un Mesaj³ destinat să lege numai Emițătorul și Receptorul care stăpânesc toate elementele generatoare de

² „Les origines de l'écriture” [Rădăcinile lumii: Originile scrierii, fr.], în: numărul special din *Les cahiers de Science & vie*, seria *Les racines du monde*: no.107, oct.-nov. 2008.

³ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* [Eseuri de lingvistică generală, fr.], Paris, 1963, pp. 17-18, *apud* Arition Vraciu, *Lingvistică generală și comparată*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 60.

text. Iar acesta poate chiar deveni *artă literară*⁴ atunci când Mesajul este *transfigurat* în conștiința Receptorului într-o *realitate secundă*. Procesul este însă condiționat de existența unei *scriituri* devenită *conotativă* prin depășirea „gradului zero”⁵ cu ajutorul unui *limbaj metaforic*, singurul capabil să genereze *literaritate*. Modalitatea prin care fiecare scriitor își însuflețește *scriitura* și *mesajul* prin *conotații* se numește nu întâmplător *stil*, iar unitățile sale constitutive sunt *figurile de stil*⁶.

Prin *lectură* Mesajul astfel generat *literal și literar* înflorește în *plan mental* printr-o „*volumizare*” pe axele unei *spațio-temporalități virtuale* spre statutul de monadă dinamică. Dimensiunile și calitatea unei astfel de transfigurări depind de capacitatea Receptorului de a percepe, înțelege și procesa Mesajul prin intermediul intelectului, sensibilității și a inteligenței sale afective. Procesarea datelor cu încărcătură artistică este similară cu aceea din informatică, unde totul depinde de capacitățile *hard*-ului de a crea, prin intermediul unui *soft*, o *memorie volatilă* activă. Numai că aici e vorba de o fuziune între „*scris*, sau cel puțin emblema pictografică, pe deoparte, și fonetism pe de altă parte”⁷ proiectate spre o încercare de regăsire a eului paradisiac erodat de dislexiile omului schizoid și înstrăinat de creațiile sale, cât și sine, ca rezultat al Creației.

În cazul genului dramatic, *lectura implică, simultan cu inevitabila „volumizare” abstractă, și o postlectură materializabilă doar în spațiul scenic prin „flagranță”*⁸. Aceasta se concretizează prin intermediul lecturii regizorale transpuse (în)spre spațiul scenografic prin intermediul unor arte specializate în acest sens: *interpretarea dramatică, dansul, cântul vocal și/sau instrumental, scenografia, costumele, ilustrația muzicală înregistrată sau live...* Convergența dintre arta scrisului și cea dramatică implică deci în mod natural multi- și inter- disciplinaritatea, atât în ceea ce privește „*poietica*” genezei lor, cât și „*poetica*” viziunii.

Așadar, spațiul dramaturgic-spectacular nu este o simplă nișă a genului literar, ci o împlinire și o încununare a acestuia. Prin implicarea,

⁴ Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. IV, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, pp. 9-43, aici și urm.

⁵ Vezi: Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, Chișinău, Editura Cartier, 2006.

⁶ Vezi: Henryk Markiewicz, *Conceptele științei literaturii*, București, Editura Univers, 1988.

⁷ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii*, București, Editura Univers, 1977, p. 194.

⁸ Sorin Crișan, cap. „Seducția flagranței”, în: *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008, pp. 127-168.

alături de mecanismele *catharsisului*, a *dimensiunii spațiale concrete*, „lectura” teatrală duce pe cât se poate de departe ameliorarea eului. Iar procesul acesta psihoartistic este desigur parte a omenescului ce caută trasee de lectură unificatoare a realității cu ficțiunea.

Literatura și genul său teatral, își vor găsi în mod natural „complici” cu care au contribuit și vor contribui la conturarea mentalităților dintr-o anumită epocă. În consecință, demersul nostru va asocia dramaturgiei și spectacologiei alte domenii literare, precum: lirica și proza, dar și alte arte: pictura, sculptura, muzica vocală și instrumentală, dansul, arhitectura, cinematografia și arta fotografică, dimpreună cu diversele lor genuri de expresie. Desigur că orice axă cultural-artistică poate fi eligibilă în urmărirea în mic a devenirii mentalului colectiv ca un întreg dialectic. Idealul ar consta dintr-o abordare globală, ceea ce ar conduce însă la un impas metodic și perceptiv din cauza pierderii sensului evolutiv (ori involutiv!) ce cristalizează masa ideatică. Se va considera, așadar, că fiecare dintre aceste domenii a contribuit de-a lungul istoriei culturale în mod echilibrat la spiritualitatea umanității, ținându-se însă seama de preponderența câte una pe un anumit segment istoric, dar și de **interesul nostru de a favoriza axa teatrală în reflectarea devenirii mentalului colectiv**. De fapt, este vorba aici doar de **unul dintre orizonturile mentale intrinseci nouă**, și anume, acela ce a însoțit Antichitatea greco-latină spre o Europă creștină care și-a globalizat apoi revoluția industrială în paralel cu descreștinarea, atât prin mijloace culturale elevate, cât și de materialism cinic. În ciuda globalizării sale, nu înseamnă că un astfel de mental colectiv este unicul, sau că toate complexele sale de superioritate au acoperire. Alte tipuri de mental colectiv sunt însă la fel de autentice existențial, pentru a nu mai menționa faptul că ele au generat expresii artistice definitorii, dintre care noi vom privilegia investigarea genului teatral plămădit în special de culturile mediteraneene de tip mitologic. Iar perspectiva aceasta ne provine din constrângerea obiectivă conform căreia doar în retorta europeană s-au întrunit inițial toate condițiile pentru ca axa teatrului să reflecte, dar și să modifice (dimpreună cu genurile literare și cu celelalte arte) realități psiho-sociale.

O astfel de punere în ecuație va presupune o contextualizare obligatorie a mănunchiului cultural de fascicule din care și teatrul face parte, ceea ce înseamnă o imersiune a sa în orizontul unei/unor epoci în care artele au influențat și au fost în același timp influențate. Oricum, fiecare interacțiune va fi întâi identificată în sistemul mentalului colectiv

orizontal și vertical, după care se vor urmări doar sensurile evolutive ce pot uni epoci, curente și tendințe din istoria culturii⁹.

Profilul demersurilor noastre critic-analitice va fi determinat dinamic de metodologii natural adecvate procesului de interogare a textului și a „volumizării” sale prin „lectură scenică”. Aceasta, desigur, din respect pentru inefabilul artelor și pentru a nu se denatura sensurile transfigurării literare și dramatice, prin aplicarea mecanicistă asupra lor a unor abordări pozitivistice, fie ele și de natură filologic-umanistă.

*

Obiectul demersului nostru constă în a surprinde corole relaționale succesive între filonul teatral și ansamblul civilizațional. Iar o astfel de viziune implică o abordare *antropologică*, dar una postkantiană¹⁰, în sensul de a se depăși criteriul anatomicului și al corporalității scenice printr-un holism umanist, cultural-teatral. De aceea, se impune și distanțarea față de „Antropologia Teatrală” profesată de Eugenio Barba ca o tipologie a prezențelor strict corporale aflate într-o interacțiune scenică:

„... studiul comportamentului scenic pre-expresiv care stă la baza diferitelor genuri, stiluri, roluri, și tradiții personale sau colective [...] aflate în situația de reprezentare organizată (în spațiul teatral – n.n.)”¹¹,

În acest sens Eugenio Barba chiar se simte obligat să se delimiteze de antropologia culturală/a spectacolului:

„N-ar trebui să se nască niciun echivoc: Antropologia Teatrală nu-și propune să aplice teatrului paradigmele antropologiei culturale. Ea nu studiază fenomenele de expresie teatrală ale culturilor care formează obiectul de cercetare al antropologilor. Nu trebuie deci confundată cu antropologia spectacolului.”¹²

Ceea ce se evită în navigația „canoei de hârtie”, va constitui însă spațiul nostru predilect de explorare, pentru că nu intenționăm a ne asuma autolimitările antropologiei barbiene. În consecință, vom încerca să depășim analiza *mișcării în spațiul scenic* neurmată însă de o sinteză semantică.¹³

⁹ Ursula Șchiopu, *Psihologia artei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1999, pp. 49-120.

¹⁰ Vezi: Immanuel Kant, *Antropologia din perspectivă pragmatică*, București, Editura Antet, 2013.

¹¹ Eugenio Barba, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, București, Editura Unitext, 2003, pp. 30-31.

¹² *Ibidem*, p. 31.

¹³ Paul Allain și Jen Harvie, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, București, Nemira, 2006, p. 277 și 430.

Dar și varianta mai amplă a *antropologiei cultural-teatrale* ne pare de asemenea restrictivă pentru holismul dezvoltând o viziune permeabilă care să întrepătrundă *văzutul și nevăzutul*. Astfel, omul ființial va fi perceput preponderent prin corporalitatea sa scenică, dar și prin toate cele aflate *dincolo* de el. În locul unui generator de cultură limitat de propria-i concretețe, „Ființa-în-lume”¹⁴ va fi surprinsă exprimându-se plenar prin „corpurile” sale simultane: material-anatomic, social, informațional, moral, energetic și metafizic. Împreună, toate trebuiau să definească un Om-deplin și cuprins în fluxul istoric de „dialectizare a sacrului”¹⁵, numai că, prin înstrăinare de natura sa terestră și celestă, acesta a ajuns o ființă debusolată și dezarticulată. Totuși, pentru el teatrul împreună cu celelalte arte mai reprezintă încă (pe alte coordonate decât teologia) o ultimă reactivare filtrată civilizațional a gândirii mitologice. Adică, „un gest” de constantă re-umanizare și re-motivare existențială a individului în fața morții sau, a colectivității, în fața unei apocalipse cel puțin ecologice.

O astfel de abordare interculturală și comparativistă va implica în mod natural transdisciplinaritatea ce poate apropia „platourile”¹⁶ istoriei culturale. Iar această verticalizare se va plia creator pe traseele aceluia holism american constituit inițial pentru studiul antropologic al triburilor amerindiene.¹⁷

Vom urmări, așadar, *procesele decurgând dintr-unul din reflexele antropologice innăscute: cel al spectacolului*.

Din această perspectivă, *evidențiem relația dintre stagnarea caracterială a omului, de la ultima glaciațiune până astăzi, și progresul său tehnologic tot mai accelerat¹⁸ de-a lungul a trei vârste ale structurilor mentale colective¹⁹*.

¹⁴ Ion Vartic, *I. L. Caragiale și schițele sale exemplare*, Studiu introductiv la ediția critică: *I. L. Caragiale – temă și variațiuni*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988, p. 17.

¹⁵ Nikolai Berdiaev, „Dialectica sacrului ca teologie a istoriei”, în: *Noul Ev mediu*, Craiova, Editura Omniscripta, 1995, pp. 5-23.

¹⁶ Vezi: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

¹⁷ Ion Șeuleanu, *Dincoace de sacru, dincolo de profan*, Tg-Mureș, Editura Tipomur, 1994, pp. 9-28.

¹⁸ Iar simptomele unei astfel de proiecții doar aparent paradoxale se regăsesc deja amenințătoare în imediata noastră apropiere: „Autobuzul a înlocuit, de mult, tramcarul, iar automobilul, trăsura cu muscal, dar pe Mitică, ori pe Mache și Lache continuăm să-i întâlnim. Aceasta, deoarece Caragiale – cel mai lucid scriitor pe care l-a născut pământul românesc – a surprins, cu precizie, fără scrupule sentimentale ori menajamente, determinațiile ontologice ale constantei cotidiene de aici și de aiurea [...] ilustrând ipostaza de ființă-în-lume a omului”, în: Ion Vartic, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ Despre „Cele trei etape ale istoriei occidentale”, a se vedea în: Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Univers, 1995, pp. 28-31.

În viziunea lui Alvin și Heidi Toffler²⁰ acestea pot fi: epoca *brăzdarului*, *a coșului de fum* și *a informației* (vehiculate electronic) și sunt definite în funcție de mecanismele dominante în transformarea cunoașterii în metode tot mai eficiente de producție și transformare socială a mediului unei epoci. Adică, de asigurare a progresului care a fost însă cel mai adesea provocat de apariția unor noi tehnologii de ducere a războiului. Corelarea lor perversă, dar simptomatică, a pornit de la lupta tribală pentru teritorii de vânătoare/agricultură (dusă cu primele unelte transformate în arme) și s-a dezvoltat, în mii de ani și prin nenumărate războaie, până la stadiul secund al conflictelor între națiuni (coalitii) industrializate ce tindeau utopic spre un imperiu terestru declarat ca atare, formațiune statală ce nu s-a realizat însă niciodată pentru că sistemele infrastructurale și mentale ale imperialismului clasic nu o mai permiteau. Apoi, în numai o jumătate de secol, s-a impus războiul global și hibrid al informațiilor, etapă marcată de fuziunea dintre sistemul bancar și cel informatic. Fenomenul a generat apariția unor centre... difuze de putere care au realizat decuplarea dintre granițele statale și sferele de influență, tinzându-se astfel în manieră *soft* spre aceeași dominație globală nedeclarată în atlasele politice.

Dar, dincolo de istoria iconică, rezultată din confruntarea între rolul personalității politice (mai mult sau, de obicei, mai puțin morale) și acela al maselor manipulabile, se vor activa în subtext și dizidențele unei *istorii* alternative. Evitând înregimentarea în *spiritul fiecărui veac*, aceasta a ales să rezoneze *cu valorile eterne ale un timp uman metaistoric*. Iar o astfel de „ratăre” premeditată a conflictelor de moment, poate oferi istoriei convenționale tocmai acea perspectivă holistică a Omului – ființă *celestă*, cu mult înainte de a fi una... *cosmonautică*.

Odată identificat vectorul social dominant într-o epocă (*Weltanschauung* – germ.), ne vom putea apropia așadar și de componenta artistică specifică a sa, fără a se cădea însă în simplificări sociologice. Pentru că o astfel de formalizare structurală poate deveni excesivă, ea este contracarată aici printr-o flexibilizare direct proporțională inspirată din curentul de gândire al *rețelelor* specifice pentru gânditorii din „The French Theory”²¹. Integrarea în orizonturile antropologicului mai implică

²⁰ Vezi: Alvin și Heidi Toffler, *Război – antirăzboi*, București, Antet, 1995.

²¹ Reprezentanți de marcă ai „Teoriei franceze”: Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze – Félix Guattari – n.n.

obligatoriu și holistica, singura metodă care poate surprinde conlucrarea dintre mentalul colectiv și fenomenul tehnico-științific în răspândirea informației și, implicit, a culturii în „satul planetar” al lui McLuhan.

Subiectul prezentului demers va consta din identificarea și descrierea proceselor (iar nu neapărat a etapelor) comportate de **axa teatrului** în contextul prefăcerilor **reflexului spectacular innăscut în om**. Evaluarea lor va implica însă depășirea urmării lineare a istoriei teatrului (ale cărei date stricte vor fi însă natural subsumate), **înspre privilegierea analizei interacțiunilor sale cu civilizația omului**. În consecință, vor fi tratate prin *mise-en-abîme*²² acțiunile-reacțiunile dintre parte și întreg, atât în conturarea unei spiritualități, cât și în acela al constituirii unei civilizații materiale.

În accepțiunea lui Michel Foucault²³ o modelare dialectică de această natură **nu este, sau nu ar trebui să fie:**

„o istorie a ideilor care ar fi, în același timp, și o analiză a erorilor pe care am avea puțința, ulterior, să le măsurăm”;
„o descifrare a necunoașterilor”;
„nu este vorba de a defini condițiile formale ale unui raport cu obiectul”;
„nu e vorba nici de evidențierea condițiilor empirice care au putut, la un moment dat, să-i permită subiectului în general să ia act de un obiect deja dat în cadrul realului”;

ci, ar trebui obligatoriu să fie:

„o analiză a condițiilor în care s-au format ori s-au modificat anumite relații dintre subiect și obiect, în măsura în care acestea sunt constitutive pentru o cunoaștere posibilă”, ceea ce el denumește în nomenclatură proprie interconexiunea dintre „subiectivizare” (în accepțiunea de constituire a subiectului de studiu) și „obiectivizare” (constituire a obiectului de studiu).

Iar concretizarea potențialităților exprimate o pot constitui foarte bine „jocurile de adevăr”. Ele sunt de preferat diagnosticelor *ex cathedra* a căror morgă cu pretenție de adevăr definitiv și necontestabil este absurdă și caraghioasă din perspectiva cunoașterii în timp, care

²² *mise-en-abîme* – procedeu de oglindire succesivă a unui fenomen între oglinzi paralele până la decelarea structurii sale de profunzime, fr. – n.n.

²³ Maurice Florence, „Foucault”, în: Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum (studii, eseuri, interviuri 1963-1984)*, vol. I., București, Editura Diaphora, 2001, p. 175, aici și urm.

le trimite de obicei cadavrul ideatic către... morga gnoseologică. Prin intermediul acestor „jocuri de adevăr” se poate obține:

„o istorie a «veridicțiunilor», înțelese ca formele prin care, pe un domeniu de lucruri, vin să se articuleze discursuri susceptibile a fi considerate adevărate sau false: care au fost condițiile acestei apariții, prețul care, într-o oarecare măsură, a trebuit plătit pentru ea, efectele ei asupra realului și modul în care, legând un anumit tip de obiect de anumite modalități ale subiectului, ea a constituit, pentru o perioadă, o arie și niște indivizi dați, aprioricul istoric al unei experiențe posibile.”

Fenomenul spectacular va fi abordat în ambivalența lui, ca un *determinat/determinant* în interacțiune cu factori, precum:

- structurile mentalului colectiv;
- ideologiile de filtrare, sinteză și modificare a realităților;
- estetica reflectării prin arte a realităților;
- modelele fizice de cuprindere a universului.

Din mănunchiul dinamic al artelor vom privilegia urmărirea evoluției indicilor teatrului (domeniu cultural de sine stătător și în același timp compozit) ce va influența celelalte genuri literare, celelalte arte și chiar concepția generală despre lume, viață-moarte și valori, lăsându-se la rândul lui influențat de ele. O astfel de abordare se întemeiază tocmai pe **necesitatea irepresibilă a antropologicului cultural de a-și exorciza în mod spectacologic neliniștile existențial-tanatice**, ca o completare atât de necesară a expresivității asigurate deja din Antichitatea timpurie prin genurile premergătoare dramaticului: epicul și liricul²⁴.

În consecință, unitatea referențială ce va fi întotdeauna vizată, chiar și în mod subînțeles, va fi aceea a **omului ca retortă cu autocombustie a reflexului spectacular**. Iar această condiție intrinsecă a sa derivă dintr-o predispoziție genetică a unor sinapse de rezona cu structuri similare din realitatea naturală ori ordonată artificial prin scenicitate și spectacol.

„Primii oameni nu interogau, ci conjurau realul. Experiența artistică, asemenea celei religioase, este o experiență esențială a ființei umane. Obiectele de

²⁴ Acest proces va continua prin diversificarea neconținută a paletei expresive a genurilor artistice tradiționale prin: drama burgheză, melodramă, operă, operetă, și chiar prin apariția – când tehnologia o va putea permite, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea – a unor noi arte: cea *de-a șaptea artă*, cinematograful, dar și a artei fotografice – n.n.

artă reprezintă, în mod cert, corespondența externă a unor stări interioare ireductibile. Emoția artistică ar putea fi un fel de stare de transă indusă de diferite ritmuri sonore sau *patternuri* vizuale și creierul uman ar conține astfel inculcate, în mod fundamental, circuite *artistice*. În acest sens ar fi foarte legitim să vorbim despre o funcție *șamanică, ritualică* a obiectelor de artă care ar activa aceste circuite.”²⁵

*

Discursul nostru critic nu își va trage în mod egal substanța din cele trei epoci – *a brăzdarului, a coșului de fum și a informației* –, deoarece, așa cum am arătat, prima dintre ele acoperă câteva milenii, avansând până la începutul secolului al XX-lea. Apoi, pe măsură ce timpul de înfășurare a ciclurilor culturale s-a accelerat, acestea s-au contractat ajungând să cuprindă jumătăți de secol, sau decenii. Următoarele două etape sunt de asemenea foarte bogate în evenimente și semnificații, însă, pentru că sunt dominate de tendința și, apoi, direcția degenerativă, am ales să le abordăm separat, inclusiv din punctul de vedere al obiectului cultural numit *carte*. Astfel, paginile de față vor trata **configurarea reflexului antropologic al spectacolului** de-a lungul structurilor mentale *contigue*, identificându-se spre final și *germenii desfigurării* sale, urmând apoi necesarmente un alt volum care să abordeze evoluția sa prin structurile mentale colective *discontigue* și *izolante*.

Metoda investigativ-critică abordată este, așadar, în contextul *multi- și intra-* disciplinarității, aceea a abordării holistice. Acest generalism nu este însă nici difuz și nici confuz, el fiind ordonat de *(re)lecturarea* fenomenelor de pe axa teatral-dramatică din perspectiva străbaterii diferitelor straturi ale mentalului colectiv. *Recitirea* acestei gramatici culturale nu se va face însă linear, ci urmând principiile flexibilizării *apud* Michel Foucault, ceea ce înseamnă: „a introduce constrângerea sistemului și discontinuitatea în istoria spiritului”²⁶, pentru a se obține o „arheologie a cunoașterii”.²⁷ Iar ea va viza finalmente: **demistificarea unor „mitologii contemporane”²⁸ ale universului scenic, în paralel cu**

²⁵ Mihai Panaitescu, *Dominanta erotică sub spectrul morții în tragedia greacă*, Teză de doctorat condusă de prof.univ.dr.habil. Cristian Stamatoiu în cadrul Școlii doctorale a Universității de Arte din Tg-Mureș, Biblioteca UAT, 2020, p. 12.

²⁶ Michel Foucault, „Răspuns la o întrebare”, în: *op. cit.*, p. 65.

²⁷ *Ibidem*, p. 175.

²⁸ Vezi: Roland Barthes, *Mitologii*, Iași, Institutul european, 1997.

remitologizarea omului ce își dezvoltă continuu din genom reflexul spectacular înăscut, dimpreună desigur cu altele similare (precum cele ale: curiozității, inventivității, erosului, credinței...).

Și pentru a nu se rămâne doar la generalitatea cețoasă a unei aporii, demersul nostru va fi dublu potențat de metodologiile dezvoltate de doi filosofi post-Foucault. Este vorba de tehnicile „rizomului”²⁹ și cea a „discipolului local”³⁰, conceptualizate și utilizate de cuplul filosofal, și nu numai, Deleuze – Guattari pentru modelarea „unei lumi a coordonării descentralizate”³¹. Insurgența lor filosofico-procedurală se înscrie din plin în spiritul contestatar galic ale cărui rădăcini le regăsim în modernitate chiar de la criticul plastic de frunte al Saloanelor refuzaților, poetul Charles Baudelaire, sau la „impoliticosul” Arthur Rimbaud.

Având atributele respectabilității științifice și universitare, modelul propunea subversiv o insurgență filosofică fertilă pentru că predispunea aceleași prăfuite realități ale istoriei antropologicului la o relectură capabilă să extragă noi întrebări și, pe cale de consecință, noi sensuri, dar nu neapărat și alte răspunsuri. Pentru operaționalizarea unei astfel de viziuni virtuale trebuia însă demascată și uzurpată mai întâi capacitatea istoriilor de orice fel de a limita gândirea „libertară”³² în interiorul *corpusului* de ele astfel conturat. Faptul că o convenție asupra trecutului este anterioară nu înseamnă că ar fi mai puțin o ficțiune narativă decât una contemporană nouă:

„Istoria filosofiei a fost dintotdeauna un agent de represiune în filosofare, chiar în gândire. [...] O formidabilă școală de intimidare care produce specialiști ai gândirii și care îi conduce pe cei ce rămân în afara ei să i se plieze, deși o desconsideră. O imagine a gândirii, numită filosofie, s-a constituit istoric împiedicând astfel oamenii să gândească.”³³

Ieșirea din acest impas s-a bazat pe „deconstruirea” de tip Derrida a ansamblelor de date cunoscute și recunoscute ca fiind valide, pentru ca

²⁹ Gilles Deleuze – Félix Guattari, „Rhizome” [Rizom, en.], une Introduction à: Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

³⁰ Frédéric Streicher, „Le «salle gosse» de la philosophie” [„Copilul-problemă” al filosofiei, fr.], *Sciences humaines*, hors-série, spécial no. 3, mai-juin 2005, p. 75.

³¹ Xavier de la Vega, „Le devenir du rhizome” [Devenirea rizomului, fr.], *Sciences humaines*, hors-série, spécial no. 3, mai-juin 2005, p. 88.

³² Catherine Halpern, „Gilles Deleuze. Le libertaire” [Gilles Deleuze. Libertarul, fr.], hors-série, spécial no. 3, mai-juin 2005, pp. 72-73.

³³ G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues* [Dialoguri, fr.], Paris, Flammarion, 1992, *apud*: Frédéric Streicher, *loc.cit.*

apoi acestea să fie reconfigurate liber prin complicitatea „«principiului de conexiune» a rizomului”³⁴ sau chiar părăsite în stare de dezmembrare.

Precum mangrovele cu rădăcini adventive sau plantele din familia *Fragaria*³⁵ cu stoloni punctează solul reticular în jurul lor, așa își figurează și Deleuze – Guattari metoda lor de lucru:

„Orice punct al unui rizom poate fi conectat cu oricare altul, și chiar trebuie să fie. E ceva foarte diferit de arborele sau rădăcina care fixează un punct și dau o ordine.”³⁶.

Într-un astfel de „sistem acentrat” extinderea „rețelei” nu mai depinde de „o instanță centrală”, ci de fiecare stolon care decide în funcție de condițiile locale, dar și spre binele ansamblului, spre și în ce „platou” să-și stabilească „rizomul”.

Celălalt termen, cel al „discipolului local”, îmbină dialectic solidaritatea din Republica Literelor cu „trădarea”³⁷ critică. Preferința pentru opera unui magistru nu înseamnă automat ca discursul critic dedicat lui să fie un *Laudatio in integrum*:

„Adeziunea la un autor nu înseamnă în mod obligatoriu să-i fi discipol.”³⁸

Astfel, cea mai echilibrată abordare critică pare a fi aceea a unor „exerciții de admirație”³⁹... parțială (!), desigur, adică exact ceea ce a și făcut în maniera sa Emil Cioran în lucrarea omonimă (și nu numai acolo), dar fără a se mai obosi a-și teoretiza demersul.

În consecință, adeziunea noastră analitică la istoria teatrului, nu înseamnă și o complicitate sau o adeziune la fenomenele incumbate de ea. Dimpotrivă, pentru evidențierea unor noi perspective ne vom impune o „trădare” obiectivă, ce poate merge de la o suavă subversiune, spre insurgențe pertinente, dar cu aer de... impertinență atitudinală.

Din îmbinarea creativă a unor astfel de principii metodologice cu viziunea holistică ar rezulta deci obligatoriu, un comentariu cu geometrie variabilă. El ar trebui să proiecteze, pe baza selecției unor date istorice în

³⁴ Xavier de la Vega, *loc. cit.*

³⁵ Care cuprinde plante denumite popular „fragi”, „căpșuni” – n.n.

³⁶ Gilles Deleuze – Félix Guattari, *op. cit.*, aici și urm.

³⁷ Sorin Crișan, *loc. cit.*

³⁸ Frédéric Streicher, *loc. cit.*

³⁹ Vezi: Emil Cioran, *Exerciții de admirație*, București, Editura Humanitas, 2003.