

Oleg Garaz

**Muzica și sensul
sincretical nostalgiei**

© Editura EIKON

București, Str. Smochinului nr. 8, sector 1
cod poștal 014605, România

Difuzare / distribuție carte: tel/fax: 021 348 14 74
mobil: 0733 131 145, 0728 084 802
e-mail: difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: tel: 021 348 14 74
mobil: 0728 084 802, 0733 131 145
e-mail: contact@edituraeikon.ro
web: www.edituraeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de Consiliul
Național al Cercetării Științifice din
Învățământul Superior (CNCSIS)

Descrierea CIP este disponibilă la
Biblioteca Națională a României

ISBN: 978-000-000-000-0

Coordonatorul seriei Muzicologie: Oleg Garaz
Editor: Valentin Ajder

Oleg Garaz

**Muzica și sensul
sincretical nostalgiei**

E I K O N

2019

Cuprins

Argument.....	9
---------------	---

Capitol I.

Evoluția sincreticului ca fenomen artistic

Introducere	29
1. Principiul sincretic și dialectica vizibil-invizibil	32
1.1. Zona explicitului vizibil, deductibil nemijlocit.	32
<i>Etapă sincretică</i>	32
1.2. Zona implicitului invizibil, deductibil indirect	37
<i>Etapă sintetică – (1) re-descoperirea (și re-inventarea) ritualicului</i>	39
<i>Etapă sintetică – (2) re-descoperirea (și re-inventarea) mitologicului</i>	42
<i>Etapă sintetică – (3) re-descoperirea (și re-inventarea) sacralului</i>	45
<i>Etapă sincronă – re-inventarea sincreticului</i> ...	46
2. Principiul sincretic și problema genezei fenomenului muzical	50

Capitol II.

Câmpul etimologic al termenului sincretism

1. Etimologia termenului sincretism între multitudine și diversitate	69
<i>Sincretism</i>	77

2. Imaginea evoluției istorice a termenului sincretism.....	80
Etapa I – contextul Antichității:	83
Etapa II – Contextul creștinismului renascentist ..	93
Etapa III – contextul Modernității (sec. XIX-XX)	98
3. Motivarea opțiunii pentru sincretismul artistic	103
Fenomenul sincretismului și psihologia copilului.....	103
Conștiința infantilă și mentalitatea primitivă ..	108
(scurt)Circuitele simțurilor: Sinestezia ca structură a sincreticului.....	111
Triuna choreea ca atribut al neputinței?	118
Schița unei ipoteze de lucru	123

Capitol III. Sincretismul și categoriile lui în câmpul culturii europene

Ipoteza sistematică.	
Termeni, noțiuni, categorii.	129

Capitol IV. Imagini și structuri ale „referentului nostalgic”

1. Ipoteza istorică. Despre accepțiunile și atributele conceptului și fenomenului de „referent nostalgic”	171
2. Modelul primar al generării și articulării „referentului nostalgic”: Renașterea italiană și procesele de re-orientare (laicizantă) a ritualicului	190

3. Modele de evoluție și multiplicare	
a „referentului nostalgic”	199
3.1. Renașterea ca „axă” de simetrie culturală și „epicentru” generativ al culturii europene moderne: între sincretismul non-referențial și sintezele hiper-referențiale.....	199
3.2. Etapele diseminării mitologicului – barocul, clasicismul și romantismul muzical	203
3.2.1. <i>Barocul muzical și</i> <i>ecuația diversificării</i>	204
3.2.2. <i>Clasicismul muzical și asimilarea/</i> <i>asumarea antichității</i>	208
3.2.3. <i>Romantismul muzical și</i> <i>ecuația dispersiei (mitologicului)</i>	217
3.3. Imaginea proceselor de diseminare a sacrului	230
Concluzii.....	247
Bibliografie sistematizată	265

Argument

Care ar fi relevanța recurgerii la ideea, conceptul și fenomenul *sincretismului* în condițiile post-modernității târzii în care trăim? Care ar fi acel spor cognitiv pe care l-am putea obține prin abordarea *sincreticului* drept grilă de lectură atât a fenomenelor artistice-culturale ale contemporaneității, cât și plonjând de-a lungul verticalei istorice? Care ar fi pentru noi utilitatea acelei transparențe și energii de focalizare pe care ar oferi-o „lentila” *principiului sincretic* în înțelegerea și organizarea datelor atât de dispersate și eterogene pe care ni le oferă un șir practic infinit de manuale, tratate, teze și, important, istorii (!) ale fenomenului artistic-cultural, și în special al fenomenului muzical?

Ar fi logic mai întâi să ne întrebăm ce este *sincretismul* și în ce măsură acesta a devenit un semn distinctiv al *postmodernității*, cu atât mai mult cu cât însăși epoca pe care o trăim, postmodernitatea, se articulează într-o totală conformitate cu o ultimă accepțiune a *sincreticului*, ultima dintr-un lung șir compus din multe altele, ea făcând referire exclusivă la starea de *confuzie*, care definește conținuturile câmpului artistic și nu doar. Spunând *sincretism* la început de secol douăzeci și unu, spunem *amestec*, *hibrid*, referindu-ne, evident, la

acea calitate a *fuziunii* între mijloace, tipare formale, stiluri și concepții filosofice-religioase-estetice, în care diferența specifică a elementelor intrate în ecuația *fuziunii sincretice* pare a nu mai avea nici o importanță¹. Spunând *sincretism* afirmăm starea de *masă*, *nor*, *mulțime* sau *populație* de mijloace care definesc specificul configurării unei opere de artă și chiar mai mult. Spunând *sincretism*, afirmăm suficiența stării de *sincronie* a mijloacelor, de co-prezență însă fără nevoia de a stabili legături de profunzime între ele, fără a mai putea semnifica și co-substanțialitatea.

Această situație se regăsește în datele imediate ale contextului cultural și anume prin constanțele definitorii, să le numim „genomuri”, ale postmodernității în care tendințele centrifuge, deconstructive, „lipsa temeiurilor” și canoanelor, suprimarea conștiinței tradiționaliste deja demult au devenit maniere propriu-zise ale atitudinii practicienilor și teoreticienilor artei. Altfel spus, trăim într-o perioadă istorică pe care nu am putea-o defini nici măcar drept *post-avangardism târziu* și, la limită, *obosit*, ci mai precis – *meta-avangardism*, mult dincolo de orice posibil sentiment sau

¹ Dacă „barbaria” este, conform definiției lui Nietzsche, „absența stilului sau amestecarea haotică a tuturor stilurilor”, adică „această juxtapunere și această acumulare grotescă a tuturor stilurilor posibile”, atunci împestrițarea postmodernului este prenumele acestei barbarii reflectate care interiorizează, până la greață, toate formele de viață, toate comportamentele și toate obiectele, excluzând din principiu orice selecție, orice alegere și orice ierarhie. (în: Jean-François Mattéi, *Barbaria interioară. Eseu despre imundul modern*. Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 284)

senzație a noului, curent în care trăsăturile distinctive ale *obiectelor* ajung să fie definibile doar prin excentricitatea jocului artistic pe care îl întreprind *angajații* artei și culturii. Altfel spus, atâta timp cât în postmodernitate elementele vor fi multiplicare mult peste limita necesarului, astfel fiind instaurate și funcționând absolutamente implacabil legitățile *redundanței*, va deveni tot mai reală situația în care acest *spor* sau *surplus* de elemente generate să nu se mai raporteze cu aceeași rigoare la ideea care le-a generat, ci să tindă a intra în stări de *interferență* sau *fuziune* cu elemente „secrete” de alte idei generative². Astfel, evidența *sincreticului*

² Privind înspre trecutul cultural al Europei din punctul de vedere al prezentului, singurul posibil pentru un observator obiectiv, putem constata, dincolo de fixitatea sau generalitatea unor stări de lucruri unanim acceptate ca informații de referință, o anumită *licărire*, o *pulsație* care animă imaginile istoriei, pe care în virtutea unei educații academice am fi tentați să le spunem „tablouri”. Într-un prim moment am putea explica aceste *licăriri* sau *pulsații* mai degrabă prin calitatea minții sau privirii care scrutează trecutul, incluzând și efectele de *defocalizare* sau de *încețoșare* a imaginii. Includem aici atât scrierea, cât și rescrierea continuă a trecutului, iar *încețoșarea* o datorăm, poate, acelei *resemnificări* și, implicit, *revalorizării* a trecutului, amândouă anulând, în esență, postularea unei *imagini* istorice drept „tablou”. În termeni postmoderni, am putea sa-i spunem „hologramă” și nu am păcătui printr-o abatere gravă de la adevăr, atâta timp cât sporurile, adaosurile, contribuțiile și completările curg într-un șuvoi continuu, iar „holograma” ne-o reprezentăm în imaginea unui „puzzle” fără orice posibilitate de a-l duce până la capăt. Iar o consecință cumulată a acestor stări de lucruri ne-o putem reprezenta printr-un fapt în aparență simplu – cu cât mai îndepărtate de prezent vor fi anumite contexte cultural-istorice, cu atât mai puternică va fi tendința lor înspre interferare sau chiar înspre contopire. Altfel spus, cu cât mai îndepărtate de noi vor fi epocile istoriei (culturale), cu atât mai puternic vor fi

și, chiar mai mult, resurecția (evidentă mai ales în câmpul activităților artistice) unei nevoi de revigo-rare în spiritul *sincreticului* se va impune cu atât mai mult, generând multiple contexte definite prin funcționarea explicită a fenomenului de fuziune între curente, forme, genuri, orientări etc.

Nevoia unui algoritm *sincretic* se impune cu atât mai mult cu cât în câmpul fenomenelor culturale *redundanța* se va instaura drept factor definitoriu al specificului acestuia sub forma unei funcționări generative în exces. Una din posibilele explicații ale procesului de multiplicare în exces ar trezi o întrebare justificată – ce este acest exces și care ar fi criteriul trasării unei limite a suficien-ței, pe care civilizația postindustrială și deja de ceva vreme una informatică, ar depăși-o atât de flagrant?

Cel puțin două sunt aceste efecte și în primul rând ar trebui să vorbim despre apariția unui fe-nomen de *bruiaj informațional*, a unei supra-con-centrări de informație per unitate de timp care surclasează capacitatea conștiinței nu atât de a o reține, cât, poate, de a realiza o funcție elemen-tară care este *înțelegerea* informației receptate sau chiar mai mult, de a-i sesiza existența. Drept exemplu aici ne poate servi expresia *sunetul ne-gru* (zgomotul de fond dezarticulat) sau *imaginea albă* (un argotic al profesioniștilor de televiziune care semnifică imaginea supraexpusă – *image*

revelate elementele comune, liniile de continuitate și, în general, coeziunea și coerența evolutivă ale unor stiluri sau contexte în aparență definibile drept eterogene.

arsă, iar în literatură sau poezie am putea vorbi despre *metafora albă*, sintagmă care își păstrează forma pierzându-și demult și definitiv conținutul) al unui *zgomot de fond* indescifrabil, însă identificabil drept *distorsiune* sau *paravan* care obturează imaginea informațională a realității, atomizând-o. Aceste procese au loc atâta timp cât procedurile de *scriere-rescriere-suprascrisere* continuă a informației se alternează într-o cadență mult prea accelerată, *înnegrind* fața realității mult chiar și peste imaginea unui *palimpsest*.

Un al doilea efect, decurgând din cel precedent este *efectul de pierdere* continuă, în cantități variabile, a unui anumit quantum de informație, iar această pierdere devine o constantă specific post-modernă a procesului de receptare informațională (vizuală, auditivă, audio-vizuală). Am putea continua această înșiruire de efecte, spre exemplu, prin *efectul de insensibilizare* progresivă a receptorilor la stimulii informaționali și apariția unui *efect de reacție spontană*, irațională în esență, la informația receptată în calitatea ei de *stimul formativ al intenționalității* (sub forma spoturilor publicitare), însă ne vom opri aici. Astfel, *insensibilizarea* determină nevoia producerii unor stimuli informaționali tot mai puternici și deja aici devine vizibilă o posibilă motivare a recurgerii la procedura de *fuziune*, în care ideea de *cumul* primează în fața ideii *specificului*. De aici decurge și recursul la *standardizarea* mijloacelor în vederea eficientizării proceselor de *cumulare*, pentru care criteriul de *specific, particularitate, singularitate și unicat* este omonimă

doar cu imposibilitatea de a intra în ecuația *sincretică* (în accepțiunea, evident, postmodernă a termenului).

Multiplicarea domeniilor cunoașterii științifice, a practicilor artistice, a orientărilor și curentelor filosofice și religioase este însoțită și de valența *eliberatoare* sau de *emancipare* a tuturor acestora sub forma unor structuri de câmp distincte și definite, paradoxal, chiar de o anumită atitudine *rigoristă*, în care „puritatea” fiecărui domeniu în parte reprezintă și marca distinctă a *autenticității* lui. Însă în ideea în care sfera existenței determinate obiectiv și pragmatic reprezintă o mărime finită, multiplicarea tipologică a domeniilor activităților umane va duce la o „înghesuială” și „colcăială”, la o *fărâmițare* progresivă a spațiului cognitiv, de *parcelare* și *fracționare* și, în consecință, la ceea ce filozoful german Peter Sloterdijk definește drept „negru de oameni”³. Ca și în muzica lui Iannis Xenakis, efectul va fi, în fapt, unul de *masă*, în care nu mai pot fi surprinse stări ca *specificul*, *particularul* sau *detaliul*, nemaivorbind de referirea la *originar*.

Până aici am vorbit despre efectele *redundanței*, însă există și o consecință a acestei *postmodernizări* a cunoașterii (din care arta reprezintă o parte implicită) care se impune chiar prin evidența

³ Imundul este ceea ce rămâne din lume când depărtarea s-a retras, abandonând subiectul mlaștinii barbare, care ia astăzi numele de masă, în care se scufundă gândirea... Gândesc, deci nu sunt singur. (în: Jean-François Mattéi, *Barbaria interioară. Eseu despre imundul modern*. Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 291)

progresivă a faptului că atingând un prag superior de „productivitate” culturală, în conștientul colectiv se relevă cu o tot mai mare putere o funcțiune „nostalgică” în esența ei, care pe linia refulării stării de actualitate (degenerescența esențelor, degradarea calitativă a „realității”, multiplicarea în exces a diferitului până la contopirea acestuia în imaginea identicului, structurile și formele kitsch-ului și simulacrului, hiperproducția de semne și sensuri⁴) generează nevoia recursului la o structură imaginară a unei „epoci de aur” sau a unui „paradis pierdut” existând undeva într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. De aici și până la inițierea unor activități de substanță compensatorie sau de modelare a structurilor și algoritmilor acelor epoci rămâne de făcut doar un pas. Evident, este vorba de proceduri de *re-inventare*, însă intenția cognitivă vizează în primul și în primul rând chiar *re-chemarea, recuperarea și restituirea* autenticului, primordialului, originarului⁵. Este vor-

⁴ Totul se pierde și totul are aceeași valoare într-un univers de semne, de montaje și de colaje care, pentru că raportul mimetic cu realul va fi abolit de acum înainte, fac să sclipească strasurele simulacrelor în confuzia haotică a valorilor. *Anything goes*: totul are sens și deci nimic nu are sens în același timp pentru că legătura inițială cu lumea, *hylum*-ul, a fost ruptă... (în: Idem., p. 285)

⁵ „Nu știu încotro să merg și încotro să vin; sunt tot ceea ce nu știe unde să meargă și unde să vină”, geme acest om modern... De această modernitate suntem noi bolnavi” (în: F. Nietzsche, *Der Antichrist*, 1888, publicată în 1908; trad. Vasile Muscă, Ed. Biblioteca Apostrof, 1996, reed. 1999, p. 9) Acest simptom se manifestă social, așa cum Benjamin bine a observat, prin dispariția aurei, dizolvarea modelelor, uitarea excelenței prin proliferarea còpiilor în masă. (în: Idem., p. 285).

ba de situarea la antipodul kitsch-ului și simulacru-lui, al „second-hand-ului” cultural, care, în fond, definesc ordinea actualității culturale. Anume prin această atitudine de *recuperare* prin *reinventare*, conceptul, structura și fenomenul de *sincretism* își recapătă mai întâi de toate semnificația originară, iar în al doilea rând își redobândește o importanță deloc neglijabilă și care își motivează eficiența în primul rând prin indiscutabila sa putere re-generativă în planul fenomenelor culturale și în special în cazul activităților legate de gândirea muzicală.

Apare însă o următoare întrebare: de ce muzica și sincretismul? Ce motivează, justifică și legitimează o astfel de alăturare paradoxală la o primă vedere? De ce muzica și, spre exemplu, nu literatura sau poezia sau mult mai evident ca descendență sincretică – teatrul însuși?

Într-un prim moment, cel mai simplu argument în favoarea acestei alăturări, pentru care stă drept exemplu întreaga istorie a muzicii, este chiar *abstracțiunea* discursului muzical, unul incomparabil mai *abscons* și *sustras* înțelegerii imediate decât limbajul plastic-pictural sau mai ales cel literar-poetic. Chiar în virtutea acestui fapt, atât, spre exemplu, din pictură, poezie sau dans s-au împrumutat într-un mod continuu mijloace pentru a compensa această „carență” a muzicii („plasticitatea” și „picturalitatea” muzicii, „coloristica” muzicală, „poeticitatea” muzicii sau „sculpturalitatea” ei, toate metafore ale unei trans-muzicalități, ale unui loc în care conținuturile muzicii erau inventate prin intermediul mijloacelor altor limbaje artistice în

baza numitorului comun al sensului). Importanța înțelegerii cât mai profunde și nevoia de a-i aduce imaginea sensurilor la același nivel cu celelalte arte (pictura și poezia) a incitat numeroase tentative de alăturare sau de analogare a mijloacelor și sensurilor, gândirea mergând chiar până la elaborarea unui sistem de conotații afective strict determinate ale configurațiilor muzicale cunoscut ca teoria barocă a afectelor.

Într-un al doilea sens, chiar prin această abstractizare muzica reclamă, adică, atrage, determină, provoacă și necesită existența, dacă nu și co-prezența unor elemente de amplificare semantică (sens) și hermeneutică (interpretare) a propriilor date, elemente cu care muzica, evident, co-abitează în ideea co(n)-substanțialității. Abstracțiunea discursului muzical poate sta și drept semn al nevoii și „disponibilității” muzicii ca tip de gândire care își reclamă un set necesar de mijloace sau practici co-axiale în vederea relevării și amplificării impresiv-suggestive. Această stare își găsește o definire și ipostaziere fidelă, firește, chiar în procedura *fuziunii* sincretice, ceea ce concordă perfect cu starea de lucruri din multele domenii ale *practicilor cu coeficient muzical* al postmodernității.

La fel se poate judeca și într-o logică inversă, atunci când muzica este „mobilizată” pentru a-și implica puterea în concepții *sintetice* cum este, spre exemplu, reprezentația teatrală, în care muzica își exercită funcția coagulantă asupra tuturor celorlalte mijloace și arte implicate în acest proiect de substanță *sincretică* (sau cel puțin vizând un

asemenea obiectiv). Este relevant faptul că asemenea genuri de reprezentații se intitulează muzical-scenice sau muzical-dramatice și, spre exemplu, nu poetico-scenice sau coregragic-scenice (existând, evident, baletul), fără a mai spune că nu poate fi vorba despre pictural-scenic (existând sălile de expoziții). Muzica preia hegemonia asupra întregului proiect chiar în virtutea stării ei dinamice, mobile, altfel spus – virtualei sale omniprezențe și a capacității de a realiza analogii ale imaginației și afectivității, reconstituind astfel totalitatea celorlalte elemente ale spectacolului muzical-dramatic. Șirul muzical al producțiilor cinematografice reprezintă un alt exemplu relevant al puterii conotative pe care o are muzica.

Mai mult, procesele de *fuziune* de această dată stilistică își găsesc o realizare fidelă chiar în fenomenul *fusion* a muzicii de jazz în creația trompetistului american Miles Davis. Multiplicarea caleidoscopică a curenților muzicii alternative (*rock*, *jazz*, *jazz-rock* precum și *hip-hop*, mai ales *rap* (muzică și poezie sau melopee), *house*, *trance*, *drum'n'base*, muzică *electronică* (muzică și culoare, dar și lumină) stă drept dovadă pentru acele infinite și inimaginabile *grade de flexiune* ale muzicii ca tip de gândire și practică. Zona muzicii „serioase” impune drept model relevant curentul *polistilistic* prin muzica lui Alfred Schnittke.

Exemplele pot continua însă importantă este constatarea puterii cu care muzica *reclamă* și *necesită* prezența altor proceduri de gândire artistică și, în același timp, poate fi *implicată* în concepții

sintetice vizând, evident, atingerea obiectivului *sincritic*. Este urmărită funcționarea *inter-determinată* a mai multor tipuri de practică artistică sau/și coduri stilistice în vederea realizării, poate, nu atât a unui singur efect de *supra-cumulare* a puterii expresive sau sugestive (ceea ce nu este exclus), ci și a diversificării detaliilor imagistice sau multiplicarea gradelor de flexiune și articulare narativă.

Revenim astfel la accepțiunea primordială a fenomenului de *sincretism* prin care, paradoxal și absolutamente surprinzător, era conotată *autenticitatea originarului*. De aici și intuiția faptului că „ceea ce este a mai fost”⁶, însă ne interesează mai mult *cum* a fost și *de unde* a început, chiar dacă o asemenea tentativă cognitivă importă multiple riscuri (descriptivitate excesivă, imprecizie și date contradictorii referitoare la aceleași fenomene sau evenimente, interpretări eronate ale faptelor și sensurilor etc.). Încercăm să revenim mai întâi de toate la sensul primordial de *uniune* (particula *sin-*), de interdependență *osmotică* sau, altfel spus, *co(n)substanțialitate* pe care le dețineau cândva mijloacele artistice din cadrul concepției tragediei antice grecești. Ce se întâmplă însă dacă încercăm

⁶ Postmodernitatea se oferă astfel ca estetizare a disperării care, după ce și-a abandonat orice credință într-o utopie rațională – *No future!* -, aduce subiectul în stadiul de simulacru recapitulând virtual semnele unui trecut față de care anulează distanța – *No past!* (în: Idem., p. 285). Citatul exemplifică la modul adecvat condițiile în care *sincriticul* revine în actualitate, însă în imaginea unui simulacru și drept consecință a golirii, a epuizării și suprimării conținuturilor. Altfel spus, *sincretismul* (în accepțiunea postmodernă a termenului) redevine posibil în condițiile hegemoniei discursului fără subiect.

să pătrundem mai adânc? Ce se întâmplă la nivelul „religiilor naturale” practicate de „popoarele naturii” (ca să nu le denumim într-un mod grosolan și fals – „popoare primitive”), la nivelul șamanismului răspândit pe aproape toată suprafața globului terestru și cum situația originară se răstoarnă apoi, peste secole de practică artistică, în prezentul nostru? Sensul întrebării vizează oarecum modul în care *co(n)substanțialitate* ajunge să semnifice *con-fuzie*, iar în această situație *sincretismul* poate servi drept grilă de lectură sau, spus mai poetic, *vitralliu* prin care am putea privi la articularea întregului traiect evolutiv al activităților artistice, și în special, cel al muzicii. Iar privind prin acest vitralliu, s-ar putea ca istoria muzicii să nu mai reprezintă acea linie dreaptă, continuu ascendentă în nerăbdarea ei progresistă, ci să se mai încălăcească și să se „muște” de coadă ca șarpele Uroboros, să tenteze o revenire la origini sau să le invoce cu o dureroasă disperare, adunându-și în același timp puterile pentru un nou salt înspre neființa unui viitor improbabil.

Șirul întrebărilor tinde să se multiplice printr-o următoare interogație care vizează sensul alăturii între *muzică* și *primordial*. De ce *muzica* și *originarul* și prin extensie, oare nu ar funcționa alăturarea *muzica* și *arhetipalul* chiar în acele două sensuri ale celui din urmă prin care înțelegem, într-un prim moment, un principiu-imagine unificator și generalizator, de maximă concentrare, situat undeva deasupra lumii (Platon) sau undeva în spațele ei (Jung), iar într-un al doilea moment vizând

funcționarea *arhetipalului* chiar în zona fenomenelor cultural-artistice. Așa apare intuiția faptului că însăși muzica în accepțiunea ei de actualitate sau, cel puțin modernă (ca tip de gândire și practică artistică) reprezintă o *metaforă albă*, deci însăși *metafora albă* care este în prezent muzica este o *rămășiță reziduală*, *atavism* al unei stări originare în care muzica era generată și articulată în vederea atingerii unor obiective diferite de acele pe care în mod normal i le atribuim muzicii astăzi.

Tot astfel și această așa-zisă *abstracțiune* a limbajului muzical (așa cum îl conotăm astăzi în comparație cu concretețea limbajului literar) pare a fi, la rândul-i, *metaforă albă* sau, mai precis, *înălbătită* pe parcursul istoriei, a unei stări de lucruri cândva cât se poate de clară în conotațiile ei uzuale. Altfel spus, muzica păstrează funcționale o serie de atribute pentru care în accepțiunea noastră modernă nu îi mai găsim referentul generator și nu mai identificăm analogiile care ar elimina pur și simplu această stare definită atât de fals drept *abstracțiune*. Devine clar că *înălbirea* (adică, pierderea progresivă a semnificației originare) muzicii în calitatea ei de *metaforă* (a unui referent pierdut) produce în conștiință acele consecințe pe care le identificăm drept *abstractizare*, adică retragere progresivă din planul relevanței semantice, însăși imaginea muzicii suferind un șir de mutații reconotative tot mai radicale (în funcție de biblioteca de mijloace a epocii, de stratificarea socială a comunității, în strictă dependență de competiția credințelor și ideologiilor și specificul evoluției lor istorice etc.).

Aceasta stare de lucruri la rândul ei reclamă cu o tot mai mare putere (într-o dependență totală de creșterea gradelor de *abstragere*) co-participarea unor discursuri alternative care ar oferi discursului muzical transparența necesară unei asimilări complete (în acest sens este de văzut reacția de entuziasm al publicului la operele lui Verdi sau Wagner în comparație cu reacția de scandalizare la muzica lui Schoenberg sau Varése). Altfel spus, devine tot mai clar că această continuă nevoie de discursuri alternative pe care o reclamă muzica (și pe care puriștii le definesc într-un mod zeflemitor „cârje” de care muzica nu ar avea nevoie) este, încă o dată în plus, o altă *structură reziduală, atavică*, vizibilă astfel doar în contextul în care *emanciparea și autonomia* activităților artistice, dar și autoreferențialitatea lor funciară reprezintă un imperativ și, firește, o cutumă a actualității culturale. Ceea ce astăzi semnificăm într-un mod periorativ drept „cârje”, inutile în înțelegerea faptului muzical pur, trebuie să fi fost cândva la origini părți componente ale unui ansamblu în care muzica intra în *simbioză*, spre exemplu, cu mișcarea și rostirea poetică, toate trei articulate într-o *pluricefalie* reprezentatională definită mai întâi de toate de *co(n)substanțialitatea lor primordială* și nu ceea ce am putea defini astăzi ca și *con-topire*. Pentru a fi *topite* sau/și *con-topite* ar fi fost nevoie ca ele să fi fost autonome într-o anterioritate care nu a existat. Deci, s-ar putea ca ele să fi fost generate, la origini, gata *co(n)substanțializate*. Există aici problema legată de capacitatea de a reprezenta

într-un mod just, situat însăși în miezul etimologic al termenului, o semnificație a *sincretismului* situată undeva la mijloc între polii *purismului* și *eclectismului*, definibili prin radicalismul atitudinii exclusive, și anume problema unității și purității în multiplicitate.

Nu putem concepe existența unui sistem estetic la popoarele naturii și, evident, nu putem reprezenta *co(n)substanțialitatea* primordială a (*proto*) artelor drept ceva realizat intențional. Într-un alt sens, nici explicația conform căreia *sălbaticii* și *primitivii* se situează într-o flagrantă inferioritate față de popoarele civilizate nu mai poate fi acceptată. Este vorba, evident, de o *alteritate radicală* mai întâi de toate în planul *gândirii* și *strategiilor cognitive*, iar acest fals *conflict cultural* este, evident, generat de aceeași indeductibilitate a referențelor cauzali. Iată și o următoare întrebare: care este acel prezumtiv *referent* sau, altfel spus, *cauză generatoare* a nevoii de a realiza această manifestare *co(n)substanțializată*, deci *cumulată*, a mai multor tipologii de gândire și reprezentare metaforică a realității? Noi, *civilizații* și *postmodernii* putem concepe astfel de încercare, *sintetică* în esența ei, doar în limitele unui *joc* de modelaj artistic-estetic, însă așa ceva, o mai spunem o dată, era și rămâne de neconceput la popoarele naturii.

Și atâta timp cât cel puțin în cazul muzicii deducem această *sumă a stărilor reziduale* și le reprezentăm astfel, apare și nevoia de a reface acea sumă de legături de interdependență evolutivă pierdută astăzi, pe care istoria *lineară* a muzicii

Occidentului o impune drept imagine a *progresului*, a unei *eficientizări* gradate și a unei *ascensiuni* înspre stări tot mai performante de reprezentare artistică, aproape într-un consens cu teoria darwinistă sau, de ce nu, cu cea marxistă a viitorului mai bun decât prezentul și, în orice caz, mai bun decât trecutul.

Altoritmul fondator al discursului nostru se impune astfel într-o logică totalmente opusă, iar noi ne întrebăm dacă trecutul într-adevăr a reprezentat ceva mai puțin decât prezentul și, implicit, decât viitorul. Ne întrebăm chiar mai mult, dacă într-o ordine culturală și artistică (și nu doar) trecutul nu se articulează drept o structură a prezentului, cauzând existența acestuia din urmă prin însăși faptul că întreg trecutul se *proiectează* și *re-proiectează*, se *scrie*, *rescrie* și *suprascrie*, similar unui palimpsest, continuu, drept prezentul însuși în forme de fiecare dată diferite, în aparență noi și îmbătătoare prin prospețimea lor adiind a viitor atât de promițător. Nici imaginea circularității nu ar oferi mai mult atâta timp cât am aborda-o în *exclusivitatea* ei eliminatorie. Am opta mai degrabă pentru soluția oferită de Lucian Boia în monografia sa „Pentru o istorie a imaginarului”: „Totul se joacă, până urmă, între *cerc* și *linia dreaptă*, ca figuri simple sau combinate.” (p. 181)

În aplicarea ei focalizată pe domeniul activităților artistice și nu pe domeniul practicilor religioase (conform uzanțelor și accepțiunii instrumentale a termenului), problema fenomenului de *sincretism* redeschide sau, mai bine-zis, repune

în prim-planul actualității cultural-artistice și, mai pe larg, cognitive, o impresionantă constelație de stări, contexte, configurații și chiar „utopii” de o indiscutabilă grandilocvență și chiar mai mult, reconfigurează întreaga reprezentare asupra proceselor constitutive ale întregii evoluții culturale cel puțin în contextul continentului european. Importantă aici este posibilitatea de a vedea *altfel* și *altceva*, de a putea vizualiza *alte* legături între fenomene și, eventual, *alte* configurații interioare ale unor fenomene deja cunoscute. Un fenomen își transformă radical aparența (dacă nu și conținuturile) în condițiile în care îi este cunoscută genealogia originară, cea autentică, iar noi conștientizăm mai în profuzime faptul că trecutul este unul viu, că el se schimbă continuu ca și prezentul, influențându-l și transformându-l într-o conformitate strict determinată cu imprevizibilele sale evoluții.

Intenția noastră este de a *adapta* datele istoriei (muzicale), de a imagina posibile *scenarii* care decurg din specificul grilei *sincretice* de a lectura aceste date în intenția de a deduce *cauzele* evenimentelor și evoluțiilor, acestea fiind ascunse în configurațiile atât de diverse ale *efectelor* pe care le receptăm. Intuițiile produc neliniști. Neliniștile generează întrebări, iar acestea din urmă ne determină să acționăm în virtutea înțelegerii și unei mai profunde asumări.

Dincolo de semnificația de *confuzie*, *hibrid* și chiar *simulacru* (definiții care caracterizează mai degrabă starea mentalității postmoderne), *sincretismul* indică și semnifică mai întâi de toate

Muzica și sensul sincretical nostalgiei

plasarea în zona *primordialului*, un arhetip și o stare a mentalului colectiv situată undeva acolo la începuturi, acolo unde toate lucrurile se regăseau unele în celelalte, în consubstanțialitatea lor originară și de unde toate au putut, cândva demult de tot, începe...

Capitol

I. Evoluția sincreticului ca fenomen artistic

Motto:

*Această istorie a mea, spune Herodot, a căutat
de la început aspectele suplimentare
argumentului central.*

Michael Ondaatje, *Pacientul englez*, p. 99

Introducere

Imaginăm câmpul fenomenelor culturale, care este definit de rolul unificator al *principiului sincretic*, similar unei structuri *vegetale*, arboriforme, în care funcționarea principiului primordial – *sincretismul* – ar servi drept analogie pentru ceea ce este receptat, global, drept *copac: tulpina, coroana și rădăcinile*. Însă *coroana* și, respectiv, *rădăcinile*, vor simboliza, la rândul lor, zona infinitelor posibilități de realizare conjuncturală a unei multitudini de variante ale posibilului în care evidența *principiului sincretic* s-ar diminua, de ce nu, fractal, până la o disoluție aproape totală, fără a dispărea vreodată într-un mod fatalmente definitiv. În această imagine *tulpina* ar servi drept „punte”, „pod” sau „ligatură” între cele două „zone de multiplicare” sau „de împrăștiere” circulară și, totodată, „emisferică”.

În același timp, analogia *arboriformă*, imaginea relației „antinomice” stabilite între *coroană* și *rădăcini*, servește drept analogie fundamentală pentru firul ideatic principal al textului de față. Într-un prim moment, distingem doar semnificația *polarizantă* a acestei relații, atâta timp cât *coroana* este opusă *rădăcinilor*, ambele structurându-se drept *poli* sau, altfel spus, la *extremitățile tulpinii*. Semnificația *polarizantă, dihotomică* și, implicit, *antitetică* le este conferită prin însăși *vizibilitatea coroanei și invizibilitatea rădăcinilor*, două

„ontologii”¹ articulându-se prin însăși separarea atât de radicală a celor două câmpuri drept două „ontologii” („emisferice”) *divergente*.

Mult mai adecvată, însă, găsim a fi imaginea conform căreia aceste două ontologii sunt, în fapt, *convergente*, atâta timp cât ambele există, supraviețuiesc și funcționează datorită *tulpinii*, acestui „pod între lumi” care la rândul-i se impune în calitatea lui de lume. În acest sens, imaginea „arborelui” fenomenelor culturale ar putea reprezenta în sensul deplin al cuvântului un simbol pentru *unitatea sincretică* a celor trei elemente ale sale – trinitatea *tulpina*, *coroana* și *rădăcinile* – drept o super-ontologie osmotică definind, în esență verosimilitatea comunicării între *sferele* care sunt Cerul și Pământul². O dată cu ideea celor două habitaturi naturale pe care le simbolizează *coroana* și *rădăcinile*, căpătăm accesul la imaginea *stihiilor* care

¹ Accepțiunea *arborelui* drept analogie pentru o structură *ongologică* întâlnim în cosmogonia nordică a scandinavilor, sub forma frasinului cosmic Yggdrasil, care acoperă cu crengile sale mai multe lumi – *Jotunheim*, *Niflheim*, *Asgard* – lumea de mijloc a oamenilor și *Aesir*. Cosmologia scandinavă propune o imagine tri-morfă a cosmosului, în care *rădăcinile* corespund lumilor subpământene, *tulpina* – ținuturilor de mijloc, iar *coroanei* – ținuturilor de sus. (După: Șt. Borbely, *Mitologie generală*, Editura „Limes”, Cluj-Napoca, 2004, pp. 113-114). *Kabbala iudaică* propune o imagine similară – a *arborelui sefirotic*, în care fiecare *sefiră* reprezintă atât un *nod energetic*, cât și o *lume* cu toate atributele sale specifice. Și nu în ultimul rând ne putem gândi la șamanii iakuți, tunguși sau buriati care urcă în copaci, simboluri ale arborelui lumii, pentru a realiza trecerea înspre dincolo.

² Ceea ce ajunge a fi în totală conformitate cu unul dintre preceptele de bază a legităților din Tabla de Smarald formulate de Hermes Trismegistul: „Ceea ce este sus, este și jos”, cele cerești găsimu-se și oglindirea în cele pământești și invers.

contribuie la existența *arborelui*. Astfel, *rădăcinile* vor conota stihii ca *pământul* și *apa*, umiditatea și întunericul *profunzimii adâncurilor*, în timp ce *co-roana*, simultan cu imaginea Cerului, va simboliza și atributele stihiale ale acestuia care sunt *aerul*, *lumina*, *focul* ceresc, ceea ce va defini *profunzimea „răsturnată” a înalturilor*. Doar din această scurtă hermeneutică a imaginii arborelui, pe care o folosim aici în calitatea lui de *arhetip*, deducem o sumă de criterii care definesc modalitățile de reprezentare a articulării *fenomenului sincretic* în câmpul fenomenelor muzicale atât pe orizontala momentului de actualitate, cât și pe verticala succesiunii epocilor stilistice.

1. Principiul sincretic și ■ dialectica vizibil-invizibil

1.1. Zona explicitului vizibil, deductibil nemijlocit.

Etapa sincretică

La o primă privire, aria de funcționare a *principiului sincretic* este strict delimitată de exemplaritatea contextului cultural al Antichității, prin extensie funcționând și la nivelul întregului Ev Mediu, iar ca și habitat original *sincretismul* definește articularea fenomenelor proto-culturale la „popoarele naturii”, la nivelul „culturilor” de tip șamanic.

În cadrul acestor trei tipuri de structuri culturale, identificăm *algoritmul* generator de *sincretism* care se edifică prin interacțiunea celor trei *morfeme* ale sale: *ritualicul*, *mitologicul* și *sacralul*, care toate trei funcționează în calitate de *constante* atât în cadrul culturii șamanice *non-religioase* sau *proto-religioase* (animiste, totemice etc.), cât și în cadrul culturilor *religioase* ale Antichității și Evului Mediu.

Toate cele trei *morfeme* constitutive ale *principiului sincretic* își găsesc analogia în structura și articularea *artefactului cultural-artistic* care

este *opera de artă*. Astfel, *ritualicul* definește specificul articulării operei, *mitologicul* stă drept semn al conținutului, iar *sacrul* reprezintă analogia substanței, parametru *unificator* și *sensibilizator* deopotrivă.

Este important a se observa această omogenitate care definește funcționarea ecuației sincretice pe linia celor trei constante ale sale – *ritualicul*, *mitologicul* și *sacrul* – atât în cadrul structurilor de venerare a divinității – misterele dionisiace sau orfice, orgiastice în esența lor, sau serviciul divin (antic și medieval), *sincreticul* reprezentând un algoritm și, în același timp, un *stigmat*, care amprentează activitățile artistice în procesul lor de derivare și desprindere din cadrul activităților propriu-zis religioase. Altfel spus, emancipându-se de contextul religios, muzica „moștenește” de la acesta și *morfemele* constitutive ale acestuia, însă realizând un transfer și, în același timp, o mutație a conținuturilor. Semnificațiile *ritualicului* capătă forma explicită și exclusivă a *reprezentăției*, din *mitologic* rămâne constanta *ficțională* și *convențională* a modului de a concepe și articula conținuturile, iar structura *sacrului*, transferată și transformată și ea, determină aspectul teleologic al problemei, deoarece prin funcția de *prezentificare* este urmărită obținerea unei sume de efecte *catartice*. Într-un sens unificator, cei trei parametri ai ecuației *sincretice* generează sau, altfel spus, determină generarea drept *câmp* sau *mediu de operare* a genului de *operă scenică*. În Antichitate identificăm acest tip de *operă* în genul de *tragedie*.

Deja la acest nivel putem recunoaște primele semne ale desprinderii activității artistice de canonul practicilor religioase, deși cele trei *morfeme* sunt prezente într-un mod evident, iar întreg *ansamblul sincretic* funcționează neabătut de la constantele și mecanismele sale. Configurația *actualui dramatic* implică, însă, o mutație esențială rearanjând accentele relației între *ritualic*, *mitologic* și *sacru* prin activarea unei *trinități sincretice* specifice, subordonate trinității de primordiale. Este vorba despre relaționarea activităților, formelor, genurilor și principiilor unei gândiri de tip artistic, și nu explicit științifică sau religioasă, care grăvează în jurul trinității *poezie-muzică-dans*, toate trei servind, evident, scopuri similare ritualului religios, însă fără a fi împins consecințele tot atât de departe. Obiectivul unei activități de acest gen se restrânge doar la *funcția formativ-educativă*, oarecum *normativă* și, în consecință, *purificatoare* prin *exemplaritatea* modelelor oferite înspre receptare. Accentul este pus pe funcția și substanța *civică* a discursului artistic, iar condiția *sincretică* a operei dramatice servește, ca și în contextul ritualului religios, *funcția de prezentificare* a personajelor, purtătoare de funcție simbolică, a subiectului exemplar prin accentele revelatorii și, mai ales, prin *accentele moralizante* a tramei narrative, articulată în calitate de *model al posibilului*.

Modelul și schema unui asemenea proces de transfer, însă de această dată a derivării filosofiei din religie, îl oferă J. P. Vernant în eseuul său

„Originile gândirii grecești”³. Însă chiar dacă este vorba despre edificarea unor forme preliminare ale gândirii științifice sau a filosofiei propriu-zise, amândouă erau constituite într-un mod care le apropia pe amândouă de principiul artistic al *reprezentăției*: „*La fel cum desenează pe o hartă, o pinax, planul întregului pământ, punând sub ochii tuturor configurația lumii locuite, cu ținuturile, mărilor și fluviile sale, tot așa ei (ionienii) construiesc niște modele mecanice ale universului precum acea sferă confecționată, după spusele unora, de către Anaximandros. Oferind astfel cosmosul «spre a fi văzut», – ei fac o theoria, un spectacol, în deplinul sens al cuvântului*”⁴.

Semnele trinității morfemice le putem identifica și în structurarea filosofiei: *ritualicul* putând fi identificat atât în modalitatea *peripatetică* de practicare sau în contextul de *banchet*, sărbătoare; *mitologicul* indică la modul direct conținuturile prioritare ale discursului filosofic, simbolurile, dacă nu chiar și *arhe*-urile sale referențiale, iar *sacralul*, mai ales în filosofia platoniciană, este *referentul transcendent* și starea primordială a proto-tipurilor, un spațiu în care acestea există în autenticitatea și puritatea lor.

Antichitatea clasică reprezintă perioada în care din interiorul practicilor religioase se desprind modele de gândire oarecum concurențiale, însă

³ J. P. Vernant, *Originile gândirii grecești*, Editura „Symposion”, București, 1995. A se vedea în aceeași ordine de idei – J. P. Vernant, *Mit și religie în Grecia Antică*, Editura Meridiane, București, 1995.

⁴ Idem., p. 154.

conservând încă semnele contextului religios originar care sunt *arta, filofosia și știința*. În acest sens, însăși domeniul gândirii și practicilor religioase din antichitatea greacă reprezintă, prin extrapolare inversă, modelul unui „creuzet” de substanță sincretică din care modelele alternative de gândire erup în momentul atingerii unei suficiențe a mijloacelor de reprezentare specifică a realității. Însă această desprindere produce, drept fenomen compensativ, o adevărată explozie a mai multor *triade sincretice*, o autentică învolburare vizibilă mai ales în domeniul activităților artistice. Însăși *sincreticul*, edificat pe baza întrepătrunderii și interdependenței (1) *ritualicului-mitologicului-sacralului*, intră într-o ecuație de interdependență cu principiile *mimetic* și *catartic*, astfel, iată apărând o altă trinitate (2) *sincretic-mimetic-catartic*, fiind definit astfel „programul minim” și specificul constituirii unei tragedii. Și parcă nu ar fi suficient, algoritmul funcționează în continuare, producând, deja în interiorul operei dramatice o următoare trinitate – (3) *poezie-dans-muzică*, ceea ce în planul categoriilor etico-estetice aduce, la un nivel superior de sinteză și oarecum închizând cercul, la formularea triadei (4) *adevăr-frumos-bine* sau altfel spus, bineînțeles într-un mod compozit sincretic, *calocagathea*.

Evident, acest „vârtej” generativ apare și se impune, repetăm acest lucru, drept mecanism compensatoriu, de reechilibrare a proceselor de germinație care au drept consecință nașterea

artei, filosofiei și științei din intimitatea câmpului gândirii și practicii religioase.

Astfel am putea reprezenta *partea vizibilă* a lucrurilor, fără a exclude existența unei continuități prin extrapolare, pozitivă sau negativă, în conformitate cu imaginea undelor circulare răspândindu-se pe suprafața apei, atunci când continuitatea progresiei culturale este asigurată prin abaterea de la „dogma”, legea și canonul, *principiului sincretic*.

1.2. Zona implicitului invizibil, deductibil indirect

O ipoteză alternativă ideii de *abatere* de la *canonul sincretic* ar putea fi reprezentată și în limitele contextului de *slăbire* a determinărilor interioare care *țin în stare de funcționare* ordinea sincretică a lucrurilor. Admitem și o legătură intimă între procesele de *abatere* și, concomitent, *slăbire*, în ideea în care pe parcursul unei arii temporale-istorice mai lungi *abaterile* devin posibile prin însăși *slăbirea* mecanismelor sincretice, astfel devenind posibilă o treptată *disoluție* a principiului însăși și deplasarea acestuia într-un plan secund al importanței estetice, stilistice, morfologice etc., dacă ne referim la contextul activităților culturale-artistice și în special la specificul configurării produsului artistic.

Aruncând o privire sumară asupra celor trei epoci în care *sincretismul* reprezintă un principiu de prim-plan în articularea activităților artistice, observăm o indisolubilă legătură de interdependență

și, implicit, interderminare între prezența *principiului sincretic* și a substanței *religioase* a contextului în care acesta există în regim de prioritate. În acest sens, existând această legătură osmotică între cele două principii și dat fiind faptul derivării activității artistice din sânul activităților religioase, admitem că slăbirea constantei și determinantei *religioase*, ar duce implicit și la *slăbirea* constantei și determinantei *sincretice*, această *slăbire* intervenind pe linia dihotomiei *religios-laic* sau/și *sacru-profan* și s-a manifestat cu o deosebită putere în cadrul *umanismului renașcentist*.

Elementul determinant al mutației efectuate în Renaștere poate fi definit în esența lui prin însăși lansarea retroversivă a gândirii direct înspre valorile Antichității. Motivele realizării unui asemenea salt sunt evidente. Însăși faptul că o asemenea posibilitatea a putut fi imaginată și admisă, și chiar mai mult, realizată într-un mod deplin, stă drept semn al scoaterii de sub „tabu”-ul inaccesibilității a întregului set de valori și precepte pe care creștinismul european le blocase într-un dogmatism interdictiv care le obtura în fața accesului unei gândiri de alt tip decât doar cel doctrinar-dogmatic religios. Pentru umaniștii Renașterii singura alternativă reală a fost realizarea unui salt retroversiv „peste” mileniul creștin, înapoi, înspre formele originare, ideale și, implicit, devenite arhetipale ale „perioadei de aur” a culturii europene. Fără a putea opera pe concepte asupra cărora Biserica își exercita cel mai strict control, soluția a fost găsită în încercarea de a *re-inventa* o sumă de constante

spirituale (științifice și artistice) ale acelei perioade care apărea în conștiința intelectualilor renascențiști drept una depozitară a unui ideal pierdut, existând însă posibilități de recuperare. Astfel este configurată o pistă alternativă și paralelă ideologiei oficiale, tensiunile concurențiale neîntârziind să apară și să dinamiteze din interior liniștea și pacea Europei creștine.

Etapa sintetică – (1) re-descoperirea (și re-inventarea) ritualicului

Ceea ce s-a întâmplat în contextul artistic și, mai pe larg, spiritual al Renașterii determină o revenire asupra imaginii celor trei *morfeme* constitutive ale *principiului sincretic* (*ritualic, mitologic și sacru*), iar dacă în contextul Antichității am putea reprezenta imaginea celor trei elemente într-un mod aproximativ egal, ca funcție și importantă, deci într-un anume mod *bidimensional*, plat, ca în frescele egiptene, în care toate cele trei elemente se situează în același plan al importanței, prima epocă post-medievală valorizează această trinitate funcțională mai întâi de toate prin *spațializarea* acesteia, oferind relației o nebanuită și surprinzătoare *profunzime perspectivală*.

Însă în acest plan arhetipal-algoritmice al *ritualicului-mitologicului-sacru* acceptiunea expresiei *profunzime perspectivală* capătă o cu totul altă semnificație decât aceea pe care o dobândește, tot în Renaștere, în domeniul picturii. Aici este

vorba despre o profunzime *reală*, mai întâi de toate de acces *real*, înspre operarea pe elementele constitutive ale *trinității sincretice*.

Primordialitatea gândirii și mentalității religioase oferea celor trei *morfele* un statut prioritar, o *protecție* față de atitudinile contestatare-revendicative (în cazul în care acestea s-ar fi articulat) prin însăși *intangibilitatea* lor, adică imposibilitatea de a raționa asupra lor în termeni diferiți decât termenii discursului și imaginarului religios.

Or, prima epocă umanistă desființează această interdicție, ocolind-o și abordând starea de lucruri existentă direct în Antichitate, prin însăși pretenția de a-și însuși primul atribut al trinității – *ritualicul* – și își declară disponibilitatea, capacitatea și puterea de a-l desemna transferându-l din sfera *religiosului* în sfera *laicului*, însă fără a se fi atins de *ritualicul* de actualitate, din nemijlocirea contextului religios creștin. *Ritualicul* este *re-inventat* după modelul anterior al acestuia, cel antic. În orice caz, atitudinea omului renașcentist pare a fi justificată de către însăși modul de a fi conceput imaginea istoriei, deoarece „*aidoma anticilor, mulți umaniști credeau într-o interpretare ciclică a istoriei, în virtutea căreia o epocă poate fi un fel de repetare sau reluare al uneia mai vechi. Unii dintre ei considerau că pot deveni, ei și concetățenii lor, «noi romani», în sensul de a vorbi, a scrie, a gândi ca romanii și de a le emula realizările, de la Colosseum și Eneida la însuși Imperiul Roman.*”⁵

⁵ P. Burke, *Renașterea*, Editura „ALLFA”, București, 1998, p. 25.

Însă această procedură de *transfer* este, în fapt, sinonimă cu procedura de *re-inventare*, ceea ce își propune chiar Camerata Florentină atunci când încercând să *re-inventeze* tragedia antică, ajunge, în fapt, să *inventeze* unul din genurile magistrale ale culturii muzicale europene care este *opera*. Genul de *operă*, prin modelarea particulară, inedită (dacă nu și insolită) a parametrului ritualic, ajunge să rivalizeze accepțiunea canonică a *ritualicului* care se limita la semnificația exclusivă de formă specifică a serviciului divin.

În cultura muzicală europeană se produce astfel o primă breșă, iar disoluția *principiului sincretic*, desființată fiind *intangibilitatea* sa doctrinară, începe chiar prin inițierea unei stări de lucruri *concurențiale*. Ca gen reprezentativ al *ritualicului* de tip *laic*, *opera* concurează cu succes genul de *missa* și astfel în planul activităților artistice pornește o competiție între genuri care are ca scop și, în fond, ca și criteriu relevant al eficienței în plan social, articularea cât mai puternică a capacității de captare a unor mase de auditori cât mai largi. Puterea concurențială a operei se dovedește a fi extraordinar de puternică, astfel încât genurile muzicii sacre adoptă o traiectorie descendentă în planul priorităților din câmpul activităților artistice, iar o dată cu epoca Luminilor, însăși genul de *operă* este puternic concurat de către genul de *simfonie*.

De la concurența între două genuri eterogene în substanța lor, unul *sacru* și altul *profan*, în a doua jumătate a secolului XVIII accentul prioritar al competiției se mută exclusiv în câmpul genurilor

laice, iar rivalitatea cu genurile religioase își pierde în totalitate importanța. Genurile muzicii sacre nu revin decât sub forma unor producții explicit artistice, fără a mai deține caracterul aplicat implicit, uzual al serviciului divin.

Etapa sintetică – (2) *re-descoperirea* (și *re-inventarea*) *mitologicului*

Nu putem însă, să nu remarcăm funcția compensatorie pe care în această situație o are principiul clasicizant, atâta timp cât el reprezintă posibilitatea unui recurs necondiționat și chiar binecuvântat în plan estetic la valorile antichității. Vizând conservarea cât mai puternică a *principiului mitologic* drept depozitar al *calocagatheei cano-nizate*, putem deduce cu claritate care principiu a urmat *ritualicului*, supunându-se puterii acaparatoare a principiului *laic*⁶.

Starea de lucruri perpetuată prin succesiunea celor trei clasicisme (dramaturgic francez, clasicismul muzical vienez și academismul pictural european, francez și el) reprezintă tot atâtea perioade în care este testată capacitatea principiului *mitologic* de a funcționa într-un context nou, radical diferit de cel original. Sunt testate condițiile în care mitul nu ar mai deservi într-un mod exclusiv

⁶ Dată fiind această succesiune de *achiziționare* de către *laicitate*, rând pe rând, a componentelor sincretice, putem considera cele trei *morfeme* ale *principiului sincretic* ca fiind structurate într-o ierarhie spațializată, iar elementele fiind *accesibile*

doar structurile serviciului divin, iar fiind *deritualizat* sau, mai precis, fiindu-i reinventată o nouă grilă ritualică, *mitologicului* îi este testat potențialul de funcționare în contexte cu o permisivitate și admisibilitate mult mai avansate decât în etapele anterioare.

Mai mult, *mitologicul* este testat în contextul funcționării lui singulare, fără a mai exista vreo posibilitate de a fi asociat cu *ritualicul* original, neexistând posibilitatea unei recurențe, decât cu cel de tip *laic*, operistic. În același timp, transferul fiind realizat, ca structură de tip laic, *mitologicul* este rupt, de cealaltă parte, inaccesibilă încă, de *parametrul sacrului*. Izolat de contextul original, pus în relație cu *ritualicul* de tip laic, *principiul mitologic* își pierde din amploare, profunzime, putere, devenind, cu timpul, doar o structură-suport pentru o multitudine de elemente *alegorice*, din care dramaturgii și compozitorii puteau împrumuta în conformitate cu nevoile lor creative.

Într-un mod particular, prin impunerea exclusivismului funcției *alegorice* pe care simbolurile mitologice o primesc în noul context *ritualic*, este vizată desființarea *esoterismului* implicit unei structuri mitologice în vederea realizării unui transfer de la statutul de doctrină la unul mai modest, de mijloc și element component al discursului artistic. Din structură *doctrinară* *mitul* ajunge să devină o componentă a structurii *discursive* de substanță artistică acoperind, în varianta lui *laicizată*, exclusiv zona conținuturilor.

Culminația și în același timp ultimul moment de glorie, scurt însă extraordinar de intens, îl găsește *mitul* în creația lui Richard Wagner, în limitele grandiosului și nu mai puțin utopicului proiect *Gesammtkunstwerk*, în care marele german a încercat nu altceva decât „originarizarea” *mitologicului*, devenit între timp doar un concept, și redarea acestuia a semnificației pe care o avea în *ecuația sincretică originară*. Operele lui Wagner tind să redevină *ritualuri* (mai ales în cazul Tetralogiei), în care *mitologicul* își redobândește legătura pierdută cu *sacralitatea*, iar toate trei elemente redevin, pentru acel scurt moment de glorie, autentic *sincretice* în orientarea lor *catartică* poate nu atât asupra publicului din sală, cât asupra destinului întregii Europe.

Dispersia romantismului, după acel paroxism care a definit revenirea *mitologicului* în creația wagneriană, deschide căile de acces înspre posibilitățile de reformulare și re-inventare a ultimei componente a ecuației *sincretice* – *sacrul*.

Este vorba despre contextul unei *laicități radicale, militante* în esența ei și despre consfințirea marginalizării practicilor religioase, a pierderii definitive a competiției pentru hegemonia administrativ-politică.

Etapa sintetică – (3) re-descoperirea (și re-inventarea) sacrului

Noua epocă a Europei este definită prin respingerea *individului*, a *subiectivității* în favoarea *masei* impersonale („negru de oameni” – Sloterdijk) ale cărei nevoi, vrieri și cerințe reprezintă singurul criteriu al obiectivității, deci și al adevărului (Marx). Este supusă transformării și imaginea despre omul însuși, căzând ultima barieră care restricționa accesul în intimitatea psihicului și mișcărilor lui afectiv-imaginative, iar acolo este descoperită sau, mai precis, *inventată* aceeași multiplicitate, conchizându-se clar că până și în intimitatea propriului psihic nu doar că nu suntem singuri, dar nici „nu suntem la noi acasă” (Freud/Dostoievski). Poate chiar mai mult, în esența lui omul este o făptură ruptă de divinitate și dominată de *instincte*, teorie care face corp comun cu o a treia mare problematizare care consfințește accesul necondiționat la strategii de „inventare/re-inventare” a imaginarului până atunci interzis o reprezintă *teoria evoluționistă* (Darwin). Este evident că acest context deține toate atributele unui context *de-sacralizat*, astfel fiind desființată, din motive *cognitive*, *pozitiviste* și, implicit, *progresiste*, ultima restricție asupra *substanței* și *sensurilor* care salvagardau până în acel moment echilibrul și integritatea unei imagini asupra realității (interioare și exterioare). Anume în acest context al marilor cataclisme sociale (1917), apare o primă scriere teoretică vizând problematizarea

*sacru*lui – „Sacrul” de Rudolf Otto, semn clar al unei îndepărtări suficiente de categoria în cauză pentru a putea fi reprezentată într-o modalitate conceptual-discursivă.

Practicile artistice explorează noile spații devenite accesibile după ruperea ultimului „sigiliu”, acoperind, de la *verism* și până la operele expresioniste ale lui Berg („Wozzeck”) și Bartok („Mandarinul fermecat”), totalitatea unui spectru extrem de larg și diversificat al ipostazelor umane (de la *instinctualism* până la *ancestralismul neofolcloric* și *mașinismul tehnicist*), iar al doilea război mondial marchează încheierea *etapei sintetice*, de probare a variantelor *laicizate* pe linia celor trei parametri – *ritualic*, *mitologic* și *sacru* și a testării acestora în condițiile câmpului activităților artistice.

Etapa sincronă – re-inventarea sincreticului

Perioada avangardelor muzicale postbelice marchează intrarea într-o ultimă fază a *traietului de disoluție a principiului sincretic*, etapă în care diseminarea acestui principiu devine o constantă din interiorul câmpului activităților culturale. Ceea ce au reprezentat cele trei *morfeme* constitutive ale *principiului sincretic*, în calitatea lor de *principii* sau *criterii restrictive*, și în același sens *determinante* în ecuația fenomenului artistic, definindu-i

identitatea, substanța, formele și conținuturile, a fost abolit în totalitate.

Astfel, contextul activităților artistice intră în faza sa evolutivă definită de *radicalismul* atitudinii conceptual-creative, de *ignorarea* celorlalte elemente ale „triunghiului semiotic” (interpret, public) și, implicit, a însăși *receptării*, situație definibilă mai degrabă prin prioritatea stărilor *agregare* aleatorii a *morfemelor* (colaj, masă sonoră, procesualitate incontrollabilă) care își pierde la modul definitiv *imaginea, forma și substanța*, adoptând doar ipostaza de *coeficienți* ai desfășurării (ceea ce fusese *ritualic*), ai conotației și semnificării (ceea ce fusese *mitologic*) și ai apartenenței/identității estetice-ideologice (ceea ce fusese *sacru*).

Numită și *post-modernă*, această perioadă este definită atât de *hiper-accesibilitatea* oricăror „agregate” conceptuale/structurale pe care artiștii le pot implica în operele lor, a validității lor estetice, dar și de *hiper-toleranța* (indusă și, implicit, impusă) față de oricare tip de forme și conținuturi ar putea adopta aceste opere de artă. De la Duchamps la Pollock, de la Boulez, Xenakis și până la Denisov, Schnittke și Glass această *hiper-admisibilitate* se impune drept stare de *sincronie* care există la nivelul tuturor parametrilor constitutivi ai unei concepții artistice.

Este de remarcat în acest sens revenirea la o aparentă *bi-dimensionalitate* a celor trei *morfeme*, profunzimea perspectivală fiind demult desființată ca imagine operantă, astfel încât însăși aluzia la o *ierarhie* constitutivă în relația *ritualicului*,

mitologicului și *sacralui* este receptată drept o derapare flagrantă de la ideea de „politically correct” din domeniul activităților artistice.

Sincronia semnifică, pe lângă *probabilismul* agregării unor noi și noi concepții creative după legi absolut întâmplătoare (existând până și o estetică a accidentului, drept program artistic), impunerea drept constantă definitorie a gândirii artistice imaginea de *collaj*, de *construct hiper-încăpător* sau, cel puțin, cu *admisibilitate indefinită* în ceea ce privește atât *calitatea*, cât mai ales *cantitatea* conținuturilor posibile.

Această *hiper-toleranță*, *hiper-permisivitate* și *digerabilitate* de-a dreptul „hiper-pantagruelică” ce definește specificul procedurii artistice post-moderne, impune drept ultimă achiziție valorică o sumă de idei, concepte și fenomene care intră în totalitate sub hegemonia *simulacrului*. Într-un alt sens, toate cele trei stări de lucruri semnifică, într-o ordine valorică a lucrurilor, *expansiunea periferiei* care invadează *centrul*, *diseminarea* a însăși ideii de centricitate și *disoluția* imaginii de *ierarhie* (valorică) și *succesiune* (istorică).

Putem consemna aici inițierea și articularea celei de a doua etapă definită de intensificarea proceselor de *re-inventare* (noțiune extrem de mult gustată mai ales în post-modernitate), însă... dincolo de *laicitatea* hiper-democratizată, post-industrială și informatizată la limita posibilului, nu mai există spațiu de a construi alternative conceptuale, identitare, artistice sau religioase, în sensul real al cuvântului. Astfel, singura posibilitate validă

din acest punct de vedere este oferită de spațiile virtuale ale culturii de tip *video-* sau *cyber-*, iar *simulacrul* devine astfel singura structură, *interfață* și *suport*, capabilă de a primi conținuturile unor astfel de medii. Starea de *sincronie* a *morfemelor*, dar și a oricăror elemente constitutive ale unei concepții artistice, și a posibilităților de *agregare* (stare inversă *disoluției*) existente între acestea edifică, practic, imaginea unui *simulacru* a stării *sincretice* pe care am putea-o defini drept una *neo-sincretică* atâta timp cât, se pare că nevoia (deseori inconștientizabilă în planul concepției artistice) de *ritualic*, *mitologic* și *sacru* reprezintă o constantă nu atât a câmpului activităților artistice, cât mai degrabă a însăși conștiinței umane și, deductibil de aici, mai ales a gândirii de tip artistic.

Acesta este punctul de perigeu sau, altfel spus, de maximă îndepărtare a „pendulului” istoric, perioadă definibilă prin ștergerea oricăror semne de marcaj a alterității, a hotarelor între state și a liniilor de demarcație între *cuvinte* și *lucruri*.

2. Principiul sincretic și problema genezei fenomenului muzical

Data fiind această imagine arborescentă a *co-roanei* sincretice originare (evidența nemijlocită a sincreticului) și a diseminării ulterioare a principiului sincretic (evidența mijlocită, deductivă, nu neapărat vizibilă imediat), apare o problemă care ar fi meritat să fie expusă în calitate de *preambul* la toată trama (atât de *dramatică*, dacă nu și *filmică*) a expozeului din rândurile de mai sus și anume *problema relației de interdeterminare între morfologia și substanța principiului sincretic și problema genezei fenomenului muzical*.

Într-un prim moment, este evident faptul că *sincretismul* este reprezentativ pentru starea de primordialitate a lucrurilor, context în care relevanță este o anumită *insuficiență* (din punctul nostru de vedere și, spre exemplu, nu al unui reprezentant al „popoarelor naturii”), situație definibilă printr-o anumită „într-ajutorare” a lucrurilor, atunci când unele sunt reprezentate și conștientizate efectiv unele celelalte, când acestea efectiv există unele prin intermediul celorlalte, starea de *metaforicitate*, de *simpatie* a esențelor fiind una din *cheile de lectură* esențială pentru acest context. Astfel, putem vorbi despre starea de *infantilitate*, atât la nivelul unei tipologii de vârstă a unui individ uman

particular, dar și, prin transfer metaforic, al întregii omeniri – culturile „popoarelor naturii”.

Numai că însăși această noțiune – *puținătatea* – trezește suspiciunea de a exista în două regiuri ontologice și de a defini două stări de lucruri diametral opuse, deși ambele optici indică drept referent obligatoriu starea de *sincretism*, hotărâtoare în „construirea” imaginii lumii.

O primă accepțiune a *puținătății* sau a *insuficienței* ar fi susceptibilă de a fi viciată prin însăși apartenența ei la modul nostru civilizat de a privi lucrurile așa cum au fost ele la începuturi și, într-un al doilea sens, ar permite construirea unor ierarhii nejustificate din punct de vedere etic, cultural și istoric, în care reprezentanții „popoarelor naturii”, ca exponenți ai unei culturi de tip șamanic, ar putea fi considerați inferiori omului recent (post-modern) civilizat, exponent al unei culturi de tip post-industrial. În acest context *puținătatea* ar servi drept criteriu eliminatoriu și exclusivist, impunând prioritatea criteriilor *cantitative* și eliminând cu desăvârșire orice posibilitate de a judeca lucrurile *calitativ*, în esența lor valorică. Incapacitatea unui aborigin din insulele Pacificului de a deschide o conservă cu pește ar servi într-o astfel de optică drept criteriu suficient pentru a-l plasa sub o anumită limită a acceptabilului din punctul de vedere al omului civilizat.

A doua accepțiune a *puținătății* s-ar referi nu atât la zona conținuturilor culturale, cât, mai degrabă la *mijloacele* de operare cu conținuturi, iar în acest sens, relevarea *stării sincretice* ar putea fi

motivată de către o neconcordanță ce s-ar stabili între un *prea plin* la nivelul imaginarului, adică a conținuturilor și oferta mijloacelor lingvistice și, mai pe larg, imagistice, de reprezentare a acelor conținuturi într-un mod adecvat. Astfel, am putea motiva și, în final, explica *geneza metaforei* nu atât prin căutarea unui *minimum* (optim) lexic pentru un *maximum* (indefinibil de extins) de conținuturi, ci mai degrabă prin căutarea unor *forme lingvistice specifice acelor conținuturi*, evident, diferite de *stărilor uzuale* ale realului, accesibil în existența trivială de zi cu zi.

Or, aici ar trebui să invocăm un al doilea atribut al *principiului sincretic* și anume *interferența* sau, mai corect, *întrepătrunderea osmotică* drept stare *nediseminată* a lucrurilor înainte de a fi elaborate mijloace suficiente pentru a le reprezenta într-un mod autonom, emancipat⁷.

⁷ Aici apare o întrebare justificată în opinia noastră, inversând ordinea lucrurilor și în orice caz, amestecând între ele *cauzele* și *efectele*, și anume: s-ar putea oare ca elaborarea continuă a unor noi și noi mijloace suplimentare de reprezentare să fi fost întreprinsă în intenția de a tăia legăturile firești între lucruri, „tăind firul în patru”, sau ca alternativă la această idee, dacă nu cumva elaborarea unor mijloace suplimentare de reprezentare efectiv separă lucrurile, „dezmembrând” realitatea în vederea substituirii acesteia prin discursul care o conotează și, implicit, nemaexistând nici o posibilitate de a reveni asupra stării lor inițiale, osmotice. Este pusă sub semnul întrebării însăși posibilitatea ca elaborarea acestor mijloace de reprezentare să fi fost o idee benefică, iar justificarea prin recurgerea la amplificarea și continua incitare, mecanică în esența ei, a intenției cognitive să fi fost doar una dintre cele mai ineficiente variante dintr-o multitudine de altele, mult mai fericite, posibile. Gândirea de tip sincretic, spre deosebire de cea conceptuală-rațională, se impune astfel drept gândire definită mai întâi de toate prin sănătatea

Aici deja ne plasăm direct în epicentrul problematizărilor legate de geneza fenomenului muzical și prin acestea, implicit, căpătăm un spor de detalii în ceea ce privește particularitățile relevării, configurării și articulării *coeficientului sincretic* care definește specificul unui anumit mod, determinat istoric și cultural, de a reprezenta lumea și, ce este mai important, specificul dinamismului acesteia într-o multitudine cât mai cuprinzătoare de aspecte reprezentative.

Pornim de la prezumarea faptului, împreună cu filologul danez L. Hjelmslev⁸, că „*în spatele oricărui proces există un sistem, deoarece procesul există doar datorită faptului că în spatele lui există un sistem care îl controlează și reprezintă un factor determinant în probabilitatea apariției acestuia*”. În continuarea acestui citat, muzicologul ceh J. Jiranek prezintă un sistem de straturi pe care îl prezumează ca reprezentând sfera procesului definit de el drept *semioză muzicală* și care se prezintă după cum urmează:

- „1. *Stratul semnificațiilor naturale și antropologice;*
2. *Stratul semantic al practicilor sociale umane;*
3. *Stratul semantic al filogenezei muzicale.*”⁹

ei funciară, integritatea și forța ei vitală, dar și prin subtilitatea și rafinamentul modului de a recepta și asimila iraționalitatea realității înconjurătoare.

⁸ Citat în: J. Jiranek, *Teoria intonațională a lui Asafiev în lumina abordării marxiste moderne a analizei semantice a muzicii*; lucrare existentă în culegerea „*Problemele metodologice ale muzicologiei*”, Editura „Muzîka”, Moscova, 1987, p. 75.

⁹ J. Jiranek, *Teoria intonațională a lui Asafiev în lumina abordării marxiste moderne a analizei semantice a muzicii*;

Conținutul fiecărui strat este diversificat la rândul lui, astfel încât:

- primul strat conține două compartimente: a) *orientarea sonoră elementară în spațiu și timp* și b) *semnificațiile antropologice mediate prin sinestezie complexă*;

- al doilea strat conține: a) *procesul de semi-oză în procesul activităților productive umane*, b) *rolul vorbirii (și limbajului articulat) în formarea semnificațiilor semantice în muzică*, c) *manifestarea sonoră spontană* și d) *întrăurirea mediată a intonațiilor „mute” ale mișcării mimice și dansante (coregrafice)*;

- al treilea strat este definit de o impresionantă complexitate de factori, structurându-se în imaginea unei ierarhii de creștere în complexitate și abstractizare a manifestării celor patru parametri ai sunetului care sunt *durata, intensitatea, timbru și înălțimea*.

Sistemul expus mai sus deține aparența unui sistem potențial capabil să genereze procese și cel puțin să le explice în imaginea unei ierarhii definite de amplificarea treptată a complexității proceselor generative de sinteză morfologică și semantică.

Dincolo de mecanicismul acestei imagini, axată exclusiv pe prezentarea funcției generative drept funcție singulară și oarecum autonomă în funcționarea ei, întreg sistemul se prezintă drept un sistem de efecte și nu neapărat de cauze declanșatoare ale proceselor generative și sintetice

lucrare existentă în culegerea „*Problemele metodologice ale muzicologiei*”, Editura „Muzîka”, Moscova, 1987, p. 75.

de ordin tot mai avansat în ierarhia practicilor sociale-artistice umane.

Atenția ne este atrasă, mai întâi de toate, de următoarea expresie – *procesul de semioză în procesul activităților productive umane* –, invocată fiind importanța regularității în executarea anumitor mișcări în conștientizarea, asumarea și utilizarea conștientă a *parametrului ritmic* drept mijloc de exprimare a unor conținuturi nu neapărat legate de contextul în care s-a produs această conștientizare.

O a doua idee, viciată în esența ei prin însăși *mecanicitatea* imaginii sugerate este – *rolul vorbirii (și limbajului articulat) în formarea semnificațiilor semantice în muzică* –, ideea putând fi acceptată în calitatea ei de parametru autonom doar la un nivel extrem de avansat al practicii muzicale (spre exemplu, în opera „Înșurătoarea” de Mussorgski sau în experimentele *sprichtstimme* sau *sprechgesang*) și nu în calitate de factor determinant în procesul de configurare a stratului expresiv-semantic al muzicii.

Atingerea *sincreticului* de ordin psihologic, definitoriu în zona fenomenului de receptare, se produce, oarecum impersonal, prin *semnificațiile antropologice mediate prin sinestezie complexă*, însă din toate trei nivelurile menționate mai sus lipsește cu desăvârșire componenta relațională – *comunicarea* – definitorie în opinia noastră în calitatea ei de factor în stare să pună în mișcare între procesul de „secreție” a unui spor de semnificații și, mai mult, în stare să motiveze elaborarea unui

sistem sintetic de reprezentare de ordin superior care este *gândirea și practica muzicală*.

Sistemul pe care îl prezintă muzicologul ceh, prin gândirea acestuia putând fi identificată și caracterizată zona unei abordări exclusiv *pozitiviste*, nemaivorbind de accentul *utilitar-pragmatic, mecanic* în esența lui a unei abordări specific *marxiste* a fenomenului artistic, devine susceptibil de a fi unul ineficient ca generator de procese prin însăși absența *componentei comunicative*, una implicită oricărui sistem de codare elaborat în vederea *formulării și exprimării* unor sensuri și, concomitent, transmiterii de informații.

Mult mai pertinentă ni se pareea ideea lui Lévy-Strauss referitoare la cele două grile generative ale muzicii: prima – *grila fiziologică*, implicând semnificațiile primare pe care le are *ciclicitatea respiratorie și cardiacă*, iar a doua – *grila culturală propriu-zisă*, a sensurilor sintetice referitoare la sistemul de notare a parametrilor determinați ai sunetului muzical, imagine conform căreia ideea de *ritm* reprezintă o structură implicită a însăși fiziologiei umane, fără nevoia de a defini geneza conștiinței de *ritm* prin specificul articulării muncii manuale.

Însă pe lângă lipsa *motivației comunicaționale*, sistemul lui J. Jiranek (un adept fervent al teoriei intonaționale a lui Asafiev) lipsește o formulare a *cauzelor determinante* și a *motivațiilor însoțitoare*, de *amplificare și accelerare* a proceselor de sinteză și creștere în complexitate a „comportamentului” muzical uman, dar și a tipului de context în

care *semioza muzicală* s-ar fi putut declanșa. Nu există nici o aluzie la una sau mai multe *stări de necesitate* care ar fi declanșat această pistă de formulare specifică a anumitor conținuturi trans-misibile doar pe cale *sonoră-muzicală*.

Într-un ultim sens, această imagine *mecanică* a proceselor de *semioză muzicală* suferă, în opinia noastră, de o extraordinară platitudine în primul rând prin însăși faptul că nu oferă deschiderea, necesară în cazul unui „comportament” muzical, înspre un spațiu al imaginarului, al unui *dincolo* de realitatea definită de relații și atitudini *utilitare* și urmărind dobândirea unui spor *material*.

Chiar dacă în fazele incipiente ale practicilor sociale umane nu putem vorbi despre un comportament specific „muzical”, acesta apărând la nivele superioare ale dezvoltării sociale umane, iar aici fiind caracterizat mai degrabă prin calitatea lui de element component, auxiliar, al unei ansamblu din care face parte, în opinia noastră, procesele de *semioză* numită *muzicală* se declanșează într-un context definit drept *sincretic*, în care *starea osmotică* de interferență a elementelor servește formularea și exprimarea unor stări de lucruri inexprimabile altfel decât prin colaborarea mai multor tipuri de „comportamente” alternative celui verbal – mișcarea (coeficient coregrafic), intonația (coeficient sonor-muzical) și rostirea (coeficient proto-poetic). *Sincretic* în acest context semnifică și *inter-potențare* în vederea atingerii unor *grade avansate* a *puterii de formulare și exprimare* ale

unor *conținuturi* care vizează realități supraordonate realității nemijlocite a existenței umane.

Ritualul magic se prezintă astfel drept o activitate alternativă celei de producere a unui spor material, însă în egală măsură, dacă nu chiar și într-o mai mare măsură, participă la asigurarea *supraviețuirii*, la *salvgardarea* și *controlul* existenței comunitare. Putem prezuma însă, că *ritualul* șamanic, spre deosebire de *ritualul orgiastic* sau *dramaturgic* al Antichității, *ritualul liturgic* al Evului Mediu sau cel *operistic* al Renașterii sau Barocului, se prezintă drept o activitate alternativă cultivării pământului, vânătorii sau pescuitului în asigurarea unor condiții *optime* de supraviețuire a comunității – un *ritual* de asigurare a supraviețuirii prin dobândirea unui spor de experiență spirituală, la a cărei formulare participă acele elemente din care ulterior se emancipează *dansul*, *poezia* și *muzica*.

Această natură spirituală a bunurilor dobândite în vederea supraviețuirii sau a menținerii existenței comunitare în niște limite optime, prezintă *ritualul șamanic* drept o activitate bivalentă – pragmatică și proto-artistică, spirituală, deopotrivă –, fapt care îi evidențiază importanța primordială în procesul de semioza a mijloacelor și, în general, a activităților definibile ulterior drept artistice. Atenția noastră este atrasă aici mai întâi de toate de factorii de *conservare* și, implicit, *resemnificare* a existenței în termenii unor realități spirituale, de un alt ordin decât realitatea accesibilă în limitele unei experiențe nemijlocite.

Putem postula astfel că atât aceste elemente – proto-artistice și arhetipale deopotrivă – care sunt *dansul, cântul și rostirea*, cât și orientarea lor în vederea dobândirii unui spor valoric de substanță spirituală se prezintă drept context generativ primordial al conștiinței și gândirii artistice mai degrabă decât activitățile de producție a unui spor valoric material, această departajare fiind definitorie în caracterizarea conținuturilor *latente* sau, altfel spus, *reziduale* care caracterizează conținuturile formelor artistice superioare de codare informațională.

Reprezentăm astfel contextul *ritualului sacru* drept *epicentru* dătător de semnificații însăși proceselor de dobândire a unui spor material, de *potențare* și, concomitent, de *re-semnificare* a acestora prin includerea lor într-o ordine *supra-umană* a realității și a importanței pe care o are *comunicarea adecvată* cu aceasta din urmă pentru asigurarea supraviețuirii optime a individului și a comunității.

Văzută astfel, semnificația elementelor implicate în *conotarea simbolică*, în contextul *ritualului*, capătă semnificația de *matriță generatoare* a ceea ce ulterior devine *ritualul religios* sau *actul artistic*, dincolo de scopurile specifice formulate în cazul fiecăreia în parte. În cazul special al actului artistic muzical remarcăm amplificarea *constantei recuperative* în plan spiritual.

Contextul *semiozei muzicale* poate fi privit și într-un mod invers, din punctul de vedere al funcțiilor de ordin superior pe care le realizează muzica

și care într-un mod specific, bineînțeles mediat cultural și în special artistic, își identifică originea în morfologia *ritualului sacru* de natură șamanică.

La nivelul morfologiei primare a muzicii însăși se impune *parametrul invizibilității*, drept criteriu definitoriu în *simbolizarea și semnificarea* Invizibilului însăși drept semn al Transcendentalului, a structurii de meta-real, a aceluși „sistem” generator de realitate, inaccesibil omului, care stă în spatele proceselor la care ființa umană participă drept element constitutiv. Prin această *simpatie*, asemănare cu implicații simbolice, muzica participă, împreună cu *dansul și formele proto-poetice ale discursului verbal*, la generarea unui spor sau, altfel spus, a unui supliment de energie necesară pentru stabilirea comunicării cu un nivel supraordonat omului al realității.

Surprindem aici orientarea *bi-univocă* a procesului de comunicare, deoarece desfășurarea *ritualului sacru* se desfășoară în *prezența* și cu *participarea* întregii comunități în calitatea ei de *reprezentare publică*. Desfășurarea procesului de comunicare a șamanului cu Invizibilul se desfășoară astfel, sincron, și în calitate lui de „informare” a publicului în ceea ce privește fazele succesive prin el le traversează în calitatea lui de *actant principal* în vederea atingerii scopurilor sale. Asistența reprezintă astfel, la rândul ei, un *element însoțitor activ*, din a cărei energie *șamanul actant* își alimentează propulsia în transa coercitivă-interrogativă și anume în acest context importanța celor trei elemente ale ecuației sincretice își exercită funcția

complementară¹⁰ de *acceleratoare*, fiecare dintre ele reprezentând o formă esențializată elaborată în vederea depozitării unui supliment de *energie* și *putere*.

Cele trei elemente ale *evoluției actante* se concatenează în baza unui element comun și astfel putem reprezenta *ritmul* drept element unificator (numitor comun) al *intonării*, *rostirii* și *dansului*, puterea rostirii *vocabulelor* este amplificată prin hiperbolizarea (exagerarea) *intonării* până la nivelul articulării acesteia drept *melopee*, iar caracterul sugestibilității pe care o are *motricitatea corporală*, *manuală* sau *facială* găsindu-și corespondentul în *amplituda* intervalică sau dinamică a *intonării*, *tempo-ul* și *cadența* rostirii vocabulelor (onomatopée, interjecții, text propriu-zis, grupuri precum și șiruri de vocale), toate elementele fiind coroborate în vederea focalizării tot mai puternice a *actantului* pe atingerea stării de *transă*.

În concluzie, *ritualul sacru* îl reprezentăm drept model primordial în care *principiul sincretic* de organizare a *actului reprezentational* își găsește un prim model de manifestare concludentă și care se impune drept *matriță* sau/și *proto-tip* pentru modelele ulterioare de structurare și articulare a *ritualului sacru* în calitatea lor de modele generative ale activităților artistice. Acestea din urmă, la rândul lor, putând fi reprezentate drept forme

¹⁰ Putem întrevedea astfel și o posibilă interpretare a expresiei „magia muzicii”, astfel fiind formulată funcția și puterea de implicare a asistenței pe care o exercită însăși actul interpretării muzicale cu consecințele lui impresive determinate de întărirea exercitată de lucrarea muzicală.

derivate, mediate cultural, a acelor forme primordiale non-artistice prin însăși caracterul lor abstras formulării intenționate a unor sensuri de substanță culturală-artistică.

Pe lângă semnificația de context în care este formulat modelul primordial al articulării *principiului sincretic*, și concomitent cu aceasta, *ritualul șamanic* se impune drept model primordial al *actului reprezentational* în care „triumghiul semiotic” funcționează în termeni analogi contextelor artistice actuale. Miza majoră pe *constanta comunicatională*, rolul primordial al *constantei participative* (identificarea *bi-univocă* a actanților), apelarea unor *structuri ale imaginarului* împărtășite comunitar, urmărirea scopului de dobândire a unui spor *cognitiv* de natură *spirituală*, participarea la un *scenariu* cu o „*dramaturgie*” *prestabilită*, iată doar un șir limitat de atribute ale actului artistic modern pe care le regăsim, lansându-ne retroversiv direct în ancestralitatea magică, *în nuce* încă în structura *ritualului sacru de natură șamanică*.

Putem prezuma astfel că dincolo de configurația culturală specifică a contextului în care este generată *ecuația sincretică*, relevantă și, în egală măsură, exemplară pentru totalitatea contextelor în care *sincreticul* își face simțită prezența, devine semnificația și funcția dobândirii nemijlocite a unui spor de valoare spirituală care se impune, indiferent de „terasa” temporală-istorică, drept *arhetip*, *mecanism* și *simbol* al orientării transcendente pe care conștiința umană o deține și o manifestă în calitate de *necesitate vitală* sau *instinct* de

ordin superior, iar această întâietate a spiritualului definește articularea *necesității generative* drept energie primordială în articularea totalității proceselor culturale.

În acest sens, *sincreticul* în formele lui de *concepție, coeficient, model* sau *ansamblu* de factori din câmpul activităților culturale, devine la rândul lui structură de ordin *arhetipal* în formularea și rostirea unei sume de conținuturi necesare și suficiente satisfacerii nevoii umane de *artistic, spiritual* și, în concluzie, *sacru*.

Bibliografie

- Augé, M., *Religie și antropologie*, Editura „Jurnalul literar”, 1995
- Besaŋon, A., *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, Editura „Humanitas”, București, 1996
- Borbély, Șt., *Mitologie generală*, Editura „Limes”, Cluj-Napoca, 2004
- Burke, P., *Renașterea*, Editura „ALLFA”, București, 1998
- Burgos, J., *Imaginar și creație*, Editura „Univers”, București, 2003
- Caillois, R., *Eseuri despre imaginație*, Editura „Univers”, București, 1975
- Caillois, R., *Omul și sacrul*, Editura „Nemira”, București, 1997
- Caillois, R., *Mitul și omul*, Editura „Nemira”, București, 2000
- Codoban, A., *Sacru și ontofanie*, Editura Polirom, Iași, 1998
- Cornea, A., *Sciere și oralitate în cultura antică*, Editura „Cartea românească, București, 1988
- Culianu, I. P., *Jocurile minții*, Editura Polirom, Iași, 2002
- Cusset, Ch. *Tragedia greacă*, Editura „Institutul European”, 1999
- Detienne, M., *Stăpânitorii de adevăr în Grecia arhaică*, Editura „Symposion”, 1996
- Detienne, M., *Inventarea mitologiei*, Editura „Symposion”, București, 1997

- Durand, G., *Aventurile imaginii, imaginația simbolică, imaginarul*, Editura „Nemira”, București, 1999
- Durand, G., *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*, Editura „Nemira”, București, 1999
- Eliade, M., *Tratat de istorie a religiilor*, Editura „Humanitas”, București, 1992
- Eliade, M., *Nostalgia originilor*, Editura „Humanitas”, București, 1994
- Eliade, M., *Sacrul și profanul*, Editura „Humanitas”, București, 1995
- Eliade, M., *Mituri, vise și mistere*, Editura „Univers enciclopedic”, București, 1998
- Freud, S., *Opere. Studii despre societate și religie*, vol. 4, Editura „Trei”, 2000
- Gheciu, R., *Melpomene, Erato, Euterpe*, Editura „Eminescu”, București, 1990
- Kernbach, V., *Mit. Mitogeneză. Mitosferă*, Editura „Casa Școalelor”, București, 1995
- Langer, S., *Filosofia v novom kliuce*, Editura „Respublika”, Moscova, 2000
- Livanova, T., *Istoria muzicii din Europa occidentală*, vol. I (până în sec. XVIII), Editura „Muzica”, Moscova, 1983
- Mauss, M., *Teoria generală a magiei*, Hubert, H., Editura Polirom, Iași, 1996
- Otto, R., *Sacrul*, Editura „Dacia”, Cluj-Napoca, 1996
- Ricoeur, P., *Metafora vie*, Editura „Univers”, București, 1984
- Servier, J., *Magia*, Institutul European, Iași, 2001
- Suhanțeva, V., *Muzîka kak mir celoveka*, (teză de doctorat)

- Vernant, J. P., *Mit și gândire în Grecia Antică*, Editura Meridiane, București, 1995
- Vernant, J. P., *Originile gândirii grecești*, Editura „Symposion”, București, 1995
- Vianu, T., *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957
- Wunenburger, J. J., *Sacrul*, Editura „Dacia”, Cluj-Napoca, 2000
- ***, *Probleme metodologice ale muzicologiei*, Editura „Muzica”, Moscova, 1987

Capitol

II. Câmpul etimologic al termenului *sincretism*

1. Etimologia termenului *sincretism* între multitudine și diversitate

Pornim de la evidența provenienței antice grecești a termenului *sincretism*, care în limba de origine deține forma particulară de *sinkretizein* (*sy-gkretizein*). În continuare, remarcăm că termenul reprezintă o structură compozită, provenită din alăturarea a cel puțin două elemente constitutive: particula *sin-* și a doua parte a cuvântului – *-cret*, de la care detașăm sufixarea *–ism(us)* (*syncretismus*) astfel relevându-se un strat istoric ulterior (roman), evident irelevant în sens etimologic și pentru care în limba greacă există sufixarea *–ismos* (*syncretismos*).

Termenul prezintă un semantism polistratificat, iar straturile acestuia sunt structurate într-o ordine crescândă a diferențierii semnificațiilor lui constitutive, incluzând, în ordinea expansivă a conotării, domenii tot mai extinse și depășind nivelul fenomenelor strict determinate ale termenului *sincretism* ca fapt/fenomen al limbii (de la nivelul unui fapt al limbi vorbite până la nivelul fenomenelor din zona istoriei societății și spiritului).

În fapt, semnificația termenului de *sincretism* îi este conferită, procentual vorbind, aproape în totalitate de către particula *–sin* (*-syn*) – cu semnificația de *unire, împreunare, îmbinare*, a doua jumătate a cuvântului reprezentând doar o precizare

istorică-topografică (insula Creta și populația acesteia – cretanii) cu caracter ilustrativ și având ca funcție întărirea puterii sugestive:

Această primă definiție reprezintă, în fapt, singura definiție posibilă pornind de la însăși singularitatea și specificul situației istorice pe care o descrie: „*Cuvântul sincretism (sugkretismos) se găsește la Plutarh (De fraterno amore, 19) cu semnificația «frontul unit al cretanilor»: el desemnează acordul orașelor din Creta, angajate în perpetue războaie mutuale, realizabil atunci când acestea trebuiau să se opună unui inamic exterior.* (Enciclopedia *Universalis*, www.universalis.com)

În ideea întăririi acestei prime definiții și, evident, în scopul eliminării unor supoziții cu referire la alte posibile accepțiuni etimologice, cităm aici o altă sursă care aduce o explicitare identică a termenului *sincretism*: „*Explicația este dată de către Plutarh în mica lui lucrare despre iubirea fraternă (Opera Moralia, ed. Reiske, VII, 910). El povestește acolo cum Cretanii erau adesea angajați în certuri unii contra altora, însă redevenind imediat reconcilianți atunci se apropia un inamic exterior. Acesta și este așa-numitul Sincretism*”. Altfel spus, *uniți ca și cretanii*. Enciclopedia catolică (www.newadvent.org)

Mai multe surse converg în a desemna sensul generic al termenului care se constituie drept un prim strat, uzual, oferind o imagine aproximativ omogenă:

(1) În *Termenii filozofiei grecești* de Francis E. Peters, cu referire la forma *synkrisis* a termenului,

se dă semnificația de agregare și asociere (p. 266). **(2)** *Merriem-Webster Dictionary* (www.m-w.com) oferă două semnificații: 1. îmbinarea a două forme diferite (de credință și practici) și 2. fuziunea între două sau mai multe forme inflexionale (în științele limbii). **(3)** Articolul de la adresa de Internet www.whatis.techtarget.com oferă o explicație mai extinsă: *Syn-cre-tism... 1. o reconciliere sau uniune a unor principii, practici sau părți diferite sau opuse. 2. Gramatical: uniunea, ca schimbare istorică a limbajului, a două sau mai multe categorii dintr-un ambient specific în una. Sunt oferite și mai multe forme și semnificații posibile: syncretizing – încercare de a îmbina, de a uni, ca principii opozitorii, părți... de a forma o confederație; syncrisis... comparație a părților opozitorii; syndetic – servind uniunea sau conexiunea, conectivitatea, starea copulativă (de copulație).* **(4)** DEX (Editura A.R.S.R., 1984): SINCRETISM, *sincretisme*, s.n. 1. Îmbinare a unor elemente eterogene din domeniul culturii artistice, literare, filozofice etc. caracteristică folclorului și mai ales fazelor primitive de dezvoltare a culturii, (atunci) când diferitele arte nu erau încă diferențiate. 2. (Fil.) Amestec de doctrine filozofice și religii diferite și contradictorii care au fost reunite în mod forțat (ignorându-se deosebirile dintre ele). – Din fr. *syncretisme* (p. 864). **(5)** *The Free Dictionary* (www.thefreedictionary.com): 1. Reconcilierea sau fuziunea diferitelor sisteme de credințe, ca și în filosofie sau religie, în special atunci când succesul este parțial sau rezultatele – eterogene. 2. În *lingvistică*: contopirea a două

sau mai multe forme inflecționale. **(6)** Enclopedia *Wikipedia* (www.wikipedia.com): „Sincretismul este credința în uniunea (fuziunea) diverselor școli de gândire. Este în special asociat cu încercările de a uni, analogiza sau a afirma (legătura) funciară a câtorva tradiții diferențiate originar, în special în religie și mitologie”.

Deja în urma acestor doar câteva definiții devine evidentă puterea generativă a unei etimologii simple și clară care, iată, chiar de la început oferă un „bloc” de semnificații, nu întotdeauna însă echivalente între ele ca sens:

- a. *Termenii filozofiei grecești*: agregare, asociere
- b. *Merriem-Webster dictionary*:
 - (1) îmbinarea și
 - (2) fuziunea
- c. *whatis.techtarget.com*: reconciliere, uniune, a îmbina, a uni
- d. *DEX*:
 - (1) îmbinare și
 - (2) amestec
- e. *The Free Dictionary*: reconciliere, fuziune, contopire
- f. *Wikipedia Enciclopedia*: uniunea (fuziunea), a uni, a analogiza

Altfel spus, pe baza termenului *sincretism* sunt generate semnificații nu neapărat convertibile semantic între ele la modul direct, iar pentru a fi realizată, o presupusă sinonimie ar determina depășirea mai multor trepte de mediere semantică între termenii proveniți din aceeași sursă.

Considerentele noastre asupra ansamblului etimologic al termenului *sincretism* le putem continua prin citarea integrală a unei incitante și, important, foarte vii și implicate discuții din forum-ul de pe adresa www.en.wikipedia.org, care vizează elucidarea unei semnificații clare a termenului *sincretism*, polemică din care erupe un impresionant spectru de semnificații ale termenului invocat. Totul pornește de la un text dat:

Cuvântul Syncretism provine din latinescul *syncretismus*, care a fost generat într-un mod similar cu termenul "concret" (con + cretus, participiu trecut al lui *crescere*, "a crește", rezultând "a crește împreună") sau "accretion" (creștere prin adițiune, a-crescere) – "a crește dincolo de" [*un nucleu*]. Plutarh (primul secol D.C.) aparent ignoră aceste analogii atunci când scrie eseul său despre "Dragostea Frățească" din (Minima) Moralia. Căutând o semnificație (a termenului), el o regăsește în exemplul cretanilor care își reconciliau diferențele și porneau împreună în alianță în fața pericolelor externe. "Și acesta este așa-numitul Sincretism". Astfel, cuvântul a fost pus în circulație atunci când Plutarh l-a folosit spre sfârșitul secolului întâi, neexistând alte exemple ale utilizării termenului. Urmărindu-l orbește pe Plutarh, Sincretismul este adesea considerat a descinde din grecescul συγκρητισμός (*synkretismos*), care înseamnă joncțiunea celor doi împotriva unui al treilea.

Cuvântul Sincretism provine din latinescul *syncretismus*, ceea ce pare a proveni din grecescul

συγκρητισμός (synkretismos), ceea ce deține semnificația faptului că doi se aliază în cadrul unui pact împotriva unui al treilea. Elementele sunt *syn* ("împreună") și *cretus* (participiu trecut al lui *crescere*, "a crește"); ultimul (*cretus* ca și *crescere*) apărând în "concret" și "accretion". Însă *syn* provine din greacă, în timp ce *crescere* este de origine latină. Ele nu se amestecă. Error 23:42, 13 Sep 2004 (UTC)

Sunt de acord cu Error. Grecescul *syn* sau *συγ* (împreună), Kret- sau *Κρητ* -, forma trunchiată al lui *Κρητικά* (Cretan) și sufixul *-ism* sau *ισμός* formează împreună acest cuvânt. Brad O. 07:38, 28 Oct 2004 (UTC)

Corolarul acestei reflexii este că nu există *nici o analogie* cu "concret, concretion" sau "accretion" etc.? Sau, este vorba despre o înfrățire (fraternizare) nedorită (de dușmani sau, pe timp de pace, nici măcar de către cretani – n.n.) pe care locuitorii insulei Creta au realizat-o în aceste cuvinte sau în această formă? Sunt de acord cu Error că amestecul macaronic de greacă și latină în cuvântul *syncretism* este deplorabil, ca și în cazul cuvântului "homosexual", ca și în cazul multor altor artificii lingvistice barbare. Wetman 12:23, 28 Oct 2004 (UTC)

Da, *homo-* și *hetero-* sunt prefixe realmente grecești de un timp încoace și doar mai apoi un inconștient le-a alăturat cu latinescul *-sexual*. Dictionare precum *American Heritage* și *Merriam-Webster* prezintă originile cretane ale cuvântului *syncretism*. Este cunoscut faptul că cretanii

dezbinați se uneau împotriva dușmanilor comuni pentru a-și apăra insula. Vom vedea că, altfel spus, semnificația cuvântului este una de primă relevanță în contemporaneitate. Brad O. 16:04, 28 Oct 2004 (UTC)

Apropo, sentința lui Plutarh pare a fi mai degrabă exagerată. Eu înțeleg că el a folosit cuvântul referindu-se la un simplu pact politic și nu în sensul prefixului *sin*. Avem nevoie de un întreg paragraf pentru a demonstra acest fapt? Jorge Stolfi 23:19, 1 Jun 2004 (UTC)

Sincretismul nu are nimic de a face cu Creta. Suntem cu toții amendabili pentru folosirea unei etimologii populare (pe larg răspândite) și chiar și Plutarh ar încuviința această afirmație. Este nevoie doar de câteva cuvinte pentru a clarifica o idee atât de încâlcită. Wetman 23:36, 23 Jun 2004 (UTC)

Eu sunt în continuare confuz asupra acestei etimologii. Cred că apariția timpurie și izolată a acestui cuvânt o găsim mai întâi la Plutarh, care o folosește cu un sens diferit și poate ca și un joc de cuvinte, intenționat amestecând "cretani împreună" și "crescând împreună". Apoi, cuvântul a fost reintrodus de către Erasmus, care l-a preluat de la Plutarh, conferindu-i o semnificație diferită. Așa să fie? Jorge Stolfi 09:24, 27 Jun 2004 (UTC)

Am citit undeva că acești cretani aveau reputația de a fi mari mincinoși, tocmai pentru că la origini paradoxul mincinosului se referea la cretani.

Tocmai de aceea verbul "a sincretiza" ar putea să conoteze un element al minciunii. Error 00:37, 6 Sep 2004 (UTC)

○ concluzie ciudată. Există aici un fals silogism. Elementul "cretan" din *sincretism* reprezintă o diversiune. Oricum, așa cum explicam în pasajul de mai sus. Wetman 19:49, 13 Sep 2004 (UTC)

Eu pot confirma că *synkretismos* la origini a însemnat "pact al cretanilor". Este adevărat că datorită etimologiei populare acesta a fost pus încă de timpuriu în legătură cu termenul *kerannumi* (antonim al lui *crescere*), dar etimologia corectă într-un mod clar decurge de la Creta. Semnificația cuvântului s-a transformat, firește, de la "pact" la "sincretism" sub influența asocierii cu *kerannumi*. dab (↑) 11:50, 24 Dec 2004 (UTC)

Ok... Termenul *kretismos* pare să fie contestat și nu sunt sigur că pot aduce o dovadă credibilă. Însă știu că există anumiți lingviști care favorizează o conexiune directă cu Creta. Conexiunea cu cuvântul *crescere* pare a fi mai degrabă o contrafacere și, deci, improbabilă. dab (↑) 22:06, 24 Dec 2004 (UTC)

Șirul semnificațiilor se multiplică, însă oarecum într-o ordine sinonimală a lucrurilor: *uniune, îmbinare, fuziune, reconciliere, conexiune, amestec, agregare, asociere*. Este de remarcat frecvența cea mai mare a semnificației de *uniune*, urmând imediat a doua – de *îmbinare*, amândouă deținând semnificația evidentă de *agregare-fuziune*

(îmbinarea în uniune, întrepătrundere, omogenizare, co-substanțialitate). Există și un „rest” de semnificații, oarecum însoțitoare, precum *conexiune*, *amestec*, *reconciliere* care fie sunt variante descriptive a procedurii de *unire* prin *agregare* (conexiune, amestec), fie trimit la stări de ordine mai complexe, cum ar fi câmpul activităților sociale (reconciliere). Discuția de mai sus aduce un spor de fructuoasă și ludică diversitate în accepțiunea termenului, care se *des-foliază* pe terasele mai multor posibilități de înțelegere. Iată o reprezentare a firului logic care a animat toată discuția:

Sincretism

a. accepțiune latină

- ***syncretismus*** – termen latinesc;

a.1. o primă posibilitate de semnificare a termenului:

- generat într-un mod similar cu termenul **concret** (**con+cretus** – participiu trecut al lui **crescere** – a crește, rezultând a **crește împreună**)
- **accretion** (creștere prin adițiune) – a **crește dincolo de (un nucleu)**

a.2. îndoiala asupra substanței latine a termenului

- însă (în termenul *sincretism*) nu există nici o analogie cu *concret*, *concretion* sau *accretion* și nu se acceptă „macaronia” termenului *sincretism* ca rezultând dintr-o îmbinare greacă-latină

b. posibilitatea unei alte etimologii

- apariția timpurie și izolată a cuvântului *sincretism*.
- Plutarh o folosește poate ca și un joc de cuvinte, amestecând „cretani împreună” și „crescând împreună”.
- „a sincretiza” ar putea să conoteze un element **al minciunii** (variantă slabă a ipotezei – n.n.)

c. accepțiune greacă

- συγκρητισμός (*synkretismos*) – joncțiunea (formă proprie stării de fapt existentă între cretani – n.n.) celor doi (sau mai mulți) împotriva unui al treilea
- elementele sunt *syn* (împreună) și *cretus* (crescere – a crește)
- însă *syn* = origine greacă, iar *crescere* = origine latină, **deci**
- grecescul *syn* sau συγ (**împreună**), Kret- sau Κρητ-, forma trunchiată al lui Κρητικά (**Cretan**) și sufixul –**ism** sau ισμός
- într-un mod indubitabil, etimologia cuvântului coboară până la cretani

Reiese de aici cu claritate originea greacă a termenului *sincretism*, mergând pe firul evidenței pur morfologic-etimologice a dovezilor prezentate în discuție, însă nu putem neglija deschiderea pe ne-o oferă, în ecuația discursului nostru, accepțiunea (rădăcina) latină cu neașteptata și atât de relevantă idee a *creșterii împreună* sau a *creșterii-expansiunii prin adițiune* în primul rând ca imagine. Oricât de uniți ar fi fost cretanii în fața pericolelor exterioare, această *uniune* a lor

devenită proverbială funcționa **doar** pe perioada strict determinată a desfășurării ostilităților. O dată cu încheierea acestora cretanii, înțelegem de la Plutarh, recădeau în aceleași certuri și dușmăanii mutuale care le animau viața socială. Imaginea rezultată de aici este a unei **discontinuități**, datorată, în fapt, substanței *politice* a etimologiei termenului. Extrem de promițătoare și mult mai proprie ideii termenului *sincretism* pare a fi varianta latină care impune imaginea **continuității**, a *creșterii* sau, mai precis, a *germinării* întărită de unificatorul (însă grecescul) *sin-*, ceea ce considerăm a fi mult mai aproape de semnificația intimă, *implicită*, și utilă în sesizarea identității artistice a termenului. Cu atât mai relevantă pare a fi varianta *accretion* cu semnificația de *creștere dincolo de*, cu cât întreaga istorie a culturii europene o dovedește cu prisosință prin însăși faptul că ceea ce cunoaștem astăzi drept muzică, pictură, dans, poezie sau literatură s-a și născut din nucleul primordial al gândirii magice-sincretice atunci cândva la începuturile civilizației. Iar această din urmă semnificație – *crescere*, una inacceptabilă prin însăși faptul de a fi tardivă, o reprezentăm drept accepțiune **tare** a termenului și asta pe lângă faptul de a fi de profunzime, spre deosebire de *explicita* afirmare a unei disponibilități unioniste a cretanilor mincinoși.

2. Imaginea evoluției istorice a termenului *sincretism*

În cazul termenului *sincretism* aspectul evoluției lui istorice se structurează drept un al doilea strat, să-i spunem al istoriei explicite, spre deosebire de istoria implicită a diversificării și ramificării semantice interioare. Ambele stări ale termenului – sistematică și istorică – le vedem ca două domenii și, mai important, două posibilități de acumulare și amplificare semantică. Aceste procese sunt realizate, așa cum am văzut mai sus, (1) prin extinderea șirurilor *simpatetice*, prin *simpatia* care aduce în zona de semnificație a *sincretismului* noi și noi termeni prin care acesta poate fi conotat în contexte diferite de cel original și, drept consecință, mai puțin tolerante față de accepțiuni ieșite din uz a termenului. Acest proces de *simpatie sinonimală* poate fi reprezentată și drept proces de *aducere la zi*, de *reactualizare* și *reîmprospătare* (*refresh*) a termenului, acomodabil la noile cerințe ale unor noi contexte evenimențiale de ordin religios, cultural sau social-politic. Cealaltă cale ține (2) de articularea a noi și noi evenimente istorice a căror specific dinamic și de conținut conferă termenului *sincretism* posibilitatea de a „achiziționa” noi *grade de flexiune* (*îi putem spune adaptabilitate*) *con-textuală*, ceea ce face ca termenul să se situeze pe linia unei augmentări continue de „volum”

interior, îi permite să devină tot mai „încăpător” și, în același timp, mai „intens” (dacă nu și „strident”), dat fiind acest dinamism evolutiv semantic-volumetric al termenului.

Urmărind desfășurarea și acumularea evenimentelor în care termenul *sincretism* este implicat într-un mod nemijlocit, observăm că plecând de la definiția originară – „... uniunea cretanilor în fața unui pericol exterior” – istoria termenului, implicat cu precădere în istoria religiilor europene, impune o accepțiune complementară în care accentul cade pe (1) *ideea de împrumut și asimilare*, de *transmitere sau circulație în mai multe sensuri* a unor (2) *biblioteci sau dicționare de idei, simboluri, concepte sau tipuri de practică religioasă*. Este vorba atât despre *tendința de omogenizare* a câmpului activităților religioase, precum și un anumit *mod de alegere* a ideilor, imaginilor sau simbolurilor în conformitate cu *ideea de asemănare sau similitudine*. În același timp, funcționează și semnificația antinomică a termenului *sincretism*, deoarece, după cum bine observă Peter van der Veer, „termenul de «sincretism» face referire la o politică a diferenței și identității și că în această calitate, noțiunea de putere este vitală pentru înțelegerea termenului. Se află în joc puterea de a identifica adevărata religie și de a autoriza anumite practici ca «drepte» și pe celelalte ca «amăgitoare». Sincretismul este văzut cu ochi buni de unii deoarece promovează toleranța și este privit cu ochi răi de alții fiindcă promovează decăderea

*creдинței adevărate*¹. Iar în continuare, cercetătorul detaliază cele spuse anterior: „Dacă sincretismul apare ca o strategie constructivă pentru a împiedica conflictele și a promova toleranța sau, în limbajul de astăzi, cel puțin „dialogul”, este izbitor cât de peiorativ este folosit termenul de apărătorii „creдинței adevărate”. Este privit ca o pierdere a identității, o contaminare nepermisă, un semn al decadentei religioase (Pye, 1971). În confruntările teologice sincretismul este în general privit ca o încălcare a principiilor sau ca o încercare de a păstra unitatea cu pretul adevărului. Sincretismul este văzut ca o denaturare a Adevărului. As dori să sugerez că ambivalența acestui termen are legătură cu nașterea protestantismului și a războaiele civile din Europa.

Acesta reprezintă criteriul esențial în realizarea unei selecții, acesta fiind cuvântul-cheie pentru înțelegerea unei posibile direcții de orientare în procesul de creștere și evoluție semantică a termenului ca element specific al istoriei europene.

Desfășurarea evenimentelor în succesiunea lor istorică este una extraordinar de densă și, în același timp, extrem de diversificată și aici ajungem la o „defoliere”, deci stratificare, a termenului *sincretism*, iar „foliile”, adică grupurile de fenomene, se

¹ Peter van der Veer, antropolog olandez, Director al Institutului Max Planck pentru Studiul Diversității Religioase și Etnice din Göttingen. Implicând sintagme precum „religii transnaționale”, cercetătorul lansează ideea „cosmopolitismului alternativ” (evident, de substanță religioasă). Citat din: P. Van der Veer, *Sincretism, multiculturalism și discursul toleranței*, ([http://www.jsri.ro/old/html version /index/no_5/vanderVeer-articol.htm](http://www.jsri.ro/old/html%20version%20index/no_5/vanderVeer-articol.htm))

structurează, la rândul lor, în grupuri distincte de realități istorice, structurându-se într-o succesiune acumulativă gradată.

Semnificația de bază, prima dintr-un șir semantic mai extins, a termenului *sincretism* ne trimite în zona practicilor religioase care vizează o multitudine de forme și procese, fapt confirmat, spre exemplu, prin definiția din Enciclopedia *Britannica* (www.britannica.com): „... fuziunea între diverse credințe și practici religioase. Surse ale sincretismului religios ca și, spre exemplu, Gnosticism (un sistem religios dualist care încorporează elemente din misterele religioase orientale), Iudaism, Creștinism și concepte religioase-filosofice grecești, sunt în mod special predominante pe durata perioadei elenistice (300 B.C. – 300 A.D.)”

Etapă I – contextul Antichității:

Iată un prim set de definiții care dincolo de optica etimologică relevă această a doua semnificație generică, după cea etimologică, a termenului ca aparținând de câmpul fenomenelor religioase. Conținutul etimologic al termenului își spune cuvântul, deoarece în utilizarea termenului *sincretism* accentul invariabil cade pe procesul de *uniune*, *unificare*, *fuziune* și *întrepătrundere*, bineînțeles între elementele specifice ale câmpului istoric-social care este religia:

1. *Sincretismul este procesul prin care elementele unei religii sunt assimilate de către o alta*

(sublinierea îmi aparține – O.G.), *din care rezidă o schimbare a doctrinelor fundamentale sau a naturii acelor religii. Este uniunea a două sau mai multe credințe opuse, astfel încât forma sintetizată devine o nouă entitate. Nu este întotdeauna vorba despre o fuziune totală, dar ar putea rezulta combinația unor segmente identificabile ca fiind distincte. Fiind la origini un termen politic, "sincretismul" a fost utilizat pentru a descrie uniunea forțelor grecești rivale de pe insula Creta împotriva unui inamic comun.* (www.mb-soft.com)

2. *Actul sau sistemul de amestecare, îmbinare sau reconciliere a unor elemente eterogene. În accepțiunea lui tehnică, termenul este folosit este unul politic, ca și la Plutarh și din această cauză este folosit de cei ce sunt de accord să uite disensiunile și să se unească în fața unui pericol comun, precum se spune că au făcut cretanii.* (Enciclopedia Catolică)

Deja din aceste două definiții observăm folosirea mai multor cuvinte-cheie alăturate: (1) *uniunea*; este explicitată natura fenomenelor care intră în *uniune*: (2) *două sau mai multe credințe*, care toate intră într-un process de (3) *sinteză*, fiind folosit și cuvântul (4) *fuziune* cu eventuale continuări-completări sinonimale care sunt *amestecul*, *îmbinarea* sau *reconcilierea*.

A.2. Mergând mai în profunzime, termenul *sincretism* desemnează exclusiv și explicit procesele de fuziune din interiorul practicilor religioase, în special cu referire la *interferența* sau chiar *fuziunea* numelor diverselor divinități din diferite religii. Oricum, folosirea cea mai frecventă a termenului

se face în legătură cu dezvoltarea religioasă a Antichității, unde termenul denotă tendința în special existentă între secolele II și IV după Cristos, de a simplifica și unifica diverse religii păgâne. În timpul acestei perioade ca și rezultat al întâlnirii tuturor culturilor importante cunoscute în sistemul religios al Imperiului Roman, credința în identitatea mai multor zeități care se asemănau între ele și identificarea lor în substanța lor comună a primit un impuls hotărâtor.

Definițiile și descrierile pe care le aducem mai jos nu atât amplifică, ci mai degrabă diversifică și detaliază imaginea expusă mai sus:

Sincretismul este o doctrină filosofică sau religioasă în care se îmbină elemente din sisteme felurite de gândire sau de credințe, uneori depărtate între ele. Într-o accepție mai îngustă, tendință manifestată mai ales în secolele II-IV d.Hr. de a se contopi într-o figură divină atribute și caracteristici aparținând mai multor divinități întrucâtva înrudite, cum ar fi Sarapis – Zeus – Helios, Attis – Dionysos, Isis „cea cu zece mii de nume” etc. (www.wikipedia.ro)

În contextul Antichității nu ne surprinde deloc apariția expresiei „doctrină filosofică” într-o alăturare imediată cu expresia „doctrină religioasă”, ca în definiția de mai sus, deoarece atât la J. P.

Vernant², cât și la filosoful clujean A. Codoban³ regăsim ideea conform căreia filosofia ca tip de practică încă reprezintă un element constitutiv al gândirii religioase, deși în aceeași perioadă începe desprinderea filosofiei din câmpul religiei prin transformarea mitului în concept, adică prin „răcirea” și „demistificarea” întregii mitologii în calitatea ei de sursă și depozitar exclusiv al cunoașterii și memoriei colective⁴.

“Sincretism” reprezintă un termen tehnic în studiul religiilor care descrie combinația între o figură mitică dată cu o alta aparținând unei tradiții

² Vernant, J. P., *Originile gândirii grecești*, Editura SYMPOSITION, București, 1995, precum și în Vernant, J. P., *Mit și gândire în Grecia Antică*, Editura Meridiane, București, 1995 (capitolul *De la mit la rațiune*, p. 445).

³ Codoban, A., *Sacru și ontofanie*, Editura Polirom, Iași, 1998.

⁴ Este interesant de observat că apariția omofoniei din polifonie se produce într-o conformitate exactă cu modelul desprinderii filosofiei din religie. Chiar muzicologul și academicianul rus B. Asafiev observă că omofonia se naște din răcirea „magnei” polifonice în special pe porțiunile cadențiale ale unei forme bazată pe scriitura contrapunctică. Astfel, omofonia, reprezintă o anume raționalizare, esențializare și, mai ales, relevare, a „armaturii” tonal-funcționale-armonice din interiorul scriiturii polifonice care extrasă din contextul original al polifoniei se emancipează drept un al patrulea tip de scriitură, pe lângă *monodie*, *eterofonie* și *polifonie*. Astfel, putem imagina filosofia drept ceea ce rămâne dacă stoarcem religia de divinități, spirit și credință, situație în care sentimentul religios este înlocuit de către o simplă curiozitate, iar miracolul, firesc într-un context mistic, trebuie descompus în părțile lui componente și reasamblat la loc, însă doar pornind de la lucruri palpabile, tangibile, inteligibile și, important, demonstrabile. Aventura spiritului devine astfel un fel de anchetă judiciară, un interogatoriu al realității și sursă a unei eterne nefericiri.

diferite. Sincretismul este practicat din timpuri vechi până în zilele noastre. În timpul domniei ptolemaice în Egipt, au fost create numeroase zeități sincretice, precum Hermanubis – o combinație între divinitatea greacă Hermes și cea egipteană Anubis. Mai târziu, în perioada misterelor greco-romane devine elemente definitoriu al tradițiilor misterelor, ritualuri în care de multe ori apar preoți care invocă o zeitate prin mai multe nume, prin enumerarea acelorora. Sincretismul este o consecință inevitabilă a internaționalismului și nu este surprinzător faptul că sincretismul a devenit o parte comună a unor noi religii oculte și păgâne ale prezentului multicultural.” (www.tim.maroney.com)

Îată un prim exemplu de fuziune a figurilor de divinități practicate în religia egipteană și care caracterizează interferența mai multor tipuri de imaginar religios în aria geografică strict delimitată de bazinul Mediteranei (Egiptul, Asia Mică, Grecia): sincretismul trebuie conștientizat în aceeași ordine în care trebuiesc înțelese divinitățile Egiptului Antic. Este o practică tipic egipteană de combinare a diferitelor zeități în corpul sau identitatea unei singure entități (adesea, dar nu întotdeauna, având o formă compozită), care devine tot mai relevantă o dată cu trecerea timpului. Într-un mod usual, numele zeităților sunt pur și simplu concatenate, creând divinități sincronizate precum Atum-Khepri, Horakhty și Amun-Re. Acest proces de asemenea putea să unifice zeități egiptene și străine. Anat-Hathor a fost o divinitate asiatic-egipteană, de vreme ce Arensnuphis-Shu reprezenta combinația între zeități meroitice și egiptene. Probabil,

una dintre cele mai faimoase sincronizări de acest gen a fost Serapis în perioada ptolemaică (greacă), care a fost o combinația între Osiris, Apis, Zeus și Helios, tot astfel precum anumite alte divinități minore nu erau, în realitate, decât niște aggregate de ordin politic. Există puține aspecte ale religiei egiptene vechi care să fie mai complexe sau confuze decât sincretismul, acesta din urmă rămânând, totuși, cel mai important pentru înțelegerea religiei Egiptului antic.

A.3. Deducem de aici nu atât procesul de *sin-teză*, de *amestec* sau de *alăturare* a mai multor simboluri religioase, cât mai degrabă puterea generativă a proceselor de tip *sincretic*, atâta timp cât în fiecare caz special al *interferării* de acest tip este urmărită mai degrabă calitatea superioară a efectului, a concluziei, a acelei calități noi obținute prin cumulul de putere provenit de la cel puțin două sau mai chiar și mai multe divinități. Însă obținerea unei divinități noi prin cumulara mai multora dintr-un singur panteon (omogen) sau cumulara prin împrumut a divinităților din diverse religii (eterogen) reprezintă doar un prim pas către ideea posibilității ca pe baza mai multor religii sincrone în plan istoric să se ajungă la generarea unor noi concepții, mai pe scurt, la apariția unei noi religii. Confirmarea acestui fapt o găsim chiar în *Enciclopedia Catholică*:

O tendință modernă în istoria religiilor admite că în religia biblică revelată un produs al sincretismului, o fuziune între diverse forme și imagini. Din optica Vechiului Testament, mitul Canaanit,

religiile egipteană, veche babiloniană și persană sunt considerate ca și surse ale religiei israelite, ultima însăși fiind dezvoltată din Fetișism și Animism trecând prin Henoteism și Monoteism. S-a căutat originea Creștinismului ca și o continuare și dezvoltare a ideilor ludaice prin influența noțiunilor religioase de sorginte Brahmanistă, Budistă, Greco-Romană și Egipteană, cât și din filosofia Stoică și Philonică; s-a considerat că creștinismul și-a alimentat dezvoltarea și explicitarea în mod special din filosofia neo-platonică. Este adevărat că există multiple corespondențe între Iudaism și, respectiv, Creștinism alte religii din punctul de vedere al formei exterioare și al ideilor; multe idei religioase sunt comune. Ideea interferențelor între religia babiloniană și credința ebraică care a provocat dispute aprinse câțiva ani după apariția cărții lui Friedrich Delitzsch „Babel und Bibel”, poate fi explicată în măsura în care acestea există în referirea lor la o revelație originară ale cărei urme pătate de politeism apar în credințele babiloniene. În multe cazuri acordul poate fi pus în evidență ca aparținând în principiu formei și nu conținutului. În alte cazuri este discutabil faptul conform căruia una din cele două religii ar deține forma originală sau de împrumut. Relativ la doctrinele specifice, studiul Bibliei a fost inutil în relevarea surselor din care se presupune că ar fi derivat. Teologia catolică însă susține cu fermitate ideea Revelației și fundamentele creștinismului stabilite de către Iisus din Nazaret. (www.newadvent.org)

A.4. Un capitol extrem de incitant din istoria religiilor ține contextele de interacțiunea culturală care a dus la incitarea proceselor de fuziune

sincretică. *Expansiunea elenistică* se edifică drept perioadă exemplară în acest sens. Fiind vorba, într-un prim moment, despre o expansiune militară, însă implicit și cultural-religioasă, ulterior lucrurile se limpezesc și încep să interacționeze la un nivel mult superior și, să-i spunem de profunzime. Relația învingătorilor cu învinșii, dar și simpla învecinare a diferitelor popoare și civilizații de fiecare a dus la efecte definibile drept *sincretism cultural-religios*:

„Întrepătrunderea civilizațiilor la Est de Mediterană a început într-o perioadă timpurie. Atunci când Estul a fost elenizat de către Alexandru cel Mare și de către Diadochi în secolul 4 î. e. n., civilizațiile Greacă și Orientale au fost aduse în contact, rezultând ca și efect un compromis la scară largă. Zeitățile străine au fost identificate cu cele native (de exemplu, Serapis = Zeus, Dionysos), urmând o fuziune a cultelor. După cucerirea grecilor de către romani, învingătorii, după cum se știe, au fost înglobați de către cultura învinșilor, iar vechea religie romană a devenit complet elenizată. Mai târziu romanii au asimilat religiile tuturor popoarelor cucerite într-o asemenea măsură încât Roma a devenit „templul întregii lumi”. Sincretismul își atinge apogeul în secolul al III-lea î. e. n., sub imperatorii Caracalla, Heliogabalus și Alexandru Severus (211-35). Nenumăratele culte ale Imperiului Roman erau reprezentate ca forme neesențiale ale aceluiași lucru – un punct de vedere care în mod indubitabil a întărit tendința privind monoteismul. Heliogabalus chiar a căutat să combine creștinismul și iudaismul cu propria lui religie, cultul zeului-soare. Julia Mamæa,

mama lui Alexandru Severus, a încercat să aplice la Alexandria ideile lui Origen, iar Alexandru a situat imaginile lui Abraham și Cristos în *Iararium*-ul său.

Unele mișcări religioase au îmbrățișat sincretismul, de vreme ce altele au respins această practică drept una care amplifică diferențele. Sincretismul a reprezentat o caracteristică majoră a păgânismului grec și roman-latin, acestea din urmă reprezentându-se pe sine ca și moștenitor a unei singure civilizații, contopind personaje din mitologia greacă cu personaje similare din mitologia latină. Aceste potriviri erau uneori reușite, altele mai puțin: zeița Diana este mult mai potrivită pentru Artemis, decât, spre exemplu, Marte pentru Ares. Din aceste identificări provine obiceiul lumii clasice de a asimila zeități din mitologii mai îndepărtate. Divinitatea egipteană Amun a fost transformată în Zeus Ammon o dată cu cucerirea Egiptului de către Alexandru cel Mare. Zeități grecești Apollo și Dionysos au fost importate în Roma; fiind dat aceste precedent, romanii nu au sesizat nici un inconvenient în a-i venera pe Isis și Osiris (egipteni) sau Mithras (din hinduism sau zoroastrism). Tot astfel, atunci când romanii au intrat în contact cu celții și teutonii, zeități nordice au fost amestecate cu propriile lor zeități, creându-i printre mulți alții pe Apollo Sucellos (Apolo Distrugătorul) și Mars Thingsus (Marte Strategul – war-assembly).

Nu erau în uz doar forme variate ale aceleiași zeități precum, spre exemplu, Jupiter Capitolinus și Jupiter Latiaris, recunoscute ca fiind aceeași zeitate sub diferite aspecte, dar chiar și zeități ale diferitelor națiuni au devenit manifestări ale unei singure entități sintetice. Divinitatea romană Jupiter, grecească Zeus, persană Mithras și divinitatea

frigiană Atis s-au contopit într-o singură entitate. Marea divinitate-Mamă – Isis, Ceres, Demeter, Ops, Rhea, Tellus, au devenit aceeași divinitate maternă sub diferite măști. Venus și Cupidon, Afrodita și Adonis, Marea Mamă și Atis, Astarte și Baal, Demeter și Dionysos, Isis și Serapis au fost reduse în mod esențial la aceeași pereche. Sincretismul a mers chiar și mai departe, amestecând zeități ale păgânismului și creștinismului. Cristos a fost comparat cu Atis și Mithras, Isis cu Fecioara Maria, iar Isis, probabil mai mult decât alte zeități, a fost recunoscută ca și divinitatea maternă a Universului, a cărei esență a fost venerată sub multe nume diferite. Acest fapt, împreună cu ideea sincretismului, este ilustrată într-un mod exemplar de către Apuleius (Metamorfose, XI. 2 și 5). Iată cum Lucius o invocă pe Isis: „Regina Cerurilor, indiferent dacă ești suprema Ceres, mama primordială a fructelor, bucurându-se de întâlnirea cu fiică-sa, tu nu ne pedepsești pentru sălbatica înfruptare cu ghinzile pădurii, ci ne îndrumi înspre o hrană mai bună rodind din pământul eleusian; sau dacă ești celesta Venus care stă la originea tuturor lucrurilor...” (www.newadvent.org)

Într-un mod concis, putem afirma că Antichitatea se impune drept model al evoluției (etimologice și istorice) termenului și fenomenului de *sincretism*, deoarece prezintă, practic, formele esențiale prin care acesta s-a putut impune. Este vorba aici mai întâi de toate despre (1) semnificația *politică* a termenului (uniunea creștinilor), urmându-i cea (2) *religioasă* (de *fuziune* a religiilor prin întrepătrunderea divinităților din

panteoane eterogene), o a treia, ceva mai extinsă, vizează *sincretismul* ca fenomen ținând de (3) dinamismul interferenței culturale (spre exemplu, „asiatizarea” elitei militare macedonene după cucerirea Imperiului Persan, unificarea divinităților supreme din panteonul egiptean – Amon-Ra, grecesc – Zeus și babilonian – Baal, ca tată trinitar a lui Alexandru cel Mare sau, mai pe larg, Asia ca punte între lumea hindusă și cea elenă etc.). Ultimele două semnificații se raportează una la cealaltă în imaginea unei interdependențe, deoa-rece, lucru confirmat mai ales în perioada expansiunii Imperiului Roman, coliziunea între două culturi diferite întotdeauna ducea la o întrepătrundere. (4) În plan filosofic *sincretismul* își găsește forma superioară de realizare în perioada elenistică și anume în filosofia neoplatoniciană a lui Plotin și a discipolilor săi Porfirios și Iamblichos. Aceste patru *forme practice* ale sincretismului le moștenim de Antichitate chiar sub forma unor structuri fundamentale, la care epocile care i-au urmat, nu i-au adus decât completări nesemnificative.

Etapa II – Contextul creștinismului renașcentist:

B.1. Momentul istoric al apariției și evoluției creștinismului ca (1) religie monoteistă și (2) ca doctrină al unei religii universale determină și intrarea într-o a doua fază de evoluție a semnificației termenului, de această dată oglindind dinamismul

evolutiv, dar și al interacțiunii conflictuale a curențelor doctrinare angajate în această evoluție.

Într-un prim moment constatăm că termenul a fost reluat (drept referent etimologic aici ne servește, evident, *Antichitatea*) în secolul XVI de către Erasmus, care într-o scrisoare către Melanchthon (*Corpus Reformatorum*, I, 78), formulează dorința ca, în fața pericolelor pe care rigorismul reformat și reacțiunea catolică o exercitau în fața umaniștilor, aceștia din urmă să-și abandoneze disputele și să se confedereze tot astfel precum o făceau cretanii: „*Aequum est nos quoque sugkretizein*” (www.universalis.com)

B.2. Poate și mai pregnant iese în evidență substratul etimologic al termenului *sincretism*, deoarece semnificația originară este evocată într-un mod conștient și desemnează în mod clar *crearea unui front comun împotriva unui pericol exterior*. Cu atât mai pregnant se impune această semnificație, cu cât cuvântul-cheie în acest context al Renașterii europene devine cuvântul *dispută*, *conflict*, iar semnificația termenului *sincretism* capătă nuanța semantică de *toleranță* și *asimilare a diferențelor*. Astfel, intrăm în câmpul polemicilor filosofice și teologice din secolele XVI și XVII. În filosofie, termenul ilustrează eforturile cardinalului Bessarion și nu doar ale lui, care în secolul XVI a încercat o reconciliere a filosofiilor lui Platon și Aristotel. În teologie însă, și anume aici cade accentul de greutate, *sincretismul* desemnează încercarea de a armoniza facțiunile ostile ale Bisericii

în secolul XVII, tentativă întreprinsă de către Georg Calixtus, un professor luteran de teologie din Helmstadt. Iată cum au decurs evenimentele:

(1) Conflictul syncretistic este numele conferit disputei teologice provocate de eforturile lui Georg Calixt și de către susținătorii săi de a asigura o bază (ideologică) pe care luteranii să poată realiza o deschidere către bisericile Catolică și Reformată. Disputele au durat în perioada cuprinsă între 1640 și 1686. **(2)** Printr-un studiu asiduă și prin acceptarea lui de către diverse biserici și reprezentanții acestora, Calixt, profesor în Helmstadt, cu ocazia călătoriilor sale în Anglia, Olanda, Italia și Franța, a dobândit o atitudine mult mai tolerantă și deschisă față de diversele corpuri de doctrină creștină existente la acea oră. Era ceva mult prea diferit decât, spre exemplu, atitudinea folosită de majoritatea teologilor luterani. De vreme ce aceștia din urmă au aderat în mod ferm la "doctrina pură", Calixt nu a fost dispus să recunoască doctrina ca fiind singura necesară pentru a te putea recunoaște drept creștin, iar în însăși doctrina pură el nu a recunoscut faptul că fiecare lucru este în mod egal important și cert. Într-un mod consecvent el a luptat pentru o unitate între cei care erau de acord în privința unui minimum fundamental, având libertatea de a decide în privința tuturor celorlalte probleme. **(3)** Potrivit doctrinei catolice, el a fost pregătit într-un mod similar lui Melancton altă dată în a valida primordialitatea umană a Papei și a admite că Missa ar putea să fie considerată drept un ritual de sacrificiu.

De partea lui Calixt s-au aflat facultățile teologice din Helmstedt, Rinteln și Königsberg. De cealaltă parte se aflau cele din Leipzig, Jena, Strasburg, Gissen, Marburg și Greifswald. **(4)** Prințul Elector a Saxoniei a trimis celor trei duci din Brunswick, patroni ai Universității din Helmstedt un comunicat în care formula toate obiecțiile sale și reproșurile profesorilor luterani la adresa lui Calixt, deoarece acesta dorea să extragă elementele autentice din toate religiile pentru a le contopi într-o religie cu totul nouă, provocând astfel o nouă schismă. **(5)** În 1650 ducii de Brunswick au răspuns Prințului Elector al Saxoniei că nu ar trebui tolerată proliferarea disputelor, propunând mai întâi o întâlnire a consilierilor politici. Încercarea de a convoca o întâlnire a teologilor a eșuat și ea. Atunci, teologii din Wittenberg și Leipzig au elaborat o nouă formulă prin care cele 98 de teze de la Helmstedt au fost condamnate drept erezii. Această formulă (consensus) urma să fie semnată de toți cei care doreau să rămână în Biserica Luterană. Formula nu a fost însă acceptată decât în Wittenberg și Leipzig, și doar moartea lui Calixt în 1656 a putut duce la aplanarea conflictului pentru cel puțin cinci ani. (Enciclopedia Catolică)

Aceste două nume – Erasmus și Calixtus – reprezintă în acest context două atitudini convergente care aduc două semnificații specifice ale termenului *sincretism*. În cazul lui Erasmus vorbim despre accepciunea de *uniune* (a umaniștilor împotriva reacțiunii clericale), iar atitudinea lui Calixtus ar putea fi definită drept una *sintetică*.

Întreaga epocă a Renașterii a reprezentat o perioadă istorică definită de procesele de *reordonare* a câmpului imaginar într-o nouă formulă în conformitate cu care putem identifica Renașterea drept o primă modernitate care-și revendică acest statut în primul rând prin ruptura radicală și decisivă față de epoca imediat anterioară care a fost Evul Mediu. Iar într-un astfel de context era și normal să prolifereze ideea de *dispută* ca tip de practică prioritar în definirea noilor priorități legate în primul rând de modul just de reprezentare a ideii de ordine.

Prima mare ruptură, identificată și descrisă cu lux de amănunte și într-o formă puternică a savanteriei erudite de către I. P. Culianu în „Eros și magie în Renaștere”, este (1) cenzurarea imaginarii magic, astfel încât putem întrevedea o legătură între rugul pe care a ars Giordano Bruno și apariția gândirii lui Descartes. Modelul este oarecum asemănător felului în care filosofia se naște din „răcirea” mitologiei. Astfel, într-un mod poate puțin simplist, putem afirma că raționalismul apare din ruinele încă fumegânde ale magiei, substituind-o și compensând astfel suprimarea ei ca tip de gândire și practică.

Al doilea grup de fenomene, cu valoare de cataclism în planul întregii Europe creștine au fost Reforma și Contrareforma, (2) diseminarea creștinismului în mai multe direcții – Luther (Germania), Calvin (Elveția), Jan Hus (Cehia) – într-o opoziție acerbă cu catolicismul ortodox, precum și sângeroasele războaie între catolici și hugenoți în Franța secolului XVI.

Epoca Renașterii ne oferă o nouă semnificație a termenului *sincretism* – negativă, peiorativă în substanța ei și explicit *anti-sincretică* – prin care (1) Biserica stigmatiza mai degrabă încercarea lui Calixtus, de a reduce intoleranța între credințe și, în consecință, de a *sintetiza* o nouă religie, *sincretică*, fapt care prejudicia într-un mod grav pretențiile absolutiste ale Papei și ale întregii Biserici catolice. Această atitudine față de teologul de la Helmstedt era una, în orice caz, mult mai violentă decât, spre exemplu, atitudinea Bisericii față de *amestecul religiilor* în și din care se înalță creștinismul propriu zis în perioada Imperiului și, implicit, elenismului Roman. Această semnificație de *hibrid* a termenului și fenomenului de *sincretism* este întărită și de (2) atitudinea „puristă” a rigoriștilor reformați care doreau readucerea creștinismului la nivelul unei purități primitive și în a căror optică *sincretismul* era normal să apară drept un compromis inacceptabil.

C. Etapa III – contextul Modernității (sec. XIX-XX)

În perioada ulterioară Renașterii, termenul își pierde treptat semnificația primară, una calitativă, de *acord* sau de *concordanță* pentru a primi din ce în ce mai mult pe aceea, *mecanicistă* în esența ei, de *fuziune* – cum se și deriva din *sugkerannumi* – a amesteca. Evoluția ulterioară a termenului *sincretism* capătă treptat o valoare peiorativă: *fuziunea* devine sinonimul *confuziei* și acest fapt aduce la

calificarea sincretismului drept realitate *hibridă*. Astfel este atinsă a treia și ultima fază evolutivă a semnificației termenului *sincretism*, pe care o practicăm și la momentul de față.

Plecând din sec. XIX, istoria religiilor utilizează, mai mult sau mai puțin conștient, acest cuvânt într-un sens peiorativ pentru a desemna manifestările religioase hibride, impure, care nu erau primitive, ci, din contră, derivau din combinații între diverse religii și care corespundeau unui stadiu de decădere. Altfel spus, *sincretism* a ajuns să semnifice nu altceva decât incapacitatea religiilor de a subzista prin rigoarea formelor lor constitutive (perioada elenistică romană prelungită, din punct de vedere religios, ca o deschidere a Occidentului înspre civilizațiile orientale). Această semnificație ultimă este atinsă atunci când însăși religia este înlăturată din calitatea ei de referent în utilizarea termenului *sincretism*. Ceea ce rămâne din semnificația termenului într-o societate „dez-legată” (religia ca *re-ligare* semnificând în primul rând procesele de *re-legare*), laicizată ajunge să se articuleze drept amestec, iar drept exemplu aici ne poate servi religia jamaicană *voodoo* sau *santeria* – un amestec între diverse divinități africane – cu precădere divinitățile populației Yoruba – și panteonul religiei romano-catolice, fuziunea între preceptele budhismului și shintoismului în Japonia etc.

Un fenomen marcant al perioadei postmoderne este *pluriculturalismul*, fapt care oglindește în primul rând resemnificarea tuturor parametrilor definitorii ai interacțiunii și evoluției sociale. În studiul

său *Sincretism, multiculturalism si discursul toleranței (Syncretism, multiculturalism and the discourse of tolerance)*, cercetătorul Peter van der Veer oferă o imagine-cheie a acestei mutații: "...în societățile în care laicitatea reprezintă un aspect definitoriu al culturii naționale, polemica se transferă de la religie la cultura națională, de la sincretism la multiculturalism si de la convertire la asimilare".

Această mutație nu înseamnă însă altceva decât perpetuarea într-un nou context, evident cu mult mai multe grade de libertate, a vechilor probleme și aceasta în pofida unei imagini entuziasmante în care, după cum afirmă cercetătorul, depolitizarea diferenței religioase în discursul laic european și cel american duce la evidențierea accentelor culturale în defavoarea celor religioase la nivel discursive. În acest context al societății laice "«multiculturalismul» si «asimilarea» sînt tratate din perspective similare cu cele ale dezbaterilor crestine anterioare referitoare la "sincretism" si la "convertire". Însă indiferent de schimbarea contextului cultural, în continuare persistă cele două accepțiuni ale termenului *syncretism* – imaginea fuziunii, contopirii de elemente și imaginea hibridizării, a amestecului:

(1) Pe de o parte, s-a format o imagine pozitivă a îngemănării de elemente egale. Iar acest lucru este evident în metafora "creuzetului" în care se sustine că Statele Unite ale Americii au o cultură națională care este rezultatul unui amestec de elemente diverse, etnic eterogene. Culturile diferitele comunități etnice care au colonizat acest spațiu

sînt prezentate drept contribuții egale la cultura națională: "*E pluribus unum*".

(2) Pe de altă parte, a apărut un imaginar negativ al pierderii și contaminării care se conturează cel mai precis în căutarea separatistă a unor origini pure și a unor granite bine trasate. Iarăși, dacă în cazul sincretismului convertirea devine un esec, în cazul multiculturalismului, asimilarea se transformă într-un esec. În primul caz, acest lucru îl reprezintă un esec al aparatului bisericesc de a autoriza într-o manieră eficientă practica socială; în cel de-al doilea este un esec al aparatului de stat.

Într-un sens global, devine evidentă intercondiționarea între (1) câmpul evenimential și (2) cel etimologic, ambele articulându-se împreună drept elemente constitutive ale istoriei în calitatea ei de proces orientat într-o articulare evolutivă. Într-un al doilea sens, este de observat și articularea evoluției etimologice a termenului *sincretism* pe trei „terase” de semnificații, acestea strict determinate de mutațiile din planul imaginarii colective cu aplicații direct în planul factologic al istoriei europene.

Antichitatea este perioada generatoare a termenului, una în care el este utilizat în limitele accepțiunii de „uniune” și există pe întreaga durată a Antichității între aceste limite. Considerăm această perioadă drept una de funcționare „naturală”, organică, a termenului, adică propriu-zis *sincretică*.

A doua perioadă, Renașterea, aduce scizionarea accepțiunii în limitele binomului *sincretism-purism*, cu sinonimiile implicite care decurg dintr-un asemenea context conflictual în care *sincretism*, pe lângă semnificațiile originare de *uniune*, ajunge

să semnifice *impuritate, degradare*, dar și *toleranță și reconciliere*. Este vorba aici despre o atitudine definibilă generic drept una *sintetică*.

Perioada ultimei modernități nu aduce deosebiri semnificative în ceea ce privește accepțiunea scizionată a termenului, cum reiese cu claritate din citatul de mai sus, existând însă un accent de specificitate chiar pe linia ideii de *multiculturalism*. Chiar dacă poate fi constatată coexistența simultană a mai multor modele culturale, cu implicita preocupare pentru recuperarea culturilor marginale, această alăturare este realizată fără a se putea cenzura vectorul conservării fiecărei culturi în limitele unui rigorism de substanță puristă. În cel mai bun caz, putem defini această stare de lucruri drept definibilă prin funcționarea constantă a ideii de *sincronie*, situație în care culturile sunt aliniate în același plan al importanței valorice mai degrabă, decât nu și exclusiv, pe criteriul *simultaneității* și fără nici o posibilitate de a decide în alți termeni asupra contextului dat.

În concluzie la această secțiune a capitoului referitor la etimologie, atașăm într-un mod intenționat citatul care conține o definiție nelipsită de ironie (www.spirithome.com) din care putem deduce cu claritate accepțiunea în care *syncretism* este atunci: „... când cineva ia un morman de idei religioase și filosofice, povești și simboluri fără legătură între ele, apoi le adună și le scufundă în apă amestecându-le acolo. Este ca și cum ne-am aștepta la o iluminare spirituală obținută din consumul unei cantități de apă în care în prealabil au fost spălate farfuriile după consumarea unei mese copioase”.

3. Motivarea opțiunii pentru sincretismul artistic

Până în acest moment al discursului nostru nu am articulat nici un cuvânt despre artă și muzică. Doar considerente de ordin general, referiri la domeniile majore ale implicării și funcționării termenului de *sincretism*. Pornind inițial de la desemnarea unei stări de lucruri din domeniul politicului, *sincretismul* ajunge să fie reprezentat în domenii precum religia (în mod prioritar), filosofia și istoria militară a Antichității (văzută mai degrabă ca un fenomen al interferenței culturale – afirmarea multiculturalității într-un „postmodernism” antic), iar acestea ne-au servit imagini și fapte suficiente pentru a înțelege unitatea și totalitatea în diversitate a termenului, precum și specificul evoluției lui în spațiul european.

Fenomenul *sincretismului* și psihologia copilului

Există, însă, un domeniu mai puțin vizibil dacă îl comparăm cu cele patru domenii amintite deja (politica, religia, filosofia și istoria militară), în care termenul *sincretism* funcționează într-un mod propriu implicit sincretic. Este vorba despre

psihologia infantilă și deschiderea înspre *conștiința, receptarea, modul de reprezentare și imagina-re* ale unui copil.

În cele *patru* domenii de implicație ale termenului *sincretism*, semnificația generică se rezumă la imaginea *convergenței, alăturării, punerii împreună, a amestecului sau/și simultaneizării*. Adică, era vorba despre funcționarea accepțiunii grecești a termenului, cu etimologia „cretană” implicită.

Domeniul psihologiei infantile, al cincilea, re-aduce în prim-plan semnificația latină a rădăcinii termenului – *syn-crescere* – a creșterii simultane, împreună, a elementelor conștiinței și, implicit, percepției unui copil, iar o a doua semnificație, relevantă în limitele acestui domeniu, ne trimite la imaginea *insuficienței* generice care definește tipul de percepție și reprezentare infantile. *Insuficiența* și este motivul pentru care judecățile și evaluările copilului, implicând și simțurile, tind a intra într-un joc al *întrajutorării*, într-o continuă *amplificare reciprocă*. Această *insuficiență* este considerată ca atare, firește, din punctul de vedere al *omului socializat*, a abilităților comunicative, comportamentale, atitudinale și motivaționale care definesc structura de *om matur*. În orice caz, pornim de la ideea că trăsătura generică a conștiinței de tip infantil constă în *nediferențierea sau, mai precis, într-o insuficientă diferențiere a funcțiilor psihice la nivelul perioadei timpurii de dezvoltare a copilului*.

La o primă privire, spontană și nediferențiată într-un mod corespunzător, am tinde să-i dăm dreptate lui **Stephen King**, care în romanul „Shining”

afirmă cu o crudă sinceritate: „Să știți că la copii comportamentul schizoidal este un lucru obișnuit. Acesta este acceptabil deoarece noi, maturii, am căzut de acord asupra faptului că toți copiii sunt puțin nebuni. Ei au prieteni invizibili... ei pot sta închiși într-un dulap, abandonând lumea. Atunci când un om matur vede ceea ce nu există în realitate, noi spunem că el este gata pregătit pentru spitalul de nebuni. Însă atunci când un copil afirmă că a văzut un spiriduș la el în dormitor sau un vampir la geam, noi doar zâmbim scuzându-l. Cu toții avem pregătită o frază scurtă care justifică toată gama acestor fenomene la copii... Le va trece.”
(datele de ediție)

Dincolo de această accepțiune mai mult teribilistă a celebrului scriitor de romane horror, putem identifica aici un *sincretism* funciar al conștiinței infantile, în sensul în care aceasta contopește într-un singur tot datele percepției și imaginației, fără a deține capacitatea de a le diferenția între ele și fără a avea măcar conștiința că așa ceva ar posibil sau/și necesar. În conformitate cu opinia lui **L. S. Vîgotski**, celebru psiholog rus, acest *sincretism* este determinat de particularitățile gândirii și percepției la copiii preșcolari care conectează între ele fenomene eterogene fără a sesiza gradele sau pragurile alterității existente între acestea. Este tendința naturală a copilului de a considera legăturile ce se stabilesc între impresii drept legături existente între fenomenele și lucrurile realității exterioare care le-au produs. În același timp, generalizarea sincretică se prezintă drept primă fază în

conștientizarea semnificației cuvintelor, activitate pentru care este caracteristică deplasarea, difuză și fără o țintă anume, a accentului de pe semnificația cuvântului asupra șirului de fenomene sau obiecte legate între ele în planul percepției, însă fără nici o înrudire interioară între ele⁵.

Această idee ne plasează în domeniul *pre-logicului* sau, în termeni proprii, al *alogicului*, al unei iraționalități care anume prin această calitate *sincretică* situează conștiința copilului între *autistic* și *pragmatic*. În cazul copilului *sincretic*, ca și treaptă intermediară între *autism* și *pragmatism*, relevă deschiderea conștiinței lui înspre realitatea exterioară, o proiectare a întregii imaginații asupra lucrurilor și evenimentelor obiective. Altfel spus, *sincretic* reprezintă acea formă fericită de a evita blocarea în autosuficiența imaginației (*autismul* ca hipertrofie și obiectivizare absolută a imaginației) și, în același timp, este o etapă premergătoare etapei *pragmatice*, în care sensurile imaginației sunt cenzurate în favoarea hegemoniei sensurilor obiective, exterioare conștiinței. La această treaptă de evoluție a conștiinței, evident, încă nu poate fi vorba despre acea conformare matură cu univocitatea semnificațiilor și acceptarea statutului de „operator lingvistic”, fapt care consfințește intrarea în etapa *pragmatică*, precum nu există încă nici cea mai mică idee asupra acordului colectiv

⁵ Vîgotski, L. S., *Sobraniie socinenii* (Culegere de lucrări), M(oskova), 1982 (*Problema rostirii și gândirii copilului în teoriile lui J. Piaget*).

mutual asupra *sensului comun* al *ritualurilor* ca tipologii ale interacțiunii în plan social.

Chiar datorită acestei „*inconștiențe*” și „*insuficiențe*” copilul întreprinde o construire *sincretică* a realității prin însăși comasarea sensurilor și fenomenelor, pornind de la nemijlocirea lor în percepție ca și certificare suficientă a legitimității, în fapt, a organicității, lor și a legăturilor pe care el le construiește. Iar în acest context specific *jocul*, activitatea *ludică* apare mai întâi de toate ca și câmp de *aplicare*, *confirmare* și *fixare* a propriului mod de reprezentare a lucrurilor, deci a acestei realități *sincretice*. Lucrurile nu impun semnificațiile lor, stabilite printr-un acord de către factori veniți din afara conștiinței copilului, ci copilul însuși impune semnificațiile procedând la *extracția* și *fixarea* lor într-un mod *intuitiv*. Astfel, *joaca* reprezintă un epicentrul în care imaginația și realitatea obiectivă se întâlnesc și, important, fuzionează însă într-o totală conformitate cu întreaga personalitate a copilului.

Intrigă faptul plurisemantismului pe care în acest context îl pot avea termeni ca și *confuzia*, ale cărei accepțiuni slabe – *inconștiența* și *insuficiența* – nu semnifică însă în nici un caz *inconsistența*, ci chiar din contră, ne duc cu gândul la o formă de plenitudine și autosuficiență a mentalității infantile, una în care lucrurile par a fi definite mult mai pertinent drept situându-se într-o stare de *cons substanțialitate*. Cuvintele și lucrurile, împreună cu fenomenele, participă la articularea unei structuri – conștiința copilului – care le înglobează și le contopește, într-o liberă deplasare între ele și

făcând abstracție de eterogenitatea morfologică a acestora.

Conștiința infantilă și mentalitatea primitivă

Charles S. Peirce implică un alt aspect particular al acestui tip de *sincretism*:

*„Trebuie remarcat, în primul rând, că nu se poate repera o conștiință de sine la copiii foarte mici. Kant deja a arătat că folosirea foarte târzie de către copii a cuvântului comun «eu» indică în cazul lor o conștiință de sine încă neîmplinită și că, prin urmare, în măsura în care ne este permis să tragem o concluzie cu privire la starea mentală a copiilor mai mici, aceasta trebuie să fie contrară existenței la ei a unei conștiințe de sine.”*⁶ Cu alte cuvinte, copilul este pentru el însuși un *anonim*, reprezentabil ca atare din optica unui matur socializat, și doar într-o fază ulterioară urmând ca el să „învețe” ceea ce reprezintă *numele, personalitatea, subiectivitatea, intimitatea* etc.

Revenind însă la imaginea lui **Stephen King**, ideea scriitorului american a fost ca prin cuvântul „nebun” să spună nu altceva decât „marginal” în virtutea aptitudinilor încă limitate care nu-i permit *copilului* să intre în competiția socială ca și competitor plenipotent, iar acest cuvânt reprezintă *sinonimia de mediere și extrapolare* care ne ajută

⁶ Peirce, Charles S., *Semnificație și acțiune*, Editura Humanitas, București, 1990, p. 52

să ajungem, iată, la o analogie a „micului nebun” care este „micul primitiv”. *Copilul* este acel „mic primitiv” raportat fiind, evident, la referentul care este *câmpul normativ al interacțiunii colective* din care copii sunt de obicei excluși. Iar apropierea între imaginile *copilului* (în varianta lui Stephen King) de imaginea unui alt „exclus” din *câmpul normativ al structurii de civilizație* care este *primitivul*, poate fi realizată, într-o inversiune, chiar prin intermediul imaginii freudiene a *nevroticului*: „... la fel de corectă este o comparație a «psihologiei popoarelor naturale», așa cum o teoretizează știința despre popoare, cu psihologia nevroticilor, așa cum a devenit cunoscută din psihanaliză”⁷.

Parcurgerea etapelor de la copil la matur și-ar găsi astfel o analogie în parcurgerea treptelor de ascensiune istorică de la „primitiv” la „civilizat”.

„Sălbaticii” sunt *copiii* istoriei, superstițioși (Frazer), canibali, agresivi sau timizi, poligami, inocenți și puri, dar și înapoiați (viziunea iluministă asupra „bunului primitiv”), însă în orice caz modelul manifestării lor într-o bună măsură relevă toate semnele unui comportament *infantil* tunci când facem o comparație între ei, sălbaticii și primitivii membri ai *popoarelor naturii* și omul civilizat. În esență este vorba nu despre altceva decât despre două modele ale umanului aparținând celor două modele ale naturii – prima natură, organică, vie, cea originară, și a doua natură, anorganică, artificială, mecanică, electrică, virtuală și, în fapt,

⁷ Freud, S., *Opere. Studii despre societate și religie*, Editura Trei, 2000; *Totem și tabu*, p. 225.

moartă, un simulacru, o natură „pe dos”, inversată a megalopolisurilor contemporane.

Paralela se justifică și prin specificul de organizare a conștiinței și, implicit, a modului de a reprezenta lucrurile, deoarece în cazul *copilului* ne referim la *sincretismul* unei conștiințe *pre-socializate*, pe când în cazul *primitivului* este relevant nu atât nivelul *sub-civilizat* al „poporului naturii” din care el face parte, cât conștiința lui esențialmente *mistică*⁸, definibilă drept *irațională, pre-logică*, deoarece „*aceste experiențe mistice se impun astfel primitivilor cu un impact la fel de mare... Ele le influențează în egală măsură modul de acțiune. Și niciodată nu le-ar putea veni ideea de a le pune la îndoială realitatea. Absolut nimic nu-i determină să reflecteze asupra acestui fapt. Toate eforturile lor se îndreaptă spre adaptarea la aceste realități*”⁹.

În egală măsură cu miza pe *mistic* și *pre-logic* se impune validitatea mizei pe *oralitatea* culturii „popoarelor naturii”. De aici reiese și miza pe forța integratoare a tehnicilor mnemonice, a unei memorii colective practică de către toată comunitatea și care este *mitologia*. Însă miza exclusivă a

⁸ „Reiese astfel, cu o evidență din ce în ce mai mare, faptul că, în viața mentală a primitivilor, considerată în aspectele ei principale, «experiența mistică» deține un loc esențial... Înțelegeam prin aceasta sentimentul pe care ei îl au la un contact imediat cu realitățile invizibile a căror prezență sau proximitate îi preocupă în mare măsură, contact care pune în mișcare «categoria afectivă a supranaturalului»”. Lévy-Bruhl, L., *Experiența mistică și simbolurile la primitivi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 9.

⁹ *Idem.*, p. 10.

mentalității de acest tip este *magia*, tehnica deslușirii și/sau sesizării *invizibilului* în *vizibil*. Această intercondiționare și întrepătrundere până la *fuziune completă* a celor două regnuri reprezintă un atribut marcant al *sincretismului* de substanță *mistică* care definește conștiința primitivă. *Magia* este reprezentarea interdependenței absolute în care echilibrele aparente ale lumii reale sunt determinate de către înrâurirea unei lumi invizibile, însă la fel de reală ca și nemijlocirea lumii oferită prin intermediul simțurilor. Aceasta este a șasea tipologie și, implicit, accepțiune a termenului *sincretism*.

(scurt)Circuitele simțurilor: Sinestezia ca structură a *sincreticului*

Este o stare de lucruri în care toate stau drept semn pentru toate și pot fi reprezentate prin celelalte tot astfel precum și prin ele însele, *interșanjabilitatea* acționând aici la modul spontan și natural, organic, adică fără nici un control intențional-volitiv din partea copilului sau din exterior. Interacțiunea strânsă și chiar fuziunea între imaginație și datele imediate ale percepției ne duc cu gândul mai departe, înspre percepția însăși, iar aici putem vorbi deja despre interacțiunea și fuziunea percepțiilor între ele. Este o con-lucrare a tuturor simțurilor, iar termenul științific pentru acest fenomen este

sinestezia (syn – împreună + aesthesia – simțurile¹⁰), fiind vorba exact despre amestecarea sau *uniunea*, *sincretismul*, în sens neurologic, al senzațiilor (www.wikipedia.com). Prin *syn-aesthesie* înțelegem „O asociație între senzații de natură diferită care dau impresia că sunt unul simbolul celuilalt.” (DEX)¹¹ Iată o variantă ceva mai explicită: „Situția în care un tip de stimul evocă senzația unui altuia, ca și în cazul în care receptarea unui sunet produce ca efect vizualizarea unei culori” (www.freeonlyn-dictionary.com). Tot *sinestezie* putem numi și descrierea unui tip de senzație printr-un cuvânt care în mod normal desemnează o alta (www.answers.com), iar *interșanjabilitatea* mai sus amintită poate fi formulată drept „transfer de sens” de la o senzație la alta, atâta timp cât fenomenul *sinesteziei* descrie o experiență senzorială în termenii unei alteia.

Această *sumă tehnologică* de definiții ne permite să considerăm *sinestezia* drept un al șaselea simț, un simț în sensul psihic și nu fizic al cuvântului, care este generat doar atunci când senzațiile ating nivelul la care între ele se declanșează procesul de inter-conexiune. Putem considera acest proces de *connecting* (conectare), *inter-chaining*

¹⁰ Cât de surprinzător poate fi faptul că din acest termen care se referă doar la *senzații* și, iată, *syn-aesthesia*, provine termenul *estetică* – știință despre *frumos*, care își păstrează legătura etimologică doar în contextul scrierii lui Baumgarten (1750). Ulterior, interdeterminarea etimologică între *aesthesis* și *estetică* își pierde orice relevanță.

¹¹ DEX, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1984, p. 865

(înlănțuire) sau *linking* (legare) drept proceduri de *amplificare* a fiecărui simț în parte.

Or, dincolo de aspectele neurologice sau implicit clinice pe care le desemnează, *sinestezia* indică într-un mod direct domeniul activităților artistice. Aici, evident, ne referim la acel vis etern al artiștilor de a unifica simțurile, fapt care se produce, însă, doar la nivel fiziologic fără nici o posibilitate de înrâuri declanșarea conexiunilor între simțuri. Iar aceasta din urmă a determinat realizarea unei extrapolări conform ideii că dacă (a) simțurile se pot interconecta între ele și (b) simțurile sunt referenții exclusivi ai activităților artistice în sensul în care artele se adresează simțurilor (dincolo de gust, sentiment sau/și spirit), atunci (c) și artele ar trebui să poată fi interconectate între ele pornind de la numitorul comun al simțurilor. Formulată într-o asemenea configurație și întrun asemenea context, *sinestezia* stă drept semn al *sincretismului artelor* sau, altfel spus, al *sincretismului artistic*.

Este vorba despre proiectul uniunii artelor prin intermediul uniunii și unității fiziologice a simțurilor. Obținem cea de a șasea tipologie și, implicit, accepțiune a *sincretismului*, iar interconexiuni *sinestezice* găsim aproape în toate tipurile de activități artistice, nu mai departe de Charles Baudelaire care în binecunoscutul său sonet „*Correspondences*”: „*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*” (www.doctorhugo.org)¹².

¹² Este un citat din lucrarea „*Art and Synesthesia: in search of the synesthetic experience*” prezentată de către dr. Hugo Heyrman la Prima Conferință Internațională dedicată Artei

Și aici ar trebui să operăm o precizare pe care citatul de mai sus o cere cu necesitate. În locul cuvântului lung, greoi și puțin difuz în sugestivitatea lui care este *interșanjabilitate* ar trebui să sugerăm că *sinstezia* reprezintă o reală posibilitate de a realiza un *transfer de calități și sensuri*, *transfer* fiind un termen mult mai precis în a indica specificul fenomenului de interacțiune, substituție sau/și fuziune care au loc într-un context sinestezic.

Chiar mai mult. Putem considera cuvântul *transfer* doar în calitate de sinonim al fenomenului de *atribuire* și atunci lucrurile par a fi reprezentate la modul propriu, deoarece un *sunet* receptat nu doar *poate fi o culoare*, ci chiar și *este* *acea culoare* pe care *scurtcircuitul* sinestezic îl reclamă și, în consecință, îl și impune. Relația nu este una de *analogie* sau una de ordin *metaforic*, ci este vorba despre o *fuziune morfologică* în termeni proprii, adică sugerăm aici un *transfer* direct și *atribuire* efectivă a *calităților* și *sensurilor* unui tip de stimuli altuia.

Putem deduce cu claritate că este vorba despre un tip de *receptare polimorfă*, iar *discursul* configurat într-un mod intenționat pornind de la premise sinestezice ar putea fi considerat drept un *discurs sinestezic*. Aici ajungem la diferențierea între *sinstezia* ca fenomen psihic (sinstezia naturală, organică) și *sinstezia* ca intenție artistică (produsă de către subiectul creator).

și Sinesteziei care a avut loc în perioada 25-28 iulie 2005 la Universitatea din Almeria (Spania).

Într-un mod totalmente ipotetic ar trebui să imaginăm întreaga percepție drept o structură de câmp în această *atribuire* sau, altfel spus, *împrumut* al calităților de la un tip de percepție la celălalt s-ar realiza între toate cele cinci simțuri într-un mod simultan, iar scurtcircuitările ar avea un caracter permanent. Însăși arta, văzută ca tehnică și proiect sinestezic, reprezintă un model care propune toate premisele pentru realizarea unui asemenea proiect, deoarece „*arta și sinestezia reprezintă două căi de a provoca viziunea clasică asupra percepției*” (www.doctorhugo.org). Există mai multe conexiuni între artă și sinestezie, iar o idee fundamentală în acest sens este că „*sinestezia este prezentă în toate formele artistice*” ca și condiție esențială în a certifica *transmiterea* și *fixarea* informației, dar și în vederea exercitării unei *întrâuriri* reconfigurative. Iată încă o „rafală” de aserțiuni care decurg în mod logic din cea anterioară: „*prin intermediul artei sunt realizate noi conexiuni între simțuri*” sau sunt incitate și dezvoltate posibilitățile de colaborare între simțuri; „*arta oferă forme multisenzoriale ale cunoașterii și comunicării*” în calitatea lor de modele eficiente, drept „forme tari” ale discursului; „*abordarea sinestezică a realității reprezintă o sursă primară pentru artă*” și aici nu putem imagina un alt mod de a reprezenta arta atâta timp cât discursul artistic apelează ființa umană dată ca simultaneitate a tuturor constituentelor sale psihologice.

Se impune însă necesitatea unei diferențieri pentru a nu confunda *sincreticul* propriu-zis și *sinestezicul* în calitatea lui de atribut al celui dintâi.

- *algoritmul sincretic* – lucrurile converg înspre fuzionare și sunt reprezentate într-o întrepătrundere totală. Mai mult, ele sunt reprezentate drept deja gata con-substanțializate, deci articularea unui element necesarmente va determina articularea obligatorie a tuturor celorlalte elemente ale ecuației *sincretice*. Altfel spus, o operă nu poate fi prezentată sub forma unui spectacol dramatic, atâta timp cât *textul* operei este conceput într-un mod *amplificat* (semantic-sugestiv) al textului *acompaniat* de muzică, prezența muzicii reprezentând un dat indispensabil articulării textului. Algoritmul sincretic presupune, totuși, o logică a *metonimicului*, a alăturării *simbiotice*;

- *algoritmul sinestezic* – atribut al sincreticului prin care este explicată măsura întrepătrunderii și identificării maxim posibile (fiziologic) a elementelor între ele; este vorba aici despre interșanjabilitatea elementelor și a variabilității designative, unele stând drept semn pentru celelalte. Algoritmul sinestezic impune logica *metaforicului*.

- scopul este configurarea și articularea unei exprimări „tari”, „puternice”, dar și „complete” (cumva așa cum au fost lucrurile la origini, până la păcat). Articularea unei Rostiri „puternice” îi face pe oameni mai puternici, scoțându-i din timpul și spațiul cotidian și plasându-i într-un timp și spațiu diferite, spațiul primordial al completitudinii originare

În câmpul activităților artistice sinestezia poate fi prezentată într-o multitudine de forme convergente morfologic și semantic. Aducem aici câteva formulări: (1) *arta sinestezică: percepție multi-senzorială (încrucișată) evocată de către trăirea unei opere de artă*; (2) *imaginea sinestezică: una care acumulează o considerabilă rezonanță metaforică*; (3) *sinestezie literară: expresia poetică sau articularea metaforică a corespondențelor senzoriale*; (4) *metafora sinestezică: metaforă care exploatează similaritatea experiențelor în diferite modalități senzoriale*; (5) *sinestezie poetică: fuziunea metaforică-semantică pentru a crea o imagine virtuală*. (www.doctorhugo.org)

Această miză pe senzorial reflectă o mutație fundamentală a semnelor și a sensurilor care în postmodernitate definește transformarea *activităților artistice* în *medii* sau *media*, iar ideea lui McLuhan conform căreia conținutul *mediului* (media – exemplu, mass-media) precede însăși apariția acestui *mediu* (apariția lui faptică, morfologică) se articulează ca o temporalizare a relației *semnificant-semnificat*, succesiunea lor fiind păstrată. Astfel, „*pentru scris* (semnificant) *acesta este vocea* (semnificat); *pentru fotografie* – *pictura și grafica*; *pentru film* este *fotografia și teatrul*, *pentru radio* este *relatarea/povestirea și concertul*; *pentru multimedia interactive* este *opera și gesamtkunstwerk* (opera de artă a viitorului)” (sau McLuhan sau www.doctorhugo.org). „*Vechiul vis al artiștilor de a amesteca toate sensurile într-o experiență sinestezică totală poate fi regăsită în*

atât de spectaculoasele și omniprezentele media electronice. Ca și consecință ale noilor media interactive (explozia informațională și cognitivă), conștiința noastră, simțurile și copul converg în noi experiențe cu calități sinestezice practic nelimitate: Tele-synestezia – spontană, globală și multisenzorială.” (www.doctorhugo.org)

În aceste condiții putem emite doar un avertisment cu valoare de constatare și anume că în noile și omniprezentele *media* multiplicarea stimulilor manifestă o tendință expansivă, într-o continuă amplificare, astfel încât conceptul *aesthesia* poate cu același succes să fie prefixat atât de multivalența prefixare *syn-* (*syn-aesthesia*), dar și de „castratoarea” funcție a prefixării *an-* (*an-aesthesia*).

Triuna choreea ca atribut al neputinței?

O ultimă semnificație, a șaptea¹³, a sincretismului (după cele *politică, religioasă, filosofică, militară, infantilă și primitivă* sau, într-un sens antropologic, *originară*), similar funcțiilor psihice la

¹³ Toate aceste semnificații le folosim în imaginea unui șir tipologic și în intenția de a motiva prioritatea și relevanța recursului la semnificația artistică a termenului *sincretism*, cu atât mai mult cu cât aceasta din urmă reprezintă referința axială a întregului text. În același timp, merită a fi menționată lucrarea lui Sorin Nemeti cu titlul „Sincretismul religios în Dacia Romană” (Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2005), în care autorul prezintă o desfășurare spectaculoasă în detalierea ei (51 de pagini, capitolul II. Sincretismul religios. Probleme de metodă, pag. 27-78) a tipologiilor *sincretismului* în antropologia modernă.

copilul preșcolar, o identificăm în *nediferențierea care caracterizează starea nedezvoltată a artei la nivelul perioadelor primare de evoluție ale culturii umane; este situația în care muzica, poezia, dansul și cântul nu erau separate unele de celelalte.* (www.doco.ru).

Deducem de aici că în cadrul tragediei antice recursul la fuziunea *dansului, poeziei și muzicii* erau dictate de către forma rudimentară de dezvoltare, adică una insuficientă, nesatisfăcătoare, pe care o aveau aceste trei arte, iar în lumina definiției de mai sus uniunea acestor trei arte avea drept scop fie (a) sprijinirea lor reciprocă, fiecare dintre cele trei drept „cârjă” pentru celelalte două, ca prin împrumutul și transferul aceluiași quantum extrem de redus de mijloace și putere expresivă de la una la cealaltă mesajul artistic să poată fi, totuși, per ansamblu, articulat într-o măsură satisfăcătoare; fie (b) pentru ca fiecare dintre cele trei să „împrumute” de la celelalte două elemente auxiliare pentru a-și completa într-un mod satisfăcător carențele dictate de o evoluție încă insuficientă. Situația fiind gândită astfel, mitul lui Orfeu și sublima putere împlânzitoare a muzicii lui devine o născocire exagerată și puerilă, deci una mitologică, despre cum și-ar fi imaginat grecii antici că trebuia să se articuleze puterea muzicii și poeziei în timpuri imemoriale. Ne întrebăm însă dacă într-adevăr un

Inspirată și incitantă se prezintă și expunerea interpretărilor antice ale *sincreticului* (Interpretatio antiqua: Interpretatio Graeca, Interpretatio Romana și Interpretationes „barbare”), întreg capitolul reprezentând un admirabil model de realizare științifică a temei propuse pentru cercetare.

asemenea mit ar fi putut fi născocit de către niște greci neștiutori de muzică și interpretare muzicală?

Însă oricât de mult adevăr ar oglindi această definiție, obiectiv și mecanic vorbind, nu putem însă uita că actul artistic al Antichității în general în care s-a manifestat *sincretismul* invocat mai sus și tragedia greacă în special, amândouă, nu aveau un alt scop decât unul formativ, articulat între cele două precepte cu valoare de imperativ – educarea și formarea trupului și sufletului cetățeanului perfect. Și în nici un caz nu am putea judeca această stare de lucruri drept una *imperfectă*. Chiar din contră, *perfectiunea* reprezenta obiectivul suprem al strădaniilor grecești.

Considerăm că această opțiune pentru perfecțiune reprezintă un *atavism* al sensului pe care îl degaja în societatea primitivă dihotomia *discurs magic-discurs comun*, în sensul în care *discursul magic* reprezenta modalitatea *puternică*, iar *discursul comun* – modalitatea *slabă*, lipsită de putere. În contextul tragediei antice lucrurile suportă o mutație însăre o nouă formă: *discurs artistic/scenic-discurs vulgar*, iar articularea *sincretică* a dansului-poeziei-muzicii în ecuația *triuna choreea* semnifică nu altceva decât o modalitate eficientă de a amplifica în primul rând *puterea* de înrâurire și, implicit, profunzimea de impregnare a discursului *coregrafico-poetico-muzical*.

Or, definiția procedează la judecarea artei în contextul antic în termeni improprii acelei realități și acelei configurații specifice ale mentalității grecilor din epoca clasică, de unde și această definire

cantitativă focalizată exclusiv pe performanța expresivă (?) sau tehnică (?). Cu atât mai *confuză* și *mecanică* pare a fi această definiție, cu cât devine mai clar faptul că obiectivele artistice propriu-zise în nici un caz nu vizau nimic asemănător *artisticității*, *expresivității* sau *tehnicității* în sensul modern al cuvântului. Cu *expresia* totul a fost rezolvat în cadrul retoricii ethosului modurilor. Cum rămâne însă cu *tehnica* (grecii având propriul accepțiune a *tehnicii*, mult diferită de a noastră – *techne*-ul din care se originează însăși cuvântul *tehnică*) și *artisticitatea* (la grecii antici una implicită) nu putem ști cu precizie. Altfel spus, nici nu era nevoie de arte *dezvoltate* – expresiv și tehnic – în sensul modern al cuvântului. Iar falsitatea acestei presupuse *imperfecțiuni* devine cu atât mai vizibilă, cu cât includem în ecuația *artisticității antice* și *catharsis*-ul drept element programatic al înrâuririi artistice și scop explicit al acesteia.

Un posibil răspuns l-am putea identifica la nivelul aceleiași *sinestezii* și, poate, nu atât în limitele ideii de *colaborare* a simțurilor, ci mai degrabă în ideea *concurenței*, *competiției*, a atitudinii *agonale* definindu-le natura relației printr-o următoare sentință: sinestezia (sau synaesthesia) este (sau ar putea) într-un mod eronat (perdant) definită drept «simțurile merg împreună», această semnificație reprezentând traducerea etimologică directă a termenului (etimologia: syn – împreună, esthesia de la aesthesis – senzație, simț). La cel mai simplu nivel al accepțiunii, sinestezia semnifică situația în care un simț sau o parte a acestuia este activată,

iar un alt simț, eterogen sau parte a acestuia este activată într-un mod concurențial.”

Devine evident faptul că cele trei arte – *triuna choreea* – dansul, poezia și muzica sunt subordonate aceluiași obiectiv formativ-curativ, cu atât mai mult cu cât sunt implicate în ecuația tragediei grecești în vederea amplificării puterii de înrâurire a publicului pe care o exercita deja textul propriu-zis al reprezentației scenice. Iar ideea de *catharsis* presupune în primul rând participarea afectivă a publicului, o implicare totală în primul rând al simțurilor și doar pentru a le menține acuitatea la nivelul optim în vederea atingerii *climaxului cathartic*, toate cele trei arte erau unite trei în una.

Ideea unei *unificări concurențiale* și, implicit, a *amplificării agonale*, a celor trei arte am adus-o în contextul *sincretismului* antic, deoarece întreaga ecuație este centrată, în opinia noastră, pe rolul *muzicii*, considerată de această dată drept expresie *pură și omogenă* (paradoxal, chiar în acest context al *amestecului*) a *sincreticului*, deoarece chiar și la o primă privire este vizibilă uniunea interioară a materiei, formei și conținutului, una *simbiotică* am spune noi, care toate trei reprezintă *trei elemente con-substanțiale* și fără nici o posibilitate de a le despărți și a le putea interpreta într-un mod separat sau oarecum diferențiat.

Modul muzicii de a apela auditorul este unul *imediat*, aproape *simultan*, fără trepte de mediere (ca în cazul poeziei), producând trăiri imediate și intense, iar puterea unui asemenea apel rezidă atât în *imediatețea*, cât și în *directețea*, altfel

spus, *surprinzătoarea proximitate* dusă până la identificare sau/și confuzie a stimulului cu efectul. Surpriza instaurării unei *intimități* aproape absolute este amplificată și de către invizibilitatea stimulului (spre deosebire de dans), iar însăși *sunetul*, ca să revenim, reprezintă acel sens unificator: pe linia intonării – cu poezia, pe linia ritmului – cu dansul, iar pe linia expresiei – tălmăcind și vitalizând mesajele amândurora o impune drept hegemon legitim al ecuației *sincretice* trinitare.

Schița unei ipoteze de lucru

În concluzie, procedăm la explicitarea unei accepțiuni încă generală, însă utilă drept premisă în precizarea modului în care ne reprezentăm *sincretismul* în sensurile lui intime, aplicabile mai ales în zona activităților artistice.

Pornim de la reprezentarea termenului *sincretism* în sine drept *ansamblu* de procese dintre care cu o mai mare pregnanță se impune cel de (1) *uniune*, de *con-creștere* și *con-substanțialitate*, dar și de (2) *punere împreună*, *con-vergere*, de la care derivă imaginea *sincretismului* drept (3) energie de *ținere împreună* și câmp în care devine posibilă *con-substanțializarea* (întrepătrunderea). Situându-ne deja în interiorul câmpului de semnificație a termenului, putem considera *sincretismul* drept câmp în care *energia* de *atrageră* sau, poate, de *ex-punere/secretare* și *ținere împreună* a unui *ansamblu de elemente* funcționează

un *timp* suficient pentru declanșarea *proceselor de inter-germinare a elementelor* și doar atâta *timp* cât acestea sunt *ținute împreună*. Motivarea esențială în articularea *algoritmului sincretic* este nevoia primordială de *putere* (a înrâuririi, a sugesției, a impregnării), ceea ce mai ales în activitățile religioase (șamanism, politeism și monoteism), dar și în artă ține de *tehnicile de amplificare a puterii discursive*. Care ar fi însă motivele necesare și suficiente pentru a recurge la o asemenea „*alchimie*”?

Codul primar, sensul generic al termenului *sincretism* îl traducem prin biunivocitatea situației în care discursul de tip *amplificat* asigură producerea unor *stimuli* mai puternici care ar asigura eficiența explicită a *efectelor expresive*, iar într-un al doilea sens, mergând pe reprezentarea formativ-educțională a artei și pe ideea transmiterii simpatetice, *efectele* (în fapt, scopurile) unui discurs de acest gen în planul receptării produc atât eficientizarea percepției și reprezentării, cât și un tip de *conștiință amplificată* sau, la limită, una *completă*. Iar aici ne amintim atât de proiectul lui Wagner, cât mai ales al lui Skryabin care concepea *sincretismul* lucrărilor sale în vederea *amplificării și unificării* tuturor conștiințelor într-o conștiință globală, moment al purificării și mântuirii tuturor oamenilor.

Bibliografie

- AUGÉ, M., *Religie și antropologie*, Editura „Jurnalul Literar”, 1995
- DURKHEIM, E., *Formele elementare ale vieții religioase*, Editura Polirom, Iași, 1995
- ELIADE, M., *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura Universitas, Chișinău, 1994 (volumele I, II și III)
- ELIADE, M., *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 1992
- KERNBACH, V., *Mit. Mitogeneză. Mitosferă*, Editura Casa Școalelor, București, 1995
- CODOBAN, A., *Sacru și ontofanie*, Editura Polirom, Iași, 1998
- OTTO, R., *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996
- RIES, J., *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*, Editura Polirom, Iași, 2000
- WUNENBURGER, J. J., *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000
- LÉVY-BRUHL, L., *Experiența mistică și simbolurile la primitivi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003
- PETRESCU, N., *Primitivii*, Editura SAECULUM I. O., București, 2003
- DELABY, L., *Șamanii tunguși*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
- LANGER, S., *Philosophy in a New Key* (A study in the symbolism of reason, rite and art), (Filosofia într-o nouă cheie. Un studiu al simbolismului conștiinței, ritualului și artei), Editura Republica, Moscova, 2000

Capitol

III. Sincretismul și categoriile lui în câmpul culturii europene

Ipoteza sistematică. Termeni, noțiuni, categorii.

Din multitudinea semnificațiilor pe care le are în postmodernitate termenul *sincretism* ne interesează aici una singură care se referă la contextul cultural al Antichității grecești și, în special, la *tragedia antică*. Optăm astfel pentru accepțiunea *artistică* a modelului sincretic care, în esență, ne trimite la ceea ce este *triuna chorea*, adică uniunea celor trei arte care sunt *dansul, poezia și muzica*.

De ce această opțiune pentru exemplaritatea *tragediei antice* și a culturii antice în general? Oare să nu existe și alte modele culturale care ar fi utilizat de sincretism și de cele trei forme care sunt *dans-poezie-muzică* în vederea articulării specifice (mediată) a unor sensuri?

Cuvântul *exemplaritate* este relevant în acest context și în favoarea lui pledează o impresionantă sumă de argumente.

(1) Putem porni de la imaginea culturii grecești drept una *referențială* pentru aproape întreg traiectul cultural ulterior al Europei Occidentale, mai ales pentru Evul Mediu și Renaștere, dar și pentru epocile care au urmat, alimentate din consistența de idei, teme, motive, imagini, concepții (artistice, științifice, filosofice), fapte, figuri ilustre (gânditori, oameni politici, artiști etc.).

(2) Relevanța culturii antice decurge și din simpla alăturare a culturii grecești cu modelele de

civilizație învecinate, însă Antichitatea este ceea ce *culturile tribale* încă nu ajunseseră a fi, iar cultura Evului Mediu nu mai era deja sau, altfel spus, amândouă culturile învecinate nu dețineau – superioritatea autenticității și primordialității unui model cultural integru, un autentic model pe care îl putem defini drept unul al *proto-modernității*. Situată între cele două structuri culturale – culturile Naturii (religiile tribale) și cultura Divinului (creștinismul), conștiința Antichității grecești se situează într-o evidentă autonomie față de ambele, edificând ferm o a doua Natură (a *polis*-ului, cu toate consecințele atât în planul organizării sociale, cât și în planul conștiinței colective) și interpretându-și propriile mituri (ca surse și baze ale conștiinței religioase) pentru a edifica ceea ce ulterior s-a edificat drept *știință* (presocraticii) atât în formele ei teoretice, cât și în formele ei aplicate și nu doar atât.

(3) Particularitatea culturii grecești rezidă și în faptul de a nu fi o cultura *referențială*, cum este, spre exemplu cultura Evului Mediu, una tributară Antichității (dar și culturii arabe prin care aceasta a fost filtrată) prin asumarea filosofiei grecești (Platon și, mai ales, Aristotel)¹, chiar mai mult, cultura greacă nu este o cultură a *dogmei* (religioasă, ca în Evul Mediu, o cultură a „totalitarismului” sacru), judecând, poate, chiar după modul în care a interferat cu modelul cultural al Egiptului (unul

¹ ... și nu doar, ci situându-se conștient între cei doi poli referențiali – Edenul pierdut și Ierusalimul ceresc sau, eventual, între Creațiune și Apocalipsă.

oarecum *referențial* pentru greci), asimilând idei, practici, concepte și, în general, formele de atitudine față de cunoaștere (Pitagora, Platon).

(4) Luată ca aspect particular al culturii și artei antice, *tragedia greacă* se dovedește a fi, la rândul ei, un model de referință și nu atât ca *artefact* cultural/artistic, ci, mai degrabă, ca (a) model de reprezentare (specific) a lumii și oamenilor în ea și (b) instrument de înrâurire (educare a percepției, comportamentului, caracterului, moravurilor). Mai mult, spre deosebire de *nemijlocirea* situaării în Natură (culturile tribale) și *înstrăinarea* (abandonul) celor lumești (cultura creștinismului medieval)², modelul *tragediei antice* (incluzând modelul *comediei* și, mai pe larg, modelul teatralității și dramaturgiei grecești) reprezintă mai întâi de toate un foarte eficient model al *medierii*, calea de mijloc a echilibrului just între *realitate* și *imaginație*, între *mitologic* și *pragmatic*, între *sacru* și *profan*. Situată între *ritualul șamanic* și *liturgia creștină*, *tragedia antică* oferă posibilitatea unei duble deschideri, retroversivă și prospectivă deopotrivă, atâta timp cât transformă *ritualul* în *reprezentatie*, uzitează de teme și motive *mitologice* în edificarea unui *subiect* dramatic și impune raportarea la *sacru* drept substanță a *tramei narrative*. Subliniem, încă o dată, această eficiență găsită în modelul *tragediei antice* în care este elaborat modelul artistic

² ... înțelegem aici creștinismul ca știință a îndepărtării optime (de Divinitate), știință a postării într-o expectativă asumată ca pretext pentru elaborarea unei hermeneutici specifice imaginarului creștin.

Muzica și sensul sincretical nostalgiei

(mediat și asumat cultural) al *sincretismului*, spre deosebire de *inconștiență* (culturile tribale – *ritualul șamanic*) sau *convenționalism dogmatic* (cultura creștinismului medieval – *liturgia*).

Culturile tribale	Antichitatea greacă	Evul Mediu creștin
<i>Nemijlocire</i>	<i>Mediere</i>	<i>Înstrăinare</i>
<i>Iraționalitate</i>	<i>Raționalitate</i>	<i>Convenționalism</i>
<i>Identificare</i>	<i>Distanțare</i>	<i>Detășare</i>

Născută din atmosfera *misterelor* (cu rădăcini în Egiptul antic, misterele de la Eleusis, ale lui Dionysos sau din Delphi), *tragedia greacă* recalibrează *misterele* și oferă o formă nouă, asumabilă cultural (mediat) în primul rând a energiei *magice*, ancorând-o prin polarizare între *actanții-actori* (care nu mai sunt, spre exemplu, *bacantele*) și *publicul receptor*, convertind-o prin *ficționalizare* (o altă formă a medierii) într-o relație *afectiv-imaginativă* biunivocă. *Energia implicării* devine *energie impresivă*, transformând *disoluția individuală a participării nemijlocite* în *coagularea în comunități de receptori conștienți*, reorientând *aservirea* (în favoarea zeului) în cel mai înalt grad de *formare* (orientată intențional) a individului uman ca personalitate (componentele *mimesis* și, mai ales, *catharsis* ale tragediei). Avem de a face aici cu o „deturnare” sau, poate, returnare a transcendentului înspre individul uman. Astfel, modelul *tragediei antice* realizează o funcție referențială perspectivală, trimițând

direct înspre *umanismul* și, în general, înspre cultura Renașterii europene³.

Această *forță a exemplarității* pe care o deține *tragedia antică* incită o justificată curiozitate legată de consistența ei interioară și, poate, nu atât la nivelul *tehnicii* concrete a dramaturgului de a-și organiza textul, discursul scenic sau „trucurile” prin care realizează o mai mare putere de captare, ci mai degrabă la nivelul consistenței *catoriale*, nivel la care constituentele primare care sunt *dansul-poezia-muzica* devin pretext pentru edificarea unei imagini de câmp și, mai mult, *spațiu* ideatic deschis circular și caracterizat printr-o foarte avansată putere de elaborare categorială.

Specificul *sincretic* a acestei relații (*dans-poezie-muzică*) este relevant, deoarece fiecare din cele trei elemente este interpretat și interpretabil prin prisma celorlalte două, ceea ce conferă întregului ansamblu o apreciabilă *energie impresivă* și *putere determinantă*, mai ales în ceea ce privește generarea unor efecte *mutative*, de transformare (cathartice). Dată fiind această consecință, care într-un mod evident se prezintă mai degrabă drept scop perspectival (sincretismul), asumat drept element al unei atitudini estetice globale, ajungem să conștientizăm cele trei elemente ale ecuației sincretice – *dansul*, *poezia* și *muzica* – mai degrabă în calitatea lor de „coeficienți”,

³ Comitem aici, cu bună știință, o “abatere” ficțională de la realitate, fiind știut că anume această putere formativă și consistență tematică a *tragediei antice* a servit drept model și, poate, chiar *fetiș* pentru umaniștii renașcențiști italieni.

Muzica și sensul sincretical nostalgiei

drept „vârfuri de lance” ale unor energii intuitive, intenții creative și, în general, stări de lucruri ale căror expresie cumulativă și devin cele trei arte frumoase. Cu atât mai mult, cu cât, poate, „coeficient” revelator putem numi nu atât cele trei arte în sine, cât, mai degrabă, însăși calitatea relației între ele, ceea ce cunoaștem sub forma sintagmei *triuna choreea*.

Anume din această ultimă aserțiune, conform căreia *sincretismul* nu este o cauză determinantă, cât, mai degrabă, o consecință și un „coeficient” al unor stări de lucruri premergătoare, reiese cu claritate imaginea de câmp în al cărui epicentru se și situează cele trei tipuri de practici artistice, starea *sincretică* a relației dintre ele nefiind o *caracteristică proprie*, determinantă, a relației între *dans*, *muzică* și *poezie*, cât mai degrabă o *trăsătură generică* a întregului câmp, de o complexitate incomparabil mai avansată. Putem denumi acesti tip de sincretism între *dans-poezie-muzică* – *sincretism artistic*. Într-un al doilea sens, această semnificație *artistică* devine și epicentru al unui câmp pe care îl putem intui ca fiind unul extrem de vast, însă în care *triuna choreea* devine și *axă* a unor multiple simetrii, intersecții și interferențe.

Tipuri de practici artistice

Dans

Poezie

Muzică

Sincretism artistic

Fără a intra în detaliile teoriilor antice despre teatru (ne referim aici mai ales la „Poetica” lui

Aristotel), pentru început abordăm această triadă în calitatea ei de dat, evidență ultimă a unui sistem de *practici artistice* în calitatea lor de *practici ale comunicării* (ale transmiterii de sensuri) care presupun un set de abilități elementare pentru a putea fi realizate. Le putem spune *abilități/mijloace* prin care aceste *sensuri comunicabile* ar putea mai întâi de toate să se *manifeste*.

Astfel, următoarea *triadă* este compusă din sensurile generice sau, altfel spus, principiile morfologice implicite fiecărui element constitutiv și care sunt: pentru *Dans* – *principiul (abilitatea) motric(ă)*, pentru *Poezie* – *principiul (abilitatea) verbal(ă)*, iar pentru *Muzică* – *principiul (abilitatea) vocal(ă)*.

Tipologii (tehnici/practici) de comunicare/expresie

Dans

Poezie

Muzică

Motric

Verbal

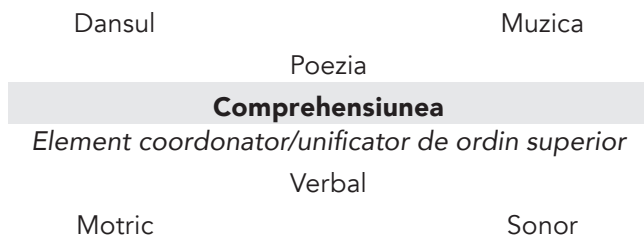
Sonor (Vocal)

Tipologii (tehnici/practici) de manifestare

La o primă vedere totul este clar și nu necesită nici o adăugire. Este evident că față de *tipologiile de expresie*, principiile *motric-verbal-sonor* se situează într-o poziție inferioară, deoarece reprezintă o formă inferioară de *semnificare*: *motricul*, care semnifică oricare formă de mișcare sau, altfel spus, *mișcarea pur și simplu*, tot astfel stând lucrurile și cu *verbalul* sau *sonorul*. Care ar fi însă legătura între aceste *forme* sau, sa le spunem, *principii*, între aceste două *triade*? Ne punem această întrebare

din moment ce este vizibilă *diferența specifică* între *Tipologiile de expresie* și *Tipologiile de manifestare* care este aceea a *cumulului de intenționalitate orientată conștient*, pe care prima triadă o deține drept un „titlu de noblețe”, pe când celei de a doua îi lipsește, ea fiind ancorată în domeniul unei generalități evidente.

Un prim criteriu, vizibil la modul cert, îl oferă *principiul verbal*, faptul *comprehensiunii* fiind un liant de legătură între cele două triade. Mai precis, aceea punte îngustă înaintând pe care *verbalitatea* devine *poezie* prin *comprehensiunea* ridicată la puterea *expresiei*, *motricul* devine *dans* (și ulterior, spre exemplu, *balet*), iar *sonorul* este „recalibrat” în ceea ce cunoaștem astăzi drept muzică. Altfel spus, este vorba despre o *intențională încărcare cu sens în vederea exprimării unui sens* sau, poate chiar în vederea generării unui cumul de supra-sens.



Spunând *comprehensiune*, avem în vedere *motricul* (acel *oricare* motric) încărcat de un anume sens (ceea ce înseamnă deja *dans*), la fel stând lucrurile și cu *verbalul* (*oricare* verbal, evident, cu

șansa de a deveni literatură) sau *sonorul* (oricare sonor cu posibilități de a deveni muzică).

Un al doilea element de „sudare” a celor două triade, spre deosebire de *comprehensiune* (care face parte din triada superioară), este *Ritmul*. Îl putem considera mai degrabă un element inferior *comprehensiunii*, având fiind elementul comun, de interferență și „simpatie” între *motric* și *sonor* (vocal). Lucrurile însă nu se rezumă doar la atât, *ritmul* incluzând în aria lui de funcționare și *verbalul*, în ideea în care putem considera un *ritm al mișcării*, un *ritm al vorbirii* și un *ritm al cântării*.

Astfel, la nivelul ei, triada *tipologiilor de manifestare* deține drept funcție de *epicentru coordonator* elementul *ritmului* în calitatea lui de *element coordonator/unificator primar*.

Verbal

Ritmic

Element coordonator/unificator primar)

(orientare înspre organizare procesuală

Motric

Sonor (Vocal)

Până în acest punct am avut de a face cu entități categoriale derivate din consistența relației celor trei forme artistice ale *sincretismului artistic*, iar toate *derivatele* s-au articulat în limitele specifice ale *formelor de manifestare*. În același timp, observăm că atât *motricul*, cât și *sonorul* (vocalul) trimit la un următor set categorial nesemnalat încă, însă pe care îl presupun în calitatea lui de *referent* și *determinantă* care sunt *percepțiile* propriu-zise.

Atingem astfel nivelul ultim – cel al *nemijlocirii*, la gradul maxim de reducere a *abstractizării* și, implicit, punctul inferior, de limită, a acestei verticale imaginate aici.

Percepțiile stau drept semn al *simțurilor*, iar în acest sens *motricul* apelează în primul rând *vizualul* (detectarea mișcării ca imagine dinamică), iar *sonorul*, în mod evident, *auditivul*. În această situație, putem considera *vizualul*, precum și *auditivul*, simțuri de ordin superior atâta timp cât amândouă reprezintă cele mai puternice și eficiente funcții (ale psihicului) și mijloace (ale percepției) în vederea colectării informațiilor din mediul înconjurător. Bineînțeles, această separare funcționează doar la nivelul discursului, atâta timp cât există nevoia conștientizării proceselor și transformărilor care au loc în conștiința receptoare, însă în realitate lucrurile se întâmplă într-un mod diferit.

În primul rând – *spontaneitatea* declanșării și derulării procesului de receptare, iar în al doilea rând – *concomitența* funcționării tuturor *simțurilor* ca și tot atâtea mijloace de „colectare” de informații. În realitate *concomitența* semnifică și *con-substanțialitatea* tuturor simțurilor (evident, în grade diferite de relevanță și cu priorități, să le spunem, „flotante”, variabile, într-o continuă oscilație). În mod normal, specificul fiecărui organ senzorial presupune receptarea unor anumite informații sau, altfel spus, posibil de a fi captate doar de organul respectiv. Însă această concomitență, funcționarea împreună (și *întru*), poate semnifica în anumite situații un schimb de funcții

între percepții, ca și cum organele senzoriale și-ar „împrumuta” între ele, temporar sau permanent, calitățile pe care în mod normal nu le-ar putea deține. La nivel irațional, am putea imagina un fel de *nevoie*, dacă nu și *invidie*, care stă drept motiv pentru ceea ce denumim *sinestezie*, adică situații în care anumite informații destinate anumitor organe senzoriale sunt interpretate prin posibilitățile altor organe. Sunt cunoscute cazuri când sonoritățile muzicale (auditive-sonore), sunt receptate într-o ordine *olfactivă* a lucrurilor – efectele impresive ale unor tonalități sunt traduse prin efectul produs de aroma parfumurilor. Mai frecvente sunt cazurile în care sonoritățile organizate ale muzicii sunt traduse prin efectele produse de culori sau diverse grade de intensitate ale luminozității. Însă aici nu este vorba despre această re-orientare a conexiunilor drept consecință a unor efecte *emoționale* pe care compozitorul ar dori la modul intenționat să le obțină și care ar rezulta din trăirea afectivă a faptului receptat. Tonalitatea *Mi bemol major* semnifică într-un mod univoc imaginea acvaticului atât la Wagner, cât și la Rimsky-Korsakov și nu trăirile însoțitoare pe care această imagine le-ar provoca (analogii, asocieri, diverse trăiri, imediate sau rememorate). Mai mult, asocierea combinată a culorii/luminii cu sonoritatea, cum o întâlnim la Skryabin, chiar dacă la nivel intențional urmărește obținerea unui spor impresiv, aceasta reprezintă, la nivelul punctului generator, un scurtcircuit de ordin somatic mai degrabă decât o încercare

Muzica și sensul sincretical nostalgiei

(mecanică în esența ei) de potrivire a anumitor culori cu obținerea anumitor consecințe în plan emoțional. La acest șir mai putem adăuga și mostrele de „aperitive” și „gustări” ale lui Rossini, câte patru la număr, sau, la polul opus, concepția „klangfarben” (sunetul-culoare) a lui Schoenberg.

Starea pe care o presupune *concomitența* percepțiilor, așa cum se articulează ele într-un ambient dat, schimbător, vibrant, oscilant, presupune și o anumită mobilitate a percepțiilor, iar acest fapt determină, la limită, și nevoia *interferenței* între acestea. În acest caz, putem reprezenta totalitatea percepțiilor ca făcând parte dintr-un *corp senzorial* comun, integru, această *corporalitate*, adică învecinare-concomitență-interferență reprezentând starea de fapt a ceea ce *corporalitatea* poate fi în calitatea ei de *câmp* sau „*baie*” senzitivă.

Simțuri	
Vizual	Auditiv
Culoare – Lumină	Sonoritate
Sinestezie	
(drept indiciu/coeficient al <i>corporalității senzoriale</i>)	

Ideea *spontaneității* și, implicit, a *con-comitenței* percepțiilor, a funcționării *inter-determinate* între acestea trimite cu gândul, un scurtcircuit necesar, la imaginea celor trei *forme de manifestare artistică* și, evident, ridică o legitimă și necesară întrebare legată de acele posibile *legături cauzale* care în mod indubitabil există între aceste stări de lucruri.

Tipologii de manifestare (expresie/activ)		
Dansul		Muzica
	Poezia	
	(Comprehensiunea, ca element unificator)	
	Verbalul	
	Ritmul	
	(ca element unificator)	
Motricul		Vocalul
	Simțuri (receptare/pasiv)	
	Sinestezia	
	(ca și câmp unificator)	
Vizual		Auditiv ⁴
(coloristic)	Corp senzorial/Corp fizic	(sonor)
	(tactil, olfactiv, gustativ, termic)	

Nivelul *percepțiilor* reprezintă nivelul inferior al câmpului categorial prezentat, astfel fiind atins nivelul *indivizibil* al iraționalității. Deja aici putem formula ideea conform căreia această *spontaneitate* (în funcționarea percepțiilor), *iraționalitatea* (lipsa controlului conștient asupra acestora) și *con-comitența* (implicând și factorul de *inter-determinare*) definesc algoritmul fondator al calității și, implicit,

⁴ Această succesiune de categorii sau *triade* de categorii sugerează în plan vizual imaginea arborelui *sefirotic*, Arborele Vieții, imagine și concept totalizator din Kabbala ebraică. O altă trimitere ar putea-o reprezenta Copacul Lumii din mitologia scandinavă, Yggdrasil, de ale cărui crengi sunt fixate lumile universului cunoscut – lumea zeilor, lumea oamenilor, lumea monștrilor etc.

generator al acestor relații (specific *sincretice*) care se stabilesc între *dans*, *poezie* și *muzică*.

Invocând doar criteriul *impresivității*, al apelații *simțurilor* care într-un mod evident activează multitudinea de proceduri ale *asimilării conștiente* (receptarea, înțelegerea, asumarea), triada manifestărilor artistice este structurată în ideea *imitării* (chiar dacă inconștientă sau, ulterior, drept concepție artistică fondată rațional) modului în care funcționează percepțiile. Altfel spus, concepute de către oameni și orientate, într-un mod evident, înspre oameni, artele reproduc la un nivel mult mai avansat (înalț) de generalizare anume parametrii definitorii funcționării senzoriale, însă inversând, poate, ordinea priorităților – *con-comitența* (ca factor fondator al concepției sincretice), *spontaneitatea* (una aparentă, însă definitorie pentru coeziunea și coerența discursului artistic la nivelul inter-determinării și întrepătrunderii elementelor aparținând diferitelor activități artistice) și *iraționalitatea* (trimițând la nivelul intuițiilor de ordin superior). Remarcăm aici o „simpatie” necesară între simțuri (ridicate la nivelul receptării conștiente) și, spre exemplu, relaționarea *sincretică* a artelor în contextul *tragediei grecești*, una fără care întreg sistemul își pierde, practic, sensul și cauza fondatoare.

S-ar putea polemiza în ceea ce privește multitudinea explicațiilor sau motivelor care au dus la cristalizarea concepției teatrale grecești, însă aici își spune deja cuvântul parametrul *istoricității*, deoarece din multitudinea explicațiilor posibile în ceea ce privește alegerea unei anumite căi a

evoluției artistice, aceasta, calea *nemijlocirii* și *inter-determinării* între simțuri și ansamblul artelor ca *apelante senzoriale* pare a fi cea mai probabilă ipoteză. Nu putem înțelege decât pur ipotetic modul de funcționare a minții unui grec atenian, cu atât mai mult întreg contextul unui polis antic nu ne mai este accesibil decât drept rezultată a cercetărilor arheologice sau prin intermediul lecturii a unor scrieri importante având ca temă lumea antică. Și cu atât mai dificilă va fi această problemă a imaginării, cu cât astăzi existăm la celălalt pol față de Antichitate, care pentru noi aproape în întregime intră în categoria *kallos*. Conștiința și percepția omului postmodern se situează la polul *percepțiilor scizionate*, a *artelor autonomizate* și poate chiar mai mult – la nivelul unui *simulacru*, al unui *kallos* inversat care în esență se manifestă în imaginea unui *hybris*. De aici și problemele pe care le ridică înțelegerea *primordialității* pe care o deține *sincreticul* în ordinea succesiunii etapelor stilistice (drept succesiune a concepțiilor, algoritmilor, formelor și conținuturilor) și a *evidenței* faptului că la începuturi aceasta putea fi singura alegere *logică*, cea mai simplă și naturală posibilă.

Identificând și definind astfel limita inferioară a câmpului *sincretic*, ne orientăm atenția în direcția opusă cu întrebarea, logică, referitoare la deschiderea pe care o oferă *triada activităților artistice* în sens ascensional, înaintând pe verticală (imagistică, dar și substanțială) *abstractizării* și *generalizării* progresive (a unei cuprinderi semantice tot mai mare).

La un nivel imediat suprapoziționat *dansului-poeziei-muzicii* și, am putea spune, în calitate de „emanații” ale acestora, se articulează triada *frumos-adevăr-bine* ((kallos-aletheia-agathos) – pentru unitatea co-substanțială a acestora existând termenul *kalokagathia* (*kalokagath'ia*). Și aici remarcăm această co-substanțialitate între categoriile *frumos-adevăr-bine*, trăite de către public, în timpul unei reprezentatii, în calitatea lor de stări ale impresivității – senzitivitate, emotivitate și, evident, conștientizare/înțelegere. Deja de aici se deschid mai multe posibilități de interpretare și încărcare semantică a termenilor utilizați, deoarece vorbind despre ceea ce considerăm a fi *kallokagatheia* (principiu unificator cuprinzând cele trei entități – *frumosul-adevărul-binele*) vorbim atât despre rolul și funcția lor de (1) *categorii*, (2) *valori* sau (3) *stări ale receptivității* determinate de transformările suportate de conștiința publicului la contact (sau, după caz, coliziune, impact) cu fiecare dintre cele trei componente ale acestei din urmă triadă. Această stare, co-substanțializată și ea, o definim drept *sincretism valoric*, însă apare problema situării acesteia în raport cu prima triadă, cea în care intră *dansul-poezia-muzica*.

Tipologii categoriale

Frumos (kallos)	Adevăr (aletheia)	Bine (agathos)
--------------------	----------------------	-------------------

Sincretism valoric

Diferențierea se produce, într-un mod vizibil, pe direcția *abstractizării*. Avem de a face aici, într-un prim moment, cu forme de practici artistice ale căror forme sunt prezentate percepției la modul nemijlocit, pe când a doua triadă ne prezintă o sumă de *efecte* (emanații) sau, la limită, o sumă de *sensuri convenționale*, elaborate de comun acord într-o comunitate de receptori și încărcate cu o anumită substanță. Plasăm, astfel *sincretismul valoric* pe o treaptă superioară *sincretismului artistic*, astfel apărând imaginea unei verticale (categoriale, în fapt) structurată în conformitate cu principiul abstractizării: componentele acestei verticale se vor plasa cu atât mai sus cu cât mai largă le va fi extinderea semantică, generalitatea și acuprinderea de sensuri, valori, stări de lucruri etc. Remarcăm aici o coordonare (chiar dacă puțin mecanică) între categorii – *dansului* îi corespunde categoria superpoziționată a *frumosului*, *poeziei* – *adevărul și muzicii* – *binele*. Mecanicismul alăturării poate fi, însă, eliminat dacă ne gândim că în concepția grecească *frumosul* deține mai întâi de toate o valență *plasticizantă* cu o trimitere evidentă la *vizualitate*, *poezia* adoptă formele înalte ale *mitologicului* (formele superioare ale unui adevăr indiscutabil), civilizația greacă a Antichității putând fi considerată o *civilizație a poeticului*, iar în concepția platoniciană *muzica* este responsabilă de *binele* determinant în formarea unui cetățean exemplar (purificarea de patimi și inducerea unor trăiri de ordin superior).

Din șirul de determinative precum (1) *categorii*, (2) *valori*, (3) *stări ale receptivității determinate de*

natura impactului impresiv, selectăm această ultimă semnificație, cu atât mai mult cu cât „Poetica” lui Aristotel le prezintă sub forma unei celebre dihotomii și anume sub forma conceptelor de: (1) *mimesis* (urmând modelarea unei *exemplarități* de ordin superior) și (2) *catharsis* (sumă de efecte „purgative”, de eliminare a patimilor, prin stârnirea sentimentelor de *milă* și *frică*). Le putem defini drept elemente intrinseci ale discursului artistic scenic, dar și elemente implicite *poeticii* dramaturgice, efecte *formative* (direcționate înspre conștiința receptorului) și, în același timp, *calități* ale discursului menite să amplifice impactul *aesthetic*. Dihotomia pare, însă, incompletă atâta timp cât în acest șir nu este inserat și principiul *sincretic* însuși, deoarece și această a treia entitate (una prezumptivă, neinserabilă în modul tradițional de prezentare a lucrurilor) reprezintă o *calitate* a discursului scenic. Astfel, aceste trei calități acoperă suma optimă (necesară și suficientă) a *calităților* unui discurs anume pe linia *eficienței* lui maxime atât la nivelul organizării *mijloacelor*, cât și la nivelul organizării *efectelor*.

Sincretism valoric		
Frumos	Adevăr	Bine
Co-substanțialitatea calităților optim necesare		
Mimetic	Sincretic	Cathartic
(element unificator de ordin tehnic)		
Sincretism artistic		
Dans	Poezie	Muzică

Deja din această imagine a relaționării celor trei triade putem deduce mai multe posibile interpretări ale *relațiilor calitative*, de inter-condiționare și semnificare reciprocă pe care o aduce acest mod *spațial* de alăturare a conceptelor. Astfel, obținem mai multe posibilități, *spațiale*, de a trasa o sumă de axe semantice.

(1) o primă posibilitate ar fi cea explicită, orizontală, care ne prezintă trei trinomii structurate într-o aparentă *metonimie*, *concatenare* a termenilor constitutivi, fiecare trinomie semnificând un *palier* de sens specific nivelului pe care îl ocupă (dans-poezie-muzică etc. pe orizontală);

(2) cea de a doua posibilitate reprezintă „citierea” trinomiilor în succesiunea lor pe pe verticala relevării unei *generalizări* progresive, a unei *extinderi* și *acuprinderi* tot mai mari în ceea ce privește *sensurile*. Legăturile pe orizontală se suspendă, aparent, lăsând loc relevării unor legături de plan secund și pe criterii diferite. Dacă în cazul trinomiilor orizontale putem vorbi de o anumită *omogenitate morfologică*, de apartenență la același *palier/nivel* al *puterii de generalizare/abstractizare*, în cazul apelării pe verticală alăturarea termenilor devine posibilă în ideea unui *principiu*, însă unul suficient de puternic pentru a putea grupa trei elemente de la trei *etaje morfologice* diferite.

(3) în această imagine, triada intermediară deține funcția de liant, reprezentând o *punte* între *manifestările artistice* și *triada valorică*, exercitând și efectul de *sudare* și *coordonare* între ele;

Această „lectură” verticală prezintă apariția unui nou set de trinonii, ierarhizate mai degrabă într-o ordine cvasi-„*metaforică*” a lucrurilor, deoarece aici operează deja principiul *simpatiei*, a unei anumite „*înrudiri*” între conceptele alăturate astfel:

Frumos	(Adevăr)	Bine
Mimetic	Sincretic	Cathartic
Dans	Poezie	Muzică

Fiecare dintre *noile* trinonii reprezintă, evident, consecința ordinii în care termenii acestora se succed în interiorul trinomiilor originale. Însă nu doar atât. Fiecare dintre trinomiile noi atrage atenția înspre un singur aspect de specificitate pe care îl prezintă drept definitoriu:

(2.1.) relația *dans-mimetic-frumos*, fiecare din termeni, trimite cu insistență la aspectul *plasticității*, cu accentul evident pus asupra *vizualității*, apelând la modul prioritar *modalitatea senzorială*⁵ de receptare și astfel stând drept *semn* pentru întreaga *senzitivitate* implicată în procesul receptării (existând posibilitatea de a recepta și *muzica* în această cheie – a se vedea celebra sentință caragialeană⁶).

⁵ În această situație amândouă entitățile – *plasticitatea* și *vizualitatea* – prin însăși puterea *stimulativă* pe care o exercită asupra conștiinței receptorului, determină manifestarea *motricității* ca atribut constitutiv al *corporalității* în general. Folosind aici cuvântul „senzorial”, ne referim la *senzorial* ca generator al unui *feed-back* de natura motrică-dinamică, stimulând atât manifestarea *coregrafică* a receptorului, cât și *participarea*, adică *auto-includerea* lui spontană, spre exemplu, în desfășurarea unui act motric-dinamic colectiv.

⁶ „Muzica este ceva ce *gâdilă* în mod plăcut urechea”. Nu putem omite observația asupra conținutului *sincretic* a aserțiunii

Asociem această triadă *senzitivății* atâta timp cât *referențialitatea de ordin vizual* reprezintă în acest caz una prioritara (existând, bineînțeles, o multitudine de *referențialități de ordin secund*);

(2.2.) la extremă, relația *muzică-cathartic-bine*, mai ales prin relevanța ultimului termen, stă drept *semn* al *emotivității*, a obiectivului perspectival de atins în planul *afectelor*, fiind bine cunoscută teoria platoniciană a tipologiilor de etos deținute drept calități determinante în modurile muzicii grecești. Elementul *cathartic* deține astfel funcția de *filtru* (similar elementului *mimetic* din trinomul anterioară), orientând *ethosul* auditiv-sonor-muzical înspre atingerea univocă a stării de *bine*;

(2.3.) ultima trinomie reprezintă, în sine, un *epi-centru*, un *punct de focalizare* în mai multe sensuri, dintre care distingem unul *axial*, cel al *conștientizării*, al *înțelegerii* și, implicit, al unei mai puternice *asumări* a sensurilor degajate în limitele discursului artistic.

Înțelegere – **Conștientizare** – Asumare

Poezie – Sincretic – Adevăr

Senzitivitate

Afectivitate

Dans – Mimetic – Frumos Muzică – Cathartic – Bine

(mai precis, *sinestezic*), atâta timp cât verbul *a gădila* trimite la parametrul sensorial *tactil*, iar atributul **plăcut** trimite atât la *calitatea* stimulului tactil, cât și, mai degrabă, la *calitatea efectului* emotiv provocat de audierea unei muzici *plăcute*. În același timp, este la fel de evident și interesant de remarcat, că la nivelul acustic propriu-zis, într-adevăr se produce un proces de "gădilare", contactul undelor sonore cu timpanul, astfel fiind generată senzația auditivă.

Observăm, într-un prim moment, că abordarea verticală relevă valoarea de *superioritate* a triadei *poezie-sincretic-adevăr*, care înglobează anume elementele de mijloc a fiecărei triade orizontale (*dans-poezie-muzica*, *mimetic-sincretic-cathartic* și *frumos-adevăr-bine*). Fiecare dintre aceste elemente cu poziționare *centrală* deține, pe lângă funcția simplă de *participant la succesiune*, și una de *mijlocire*, de *intermediere*, *filtru* și, în același timp, *punte de transfer*, spre exemplu – *poezia* ca legătură, mediator și „*tunel*”/pasaj semantic între *dans* și *muzică*. La fel, doar centralitatea elementului *sincretic*, poate asigura atât generarea, cât și articularea elementelor *mimetic* și *cathartic*, la fel stând lucrurile și în cazul triadei *frumos-adevăr-bine* etc.

Nu putem trece, însă, cu vederea poziționarea ca *epicentru absolut* a elementului *sincretic* în sensul în care o astfel de situație generează imaginea unei *funcții centralizatoare de ordin superior* pe care o deține elementul *sincretic* față toate elementele vecine, pe orizontală, pe verticală și, cel important lucru, pe *diagonală*. Dacă, spre exemplu, elementul *poezia* reprezintă un *mediator orizontal*, iar *catharticul* sau *mimeticul* (incluzând, bineînțeles, și *sincreticul*) dețin doar funcția de *mediatori verticali*, atunci *sincreticul*, pe lângă faptul că și le asumă pe amândouă, deține și o atreia – posibilitatea medierii pe diagonală. Astfel:

(3) A treia „cheie” de lectură o putem considera drept una *hiper-metaforică*, să-i spunem chiar „*sinestezică*” sau, de ce nu, *meta-morfică*, atâta

timp cât elementele trinomiilor nu uzează legăturile directe, explicite – pe orizontală (respectând apartenența la grupul omogen de ordin tipologic) sau implicate, pe verticală (apartenența pe criteriul unei calități psiho-fiziologice), ci implică nevoia unor conexiuni (apelări) pe *diagonală*, aceasta fiind o a treia posibilitate cu funcție de *amplificare* și *intensificare* a producerii de sensuri. Elementele constitutive ale trinomiilor (orizontale sau verticale) reclamă o cantitate suplimentară de sensuri pe care le poate dobândi doar prin această abordare *meta-morfică* a unor elemente de la alte *paliere* (orizontale) superioare sau inferioare și aparținând, evident, unor criterii unificatoare diferite.

De abia aici se relevă în toată plenitudinea ei semnificația *centralizatoare, de epicentru unificator* pe care îl deține elementul *sincretic*. Să luăm drept exemplificare elementul *dans*, care prin intermediul *punții* poeticului accede *muzica* (în interiorul grupului omogen tipologic); prin intermediul *punții* mimetice accede *frumosul* (în interiorul grupului secund de apartenență la criteriul senzitivității), prin intermediul *punții* sincreticului accede, practic, un al treilea „anti-pol” al său care este *binele*.

Frumos		Bine
<i>mimetic</i>	Sincretic	<i>cathartic</i>
<u>Dans</u>	<i>poezie</i>	Muzică

În această imagine, *dansul* se situează sub „presiunea” unei duble stratificări pe toate cele

trei coordonate (orizontal, vertical, diagonal): (1) stratul elementelor *mijlocitoare* – poetic-sincretic-mimetic, și (2) stratul celor trei poli – muzică-bine-frumos, dintre care *binele* reprezintă polul cel mai îndepărtat atât tipologic, cât și morfologic. Puterea elementului *sincretic* și rezidă în această posibilitate de a suspenda *diferența/alteritatea* tipologică-morfologică și a oferi deschiderea înspre elementul constitutiv al unei triade situată la maximă depărtare tipologică-morfologică-semantică. Însă putem invoca și o imagine contrară „*presiu-nii*” pe care *straturile trinomice* o exercită asupra *dansului*. Ne referim aici la *permisivitatea absolută* a cărei „cheie de boltă” o reprezintă implicația elementului *sincretic*. De la *închiderea* „*amenințătoare*” și *controlul* exercitate de cele două elemente-mediatoare (poezie/mimetic) înspre *deschiderea* și *deplasarea* liberă a semnificațiilor prin intermediul elementelor-mediatoare văzute ca și *pasaje de legătură* între extremele câmpului trinomic. *Sincreticul* consfințește această funcție supremă a elementului-mediator de *punte*, determinând astfel atât însăși posibilitatea de transfer, cât și, mai important, calitatea acesteia⁷. Putem extinde această semnificație de *deschidere*, oferită de elementul *sincretic*, asupra întregului câmp categorial implicat în ecuația textului nostru, doar astfel devenind posibilă explicarea și înțelegerea persistenței pe care o are însuși *principiul sincretic*

⁷ Ne întrebăm doar în ce măsură *puntea* nu este chiar *generatorul* aceluia element (sau elemente) pe care îl și intermediază.

în calitatea lui de *arhetip* cultural cu funcție determinantă cel puțin în istoria culturii europene.

În acest punct al discursului ajungem, aparent, la un moment de echilibru relativ în structurarea ierarhică a triadelor.

<u>Kalokagathia</u>			
Frumos	Adevăr	Bine	(valori)
<i>Mimetic</i>	<i>Sincretic</i>	<i>Cathartic</i>	(calități/scopuri procedurale) (elemente mediatoare)
<u>Triuna Choreea</u>			
Dans	Poezie	Muzică	(tehnici/modele ale artisticului)
Motric	Verbal	Vocal/ Sonor	(tipologii de manifestare)

În această imagine, triada *tipologiilor de tehnici/modele artisticului* reprezintă axa de simetrie între niveluri (superior-inferior), dar și epicentrul generator la nivel de concepție. Amândoi „antipolii” se echilibrează reciproc și imaginea, în aparență, pare a fi completă. Este vizibilă și creșterea gradată în *abstractizare*, cu semnificația de *generalizare* tot mai avansată (de jos în sus). Extinderea câmpului atât pe direcția ascensională (anabazică), cât și pe cea descendentă (katabazică), are drept scop atingerea unei limite a *indivizibilității*.

În direcția *specificității* maxime atingem limita inferioară la nivelul *senzațiilor* propriu-zise cu

Muzica și sensul sincretical nostalgiei

relevanța de prim ordin a calității *fiziologice*, fără a exista vreo posibilitate de divizare în entități cu grad și mai avansat de specificitate. Astfel, completăm jumătatea inferioară a câmpului cu o ultimă triadă, cea a *simțurilor*, însă luate în totalitatea posibilităților de manifestare particulară sau *angajată*, de *grup* (la nivelul stării unificatoare de *sinestezie*):

Kalokagathia			
Frumos	Adevăr	Bine	(valori)
<i>Mimetic</i>	<i>Sincretic</i>	<i>Cathartic</i>	(calități/scopuri procedurale) (elemente mediatore)
Triuna Choreea			
Dans	Poezie	Muzică	(tehnici/modele ale artistului)
Manifestări			
Motric	Verbal	Vocal/ Sonor	(tipologii de manifestare)
	<u>Simțuri (receptare/pasiv)</u>		(cu deschidere sinestezică)
Vizual	Corporal	Auditiv	(senzații propriu-zise)
(coloristic	(sonor)		(tactil, olfactiv, gustativ, termic)

Completată astfel partea inferioară a sistemului, imediat ne este semnalizat *golul* care apare în partea superioară, „anti-polul” *iraționalității*

senzoriale care își reclamă prezența *integratoare* și *totalizatoare* la nivelul limitei superioare, de maximă *abstractizare* și *generalizare* și, într-un ultim moment, de „rotunjire” a întregului câmp într-un sistem de vase comunicante. Altfel spus, lipsește corespondentul *polar* al nivelului inferior al *simțurilor* (și, implicit, *senzațiilor*).

Identificarea elementului „simpatetic” o realizăm pe verticala continuității ascensionale, din aproape în aproape, fiecare categorie implicată servind în acest caz drept „treaptă” semantică de clarificare/apropiere (*treptată*) și *limpezire/relevare* a termenului necesar pentru fiecare dintre cele trei, de această dată, verticale. Este vorba, astfel, despre un set de „categorii” ultime, care ar putea fi intuite doar la capătul unui proces de cumulare gradată și care ar servi, în final, drept expresie totalizatoare a întregului traiect parcurs. Drept puncte de pornire ne poate servi aceeași triadă de la care pornește întreg discursul – *dans-poezie-muzică* – acestea trei fiind selectate doar ca expresie vizuală, dar și semantică a unei coloane de categorii.

Pornind de la *dans*, întreaga coloană se prezintă drept o succesiune de categorii după cum urmează: – vizual – motric – Dans – *mimetic* (mediator) – frumos – (?)

Poezia controlează organizarea celei de a doua coloană: – (corporal) – verbal – Poezie – *sincretic* (mediator) – adevăr – (?)

Și *muzica*, a treia coloană: – auditiv – vocal (sonor) – Muzica – *cathartic* (mediator) – binele – (?)

O primă observație am putea-o formula referindu-ne mai întâi de toate la un anumit tip de relație care se stabilește între cele trei coloane categoriale și anume:

a. șirul ascensional determinat de prezența *dansului* se articulează, fiecare dintre categoriile implicate, drept exponenți ai *explicitului*, extremele făcând, dincolo de orice comentarii, o pereche intim întrepătrunsă – vizual-frumos⁸; este vorba aici despre un explicit detectabil la modul nemijlocit, fără nevoia unor comentarii sau interpretări suplimentare;

b. într-un sens totalmente contrar, *coloana* opusă – cea a *muzicii* – ține de o evidentă *interioritate* a *implicitului*, a *implicitului invizibil*, însă sesizabil la modul cât se poate de concret, însă nu în acel sens pe care îl propune *frumosul vizibil, explicit*;

c. *coloana* mediană – a poeziei – denotă o anumită neutralitate, fără a se impune printr-o caracteristică marcantă proprie, mai ales că are în componența ei elementul *sincretic* și, drept trăsătură proprie, *comprehensiunea*, sesizabilă fiind aici nu atât concretețea *frumosului palpabil* sau

⁸ Afirmăm această stare de lucruri asumându-ne anumite riscuri atâta timp cât admitem o asemenea generalizare și anume considerând referința la *vizual* drept o primă reacție, spontană în esența ei, atunci când ne gândim la ceva *frumos* – chip, imagine, pictură etc. Bineînțeles, această afirmație nu exclude în nici un caz situații în care ideea *frumosului* ar genera referințe spontane la fenomene *auditive* sau *motorii*, însă considerăm *vizualitatea* drept cel mai puternic stimul în sens impregnativ, cu consecințe incomparabile ca și durabilitate cu posibilitățile celorlalte organe senzoriale.

intensitatea invizibilă a unei anumite stări, ci mai degrabă semnificația, înțelesul concret, dacă nu și exclusivitatea acestuia.

Putem imagina astfel un sistem compus din trei straturi, le putem reprezenta drept sfere, relaționate într-un cadru *perspectival* ca și grade de profunzime (spațială) a cărei suprafață o deține *coloana categorială* a Dansului, consistența interioară este definită de *coloana categorială* a Poeziei, iar miezul sau nucleul este constituit din conținuturile categoriilor axate în jurul Muzicii. Imaginând o situație ideală, Dansul, în esență, nu este altceva decât mișcare, fără sunet și fără oricare altă posibilitate de însoțire (așa cum suntem deprinși să-l percepem), accesibil doar privirii, văzului, recepțării oculare⁹; Poezia nu este decât rostire, specific articulată, a anumitor sensuri, adresându-se strict *comprehensiunii*, fără nici un însoțitor vizual sau de oricare altă natură, fiind nu altceva decât doar *dinamica interacțiunii semantice-imaginative*, pe când muzica nu este decât sonoritate pură, nimic mai mult, tăinuită într-o atât de adâncă invizibilitate, fără a exista vreo posibilitate de a o aduce mai înspre suprafața înțelegerii imediate.

⁹ Utilizăm aici o anumită intensificare hiperbolizantă doar în intenția de a expune cât mai clar și limpede, miezul, esența fiecăreia dintre cele trei manifestări artistice. În realitate, este evident, nu le-am putea concepe despărțite unele de celelalte, iar categoriile specifice deținute în această imagine hiperbolizată sunt prezente, într-o formă gradată ca și consistență în toate cele trei *coloane*: Frumosul, care nu este un simplu monopol al vizualității, Comprehensiunea care nu este un atribut exclusiv al Poeziei sau rostirii verbale și intensitatea coparticipării emoționale care nu este un simbol aparținând doar Muzicii.

Această *hiperbolizare* vizează invocarea unui statut *symbolic* pe care l-ar putea avea categoriile situate în vârful fiecărei coloane atâta timp cât ele ar reprezenta, repetăm, expresia cumulativă a întregii *coloane categoriale*. Pentru această poziționare nu putem găsi alt termen mai potrivit decât cel de *arhetip*, invocând aici atât reprezentarea unei continuități *temporale* – între *ancestralitate* și *virtualitate*, cât și a unei totalități *spațiale*¹⁰.

1. În acest sens, acumularea categoriilor *vizualității*, *Dansului*, *frumosului*, dar mai ales *mimeticului* ne duc înspre ipostazierea *Ritualicului* drept expresie de vârf, cumulativă în esența ei și reprezentativă în sens simbolic pentru tot ceea ce este legat de stratul exteriorității. Cuvintele-cheie ar putea fi aici: vizual, mișcare, simbolic. Înțelegem aici prin *Ritualic* implicarea totalității mijloacelor de realizare vizuală (receptabilă la modul nemijlocit) prin intermediul unor conținuturi exprimabile (nivelul comprehensiunii) a unui strat substanțial situat dincolo de pragul comprehensibilului (invizibilitatea drept atribut al incomprehensibilului). Este relevant faptul că termenul de *ritual*, în semnificația lui intimă, ne trimite la practicile religioase, la *ceremonial* (ca și detaliere sinonimală a termenului inițial), la contexte *festive* și la mișcări, gesturi, posturi încărcate de un profund simbolism și semnificații de natură evident esoterică, dar și la

¹⁰ Această *spațialitate* a arhetipului o reprezentăm mai întâi de toate ca o spațialitate referitoare la conștiința umană impregnată de această *arhetipalitate* la toate nivelurile sale, enunțate de filosoful A. Codoban în lucrarea sa „Sacru și Ontofanie” (Polirom, Iași, 1998, p. 67): Inconștient, Conștient și Transconștient.

un set de reguli stricte (consfințite printr-o tradiție) referitoare la succesiunea și sensul desfășurării întregii proceduri. La antipolul contextului religios, tot drept *ritualic* am putea considera atât contextul unui concert simfonic sau situația dintr-o sală de curs, cât și contextul alegerilor prezidențiale, elementul spectacular, reprezentational fiind cu atât mai evident în campaniile prezidențiale din Statele Unite.

Chiar dacă, în esență, ne referim aici la contextul și structura de *ritual* drept succesiune de gesturi simbolice narând o tramă alegorică, ne interesează semnificația cea mai largă și cuprinzătoare a termenului, cu un spectru cuprins între expresiile de vârf ale esoterismului (magia popoarelor naturii, spre exemplu) și până la gesturile cotidiene comise cu o anumită regularitate sau, eventual, în anumite contexte.

2. La polul opus se situează relația cu *invizibilul* sonorității, a audibilității care stă drept semn al unui invizibil accesibil receptării (nu neapărat și conștientizării). Aici cuvintele-cheie ar putea fi: *invizibilul, auditivul, binele*. Ar fi nevoie de a interpreta cel puțin ultimii doi termeni pentru a ajunge la semnificația celui dintâi.

Binele, fie în accepțiunea platoniciană a unui *bine moral* (ca virtute civică) sau, eventual, un *bine psihosomatic* (starea de după epurarea patimilor), fie în accepțiunea cercetătoarei elvețiene S. Langer drept *binele* legat de conservarea existenței însăși, ne trimite ca idee la o anumită stare de echilibru

axial necesar menținerii totalității proceselor vitale sau mentale.

Pe de altă parte, *auditivul*, chiar în pofida insuficienței lui în comparație cu vizualul, se prezintă drept singura modalitate prin care poate fi apelată și, chiar mai mult, prezentificată, Divinitatea (popoarele naturii), prin care Divinitatea poate comunica ființei umane (Vechiul Testament) sau prin care se poate releva în conștiință pe calea misticismului apofatic (invizibilitate) (Pseudo Dionisie Areopagitul). Astfel, această *invizibilitate* care pentru început stă doar ca atribut al exclusivității sonorului, audibilului sau al muzicii, se prezintă drept calitate implicită a Divinului și, în special, pentru acea chintesență a *transcendentalului* care este Sacrul. Acesta este cel de-al doilea arhetip care încununează *coloana categorială* a Muzicii. „Sacrul ca rădăcină a vieții” în opinia cercetătoarei elvețiene S. Langer¹¹ se impune drept Binele suprem căutat și, mai întâi de toate, intenționat în relația omului cu invizibilul, aceasta fiind una dintre sursele sentimentului religios și a religiozității în general dincolo de orice mediere simbolică sau de oricare altă natură.

În reprezentarea stratificată a câmpului categorial obținem astfel expresiile arhetipale ale celor doi poli: *Ritualicul* – pentru stratul exterior, vizibilitatea absolută ca necesitate pentru a exprima *Sacrul* – simbol al interiorității absolute, pentru

¹¹ Langer, S. *Philosophy in a new Key* (A Study in the symbolism of reason, rite and art) (Un studiu al simbolismului conștiinței, ritualului și artei), Editura Republica, Moscova, 2000.

stratul interior, invizibilitatea (și inaccesibilitatea) absolută ca semn al inexprimabilului legat de axialitatea chintesențialului.

Problema elementului mediator (similar *sincreticului* în triada *mimetic-sincretic-cathartic*) implică, într-un prim moment, o neclaritate atâta timp cât în coloana categorială a Poeziei remarcăm prezența unui termen extrem de restrictiv precum Adevărul. Termenii constitutivi par a nu se „înțelege” prea bine, deoarece la nivelul simțurilor poziția mediană este ocupată de termenul *sinestezie* și/sau *corporalitate* (alambic în care interferează și se distilează simțurile), sub egida *comprehen-siunii* observăm menuul *verbal* care ne duce la nivelul imediat următor al *Poeziei* și prin intermediul *sincreticului* (de la următorul nivel) ajungem la *Adevăr*. Contradicția intervine anume în acest moment, deoarece putem constata un conflict al definițiilor. Putem apela semnificația *Adevărului* în scrierile lui Platon – structură transcendentă de prototip, sursă generatoare a sensurilor și formelor sau, eventual, valoare determinantă a autenticității unui fenomen. Pe de altă parte, putem considera această categorie drept entitate determinantă în câmpul raționalismului european, situată strict în limitele unei secvențe logice – silogismul – în care *Adevărul* decurge cu claritate prin procedura excluderii. Intenția este de a identifica acea formă *arhetipală* de adevăr, determinantă pentru tot șirul anterior al categoriilor – *corporal*, *verbal*, *Poezie*, *sincretic*. Pe orizontală, însă, trebuie completat un

loc între *arhetipurile* identificate deja care sunt *Ritualicul* și *Sacrul*.

Atât verticala, cât și orizontala categorială, această intersecție generativă o completează categoria *Mitologicului*, deoarece încadrarea în această „intersecție” a planurilor categoriale respectă atât *principiul cumulării semantice* (verticala), cât și *principiul potrivirii tipologice* (pe orizontală). Care ar fi, însă, explicația pentru această alăturare *Adevăr-Mitologic*, atâta timp cât în prim-planul *Mitologicului* se situează a) evenimente aflate într-o relativă a-temporalitate (o eventuală ancestralitate insondabilă), b) natura personajelor și fenomenelor vizează fantasticul și, în orice caz, supra-naturalul, iar c) veridicitatea faptelor, precum și existența personajelor nu poate fi dovedită în nici un fel la modul documentar. Ne lovim aici de această reacție culturală spontană de a atribui valoarea de *Adevăr* celor două achiziții tardive ale cunoașterii care sunt *Istoricitatea* și *Logicismul*, două forme de uzurpare semantică a unei realități cu incomparabil mai multe grade de libertate. Iar virtutea supremă a acestor două forme de *uzurpare* o deține *Demonstrabilitatea*, confirmarea veridicității printr-un set de *dovezi*¹². Privit din această optică, *Mitologicul* este nu

¹² În contextul Noului Testament există un personaj exemplar în acest sens care este apostolul Toma și care pentru a-și menține credința (relația cu Sacrul) are nevoie de confirmare (dovadă credibilă) prin atingerea plăgii de pe corpul Mântuitorului (stimul senzorial tactil). Hiperbolizând această situație, putem considera întreaga cultură a raționalității europene drept una situată sub egida acestei atitudini.

altceva decât o narațiune fantastică, un cumul de discursuri vehiculând fapte și persoane inexistente și realmente imposibile din punctul de vedere al unui bun simț rațional.

Încercând să evităm aceste *distorsiuni*, considerăm *Mitologicul* mai degrabă din punctul de vedere al *exemplarității* faptelor și personajelor pe care le prezintă. Importantă aici este nu *demonstrabilitatea* autenticității, ci caracterul *cumulat* al faptelor și personajelor, al calităților și posibilităților pe care le oferă contextul unui asemenea tip de discurs, posibilitatea de a construi „scenarii” în care ar putea fi prezent(ific)ate într-un mod sintetic o sumă de „genomuri” culturale caracteristice pentru imaginarul colectiv al unei comunități umane.

Două exemple ar putea lămuri lucrurile, și anume această *exemplaritate* a *Mitologicului*, prin construirea unei „axe” între cultura ebraică și cea greacă, amândouă culturi aparținând arealului mediteranean¹³. În cazul culturii ebraice, cunoscută ca și cultura Cărții, ne interesează mai mult accentul pus pe calitatea determinantă a Scripturii, carte inspirată de Divinitate, carte care precede *existența* însăși și pe care o determină într-un mod indiscutabil. Mai mult, în conformitate cu o definiție rațională a lucrurilor, Scriptura reprezintă o culegere de mituri, semnificativ însă este faptul că structurată

¹³ În opinia lui A. Cornea – cultura listei și cultura discursului (ebraic-grec) (în: „Scriere și oralitate în Grecia antică”, Editura Humanitas, București, 2007), iar în opinia lui A. Codoban, aceeași axialitate ebraic-grec – cultura cratofaniei și cultura epifaniei (în: „Sacru și ontofanie”, Editura Polirom, Iași, 1998).

ca o *listă* (A. Cornea) extrem de elaborată, acest fapt în sine se impune ca dovadă suficientă a autenticității tuturor numelor și relațiilor relatate. Evident, în ordinea *exemplarității* doveditoare de autenticitate¹⁴. La polul culturii grecești, relevantă este situația în care apar atât *filosofia*, cât și *științele*, bineînțeles, în accepțiunea modernă a termenului. Și în acest caz, punctul de pornire îl reprezintă *miturile*, care în cazul lui Socrate, precum și a lui Platon, reprezintă o sumă de *narațiuni exemplare* (mitul lui Er, mitul Peșterii etc.), interpretabile însă într-o ordine *logicizată* a lucrurilor și convertind *exemplaritatea arhetipală* (meta-logică) într-o *exemplaritate discursivă argumentată*. O situație similară o prezintă cazul *pre-socraticilor*, gânditori care și-au propus o interpretare de această dată *pragmatică*, eliminând din mituri divinitățile și tot ceea ce era legat de conjunctura imaginară, fantastică în intenția de a oferi o sumă de *explicații* pertinente în opinia lor asupra *lumii*, *existenței* și *ființei*. Așadar, *miturile* și, mai pe larg, *Mitologicul* ca și categorie reprezintă, în fapt, o sursă generatoare de adevăr atât în sensul implicit, propriu acestor *narațiuni exemplare* (drept formă cumulativă a experienței imaginare), cât și în sensul lor

¹⁴ Ne amintim aici de celebra *listă a corăbiilor* aheiene ancorate la țărmul troian al Asiei Mici, o evidentă *listă*, dar și nu mai puțin celebra descriere a *scutului lui Ahile*, *listă* și ea, doveditoare a autenticității anume prin această detaliere a descrierii care are drept scop prezentarea unui fapt imaginar (sau imaginat) drept relatare a unui martor ocular drept care se și prezintă *aedul*, în cazul „Iliadei” acesta fiind autorul ei.

explicit, drept *modele* în construirea discursurilor de tip filosofic sau științific propriu-zis.

Ceea ce ne interesează în continuare este utilitatea acestei triade arhetipale – *Ritualic-Mitologic-Sacru* – în ecuația discursului nostru, precum și modul în care această triadă servește semnificația *artistică* degajată din această imagine a câmpului categorial, cu deschidere înspre un context mai larg – cel *istoric* – în care totalitatea categoriilor prezentate în Schema 2 ar căpăta atât necesara *exemplaritate* pentru suma fenomenelor culturale din diverse epoci și stiluri, precum și ar servi drept argumente doveditoare suficiente în prezentarea *dinamismului evolutiv* și al *consecințelor* acestei evoluții.

Alăturând triada de pornire – *Dans-Poezie-Muzică* – la această ultimă triadă arhetipală – *Ritualic-Mitologic-Sacru* –, trebuie să introducem o sumă de detalii în ceea ce privește semnificațiile specifice pe care *triada arhetipală* le adoptă în limitele acestei relaționări. Astfel, *triada arhetipală* va reprezenta, păstrând proporțiile, o „hiperbolizare” a conținuturilor și, bineînțeles, a funcțiilor pe care le comportă într-un mod mai restrâng componentele *triadei artistice* (*Dans-Poezie-Muzică*).

Ritualicul se va impune drept o amplificare a categoriei *Dansului* cu precădere privind aspectul *dinamismului vizual* ca principiu organizatoric al unui șir evenimentțial care va include toate elementele necesare dihotomiei *actant-acțiune*: context specific (templu, teatru), spațiu specific (scena, în sensul cel mai larg al cuvântului), precum și public

receptor (implicat în diverse grade). Este vorba aici despre semnificația *spectaculară* și/sau *reprezentatională* a *Ritualicului* ca desfășurare a unor acțiuni simbolice. În această accepțiune *Ritualicul* stă drept semn al *reprezentăției*, aceasta considerată doar în aspectele ei pur exterioare sau, într-un alt sens, reprezentând o formă superioară de realizare a *motricității*.

Atâta timp cât ține de *Poetic*, chiar mai mult, de textual (scriptural sau oral) și să nu uităm că are și componenta *Adevărului* (adevărul ficțiunii), *Mitologicul* va sta drept semn al *conținutului* sau al *temei*. Considerăm aici această categorie *arhetipală* doar în calitatea ei de *habitat semantic* în care sunt vehiculate sensuri organizate în conformitate atât cu logica narațiunii, cât și, implicit, cu intenția gândirii generatoare de discurs (în cazul dat, artistic). Ne referim aici la teme-*arhetipuri* care ar putea fi reprezentate chiar și prin numele unui singur purtător precum Oedip.

Și într-un ultim sens, *Sacrul* va sta drept semn al *substanței*, a acelor calități care definesc a) *încălcătura polarizantă* a actanților, b) orientarea narațiunii care se constituie drept sumă sintetică a *destinelor* celor implicați în ea și c) sensul final, totalizator, vizibil de abia spre sfârșitul desfășurării, dacă nu și după finalizarea acesteia. Important este anume acest moment de *după* finalizare, deoarece anume această parte reprezintă cu deplină măsură acea *invizibilitate* în care se situează *Sacrul* drept semnificație ultimă, plasată dincolo de limita ultimă a destinului sau a existenței în general.

Exprimându-ne metaforic, această accepțiune a *substanței*, dar și a *semnificației totalizatoare* plasată dincolo de limita narațiunii sau discursului artistic, o reprezentăm undeva imediat după ultimele sunete ale unei simfonii, ultima replică a unei piese, ultimele cuvinte de pe pagină a unei cărți).

Schema generală completă a câmpului categorial se prezintă după cum urmează (Schema 2).

Bibliografie

- BOIA, L., *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, Editura Humanitas, București, 2002
- BRAGA, C., *10 Studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999
- DELEUZE, G., *Diferență și repetiție*, Editura Babel, București, 1995
- DROUOT, P., *Șamanul, fizicianul și misticul*, Editura Humanitas, București, 2003
- ELIADE, M., *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 1992
- ELIADE, M., *Sacral și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995
- GHECIU, R., *Melpomene, Erato, Euterpe*, Editura Eminescu, București, 1990
- GUÉNON, R., *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Editura Humanitas, București, 1995
- FERRY, L., *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, București, 1997
- JAROSZYNSKI, P., *Metaphysics and Art* (Metafizica și arta), www.hyoomik.com/lublin/art.htm
- KOYRÉ, A., *De la lumea închisă la universal infinit*, Editura Humanitas, București, 1997

Capitol

IV. Imagini și structuri ale „referentului nostalgic”

1. Ipoteza istorică. Despre accepțiunile și atributele conceptului și fenomenului de „referent nostalgic”

Privind spre muzică prin „vitraliul” care sunt structurile și tehnicile imaginarului, ne situăm într-un context definit de dialectica paradoxului.

Într-un prim sens, muzica este non-imagistică prin însăși faptul că este o artă a „invizibilului”, exclusivitatea audibilității și, implicit, imposibilitatea recursului la vizualitate fiind marca distinctă a sonorității organizate. Multinvocata „temporalitate” a muzicii incită o altă ramură a șirurilor de paradoxuri, deoarece, articulându-se în timp muzica, după cum bine spune Cl. Levy-Strauss, ne aruncă, de fapt, în afara timpului. Altfel spus, în resorturile ei intime o structură „temporală” funcționează într-o totală contradicție cu propriul statut ontologic, ea fiind articulată în timp pentru a pune înafara timpului... Ce-ar mai fi de spus despre imagini vulgarizatoare de genul – „muzica este o sonorizare a temporalității”? Cum am putea defini însăși „timpul” *cu care* sau *în care* operează sau se operează cu muzica? Precum forma muzicală interpretată reprezintă o artă de a manipula atenția receptorului, să fie tot astfel și muzica doar un pretext pentru un soi de „manipulări – sonorizate – ale temporalității”?

Revenind însă, remarcăm într-un mod sincron o a doua pistă de sens: cu cât procesul de abstractizare în muzică este mai avansat (articulat ca *abstragere* de la sensurile explicit verbale sau iconice) pe linia mecanismelor de înrâurire în zona expresiei și, implicit, a sugestibilității, cu atât mai intens generative devin procesele de articulare în sens imaginal. Acest fapt devine cu atât mai vizibil dacă e să facem o comparație între muzică și celelalte arte în care abstracțiunea se articulează la „temperaturi” mult mai reduse (literatura – poezia/proza, pictura, baletul sau opera)¹.

Anume lipsa „referentului obiectual”, chiar imagistic propriu-zis, determină conștiința receptorului să genereze, prin recursul la memorie și experiența acumulată, un „dicționar” cu atât mai consistent și dens de contexte imagistice cu cât mai puține sensuri „imEDIATE” în accesibilitatea lor semantică le oferă muzica. Mai mult, aceste contexte sunt definibile în morfologia lor „comportamentală” drept mobile, într-o continuă

¹ Conform acestei stări de lucruri muzica reprezintă un factor extrem de eficient al stimulării imaginarului și, evident, al imaginației și în concordanță cu acesta, în opinia noastră, muzica este o activitate artistică de un interes sporit în ceea ce privește studiul generării și articulării structurilor imaginarului (individual și colectiv, atât pe orizontala spațială, cât și pe verticala temporală) prin însăși funcționarea specifică a acestui binom „antitetic” care este *imposibilitatea articulării vizual-iconice ca hiper-stimul al proceselor de „producție” simbolică-imagistică*. Este plin de resurse neexplorate încă acest mod specific muzical de *întrâurire non-vizuală* care, paradoxal, stimulează cu atât mai intens procesele de articulare generativă a imaginarului, cu cât parametrul propriu-zis imagistic este genzurat într-un mod absolut.

desfășurare, deci dinamice în articularea lor acumulativă, evolutivă, elaborativă etc.

Constatăm aici existența unui atribut compensatoriu, de echilibrare, a mecanismelor de recuperare semantică activate care funcționează cu atât mai intens la contactul cu o artă „abstractă” care este muzica. Iar această non-vizualitate a muzicii produce un coeficient în plus și anume faptul că sub înrâurirea sonorității organizate sintezele imaginale se articulează scurtcircuitând treapta „textualizării” tălmăcitoare și activează direct „imaginalul” receptorului. Vorbim aici despre un set de experiențe alternative în calitatea lor de contexte experiențiale complete de substanță imagistică, acestea fiind trăite în forma lor de sporuri semantice articulate, în continuă transformare.

Înțelegând gândirea în general drept tehnică de operare cu memoria și, implicit, cu experiența acumulată, putem reprezenta unitățile mnemonice drept unități imaginale atâta timp cât memoria, propria bio- și psiho-istorie sau –grafie, dar și trecutul în general reprezintă, pe de o parte, tot atâtea entități propriu-zis imagistice (la extensie chiar plasticizant-iconice), iar pe de altă parte, se articulează ca structuri ale unui topos dinamic al actualului. Operarea cu aceste entități devine posibilă, evident, doar în starea lor de structuri ale prezentului într-o continuă mișcare metamorfică.

Iată-ne, deci, aflându-ne într-o proprie „galerie” identitară prin care completăm și diversificăm imaginea-„hartă” a propriei conștiințe. Altfel spus, propria persoană, experiențele acesteia, sintezele

și sporurile existențiale realizate le abordăm mai întâi de toate în calitatea lor de „referenți imagistici”, convertind stările propriei existențe în tot atâtea „imagini” (dinamice, evolutive, „neastâmpărate”), din moment ce recursul la imagine se dovedește a fi una dintre cele mai performante tehnici atât în procesele de „înmagazinare” (conștientizare, acumulare), cât și în procesele de apelare și de operare cu structurile sinelui și ale propriei experiențe (sinteză și multiplicare expansivă – maturizare, eficientizare existențială).

O altă sursă și, evident, o a treia ramură a înaintării „paradoxale” o reprezintă recursul la principiul *mimetic*, a cărui manifestare în muzică am descifra-o, pertinent și în concordanță cu alcătuirea intrinsecă a proceselor de articulare a expresiei și sugestibilității, mai degrabă drept *procese, proceduri, mecanisme și tehnici referențiale*. Altfel spus, în totală conformitate cu mecanismul de funcționare a „terțului inclus” care este *analogia* – mediatorul perfect și pârgăhia ideală de operare cu procesele de „conversie” și „transfer” între sistemele de codare a experienței care este gândirea muzicală și, spre exemplu, tehnicile uzuale de codare a experienței cotidiene: procesele de „analogizare” se amplifică într-o proporție directă cu amplificarea gradelor de abstracțiune a discursului muzical.

Mai mult, aceste *tehnici referențiale* și în special structura de *referent* nu sunt determinate de natura morfologică, spațială sau temporală a referentului, astfel încât putem vorbi atât despre un

referent *real*, *obiectual*, dar și despre un referent *imaginal*, ca structură a subiectivității umane, referent nu neapărat determinat de *consensul* stabilit cu structurile comune ale imaginarului colectiv sau ale experienței colective².

Într-un alt sens, referentul poate fi intra- sau extra-muzical, deoarece prin procedeele unei *referențialități explicite* muzica reușește să invoce realități exterioare domeniului său și cu același succes poate construi planuri sugestive *autoreferențiale* (la alte tipuri de practici muzicale, stiluri și epoci stilistice, precum și – la un nivel morfologic mai profund – la stileme structurale, timbrale, imagistice etc.).

În muzică însă, ideea *referentului* capătă o dublă motivare, argumentare și justificare. Morfologic, deci sistematic, nevoia referentului se justifică prin *hegemonia* abstracțiunii, să-i spunem

² Chiar mai mult, reproducerea muzicală a unui referent extra-muzical (ca în cazul muzicii programatice) oferă o situație interesantă și, în același timp, complexă. Lucrări precum Preludiul „Pași pe zăpadă” de Cl. Debussy sau „Marile Porți ale Kievului” (din „Tablouri dintr-o expoziție” de M. P. Mussorgski) demonstrează cu claritate funcția pluri-referențială pe care o activează muzica, deoarece ea se situează exact între referentul real – imaginea pașilor pe zăpadă sau a porților kievene – și consecința asociativă/imaginativă a receptorului, care, evident, s-ar putea să nu aibă nimic în comun nici cu pașii și nici cu porțile. Astfel, audiind piesa „Chiarina” din ciclul programatic „Carnaval” de R. Schumann, avem de a face cu cel puțin trei entități net distincte – (1) prototipul real, Clara Schumann, (2) imaginea muzicală a acesteia și (3) consecința asociativ/imaginativă a receptorului. Altfel spus, s-ar putea ca persoana reală Clara Schumann, dar și imaginea ei muzicală, să nu aibă nimic de a face cu imaginea pe care „portretul” ei muzical îl produce în conștiința auditorului.

abstragere sau a preocupării pentru articularea *mediată* a unor sensuri – invocăm aici acea „incapacitate” a muzicii de a comunica „direct” ceea ce are de „zis”/„comunicat” compozitorul sau interpretul. Într-un al doilea sens, recursul la referent transferă articularea fenomenului în zona *istoricității* atâta timp cât putem constata existența unei legături de dependență, i-am spune „nostalgică” și, evident, retroversivă în orientarea „nostalgiei”, între stările numite stilistice ale artei muzicale europene (bineînțeles, cu includerea și celorlalte tipologii de activități artistice).

Recurgem aici la succesiunea etapelor istorice-stilistice din câmpul culturii europene, pornind de la ipoteza conform căreia însușirea muzicii de a determina generarea unor sporuri imagistice în virtutea abstracțiunii sale va cauza o cu atât mai pregnantă recurgere la punerea în actualitate a unor stări și contexte istoricizate pe linia unei energii cu funcții și sensuri recuperativ-compensatorii³.

³ Istoria muzicală (și, mai pe larg, culturală) a Europei o putem reprezenta și în calitatea ei de „bibliotecă”, „dicționar” sau „arhivă”, însă cu o semnificație *activă* și nu una *pasivă* pe care o presupun cele trei noțiuni tratate exclusiv (și abuziv) în funcția lor de „depozit”. Considerăm aici istoria mai degrabă drept o „comunitate” de „coduri culturale” active în utilitatea lor – informațională, semantică, estetică, valorică – și chiar mai mult, necesare pentru oricare segment cronologic din totalitatea „secvențelor” constitutive ale unei istorii lineare. Nu am putea fi de acord cu ideea „dezactivării” definitive a unei anumite configurații stilistice doar în urma faptului că ea „parasește” prim-planul stilului de actualitate atâta timp cât există, într-o stare latentă sau/și virtuală, posibilitatea re-activării acestor coduri stilistice (sau a anumitor elemente constitutive ale acestora) în „atmosfera” unui alt stil. Ideea „muzeului muzical” pare a fi una abuzivă din

Concomitent cu această însușire implicit muzicală a contextului „referențial”, vom lua în considerare și o motivație explicită, cu profunde implicații în generarea, configurarea și orientarea proceselor din câmpul activităților muzicale și anume: mutațiile din câmpul gândirii creative cauzate de specificul articulării evolutive și implicit dialectice a binomului *sacru-profan*.

Această din urmă idee ne plasează direct în epicentrul semantic al sintagmei invocate în titlu și, implicit, în miezul problematizării pe care o incită. Spre deosebire de culturile muzicale tradiționale ale Indiei, Chinei, Japoniei, a Orientului musulman, a practicilor folclorice muzicale românești, ca să nu mai vorbim despre practicile muzicale ale „popoarelor naturii”, în cultura muzicală europeană sensul progresiei istorice, de negăsit în culturile tradiționale pomenite mai sus, a relevat cu o deosebită putere vectorul *înstrăinării* ca atribut al înaintării evolutive (ca progres). Fie că este vorba despre o înstrăinare *neasumată* explicit, firească (ca în perioada trecerii de la Renașterea la barocul muzical sau de la baroc la clasicismul muzical), fie că vorbim despre una *asumată*, declarată programatic (realismul/verismul, impresionismul și atonalismul în relația lor contestatară cu romantismul muzical) și motivată prin căutarea și experimentarea *noului*

moment ce recursul la muzica Renașterii sau Barocului muzical în nici un caz nu poate fi asociată cu un sentiment de simplă „curiozitate” față de exotismul unor „vremi apuse”. Activitatea unor dirijori ca Harnoncourt sau Herreweghe stau drept dovadă în acest sens mai întâi de toate în sensul posibilității de re-actualizare a ceea ce numim, uneori, „muzică veche”.

ca manifestare a unei *revoluții artistice* (cazul Schoenberg), relația *referențială* definește modul în care este realizată progresia istorică-stilistică⁴.

Cultura muzicală europeană furnizează un model unic în felul lui, acela al înlănțuirii unor perioade temporale strict determinate în specificul conținuturilor lor (culturale), iar înlănțuirea lor în calitate de *alterități* impune *eterogenitatea* ca factor al progresiei evolutive-istorice în desfășurarea ei acumulativă.

„Filtrând” datele istoriei muzicale prin grila structurii de *referent nostalgic*, observăm o frecvență crescândă în recurgerea la *modelul structural-tematic referențial* cu atât mai mult cu cât avansăm înspre câmpul fenomenelor muzicale ale secolului XX, perioadă în care fenomenul referențial se multiplică și se diversifică într-un mod extrem de spectaculos.

Ne interesează aici mai degrabă sensul acestei frecvențe sporite atâta timp cât această *precipitare referențială* stă drept semn nu atât al succesului *reprezentării progresiste* asupra fenomenului muzical (care câștigă în complexitate, profunzime, diversitate și autonomie), cât al unei *îndepărtări* de un trecut considerat drept superior în sens valoric.

Acest model al *apelării referențiale* deține însă și o semnificație pe care o traducem drept atribut

⁴ Devine vizibil aici procesul de *polarizare* calitativă a proceselor referențiale în sensul în care *referențialitatea* se „dedublează” în una *pozitivă* – atitudinea primilor „neo-clasici” (Brahms, Reger) – față de clasicismul vienez sau una *negativă* – atitudinea primilor *avangardiști* – față de estetica romantică (Schoenberg, Debussy) sau impresionistă (Grupul celor șase).

al unei stări de *deficit valoric* (și, implicit, tematic-structural), de *desubstanțializare* și *disipare* progresivă a unui fond de resurse artistice, „dicționare” („morfeme” și „lexeme”, idiomuri structurale-expresive, sensuri – „sememe” cu valoare de algoritm, mai pe larg – stileme implicite⁵) și „arsenaluri” de mijloace, strategii, structuri și teme pe care fiecare etapă stilistică și le edifică într-un mod implicit.

Amplificarea proceselor de *înstrăinare* și *disipare*, acutizarea sentimentului de *îndepărtare* de un referent cultural definit prin suficiență, echilibru, completitudine și integritate valorică (și, implicit, coerență și coeziune structural-expresivă) provoacă o sumă de procese definibile în calitatea lor de atribute implicite ale structurii de *referent nostalgic*: *poetizarea* și *fiționalizarea* drept semne ale orientării intens (și exclusiv) *retroversive* (spațial și temporal în sens cultural⁶) ca direcție, *recuperatorii* și *compensatorii* ca substanță și deținând o

⁵ Folosim aici expresia de *stileme implicite*, spre deosebire de expresia *stileme explicite*, acele structuri constitutive ale unui stil care definesc noutatea și originalitatea lui, scoțând în evidență mai întâi de toate *specificul* proceselor de *subiectivare* și *personalizare* ale unui stil. În acest sens, *stilemele explicite* le considerăm a fi acele structuri caracteristice și indivizibile ale unui stil care sunt „împrumutate” de către o etapă stilistică ulterioară în edificarea unui context artistic referențial: stiluri „pufa-te” în titulatura lor cu particule neo-(clasicism), post-(romantism sau avangardism) sau poli-(stilistică).

⁶ Drept exemplu al atitudinii *retroversive* în sens spațial putem considera, spre exemplu, recurgerea lui Cl. Debussy la timbralitatea specifică a *gamelanului* balinez, cultură tradițională asiatică simultană în sens cronologic cu impresionismul muzical. *Retroversia temporală* reprezintă un model-tip al proceselor

puternică notă *afectivizantă*, legând de referentul invocat o gamă largă de stări din spectrul sentimentelor pozitive. Există aici un sentiment tot mai puternic și profund al *distanței care separă* și al funcției *centrifuge* pe care această distanțare o impune, astfel încât devenind explicabilă atât reacția spontană de a *acoperi* prin *anulare recursive* această „abis” temporal, reprezentabil drept *ruptură*, *cezură*, *pauză*, și, în același timp, drept reacție compensatorie, *ficționalizarea poetizantă* a referentului în această re-aducere a lui în actualitate.

Afectivizarea referentului nostalgic (imaginea Antichității în Renaștere, imaginea Clasicității în Romanticism, Impresionism și, ulterior, Modernism sau, spre exemplu, imaginea Renașterii la Paul Hindemith sau Carl Orff, imaginea asupra culturilor folclorice tradiționale în muzica școlilor naționale sau în neo-folclorismul secolului XX) reprezintă, la rândul ei, un atribut al proceselor de *înstrăinare imaginală* de realitate devenite vizibile o dată cu instaurarea stilului romantic. Această stare implicit romantică a conștiinței artistice reprezintă însă doar o „verigă” într-un lanț evolutiv de stări ale imaginarului inițiat, spre exemplu în Renașterea muzicală, prin reprezentarea unei Antichități *bucolice*, *pastorale* sau chiar *fabuloase* (în conformitate cu rigorile recurgerii la tematizări *mitologice*).

Atât *idealizarea* (prin recurgerea la imaginarul *panteist* sau *fantastic* în Renaștere) sau *înstrăinarea*

referențiale, activitatea Cameratei florentine – cu referentul plasat în Antichitatea greacă – fiind un exemplu suficient în acest sens.

(prin recurgere la imaginile *subiectivității decompensate* în romantism) reprezintă două atribute ale atitudinii *poetizante*, aceasta înțeleasă drept mecanism de „conversie” simbolică (metaforică-alegorică), deci de operare imaginară pe însușirile referentului în vederea încadrării lui într-un context imaginal definibil mai degrabă prin stările lui de *alteritate*. *Poetizarea* servește drept factor de *operare „corozivă”* asupra alterității, de „netezire” a „denivelărilor” și „asperităților” morfologice, de *cenzură a diferențelor*, astfel încât *imaginea referentului* să „încapă” în întregime în limitele unui context istoric și imaginal eminamente diferit.

În acest sens *poeticitatea* reprezintă, într-o următoare treaptă a medierii simbolice, un atribut al procesului de *ficționalizare*. Astfel, *ficțiunea*, ca structură și funcție, are rolul de vehicol între lumea *reală* și *imaginală* și, implicit, reprezintă un mijloc de a *apela* imaginalul în vederea stabilirii unei comunicări între aceste două „regnuri” ale conștiinței⁷. Mai mult, *ficționalizarea* servește, poate

⁷ Putem afirma acest lucru atâta timp cât, spre exemplu, cultural muzicală a Antichității sau a Evului Mediu nu ne mai sunt accesibile în termenii proprii acestora. Neo-platonicienii florentini în Renaștere încearcă „restaurarea” tragediei grecești, fără a avea însă informații concrete despre constituenta muzicală a acesteia. Neo-medievalismul lui Arvo Pärt reprezintă, în fapt, o *stilizare* explicită, deci mai degrabă un recurs la imaginarul compozitorului, la acea imagine despre evul mediu din conștiința artistului, decât o credibilă și autentică mostră muzicală medievală. Iar *câmpurile stilistice* ale antichității, evului mediu sau Renașterii le putem considera cu același succes și acordându-le o binemeritată întâietate, drept *câmpuri imaginale* și *imaginare*. În acest sens, re-activarea unei simple stileme medievale care ar fi, prin recurgere la gen, *cântarea ambrosiană*, sau, prin recurgere la

mai curând, procesele de *omogenizare* imaginală a referentului și contextului-beneficiar în vederea *re-actualizării* celui dintâi. Prin *ficționalizare* fiind estompate atributele alterității și stimulate atributele omogenității, referentul este *re-actualizat* pe linia *re-substanțializării*, fenomen care în planul *imaginalului* și a procedurii de *ficționalizare* produce o *aspirare* – fără „resturi” – a referentului în și *prin* filtrele structurii artistice invocator.

În acest context, strategiile de *idealizare-poetizare-ficționalizare*⁸ reprezintă o trihotomie funcțională de tip sincretic, iar reversibilitatea fiecărui element constitutiv asupra celorlalți doi și posibilitatea de a reprezenta un element (cu toată gama lui de referenți) prin grila celorlalte două (separat sau în funcționarea lor grupată) definește universalitatea aplicabilității acestei structuri la mai multe stări istorice-stilistice ale practicilor muzicale (și nu doar).

O altă componentă a fenomenului referențial o identificăm, de această dată la nivelul operării cu *obiectul referențial* prin specificul plasării lui

limbaj, organizarea modală a discursului, este evidentă activarea unei *imagini globale* a întregului câmp cultural al epocii invocate, în prezumptiva totalitate a imaginilor intrinseci ale acestuia.

⁸ Elementele acestei *trihotomii* ar putea sta, la rândul lor, drept atribute specifice pentru o anumită perioadă stilistică, precum *idealizarea* – pentru Renaștere sau/și baroc (prin potențialul retoric specific tropilor *alegoriei* sau *hiperbolei*), *poetizarea* – pentru atitudinea intrinsec romantică (printr-o intensificare a constantei *lirice*, subiective a discursului) și *ficționalizarea* – pentru întreaga Modernitate muzicală, dar mai ales pentru Post-modernitate în aplicarea acestei funcții la ideea și fenomenul de *simulacru*.

atributive într-o anumită perioadă stilistică sau, altfel spus, în limitele unui *câmp* cultural definibil eminentemente *estetic*. În acest sens, ne-am putea focaliza și mai mult pe specificul substanțial al structurii și fenomenului de „referent nostalgic” în sensul în care din multitudinea componentelor unui stil istoric muzical (J. S. Bach), al unei școli (clasicismul vienez sau Grupul celor cinci), al unui gen (sonată, simfonie, cvartet, concert, operă) acea *intenție* și, bineînțeles, *intuiție referențială* „râvnește” mai degrabă un *miez de natură estetică*, deoarece anume la nivelul cumulativ-sintetic al viziunii și stării estetice se situează, într-o formă intens conotată (mediată estetic), totalitatea (sintetică) datelor privitoare la coerența și coeziunea structurilor, diversitatea și eficiența funcțională a mijloacelor tehnice-expressive, la specificul configurării și articulării sugestibilității și, în general dar și mai ales – totalitatea datelor privind specificul conținuturilor imaginale ale stilului, curentului, orientării stilistice folosite drept referent (totalitatea structurilor intuitive, mecanisme specifice de „conversie” a intuiției în operă etc.).

Este interesant de remarcat faptul că deși deținem drept model-tip al referentului nostalgic atitudinea Renașterii față de Antichitate, fiecare nouă configurație stilistică își identifică într-un mod aparte, caracteristic, atât un referent morfologic sau sintactic concret (spre exemplu, un anumit element al configurației stilistice – configurația de formă sau gen a sonatei baroce, dar și tipul sintactic monodic, polifonic modal sau polifonic

tonal-funcțional), cât și perioada stilistică (sau culturală) considerată drept referent, deci *necesară* ca *funcție* în limitele stilului care o apelează.

Și atâta timp cât funcționează această *plasare selectivă* a referentului într-o anumită spațio-temporalitate culturală (cronotop-țintă specific – alegere strict determinată de natura trebuințelor, necesităților, carențelor, lacunelor sau nostalgiilor, estetice sau oricare ar fi acelea care s-ar impune ca și constante într-un anumit câmp stilistic muzical), aceasta, prin proceduri de *ficționalizare-idealizare-poetizare* cu un puternic coeficient *estetizant*, va exercita asupra referentului o procedură de *re-substanțializare* prin re-aducerea și re-plasarea acestuia în actualitate. Astfel, putem vorbi despre posibilitatea reală, certificată prin modelele atitudinii de *împrumut stilistic cu conotații referențiale*, de *re-actualizare* a oricărei perioade stilistice-istorice din multitudinea celor existente în „muzeul” muzical. Drept model relevant aici ne poate servi modelul atitudinii romantismului muzical de maturitate față de valorile clasicismului muzical – primul neo-clasicism în creația lui J. Brahms (Variațiuni și fugă pe o temă de Haydn sau „nostalgia” beethoveniană în cele patru simfonii și, deloc surprinzător, prin referirea la o constantă a esteticii bachiene – pathosul protestant în „Recviemul german”), pe care îl „secondează” P. I. Ceaikovski prin referentul clasicității din suita „Mozartiana” (cu un „ecou” tardiv în baletul lui Glazunov care este „Chopiniana”), dar și în „Capriciul italian” (cu un referent renașcentist filtrat prin grila imaginarului

clasicizant), dar și în creația postromanticului M. Reger (spre exemplu, Variațiuni și fugă pe o temă de Mozart, dar și un salt spre baroc – Variațiuni și fugă pe o temă de Corelli) sau G. Mahler (referentul clasicizant în Simfonia I sau „nostalgia” schubertiană – simfonismul cantabil pe linia atmosferei sugestive a genului de lied). În „Sacre du printemps” referentul lui I. Stravinski⁹ este ancestralitatea ritualurilor invocative-incantatorii ale paleoslavilor, Rimski-Korsakov (antecesor în acest sens al lui Debussy) „referențializează” exotismul oriental, dar și pe cel hispanic deopotrivă, P. Hindemith (simfonia „Mathis der Maler” sau suita „Nobilissima visione”) și C. Orff („Carmina Burana”) invocă Renașterea, B. Bartok, la un alt nivel istoric de structurare a referentului invocă arhaicul și ancestralitatea prin celebra sa colecție de folclor, dar și, spre exemplu, prin „Cantata profana”.

Cumulul de fenomene artistice, politice, mutațiile în organizarea și manipularea conștiinței

⁹ Cazul lui I. Stravinski prezintă un model strălucit al unui compozitor polimorf din punctul de vedere al abilității de a aborda referenți de o impresionantă eterogenitate cum ar fi: fantastical basmelor rusești (baletul „Pasărea de foc”) sau imaginarul fantasmagoric prin prisma folclorului muzical urban (baletul „Petrușka”) și imagini ale ancestralității slave (baletul „Sacre du printemps”) – toate trei structuri ale unui imaginar mitologic, Simfonia Psalmilor invocă imaginile sacralității într-un mod riguros asumat pe linia imagisticii creștine, Mișcările pentru pian și orchestră abordează tehnica „pointilistă” serială, baletul „Agon” și „Apolon Musagetel” recurg la imagini ale antichității pe linia binomului nietzschean dionisiac-apolinic, „Ebony”-Concerto pentru clarinet și orchestră apelează stilemele jazz-ului etc.

colective au relevat o sumă de procese pe care le-am putea defini nu doar drept *cenzurare a structurilor sacralului* – pe linia gândirii nietzscheene (drept semn și atribut al proliferării unei crize globale a conștiinței religioase), ci chiar o cenzură și „re-scriere” a umanului într-o terminologie specifică – Nietzsche-Dostoievski-Freud (într-o ordine de criză a subiectivității), Marx-Lenin (într-o ordine socială), Comte-Mach-Einstein (într-o ordine imaginară-științifică), Spengler (în ordinea imaginarului istoric). Și toate acestea au loc în perioada victorianismului triumfător în Anglia, a III-a Republică și perioada „Belle Epoque” în Franța, „Jugendstil” și revirimentul industrial al țărilor germanice. O intensificare și „cutumizare” a stării de conflict, de antagonism, de tensiuni și „centrifugare” atât în planul mentalului individual, cât și a mentalului colectiv.

Iată o imagine sumară a câmpului în care se declanșează o articulare spectaculoasă și fără precedent ca frecvență a recursului la structura, salvatoare în specificul ei funcțional, a „referențului nostalgic”. Atât ca diapazon cronologic (din ancestralitatea imemorială și până într-o epocă imediat vecină – romantismul), cât și ca diversitate a „stilemelor” abordate (estetice sau structurale) procedura „referențială” capătă un statut de *constantă* în câmpul configurării și articulării activităților artistice muzicale în perioada cuprinsă între sfârșitul secolului XIX și prima jumătate a secolului XX (primele patru decenii).

Procesele înstrăinării *frontale* ale individului uman față de propria subiectivitate, față de comunitatea umană și față de natura (cosmosul) înconjurătoare produce o cu atât mai puternică nevoie (recuperativă-compensatorie) referențială lansată într-o tot mai febrilă căutare a unui „referent salvator” (și, eventual, substitut echivalent valorilor pierdute ireversibil), o tot mai intensă „re-scriere” a referenților apelați și o exponențială creștere (de altfel, implicită) a „distorsiunii” ficționalizante (spre exemplu, genul de *cantată* în creația lui A. Webern).

În conformitate cu algoritmul ternar și, implicit, „sincretic” (de amplificare reciprocă) al trihotomiei *idealizant/poetizant/ficționalizant*, constatăm și o întrepătrundere amplificativă, în această perioadă, a factorilor care stimulează această „efervescentă referențială” – *înstrăinare/compensare/distanțare*. Altfel spus, *puterea înstrăinării, nevoia compensării și mărimea distanței temporale* (până la referent) sunt acele trei constante funcționale „simbiotice” care definesc specificul articulării referențiale în modernitate culturală europeană.

Și aici, însă se impun anumite accente semantice specifice atâta timp cât apelarea aceluiași referent în două epoci culturale diferite este determinată, implicit, de factori diferiți:

- școlile naționale care în a doua jumătate a secolului XIX abordează cultura folclorică tradițională pe linia recuperativă romantică – căutând *exoticul*, fără a exclude însă și importanța factorului *naționalist*, complementar proceselor de

coagulare și configurare a statelor naționale în Europa Centrală, de Est și de Nord;

- în secolul XX însă, culturile tradiționale sunt invocate prin însăși *ancestralitatea* lor, care stă drept semn al *purității*, *primordialității*, deci calitatea culturii tradiționale este definibilă (deci, aceasta este valorizată) mai degrabă prin acea imensă *distanță culturală temporală* care le desparte de contemporaneitate (Stravinski, Bartok, Enescu)¹⁰.

Cazul, dar și modelul, „referentului nostalgic” re-aduce în actualitate sau, altfel spus, „prezentifică” o structură atitudinală conținută în „mitul vârstelor” expus în „Teogonia” lui Hesiod. Este vorba despre o orientare inversă, „contra acelor ceasornicului” a succesiunii logice de la vârsta de aur înspre vârsta de fier și anume prin prisma acelei atitudini pe care omul vârstei de fier o are față de vârsta de aur și, implicit, față de oamenii acelei vârste. Astfel, timpul se ciclicizează chiar pe linia aceste reiterări proliferante a modelului hesiodian în dubla lui semnificație:

- în primul rând ca „genom” al unei atitudini culturale, ca nucleu închis asupra sieși al unui fenomen care prin „despachetarea” lui progresivă va caracteriza, cu o putere tot mai mare, specificul

¹⁰ Ancestralitatea – ca semn al purității și primordialității – ar putea fi interpretată și prin acea *distanță temporală* incomparabil mai redusă față de un *punct genezic ideal* sau *ficțional* de unde pornește, practic, acea „numărătoare inversă” a „progresiei” culturale, de la stările de maximă integritate „centripetală” înspre relevarea tot mai pronunțată ipostaziere a proceselor de „centrifugare”.

articulării proceselor de geneză și evoluție a fenomenului cultural european;

- și invers, ideea lui Hesiod se impune ca o structură „arhetipală” prin toate semnele și efectele ei, inclusiv prin această spectaculoasă creștere în importanță a modelului referențial, ne demonstrează cu claritate poziționarea noastră certă, în termenii lui Hesiod, în contextul „vârstei de fier”.

2. Modelul primar al generării și articulării „referentului nostalgic”: Renașterea italiană și procesele de re-orientare (laicizantă) a ritualicului

Epoca Renașterii italiene ne servește aici drept model al unei epoci intens referențiale-compensatorii prin recursul la imaginea Antichității. Altfel spus, epoca Renașterii ne furnizează o primă configurație a „referentului nostalgic” în accepțiunea lui de prototip pentru întreaga evoluție ulterioară a culturii (muzicale) europene.

Întrebarea este ce sens atribuim acestei expresii și care este acea optică definită de noutatea viziunii care ne-ar oferi un spor semantic în urma alăturării unor informații binecunoscute.

Important pentru noi este că această situație relevă cu o atât mai mare putere calitatea imagistică-imaginală a Antichității, din moment ce sensurile și simbolurile acelei epoci în calitatea lor de referent absolut, am spune chiar fetiș, deveneau structuri operante în imaginarul unor oameni post-medievali. Ca semne distincte ale Renașterii putem menționa „baza umanistă a esteticii secolelor XV-XVI, orientările ei antropocentrice, căutările unei profunde expresivități dramatice în artă, interesul pentru monumentele și ideile estetice

antice”¹¹, trăsături la care am putea adăuga, într-un mod implicit, și sincretismul religios și filosofic.

O primă constatare se referă la insuficiența sau chiar inexistența unor „dicționare” simbolice pentru a reprezenta într-un mod implicit nevoia exprimării și articulării unor sensuri noi altfel decât prin intermediul unui „împrumut” simbolic și semantic a unor simboluri și sensuri considerate a fi eficiente, dar și revelatorii, adecvate pentru noile conținuturi. De aici și o primă motivare a recursului la „referent” consistent în sens valoric, dar și o motivare a atributului de „nostalgic”, atâta timp cât imaginarului antic i se atribuie o performanță net superioară resurselor imagistice-simbolice deținute de către elitele intelectuale-artistice de la începuturile Renașterii. Alegerea unei perioade precum Antichitatea este explicabilă și ea, poate, mai ales prin disocierea explicită de valorile și imaginile sacrului în accepțiunea lor dogmatică-creștină, astfel încât această căutare valorică este orientată retroversiv, „boltindu-se” peste mileniul creștin înspre „epoca de aur” și „tinerețe” a civilizației europene. Iar fascinația intelectuală, și implicit euristică, în fața unei inimaginabile consistențe spirituale a Antichității, constatarea faptului că întreaga Europă intelectuală și mileniul creștin imediat anterior au existat și există, de fapt, ca fenomene edificate pe (vestigiile antichității), trăgându-și seva din (cultura antică) și continuând (implicit sau explicit) „firele” (filosofic, științific etc.)

¹¹ Livanova, T., *Istoria muzicii Europei occidentale până în 1789*, Editura Muzica, Moscova, 1983, vol. I, pag. 320.

culturii antice – toate aceste constatări reprezintă tot atâtea premize, motivări și explicații a acelei irezistibile atracții, chiar cu fetișizarea implicită, pe care, spre exemplu, membrii Academiei platoniciene din Florența au resimțit-o față de „iradierea” spirituală a antichității. Poate doar această fascinație fetișizantă a florentinilor, dar și, evident, inadecvarea „dicționarilor culturale” ale epocii imediat precedente, incită recurgerea – conștientă sau nu, motivată explicit sau implicit – la procedura *mimetică*. Florentinii, ca de altfel și întreaga Renaștere, *imită* antichitatea în tot ceea ce avea ea mai valoros, acesta din urmă fiind „mărturisit” doar prin acele opere și vestigii care mai supraviețuiseră după un mileniu de „epurări” creștine ale unei culturi „păgâne” anterioare¹²

Un moment de importanță crucială considerăm a fi apariția spre sfârșitul secolului al XVI – începutul secolului al XVII a genului de *operă* – „*dramma per musica*”, considerat de către contemporani drept apariția unui *stil nou* (*stile nuovo*)¹³. Apariția acestui gen rezultă, evident, din

¹² Pe lângă lipsa efectivă a unei constante „referențiale” în cele trei epoci sincretice – perioada șamanică (popoarele naturii), antichitatea citadină și evul mediu creștin – constatăm, pe bună dreptate, și lipsa unei preocupări *imitative*, teoriile *mimesis*-ului antic reprezentând în acest sens doar o prospectare și motivare mai mult imaginar-filosofică a sensurilor realității, societății, conștiinței în vederea edificării Adevărului. Într-un sens practic, ar rămâne fără răspuns întrebarea „Pe cine i-au imitat anticii?”, pe care Peter Burke o formulează în monografia sa despre epoca Renașterii.

¹³ Este de remarcat aici „evantaiul” de semnificații pe care îl incită apariția genului de *operă*, chiar dacă primele producții nici

apropierea tot mai mare între teatru și muzică (după cum arată Tatiana Livanova în monografia citată): „Diverse specii de spectacol cu muzică (intermedii, drame ale autorilor italieni, «reconstruirea» reprezentațiilor antice, «Oedip»-ul lui Sofocle la Vicenze în 1585) apropie tot mai mult gândirea artistică de ideea unei **sinteze** muzical-dramatice (evidențierea ne aparține – n.n.). Cu atât mai mult cu cât muzica în spectacolele dramatice, cu sprijin pe materialul de madrigal sau frottola, tindea, practic, înspre scriitura de tip omofon”¹⁴.

Importantă aici este ideea *sintezei* deoarece, în primul rând, opera reprezintă un gen eminemamente *sintetic* îmbinând (contopind) poezia, muzica și acțiunea scenică, iar pe de altă parte „apropierea între teatru și muzică este caracteristică pentru viața artistică italiană a secolului XVI și mai ales în secolul XVII”¹⁵.

de departe nu ar putea fi definite ca atare. Într-un prim moment *opera* apare în urma unui recurs referențial „nostalgic” – cerșetarea intelectuală a unei epoci „de aur” în sens cultural, pornind de la nevoia stringentă de re-gândire atât a *sacralității*, cât și, mai ales, a *umanului*. *Tragedia greacă* oferă acest model conflictual de articulare a umanului în condițiile unui habitat sacral, iar recursul la modelul „păgân” de umanitate și sacralitate se articulează într-o totală ignorare a prescripțiilor creștine. Într-un al doilea sens, orientarea retroversivă a referențialității generează drept consecință un produs artistic definit ca „*stille nuovo*”, sensul fiind evident unul prospectiv, orientat înspre viitor. Prin acest recurs referențial este realizat, în final, un model, alternativ celui creștin, de ritual *profan* care similar *liturghiei creștine* prezintă exemplaritatea și specificul condiției umane plasată în fața voinței divine (mitul lui Orfeu).

¹⁴ *Idem.*, pag. 320

¹⁵ *Idem.*, pag. 320

Ideea și realizarea practică a genului *dramma per musica* aparține unui cerc de muzicieni profesioniști, poeți și savanți umaniști care se întruneau în Florența anilor 1580 în casa contelui Giovanni Bardi, iar mai apoi în casa altui *diletant iluminat* care era Jacopo Corsi, mișcarea primind denumirea de „camerata florentină Bardi-Corsi”. Deși spectacolele cu muzică erau deja cunoscute, membrii cameratei porneau de la venerarea unui ideal care era *tragedia greacă*, însă fără a se ști cu precizie care era, spre exemplu, muzica în spectacolele tragicilor antici.

Remarcăm existența genurilor de „dramă pastorală” (Torquato Tasso – „Aminta”, 1573; Battista Guarnini – „Păstorul fidel”, 1580) sau „favola in musica” (basm pe muzică) („Dafna” – textul Ottavio Rinuccini, muzica de Corsi, mai târziu Peri împreună cu Caccini). Mai târziu apare o altă lucrare „Euridice” (text de Rinuccini, iar muzica în două variante – Peri (1600) și Caccini (1601)).

Chiar dacă trimiterea tematică era la artistul-erou Orfeu – simbol al artei antichității – membrii cameratei nu s-au putut apropia în realizările lor de spiritul și concepțiile tragediei antice – îmbinarea unui înalt patos etic cu o obiectivitate severă, motivele civice, ideea destinului implacabil, contradicțiile psihologice. *Diletanții* florentini au receptat antichitatea prin grila *pastoralului*: suferințele dragostei, idila câmpenească, o despărțire neașteptată, o tristețe gingașă, un deznodământ fericit.

Însă dincolo de amănuntele narativ-istorice, apariția genului de operă ne atrage atenția printr-un cumul de funcții relevant în ceea ce privește procesele mutative în planul imaginarului colectiv, dar și a repartizării de forțe în planul practicilor sociale artistice sau religioase.

O primă semnificație este faptul că în formele lui proto-artistice genul de operă a reprezentat o formă alternativă de *ritual*, dat fiind faptul că atât genul de *dramă pastorală*, cât și cel de *favola per musica* au reprezentat constituenți fundamentale în cadrul unor *montări festive* sau, altfel spus, a unor *sărbători teatral-muzicale* organizate, spre exemplu, cu prilejul căsătoriei între Ferdinando Medici și Christina de Lotaringia (1589, la Florența). Ar putea fi sugerată aici o paralelă între legătura misterelor antice (spre exemplu, dionisiace) sau jocurilor cu satirii cu tragedia antică, componenta *ritualică* fiind una de prim plan. În Renaștere diversitatea formelor genului de operă se impun ca o variantă alternativă, laică, a modelului ritualic, astfel fiind contestată exclusivitatea ritualicului de substanță religioasă.

O a doua semnificație ne-o oferă grila sociologică în același sens în care cercetătorul german Paul Bekker realizează o alăturare funcțională între genul de *missa (liturghia)* și *simfonie*, adăugând că funcția realizată în Evul Mediu de formele serviciului divin au fost preluate, în modernitate de către genul de simfonie¹⁶. Este vorba aici despre

¹⁶ Bekker, P., *Simfonia de la Beethoven la Mahler*, L(eningrad), 1926, p. 25; în: Aranovski, M., *Căutările simfonice*,

„funcția unificatoare” pe care atât *missa*, cât și *simfonia* o realizau în vederea coagulării maselor de indivizi particulari în comunități de auditori. Și toate astea într-o totală alteritate față de alte genuri mari precum romanul sau drama, care în opinia muzicologului M. Aranovski, rămâneau o artă a trăirii individuale, romanul într-o măsură mai mare, iar drama într-o măsură mai mică dat fiind specificul teatral al realizării acesteia¹⁷.

Ar trebui însă să realizăm o inserție în ideea lui Paul Bekker în sensul în care un prim moment „contestatar” față de genurile serviciului divin îl realizează nu simfonia, ci formele spectacolului dramatic muzical și în special opera. Căpătăm aici o altă semnificație și implicație a atributului ritualic, cu atât mai relevant în contextul în care genul și formele spectacolului dramatic-muzical care este opera reprezintă un mecanism extrem de eficient prin puterea de atragere a maselor de auditori și prin acest fapt de „scindare” a unității auditorului serviciului divin. Iar pe direcția însușirii laice a ritualului scenic a fost realizată o inimaginabilă eliberare de sub cenzura bisericească a subiectelor și temelor. Altfel spus, apare posibilitatea de a exploata resursele *ritualicului* în vederea probării și, implicit, realizării dramatice-scenice, *cvasi-ritualice*, a unui cumul extrem de dens de teme, subiecte, imagini. O primă deschidere a fost realizată, cum am menționat mai sus, pe linia genurilor

Editura „Sovetskii Kompozitor”, Leningrad, 1979, pag. 14.

¹⁷ Aranovski, M., *Căutările simfonice*, Editura „Sovetskii Kompozitor”, Leningrad, 1979, pag. 15.

de *pastorală* și *basm*, altfel spus, pe linia unor festivități scenice muzical-dramatice.

În fine, imaginile „referentului nostalgic” le considerăm a fi și le recomandăm a fi receptate în calitatea lor de *registru tematic* al unui *repertoriu recursiv* (de recurgere) cu *funcții* (cvasi)*arhetipale* pentru întreg contextul cultural european. Acest registru se structurează în calitatea lui de *energie recuperativă* sau *mecanism compensatoriu* de o extraordinară eficiență în planul puterii generative, deoarece oricât de îndepărtat în timp ar fi referen-tul, tema întotdeauna este legată de actualitate, însă ea este prezentată prin semnele și simbolurile trecutului, astfel fiindu-i conservate, cel puțin în aparență, semnele de apartenență sau descendență explicită din zona imaginarului ca structuri aparținând acestuia.

Acest fapt atrage atenția în primul rând prin însăși procedura conotării, deoarece în cazul unei opere de artă opțiunea obligatorie este pentru semnele și simbolurile cele mai eficiente în plan sugestiv și expresiv, iar recursul exclusiv și prioritar la simbolurile și semnele unei „terase” contextuale din trecut arată cu claritate că din acest trecut este aleasă o „terasă” culturală ale cărei semne și simboluri se prezintă drept cele mai eficiente în construirea discursului artistic.

Nu trebuie scăpat din vedere faptul unei acțiuni cumulate prin participarea mai multor domenii umanistice cum ar fi filosofia, artele plastice, literatură și muzică și nu ar trebui să excludem nici capacitatea reconfigurativă a gândirii religioase în

adoptarea unor noi forme de reprezentare realității în continuă schimbare. Însă spre deosebire de literatură și poezie, de artele plastice sau filosofie, fiecare cu propriul aport în dislocarea imaginarului teocentric, anume în cadrul practicilor muzicale sau mai precis, muzical-dramatice, a putut fi valorificată preluarea funcției ritualice și suprimarea exclusivismului religios în practicile și tehnicile de înrâurire a comunității umane. Importanța acestui fenomen este cu atât mai mare cu cât „deturnarea” structurii ritualice a fost realizată înspre un câmp cu incomparabil mai multe grade de libertate în realizarea imaginarului colectiv care este câmpul practicilor artistice laice.

3. Modele de evoluție și multiplicare a „referentului nostalgic”

3.1. Renașterea ca „axă” de simetrie culturală și „epicentru” generativ al culturii europene moderne: între sincretismul non-referențial și sintezele hiper-referențiale

Specificul modelului renașcentist al realizării „referentului nostalgic” în special pe linia recuperării muzical-dramatice a antichității, impune Renașterea¹⁸ drept „epicentru”, moment „de simetrie” sau moment incipient în articularea structurii de „referent nostalgic” în ansamblul epocilor culturale ale Europei și al evoluției acestora.

Aruncând o privire „înapoi” în timp, epocile culturii europene vădesc o surprinzătoare lipsă a vreunui „referent nostalgic” cultural. Nu poate

¹⁸ „Această imagine a Renașterii – cu R mare – datează de la mijlocul veacului al nouăsprezecelea, de pe vremea istoricului francez Jules Michelet (care o prețuia), a criticului John Ruskin (care o dezaproba) și, mai presus de toți, a savantului elvețian Jacob Burckhardt, a cărui celebră *Civilizație a Renașterii în Italia* (1860) definea această perioadă în termenii a două concepte, „individualism” și „modernitate”. (în: Peter Burke, *Renașterea*, Editura ALL, București, 1998, p. 9).

fi vorba despre un „referent nostalgic” în Evul Mediu, cu atât mai puțin în antichitate sau, mai mult, în cadrul culturilor primitive, practicante ale magiei. Acest grup cultural trihotomic se structurează și el într-o simetrie față de epoca antichității. Aplicând accepțiunea tradițională a noțiunii și conceptului de „cultură”, societățile „popoarelor naturii” se încadrează într-o etapă pre-culturală, acestea fiind orientate mai degrabă pe linia unui vector acumulativ, în timp ce Evul Mediu la începuturile lui este preocupat mai degrabă de o foarte puternică „reformulare” a structurilor sociale, dar și a celor filosofice-religioase într-o anumită opoziție cu modelele Antichității.

Doar în antichitate regăsim, poate, anumite forme ale unor structuri „proto-referențiale” cum ar fi imaginea Egiptului ca depozitar al tainelor cunoașterii (de unde se revendică „descinderea” spirituală atât a lui Pitagora, cât și a lui Platon), a Atlantidei (în „mitologia” platoniciană) sau al Orientului, ambele misterioase și atrăgătoare în același timp sau imaginea întregii Oikumene culturale umane (referentul ideii expansioniste elenistice – Alexandru cel Mare – sau romane). Mai putem aminti tot aici ca structură „proto-referențială” și concepția utopică a Republicii lui Platon, idee realizată, în același spirit atât în imagistica Ierusalimului Ceresc, cât și în Renaștere de Tomasso Campanella – Orașul-Soare – și Thomas Morus – Utopia, de această dată continuitatea „referențial nostalgică” (Republica platoniciană ca prototip) fiind vizibilă într-un mod explicit.

Am putea adăuga că aceste trei epoci culturale – perioada magiei primitive (cultura „popoarelor naturii”), antichitatea și evul mediu – se impun ca și tipologii de culturi *sincretice* ale căror substanță este definită prin confluența celor trei elemente care sunt – *ritualicul* (pe linia procedurală), *mitologicul* (pe linia tematică) și *sacralul* (pe linia) .

Față de aceste trei epoci, în istoria culturii europene Renașterea devine o primă epocă în care structura de „referent nostalgic” devine o constantă în articularea evolutivă a fenomenelor câmpului cultural.

O a doua semnificație care impune „primordialitatea” Renașterii în sensul de inițiere a modernității (laice, profane, raționale și pozitivist) este și faptul că anume în Renaștere are loc „deturnarea” înspre laic a primei constante procedurale – ritualicul – din cadrul ansamblului sincretic. De aici decurge cu claritate și această nouă calitate, emnamente *sintetică*, a fenomenului cultural renascentist, cel puțin în zona fenomenului muzical-dramatic, iar prin acest fapt Renașterea este prima epocă ce deschide intrarea, după două milenii sincretice, într-o epocă definită drept *sintetică*¹⁹.

¹⁹ Devine evident faptul că în Renaștere are loc o puternică reconversie a mijloacelor în scopuri sau altfel spus a constituenților în entități autonome. Ritualicul, ca element constitutiv al ansamblului sincretic – împreună cu mitologicul și sacralul – capătă imaginea și funcția unei proceduri, iar prescripțiile care determinau foarte strict funcționarea unui eveniment comunitar în calitatea lui de ritual, sunt convertite în prescripții care defineau – logic și legitim – coerența desfășurării unui act artistic definibil drept reprezentație.

În aceste condiții și cele trei constante componente ale ansamblului sincretic primesc semnificații definibile de noul statut – *sintetic* – al întregului habitat cultural: ritualicul este convertit la *reprezentational*, mitologicul devine *subiect*, iar sacrul devine *referent* eminent *estetic*, pierzându-și calitatea de funcție substanțială. Scurtcircuitând aceste trepte de mediere și mutație funcțională, putem afirma că adoptarea de către întreg habitatul cultural al stării *sintetice*, prin „re-formatarea” laicizantă a parametrului ritualic, atrage cu necesitate generarea structurii de *referentul nostalgic*. Altfel spus, *referentul nostalgic* apare ca semn clar al procesului de „centrifugare” incipientă atât a perioadei stilistice respective, cât și a întregului traiect, bineînțeles progresiv și amplificativ, evolutiv istoric²⁰.

Putem presupune cu toată certitudinea că pe lângă amplificarea progresivă a caracterului sintetic și diversificarea formelor ritualice laice, vor suporta o laicizare, deci vor fi „centrifugate”, și celelalte două elemente ale ansamblului sincretic – mitologicul și sacrul, bineînțeles la timpul potrivit și în urma unor acumulări suficiente, cauzatoare de declanșare a proceselor mutative.

²⁰ Deducem de aici că persistența parametrilor *ritualic-mitologic-sacru* la nivel de actualitate funcțională definea – într-o imagine de propagare circulară de înrâurire susținută – integritatea imaginară, dar și concret-practică a întregului habitat cultural, menținând calitatea „non-nostalgică” a întregului ansamblu de practici cognitive și, în special, creative.

3.2. Etapele diseminării mitologicului – barocul, clasicismul și romantismul muzical

O imagine structurală a celor trei componente a ecuației sincretice se prezintă drept una stratificată atâta timp cât *ritualicul* reprezintă un morfem *procedural*, *mitologicul* – unul „*tematic*”, de „*conținut*”, iar *sacralul* – unul de *substanță*. Altfel spus, vorbim despre tot atâtea straturi de profunzime și de o succesiune în ordinea „*imersiunii*” înspre esențial, stratul *ritualicului* (evident, urmându-i stratul *mitologicului* și în final – stratul *sacralului*) fiind cel mai de suprafață și, într-o ordine istorică fiind primul strat accesibil „*conestației*” reconfigurative.

Deja aici putem lansa o ipoteză în sensul în care înaintarea culturală o reprezentăm drept articularea unei progresii de asimilare și „*asumare*”, bineînțeles succesivă, a acestor trei stări ale sincreticului. Iar asimilarea, certificată în Renaștere, a primului strat – *ritualicul* laicizat și transferat înspre structura de reprezentare profană – deschide calea înspre operarea pe al doilea element – cel *tematic* și anume – *mitologicul*. Altfel spus, soluționarea problemei procedurale, impune, într-o succesiune logică a evenimentelor, și realizarea unei „*conversii*” a parametrului *tematic*.

Însă acesta fiind de o profunzime mai avansată în comparație cu parametrul *ritualic*, mai intim legat de structurile imaginalului colectiv, mai abstract în comparație cu explicitul tehnic-structural

al reprezentației scenice, disputele cu caracter normativ-corelativ au și erupt în toată spectaculozitatea lor violentă, însoțind ca și constantă configurativ-estetică evoluția genului de operă.

Aproprierea acestui parametru în câmpul cultural european a luat ceva mai mult timp, iar asumarea și „regândirea” mitologicului în termenii actului scenic-artistic pune într-o relație „genealogică”, de succesiune și moștenire etapele *barocului*, *clasicismului* și *romantismului* muzical. În acest sens, sfârșitul romantismului îl putem identifica în monumental-patetica și, poate, chiar monstruoasă grandoare mitologică a operei lui Richard Wagner, ultima erupție a mitologicului înaintea ieșirii definitive de pe scena actualității ca parametru tematic uzual.

3.2.1. Barocul muzical și ecuația diversificării

În evoluția reprezentației muzical-dramatice barocul muzical se impune ca o etapă de intensă acumulare și diversificare a algoritmului procedural pe direcția „probării” configurative a subiectelor de substanță mitologică.

Punctul de pornire îl identificăm în creația lui Claudio Monteverdi, al cărui operă „Orfeu” („L’Orfeo”, 1607), dar și celelalte experiențe în domeniul dramatic-muzical (spre exemplu, „Il ritorno d’Ulisse in patria” sau „L’incoronazione di Poppea”, toate trei fiind concepute în genul de

operă) ne pot servi drept modele utile. Este relevant faptul că această perioadă de „interregn” – renașcentist-baroc (manierist) – în evoluția muzicii, este însoțită de articularea explicită a primului clasicism de substanță teatral-dramatică – opera lui Corneille și Racine. Parametrul tematic mitologic este abordat mai întâi „la rece”, fără implicația sincreticului, fiind probate gradele de „flexiune” dramatică a subiectelor de substanță mitologică.

Soluțiile lui Monteverdi și experiența probării dramatice pure a mitologicului își găsesc, logic, o realizare în operele unor compozitori ca Lully, Rameau, Purcell, Vivaldi, iar o dată cu apariția operei „Orfeu” de Chr. W. Gluck, asistăm la o primă dispută asupra integrității genului de operă, a purității subiectelor mitologice, a eficienței ecuației expresive și a unei critici dure la adresa proceselor de „hedonizare” a operei în configurația de *opera-seria*.

În estetica lui Gluck, evident „nostalgică” și în conformitate cu preceptele antice-renascentiste, parametrul tragic și eroic al unei reprezentări scenice, evident cu un puternic coeficient catartic, *trebuia* să rămână inviolabil. Îi putem da dreptate atâta timp cât mitul nu reprezintă un pretext pentru delectare sau plăcere, iar ecuația întregului ansamblu, cu un puternic sprijin mai degrabă pe *textul poetic*, decât pe latura *muzicală*, avea o tentă de înrâurire activă a auditorului prin apelarea morală.

În estetica „hedonistă” în esența ei a *operei-seria* (Piccini, Haendel) își spunea cuvântul însă

ascensiunea tot mai puternică a *instrumentalității* pure, a *virtuozității* de tip instrumental care într-o formă explicită s-a manifestat în spectacolele de virtuozitate ale cântăreților-castrați (Farinelli). În estetica și în contextul *operei-seria* substanța mitologică a subiectului nu avea o importanță implicită, ci poate doar în măsura în care reflecta rigorile tradiției și servea drept simplu pretext pentru articularea, intens hiperbolizată, ale unor coliziuni dramatice, și ele, la rândul lor, motiv pentru o cu atât mai spectaculoasă „exhibiție” tehnică a interpreților-cântăreți..

În esență, protestul lui Gluck se referea la procesul tot mai evident de diseminare, de disipare și scădere în importanță a mitologicului, folosit în producțiile „hedonice” doar pe post de element auxiliar.

Nu trebuie exclusă din această ecuație nici propensiunea fără precedent a *instrumentalității* pure, în totală concordanță cu ascensiunea vectorului raționalist, de autonomie și hegemonie a gândirii de tip raționalist în filosofie. O alăturare mai relevantă ar fi cea a *instrumentalității* muzicale și a gândirii raționaliste de tip enciclopedist din Epoca Luminilor, două modele de re-citire și, evident, re-scriere a umanului în termenii unui uman emancipat și scos de sub auspiciile divinului, a sacrului, a transcendentalului. De abia aici se afirmă excelența principiului antropocentric și acea mutație fundamentală a opticii asupra ordinii realului, în care ființa umană devine epicentrul legitim al unui cosmos pe care „îl prelua” prin dislocarea și

substituirea divinității, preluându-i, practic, atribuțiile și funcțiile.

O ultimă treaptă a barocului muzical – barocul înalt – oferă un model, i-am spune, hiper-cumulativ, deoarece în persoana celor doi compozitori germani – Bach și Haendel – s-a putut concentra cu o deosebită putere de sinteză o „taxinomie” aproape exhaustivă atât a totalității genurilor muzicale baroce, cât și o impresionantă prin extensia ei „bibliotecă” de motive, teme, subiecte pe care pe bună dreptate le-am putea considera arhetipale pentru întreaga epocă pe care cei doi o încheiau într-un mod eminamente apoteotic²¹.

Atenția ne este atrasă de această opțiune pentru tematizările mitului orfic, realizat sub formă de reprezentație scenică de către Camerata Florentină, Monteverdi și, deopotrivă, Gluck. Putem considera aici un prim arc tematic, sub

²¹ Creația celor doi compozitori se impune ca o spectaculoasă dihotomie și, în același timp, ca un punct culminant în realizarea temelor imaginarului creștin. Articularea *dihotomică* este realizată în urma selecției subiectelor *evangelice* în creația lui Bach (pasiunile) și, în opoziție, a celor *vechi testamentare* în creația lui Haendel (oratoriile). Ca moment de sinteză supremă a barocului muzical, acest „arc” tematic lansat din Renaștere pe direcția *reprezentăției muzicale-scenice*, pornind de la temele imaginarului antic, își atinge culminația, în urma unei îndelungi evoluții, paradoxal, în temele imaginarului creștin realizate de Bach și Haendel. Poate fi constatat aici un vector „nostalgic” retroversiv (înspre imaginarul creștin medieval), dar și situația paradoxală în care drept material de sinteză a unei epoci artistice cum este barocul muzical sunt utilizate resursele tematice (Biblia) și tehnice (spre exemplu, coralul protestant la Bach) ale unei epoci anterioare.

egida imaginii lui Orfeu, care unifică aceste două epoci stilistice sub un singur numitor comun.

3.2.2. Clasicismul muzical și asimilarea/ asumarea antichității

Clasicismul muzical se impune ca o etapă de echilibru între „avansarea” barocului și „diseminarea” romantismului și, în consecință, reprezintă o epocă în care nu putem identifica o nevoie *referențială* (asemănătoare cu o nevoie similară în Renaștere sau Baroc). Acest fapt, însă, nu face ca cei trei vienezzi, a căror creație o cunoaștem sub titulatura *prima școală vieneză* – Haydn, Mozart și Beethoven – să reprezinte o excepție sau o „deviație” de la firul ideatic al textului nostru. Chiar dimpotrivă, dacă imaginăm Renașterea drept o epocă a fetișizării (Antichității), barocul drept una concurențială (față de imaginarul antic), clasicismul se impune printr-o limpezime și echilibru de-a dreptul olimpian, atâta timp cât reprezintă momentul culminant al asimilării idealului antic al frumuseții, echilibrului, proporției și armoniei. Anume în această epocă sunt cristalizate modelele de referință ale armoniei, formei și genurilor, așa cum le cunoaștem astăzi. Altfel spus, *clasicismul muzical vienez* elaborează *standardele* de gen, formă și stil impunându-le în ipostaza lor de *canon* și, ulterior, *referent* pentru epocile muzicale-stilistice care au

urmat²². Probabil că acest fapt îl determină pe muzicologul I. I. Sollertinsky (anii '20-'30 ai secolului XX) să declare cultura muzicală europeană drept una „beethovencentristă”, impunând într-un mod evident creația primei școli muzicale vieneze și în special creația lui Beethoven drept tot atâtea modele *canonice* sau, altfel spus, *grile de lectură* atât pentru epocile anterioare, cât, mai ales, pentru toată evoluția muzicală ulterioară de pe continentul european și nu doar.

Ideea lui I. I. Sollertinsky îl prezintă pe Beethoven într-o ipostază „ianică”, deținând cele două „supra-fețe” opuse ca deschidere. Prima este întoarsă înspre trecut și *absoarbe*, chiar dacă limitându-se la baroc (moștenirea bachiană, Johann Sebastian și fiii acestuia) sau la proprii contemporani (Haydn și Mozart), teme, principii și modele. A doua, din contră, *difuzează* înspre viitor propriile lui teme, principii și modele. Astfel, cel puțin pe linia modelelor de concepții simfonice, creația beethoveniană a furnizat multiple modele implicate activ în evoluția gândirii simfonice de tip romantic. Pe direcția concepției *panteiste*, incluzând și *principiul muzicii cu program*, Simfonia a VI-a, „Pastorală” inițiază un arc temporal care

²² Putem trasa o paralelă între această ipostaziere *canonică* a creației *clasicilor* vienezi și, spre exemplu, titulatura de *canon* atribuită sculpturilor grecești cum ar fi Afrodita din Cnidos de Praxiteles sau Doriphoros de Policleitus. Ne interesează aici faptul activării determinativului de *canon*, în semnificațiile lui de *referent* și *model cumulativ* în egală măsură și, chiar mai mult, aplicabil în domenii atât de diferite și situate la distanțe temporale atât de mari.

se întinde de la Schubert la Mahler și R. Strauss (evident, trecând prin programatismul lui Berlioz, Schumann sau Liszt). Pe direcția concepției eroice, inițiată prin Simfonia a III-a, „Eroica”, arcul se întinde direct înspre cele patru simfonii ale lui Brahms, iar modelul *simfoniei vocale* (cu cor), configurat chiar în ultima simfonie beethoveniană, a IX-a, cu celebra „Odă a bucuriei” din partea a patra, culminează în simfonia a VIII de Mahler, supranumită „A celor o mie de interpreți”. Aceasta ar fi doar o imagine a puterii *canonului* beethovenian doar în câmpul genului simfonic. Putem amplifica imaginea doar prin sugerarea faptului că efecte similare s-au produs și... zona genului de sonată, cvartet și concert instrumental, Beethoven inventând un *canon* atât pentru genurile simfonice, cât și pentru cele camerale, cu consecințe mai mult decât evidente pe parcursul întregului secol XIX muzical. Ar fi relevantă în acest sens comparația lui Beethoven cu Bach, ultimul prezentându-se deschis doar retroversiv, acumulativ-sintetic față de toată cultura Barocului muzical care i-a premers și fără a sugera măcar linii de continuitate în planul limbajului sau gândirii muzicale. Confirmarea acestei ipoteze o reprezintă chiar alegerea „anti-contrapunctică” realizată de cei trei fii ai lui Johann Sebastian – Johann Christian, Wilhelm Friedeman și Philipp Emanuel (cunoscut mai ales pentru simfoniile lui), toți trei făcând parte din curentul „preclasicism”. Într-un sens asemănător, însă opus ca orientare, se impune figura lui Schoenberg, „răzvrătitul” și „revoluționarul” atonalist-dodecafonist-serialist

atâta timp cât aparent nimic nu-l mai leagă de trecutul pe care-l „reneagă” și „contestă” (într-un mod intens mediat), oferind însă o inimaginabil de fecundă deschidere înspre viitor și impunând un nou *canon* al gândirii muzicale, unul *avangardist*, non-conformist și în egală măsură experimental, *canonul* expresionismului muzical. Beethoven, însă, se prezintă în calitatea lui de *canon* complet, biunivoc în deschiderea lui, spre deosebire de Bach și Schoenberg, fiecare cu orientarea lui univocă.

Date fiind aceste analogii de lectură prin grila ideii de *canon*, ne interesează aici dacă în creația clasicilor vienezi există reminiscențe ale imaginarii antic detectabile la modul explicit. Acesta ar fi un prim pas. Cum și era de așteptat, aceste exemple nu sunt numeroase²³. Este vorba aici

²³ În succesiunea celor trei epoci stilistice – Renașterea, Barocul și Clasicismul vienez –, asimilarea modelelor și, implicit, valorilor Antichității este structurată pe linia unei progresii descendente ca relevanță a referentului. Astfel, este normal ca după *fetișismul* renascentist, preocupat într-un mod fascinat de cultivarea ostentativă a imaginarului antic pe linia *ritualicului* (proto-opera), spiritul *concurențial* al Barocului să abordeze moștenirea greacă într-un mod mult mai temperat, să-i spunem *pragmatic*, valorizând doar latura *tematică* pe linia subiectelor mitologice, dar și pe direcția organizării retorice ale acestora („retorica afectelor”). În perioada Clasicismului vienez, însă, relevanța criteriului *referențial* își pierde aproape în totalitate din vizibilitatea deținută în epocile anterioare atâta timp cât reușește să se plaseze în însăși miezul gândirii muzicale, aceasta preocupată mai mult de valoarea organizării și structurării tuturor elementelor compoziționale. Este vorba aici despre cel puțin trei tipuri de atitudine: a. prima, una „taxinomică” față de armonie, formă și „speciile” de genuri muzicale în calitate lor de „bibliotecă” exhaustive de resurse artistice-muzicale existente la momentul

despre „trilogia” operelor cu subiect antic la W. A. Mozart –, „Mitridate, re di Ponto” (1770, K. V. 87, operă-seria), „Idomeneo, re di Creta” (1780-81, K. V. 366) și „La clemenza di Tito” (1791, K. V. 621, operă-seria) și, respectiv, cele două lucrări ale lui L. van Beethoven intitulate „Creațiunile lui Prometeu” (op. 43, balet) și „Ruinele Atenei”²⁴ (op. 113, muzică pentru spectacol dramatic). Aceste contexte, și cel mozartian, dar și cel beethovenian, nu se prezintă, însă, drept relevante atâta timp cât cele trei opere mozartiene sunt tributare genului baroc de *operă-seria*, ieșit din actualitatea sfârșitului de secol XVIII, iar în cazul lui Beethoven nici baletul și nici muzica pentru spectacol dramatic nu sunt priorități în ordinea genurilor reprezentative în creația compozitorului.

Atrage atenția, însă, un detaliu aparent lipsit de relevanță și anume că tema principală din ultima parte a baletului „Creațiunile lui Prometeu” este folosită în finalul Simfoniei a III-a, „Eroica”, iar în ordinea expresiei și sugestibilității tema funcționează

respectiv, b. o preocupare pentru structurarea (armonioasă și proporțional-echilibrată) și controlul discursului muzical (fără „abuzuri” improvizatorice sau/și melismatice de tip baroc) pe linia armoniei și forme muzicale și c. standardizarea tipologiilor de structuri armonice, formale și de gen.

²⁴ Dacă umaniștii Renașterii tânjeau după restituirea Antichității clasice în termenii proprii acesteia (chiar dacă involuntar o reinventau în termenii proprii „modernismului” renascențist), Beethoven punctează cu claritate anacronismul unei asemenea intenții prin simplul fapt că nu regăsește acea Antichitate decât sub formă de vestigii, incitând astfel un element atât de caracteristic imaginarului romantic cum ar fi *ruinele, castelele părăsite, cimitirele* și alte locații exotice de acest fel.

în amândouă contextele fără ca Beethoven să se fi simțit „prejudiciat” cel puțin în ceea ce privește etosul melodiei. Interpretarea semnificației acestui amănunt explică și exemplifică deopotrivă modul în care s-a produs transferul și „recalibrarea” elementelor imaginarului antic în ecuația gândirii muzicale „moderne” de tip beethovenian.

Numitorul comun sau, altfel spus, „puntea” peste care s-a putut realiza transferul este însăși ideea *eroicului*, o formă esențializată și amplificată a *eroicului* antic, însă filtrată (sau „mediată”) prin cel puțin două grile de lectură: a. prima, a antropocentrismului renascentist și b. a personalizării de tip iluminist. Beethoven cultivă tipologia *eroicului* în simfoniile lui impare, începând cu Simfonia a III-a, „Eroica”, urmând a V-a, a „Destinului”, a VII-a (a „Dansului” după opinia lui Wagner) și a XI-a, cu „Oda bucuriei”. Elementele constitutive ale „personajului” din aceste simfonii se structurează aparent fără nici o diferență față de prototipul antic. Mai întâi de toate, este un personaj al acțiunii pure, fără a cunoaște liniștea, lentoarea, seninătatea sau relaxarea. Regăsim o relativă decelerare a acțiunii doar în părțile lente care sunt marșuri funebre (în simfoniile a III-a, a V-a și a VII-a). Din multitudinea caracterelor eroice ale mitologiei antice, modelul lui Ahile poate fi considerat drept prototip al „personajului” beethovenian. Aceeași determinare pentru angajarea într-o confruntare, același elan combativ, aceeași finalitate tragică și aceeași transfigurare postumă. Accentul de importanță cade, dincolo de toate virtuțile evidente ale

eroului (antic sau/și beethovenian), pe capacitatea și puterea de *asumare*. Cu o mică, dar semnificativă diferență în ceea ce privește calitatea acesteia. Ahile știe că își va găsi sfârșitul, pe care îl acceptă cu seninătate atâta timp cât acest mod de a muri se prezintă drept singurul dăător de coerență în ecuația existenței lui ca erou și, implicit, îi asigură eternitatea în memoria omenirii. Însă „personajul” lui Beethoven își propune ceva mai mult înfruntând însuși Destinul (în Simfonia a V-a), ca o formă de trăire a sublimului (în accepțiunea kantiană a termenului), deoarece el, „Personajul” și „Eroul” lui Beethoven, nu mai este un *sclav* al fatalității căreia i s-ar supune. Chiar dacă o determină, *eroul* beethovenian și-o asumă într-un mod total, iar acest element ne trimite de această dată la o altă mitologie, cea scandinavă, conform căreia doar moartea în luptă (cu paloșul în mână) garantează un loc printre eroii Walhalei. Beethoven își „ucide” cu aceeași regularitate fatalistă personajul, însă o face într-un mod total diferit decât o concepe, spre exemplu, Ceaikovski. Situat între *fatum*-ul antic, trăit chiar cu entuziasm, și *fatum*-ul romantic (Simfonia a VI-a, „Patetica” de Ceaikovski), trăit într-o gamă depresivă, înspăimântată și plină de groază, fatalismul beethovenian dă dovadă de o surprinzătoare vigoare și forță.

Aici intervine un ultim element clarificator, de noutate în conceperea *eroicului* de către Beethoven, unul tipic pentru mentalitatea modernă. Lupta „personajului” simfonic nu este un război și, poate, chiar mai mult, nu este consecința

unei răzbunări, a unei provocări sau reglări de conturi atâta timp cât obiectivul final, realizat prin autosacrificare vizează, nici mai mult, nici mai puțin decât restructurarea ordinii lumii sau, într-un mod alegoric, asigurarea continuității pentru existența însăși. De această dată (spre deosebire de Ahile care ajunge un simbol, o metaforă și un arhetip) nu eroul căzut în confruntare suportă transfigurarea, ci omenirea însăși. Însă până și această idee vine într-o totală conformitate cu o trăsătură caracteristică a *cultului eroului* antic, în care „... cuvântul (erou) semnifică mai întâi de toate un om *mort*, venerat și îmbunat la mormântul acestuia sau într-un sanctuar, deoarece notorietatea (*eroului*)... îi oferă puterea de a susține și a proteja existența”²⁵. Lumea nu a mai fost aceeași după războaiele napoleoniene de expansiune, tot astfel și lumea antică suportând o considerabilă transfigurare în urma expansiunii elenistice prin campaniile lui Alexandru Macedon. Tot astfel, nici lumea muzicii nu a mai fost aceeași după creația clasicilor vienezi și, în special, după simfoniile lui Beethoven.

Care sunt consecințele acestui mod de asumare a valorilor originar antice? Clasicismul muzical vienez oferă unul dintre cele mai puternice modele de asimilare valorică la nivelul tuturor parametrilor gândirii artistice în general și a celei muzicale în special. Generalitatea rezidă într-o asimilare intens mediată cultural a imaginarului antic (prin grilele Renașterii și Iluminismului), în special ale elementelor *eroicului* sublimate în creația lui Beethoven.

²⁵ În: http://en.wikipedia.org/wiki/Greek_hero_cult

Particularitatea, însă, rezidă în asimilarea laturii estetice a gândirii antice, vizibilă în special în preocuparea pentru *canon*, concepție totalizatoare vizând cumularea însușirilor esențiale și realizarea acestora în modele universal valabile cel puțin în planul practicilor artistice muzicale din acea perioadă (sf. sec. XVIII – înc. sec. XIX). Doar astfel putem justifica titulatura de *Clasicism* aplicată creației celor trei mari germani – Haydn, Mozart și Beethoven. Doar astfel, devin vizibile consecințele imediate în planul armoniei și formei muzicale, precum și în planul genurilor de sonată, cvartet, concert instrumental și simfonie, toate împreună devenind tot atâția *referenți* cu valoare absolută în sens valoric și, în egală măsură, mijloace de a începe studiul științei muzicii.

În același timp, care este semnificația acestei aparente *non-referențialități* de care dă dovadă creația clasicilor vienezi? Într-o totală conformitate cu afirmația lui H. Bloom că „Shakespeare ne-a inventat pe noi toți” (... încă în Renaștere – n.n., O. G.) vine ideea „beethovenocentristă” a lui I. I. Sollertinsky, însă de această dată cu specificarea că Beethoven (și împreună cu el, întreaga Școală clasică vieneză) rescrie *canonul* gândirii muzicale europene, inventând, practic, o nouă sensibilitate, creând un nou tip de auditor și impunând o nouă configurație a imaginarului artistic, funcțional până și în contemporaneitate.

3.2.3. Romantismul muzical și ecuația dispersiei (mitologicului)

Romantismul este o epocă eminemente nostalgică, iar această stare ar putea fi considerată drept cauză a unui întreg ansamblu de atribute specifice ale acestei epoci, ale acestui stil și, poate chiar mai mult, al acestui tip de atitudine.

Este vorba despre nostalgia în calitatea ei de structură arhetipală, definitorie pentru generațiile de compozitori romantici, iar în acest sens fiecare personalitate înfățișează cel puțin o trăsătură – motivată explicit existențial sau implicit creativ – definitorie pentru aderența la modelul realității și personalității romantice.

Un prim grupaj de modele s-ar referi mai degrabă la relația artistului creator cu realitatea și ar defini alegerile specifice în ceea ce privește poziționarea existențială:

În acest sens exemplari sunt *apatrizii* Chopin, Liszt („Anii de pelerinaj”) și, într-o perioadă – letonă sau elvețiană – a vieții lui chiar Wagner („Olandezul zburător”), postare existențială definibilă în esența ei drept una nostalgică. Este o consecință a sentimentului de *expulzare, eliminare, punere în afara unui mediu propriu*, în afara unui Paradis niciodată redobândit. În special muzica lui Chopin comportă o explicită componentă afectivă de substanță nostalgică – nocturnele, valsurile, unele dintre preludii, mazurci, balade, sonate, scherzo-urile sau polonezele.

Un alt model al nostalgiei îl prezintă Berlioz prin constanta *psihedelică* (opiomania) din simfonia „Fantastică”, dar și Schumann prin apetența pentru *deghizare* („Carnavalul”, „Carnavalul vienez” și, fapt relevant, „Papillons”). De această dată cuvântul-cheie ar putea fi *refugiul*, *retragerea* (măștile), *transfigurarea* (imaginea fluturului ca stare ultimă a perfecțiunii, imaginea de după mască).

Pe Schumann l-am putea plasa și într-un al treilea grup de modele, lângă Schubert prin ideea dublului (refugiul într-o alteritate a sinelui), dar și prin ideea vremelniceii, zădărniceii a oricărui efort sau implicații – afective sau imaginative – în această lume. În acest caz cuvântul cheie în definirea stării nostalgice ar fi *incongruență* (a realității cu sinele creator) și *fatalitate* ca finalitate negativă, potrivnică, ostilă în ceea ce-l privește pe omul implicat. La ideea fatalității ar adera și Wagner chiar prin tetralogia „Inelul nibelungilor” sau prin „Tristan și Isolda”.

Ideea *expulzării* culminează cu interesul compozitorilor romantici (și nu doar a muzicienilor) atât pentru cultura populară, cât și pentru alte terase istorice ale culturii europene. Altfel spus, căutările lor ocolesc prezentul căutând mai degrabă structuri de alteritate, eterogenie, diferență radicală și evitând asemănarea cu orice preț. Este interesant însă că aceste tematizări sunt folosite în ordinea unei atitudini și raportări *metaforice* sau *alegorice*, într-un cuvânt *simbolice*, la realitate, deoarece prin imaginile, sensurile, temele legate de trecut este

prezentat atât prezentul, cât și soarta personalității creatoare într-o realitate „nepotrivită”.

Resurecția conținuturilor legate de exotismul național îi impune pe Chopin, Liszt și, ulterior, pe Ceaikovski, Mussorgski, Dvorak, Grieg, Sibelius. Atitudinea istoricizantă are o semnificație relevantă în structurarea atitudinii nostalgice și, într-un alt sens, se manifestă extrem de puternic în domeniul muzicii de operă – Bellini, în special Verdi, Meyerbeer.

Al doilea grupaj de modele ar putea fi modul de reprezentare a sinelui, consecința unei introspecții care în esență, însă, ar fi doar un recul sau o compensare a sentimentului de *expulzare* sau, mai mult, *autoexpulzare* din real, benevolă și chiar dorită cu multă intensitate.

În acest sens, *subiectivitatea*²⁶ se articulează drept o realitate alternativă, mult mai adecvată realizării tuturor latențelor creatoare, o realitate-*gazdă* mult mai încăpătoare, mai permisivă, mai permeabilă și tolerantă la realizarea „în detaliu” a mișcărilor imaginative sau afective imprevizibile, improbabile chiar și în aparență aleatorii. Astfel, artistul romantic este „expulzat” (din realitate) în

²⁶ Ar fi relevantă o paralelă între individualismul renașcentist și subiectivitatea artistului romantic în sensul în care în Renaștere poate fi vorba despre o etapă incipientă de emancipare a individului din masă anume ca structură de personalitate, recunoscându-i-se în primul rând autonomia și unicitatea, consistența și complexitatea, pe când în cazul subiectivității romantice este vorba despre o focalizare și, respectiv, „rezoluție” mai mare (sau, poate, chiar excesivă uneori) asupra unei extrem de extinse și profunde zone de manifestare a psihismului uman care este imaginația și în special afectivitatea ca ținte exclusive.

propria subiectivitate care se impune, în esența ei, drept structură de realitate (alternativă), iar tiparele și dinamismul procesual al psihismului devin constanțele prioritare – punctele de focalizare – în construirea imaginii artistice.

Drept consecință a supralicitării la care este expusă subiectivitatea apare predispoziția pentru *ficționalizare*, o *re-gândire* și *re-inventare* continuă a subiectivității în termenii unui real cu mult mai multe grade de libertate în multiplicarea semnelor și sensurilor constitutive, mult peste cenzurile impuse în cazul unui real obiectiv. Este legitimă, deci, abordarea și implicarea activă și chiar predilectă a structurilor unui (sau mai multor) imaginar legat de practicarea *fantasmei*, a *fantasmării*, a *fabulației* cu un „derapaj” înspre structurile unui imaginar „interzis” pe linia daimonicului/demoni-cului/demiurgicului sau diabolicului, satanicului, sabaticului etc., și – pe linia ideii de istoricitate – a epocilor în care, spre exemplu, practicile magice erau în deplină desfășurare – mai ales Evul Mediu cu toată imagistica aferentă – castele părăsite, case bântuite, cimitire, locuri misterioase, locații naturale asociate cu ideea de *limb*, trecători înspre alte lumi – subterane etc.

Aceasta fiind imaginea unui habitat imaginar al romantismului în general și al romantismului muzical în special, este de remarcat amplificarea generativă pe două direcții ale gândirii muzicale – genul muzicii programatice și genul muzicii de operă, ambele vizând elemente ale ideii de sincretism, conlucrând și, în final, convergând extrem de

puternic dacă nu înspre contopire, cel puțin înspre un transfer biunivoc de mijloace și principii.

În planul evoluției ideii „referentului nostalgic” este relevantă focalizarea pe apogeul atins în realizarea ideii și structurii mitologice în câmpul creației lui Richard Wagner. În contextul muzicii europene din a doua jumătate a secolului XIX ideea și principiul „dramei muzicale” reprezintă un *epicentru* spre care converg și în care sunt focalizate o multitudine de tendințe ale gândirii muzicale. Relevante în planul constanței și componente „nostalgice” sunt elementele *dramaturgic/dramatic* și *fantastic/mitologic*, deoarece amândouă reprezintă, în opinia lui Wagner modele și, simultan, soluții atât la problematica (și impasurile) genului de operă în special, cât și la problematica (și meandrele) esteticii și ideologiei romantice în general. Iar ideea și cuvântul-cheie pentru Wagner se concentrează asupra accepțiunii și conceptului de *mit*, dar și asupra concepției mai largi asupra *mitologiei*. Astfel, pentru Wagner este extrem de importantă și relevantă mai întâi de toate ideea referitoare la locul pe care *mitul* îl ocupă în ecuația *dramaturgică* a tragediei grecești. Dubla funcționare a mitului în acel context – ca stimulent *dramatic* (al dramatismului, coeficient al puterii de expresie și, evident, de înrâurire și impregnare) și ca și coeficient *structural* în plan *dramaturgic* (de control, articulare și coeziune a structurii unei reprezentări dramatice) – a fost pentru compozitor argumentul fondator al întregii concepții privind „opera de artă a viitorului” (*gesamtkunstwerk*). Ori, această atitudine,

pe lângă faptul de a fi explicit *referențială*, de „împrumut” din dramaturgia antică, prezintă și o foarte intensă componentă „nostalgică” în măsura în care artistul creator recurge, din motive evident nostalgice – nemulțumirea față de prezentul inferior valoric –, la resursele unei epoci creditate cu consistență valorică avansată a ideilor, concepțiilor, mijloacelor, conținuturilor etc.

Orientată progresiv, această concepție avea, în opinia noastră, mai degrabă funcția de a repara „erorile” și „abaterile” care „lezau” într-un mod inadmisibil imaginea, concepția și justa articulare socială a genului de operă. Opoziția *conceptualismului* și *simbolismului* mitologizant wagnerian cu *hedonismul* bel-canto-ului și *spectaculozitatea teatralizantă* explicită a muzicii lui Verdi sau, în special, a lui Meyerbeer (nemaivorbind de Bellini sau Donizetti) se impunea ca o stare de lucruri firească mai întâi de toate în planul abordării „ideologice”, dar și a configurării unui „program politic” (după modelul atitudinii marxiste) în ceea ce privește imaginea, substanța și destinul viitor al genului de operă.

Motivarea recurgerii la mitologic în chiar apogeul romantismului muzical²⁷ deține însă argumen-

²⁷ Am putea inversa termenii afirmației în sensul în care apogeul romantismului este definit mai degrabă de relevarea sau, mai mult, resurecția mitologicului, iar posibilitatea atingerii unui nivel la care – cumulativ-sintetic – este realizată „topirea” tuturor mijloacelor acumulate anterior, se prezintă drept o performanță superioară atinsă de stilul romantic. În acest sens, dacă sfârșitul barocului înalt îl marcăm prin anul morții lui Bach – 1750, tot astfel și sfârșitul romantismului poate fi marcat prin anul decedului lui Wagner – 1883.

te furnizată chiar de articularea practicilor muzicale în acea perioadă. Premisele și cauzele recurgerii la mitologic (ficționalizarea în sine și re-ficționalizarea mitologicului) ar putea fi grupate în cel puțin trei ansambluri de importanță majoră:

1. Apelarea basmului și a mitologicului a reprezentat o reacție față de excesele procedurii de subiectivizare mai ales în zona muzicii instrumentale pure, iar recurgerea la epic a fost operată în vederea obiectivizării discursului în limitele funcției fabulatorii (ficționale) – de la ficționalizarea propriei subiectivități (muzica instrumentală pură și vocală de cameră) și supralicitarea acestui principiu la apelarea structurilor și imaginilor ficționale tradiționale colective (basm, legendă, mitologie). Recurgerea la basm și, ulterior, mitologie venea ca reacție de recul față de supralicitarea subiectivității în creația etapelor romantice precedente. (Schubert, Schumann, Chopin, Liszt).

2. Apelarea basmului și a mitologicului în genuri precum opera vine drept o consecință logică în urma ascensiunii și amplificării continue a principiului programatic (H. Berlioz, Fr. Liszt și, ulterior, R. Strauss). Ecuația „dramei muzicale” (operă mitologică) vine în ideea edificării unui „hiper-programatism” cu funcții totalizante (- paralelă cu Renașterea care oferă modelul unui gen „totalizator” – opera în diversele ei ipostaze proto-operistice)

„Literaturizarea” discursului simfonic a reprezentat o încercare de a amplifica și a multiplica funcționalitatea sugestivă a parametrului pur

muzical și, implicit, de a-i conferi grade suplimentare de comprehensibilitate. Astfel, logica s-a articulat în interconexiunea celor doi factori, unul dintre care era factorul de ficționalizare a textului, „lărgirea” din interior a consistenței lui semantice-expressive prin chiar posibilitățile mijloacelor de expresie muzicale, de aici rezultând genul de „poem simfonic” și, implicit, de „simfonie programatică”, celălalt mizând pe amplificarea spectaculozității discursului muzical prin stimularea șirului „reprezentational” al muzicii, prin configurarea unei supra-idei dramaturgice, textual-narative, explicate, suprapusă și, bineînțeles, impusă compoziției muzicale în vederea „clarificării” acesteia.

În acest sens, ideea de „dramă muzicală” apare ca o consecință logică a amplificării și interrelaționării între semnele și principiile ambelor genuri – muzica instrumentală programatică (la Wagner fiind realizată o abuzivă leit-motivizare a discursului muzical) și mijloacele genului de operă.

3. Nu în ultimul rând apelarea mitologicului a reprezentat soluția ultimă, cumulativă, de convergență și, bineînțeles, ca și contrapondere la implicarea stratului mai superficial al legendei și basmului care într-o mai mare măsură se pretau unei „subiectivizări” a personajelor, a unei mai puternice focalizări pe specificul „personal” al acestora. Recursul la legendă și basm era realizat, bineînțeles, în ideea *exemplarității simbolice* a personajelor în vederea prezentării unor *tipologii exemplare* cu funcție de *simbol* și *model* mai întâi de toate al ideologiei și imaginarului romantic (Wilhelm

Tell, Don Juan, Faust, Mefisto, Till Eulenspiegel etc.). Din contră, miza mitică oferea o mai largă și mai profundă deschidere înspre articularea mecanismelor *ontologice* și prezentarea personajelor drept vectori ai unor puteri *cosmice* sau/și *cosmicizante*, lansând întreaga concepție dramatică înspre un alt nivel de valorizare semantică.

Văzută prin grila mitologicului, adică a funcției *ficționalizante* de ordin superior de coeziune și coerență a concepției și discursului, a doua jumătate a secolului XIX prezintă o impresionantă expansiune a acestui principiu în mai multe țări și, bineînțeles, în mai multe forme și genuri specific muzicale. Nu putem să nu constatăm existența și articularea – puternică și profundă – a acestei expansiuni a „mitologicului” în imaginarul și gândirea muzicală, în care pentru o scurtă perioadă de timp criteriul *mitologic* a devenit un principiu-hegemon.

În zona muzicii de operă această tendință poate fi exemplificată prin creația lui N. A. Rimski-Korsakov și operele lui cu subiecte din basmele populare rusești – „Skazka o țare Saltane” („Povestea despre țarul Saltan”), „Kașcei Bezsmertnîi” („Kașcei Nemuritorul”), „Skazka o zolotom petușke” („Povestea despre cocoșul de aur”), „Snegurocika” („Fata de zăpadă”), „Skazaniie o nevidimom grade Kiteje” („Povestea despre orașul Kitej”), iar ipostaza „wagneriană” a lui Rimski-Korsakov era completată de cea oarecum „verdiană” a lui Ceaikovski cu operele lui dramatice – „Pikovaia Dama” („Dama de pică”) și „Evghenii Oneghin”.

În domeniul muzicii simfonice un șir ideatic paralel îl realizează N. A. Lyadov prin poemele sale simfonice – „Volșebnoie ozero” („Lacul fermecat”) și „Baba-Yaga”, iar în continuarea programatismului pur simfonic în genurile instrumentale mari se impune creația lui A. N. Skryabin și imaginarul său prometeic cu implicita funcție cosmicizantă a subiectivității – poemul simfonic „Prometeu”, „Poemul extazului” și cele trei simfonii. În sensul unui șir paralel, oarecum alternativ genului scenic, similar relației Rimski-Korsakov – Lyadov sau Skryabin, muzica lui Wagner și principiul „dramei muzicale” își găsește o „replică” în simfonismul epic a lui Anton Bruckner.

În același timp are loc o scindare a structurii referențiale chiar pe linia unei dihotomii oarecum conflictuale de substanță estetică. Drama muzicală, ca semn al convergenței între programatismul simfonic și genul de operă este „contracarată” de relevarea principiul muzicii instrumentale pure și aici putem vorbi despre un *prim moment neo-classic* – creația lui J. Brahms și, implicit, a lui M. Reger în tentativa de revigorare a principiilor – structurale și estetice – ale primei școli vieneze. Este interesant de remarcat faptul că această orientare apare și ea drept o reacție la hiper-subiectivizarea discursului muzical, iar în simfonismul brahmsian de substanță lirică are loc tentativa de a „stăpâni” oarecum „submersia” în subiectivitate prin recurgerea la modelul formelor mari, la dramatismul expresiei, la dimensiunile monumentale ale discursului, dar și la substanța pur muzicală a unui

stil muzical anterior (coralul protestant, elementul intonațional popular – „janrovîie ștenî” și folclorul coregrafic urban la J. Brahms). Acest model îl va înfăptui, ca o diversificare a principiului la nivelul școlilor naționale, în special A. Dvorak.

Reprezentative în acest sens sunt cele patru simfonii ale lui J. Brahms, autonomia concertantă a genului de uvertură, concertele instrumentale (două pentru pian, unul pentru vioară, un concert dublu pentru violoncel și vioară), atenția acordată genului instrumental de cameră, dar și referențialitatea mixtă – bachiană-beethoveniană – în ceea ce privește fondul intonațional abordat, nelipsind și trimiterea la creația lui Haydn – „Variațiuni pe o temă de Haydn”, precum și una sugerând oarecum o restrângere a „concentricității” referențiale – „Variațiuni pe o temă de Paganini”. Max Reger excelează, ca și Bruckner sau Franck, în creația pentru orgă, existând și o lucrare referențială – „Variațiuni pe o temă de Mozart” cu o vădită tentă neo-clasică.

Colapsul și dispersia stilului și, mai detaliat, proiectului operistic romantic a fost secondat, pe ultima „sută de metri”, de către o orientare estetică și stilistică situată într-o totală opoziție atât cu ideea romantică în sine, cât și cu tendința neo-clasică a puriștilor vienezi. Este vorba despre verismul operistic italian – R. Leoncavallo, P. Mascagni (la care aderă și G. Puccini) –, a căror miză a fost pe conciziunea structurală, intensificarea expresiei și concentrarea substanțială a discursului muzical, pe

limpezirea laturii tonale-armonice, dar și pe situația în actualitatea imediată a conținutului.

Altfel spus, al treilea vector al câmpului activităților muzicale (reprezentationale-sintetice) se impune ca unul non-referențial. Germanii acestei atitudini o găsim încă la Mozart în „Nunta lui Figaro” (ca și comedie a moravurilor), însă ca fenomen de substanță realistă, într-o totală contrapondere cu vectorul *mitologizant* (Wagner, Rimski-Korsakov) sau *explicit nostalgic referențial* (Brahms, Reger) această orientare se impune, într-o etapă premergătoare verismului, în „Traviata” de Verdi sau „Carmen” de Bizet. „Cavaleria rustică”, „Piața” sau „Madama Butterfly”, dar și „trilogia” (operele „Mantaua”, „Sora Angelica” și „Gianni Schicchi”) de Puccini consacră primordialitatea imediatului, a nemijlocirii unei plasări în actualitate și problemele legate de interacțiune cât mai vie între personaje. Stilul capătă denumirea de „verism” (vero – din ital. adevăr), iar miza majoră a unei asemenea estetici este relatarea faptelor „reale”, „adevărate”, care s-ar fi întâmplat în aceeași spațio-temporalitate, de actualitate, în care există și publicul receptor.

Chiar dacă personalitatea personajelor nu este conturată suficient de detaliat (exceptând, poate, metoda lui Puccini), forța și propensiunea pasională a unei manifestări „dezgolate” de metaforicitate și alegorism, „cruditatea” și „simplitatea” afectivă a personajelor le situează într-un plan mult mai apropiat și familiar publicului decât, spre exemplu, o făceau personajele wagneriene.

Ecuția operei wagneriene, oricât de promițătoare s-ar fi dorit, a reprezentat o zonă închisă asupra sieși și fără a genera „școală” (doar epigoni și pastişori) sau o continuitate ideatică sau estetică. Creația wagneriană reprezintă ultima limită până la care ideea, principiul și structura *mitologicului* a putut funcționa și în care această idee și-a găsit manifestarea de vârf. După Wagner nici un alt compozitor nu și-a propus sau nu și-a mai putut permite realizarea unei concepții de o asemenea amploare, astfel încât această constatare ne permite să afirmăm ideea conform căreia creația wagneriană reprezintă ultima formă și tentativă de realizare plenară, programatică și pe deplin asumată a principilui mitologic. Iar dacă tentativa wagneriană o considerăm drept încercare de a re-instaura ideea și principiul *mitologic* drept constantă în câmpul activităților artistice muzicale și, mai larg, în întreg câmpul cultural european, atunci ar trebui să constatăm că tentativa a eșuat prin însăși ocultarea creației wagneriene în zona restrânsă a stilului romantic târziu, iar ca principiu de creație principiul *mitologic* a devenit mai degrabă un semn distinctiv al creației wagneriene, fără a fi reușit să urce la nivelul unei constante ideatice și estetice universal-valabile pentru întreg câmpul cultural european.

Altfel spus, putem considera această stare de fapt drept demonstrație suficientă a faptului că principiul *mitologic*, ca și componentă a ansamblului *sincretic*, și-a atins în creația lui Wagner cota maximă de relevare ca principiu-hegemon,

iar colapsul concepției wagneriene semnifică, simultan, și ieșirea acestui principiu din zona de interes a artiștilor-muzicieni de la sfârșitul secolului XIX. După re-semantizarea și devierea principiului *ritualic* de la forma lui originală în Renașterea muzicală italiană prin „sintetizarea” genurilor scenice, principiul *mitologic* este al doilea element al ecuației *sincretice* care spre sfârșitul romantismului muzical iese din ecuația priorităților de actualitate în câmpul activităților artistice.

Surprinzător este faptul că titulatura unei lucrări marginale – „Creațiunile lui Prometeu” devine emblematică în structurarea punctului de pornire pentru întregul arc tematic cu încărcătură „prometeică”, ducând până la formularea explicită a acestei imagini în creația lui Skryabin. Un al doilea arc tematic, cel prometeic, se întinde de la sfârșitul clasicismului vienez și până în postromantism.

3.3. Imaginea proceselor de diseminare a sacrului

A treia modernitate (dupa primele două – renascentistă și iluministă) se impune începând cu sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX, intrând direct sub egida arhetipului oedipian. Prin atitudine „oedipiană” în sens artistic înțelegem reflexul contestatar față de moștenirea clasicității și, în același timp, opțiunea categorică pentru reinventarea acesteia simultan cu elaborarea unui nou set de valori ale gândirii creative. Exemplul lui

Arnold Schoenberg ca „inventator” al sistemelor de organizare sonoră atonal, dodecafonic și serial este relevant în ilustrarea acestui tip de atitudine „oedipiană” față de imaginea în egală măsură „maternă”, aparent candidă, însă restrictivă și conservatoare a *canonului* clasic. Surprinde titlul operei lui George Enescu – „Oedip” (orchestrația încheiată în 1931, prima audiție absolută la Paris, în 13 martie 1936), capodopera servind drept ilustrație fidelă pentru algoritmul gândirii lui Freud și situându-se într-un paralelism tematic-imagistic cu capodopere precum „Mandarinul miraculos” (balet-pantomimă compus între anii 1918-1924) de Béla Bartók și „Wozzeck” (operă compusă între 1914-1922) sau „Lulu” (operă neterminată, prima montare la Zurich în 1937) de Alban Berg. Al treilea arc, cel oedipian, se întinde pe întreaga durată a primelor decenii ale secolului XX.

În câmpul activităților reprezentative „sinetice” modernitatea este anunțată încă de către activitatea veriștilor italieni chiar prin identificarea romantismului drept „referent negativ”, în sensul abaterii de la realitatea existenței imediate, de la adevărul trăirilor umane concrete, dar și în cel al abuzurilor comise în planul limbajului muzical, excesiv și „supraponderat” ca mijloace utilizate.

O trăsătură distinctivă a modernității muzicale este chiar această atitudine non-referențială sau „referențială negativă” pe care nu am găsi-o, spre exemplu, la nivelul Renașterii, barocului, clasicismului sau romantismului muzical. Chiar din contră, cele patru epoci premergătoare impun atitudinea

referențială, pozitivă în esența ei, și, implicit, nostalgică drept una definitorie a atitudinii față de predecesori.

La acest al cincilea nivel de articulare a fenomenului și structurii de referențialitate (nostalgică), modernitatea cumulează referențialitatea „negativă” față de predecesori cu o atitudine „negativistă” și criticistă în substanța ei față de realitate, și acestea toate pe lângă căutarea în trecut a unor referenți încă „neutilizați”. Dacă artistul romantic se limitează doar la un refugiu din realitatea imediatului, compozitorul modern aprofundează ambele atitudini – *refugierea* și *negația explicită*, iar această din urmă atitudine este articulată la modul explicit prin tentativele de dislocare și anihilare a tradiției într-un mod programatic și susținut.

În aceste condiții configurația câmpului de structuri referențiale ale modernității capătă o cu totul altă consistență decât în etapele stilistice precedente.

Primul grup de modele se referă la referențialitatea nostalgică explicită și cuprinde mai multe orientări. Orientarea mitologizantă se diversifică din interior prezentând o structură „mozaică”, diversificabilă cel puțin pe trei direcții semnificând trei structuri diferite ale unui imaginar fabulatoriu-fantastic:

- *mitologică/ancestrală*: (baletul) „Sacre du printemps” de I. Stravinsky
- *mitologică/antică*: (tabloul simfonic) „A l’apres midi d’un Faune” de C. Debussy

- *legendară/fantasmatică* (basm): (baletul) „Pasărea de foc” de I. Stravinsky

Al doilea grup de modele prezintă o a doua treaptă de realizare a referențialității de orientare neo-:

- *referențialitatea neo-barocă* (un nou element, de profunzime, în realizarea modelului referențial): „Omagiul lui Rameau” de Cl. Debussy sau „Mormântul lui Couperin” de M. Ravel
- *referențialitatea neo-clasică*: simfonia „Clasică” de S. Prokofiev

Astfel, după „totalitarismul” concepției referențiale integratoare a lui Wagner, modelul referențial modern se prezintă drept unul „dispersat” atât pe direcția structurilor de gen, cât și pe direcția „țintei” referențiale în sens stilistic-temporal.

„Antiteza” modelului referențial îl reprezintă activitățile intrate sub egida principiului de „relativizare” și „centrifugare” (fragmentare/pulverizare), anume așa putând fi caracterizată, în esență, funcția exercitată în contextul muzical european de către a doua școală vieneză.

Ca prim plan al funcționalității se impune *suprimarea oricărei atitudini referențiale*, iar această atitudine reiese cu claritate din opțiunea pentru inedit (dacă nu și pentru insolit) a fondatorului acestei școli – Arnold Schoenberg, maestru și model pentru noua generație de compozitori, reformatorul actualității muzicale și profetul unui nou viitor al muzicii europene. Această suprimare categorică a referențialității a implicat, bineînțeles, eliminarea oricărei structuri referențiale, fie ea barocă,

clasică, romantică (ca modele stilistice), fie ea mitologică (ca structură de conținut sau componentă dramaturgică).

În același timp, suprimarea referențialității a semnat și suprimarea continuității stilistice, Schoenberg²⁸ apărând drept un revoluționar autentic prin considerarea limbajului tonal-funcțional și a referentului (retroversiv) mitologic drept referenți negativi. În formele muzicii instrumentale „pure” muzica devine referențială sieși (Simfonia de cameră op. 9 de Schoenberg, Suita lirică de A. Berg, Variațiunile op. 27 sau Simfonia op. 21 de A. Webern).

În cadrul genului de operă, continuitatea plăsării pe linia actualității imediate și incluzând hiper-licitarea sugestibilității legate atât de critică socială, sexualitate, cât și de violență, a semnat instaurarea esteticii expresioniste („Erwartung” de Schoenberg, „Wozzeck” și „Lulu” de A. Berg).

O a doua etapă a modernității (al șaselea nivel de manifestare istorică a fenomenului și structurii referențiale nostalgice) a adus, pe de o parte, legiferarea cenzurii referențiale, implicit „nostalgice”, iar pe de altă parte a adus după sine nevoia abordării unor straturi mai profunde ale istoriei

²⁸ Pe Schoenberg îl putem plasa între Einstein și Lenin atâta timp cât principiul relativității reprezintă substanța metodei dodecafonice-seriale, iar atitudinea profetică-revoluționară îl apropie de „visătorul din Kremlin” (după spusele lui H. Wells), deoarece, „totalitar” în esența lui, ca și „comunismul asiatic” al lui Vladimir Illici, sistemul dodecafonic-serial s-a putut menține în actualitatea interesului creator ceva mai puțin decât a durat proiectul comunismului bolșevic.

muzicale europene în calitate de referent nostalgic. Astfel, intensificarea cenzurii impuse atitudinii referențiale – am identifica-o drept „reflex” cultural – influențează la modul direct dimensiunea distanței temporale – tot mai avansată – la care este căutat un referent funcțional.

Primul grup de fenomene, cu implicita cenzură a funcției referențiale a însemnat o continuă aliniere a parametrului estetic într-un mod cât mai strict cu specificul dinamismului din zona imaginarului colectiv european. O înrâurire definitorie asupra acestuia au exercitat-o mai multe fenomene din zona științelor (științele sociale sau fizica), în special din domeniul unei noi viziuni asupra umanului – psihanaliza – cu toată deschiderea acesteia înspre conținuturile legate de subconștient – violența, tabu-urile și toată gama de restricții comportamental-atitudinale impuse și provocate de existența socială (isteria), formele mai puțin convenționale ale sexualității, necunoscutul esoteric și, poate, înspăimântător a conținuturilor onirice etc.

Realitățile existenței sociale – expansiunea industrializării, dar și cele două războaie mondiale (nesocotind multitudinea de războaie așa-numite locale) au impus două imagini ale inumanului – tehnicitatea, mașinismul și drama uniformizării pe care o impune (dez-afectarea laturii imaginative și a sensibilității în general) și barbaria „civilizată” – edificată pe linia suprimării codului comportamental-moral universal uman – față de care barbaria „popoarelor naturii” reprezenta imaginea unei cvasi-infantilități edenice.

Creația expresioniștilor din a doua școală vieneză este relevantă în acest sens – atât creația instrumentală, cât și, cu precădere, creația vocal-simfonică sau de operă. Dez-umanizarea „nudă”, explicită, prezentată în aspectele ei patetice („Wozzeck” de A. Berg, „Gurrelieder” sau „Supraviețuitorul din Varșovia” de A. Schoenberg, Sonata pentru două pianе și percuție sau Muzica pentru celestă, corzi și percuție de B. Bartok), sinistre („Erwartung” de A. Schoenberg), decadente („Pierrot Lunaire” de A. Schoenberg) sau abjecte („Lulu” de A. Berg sau „Mandarinul miraculos” de B. Bartok) reprezintă un argument suficient în ilustrarea situației în care referentul nostalgic este cenzurat într-un mod definitiv. „Dez-nudarea” unei prezentări obiectivizate, amplificate metaforic până la nivelul unui model universal valabil al barbariei „civilizate”, simbolic și emblematic al stărilor și dinamismului imaginarului colectiv – toate acestea reprezintă o sumă elocventă de consecințe, poate, nu doar în sensul suprimării atitudinii referențiale care stă drept semn și indiciu al integrității și continuității culturale, ci, mai în detaliu, al unei energii centripete pe care o asigură totalitatea „simbiotică” a constituentelor ecuației sincretice – ritualicul, mitologicul și sacralul.

În situația în care ritualicul și mitologicul reprezintă două componente „epuizate” în sens referențial, întreaga energie „corozivă” este concentrată asupra ultimei componente a ansamblului care este sacralul.

În același grup de articulare a inumanului, atinse însă oarecum explicit, din exterior, intră și esteticile „mașiniste”, de oglindire și realizare artistică a sporurilor semantice și imaginare „secrete” de avântul industrializării și mașinizării progresive a civilizației occidentale. Este un al doilea grup de fenomene reprezentat într-o gamă largă de genuri precum baletul „Saltul de oțel” de S. Prokofiev, simfonia „Uzina” de N. Mosolov, tabloul simfonic „Pacific 231” de A. Honneger etc.

A treia componentă, de această dată implicit muzicală imaginarului legat de reprezentările „meta-umanului” poate fi considerată una situată între fenomene bruitismul lui E. Varese și stochastismul lui Y. Xenakis.

De ce structura de „referent nostalgic” este atât de necesară: referentul ca structură și corelativ imaginar a „temporalității culturale”

Poate cea mai importantă funcție a „referentului nostalgic” este constituirea posibilității de *apelare retroversivă* (justificată artistic) a întregii istorii culturale a omenirii²⁹, astfel încât devine vi-

²⁹ În acest context „referentul nostalgic” reprezintă un exponent al procesului de *re-scriere continuă* a istoriei culturale (în cazul nostru, a istoriei muzicale) în sensul în care aceasta este *re-gândită* în funcție de prioritățile și posibilitățile morfologice, sintactice, semantice și estetice ale contextului în care procedura „referențială” este inițiată. Pornind de la titulatura ludică a unei

zibilă o funcție subtilă a câmpului cultural de a-și menține integritatea nu doar pe orizontala unui stil de actualitate (sau a totalității de stiluri constitutive ale unui câmp polistilistic de actualitate), ci prin această procedură de substanță recuperativă pe verticala filonului temporal-istoric.

De aici însă se desprind o multitudine de semnificații constitutive ale acestei energii plurimorfe care animă manifestarea structurii de „referent nostalgic”. Pe lângă funcția *recuperativă*, amintită deja,

Coeficientul *fițional* al procesului de „recuperare prin referent” (în fapt, de prezentificare a referentului) se materializează într-o procedură de re-semnificare substanțială a „referentului”³⁰ apelat, deoarece procedura de apelare este realizată prin mijloacele, structurile și, în general, posibilitățile unui context al cărui specific, în comparație cu specificul contextului „referențial”, este definit mai întâi de toate printr-o *alteritate radicală*. Această

lucrări muzicale – „Moz-art” sau de la filmul „Amadeus” de Milos Forman, de la titluri de lucrări științifice precum „Actualitatea muzicii mozartiene” (sintagmă transferabilă, de altfel, asupra creației oricărei alte personalități artistice de proporții – Bach, Beethoven, Wagner, Debussy etc.) și până la succesivele reeditări ale partiturilor mozartiene în zeci de tomuri produse de Institutul Mozart, datele *domeniului istoric* sunt în permanență re-puse în actualitate poate nu atât în urma unei nevoi *recuperative*, cât urmând, firesc, intuiția faptului că datele domeniului cultural reprezintă, de fapt, structuri ale unei *actualități expansive*, atât înspre segmentul temporal al trecutului, cât și, în sensul unei „recuperări anticipative”, pe segmentul virtualității.

³⁰ În acest sens este relevantă creația compozitorului estonian, naturalizat în Germania, Arvo Pärt sau a compozitorului ex-sovietic de origine germană Alfred Schnittke.

ar putea însemna cu același succes și *incognoscibilitate absolută*, din moment ce putem constata că sonoritățile unui *cantus gemelus, faux-bourdon* sau a unei missa „L’homme armée” de G. de Machaut surprind în primul rând prin „exotismul” lor extra-actual. În acest sens, compozițiile unui trecut îndepărtat, deci deja definitiv *uitat* ca practică activă a unor mase largi de compozitori, interpreți sau auditori, trezesc o reacție similară la contactul cu unele compoziții nu neapărat chiar ultra-moderne. În acest sens o compoziție de E. Varese („Deserts”) sau L. Berio (Secvențele pentru instrumente solo), E. Denisov (Simfonia de cameră), A. Schoenberg („Fünf orchesterstücke”) sau A. Webern (Cantatele pentru voce și grup instrumental) trezesc (publicului larg de auditori nu neapărat inițiați) senzații similare de „exotism” și „incapacitate cognitivă”.

Ideea unei *alterități funciare* a fenomenelor culturale (și în special muzicale) ar putea fi re-citită într-o cheie care mai degrabă le apropie³¹ (prin funcția *adaptativă* a proceselor de *apelare referențială ficționalizantă*) ca elemente constitutive ale unui hiper-„puzzle” trans-temporal decât le-ar separa în calitatea lor de *alterități temporale*. Specificul unui *cronotop cultural* poate fi identificat doar în momentul maximei lui dezvoltări, atunci când devine vizibilă în toată intimitatea ei „personalitatea” stilistică a unei epoci culturale și nu pe

³¹ Și cu aportul activ chiar a practicilor de re-interpretare – dirijori ca Harnoncourt sau Herrewege sunt cazuri deja celebre în acest sens.

linia identificării „hotarelor” între epoci care la oricare încercare de a le trasa cu o precizie „pozitivistă” dau dovadă de o progresivă lichefiere, epocile stilistice întrepătrundându-se reciproc și cu atât mai mult cu cât efortul cercetătorului de a le separa este mai mare. Iar într-o asemenea reprezentare „personalitățile” unor epoci artistice cum au fost „Ars antiqua” sau „Ars Nova”, Impresionismul sau Renașterea muzicale, „Prima” (Clasicismul vienez) sau a Doua școală vieneză devin participante (cu drepturi depline) la comunitatea culturală definită drept muzica Europei Occidentale, o comunitate ai cărei membri incontestabili din punctul de vedere al unor „performanțe” structurale, expresive, estetice etc. și care în nici un caz nu pot fi supuși unei comparații atât de grosolane (inadecvate și impertinente din punctul de vedere al conținuturilor imaginare) pe criteriul „competitivității” valorice.

Apelarea retroversivă, amplificată și de posibilitatea apelării selective a unei configurații culturale – țintă, semnifică, în termenii unei imagini globale, de proporții, nu altceva decât o mutație, bineînțeles imaginară, însă nu mai puțin obiectivă, a imaginii câmpului cultural ca *succesiune de etape sau/și perioade stilistice* în una a cărei specific rezidă în posibilitatea proceselor de *apropiere* și chiar mai mult, de *simultaneizare* sau chiar *sincronizare* a *succesiunii istorice* într-o structură de *vase comunicante* existând *concomitent* și nu doar prin mecanismele memoriei, ci în calitatea lor de date asumate ca *structuri de actualitate*.

O a doua semnificație importantă a funcției „referențiale” este și efectul acestei atitudini asupra reprezentărilor asupra temporalității. Ideea, conceptul și mecanismele funcției „referențiale” re-instauraază posibilitatea imaginării unui *timp ciclic*, spre deosebire de *timp linear*, un timp al discontinuității și al succesiunii, un timp al ideii *înaintării progresive*, într-o continuă amplificare a „performanței”, corelativ, chipurile, funcțional în domeniul practicilor artistice. În această din urmă viziune progresistă (să nu-i spunem pro-marxistă) un motet izometric medieval trădează o „performanță” (structurală, expresivă, sugestivă) redusă în comparație cu o simfonie beethoveniană, o sonată scarlatiană sau chiar haydniană ar fi mai puțin „performantă” decât sonatele brahmsiene, iar cvartetele aceluiași Haydn ar fi, în urma „progresului” realizat timp de două secole, mai puțin „utilă” (poate doar în calitate de referent muzeal) decât cvartetele lui Bartok.

Într-o structură imaginară a temporalității culturale lineare și, bineînțeles, progresiste, cu această succesivă „lăsare în urmă” a unor etape „uzate moral” în urma probării practice³², nu pot fi explicate altfel decât doar în termenii „antagoniști” ai înaintării progresive, spre exemplu, permanența stării de criză (în special estetică) a genului de operă, atunci când „noul” era generat în urma „crizei” unor configurații „uzate” ale genului, sau a atitudinii contestatare a exponenților unor noi

³² Ne amintim aici de ideea „muzeului muzical” aparținând compozitorului Anatol Vieru.

stiluri (Debussy, Schoenberg sau Varese) față de stilurile „istoricizate”.

Mai mult, această imagine a înaintării cu prețul „uitării” trecutului sau a contestației ca simptom al unei „amnezii” autoimpuse (a doua școală vieneză sau curentele avangardelor postbelice) nu ar presupune în nici un caz generarea unei nevoi și, implicit, funcții „referențiale” atâta timp cât progresul impune o acerbă „autoexorcizare” în căutarea noului cu orice preț³³. În această optică „noul” înseamnă în primul rând un următor pas în succesiunea logică și, implicit, lineară de înaintare înspre stări caracterizate de o tot mai intensă și diversificată articulare a calității și valorii de „nou”.

Însă această structură „referențială, fapt paradoxal, există punând astfel sub „interdicție” chiar reprezentarea, dar și întreg imaginarul legat de structura *temporalității culturale lineare*. Astfel,

³³ Chiar dacă existența ideii de „nou” o constatăm încă din alăturarea titlaturilor stilistice „Ars antiqua” și „Ars Nova” sau, spre exemplu, genul de *dramma per musica* era considerată (în a doua jumătate a secolului XVI) drept „*stille nuovo*”, nu putem constata această preocupare explicită pentru „noutate” la compozitori precum O. Lasso, H. Schutz, A. Vivaldi, A. Corelli, D. și A. Scarlatti, J. S. Bach, W. A. Mozart sau L. van Beethoven. De abia începând cu stilul romantic, pe linia valorii crescânde pe care o capătă subiectivitatea artistului-creator și, implicit, „personalitatea” produsului artistic, putem constata generarea acestui „complex al noutății” ca valoare explicită a produsului artistic-muzical. Este o situație care vine într-o totală opoziție, spre exemplu, cu situația în care J. S. Bach realizează transcrierea concertelor pentru vioară a lui A. Vivaldi, nemaivorbind de acea universalitate a limbajului muzical baroc în sensul în care acesta s-a impus în perioada respectivă drept o autentică structură trans-națională, întreaga Europa muzicală „vorbind”, practic, un limbaj muzical cvasi-omogen.

într-un mod, să-i spunem, natural, firesc și neos-tentativ, implicit, articularea imaginarului cultural re-aduce în actualitate structurile temporalității ciclice³⁴, obiectivitatea și utilitatea funcțională a recurgerii nu atât, poate, la o structură stilistică a anterioară temporal, ci doar la o structură vecină, „din preajmă”, una proximă într-o ordine emina-mente spațială a realității culturale.

Nu în ultimul rând fenomenul referențialității înseamnă și posibilitatea unor procese de re-scriere și re-semantizare a „vechiului”, prin acest fapt conferindu-le, practic, valoarea de „nou” sau mai degrabă „inedit” (în condițiile contextului de actualitate), acest fapt reprezentând o funcție a procesului de „prezentificare”, deci de re-citire în termenii prezentului. Altfel spus, prin mecanismele referențialității apare posibilitatea de a angaja, prin re-actualizare/prezentificare și, implicit, ficțio-nalizare, un proces de extindere/expansiune a stă-rii de actualitate înspre straturi temporale tot mai profunde, îndepărtate, din punct de vedere *linear*, de *punctul* nostru de actualitate. În această situ-ație se pune și problema asumării consecințelor,

³⁴ Genealogic vorbind, ideea și reprezentarea realității cul-turale drept una ciclică nu este ceva nou deoarece, „... mulți umaniști credeau într-o interpretare ciclică a istoriei, în virtutea căreia o epocă poate fi un fel de repetare sau reluare al uneia mai vechi” (Burke, p. 25). Este relevantă continuarea ideii – „Unii dintre ei considerau că pot deveni, ei și concetățenii lor, «noi romani», în sensul de a vorbi, a scrie, a gândi ca romanii și de a le emula realizările, de la Colosseum și «Eneida» la însuși Imperiul Roman. Această idee a unei reluări a trecutului poate să fi fost, așa cum s-a sugerat mai sus, un mit, dar era un mit pe care unii nu numai că-l credeau, ci îl și trăiau.” (Burke, idem)

Muzica și sensul sincretical nostalgiei

chiar cu verosimilitatea foarte avansată a faptului de a conștientiza că procesele de re-scriere și re-citire a unor artefacte aparținând „stilurilor istorice” să producă nu altceva decât simulacre valorice garantate cu deplină măsură din punct de vedere al valabilității și exemplarității culturale.

Bibliografie

- ARENDT, H., *Între trecut și viitor. Opt exerciții de gândire politică*, Editura Antet, Prahova,
- BATTISTI, E., *Antirenașterea*, Editura Meridiane, București, 1982 (vol. I și II)
- BERCE, S., *Nostalgia prezentului și modernitatea romanului românesc*, Editura Echinox, Cluj, 2000
- BOIA, L., *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, Editura Humanitas, București, 2002
- BURKE, P., *Renașterea*, Editura ALL, București, 1998
- BRAGA, C., *10 Studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999
- CODOBAN, A. *Sacru și ontofanie. Pentru o nouă filosofie a religiilor*, Editura Polirom, Iași, 1998
- CORNEA, A., *Sciere și oralitate în cultura antică*, Editura Cartea Românească, București, 1988
- DELEUZE, G., *Diferență și repetiție*, Editura Babel, București, 1995
- DELUMEAU, J., *Civilizația Renașterii*, Editura Meridiane, București, 1995 (vol. I și II)
- DROUOT, P., *Șamanul, fizicianul și misticul*, Editura Humanitas, București, 2003
- DRÎMBA, O., *Istoria teatrului universal*, Editura SAECULUM I. O., București, 2000
- DURKHEIM, E., *Formele elementare ale vieții religioase*, Editura Polirom, Iași, 1995
- FREUD, S., *Totem și tabu*, în: *Opere. Studii despre societate și religie*, Editura Trei, 2000

- ELIADE, M., *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 1992
- ELIADE, M., *Nostalgia originilor*, Editura Humanitas, București, 1994
- ELIADE, M., *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995
- GENNEP, A. von, *Riturile de trecere*, Editura Polirom, Iași, 1996
- GENNEP, A. von, *Totemismul. Starea actuală a problemei totemice*, Editura Polirom, Iași, 2000
- GHECIU, R., *Melpomene, Erato, Euterpe*, Editura Eminescu, București, 1990
- LANGER, S., *Filosofia v novom kliuce* (Filosofia într-o nouă cheie), Editura Respublika, Moscova, 2000
- LIVANOVA, T., *Istoria muzicii Europei occidentale (până în 1789)*, Editura Muzîka, Moscova, vol. – 1983, vol. II – 1982
- VERNANT, J.-P., *Mit și gândire în Grecia Antică*, Editura Meridiane, București, 1995
- VERNANT, J.-P., *Mit și religie în Grecia Antică*, Editura Meridiane, București, 1995

Concluzii

Rândurile care urmează mai jos nu se structurează în ideea unor concluzii propriu-zise. Le folosim mai degrabă pentru a formula o sumă de principii de care ne-am ghidat în conceperea textului de mai sus.

În primul rând nu am dori în nici un caz să lăsăm impresia că ne-am propus în mod intenționat să surprindem sau să impresionăm pe cineva cu aserțiunile, principiile, narațiunea sau ideile diriguitoare ale textului nostru. În aceeași ordine de idei, nu am urmărit neapărat să fim originali cu orice preț. Chiar din contră, ne-am propus să lăsăm textul să se desfășoare de la sine, relevând pas cu pas, într-un mod gradat și acumulativ, ordinea lucrurilor pe care însă, important, însăși lucrurile le-ar reclama cu o anumită necesitate care ar decurge din însăși creșterea și relaționarea lor firească. Singurul criteriu al concatenării informațiilor a fost nu atât logica metonimică – a alăturării și îmbinării -, ci mai degrabă ideea multiplicării fractale și creșterii vegetale, a germinării dintr-o singură „sămânță” pe criteriul acelei simpatii care leagă toate „personajele” textului nostru și care, presupunem, la origini s-au și conținut toate într-un „nucleu” primordial¹.

¹ În acest sens, nu am optat pentru o bibliografie supra-dimensionată, nu am ținut neapărat la „etajarea” trimiterilor în

Însăși desfășurarea textului a urmărit, deci, logica unei „modelări simpatetice” în ideea re-inventării acelui scenariu în conformitate cu care s-au și petrecut toate lucrurile. Lucrurile se leagă de lucruri, cuvintele de cuvinte, obiectele de obiecte, evenimentele de evenimente. Iar dacă un text poate fi asemuit în desfășurarea lui cu o reprezentație, cu un „teatru imaginar”, atunci trama narativă a lucrării noastre s-a structurat în conformitate cu ideea unei „drame a ideilor”, în care totul se desfășoară în limitele unui context strict determinat, cu o finalitate previzibilă, fapt care sporește cu atât mai mult puterea desfășurării evenimentțiale a textului. Cu o mai mare aproximare am putea afirma însă că această „dramă a ideilor” s-a constituit mai degrabă ca o „dramă a imaginilor”, dacă nu și ca o „dramă în imagini”, unde, firește, nu poate fi vorba despre „evenimentele-personaje” în sensul propriu al cuvântului, deoarece fiecare text în cel mai bun caz poate fi considerat a fi doar o de-scriere a unui virtual scenariu al realității propriu-zise. Se poate vorbi

subsolul paginii și, în egală măsură nu am căutat să recurgem la surse greu identificabile sau accesibile pentru oricine ar dori să răsfoiască o carte din lista bibliografică. Poate chiar mai mult, am considerat oportun a utiliza ceea ce numește „open source” – preluări directe de text de pe internet și inserarea acestora în textul nostru atâta timp cât ne raportăm la ceea ce este un „bun simț intelectual” sau, altfel spus, capacitatea de a identifica o anume corectitudine a semnificațiilor și, evident, pertinența utilizării acestora în ecuația discursului. Și nu în ultimul rând am încercat să evităm ceea ce Sloterdijk numește „culturism intelectual”, emfaza, prețiozitatea și imaginea unei anume superiorități cu orice preț.

doar despre „imagini” și, într-o ordine decentă a aserțiunii, despre un discurs „în imagini”. Astfel, fiecărui „personaj” textual luat ca „obiect” al realității textuale îi corespunde o „image”, iar întreg discursul se structurează în ordinea articulării unei hermeneutici a „imaginilor” pe care le au „personajele” descrierii noastre.

Am preferat să operăm cu informații simple, fără a construi o tramă narativă prea complexă, ca să nu-i spunem complicată. Pe prim-plan, firește, se situa principiul unei „rezoluții” cât mai mari pe fenomenele și evenimentele descrise atât pe întreaga durată a desfășurării discursului, cât și în profunzimea structurii lor de semnificație. În acest sens, nu am insistat pe o desfășurare abuzivă a listei bibliografice, deoarece este evident că pentru orice text există o limită optimă a suficienței argumentaționale, să-i spunem un prag, al veridicității și credibilității necesare pentru ca textul să poată sta drept semn și simbol al realității pe care o descrie.

Însă de abia încheind scrierea lucrării de față, s-a relevat cu o dureroasă acuitate discrepanța între cele două stări ale textului, între *forma* lui *intuitivă*, vie, plasată într-o continuă pulsație a diversificării semantice și orientată într-o continuă creștere și diversificare a imaginilor și *forma* lui *scriptică*, statică, imobilă, fixă și într-un fel *moartă* chiar prin faptul de a fi atins limita *finitudinii*, a *epuizării* și statuării drept o succesiune organizată de aserțiuni, silogisme, propoziții, paragrafe și capitole. Mai mult, chiar pe linia acestei *fixități*

pe care o are textul finit am constatat la nivelul imagistic-ideatic al textului ipostazierea postmodernității drept un fel de „purgatoriu” cultural, un „ev” al expansiunii simulacrului și kitsch-ului, al „second-hand”-ului cultural-artistic și, implicit, a culturii de masă, context care stă, escatologic vorbind, dacă nu dincolo de istoria lui Fukuyama, atunci undeva aproape de finele ei. Constatarea este cu atât mai neplăcută, cu cât în nici un caz nu am dorit să scriem un text sau, altfel spus, o Carte care ar plasa lumea fenomenelor culturale între Creațiune și Apocalipsă. În nici un caz nu am dori să tragem limbile clopotelor fals-alarmiste și să propovăduim cu o nedisimulată vervă milenaristă sau, la antipod, misionar-revoluționară dispariția lumii în flăcările unei Judecăți (sau Jihad) sau în viforul și troienele ignoranței generalizate ale unui Ragnarök al culturii europene. Iar pentru a repara această stare de lucruri ni s-ar părea indicat să revenim foarte pe scurt la momentele principale ale lucrării noastre.

La o primă privire, „drama în imagini” a textului a urmărit procesul de absorbție gradată de partea laicului (profanului) a triadei ritualic-mitologic-sacru, conflictul articulându-se drept o „trilogie”, o reprezentare textuală în trei acte, în limitele succesiunii „evurilor” sincretic-sinteti-sin-cron. Este vorba aici de un „banchet” simbolic (unul cultural-istoric) la care profanul se înfruptă cu poftă din trupul sacrului. Din trupul descompus și puterzit al sacrului. Iar căderea spre profan s-a putut produce dintr-o „relaxare” ontologică a

sacrului. Putem imagina o situație shakespeariană, ca atunci când regele poate fi ucis doar în somn, tot astfel și sacrul putând fi asimilat de către profan doar pornind de la „relaxarea”, „degajarea” și, implicit, „slăbirea” sacrului.

După cum decurge de mai sus, o primă imagine a textului, de fondare a întregului discurs, una proprie și decurgând din semnificațiile imediate ale evenimentelor, este una a degenerescentei istorice a principiului sincretic, din a căru „relaxare” și ulterioară descompunere s-au relevat, gradat, etapele sau „evurile” sintetic și sincron. „Motorul” conflictului este celebra antinomie eliadescă sacru-profan, iar sensul desfășurării evenimentelor urmărește a prezenta procesul de absorbție gradată în profan a triadei arhetipale a câmpului religios care este ritualicul, mitologicul și sacrul. La fel, este vizibilă și acea specializare a „evurilor” laice/profane în a absorbi elementele triadei și nu oricum, ci în conformitate cu imaginea modului în care un boa-constrictor își înghite treptat prada, „îmbrăcându-se”, practic, pe ea. Motivul declanșării unor asemenea procese o putem reprezenta drept acea „invidie” pe care profanul o poartă sacrului și în virtutea căreia și purcede la „achiziționarea”/asimilarea elementelor constitutive fundamentale ale acestuia.

Apare, însă, la un moment dat o neclaritate provocată chiar de această „invidie” a profanului față de sacru, care se articulează într-o analogie perfectă cu relația Lucifer-Dumnezeu (diabolic-divin). Deranjează această inițială „disidență”

a laicului, acest anonimat neasumat până la urmă și care provoacă declanșarea strategiei de asimilare sau, la limită de „canibalizare” (exact ca în misterele lui Dionisos) a sacrului de către laic și, într-o ordine imaginară a lucrurilor, a apolinicului de către dionisiac. În acest context trebuie să imaginăm că fiecare dintre cele trei componente ale *sacrului de ordin superior* – ritualicului, mitologicului și sacrul (ca element al triadei) sunt rând pe rând atrase, convertite și înghițite în vastitatea intestinală a profanului. Mai întâi ritualicului, ca element explicit, de suprafață, de vizibilitate nemijlocită, ca formă; apoi mitologicul, imposibil de atins decât după ce energia protectoare a ritualicului ar fi fost desființată, ca materie, ca și carne, măduvă, pulpă, ca și entitate totuși cognoscibilă și asimilabilă prin limbaj; și în final, sacrul, cel mai greu de a fi convertit sau/și pervertit, ca suflet – suflu, spirit, componentă abstractă și, la polul ritualicului, invizibilă și sesizabilă doar în condiții proprii.

Profanul, deci, atrage, convertește și asimilează (aproape alimentar) constituentele triadei arhetipale. Ar trebui să presupunem că se urmărește o deposedere a religiei de semnele ei distincte, o de-ritualizare, o de-mitologizare și, cel mai strașnic și îngrozitor lucru, o de-sacralizare. Cronica evenimentelor din realitatea desfășurării lor ne spune ca așa s-a și întâmplat, într-o totală conformitate cu ideea lui Marcel Gauchet care vorbește despre „dezvrăjirea lumii”: genurile muzicii sacre (în special missa) au fost intens concurate de către opera profană (ideea cercetătorului german Paul

Bekker), care la rândul ei, intră într-o competiție acerbă cu un alt gen profan care este simfonia, iar de aici încolo lucrurile se amestecă într-o babilonie tot mai mare. Însă nu constatăm în nici un caz faptul dispariției definitive, reversibile, din câmpul religios al elementelor triadei. Fiind deposedată de constituentele sale fundamentale, religia ar fi trebuit să și dispară ca tip de practică. Însă religia există cu tot cu constituentele sale. Ele există în continuare, iar noi constatăm că ireparabilul nu s-a produs. Ele coexistă, dacă nu sincretic, atunci măcar într-un mod sincron.

De aici reiese că nu este pierdut chiar totul și că imaginea unui Purgatoriu cultural postmodern nu este decât o imagine de prim-plan, de aparență, iar lucrurile interacționează pe mai multe planuri de interdeterminare și la diverse niveluri de profunzime. Deci, revenim la constatarea aceleia „invidii” a profanului față de sacru și faptul că energia acestei atitudini reprezintă o cauză suficientă și un motiv puternic pentru a determina profanul să... să facă ce? Am constatat deja că profanul nu poate „îngurgita” sacrul și nici nu este în stare să realizeze un astfel de lucru (să-l atragă, să-l con/pervertească și în final să-l înghită). Trebuie să admitem o altă variantă și să ne ghidăm după un scenariu în care profanul se mulțumește să elaboreze *analogii* ale triadei religioase (ritualic-mitologic-sacru) atâta timp cât aceste trei constituențe stau drept semn al puterii, una generativă și, în același timp, de organizare centripetă a realității. Deci, *sacru de ordin superior* (îi putem

spune categorial – *religiosul*) deține o sumă de atribute pentru care merită a fi invidiat cu toată puterea.

Pornind de la această ipoteză, devine evident că în fața laicului stau mai multe probleme pe care acesta și le rezolvă prin intermediul unei *proceduri mimetice*, alegând, evident, drept referent chiar *sacrul* însuși. Ne-am putea întreba ce alți referenți ar mai exista în afara *sacralui*, iar dacă ar fi fost, care dintre ei ar putea egala puterea exemplarității și calitatea perfect justificată de model exclusiv, unic, pe care în ochii profanului o are sacralitatea? Revenim însă la faptul că ordinea în care profanul asimilează, rând pe rând, la început ritualicul, mai apoi mitologicul și, în final, sacrul, sugerează, deși într-un mod mediat, acele „complexe”, „angoase” sau „frustrări” pe care a trebuit să le defuleze (decompenseze) în ascensiunea lui istorică înspre prim-planul unei aparente suficiente identitare.

O primă problemă ar fi *anonimatul*. Nici ancestralitatea popoarelor naturii, nici Antichitatea nu au cunoscut dihotomia sacru-profan, care ca structură de reprezentare este de dată recentă. Degenerarea începe de abia în Evul Mediu, iar în Renaștere se și produce ruptura și abordarea *mimetică* a ritualicului servește atingerea mai multor obiective.

Prin vizualitatea și vizibilitatea ritualului ca tip reprezentățional de spectacol în primul rând audio-vizual, profanul își asigură posibilitatea unei propagări mai eficiente, mai intensificate ca stimul

și posibilitate de răspândire cât mai largă. Mai trebuie amintit faptul că valența stării de *artisticitate* conferă acestui simulacru ritualic care este, spre exemplu, opera, aparența unei incontestabile consistențe valorice prin însăși faptul *distanței* între scenă și public, prin convenția care leagă și vitalizează relația între *text (autorul)*, *acțiune (actanții)* și *public*, prin hiperdeterminarea pe care o exercită puterea *ficțiunii* care, în fapt, reprezintă un *simulacru* (optim ca și credibilitate) a realității obiective, însă una *amplificată* afectiv și imaginativ. Spre deosebire de contextul sacral, în care, spre exemplu, ritualul șamanic oferea ceva cât se poate de real drept efecte, în cazul ritualului profan nu este vorba despre altceva decât despre un truc.

A doua problemă a profanului a fost *discursul*, la origini nici de departe tot atât de eficient și universal valabil ca, spre exemplu, discursul preoțimii (egiptene, iudaice, asiatice sau grecești). Prin comparație cu puterea discursului sacral, profanul putea la limită să realizeze doar o *bolboroseală*, un *murmur* dezarticulat și util doar în contextul existenței cotidiene. Teatralitatea se impune într-un prim moment ca *discurs pentru profani*, însă un discurs impregnat până la „măduvă” de originile sale sacre. Publicul profan este învățat să evalueze realitatea prin referirea la modelele sacre ale mitologiei, prototipuri puternice, niciodată identificabile în realitatea imediată. Altfel spus, publicul învață să trăiască *mila și frica* față de ce i se putea întâmpla unui Celălalt, bineînțeles fictiv.

Și *mila* și *frica* își găseau o eventuală prelungire în efectele curative (purgative) ale purificării *kathartice*. Publicul învață să evalueze *mila* și *frica*, să le înțeleagă în adâncime, să le diversifice, iar prin referenții mitologici, încearcă să evalueze propria existență. La fel stau lucrurile și cu agora, în care *political* se impune drept structură a sacrului, ficțională și utopică și ea, prin însăși atitudinea tuturor cetățenilor față de ea. Prin frecventarea agorei, statut deținut doar de cetățenii-bărbați, oamenii, după cum afirmă chiar Jean-Pierre Vernant, învățau să *comune* și să *înțeleagă*. Se vorbea simultan, de aici, poate, și termenul de *synagoge* (*syn-agoge* – reunire, adunare, culegerea de cazuri particulare ducând la un universal – *Termenii filozofiei grecești*). În agora se mergea pentru a asculta discursuri, pentru a vorbi și pentru a participa, iar toate aceste trei situații ofereau suficiente motive și posibilități pentru a-l cunoaște pe Celălalt, de această dată la modul cât se poate de real.

Asimilarea legităților discursive, amplificarea curiozității, mirării și relevarea apetitului pentru o cunoaștere necondiționată a dus, treptat, la însăși suprimarea fantasticului și fictivului mitologic, la izgonirea eroilor și divinităților, și la proliferarea unui fantastic și fictiv de ordin rațional. Același J. P. Vernan relatează exact în acești termeni misterul nașterii filosofiei.

Ultima problemă ar fi substanța prin care este asigurată energia ce pune în mișcare tot sistemul. Poate chiar puțin altfel. Ultimul prag (în spatele

căruia s-a și retras sacralitatea) a fost pragul pe care l-a constituit iluzia atotputerniciei cunoașterii, or profanul a trebuit la un moment dat să accepte că limita cunoașterii se extinde doar până acolo de unde începe misterul. Altfel spus, muzica începe acolo de unde se termină puterea cuvintelor sau, mai mult, adevărata muzică începe dincolo de sunete. Nu era posibil a se elabora o *analogie* profană a sacrului. Astfel ne-am putut mulțumi și cu hermeneutica, adică știința căii de a accede la sens, la sensuri și, ideal și utopic, la toate sensurile. Idealul Kabbalei în care legitimitatea lumii obiective rezidă în literele și sensurile unei singure cărți a părut a fi prea ispititoare pentru a fi respinsă. Deci, ne-am oprit la hermeneutică, care este, într-un sens propriu, mai degrabă știința multiplicării excesive a semnificațiilor.

Profanul va *imita* sacrul și va încerca să dobândească puteri similare cu cele deținute de către *sacru* prin elaborarea unor *simulacre* ale atributelor acestuia. Putem presupune că profanul va purcede la elaborarea treptată, prin procedura *copy-paste*, a unui propriu *ritualic*, apoi *mitologic* și, în final, *sacru*. Lucrurile, evident, evoluează în această direcție, oarecum într-o conformitate cu povestea ucenicului-vrăjitor care le încurcă pe toate și provoacă doar dezordine și un interminabil lanț de confuzii. Aici ne-am putea întreba dacă va exista și în contextul ideilor noastre un moment în care toate astea se vor termina o dată cu revenirea maestrului-vrăjitor. Și asta doar în cazul în care mai există vreunul.

Putem observa aici articularea trifazică a sistemului, iar fiecărui element al triadei arhetipale – ritualicului, mitologicului și, în final, a sacrului – îi corespunde câte o stare, i-am putea spune (prin similitudine) „ev”, din triada formulată de filosoful Aurel Codoban – ontologic, gnoseologic și hermeneutic². Anonimatul corespunde etapei ontologice, învățarea discursului corespunde etapei gnoseologice, iar punerea în mișcare a întregului sistem, accesul la substanță se deschide abia o dată cu puterea de a interpreta semnificațiile. Altfel spus, de a genera *simulacre*.

Este vizibil însă faptul că *simulacrele* profane ale atributelor sacre nu dețin aceeași putere de organizare a realității, însă nu putem nega faptul că o putere, totuși, există, și anume puterea generativă. În lipsa componentei *restrictive*, ale unor filtre foarte puternice și, în același timp, subtile pe care sacrul le deține și drept atribut al superiorității și „nobleții” sale transcendente, profanul în lăcomia lui a optat pentru exclusivitatea unei singure energii – a multiplicării, necondiționate altfel decât de către o funcție incomparabil mai slabă decât oricare dintre funcțiile sacrului și anume – funcția artisticității. O putem reprezenta aici drept o formă slăbită sau, eventual, chiar slabă, o emulație mimetică a funcției referențiale din câmpul sacrului. Însă dacă în zona activităților religioase orientarea referențială era realizată înspre modelul

² În: Codoban, A., *Semn și interpretare. O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică*, Ed. „Dacia”, Cluj-Napoca, 2001

transcendental al lumii superioare în perfecțiunea și puterea ei în comparație cu lumea noastră imperfectă și slabă, activitățile artistice (ca atribute ale orientării laice) au fost hiperdeterminate de exclusivitatea referentului uman, al afectivității și imaginației acestuia, al trăirilor și experienței lui. Altfel spus, al posibilului în limitele umanului. Iar prin expansiunea și generalizarea acestui tip de reprezentare a lucrurilor, însuși sacrul își schimbă statutul și din referent totalizator de ordin superior ajunge să reprezinte doar o structură a imaginarii și raportat la imaginile lui originare, el însuși devine un *simulacru*.

La acest nivel, expresia-cheie este *posibilul în limitele umanului*. Este vorba aici despre redimensionarea realității din optica umanului și nu a transcendenței. Este vorba despre o restituire și despre o recunoaștere a unor drepturi. Este vorba despre recuperarea unor sensuri, precum și despre rescrierea retroversivă a întregii istorii. Este vorba despre restabilirea unui echilibru.

Și al doilea scenariu pare a fi epuizat și procedăm la imaginarea unui al treilea, în care lucrurile ar trebui, cel puțin la nivel de idee, să se împace. Obiectivul primordial este eliminarea conflictului și configurarea unei interpretări care pe lângă concilierea contrariilor, ar oferi o imagine ceva mai permisivă, mai încăpătoare în ceea ce privește „spectacolul” ascensiunii laicului/profanului în prim-planul conștientului colectiv și instaurarea lui drept referent principal. Am ajuns la nivelul la care nu mai este suficientă imaginea

„invidiei”, „poftei”, „simulării”, „ieșirii din anonim”. Imaginea în care toate acestea au reprezentat scopuri (credibile și funcționale) este, firește, o aparență și pornim de la ele considerându-le a fi, mai degrabă, mijloace. Spus altfel, nu considerăm că se mai poate vorbi despre scopuri propriu-zise altfel decât în măsura în care le putem considera energii implicite contextului relațional între cele două lumi, între cele două reprezentări și între cele două imagini – a sacrului și a profanului.

Aici ne rămâne doar un cuvânt în calitatea lui de cheie și anume – *echilibrul* și ipoteza că întreg traiectul nu a fost realizat nici în vederea „dezvrăjirii” lumii (chiar dacă putem constata anume acest efect în lumea înconjurătoare) sau „îngurgitării” sacrului de către profan, dar nici în intenția programatică de a elabora *analogii* profane ale triadei sacre *ritualic-mitologic-sacru*. Ultima noastră ipoteză se referă cu precădere la o stare de lucruri similară cu iraționalitatea și, firește, organicitatea, firescul suprem al unui fenomen natural. Lucrurile trebuiesc privite altfel.

Totul începe cu hegemonia sacrului, cu totalitatea lui atotcurpinzătoare și înglobatoare, bineînțeles, conferind coeziune și coerență lucrurilor lumii, aranjându-le centripet, orientate înspre sinele sacrului postat în centrul lumii. Pornind de aici, putem prezuma ca întregul proces este declanșat nu atât în virtutea unei „profanări”, cât, poate, în ideea restabilirii unui echilibru prejudiciat prin însăși această supradimensionare a sacralității, iar ceea ce s-a urmărit a fost, în fapt, nimic

mai mult decât încercarea de a scoate sacrul de sub hegemonia religiei. Altfel spus, s-a urmărit nimic altceva decât ideea (reiterată mai ales de către ideologia komunistă) universalizării sacrului, un fel de „democratizare” a acestuia, bineînțeles, în contextul și în termenii laicului, lumescului și în sensul deschiderii circulare a lumii și nu a coagulării ei ca semn al unei închideri constante asupra unui *umbilicus* care era sacrul.

Ajunși la finele concluziilor noastre, afirmăm evidența faptului că s-ar putea ca profanul/laicul să nu fi urmărit absorbția, dislocarea sau, la limită, neantizarea sacrului (ceea ce nu ar fi fost posibil la modul propriu), cât mai degrabă restabilirea și menținerea unui echilibru, construindu-l pas cu pas, recâștigând teren și urmărind doar o anumită „egalizare” în drepturi și, evident, legalizare a statutului său de cultură completă în sensul real al cuvântului. Aceasta se întâmplă, practic, atunci când se recurge la elaborarea treptată a analogiilor profane cu structurile de rezistență ale *religiosului*.

Iată și o ultimă idee și anume că acele entități pe care le-am denumit *triada arhetipală* sau *constitutivă* a câmpului activităților religioase – fiind vorba despre *ritualic*, *mitologic* și *sacru* –, nu sunt structuri aparținând în mod exclusiv religiei decât în măsura în care acestea s-au relevat și s-au cristalizat în limitele acelei stări primare a conștiinței și, implicit, a imaginației animiste, mistice în substanța ei. Însă devine clar că aceste trei elemente au reprezentat trei structuri *arhetipale* mai întâi de

toate ale *umanului*, care în condițiile specifice ale *religiilor naturii* i-au asimilat formele particulare de materializare și care ulterior, cu timpul, au ajuns să fie considerate drept forme organice, proprii. Trebuie să amintim aici titlul unui capitol din celebra lucrare *Filosofia într-o nouă cheie* de Susane Langer și anume – *Simbolurile vieții ca rădăcini ale sacrului*, capitolul imediat următor având un titlu asemănător, însă de această dată cu referire la mit – *Simbolurile vieții ca rădăcini ale mitului*. Astfel recuperăm, poate, ceva din imaginea justă asupra situației în care ambii poli ai antinomiei *sacru-profan* gravitează în jurul epicentrului deținut de valorile *umanului*, printre care se numără, firește, și elementele respectivei antinomii.

Într-o astfel de relaționare *sacrul* își pierde caracterul exclusiv și nu mai stă drept atribut al unei realități superpoziționate ființei umane. *Sacrul* nu se revarsă peste om dintr-un receptacul transcendent, ci emană direct dintr-un epicentru al ființei umane organizând întreaga realitate înconjurătoare. Prezumăm aici o poziționare a *ritualicului*, *mitologicului* și *sacrului* undeva pe muchia unei linii de simetrie între *sacru* și *profan*, situație care devine vizibilă de abia o dată cu instaurarea „evului” *sincron*.

Afirmăm acest lucru, deoarece la cestălalt capăt al traiectului istoric observăm insistența cu care în limitele câmpului profan sunt elaborate cele trei entități (ritualic-mitologic-sacru), însă în

regim de *simulacru*³. Și toate aceste procese se articulează cu o deosebită putere, producând noi și noi variante, oferind concepții și soluții, reverberând într-o babilonie tot mai multicoloră și zgomoasă a noilor sensuri, semne, obiecte și lucruri.

Oleg Garaz

³ În planul existenței sociale evoluția sincreticului se prezintă în limitele unui model asemănător, atâta timp cât „... *rolul pe care l-a jucat termenul de "sincretism" în societățile fondate pe culturi religioase este astăzi jucat de termenul "multiculturalism" în societățile fondate pe culturi seculare.*” (în: P. Van der Veer, *Sincretism, multiculturalism și discursul toleranței*, [http://www.jsri.ro/old/html version /index/no_5/vanderVeer-articol.htm](http://www.jsri.ro/old/html%20version%20index/no_5/vanderVeer-articol.htm))

Bibliografie sistematizată

I. Istoria muzicii

- BRUMARU, L., *Curs de istoria muzicii*, Vol. I – *Antichitate. Ev Mediu. Renaștere*, Ed. Fundației „România de mâine”, București, 1996
- BUGA, A., SÂRBU, C., *Patru secole de teatru muzical*, Ed. Dustyle, București, 1999
- CHAILLEY, J., *40.000 ani de muzică*, Ed. Muzicală, București, 1967
- CIOMAC, E., *Viața și opera lui R. Wagner*, Ed. Muzicală, București, 1967
- EMMANUEL, M., *Histoire de la langue musical*, vol. 1-2, Paris, Librairie Renouard, 1928
- FIRCA, Cl., *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002
- GOLEA, A., *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Ed. Muzicală, București, 1987
- GRUBER, R., *Vseobșcaia istoria muzîki* (Istoria muzicii universale), Vol. I, Ed. Muzghiz, Moscova, 1960
- LEVIK, B., *Muzîkalnaia literatura zarubejnîh stran*, (Literatura muzicală a țărilor occidentale), Ed. Muzghiz, Moscova, 1955
- LIVANOVA, T., *Istoria zapadnoevropeiskoi muzîki do 1789 goda*, (Istoria muzicii occidentale până în 1789), vol. I, Ed. Muzîka, Moscova, 1983

Muzica și sensul sincretical nostalgiei

- LIVANOVA, T., *Istoria zapadnoevropeiskoi muzîki do 1789 goda*, (Istoria muzicii occidentale până în 1789), vol. II, Ed. Muzîka, Moscova, 1982
- O'BRIEN, E., *Mica istorie a muzicii*, Ed. Aquila, Oradea '93, 1998
- OCNEANU, G., *Istoria muzicii universale*, Vol. I, f.e., Iași, 1993
- POP, OANA-RODICA, *Prelegeri de istoria muzicii universale*, Multiplicat, Conservator, Cluj-Napoca, 1984
- SAVA, I., RUSU, P., *Istoria muzicii universale în date*, Ed. Muzicală, București, 1983
- SCHUBART, G., *O istorie a muzicii universale*, Ed. Muzicală, București, 1983
- ȘTEFĂNESCU, O *istorie a muzicii universale*, Vol. I, De la Orfeu la Bach, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995
- ȘTEFĂNESCU, I., *O istorie a muzicii universale*, Vol. II, De la Bach la Beethoven.
- ȘTEFĂNESCU, I., *O istorie a muzicii universale*, Vol. III, De la Beethoven la Brahms.
- TOMESCU, V., *Muzica daco-romană*, Vol. I, Ed. Muzicală, București, 1978
- TOMESCU, V., *Muzica daco-romană*, Vol. II, Ed. Muzicală, București, 1982
- WEOLETT, H., *Histoire de la musique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours en quatre volumes*, Paris, Max Eshig and Cie, 1923-25

I.A. Istorii

- ARCHIMBAUD, G. *Histoire artistique de l'Occident medieval*, 1992
- DRÎMBA, O., *Istoria teatrului universal*, Ed. SAECULUM I.O., București, 2000
- DUBY, G., *Artă și societatea: 980-1420*, Editura Meridiane, București, 1987
- DUBY, G., *Cele trei ordine sau imaginarul feudalismului*, Editura Meridiane, București, 1998
- DUBY, G., *Vremea catedralelor: artă și societatea*, Editura Meridiane, București, 1998
- ELIADE, M., *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 1992
- ELIADE, M., *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura Universitas, Chișinău, 1994 (volumele I, II și III)
- GUIZOT, F., *Istoria civilizației în Europa*, Editura Humanitas, București, 2000
- KOESTLER, A., *Lunaticii (evoluția concepției despre univers de la Pitagora la Newton)*, Editura Humanitas, București, 1995
- KOYRÉ, A., *De la lumea închisă la universal infinit*, Editura Humanitas, București, 1997
- GUTHRIE, W. K. C., *O istorie a filosofiei grecești*, vol. I, Editura Teora, București, 1999
- GUTHRIE, W. K. C., *O istorie a filosofiei grecești*, vol. II, Editura Teora, București, 1999
- TATARKIEWICZ, W., *Istoria esteticii*, Vol. I, Estetica antică, Vol. II, Estetica medievală, Vol. III, Estetica

- modernă (partea I), Vol. IV, Estetica modernă (partea II), Ed. Meridiane, București, 1978
- TATARKIEWICZ, W., *Istoria celor șase noțiuni*, Editura Meridiane, București, 1981
- URSEANU, T., IANEGIC, I., IONESCU, L., *Istoria baloului*, Ed. Muzicală a U.C. din R.S.R., București, 1967
- WINDELBAND, W., *Istoria filosofiei grecești*, Editura Moldova, Iași, 1995
- MARCUS, S., *Istoria muzîkalnoi estetiki*, Ed. Muzghiz, Moscova, 1959

II. Estetică – Filosofie – Imaginar

II.1. Estetica

- ANGI, Șt., *Prelegeri de estetică muzicală*, Vol. I-II., Editura Universității din Oradea, 2004
- BALEA, I., *Dialogul artelor*, Editura pentru literatură, București, 1969
- BESANÇON, A., *Imaginea interzisă (istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky)*, Editura Humanitas, București, 1996
- BOULEZ, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Suisse, Ed. Gonthier, 1963
- BREAZU, M., *Cunoașterea artistică*, Ed. Academică, București, 1960
- CĂLINESCU, G., CĂLINESCU, M., MARINO, A., VIANU, T., *Clasicism, Baroc, Romanticism*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971
- DONOSE, V., *Sinteze estetice*, Ed. Muzicală, București, 1988

- DUHAMEL, G., *Puterea muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1970
- ECO, U., *Arta și frumosul în estetica medievală*, Editura Meridiane, București, 1999
- FERRY, L., *Homo aestheticus*, Ed. Meridiane, București, 1997
- GENETTE, G., *Imanența și transcendența*, Ed. Univers, București, 1999
- GHECIU, R., *Melpomene, Erato, Euterpe*, Ed. Eminescu, București, 1990
- GIRARD, E., *Minciuna romantică și adevăr romanesc*, Editura Univers, București, 1972
- KREMLIOV, I., *Estetica prirodî v tvorcestve Rimskogo-Korsakova*, (Estetica naturii în creația lui Rimski-Korsakov), Ed. Muzîka, Moscova, 1962
- MAVRODIN, H., *Glaocoon sau prestigiul artistului în cetatea ideală*, Editura Paideia, București, 2000
- MCLEISH, K., *Aristotel. Poetica*, Editura Științifică, București, 2000
- MUNRO, Th., *Artele și relațiile dintre ele*, Vol. I-II, Editura Meridiane, București, 1981
- PAPU, E., *Apolo sau ontologia clasicismului*, Editura Eminescu, București, 1985
- PAREYSON, L., *Estetica. Teoria formativității*, Ed. Univers, București, 1977
- PETERS, F. E., *Termenii filozofiei grecești*, Editura Humanitas, București, 1993
- SPĂRIOSU, M., *Resurecția lui Dionysos*, Editura Univers, București, 1997
- STRAVINSKI, I., *Poetica muzicală*, Ed. Muzicală a U.C. din R.S.R., București, 1967
- ȘESTAKOV, V., *Ot etosa k affectu* (De la etos la afect), Ed. Muzîka, Moscova, 1975

- VIANU, T., *Opere*, Vol. 7, Ed. Minerva, București, 1978
WAGNER, R., *Opera și drama*, Ed. Muzicală, București, 1983

II.2. Filosofie. Eseistică

- ARENDT, H., *Între trecut și viitor (opt exerciții de gândire politică)*, Editura Antet, Prahova, 1997
ARISTOTEL, *Opere în patru volume*, Vol. 4 (Poetica). Academia de Științe a URSS, Institutul de Filosofie, Ed. Mîsli, Moscova, 1984
AUREGAN, P., PALAYRET, G., *Zece etape ale gândirii occidentale*, Editura Antet, Oradea, 1995
BOURDIEU, P., *Meditații pascalienne*, Editura Meridiane, București, 2001
DELEUZE, G. *Diferență și repetiție*, Ed. Babel, București, 1995
DERRIDA, J. *Diseminarea*, Editura Univers enciclopedic, București, 1997
DERRIDA, J., *(Ex)poziții*, Editura Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2001
FOUCAULT, M., *Cuvintele și lucrurile*, Editura Univers, București, 1996
FOUCAULT, M., *Arheologia cunoașterii*, Ed. Univers, București, 1999
HEIDEGGER, M., *Originea operei de artă*, Editura Humanitas, București, 1995
JANKÉLÉVITCH, V., *Ireversibilul și nostalgia*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
JAROSZYNSKI, P., *Metaphysics and Art* (Metafizica și arta) (adresă Internet)

- LANGER, S., *Philosophy in a New Key* (A study in the symbolism of reason, rite and art) (Filosofia într-o nouă cheie. Un studiu al simbolismului conștiinței, ritualului și artei), Editura Republica, Moscova, 2000)
- LIICEANU, G., *Tragicul*, Editura Humanitas, București, 1993
- LOSEV, A. F., Dialectica mitului, în: *Din opere timpurii*, Editura Pravda, Moscova, 1990
- MARGA, A., *Religia în era globalizării*, Editura Efes, Cluj-Napoca, 2003
- NICOLESCU, B., *Transdisciplinaritatea*, Editura Polirom, Iași, 1999
- NIETZSCHE, Fr., *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*, Editura Agatha, Pitești, 2003
- NOICA, C., *Modelul cultural european*, Editura Humanitas, București, 1993
- SLOTERDIJK, P., *Disprețuirea maselor*, Editura Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002
- SUHANȚEVA, V. K., *Kategoria vremeni v muzikalnoi culture* (Categoria timpului în cultura muzicală), Editura Lîbid, Kiev, 1990
- SUHANȚEVA, V. K., *Muzîka kak mir celoveka*, (Muzica – lume a omului) (adresă Internet)
- TOFFLER, A., *Al treilea val*, Editura Politică, București, 1983
- VIANU, T., *Filosofia culturii și teoria valorilor*, Editura Nemira, București, 1998
- WUNENBURGER, J.-J., *Filozofia imaginilor*, Editura Polirom, Iași, 2004

II.3. Imaginar. Esoterism.

- BOIA, L., *Pentru o istorie a imaginarii*, Editura Humanitas, București, 2000
- BOIA, L., *Jocul cu trecutul*, Editura Humanitas, București, 2002
- CAILLOIS, *Om și sacru*, Editura Nemira, București, 1997
- CAILLOIS, R., *Mit și om*, Editura Nemira, București, 2000
- CULIANU, I. P., *Călătorii în lumea de dincolo*, Editura Nemira, București, 1994
- CULIANU, I. P., *Eros și magie în Renaștere. 1484*, Editura Nemira, București, 1994
- DETENNE, M., *Stăpânitorii de adevăr în Grecia Arhaică*, Editura Symposion, București, 1996
- DETENNE, M., *Inventarea mitologiei*, Editura Symposion, București, 1997
- DONOSE, V., *Imaginarul real*, Ed. Muzicală, București, 1990
- DURAND, G., *Structurile antropologice ale imaginarii*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
- DURAND, G., *Figuri mitice și chipuri ale operei* (de la mitocritică la mitanaliză), Editura Nemira, București, 1998
- DURAND, G., *Aventurile imaginii* (imaginația simbolică, imaginarul), Editura Nemira, București, 1999
- DURAND, G., *Arte și arhetipuri*, Editura Meridiane, București, 2003

- DUVE, Thierry de, *Kant după Duchamp*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003
- ELIADE, M., *Mituri, vise și mistere*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
- GENNEP, A. VAN, *Formarea legendelor*, Editura Polirom, Iași, 1997
- GIRARD, R., *Violența și sacralul*, Editura Nemira, București, 1995
- GIRARD, R., *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*, Editura Nemira, București, 1999
- GOFF, J. le, *Civilizația occidentului medieval*, Editura Științifică, București, 1970
- GOFF, J. le, *Imaginarul medieval*, Editura Meridiane, București, 1991
- GOFF, J. le, *Pentru un alt Ev Mediu: valori umaniste în cultura și civilizația Evului Mediu*, Editura Meridiane, București, 1986
- GUÉNON, R., *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Editura Humanitas, București, 1995
- GUÉNON, R., *Marea triadă*, Editura Herald, București, 2005
- LIBERA, A. de, *Gândirea Evului Mediu*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000
- LIBERA, A. de, *Cearta universalilor: de la Platon la sfârșitul Evului Mediu*, Editura Amarcord, Timișoara, 1998
- VERNANT, J. P., *Originile gândirii grecești*, Editura Sympozion,

II.3.1. Arhetipologie

- BÉGUIN, A., *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1998
- BRAGA, C., *Zece studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999
- ELIADE, M., *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994
- JUNG, C. G., *Puterea sufletului (antologie)*, A patra parte, Editura Anima, București, 1994
- JUNG, C. G., *Psihologie și alchimie*, Editura Teora, București, 1996, vol. I-II
- JUNG, C. G., *Simboluri ale transformării*, Editura Teora, București, 1999, vol. I-II
- JUNG, C. G., *Opere complete* (vol. I – Arhetipurile și inconștientul colectiv), Editura Trei, București, 2003

III. Religie

- AUGÉ, M., *Religie și antropologie*, Editura „Jurnalul Literar”, 1995
- BESANÇON, A., *Dilemele mântuirii (Criza bisericii catolice)*, Editura Humanitas, București, 2001
- BORBÉLY, Ș., *Mitologie generală*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004
- CULIANU, I. P., *Experiențe ale extazului*, Editura Nemira, București, 1998

- DURKHEIM, E., *Formele elementare ale vieții religioase*, Editura Polirom, Iași, 1995
- ELIADE, M., *Nostalgia originilor*, Editura Humanitas, București, 1994
- ELIADE, M., *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994
- ELIADE, M., *Istoria religiilor*, Vol. I, II, III, Editura Universitas, Chișinău, 1994
- ELIADE, M., *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 1992
- FREUD, S., *Studii despre societate și religie* (Opere, vol. IV), Editura Trei, 2000
- GAUSHET, M., *Dezvăjirea lumii (o istorie politică a religiei)*, Editura Nemira & Co, București, 2006
- KERNBACH, V., *Biserica în involuție*, Editura Politică, București, 1984
- KERNBACH, V., *Mit. Mitogeneză. Mitosferă*, Editura Casa Școalelor, București, 1995
- MANOLESCU, A., *Europa și întâlnirea religiilor*, Editura Polirom, Iași, 2005
- NEMETI, S., *Sincretismul religios în Dacia Romană*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2005

III.1. Sacrul

- CODOBAN, A., *Sacru și ontofanie*, Editura Polirom, Iași, 1998
- ELIADE, M., *Sacru și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995
- OTTO, R., *Despre numinos*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996

- OTTO, R., *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996
- RIES, J., *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*, Editura Polirom, Iași, 2000
- WUNENBURGER, J. J., *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000

IV. Societăți primitive.

Antropologie. Șamanism. Magie.

- DELABY, L., *Șamanii tunguși*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
- DROUOT, P., *Șamanul, fizicianul și misticul*, Editura Humanitas, București, 2003
- ELIADE, M., *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, Editura Humanitas, București, 1997
- GENNEP, van A., *Riturile de trecere*, Editura Polirom, Iași, 1998
- MAUSS, M., HUBERT, H., *Teoria generală a magiei*, Ed. Polirom, Iași, 1996
- LÉVY-BRUHL, L., *Experiența mistică și simbolurile la primitivi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003
- LÉVY-STRAUSS, Cl., *Mitologice I. Crud și gătit*, Ed. Babel, București, 1995
- VARGAS LLOSA, M., *Povestașul*, Editura Humanitas, București, 1992
- MERCIER, M., *Șamanism și șamani*, Editura Moldova, Iași, 1993
- PETRESCU, N., *Primitivii*, Editura SAECULUM I. O., București, 2003
- SERVIER, J., *Magia*, Editura Institutul European, Iași, 2001

V. Antichitate. Tragedia antică

- BUFFIERE, F., *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, Editura Univers, București, 1987
- CUSSET, CH., *Tragedia greacă*, Editura Institutul European, Iași, 1999
- CORNEA, A., *Scriere și oralitate în cultura antică*, Editura Cartea Românească, București, 1988
- PETECCEL, S., *Agonistica în viața spirituală a cetății antice*, Editura Meridiane, București, 2002
- PETERS, F. E., *Termenii filozofiei grecești*, Editura Humanitas, București, 1993
- RACHET, G., *Tragedia greacă*, Editura Univers, București, 1980
- RUSU, L., *Eschil, Sofocle, Euripide*, Editura Tineretului, București, 1968
- VERNAN, J.-P., *Mit și gândire în Grecia Antică*, Editura Meridiane, București, 1995
- VERNAN, J.-P., *Mit și religie în Grecia Antică*, Editura Meridiane, București, 1995

VI. Renaștere

- BATTISTI, E., *Antirenașterea*, Editura Meridiane, București, vol. I-II, 1982
- BURKE, P., *Renașterea*, Editura ALLFA, București, 1998
- DELUMEAU, J., *Civilizația Renașterii*, Editura Meridiane, București, vol. I și II, 1995
- PANOFSKI, E., *Renaștere și renaștere în arta occidentală*, Ed. Meridiane, București, 1974

VII. Modernitate - Postmodernitate

BAUMANN, Z., *Etica postmodernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000

BENJAMIN, W., *Iluminări*, Editura Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002

CĂLINESCU, M., *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995

CODOBAN, A., *Semn și interpretare. O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică*, Ed. „Dacia”, Cluj-Napoca, 2001

DUVE, T. de, *În numele artei: pentru o arheologie a modernității*, Editura Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2001

GROYS, B., *Despre nou (eseu de economie culturală)*, Editura Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2003

HARVEY, D., *Condiția postmodernității*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002

HUTCHEON, L., *Politica postmodernismului*, Editura Univers, București, 1997

HUTCHEON, L., *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, București, 2002

KERTZER, D., I., *Ritual, politică și putere*, Editura Univers, București, 2002

LYOTARD, J.-Fr., *Postmodernul pe înțelesul copiilor*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 1997

LOVINK, G., *Cultura digitală (Reflecții critice)*, Editura Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2004

MALIȚA, M., *Zece mii de culturi, o singură civilizație (spre geomodernitatea secoluluiXXI)*, Editura Nemira, București, 1998

MANOLESCU, I., *Videologia*, Editura Polirom, Iași, 2003-10-10

MATTÉI, J.-F., *Barbaria interioară (eseu despre imundul modern)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005

NEGROPONTE, N., *Era digitală*, Editura ALL, București, 1999

PETRESCU, L., *Poetica postmodernă*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998

RAȚIU, D.-E., *Disputa modernism-postmodernism*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

SEGRÉ, M., *Mituri, rituri, simboluri în societatea contemporană*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000

VIII. Culegeri fără autor

***, *Probleme metodologice ale muzicologiei*, Ed. Muzîka, Moscova, 1987

***, *Richard Wagner*, (culegere de studii), Ed. Muzîka, Moscova, 1987

IX. Enciclopedii/Dicționare

AUBENQUE, P., *Dictionnaire de la Grèce antique*, Paris, Albin Michel, 2000

BAILLY, A., *Dictionnaire Grec-Français*, Librairie Hachette, Paris, 1950

Muzica și sensul sincretical nostalgiei

- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, *Dicționar de simboluri*, vol. I., Editura Artemis, București, vol. II, vol. III,
EVSEEV, I., *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999
EVSEEV, I., *Dicționar al mitologiilor indo-europene*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000
GOFF, J., LE, *Dicționar tematic al Evului Mediu occidental*, Editura Polirom, Iași, 2002
LEROI-GOURHAN, A., *Dictionnaire de la préhistoire*, 1988

