

**SPAȚIUL TEATRAL ȘI FANTOMA EXTENSIEI.
PROLEGOMENE LA O TOPOLOGIE A NE-LOCULUI CA
HETEROTOPIE A APARIȚIEI PURE**

I. Momentul *khôra*

DOI 10.46522/CT.2025.01.07

Gabriel-S. CRIȘAN PhD

Library of the Romanian Academy / Cluj-Napoca Branch, Romania
gabrielscrisan@gmail.com

Abstract:

*The Theatrical Space and the Phantom of Extension.
Prolegomena to a Topology of the Non-Place
as a Heterotopia of Pure Appearance*

*I. The Moment of *khôra**

This article argues that theatrical space is not a pre-existing container for performance but the very condition through which appearance becomes possible. Drawing on Plato's *khôra*, Nishida's *basho*, Heidegger's topology of place, and Derrida's critique of presence, it reconceives the stage as a non-substantial and constitutively unstable site of manifestation. The study introduces the concept of *adiachrony* to describe the non-chronological regime in which theatrical presence emerges as delay, withdrawal, and non-coincidence rather than plenary self-identity. Theatrical space thus appears as a topological threshold where body, visibility, language, and reception are co-constituted. In this perspective, theatre does not simply unfold in space; it is one of the privileged modes through which space itself comes to take place.

Keywords:

*Theatrical Space; Khôra; Adiachrony; Ontology of Appearance;
Heterotopia; Stage Topology*

Introducere

A spune că teatrul este „artă a spațiului“ a devenit aproape o banalitate metodologică¹, iar banalitatea, cum se știe, are această proprietate suspectă de a neutraliza exact ceea ce pretinde că face inteligibil. Căci dacă teatrul este, într-adevăr, artă a spațiului, atunci trebuie imediat întrebat: despre ce spațiu este vorba? Despre spațiul fizic al edificiului? Despre spațiul scenic ca organizare a vizibilului? Despre spațiul textului dramatic, care își proiectează propriile locuri înainte de orice întrupare scenică? Despre spațiul trăit de spectator, acel „interior“ (trăit) al recepției care, paradoxal, nu este niciodată pur interior, fiind deja colonizat de gest, lumină, ritm, proximitate, memorie, convenție? Sau, mai radical, despre un spațiu anterior diferenței simple dintre interior și exterior, dintre scenă și sală, dintre corp și loc, dintre prezență și reprezentare?

Nu este oare de o ușoară ironie faptul că, în încercarea sa seculară de a se defini pe sine, teoria teatrului a recurs neobosit la concepte geometrice, estetice, semiotice sau sociologice, ratând cu o precizie aproape matematică tocmai ceea ce constituie evenimentul însuși al manifestării? Să ne imaginăm o platformă, un dispozitiv arhitectural minuțios delimitat, o porțiune dinainte calculată a unei săli pe care o numim în mod curent „scenă“. Ce se întâmplă atunci când un „corp“ o traversează? În mod naiv, estetica tradițională și abordările arhitecturale sau semiotice clasice, presupun că acest corp ocupă un spațiu „pre-fabricat“, o regiune geometrică a extensiei, o platformă destinată reprezentării. Dar dacă această presupunere nu este decât prima mare mistificare a



1. Toate artele au nevoie, într-un fel sau altul, de un „loc“, însă nu toate transformă acest „loc“ în însăși condiția de posibilitate a propriului lor sens. Or, teatrul nu doar folosește spațiul, ci îl angajează ca operator de constituire a fenomenului scenic, iar scena nu este, așa cum vom vedea, locul în care teatrul se instalează, ea este *procesul*, *ne-locul*, spațiul inefabil al unei deveniri fenomenologice prin care teatrul devine posibil. Spațiul teatral obligă astfel gândirea la o corecție ontologică.

unei metafizici a prezenței depline iar teatrul/spectacolul nu ocupă spațiul pre-constituit (nu ocupă extensia), ci, printr-o mișcare paradoxală de autosuprimare, îl produce. Interogația se insinuează de la sine: dacă scena nu este un obiect din lume, ci fisura prin care lumea însăși își descoperă propria condiție de spectacol și prin care însăși apariția sa ca lume devine vizibilă? Să fie, astfel, scena o simplă defecțiune a spațiului geometric, o regiune în care unghiurile drepte încep să sufere de melancolie, iar distanțele devin subit iresponsabile? Dacă scena nu este un loc – o decorațiune a existenței –, ci condiția prin care un loc devine posibil?

În (și din) această perspectivă, investigația noastră părăsește confortul unei estetici ortodoxe și devine o problemă de ontologie a apariției. Nu ne mai întrebăm unde se află scena, ci prin ce proces un fragment de spațiu profan suferă o mutație radicală, devenind ecranul pe care vizibilul începe să se vadă, să se ofere, pe sine. Ne propunem, prin urmare, să chestionăm regimul ontologic al spațiului teatral, deplasând interogația din zona organizării/construcției formale – tributară unei geometrii descriptive sau a unei taxonomii arhivistice inerte – în cea a genezei fenomenelor și tematizând spațiul teatral ca pe „forma” privilegiată prin care însăși apariția devine vizibilă în propria-i retragere. Intrăm așadar pe terenul unei *ontologii fenomenologice*, unde instrumentele filosofiei continentale – de la deconstrucția derrideană a prezenței – prin fluiditatea urmei –, la logica deleuzeană a evenimentului și heterotopologia foucaultiană – ne obligă să radicalizăm funcția scenei: aceea de a fi locul în care vizibilul începe să se vadă pe sine prin intermediul unei absențe constitutive.

Să reformulăm. Arhitectura teatrală, concepută pentru a adăposti clipa cea mai volatilă a prezenței vii, sfârșește adesea prin a fi conservată sub forma unor schițe de decor, machete prăfuite și planuri arhitecturale ce seamănă izbitor cu un acvariu din care peștii au fost evacuați de mult. Această faimoasă butadă atribuită unei spectatoare anonime la ieșirea dintr-un muzeu de teatru, fixată istoriografic de unul dintre înaintașii cercetării teatrale germane, Max Herrmann, deschide o rană ontologică profundă în corpul studiilor

spectacolului: cum poate fi gândit obiectul teatral dincolo de materialitatea sa inertă²? Căci savantul, adesea condamnat să analizeze vasul de sticlă (*das Aquarium*), mai degrabă decât dinamica fluidă a vieții marine care îl locuia, se izbește de paradoxul radical al unei absențe structurale.

Pentru a depăși această aporie a pozitivismului istoriografic, spațiul teatral nu trebuie înțeles ca o simplă întindere geometrică triplu-dimensională – un *Raum* cartezian extensional –, ci ca un spațiu fenomenologico-metafizic pur. Ce rămâne dintr-un spectacol atunci când cortina a căzut, actorii s-au demachiat, iar spectatorii s-au risipit în noapte? Rămâne oare doar o arhivă de semne moarte, sau spațiul însuși reține o amprentă spectrală, o *trace* derrideană ce deconstruiește dihotomia simplistă dintre prezență și absență dar și orice ecuație structuralistă care omite elementul invizibil, dar fundamental: *spațialitatea mediană*, acea *intermundiua*³ în care se produce evenimentul. Spațiul nu este fundalul pe care se desfășoară acțiunea lui A; el este mediul ontologic prin care alteritatea lui B (apariție/persoană) devine perceptibilă pentru conștiința receptorului C. Întrebarea care ne incumbă este: unde anume se situează



2. Max Herrmann făcea următoarea observație: „Cât de potrivită este remarca unei femei simple care, ieșind dintr-o astfel de expoziție și fiind întrebată de soțul ei ce părere are, a răspuns: «Foarte frumos, dar știi, numai acvarii și niciun pește în ele!»“ A se vedea, Max Herrmann, *Die Entstehung der Berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit* (Apariția artei actoricești profesioniste în antichitate și în epoca modernă), Berlin, Henschelverlag, 1962, p. 13 (trad. mea).

3. Termenul traduce conceptul grecesc, *metakosmia*, forjat pentru întâia oară de Epicur, într-o formulare cu o rezonanță metafizică exemplară: „[...] putem spune că există un număr infinit de asemenea lumi și că o astfel de lume se poate naște într-o lume sau într-un *metacosm* [μετακοσμία], termen prin care înțelegem spațiile dintre lumi [μεταξὺ κόσμων διαστήμα], într-un spațiu aproape gol [πολυκένω τόπω], iar nu, cum susțin unii, într-un mare spațiu pur și complet vid [κενόν]“. V. *Scrisoarea către Pythocles*, în Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, traducere de C. I. Balmuș, Iași, Editura Polirrom, 1997, p. 332 (parantezele îmi aparțin și au rolul de a explicita etimologic o traducere care, oricât s-ar strădui, nu poate acoperii subtilitățile lingvistice și culturale ale discursului epicurian).

conceptul de *theatrical event* înțeles nu ca un obiect static, ci ca un *Ereignis*⁴ (apropriere a evenimentului) fenomenologic – o co-prezență radicală în care carnea interpretului și privirea spectatorului care decodifică se instituie reciproc într-un act simultan de devenire? Nu, oare, în acel interval indecidabil (o frontieră metafizică violentă ce separă chirurgical privirea – subiectul cartezian retras în întuneric – de acțiunea pură – obiectul estetic expus în lumină), acea *différance* spațio-temporală care împiedică sensul să se fixeze definitiv într-o identitate stabilă? Spațiul teatral nu ar fi, prin urmare, *cadru de manifestare*, ci o topologie a intermitenței unde prezența se oferă doar ca o amânare perpetuă a ceea ce *mereu* nu este *încă*; el se produce ca *Raum* fenomenologic abia în clipa în care trupul viu (*Leib*) ocupă golul și îl transformă într-o tensiune comunicativă. Căci, dacă spațiul teatral ar fi doar o structură arhitecturală, cum s-ar putea el sustrage *nimicului* în absența acelei trinități bergsoniene a duratei pure, în care jocul, actorul și spectatorul coexistă într-un prezent absolut?

Dacă mai adăugăm faptul că teatrul este, simultan, artă a corpului, a timpului și a limbajului, atunci devine limpede că spațiul teatral (scenic – fizic, dramatic, textual) nu poate fi redus la niciuna dintre aceste instanțe și totuși nu poate fi gândit fără ele. El este, într-un sens tare, *între-ul* lor constitutiv. Acolo unde corpul devine vizibil (în fiecare moment al



4. Termenul (supra-conceptul) *Ereignis* (tradus adesea prin „evenimentul apropiării” sau „co-apropriere originală” sau, și mai exact „eveniment al revelării propriului”) nu indică un simplu fapt sau o întâmplare cronologică, ci reprezintă structura dinamică în care Ființa (*Seyn*) și omul (ființarea de ordinul *Dasein*-ului) se revendică și se co-apartin reciproc, deschizând un orizont istoric de sens. În textul de referință, Heidegger definește acest proces nu ca o proprietate a Ființei, ci ca însăși „esențierea” ei (*Wesung des Seyns*), manifestată ca o ruptură sau o străfulgerare originală ce instituie un spațiu-timp al jocului (*Zeit-Spiel-Raum*). A se vedea M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, în *Gesamtausgabe*, Band 65, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1989, § 32 (*Das Ereignis*), p. 69; pentru corelația structurală cu spațiu-timpul, a se vedea și § 123 (*Das Ereignis und der Zeit-Spiel-Raum*), p. 239.

său, torsionat de invizibil – „contraponderea secretă a vizibilului”⁵ și donație a unei transcendențe) prin loc, unde timpul se îngroașă prin distribuție, unde limbajul se materializează prin voce, unde spectatorul este prins într-o ordine a apariției fără să o controleze, se instituie ceea ce numim, poate prea repede și prea vag, spațiul teatral.

Spațiul teatral de la (între) *khôra* la (și) *basho*: adiacronia⁶ ca topologie fenomenologico-metafizică a apariției

1. Prolegomene

Există concepte filosofice care se lasă expuse, catalogate, plasate într-un raft disciplinar și gestionate didactic cu o liniște aproape funcționarească; există însă și concepte care, de îndată ce le-ai numit, îți retrag discret podeaua de sub picioare, lăsându-te să constăți, cu o jenă pe care metafizica a travestit-o adesea în solemnitate, că tocmai instrumentele conceptuale prin care voiai să le fixezi depind de ele într-un mod mai original decât admite buna-cuviință a logicii. *Khôra* din *Timaios*-ul lui Platon și *basho*-ul fenomenologiei lui Nishida Kitarô, aparțin acestei a doua familii: nu sunt simple noțiuni regionale ale unei ontologii a locului, ci operatori de destabilizare ai raportului dintre locuire și apariție, dintre situare și determinare, dintre ceea ce se dă și condiția, nici prezentă, nici absentă în sens simplu, a acestei dăruiri.



5. „[...] contrepartie secrète du visible [...]”. A se vedea Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 269.

6. Termenul de adiacronie reprezintă o creație personală, un construct pe care l-am articulat, într-o manieră rudimentară, încă din anul 1999, pe parcursul dezvoltării unei teze doctorale rămasă în suspensie. Începând cu anul 2018, o altă lucrare de doctorat, susținută în 2024, a coagulat acest concept și, mai mult, l-a așezat central, ca dispozitiv hermeneutic, în contextul unei metafizici a devenirii. Voi încerca să formulez o definiție foarte condensată a adiacroniei, o descriere care din nefericire nu va putea decât să o aproximeze în linii foarte generale, și la un nivel extrem de superficial: adiacronia

S-ar putea crede – și nu fără o anumită liniște administrativă a spiritului – că spațiul teatral poate fi încă tratat ca un obiect regional între altele, ca un segment „cuminte“ al esteticii, ca o problemă de arhitectură simbolică, de regie a vizibilului, de distribuție a corpurilor, de economie a centrului și a marginii, de tehnică a dispozitivului și de convenție a apariției. O asemenea convingere, însă, deși nu lipsită de utilitate descriptivă, devine teoretic mai mult decât insuficientă în clipa în care întrebarea „ce este spațiul teatral“ nu mai vizează doar ceea ce apare pe scenă, ci însăși condiția prin care scena devine scenă, adică acel „loc“ care nu este simplul loc empiric, *loc al unui eveniment și al unei deveniri*, ci posibilitate de localizare, posibilitate de expunere, posibilitate de vizibilitate și, prin urmare, un *eveniment al unui loc și al unei deveniri*, al locului mai originar decât orice topografie deja administrată⁷.



este forma temporală a negativității absolute, un fel de timp evenimential *paralel* în care trecutul nu precedă prezentul, ci îl însoțește, viitorul nu îl urmează, ci îl tulbură din interior – un timp care se anulează chiar în clipa apariției, o mișcare care se sustrage sintezei și lasă în urma sa doar ecoul devenirii ca pură diferență, ca ruptură de sine. În acest context, al suprimării/negației, al conservării și al depășirii – al *Aufhebung*-ului hegelian, dacă se preferă –, ființa nu dispare, ci se reconfigurează ca rest, ca urmă (*Spur*) ce nu duce nicăieri, ci doar amintește de o totalitate care nu mai poate fi gândită decât în virtutea unui *logos* aporetic, cel al disonanței. Pentru un minim de înțelegere, prin asociere, se poate afirma că adiacronia funcționează ca un concept-limită, o frontieră între ontologie, topologie și evenimentialitate, nefiind un concept „pozitiv“, ci o formă de gândire negativă și, prin urmare, un *non-concept* care indică (în registru ontologic) imposibilitatea oricărei sinteze între ființă și devenire, un concept (?) care (a)cumulează și încearcă să depășească orizontul de indeterminare comun, spre exemplu, lui Derrida (prin *différance*), lui Heidegger (prin *Ereignis*), lui Badiou (*l'Événement* și ruptura sa radicală) și lui Deleuze (prin *le plan d'immanence*). O filosofie adiacronică, în consecință, ar putea fi caracterizată ca filosofie a ne-reductibilului, a cratimei, a *fisiunii-ca-structură-primă-a-realului*.

7. În înțelegerea conceptului de loc, am în vedere, ca axă hermeneutică, una dintre definițiile livrate de Heidegger în eseu „*Die Kunst und der Raum*“: „Locul nu este poziția situată într-un spațiu dinainte dat, ci locul este cel care abia rânduiește/face loc unui

Cu alte cuvinte, scena nu trebuie înțeleasă doar ca „unde“-ul unei apariții, ci ca fractura internă a lui „unde“, acel câmp în care spațialitatea însăși se constituie fără a se oferi vreodată ca prezență suficientă sieși. Nu doar actorul apare pe scenă; și scena apare, dar apare într-un mod secund, derivat, lateral, oblic, ca și cum s-ar retrage tocmai în măsura în care face posibilă apariția celorlalte *elemente* (ustensile și ființări). Ea nu este pur și simplu invizibilă (ar fi, poate, prea futil), dar nici nu este vizibilă în același mod în care este vizibil acel ceva care o ocupă, fiind, deci, mai degrabă, vizibilul retras al oricărei apariții scenice.

Această perspectivă aporetică devine productivă atunci când este pusă în tensiune cu două „figuri“, atipice, ale gândirii locului: *khôra* și *basho*. Prima, ca trop al a unui receptacul fără esență, care în filiația platonice relansată de Derrida, numește ceea ce primește fără a poseda, ceea ce oferă „loc“ fără a avea o proprietate locală proprie, ceea ce suportă înscrierea tuturor determinărilor fără a se lăsa determinat în mod adecvat de vreuna dintre ele⁸. A doua, în gândirea lui Nishida, desemnează logica locului în care determinările se distribuie, se nivelează, se depășesc și se înscriu într-o arhitectură a plasării, în care ființarea devine determinabilă fără ca locul însuși să poată fi reificat fără rest și care merge de la universalul judecății până la universalul nimicului absolut⁹. Între acestea două, adiacronia introduce o deplasare suplimentară și, probabil, mai incomodă: locul nu mai este doar receptivitate sau câmp



spațiu, prin faptul că *adună lucrurile în apartenența lor reciprocă* (traducerea și italicizele îmi aparțin). A se vedea Martin Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens* (1910–1976), în *Gesamtausgabe*, Band 13, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983, p. 207. Aceste considerații capătă relevanță și greutate suplimentare atunci când sunt asociate cu ceea ce gânditorul german exprima într-un studiu anterior, „Bauen Wohnen Denken“: „Ceea ce este locuit este, de fiecare dată, permis și astfel reunit, adică adunat prin intermediul unui loc, adică printr-un lucru de genul unui pod. *Prin urmare, spațiile își trag esența din locuri și nu din „spațiul“ în sine*“ (trad. mea). V. vedea Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, în *Gesamtausgabe*, Band 7, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000, p. 156.

8. Cf. Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993, pp. 26-33.

de determinare, ci condiție necronologică a venirii-la-prezență, „cealaltă parte a timpului“, eveniment preoriginar al unei deveniri care nu poate fi asimilată de regimul crono-logic al prezenței. Dacă diacronia filosofiei ființei operează prin regimul prezenței și al prezentificării, adiacronia desemnează tocmai acea fisură sau acea condiție non-cronologică prin care prezența este deja depășită în chiar momentul constituirii ei.

A gândi spațiul teatral prin această lentilă interpretativă înseamnă a refuza atât empirismul scenic, cât și metafizica suportului – și aici teatrul devine mai puțin o instituție estetică și mai mult o structură ontologică a apariției. Scena nu este „unde“ înainte de a fi problematizată; ea este ceea ce, făcând posibilă distribuția lui „unde“, își retrace simultan orice identitate substanțială, refuzând structurile oricărei arhitecturi a vizibilului ca decor pentru prezențe deja constituite. Cu alte cuvinte, dacă o scenă ar fi pur și simplu acolo, deplin prezentă sieși, saturată de propria sa disponibilitate, atunci ea nu ar mai putea primi nimic, întrucât ea ar fi deja ocupată de propria prezență. Adevărata scenă este, prin urmare, scena unei disponibilități improprii în care apariția, rostirea, corporalitatea, semnul și retragerea își negociază simultan legitimitatea prezenței. Și de aici începe totul sau, mai exact, de aici începe ceea ce nu începe niciodată într-un sens liniar și aceasta ne obligă să recurgem la adiacronie.

Așadar, între *khôra* și *basho* poate fi gândit un spațiu teatral adiacronic, adică un loc fără proprietate substanțială, dar nu fără eficacitate fenomenală, un câmp care primește și distribuie forme fără a coincide cu vreuna, o scenă pe care ființarea se expune tocmai printr-o ne-coincidență constitutivă cu sine, iar sensul se produce nu ca plenitudine de prezență, ci ca tensiune între vizibil și retras (invizibil), între corporalizare și interval, între afirmare și suspendare¹⁰. Într-o asemenea perspectivă, teatrul nu „reprezintă“ pur și simplu devenirea, ci o



9. V. Kitaro Nishida, „The Intelligible World“, în *Intelligibility and the Philosophy of Nothingness*, Honolulu, East-West Center Press, 1966, pp. 69-75.

10. Este limpede că teza unui spațiu teatral caracterizat ca „dimensiune“ a ne-coincidenței se contrapune concepției mimetice tradiționale

operează, o pune în joc, o face respirabilă – ceea ce (îndrăznesc să susțin) e mai mult decât reușește uneori însăși metafizica atunci când se ia prea în serios. Desigur, încercarea de a gândi spațiul teatral între *khôra* și *basho* riscă să devină precipitată dacă nu este reînscrisă, fie și schematic, în marea fisură înau-gurată de gândirea greacă între ființă și devenire, între identita-tea de sine și diferența ca proces, între acel ceva care stă și acel ceva care trece, între *a fi* (*eimi*) și „lumea devenirii efemere“ (*gignesthai*); căci teatrul, înainte de a fi o instituție estetică, este deja – într-un sens mai adânc decât estetica îl poate admite fără să tremure puțin – un laborator ontologic al acestei disjunctii, sau, mai exact, al imposibilității ei de a rămâne pură.

2. Preludiu grec: de la tensiunea presocratică la scena imposibilă a originarului

2.1 Parmenide: prezența absolută și imposibilitatea scenei pure

Parmenide radicalizează ființa într-un mod care, paradoxal, nu întărește pur și simplu metafizica prezenței, ci o împinge până în punctul în care propriul ei limbaj începe să se subțieze periculos. Dacă doar ființei sau gândirii – „căci totuna este a gândi și a fi“¹¹ –, ca *ceea-ce-este* (ἔστι) i se poate atribui „este“-le, iar neființa nu poate fi nici gândită, nici spusă, atunci predi-cația însăși devine suspectă, întrucât fiecare afirmație pare să introducă deja un joc al distincțiilor pe care „dogma“ parmeni-diană îl interzice sau îl neutralizează. Dacă orice diferență este prohibită, atunci și actul de a spune „ființa este“ devine deja contaminat de o dublare logică pe care doctrina însăși o dez-avuează. Ființa este atât de compactă încât aproape nu mai poate fi spusă fără ca spunerea să-i nu îi trădeze structura.



care tratează spațiul scenei ca suport ilustrativ al unui sens deja dat, dar și împotriva unei anumite tendințe textualiste de a evacua materia-litatea scenei în favoarea unei proliferări autoreferențiale a semnelui.

11. „... τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι“, afirmă Parmenide. V. Herman Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Erster Band, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960, Fr. 3 (p. 231).

Ce legătură are aceasta cu scena? Una esențială. O scenă a prezenței pure, absolut saturată de ceea ce apare pe/în ea, ar fi, în fond, imposibilă. Dacă totul ar fi integral prezent, fără rest, fără negație, fără fisură, fără distanță între apariție și ceea ce apare, atunci teatralitatea s-ar anula. Nu ar mai exista intrare, ieșire, suspendare, adresare, reluare, dublare, joc. Ar rămâne, eventual, o masă ontologică mută, fără semnificant ontologic (sau o suprafață ontologică complet ocupată de propria plenitudine), admirabilă prin consistență și inutilizabilă scenic. Cu alte cuvinte, parmenideanismul pur este anti-teatral nu pentru că refuză apariția, ci fiindcă o satură (o epuizează) înainte de a o lăsa să se manifeste sau să se „producă“.

Și totuși, tocmai aici poate fi identificat un aspect, deși paradoxal, remarcabil prin deschidere: prin excesul de pozitivitate, ființa parmenideană ajunge să trimită, pe dedesubt, către o formă de tăcere ce lasă locul unei proto-absențe, unei imposibilități a numirii care nu este simplă neființă, ci imposibilitate logică a tematizării. Din acest punct de vedere, scena pură a ființei se transformă într-o anti-scenă, într-un loc fără joc, dar care tocmai prin această sterilitate absolută face vizibilă necesitatea unei diferențe anterioare prezenței. Teatrul începe, deci, exact acolo unde Parmenide nu mai poate controla consecințele propriului absolut.

Parmenide este, astfel, important pentru noi nu ca adversar simplu al devenirii, ci ca experiment-limită al unei ontologii care, în căutarea prezenței absolute, dezvăluie indirect necesitatea unei structuri mai originare decât prezența însăși. Acolo unde prezența devine de nespus fără contradicție, devine evident că trebuie să existe o scenă mai profundă a posibilității ei.

2.2 Heraclit: *logos-ul diferenței și scenicitatea fluxului*

Dacă Parmenide radicalizează identitatea până la punctul aproape mut al imposibilității predicției, Heraclit radicalizează devenirea ca logică a diferenței, ca tensiune și unitate a contrariilor și ca destabilizare a oricărei suveranități logocentrice a prezenței. Aici *logos-ul* nu mai garantează imobilitatea ființei, ci este numele unei tranzitivități constitutive, al unei

diferențe prin care unitatea nu există decât în dispersie, tensiune și transformare. *Logos*-ul heraclitean nu este legea unui cosmos liniștit, ci evenimentul unei diferențe constitutive prin care unitatea există numai ca ne-coincidență cu sine.

Acesta este, se poate spune, climatul primitiv al teatrului, logica structural scenică. Nu în sens istoric simplu, ci ontologic: teatrul funcționează heraclitean fiindcă nu oferă identități pline, ci unități tensionate, nu dă forme închise, ci forme în mișcare, nu fixează prezența, ci o expune în fluxul diferenței. Actorul este și nu este personajul, scena este și nu este locul ei propriu, cuvântul este și nu este ceea ce spune, corpul este și nu este al său. Totul se produce în jocul unei simultaneități paradoxale a Unu-Multiplu-lui.

Din perspectiva adiacroniei, Heraclit este decisiv: devenirea nu este aici simplu timp succesiv, ci structură în care unitatea și multiplicitatea co-apartțin. Acesta este exact regimul scenei. Scena nu este doar succesiune de momente, ci câmp în care mai multe niveluri de timp, sens și corporalitate se întretaie fără a se stabiliza într-o identitate ultimă. În acest sens, teatrul este poate mai heraclitean decât multe exegeze despre Heraclit, care au preferat să-l împingă fie în direcția unei cosmologii vag poetice, fie în aceea a unui precursor disciplinat al dialecticii, iar scena „înțelege“, poate, ființa și devenirea mai repede decât unele sisteme care au pretenția de a le gestiona.

3. Khôra sau topologia imposibilului: între receptacul și sarcasmul discret al metafizicii

3.1 Despre un „loc“ care are prostul obicei de a nu fi nicăieri

Întrebarea privitoare la *khôra* nu trebuie formulată ca o interogație asupra unui *ce este*, ci ca una care chestionează condiția de posibilitate și simultan de imposibilitate a întrebării ontologice însăși. Dacă metafizica occidentală, de la Platon la Hegel, iar apoi, în propriul ei doliu lucid, de la Heidegger la Derrida, s-a constituit prin ordonarea diferenței dintre sensibil și inteligibil, dintre aparență și esență, dintre

mit și *logos*, atunci *khôra* apare ca ceea ce nu poate fi nici inclus în aceste opoziții, nici exclus fără rest din ele; ea este nu termenul terț al unei triade pacificate, ci falia care face posibilă opoziția fără a-i aparține.

Aici trebuie spus limpede: dacă mai vorbim despre „conceptul“ de *khôra*, o facem cu rezerve severe. Căci *khôra* nu este concept în sens tare, fiindcă nu posedă identitatea internă, delimitarea eidetică¹² și disponibilitatea categorială pe care conceptul le presupune – ea este mai curând numele unui recul al conceptualității în fața a ceea ce o face posibilă fără a putea fi conținut de ea. Filosofia, care se crede atât de sobră când își ordonează distincțiile, descoperă aici că temeiul însuși se lasă gândit doar printr-un discurs/raționament (*logos*) „bastard“ (λογισμῶ τιμι νόθῳ)¹³, „ca în vis“, traversat de comparații pe care exegeza le numește prea repede „metafore“, ca și cum simpla etichetare retorică ar rezolva ceea ce textul doar deschide. *Khôra* nu desemnează obscur un obiect insuficient luminat, ea nu funcționa drept simplă metaforă a unui „spațiu“ ante-ontologic, ci destabilizează chiar regimul în care ceva poate apărea ca obiect, concept, metaforă, nume sau temei. A spune despre *khôra* că este „loc“, „spațiu“, „receptacol“, „matrice“, „mamă“, „doică“, „dăruire de loc“ sau „interval“ este deja prea mult, iar a refuza toate aceste determinări nu înseamnă a respecta mai fidel textul, ci a participa, poate și mai subtil, la aceeași economie a determinării pe care textul platonian o pune în criză. *Khôra* apare deci ca ceea ce nu este nici idee, nici sensibil, nici subiect, nici obiect, nici simplă materie, nici simplu spațiu, nici pur neant, altfel spus, exact acel tip de „termen“ pe care metafizica îl întâmpină, inevitabil, cu reflexele ei cele mai previzibile: fie îl substanțializează prea repede, fie îl reduce la o funcție auxiliară,



12. „[L]a question de l'essence n'ayant plus de sens à son sujet“, afirmă Derrida. Vezi, Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Éditions Galilée, 1993, p. 25.

13. Platon *Opere VII*, București, Editura Științifică, 1993, 52b. Formularea platoniană este deja simptomatică: când conceptele clasice funcționează bine, ele se prezintă ca legitime; când nu mai funcționează, filosofia le botează, cu o sinceritate involuntară, „bastarde“.

fie îl transformă într-un pseudonim decorativ al dificultății. Căci dacă ființa s-a lăsat, de la Parmenide până la ontologiile moderne, gândită sub figura prezenței, a permanenței, a identității cu sine, iar devenirea a fost tolerată când ca accident al ființei, când ca negativ al stabilității, când ca spectacol senzorial pe care conceptul îl domesticește cu suficientă cruzime instrumentală, *khôra* intervine ca un fel de *topologie a neîncadrabilului*, ca o scenă pe care opozițiile clasice ale metafizicii se joacă deficient.

3.2 *Khôra ca exterioritate internă a ontologiei*

În economia speculativă a tradiției grecești, și mai ales în nodul platonice din *Timaios*, *khôra* este introdusă printr-o complicație discursivă care nu este accidentală: ea nu apare ca obiect printre obiecte, nici ca principiu limpede al unei deducții cosmologice, ci ca exigență a unui nou început al discursului, atunci când dihotomia dintre modelul inteligibil și copia sensibilă se dovedește insuficientă. Când Timaios declară necesitatea unui „al treilea gen“ (*triton genos*)¹⁴, el nu completează sistemul printr-un nou element pozitiv, ci semnalează falimentul discret al binarității metafizice tocmai în inima textului care părea s-o exemplifice canonic. Aici trebuie evitată o neînțelegere persistentă: al treilea gen nu este al treilea termen al unei taxonomii liniștite. El nu vine să ocupe al treilea compartiment într-o ordine deja pregătită a ființei. Dimpotrivă, *khôra* tulbură însuși regimul genului, pentru că „genul“ ei constă tocmai în a nu se lăsa stabilizată ca gen-de-ființare, ea nefiind nici sensibilă, nici inteligibilă. Nici formula comodă „și una, și alta“ nu o salvează, fiindcă participarea însăși este aici compromisă. Oscilația remarcată de Derrida între „la double exclusion (*ni / ni*) et la participation (*à la fois... et, ceci et cela*)“¹⁵ nu indică indecizie conceptuală, ci inadecvarea logicii predicative în fața a ceea ce precedă condițiile



14. „[A]cum trebuie să privim în lumină un al treilea gen“ („*ὅν δὲ τρίτον ἄλλο γένος ἡμῖν δηλωτέον*“) spune explicit Timaios la 48e. V. Platon op. cit., p. 163.

15. J. Derrida, op. cit., p. 19.

predicației. Într-un limbaj heideggerian, se poate afirma că *khôra* nu este o ființare și nici simplu „ființa” ființării, dacă prin aceasta am mai păstra un orizont de sens reglat de diferența ontologică, ea apare, mai radical, ca o *dez-locuire* a diferenței ontologice, ca ceea ce face posibilă orice *Ortung* (localizare) fără a se lăsa localizată. Tocmai de aceea lectura heideggeriană, seducătoare și gravă, care apropie *khôra* de locul diferenței dintre ființă și ființare, rămâne poate prea fidelă propriei sale întrebări asupra sensului ființei. Cu alte cuvinte: Heidegger o ascultă profund pe *khôra*, dar o ascultă totuși ca Heidegger – ceea ce este admirabil și suspect în același timp.

Dacă ne deplasăm spre Husserl, situația devine la fel de delicată. În fenomenologia constituirii, orice apariție a unui obiect implică un câmp de dăruire, un orizont de co-apariție, o pre-donare pasivă ce susține explicitarea intențională. Am putea fi tentați să citim *khôra* ca figură extremă a acestei pre-donări pasive, ca „sol” pre-obiectiv al apariției, dar tentația trebuie suspendată: câmpul husserlian al pasivității rămâne, în ultimă instanță, corelat unei conștiințe transcendente, fie și într-o formă genetică sau sedimentată. *Khôra* nu poate fi reintrodusă fără lipsă în acest circuit, fiindcă ea nu este nici „pentru” o conștiință, nici „înaintea” ei în sens constituțional – ea excedă corelația noetic-noematică prin faptul că nu este nici *datum*, nici formă de „datitate” pentru un pol egoic.

Nici idee, nici sensibil, nici subiect, nici obiect, nici simplă materie, nici simplu spațiu, nici pur neant, *khôra* exact acel tip de „termen” pe care metafizica îl întâmpină, inevitabil, cu reflexele ei cele mai previzibile: fie îl substanțializează prea repede, fie îl reduce la o funcție auxiliară, fie îl transformă într-un pseudonim decorativ al dificultății. Căci dacă ființa s-a lăsat, de la Parmenide până la ontologiile moderne, gândită sub figura prezenței, a permanenței, a identității cu sine, iar devenirea a fost tolerată când sub „formele” accidentale ale ființei, când ca negativ al stabilității, când ca spectacol senzorial pe care conceptul îl domesticește cu suficientă brutalitate sistematică, *khôra* intervine ca un fel de *topologie a neîncadrabilului*, ca o scenă pe care opozițiile clasice ale metafizicii se joacă deficient. Când registrul *sui generis* al *khôrei* este amplasat în dinamica unei deveniri adiacronice, conceptul

platonician – analogon al unei temporalități disjunctive în ordinea spațialității – nu se mai poate „traduce” printr-un concept contemporan, cum ar fi cel „diferanță” spațiere”, „matrice”, „câmp”, „pre-ontologic”, deși toate aceste apropieri sunt utile și toate, inevitabil, insuficiente, ci de a arăta că *khôra* desemnează acel regim în care *ființa nu mai poate fi gândită fără exterioritatea proprie a apariției sale*, fără un „unde” care nu este localizare empirică, dar nici pură formă goală, fără o medialitate care nu mediază între doi termeni pre-determinați, ci face posibilă însăși întemeierea lor ca termeni disjunctivi. De aceea, poate că formula cea mai riguroasă este aceasta: *khôra este exterioritatea internă a ontologiei*, adică acel „în afară” fără transcendență pozitivă care bântuie ordinea ființei din interiorul condițiilor sale de apariție. Ea nu este un dincolo mistic, nici un dedesubt material, nici un principiu generator: ceea ce *îngâduie* ca ceva să aibă loc fără ca acest „a avea loc” să poată fi atribuit unei substanțe, unui subiect sau unei cauze/principiu în sens tare. Dacă metafizica a visat mereu un *temei* suficient de sobru, *khôra* îi amintește, cu o politețe aproape ofensatoare, că orice *temei* are nevoie de un „loc” pe care nu-l poate *în-temeia*, căci dacă există ceea ce este mereu identic cu sine și dacă există ceea ce devine fără a fi vreodată un „a-fi” ca atare, atunci trebuie să existe și *acel* „în care” devenirea se „petrece”.

3.3 *Khôra, adiacronia și spațierea devenirii*

O ipoteză fertilă ar fi aceea potrivit căreia am înțelege adiacronia drept regimul în care devenirea nu mai poate fi prinsă nici în diacronia narativă a ființei, nici în simpla succesiune a prezențelor, *acel timp disjunctiv* analog spațialității *khôrei*. Această analogie merită dusă mai departe și afirmat că *khôra* depășește – nu doar pe verticală, într-o dialectică a transcendenței, ci și pe orizontală, în structura corelațiilor imanent istorice – spațiul fenomenal în care devenirea are „loc”, oferindu-i acesteia aceea consistență pre-topologică și pre-temporală fără de care nici spațializarea, nici temporalizarea nu ar deveni inteligibile. În această lumină putem risca o definiție prin care gândirea însăși să își recunoască dependența de

un neutru neapropriabil, și în fața căreia metafizica substanței pierde siguranța suportului, fenomenologia intențională pierde centrul constituant, ontologia fundamentală pierde garanția orizontului sensului, iar teoria discursului (filosofia limbajului¹⁶) pierde iluzia că poate separa liniștit *logos*-ul de resturile sale „bastarde”: *khôra* (nume impropriu al improprietății constitutive a originii¹⁷) este *adiacronia locului* – nu spațiul obiectiv, nici spațiul geometric, nici spațiul trăit în sens fenomenologic restrâns, ci acea condiție prin care orice determinare spațială se desprinde dintr-un fond care nu este încă distribuit în coordonate, regiuni, poziții și distanțe. Ea



16. În termenii filosofiei limbajului, se poate avansa ideea că *khôra* perturbă opoziția dintre semnificație (conținut conceptual, sens – *Sinn*) și referință (lucrul real, concret sau abstract – obiectul extralingvistic – *Bedeutung*; deși, tradus, de regulă prin semnificație, *Bedeutung* este utilizat de Frege pentru a desemna obiectul denotat/referința). Ea nu este referent, dar fără ea referențialitatea nu se încscenează, nu este semnificație, dar fără ea semnificația nu se mai constituie, nu este „semnificant transcendentă”, dar nici nu poate fi tratată ca simplu rest extralingvistic. *Khôra* este, mai curând, acel „ceva” ce face ca limbajul să aibă întotdeauna un *afară-înăuntrul-lui*, iar asta, firește, irită toate teoriile ordonate ale sensului. Se cuvin evitate două erori simetrice. Prima ar fi lingvisticismul: a transforma *khôra* într-un simplu efect textual, într-o figură a diseminării retorice, ca și cum problema ei ontologică ar putea fi absorbită de analiza scriiturii; a doua ar fi realismul naiv al suportului: a o reduce la un „subiect material” pre-lingvistic, inert, asupra căruia limbajul se depune. Nici una, nici alta. *Khôra* este ceea ce arată că limbajul nu se auto-fondează și că, totodată, sensul nu cade pe un material amorf.

17. Numele *khôrei* nu desemnează un „obiect” stabil ci marchează o insistență referențială fără referent ontic disponibil. Trebuie, deci, să acceptăm fără rezerve faptul că scriitura despre *khôra* se cuvine să păstreze o anumită ezitare disciplinată: nu ezitarea confuziei, ci ezitarea unei gândiri care refuză să mintă acolo unde nu poate spune liniștită adevărul în forma consacrată a predicăției. Nu avem un simplu eșec al limbajului, ci un caz limită în care limbajul indică propriul său prag ontologic. Așa cum remarca Derrida, referindu-se la paragraful 51b din *Timaios*, Platon însuși indică această prudență când preferă formula negativă „nu vom spune falsul” (οὐ ψευσόμεθα) în locul triumfalului „vom spune adevărul”. V. J. Derrida, op cit, pp. 16-17.

nu precedă spațiul empiric precum o cauză cronologică și nici nu îl fundează precum o esență formală; îl face posibil printr-un fel de disponibilitate fără figură. La fel cum *adiacronia* devenirii desemnează un „dincolo” al timpului cronologic care nu este exterior timpului, ci condiția lui neprezentă, tot astfel *khôra* este „dincolo”-ul spațiului fără a fi exterioritate localizabilă. Ea nu ne oferă o nouă doctrină a spațiului, nici o nouă ontologie regională, ci o lecție destul de severă: ceea ce face loc gândirii nu este niciodată pur și simplu gândibil ca obiect al ei (latură noematică).

Această arhitectură poate fi reformulată fenomenologic. *Khôra* nu este un obiect dat conștiinței, ea este ceea ce face posibilă donarea obiectului, dar tocmai fără a se dona în același mod. Husserl ar folosi, poate, o subtilitate tehnică și ar afirma că termenul platonician stă pe poziția non-obiectivității temporale¹⁸, el perturbă ordinea evidenței intuitive printr-o proto-condiție care nu devine obiect intențional în mod propriu. Heidegger ar remarca faptul că ea nu intră în regiunea ființării ca *pure Vorhandenheit* (pură-prezență)¹⁹ și nu poate fi prinsă nici prin logica reprezentării, nici prin ontologia simplei-prezențe. Dintr-o anumită perspectivă, Alain Badiou ar putea fi convocat și el aici, nu pentru a asimila *khôra* unei situații ontologico-matematice, ci pentru a sublinia că *khôra* rezistă formalizării tocmai în punctul în care „locul” nu mai poate fi redus la simpla structura tipologică a multiplilor²⁰. Însă, a spune că *khôra* este *adiacronică* nu înseamnă a o suspenda într-un mister convenabil, nici a-i



18. Expresia huserliană este „[...] nichts zeitlich »Objektives«”. Vezi E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917), Haag, Martinus Nijhoff, 1966, pp. 75 și 371.

19. Pentru Heidegger, *Vorhandenheit des Seienden* (prezența/ocurența-simplă a ființării sau, mai curând, ființa-la-îndemână-a-ființării), reclamă „posibile rupturi” (*mögliche Brüche*) ale unei totalități referențiale. Vezi M. Heidegger, *Sein und Zeit*, în *Gesamtausgabe* Band 2, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, p. 102.

20. Cf. Alain Badiou, „L'État de la situation historique et l'excès”, în *L'Être et l'Événement*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, pp. 109-119. Dacă forțăm o apropiere, putem încerca o oarecare asemănare a *khôrei* cu *situl evenimential*, din „Méditation seize” a lucrării amintite.

acorda o demnitate mistică de salon universitar. Înseamnă a recunoaște că ea funcționează ca *interval-de-constituență*, ca distanță non-(geo)metrică, ca medialitate ce nu poate fi obiect al nici unui tip de re-prezentare. Ființa se dă în ființare, dar acest „în” nu este de ordinul unui conținut localizabil, ci de ordinul unei deveniri care *se produce*, iar „locul” producerii sale nu este nici pur exterior, nici pur interior. *Khôra*, „spune” tocmai acest „între” care nu este termen intermediar, ci *structură de posibilizare a termenilor*.

3.4 *Khôra și deconstrucția prezenței*

Derrida a înțeles cu o acuitate care irită, și tocmai de aceea luminează, că *khôra* nu poate fi domesticită nici de hermeneutica sensului plin, nici de teologia negativă, nici de metafizica prezenței și nici măcar de o fenomenologie prea grăbită să-și regăsească un „dat” original. *Khôra* nu este nici „prezență latentă”, nici „origine ascunsă”, nici „fond” stabil, ea este ceea ce, primind toate determinările, nu se lasă identificată cu nicio determinare primită și prin urmare, orice discurs despre ea este obligat să performeze ca accident retoric, într-un fel, propria insuficiență. Aici ironia derrideană devine metodologică. *Khôra* poate fi numită, dar numele ei nu funcționează precum un nume propriu clasic, poate fi descrisă, dar descrierea ei depinde de metafore pe care ea le subminează, poate fi plasată în text, doar pentru a arăta că „locul” textului nu este suficient. De aceea, discursul despre *khôra* trebuie să accepte o anumită instabilitate controlată, nu pentru a celebra indistinția în numele unei mode academice vag (și voit) „postmoderne”, ci pentru a nu trăda ceea ce cercetează printr-o fixare prea rapidă. Aceasta explică și de ce *khôra* produce o fisură în logocentrism. Dacă *logos*-ul a funcționat, în tradiția occidentală, ca instanță de unificare, de legitimare și de ordonare a semnificației, *khôra* indică acel nivel la care sensul nu mai este pur și simplu efectul unei prezențe a semnificatului, ci depinde de o spațiere care nu este stăpânită de concept, în care semnificatul nu vine singur, el vine având nevoie de un loc de înscriere. Acest loc nu este pur

exterior, pentru că în acest caz ar fi contingent²¹, dar nici pur interior, situație în care ar coincide cu transparența ideală a semnificatului – *khôra* este, în acest sens, sarcasmul discret al oricărei metafizici a semnificației.

De aici și interesul fenomenologic al problemei. Dacă fenomenologia clasică a mizat pe donarea fenomenului către conștiință, *khôra* introduce întrebarea: ce anume face posibilă această donare fără a apărea la rândul său ca fenomen în același registru? Dacă răspunsul este pur transcendent, se riscă formalismul; dacă este ontologic, se riscă reificarea; dacă este pur textual, se riscă evaporarea problemei într-o retorică a diferenței. Soluția nu constă într-o mediere conciliantă, ci în acceptarea faptului că *khôra* marchează tocmai limita unde transcendentalul, ontologicul și textualul se încurcă reciproc.

3.5 *Khôra și fenomenologia locuirii ontologice*

În lectura heideggeriană a *Timaios*-ului, locul, topologia, apropierea și deschiderea capătă o importanță decisivă. Chiar atunci când Heidegger nu privilegiază *khôra* într-o manieră explicită, gândirea lui despre *Ort*, *Lichtung*, *Gegend*, *Da* și despre deschiderea ființei păstrează o afinitate structurală cu problema pe care *khôra* o aduce în scenă. Ceea ce interesează aici nu este o simplă comparație lexicală, ci ideea că ființa nu se dă niciodată fără un „loc“ al deschiderii, fără o regiune de manifestare, fără un deschis care nu este el însuși o ființare între ființări. Din această perspectivă, *khôra* poate



21. Desigur există posibilitatea de a oferi contingenței un statut oarecum transcendent dacă avem în vedere conjunctura în care Husserl, de exemplu, afirmă că un fapt real (*factum*) deși esențialmente contingent (el este așa cum este, dar ar putea fi și altfel), această contingență (fapt aleator) este strâns legată de o necesitate ideală (eidetică), deoarece orice obiect contingent (*Zufälligkeit*) aparține unui gen sau unei esențe care îi prescrie regulile de manifestare. Cf. Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Erstes Buch, Haag, Martinus Nijhoff, 1976, § 2 (în special p. 12). În acest sens, neutrul *khôra* ar putea fi interpretat ca principiu eidetic al contingenței în genere.

fi reluată ca un *pre-topos al deschiderii*, dar nu este *Lichtung*²², pentru că la Heidegger deschiderea este deja prinsă în economia adevărului ca neascundere, dar nici nu este fără legătură cu aceasta, întrucât face posibilă apariția unei regiuni în care ceva se poate arăta. Dacă ființa se deschide ca adevăr, *khôra* desemnează ceea ce permite ca această deschidere să aibă un loc fără a fi ea însăși adevărul care se deschide (nici măcar *das freie Offene*, ci condiția lui de posibilitate), iar aici relația dintre *khôra* și ἀλήθεια devine fină și riscantă. Prea multă apropiere le confundă, prea multă distanță le rupe artificial. E nevoie de o prudență pe care exegeza, când se grăbește, o confundă adesea cu indecizia.

În plus, cât privește legătura cu ceea ce Heidegger tematizează prin conceptul „Wohnen”²³, *khôra* ar trebui înțeleasă



22. Întrebarea retorică din prelegerile de vară ale anului 1935, „Könnte χώρα nicht bedeuten: das Sichabsondernde von jedem Besonderen, das Ausweichende, das auf solche Weise gerade anderes zulässt und ihm »Platz macht«?” („N-ar putea însemna *khôra*: ceea ce se separă [se detașează] de orice element particular, ceea ce se sustrage [se retrage], lăsând astfel loc tocmai altui lucru și «făcându-i spațiu»?), pregătește, într-o manieră subversivă, conceptul târziu (de după 1960) de *Lichtung* (luminișul sau deschiderea ființei), pe care, apelând explicit la expresia utilizată de Goethe, Heidegger îl echivalează cu un *Urphanomen*. Un paragraf mai târziu, avea să rotunjească definiția, tot printr-o formulare retorică, afirmând: „Demgemäß dürfte vermutlich das Denken eines Tages nicht vor der Frage zurückschrecken, ob die Lichtung, das freie Offene, nicht dasjenige sei, worin der reine Raum und die ekstatische Zeit und alles in ihnen An- und Abwesende erst den alles versammelnden bergenden Ort haben“ („Prin urmare, este probabil ca gândirea să nu se mai reculeagă [să nu se mai dea înapoi] într-o zi în fața întrebării dacă luminișul [*die Lichtung*], *deschisul liber*, nu este cumva tocmai acela în care spațiul pur, timpul ecstatic și tot ceea ce este prezent și absent în ele își au, abia atunci, locul adăpostitor care adună totul”). Pentru prima citare, a se vedea M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, în *Gesamtausgabe* Band 40, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983, p. 71, iar pentru cea de-a doua, M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, în *Gesamtausgabe* Band 14, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2007, p. 81.

23. Am în vedere lucrarea „Bauen Wohnen Denken” din *Vorträge und Aufsätze*, op. cit. pp. 145-165.

ca fiind „mai originară” decât orice locuire determinată și tocmai de aceea permite să fie reluată și în raport cu *Dasein*-ul ca ființare care își primește deschiderea fără a o produce suveran. *Dasein*-ul locuiește lumea, dar nu întemeiază el însuși posibilitatea ultimă a locului în care această locuire devine posibilă. Aici, *khôra* face semn către o ospitalitate ontologică anterioară subiectului și către o anterioritate non-cronologică. *Khôra* nu „vine înainte” precum o etapă anterioară a unei constituirii, ea este anterioară în sensul unei condiții neprezente, adică tocmai în sensul a ceea ce numim adiacronie. De aceea, o fenomenologie a *khôrei* nu poate fi pur descriptivă: ea trebuie să fie, simultan, fenomenologie și meta-fenomenologie, descriere a ceea ce apare și interogare a locului neprezent al apariției.

3.4 Spre o definiție imposibilă, deci necesară

La capătul acestui parcurs, o definiție strictă a *khôrei* rămâne imposibilă – ceea ce nu este o înfrângere a analizei, ci exact verificarea obiectului ei. Totuși, imposibilitatea definiției nu dispensează de obligația formulării. O filosofie care ar refuza să o formuleze, sub pretextul că totul este indecidabil, nu ar fi radicală, ci doar comodă. Să riscăm, așadar, o definiție suficient de determinată pentru a fi utilă și suficient de precaută pentru a nu deveni dogmă: *Khôra este instanța non-substanțială, ne-obiectivabilă și adiacronică prin care apariția fenomenală primește loc, fără ca acest loc să fie reductibil la spațiul geometric, psihologic sau fenomenologic, la materia determinată, la simpla exterioritate empirică, funcționând ca suport fără proprietate, ca receptivitate fără formă proprie și ca distanță constitutivă între ființă (ființare) și manifestările ei.*

Această definiție trebuie imediat amendată de propria ei limită. *Khôra* nu este „instanță” decât impropriu, nu este „suport” decât metaforic, nu este „distanță” și nu este „între” decât dacă renunțăm la imaginea unui interval aflat între doi termeni ante-constituiți la distanță. *Khôra* rămâne astfel un concept-limită, este acel regim în care orice distincții se fac posibile și devin, simultan, nesigure: în termenii lui Derrida, indecidabilă fără a fi arbitrară; în termenii unei fenomenologii

radicalizate, pre-donatoare fără a fi temei prezent; în termenii unei metafizici disciplinate de propria ei criză, locul unde ființa învață, dacă se poate spune astfel, că nu vine niciodată singură; în termenii acestui studiu, *adiacronică*.

* * *

Desigur, după atâtea ocoluri prin neutralitatea neliniștitoare a *khôrei*, întoarcerea la teatru nu mai poate avea inocența unei simple reveniri la „scenă” ca loc recognoscibil, măsurabil, repertoriabil și, la nevoie, administrabil prin planuri, schițe și taxonomii blajine. Ceea ce analiza *khôrei* a produs – sau, mai exact, a lăsat să se producă – este tocmai imposibilitatea de a mai gândi spațiul teatral ca pe un container al apariției, ca pe un recipient „onorabil” în care decorul, recuzita, corpurile, vocile, luminile și sensurile ar veni să se instaleze asemenea unor chiriași disciplinați ai reprezentării. Dacă *khôra* a arătat ceva decisiv, atunci acel ceva privește condiția paradoxală a oricărui „a avea loc”: faptul că locul nu precedă pur și simplu ceea ce primește, ci se constituie în chiar mișcarea prin care primește fără a poseda, expune fără a reține și face posibilă apariția fără a se converti ea însăși într-o prezență plină. În acest punct, teatrul încetează să mai fie un simplu caz estetic particular și devine, cu o seriozitate pe care ar fi imprudent s-o confundăm cu gravitatea solemnă a doctrinelor, una dintre figurile privilegiate ale acestei drame ontologice a locului. Căci scena – dacă o mai putem numi astfel fără să simplificăm indecent lucrurile – nu este un spațiu în care ceva apare, ci aceea dislocare prin care apariția însăși capătă loc, retrăgându-se totodată din coincidența cu sine. Iar dacă aceasta pare o formulare excesivă, este doar pentru că geometria, când e pusă să vorbească despre teatru, devine adesea mai naivă decât decorul.

Jumătate de concluzie: spațiul teatral ca *adiacronie* a locului și *khôra* a apariției

Întregul parcurs al acestei investigații conduce, cu o necesitate ce nu este nici liniară, nici pașnic demonstrativă, către o teză care poate fi formulată astfel: spațiul teatral nu este un

loc dat, ci evenimentul de spațiere prin care locul devine posibil ca apariție, iar această spațiere trebuie gândită simultan prin logica *khôrei* și prin regimul adiacronic al devenirii. Cu alte cuvinte, teatrul nu „ocupă” spațiul, nu îl „folosește” și nici măcar nu îl „simbolizează” în sensul unei operații secundare aplicate unui suport deja disponibil; el produce, în ordinea fenomenală, fisura prin care spațiul încetează să fie extensie neutră și devine condiție dramatică a manifestării. Scena nu este deci un „unde” între altele, ci geneza instabilă a lui „unde”.

Această concluzie obligă la o răsturnare a întrebării clasice. Nu mai trebuie să întrebăm ce este spațiul teatral ca specie a spațiului în genere, ca regiune particulară a edificiului, a convenției, a textului sau a percepției, ci prin ce se constituie el ca loc de apariție care nu coincide niciodată cu sine. Aici intervine decisiv *khôra*: nu ca ornament conceptual menit să confere studiului un prestigiu elenic de bună familie metafizică, ci ca nume – impropriu, desigur, și tocmai de aceea fertil – pentru acel regim în care localizarea devine posibilă fără a putea fi redusă la o localitate stabilă. Spațiul teatral este *khôric* în măsura în care „primește totul” (πανδεχές) primește toate determinările scenice fără a se identifica cu vreuna dintre ele și atâta timp cât suportă corpul, vocea, lumina, obiectul, semnul, durata, ficțiunea, adresarea, expresia, impresia, receptarea etc. dar nu se epuizează în niciuna dintre aceste instanțe. Nici decor, nici volum arhitectural, nici simplu vid disponibil, el este receptacolul fără proprietate și suport fără substanță – acel „loc” care are strania rutină de a nu putea fi localizat satisfăcător tocmai pentru că face posibilă orice localizare scenică.

Dar *khôra*, luată singură, ar risca încă să fie tratată ca o topologie neutră a primirii, ca un fel de ospitalitate ontologică suficient de elegantă pentru a liniști metafizica după ce a fost discret scandalizată. De aceea, conceptul de adiacronie intervine pentru a radicaliza problema. Dacă *khôra* desemnează improprietatea locului, adiacronia desemnează improprietatea timpului în care acest loc se produce. Spațiul teatral nu este numai un receptacol al apariției, ci un regim de constituire în care locul și timpul nu mai pot fi dissociate conform reflexelor cuminți ale cronologiei și geometriei. *Scena este adiacronică* pentru că ea nu se instituie ca prezent plin, ci ca tensiune între

ceea ce apare și retragerea condiției sale de apariție. În teatru, prezentul nu vine niciodată singur; el intră deja întârziat de propria urmă și anticipat de propria dispariție. Actorul apare, dar apariția lui este deja corodată și viciată de rol, de memorie, de convenție, de reluare (repetiție), de promisiunea sfârșitului; spectatorul vede, dar vederea lui este deja populată de așteptare, de latență, de resturi afective și de acea întunecime activă fără de care lumina scenică nu ar „juca“ nimic. Spațiul teatral este, astfel, locul în care timpul nu curge, ci se pliază, se suspendă, se fisurează și se distribuie în straturi heterogene. Dacă am spune doar că el „se desfășoară în timp“, am fi politicoși cu evidența și profund nedrepti cu fenomenul.

În acest sens, concluzia majoră a studiului este că spațiul teatral trebuie înțeles ca o topologie a ne-coincidenței. Nu ca simplă distanță între scenă și sală, între actor și spectator, între text și montare, între corp și semn, ci ca structură originară prin care aceste diferențe devin posibile. Scena nu separă termeni supra-determinați; ea constituie termenii prin distanța însăși. Ea nu mediază între interior și exterior, ci produce această distincție într-un regim în care fiecare termen este deja afectat de celălalt. Publicul nu este pur exterior scenei, deoarece este implicat în însăși economia apariției; actorul nu este pur interior reprezentării, deoarece corporalitatea sa excedă mereu rolul; textul nu este anterior spectacolului într-un sens simplu, deoarece sensul lui scenic se actualizează numai în evenimentul performativ; arhitectura nu este un simplu suport inert, deoarece distribuie posibilitățile de vedere, proximitate, rezonanță și intensitate. Spațiul teatral apare, astfel, ca acel *între* care nu este intermediar, ci generator: nu coridor între prezențe, ci fisură constitutivă a prezenței.

Aici, o anumită moștenire fenomenologică devine inevitabilă. Dacă pentru Husserl problema era donarea absolută (*die Gegebenheit des Erscheinens und die Gegebenheit des Gegenstandes*²⁴) a fenomenului și pentru Heidegger



24. Pentru Edmund Husserl, această distincție – formulată clar în prelegerile din 1907, reprezintă diferența crucială dintre *modul în care ne apare ceva* (actul – imanent – trăit în conștiință) și *lucrul însuși care ne apare* (obiectul – transcendent – vizat de acel act). Vezi

deschiderea locului ca posibilitate de manifestare a ființării, teatrul obligă ambele perspective să accepte o complicație suplimentară: fenomenul scenic nu se dă nici ca obiect simplu, nici ca ființare disponibilă într-un orizont deja constituit, ci ca eveniment de co-constituire între apariție, corporalitate și receptare. Spațiul teatral nu este perceput ca un lucru; el este trăit ca tensiune de manifestare. El nu este numai ceea ce se vede, ci ceea ce face posibil faptul-de-a-vedea. În termenii unei fenomenologii radicalizate, am putea spune că el nu este fenomen printre fenomene, ci condiție fenomenală de fenomenalizare. Cu alte cuvinte, scena nu este doar vizibilă; ea este acea mașină discretă prin care vizibilul învață să se vadă. O formulare poate ușor pretențioasă, fără îndoială, dar teatrul însuși nu a fost niciodată complet imun la o anumită noblețe a excesului.



E. Husserl, *Die Idee der Phänomenologie: Fünf Vorlesungen*, Haag, Martinus Nijhoff, 1973, p. 11. Să transpunem această distincție într-o presupusă fenomenologie a spațiului teatral. La nivelul *Gegebenheit des Erscheinens* se află materialitatea brută a spectacolului, stimulii senzoriali care bombardează conștiința spectatorului în prezentul viu: jocul de lumini (spoturi care se sting sau se aprind), fluxul mișcării actorilor, scenografia fizică, texturile materialelor, unghiul din care spectatorul privește scena din fotoliul său etc. Aceste apariții se schimbă secundă de secundă. O lumină albastră transformă complet percepția vizuală a decorului. Schimbarea unghiului unui actor reconfigurează compoziția vizuală. Spectatorul trăiește acest flux immanent ca pe o experiență senzorială directă, indubitabilă (el *simte* și *vede* lumina, umbra, mișcarea). Pe de altă parte și totodată, la nivelul *Gegebenheit des Gegenstandes*, deși spectatorul primește doar un flux fragmentat de apariții vizuale și sonore, conștiința sa operează o sinteză intențională și constituie un *obiect-spațiu unitar și dotat cu sens* (spațiul ficțional sau dramatic). De exemplu: cu toate că pe scenă se află doar un scaun și un panou de carton (donarea materială), conștiința spectatorului constituie „Castelul Elsinore” sau „un cabinet medical” (*fenomenul sintezei*:). Exact cum în viața de zi cu zi anticipăm spatele unui cub pe care nu îl vedem, în teatru, spectatorul constituie un spațiu tridimensional complet dincolo de limitele fizice ale scenei. Când un actor privește fix spre culise și manifestă groază, conștiința spectatorului extinde spațiul teatral în mod invizibil, constituind un „dincolo” amenințător, chiar dacă acea zonă nu este donată direct privirii (*depășirea profilurilor* – *Abschattungen*).

În raport cu Heidegger, concluzia capătă o greutate aparte. Dacă locul nu derivă din spațiu, ci spațiul din loc, „adică printr-un lucru de genul unui pod“ (așa cum s-a văzut), atunci teatrul nu este instalarea unei practici într-o extensie deja disponibilă, ci producerea unui loc prin adunarea unei apartenențe reciproce între corpuri, priviri, obiecte, voci, tăceri, vederi și așteptări. Scena „face loc“ nu în sensul banal al eliberării unui perimetru, ci în sensul ontologic al deschiderii unei regiuni de apariție. Totuși, spre deosebire de o topologie a locuirii relativ stabilă, scena teatrală face loc tocmai retrăgându-și orice stabilitate. Ea este loc care se constituie numai dispărând în ceea ce lasă să apară. Dacă un pod heideggerian²⁵ adună cele



25. Afirmția lui Heidegger (vezi nota 7) mută radical perspectiva asupra spațiului: spațiul nu este o cutie neutră, geometrică, tridimensională (*Einräumung* ca simplă întindere), ci locul este cel care generează spațiul prin adunarea lucrurilor. În teatru, această intuiție heideggeriană deconstruiește complet ideea că „spațiul teatral“ este doar o sală sau o scenă fizică „cumpărată“ de la un arhitect. Scena nu este un spațiu în care așezăm decoruri, ci decorurile și actorii adunați la un loc sunt cei care rânduiesc și inventează spațiul scenic (teatral).

Un simplu exercițiu explicativ: imaginați-vă o scenă complet goală pe care se află doar două elemente: o coroană de rege lăsată pe podea și un actor care o privește de la distanță. Acele două „lucruri“ nu ocupă pur și simplu niște coordonate matematice X și Y. Ele *adună* tensiunea dramatică și *rânduiesc* un spațiu al puterii, al decăderii, al ezitării. Spațiul teatral apare *între* ele, prin relația și „apartenența lor reciprocă“.

Un regizor nu lucrează cu metri cubi de aer. El folosește lucrurile pentru a „face loc“ (*Räumen*, în termeni heideggerieni) și a acorda spațiu, a îngădui lucrurilor să apară (*Einräumen*). Un potir, o spadă și o masă masivă de lemn nu sunt obiecte într-un spațiu; ele instaurează atmosfera unei epoci și limitele intime ale mișcării, dilatând sau comprimând distanțele resimțite de public.

În eseul „Der Ursprung des Kunstwerkes“ („Originea operei de artă), arta nu este o copie a realității, ci locul în care adevărul ființei se produce și se deschide (ca *Unverborgenheit* – neascundere). În teatru, spațiul teatral nu „simulează“ un spațiu real, ci asigură „*Das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*“ („punerea-în-operă a adevărului“) devine, așadar, locul unui adevăr fenomenologic mai dens. Cf. M. Heidegger, *Holzwege*, în *Gesamtausgabe*, Band 5, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, p. 44. Așadar, când spațiul scenic este rânduie prin adunarea corectă a lucrurilor, el deschide o lume (*Welt*) și scoate spectatorul din mediul frivol al cotidianului.

două maluri, scena adună ceea ce nu avea încă maluri și instituie fluviul împreună cu traversarea. Să recunoaștem: pentru o simplă platformă de lemn, pretenția nu este mică. Dar nici fenomenul pe care îl susține nu este dintre cele modeste.

În raport cu Derrida, devine limpede că teatrul funcționează ca una dintre cele mai precise mașini ale *différance*-ei. Spațiul teatral nu prezintă o identitate, ci o amână, o fractуреază, o expune în retragere. Personajul nu coincide cu actorul, textul nu coincide cu rostirea, prezența nu coincide cu sine, iar sensul nu se închide niciodată în deplina sa actualitate. Scena este locul în care prezența se livrează numai ca ne-plenitudine, ca urmă, ca întârziere și ca deviație controlată. De aceea, orice teorie a teatrului care ar încerca să salveze o metafizică a prezenței vii, pure, imediate, ar sfârși prin a confunda intensitatea cu plenitudinea și evenimentul cu evidența. Or, teatrul nu este evidentă; el este exact acea neliniște a evidenței care o obligă să se vadă ca montaj. În teatru, prezența este mereu puțin deplasată – altfel spus, suficient de prezentă ca să emoționeze și suficient de absentă ca să semnifice. Dacă ar fi complet una dintre ele, ar înceta să fie scenică.

Dintr-o perspectivă deleuzeană și guattariană (de care ne vom ocupa într-un studiu ulterior), spațiul teatral nu poate fi redus la ordine, reprezentare și codificare, fiind mai curând un câmp de intensități, de distribuții, de praguri, de deveniri și de conexiuni instabile. El este locul unde corpul încetează să mai fie simplu purtător al unei identități și devine vector de forțe, suprafață de inscripție, ritm, vibrație, flux. Scena nu este doar o mașină de semnificare, ci și una de intensificare. Ea produce teritorii și le dez-teritorializează, fixează centre de atenție și le subminează, organizează proximități și le transformă în distanțe afective. În acest sens, *adiacronia* numește și modul în care spațiul teatral nu se supune unei ordini crono-topice lineare, ci funcționează rizomatic, prin condensări, reluări, salturi, rupturi, reveniri, revanșe. O scenă nu este niciodată numai unde este; ea este și unde trimite, și ceea ce reține, și ceea ce nu mai este, și ceea ce nu a ajuns încă. Decorul însuși, când este bun/potrivit, știe asta: el nu reprezintă un loc, ci îl „infectează” cu posibilități.

Dacă adăugăm aici intuițiile lui Nancy și Marion (pe care le vom trece printr-un filtru tematic într-o lucrare viitoare), concluzia devine încă și mai fină. Spațiul teatral este loc de expunere, dar nu în sensul unei simple exhibări a unui conținut către un privitor suveran. El este expunere a expunerii, manifestare a faptului că sensul nu există decât ca partaj, atingere la distanță, co-prezență vulnerabilă. Marion ar spune, poate, că fenomenul scenic saturat excedă cadrele simple ale obiectualității, iar Nancy că sensul se produce în *împărțirea* spațiului comun, în acel *avec* al prezenței împărțite. Scena nu aparține nici actorului, nici spectatorului, nici textului, nici instituției; ea se instituie ca spațiu comun al unei neapartenențe partajate. Aici teatrul atinge un paradox aproape comic prin discreția lui: nimic nu este mai riguros organizat decât un spectacol, și totuși ceea ce produce el mai profund este tocmai o experiență a imposibilității posesiei complete asupra sensului.

Prin urmare, *spațiul teatral este de gândit ca khôra adiacronică a apariției*. Această formulă concentrează miza ontologică a studiului. El este *khôra* pentru că primește fără a poseda, pentru că oferă loc fără a se converti în substanță locală, pentru că suportă toate determinările fără a coincide cu ele. El este *adiacronic* pentru că nu există ca prezent simultan și omogen, ci ca diferență temporală laterală (o imanență exterioară), ca eveniment ce se constituie în retragere, ca devenire care nu se lasă redusă la succesiune. Împreună, cele două concepte permit depășirea atât a modelului arhitectural-geometric al scenei, cât și a modelului strict semiotic sau textualist. Spațiul teatral nu este nici cutie, nici cod. Este mai aproape de un prag ontologic, de un dispozitiv de posibilizare, de o regiune în care vizibilul, corporalul, temporalul și semnificantul se adună fără a fuziona într-o unitate reconciliată.

A spune aceasta nu înseamnă a abandona materialitatea scenei, ci dimpotrivă, a o salva de la reducția inertă. Lemnul scenei, cortina, distanța dintre rânduri, conul de lumină, respirația actorului, unghiul de vedere, timpul de intrare, vibrația unei tăceri – toate acestea contează, dar nu ca simple „date” ale unei fizici teatrale, ci ca modulații prin care locul se produce ca apariție. Materialitatea nu este anulată; este radicalizată. Ea nu mai este masa inertă a suportului, ci consistența sensibilă a unei ontologii în act. Aici teatrul oferă

filosofiei o lecție pe care aceasta o acceptă cu recunoștință doar după ce a rezistat suficient: nu există apariție pură fără tehnică, fără dispozitiv, fără distribuție, fără spațiere; dar nici tehnică, dispozitiv sau distribuție care să epuizeze sensul apariției. Cu alte cuvinte, scena este întotdeauna montată, dar niciodată total montabilă. Regizabilă, da; stăpânibilă, nu.

În cele din urmă, concluzia acestei cercetări poate fi formulată și într-un mod mai simplu, fără a pierde însă gravitatea problemei: *teatrul nu are loc într-un spațiu; teatrul este unul dintre numele prin care spațiul ajunge să aibă loc*. Aceasta este poate propoziția cea mai densă a întregului demers. Ea spune că scena nu este decorul fenomenului scenic, ci condiția prin care fenomenul și locul se nasc împreună. Ea spune că apariția nu vine să umple un gol, ci produce golul ca tensiune semnificantă. Ea spune că prezența nu triumfă pe scenă, ci se negociază acolo cu propria imposibilitate de a fi deplin prezentă. Ea spune, în sfârșit, că spațiul teatral este acel loc imposibil de stabilizat în care ființa și devenirea, vizibilul și invizibilul, corporalitatea și retragerea, semnul și excesul său, se întâlnesc fără să semneze vreodată un tratat de pace.

Și poate că tocmai aici rezidă adevărul său cel mai discret, dar și cel mai încăpățânat: scena nu este niciodată complet acolo unde este. Ea se dă numai retrăgându-se, apare numai lăsând să apară și își afirmă forța tocmai prin această improprietate constitutivă pe care metafizica a încercat adesea s-o disciplineze, estetica s-o clasifice, iar istoria teatrului s-o arhiveze sub forma – mereu puțin melancolică – a unor acvarii fără pești. Dar teatrul, spre deosebire de muzeul său, nu păstrează apa: el păstrează doar condiția stranie prin care ceva poate încă înota pentru o clipă în fața noastră și dispărea tocmai demonstrând că a fost. În acest sens riguros, dacă *khôra* este numele impropriu al locului fără loc, atunci spațiul teatral este practica sa incandescentă; iar dacă *adiacronia* este timpul care nu trece fără să se fisureze, atunci scena este locul unde această fisură devine vizibilă, sonoră, corporală și comună. Restul – arhitectură, analiză, istorie, metodă – rămâne indispensabil, desigur, dar numai cu condiția să nu uite că, uneori, ceea ce explică cel mai bine teatrul este tocmai ceea ce refuză să stea cuminte la locul lui.

Bibliografie:

- BADIOU, Alain, *L'Être et l'Événement*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
- DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Paris, Éditions Galilée, 1993.
- DIELS, Hermann, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Vol, 1, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960.
- DIOGENE Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, Traducere de C, I, Balmuș, Iași, Polirom, 1997.
- HEIDEGGER, Martin, *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, în *Gesamtausgabe*, Band 13, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983.
- HEIDEGGER, Martin, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, în *Gesamtausgabe*, Band 65, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1989.
- HEIDEGGER, Martin, *Einführung in die Metaphysik*, în *Gesamtausgabe*, Band 40, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983.
- HEIDEGGER, Martin, *Holzwege*, în *Gesamtausgabe*, Band 5, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, în *Gesamtausgabe*, Band 2, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977.
- HEIDEGGER, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, în *Gesamtausgabe*, Band 7, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000.
- HEIDEGGER, Martin, *Zur Sache des Denkens*, în *Gesamtausgabe*, Band 14, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2007.
- HERRMANN, Max, *Die Entstehung der Berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*, Berlin, Henschelverlag, 1962.
- HUSSERL, Edmund, *Die Idee der Phänomenologie, Fünf Vorlesungen*, Haag, Martinus Nijhoff, 1973.
- HUSSERL, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch*, Haag, Martinus Nijhoff, 1976.
- HUSSERL, Edmund, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, Haag, Martinus Nijhoff, 1966.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- NISHIDA, Kitaro, *Intelligibility and the Philosophy of Nothingness*, Honolulu, East-West Center Press, 1966.
- PLATON, *Opere VII*, București, Editura Științifică, 1993.

© Gabriel-S. Crișan, 2025. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).