

**VIERMI (POLINICE).
DE LA IDEALISM LA FENOMENOLOGIE**

DOI 10.46522/CT.2025.01.12

Radu Pocovnicu, PhD student

“Gheorghe Tattarescu” Art High School Focșani, Romania

radu_pocovnicu@yahoo.com

Abstract:

Worms (Polynices): From Idealism to Phenomenology

This article proposes a phenomenological reinterpretation of Sophocles' *Antigone*, focusing on the absent yet dramaturgically essential body of Polynices. The analysis begins with the opposition between Creon's formal and political idealism, grounded in law, order, and discursive authority, and Antigone's ethical position, which emerges from a concrete, embodied encounter with her brother's unburied corpse. Although Polynices never appears on stage, his body functions as the material and symbolic centre of the tragedy, destabilising the boundaries between inside and outside, life and death, inclusion and exclusion, the sacred and the profane. Drawing on phenomenology, deconstruction, political philosophy, and theories of ritual and abjection, the article examines the corpse as an unstable presence that exceeds the ideological frameworks imposed upon it. Antigone's gaze is understood as an intentional and transformative act through which the dead body becomes both an object of perception and a source of ethical meaning. At the same time, Creon's prohibition of burial turns the corpse into an instrument of political power and exposes the community to a collective experience of desecration and trauma. The final section of the study shifts from textual interpretation to performance practice, arguing that contemporary theatre can render visible what Sophocles leaves

outside the dramatic field. By materialising Polynices' body on stage, the director moves from a logocentric model of meaning towards an embodied, affective, and phenomenological mode of knowledge. In this way, the absent corpse becomes a site where artistic practice produces meaning through presence, perception, and the spectator's direct experience.

Keywords:

Sophocles; Idealism; Phenomenology; Ritual; Performance Art

Introducere

Creon știe că, pentru a se impune, un conducător trebuie să fie vizibil – sau, cel puțin, să își facă vizibile acțiunile și să atingă inimile supușilor săi. De aceea, el deschide scena cu un spectacol. Intenția sa este de a oferi o lecție a diferenței: ce li se întâmplă celor care au murit ca eroi și ce fel de tratament le este rezervat anti-eroilor. Gestul său se dovedește a fi un elogiu spectacular al comunității, consacrand valorile care o definesc și o legitimează: pe de o parte, îi vizează pe cei care merita plânși, pe de altă parte, pe cei care nu merită această recunoaștere¹. Ca gest simbolic, spectacolul își atinge inițial scopul. Ca gest material, însă, el se întoarce împotriva celui care l-a instruit. Acțiunea este „înghețată” de rolul cu care Creon a fost investit, întrucât acesta funcționează ca un cadru de interpretare al lumii. Din această perspectivă, semnificațiile care se desprind dintr-o credință sau alta se afla pe același nivel de legitimitate. Acesta este motivul pentru care opera se situează într-un context al elecțiunii: fiecare personaj își asumă propria opțiune, fie în numele tradiției, fie în cel al legilor, astfel încât atât Antigona, cât și Creon au, fiecare, „dreptatea” sa. Aceasta este, în mare, concluzia care se desprinde din piesă și care este cel mai adesea reținută. Conflictul dintre cei doi străbate opera ca un conflict



1. Corul (vocea comunității) acceptă la început această diferență, dintre eroi și anti-eroi. Este ceea ce Judith Butler postulează drept un cadru de interpretare al lumii politice, extrem de actual, între cei care merită plânși și cei care nu merită asta.

al credințelor, desprinzând idealismul ca mod de interpretare dominant. Totuși, lucrurile nu stau aidoma de la bun început. Dintre cele două personaje, doar regele este consecvent în poziția sa. Antigona, în schimb, este un personaj existențial „sinusoidal”. Ea ajunge la o apologie etică ca efect al unei anumite experiențe de viață, și nu exclusiv dintr-o credință preexistentă sau dintr-un motiv ideologic. Această credință pare, la prima vedere, deja constituită: spectatorul este aruncat în disputa dintre cei doi. Însă Sofocle oferă un indiciu extratextual esențial – episodul legat de Polinice, în care sora își jelește fratele mort – care sparge cadrul unei interpretări bazate pe linearitatea pozițiilor. Creon este configurat încă de la începutul piesei ca un apărător al legalității. El apare și se susține ca personaj printr-o idealitate discursivă: este, într-un sens profund, identic cu propria sa rațiune. Din acest punct de vedere, și cel puțin până la un anumit moment al acțiunii, Creon funcționează ca un personaj schematic, unilateral. Antigona, în schimb, are de partea ei viața. Nu viața ca metaforă menită să facă atractiv chipul eroinei – și să înăsprească, prin opoziție, figura regelui Tebei –, ci viața în sensul în care „lumea există aici înaintea oricărei analize pe care aş putea-o face”², printr-o determinare continuă a câmpului perceptiv din care iradiază, monstruos, cadavru lui Polinice.

O posibilă cercetare

Cele două concepții distincte de înțelegere a lumii indică, în mod implicit, două moduri diferite de interpretare. Una este tributară idealismului – în sensul de idee, lege, *logos*, universal –, cealaltă, centrată pe percepție, experiență și subiectivitate – aparține fenomenologiei. Prima adoptă un idealism formal, cu o dimensiune politică, în timp ce a doua privilegiază fenomenologia unei relații vii, pentru a transcende moartea. În centrul acestei reflecții metodologice se află modul în care Antigona îl vede pe Polinice (un cadavru, un frate, un semn viu al unei legi nevăzute). În intervalul dezbaterii, însă, chiar din pozițiile lor



2. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Editura Aion, Oradea, 1999, p. 8.

opuse, atât Creon, cât și Antigona se situează în același cadru, „vorbesc aceeași limbă“. Deși perspectiva eroinei are o altă referință – ea privește, în timp ce Creon derivă din ceea ce gândește – discursul Antigonei provine tot dintr-o tradiție idealistă (kantiană sau hegeliană)³ a legii morale. Astfel, pe parcursul piesei, Polinice apare ca un subiect care se constituie pentru Antigona mai întâi ca acel cadavru pe care ea l-a văzut și care, prin această experiență, s-a transformat în discurs. Dincolo de simplul fapt de a-l privi (lucru care se petrece doar în extra-text), Polinice reprezintă pentru sora sa un fel de idee vie, iar eroina, la rândul ei, o întruchipare a idealismului de natură etică. Această reprezentare ia forma discursului și își găsește cadrul de manifestare în spațiul cetății. Abia părăsind acest spațiu vom putea ieși din cadrul discursului și să ne vom putea situa într-o poziție mai accesibilă, care să permită degajarea diferenței: idealismul de fenomenologie, abstracțiunea de concret. Aceasta deoarece, chiar dacă Sofocle nu este foarte generos în textul tragediei, el este, în schimb, fertil prin posibilitatea fenomenologică pe care o deschide, plasând gestul Antigonei în colbul de la una dintre porțile Tebei, de unde înfloresc gesturile, văzul, atingerea și disperarea eroinei. Această fâșie îngustă de spațiu permite o altă înțelegere a tragediei, printr-o relocare temporară a *catharsis*-ului logocentric și prin situarea lui într-o perspectivă fenomenologică. Propunem, așadar, ca fundal o cercetare la granița textului – și chiar în afara lui – care să interpeleze, având ca sursa de lizibilitate, conștiința în act a personajului. Ca într-un stop-cadru, Polinice apare în privirea Antigonei, iar ceea ce semnifică această privire este intenționalitatea ei (potrivit unei lecturi fenomenologice inspirate de autori precum Edmund Husserl sau Maurice Merleau-Ponty)⁴, în măsura în care ceea ce apare (fenomenul) este trupul lui Polinice.



3. Orientarea idealistă consideră materia ca fiind factorul secund, dependent de spirit sau chiar neagă existența materiei. Pentru idealști, tot ce există, există în consecință datorită spiritului (fie din perspectiva idealismului transcendențial, fondat de Immanuel Kant, care afirmă că mintea modelează lumea pe care o percepem sub formă de spațiu și timp; fie ca idealism absolut, în concepția lui G. W. F. Hegel, despre cum existența este comprehensibilă ca un întreg atotcuprinzător).

4. Fenomenologia este un curent filosofic din secolul al XX-lea care

Pornim, deci, pentru început, de la acest prim clivaj din opera lui Sofocle, care distribuie opozițiile între un idealism formală (Creon) și, pe de alta, un idealism etic (Antigona). Urmărind drumul sinuos al Antigonei în piesă, ca o topografie pe care eroina o străbate de la pământul proaspăt, îmbibat de sângele fratelui, până la palatul glacial al Tebei – diferență ce indică și o schimbare în natura cunoașterii, - devine posibil să sesizăm o lacună. Această diferență aduce în prim-plan originalitatea unei deveniri (și conturul vag al unei tensiuni): pe de o parte, actul fenomenologic (ca reacție la prezența concretă a morții), iar pe de altă parte, idealismul (ca expresie a datoriei morale). Este adevărat că privirea Antigonei constituie actul fondator al discursului său idealist etic; totuși, acest fapt ne oferă prilejul de a ne întrebăm dacă reacția afectivă este identică cu actul de constituire a sensului în limbajul eroinei. Deocamdată, nu știm. Dacă în ceea ce privește discursul Antigonei, ca expresie a idealismul său etic, piesa vorbește de la sine, despre privirea intențională a eroinei nu putem spune încă prea multe. Căci, dacă ne întrebăm ce înseamnă *a privi*, *a atinge*, *a fi acolo*, s-ar putea să intuim un blocaj, întrucât nu știm cu precizie ce anume ne oferă textul și, mai ales, ce anume se sustrage privirii. Întrucât orice demers fenomenologic forțează granițele interpretării, se naște un joc și o tensiune chiar în interiorul acestor forme de cunoaștere, iar prima problemă care se conturează este una de ordin metodologic: cum am putea cunoaște ceva sigur atunci când obiectul cercetării noastre se află la intersecția dintre *ceea ce apare* și *ceea ce nu apare*, dintre logოსul cuprins de operă și



încearcă să descrie structura experienței așa cum este reprezentată în conștiință, fără să apeleze la teorii sau la metodele altor discipline. Edmund Husserl propune o înțelegere a lumii și a fenomenelor în expresia lor pură, prin fundamentarea relațiilor intenționale (unde particularitatea conștiinței constă în faptul că este totdeauna conștiința a ceva). La rândul său, Maurice Merleau-Ponty afirmă că orice act conștient este o conștiință perceptivă. Potrivit lui Ernest Becker, frica de moarte reprezintă fundamentul multor structuri culturale și sociale, iar ritualurile de înmormântare devin expresia acestei frici (o modalitate de a o nega sau de a o îmblânzi, un mecanism psihologic de apărare colectivă împotriva conștientizării propriei finitudinii).

fragmentarea privirii din extra-text, dintre ce este dat (ca text) și intenționalitatea (potențială)? Pentru că nu putem răspunde încă la această întrebare, să formulăm una mai simplă: la ce ne referim când spunem că ceva *nu apare*? Desigur, subiectul avut în vedere este Polinice. Însă tocmai pentru că el este sustras privirii în textul dramaturgic, devine necesar să descoperim acea rădăcină din care să extragem corpul său volatil. Aceasta nu poate fi alta decât *sit*-ul în care este cadavrul, locul propriu-zis al prezenței sale. Se impune, așadar, o clarificare a contextului, înțeles ca spațiu semnificant în care este situat Polinice.

A încadra

În mod concret, atunci când spunem că Polinice *nu apare*, avem în vedere faptul că trupul său a rămas acolo unde a murit, în chiar forma morții sale. Creon decretează acest lucru încă de la începutul înscăunării sale: este primul său edict, cine ar îndrăzni să comită delictul de a-l atinge? Ca atare, Polinice se află la una dintre cele șapte porți ale Tebei, unde a avut loc lupta cu Eteocle. A spune că *nu apare* înseamnă implicit că *nu îl vedem*, întrucât el se află la „marginea textului“. În plan fizic, „marginea“ desemnează faptul că el trupul său a căzut la una dintre porțile Tebei. Dar chiar și în această margine fizică, Polinice își face simțită prezența. Fiind subiectul conflictului, mortul impregnează spațiul comunitar, iar granița unui spațiu „bine împărțit“ se dovedește a nu fi chiar atât de stabilă. Spațiul comunitar, în calitatea sa de spațiu politic, este definit ca un loc ordonat de prescripții: drepturi, obligații, interdicții. Cea mai puternică dintre acestea este un tabu care nu poate fi încălcat. Decretul lui Creon instituie un sens atât de rigid, încât reglementarea acestui loc nu poate fi înțeleasă decât ca definitiv închisă, în condițiile în care trecerea dinspre ființă spre neființă îl configurează pe Polinice drept un suflet blocat. Aici, în acest spațiu puternic marcat politic, apare scandalul. Supracartografierea se dovedește a fi o verigă slabă în lanțul politic, din cauza situației echivoce prin care Polinice se constituie ca subiect: el este și nu este în spațiu; nu este nici cu totul înăuntru, nici complet în afară. Figură neclară, prinsă între viață și

moarte, între umanitate și decădere, între acceptare și contestare, eroul reflectă această confuzie morală și politică: nu i se îngăduie să intre în cetate – adică să fie inclus în comunitatea celor vii sau să primească cele cuvenite morților –, dar nici nu este abandonat în afara ei. Aflat la margine, cadavrul lui Polinice nu se găsește într-un loc oarecare. Simbolic, poarta este un spațiu de intersecție între interior și exterior. Ca simbol al trecerii dintre lumi, poarta marchează și granița dintre cetate (ordine, lege, viața civică) și exterior (haos, moarte, barbarie). Este un vad al trecerii, un spațiu permeabil care permite amestecul celor o identitate stabilă cu cei de identitate incertă, al „celor buni” și al „celor răi” deopotrivă – așadar, un vad fluid. Insinuându-se în acest spațiu vad și vag, Polinice își impune, tăcut dar ferm, prezența: el șterge și rescrie structuri. Cadavrul eroului se descompune peste această geometrie rectilinie, iradiază și tulbură ordinea instituită.

În mod original, niciun spațiu nu este un investit cu un sens, dar nici un loc neutru; el este acea întindere – *res extensa* materială – care face posibilă apariția lucrurilor și transformarea lor în *res cogitans*. În opera lui Sofocle, spațiul este, încă de la început, strict precizat prin decretul lui Creon, iar conflictul se declanșează ca urmare a unor moduri de a înțelege arhitectura comunitară, mai precis sensul atribuit acestei arhitecturi (din perspectivă morală, etică și politică). Dacă am suspenda pentru un moment tentația adeziunii noastre față de concepția unuia sau a altuia și am încerca să surprindem situația în plan ontologic, ne-am putea întreba: cine are loc în lume și cine nu? Cine se află în centru și cine în afară? Cine ocupă spațiul și în ce mod? Știm cum răspunde Creon și ce reprezintă pentru el Polinice: un spațiu interzis. El este respins de cetate, considerat trădător, lipsit de funeralii – cu alte cuvinte, privat de un sfârșit demn. Tocmai această maximă strictete devine însă dilema lui Creon, care, atribuind spațiului un sens absolut, se confruntă cu un exces pe care formula sa politică nu îl poate integra. Dintr-un subiect de discurs, Polinice se transformă în altceva: un „simplu” cadavru care captează în jurul său energii neprevăzute, conferindu-i nu viață, ci un surplus de identitate. Inițial „doar” mort, Polinice devine un corp

disputat, contestat, despre care se vorbește neîncetat, ca și cum ar învia printr-un proces de reîncarnare logocentrică, dobândind o vizibilitate și o greutate simbolică incomparabile cu cele ale unui muritor oarecare. Fiecare îl revendică sau îl respinge: regele îl numește trădător, Antigona îl recunoaște drept fratele său, o ființă umană cu aceleași drepturi – în viață și în moarte – ca oricare altul. Prin această desfășurare, figura lui Polinice devine simbolică, ideologică, excesiv semnificativă. Identitatea sa cunoaște mutații, se extinde și se multiplică, până când, în cele din urmă, prin acest exces, corpul lui Polinice să nu mai poată fi nici integrat pe deplin, nici refuzat complet. Ambiguitatea eroului dizolvă liniile arhitecturii politice, iar autoritatea lui Creon primește lovitura decisivă: pe măsură ce discursurile concurente – cel al lui Creon, al Antigonei, al corului – îl revendică sau îl resping, Polinice încetează să mai fie „celălalt” într-un sens simplu (străinul, sau inamicul exterior) și se transformă într-o formă de post-alteritate, o prezență ambivalentă, imposibil de exclus sau de integrat complet.

Pare că am ajuns într-un punct în care aproape că nu mai știm cine e Polinice. De la centralitate la excludere, spațiul, corpul și sensul au intrat în jocul de lumini și umbre al deconstrucției – în termenii lui Jacques Derrida. Ne aflăm, oare, în punctul în care filozoful francez afirma că nu exista nimic în afara textului? Și că, prin urmare, chiar dacă nu apare, Polinice posedă același grad de realitate cu orice altceva sau oricine în planul existenței? Dacă, în filosofia clasică, corpul lui Polinice este ceea ce s-ar numi „supliment”, „în plus” sau pur și simplu un exterior, Derrida ar susține că, în realitate, el este indispensabil structurii. Trupul lui Polinice este acel text care nu poate fi citit, dar care organizează și susține întregul discurs tragic. Ca loc al unei absențe vizibile, cadavrul neîngropat al eroului constituie un fenomen care perturbă orice sistem fix de sens, cu atât mai mult unul care pretinde o semnificație absolută. Pentru Creon, trupul lui Polinice este nedorit, dar necesar afirmării puterii; pentru Antigona, este sacru, dar interzis. Din confruntarea acestor poziții antagonice, corpul devine un teren instabil al interpretării, un spațiu în care sensul nu se fixează, ci se deplasează continuu.

A profana

Suntem obișnuiți să spunem că regele Tebei, apărând dreptul cetății, intră într-un conflict tragic cu legile ei nescrise – un conflict în care fiecare protagonist are parte de dreptatea sa, fiecare exprimă o valoare sau un principiu moral întemeiat, dar care rămân ireconciliabile, conducând inevitabil la distrugere: nu pentru că una ar fi rea, ci pentru că ambele sunt unilaterale. Avem, așadar, de-a face cu o poziție „curată“, susținută de o subiectivitate legitimă (îndreptățită, cum ar spune Hegel) a propriilor convingeri. Însă, recunoscând că, prin această decizie, Creon supune cetatea unui de act profanare, constatăm că regele se transformă într-o figură echivocă a autorității, fiind în același timp apărător al cetății și agent al distrugerii ei. Prin hotărârea de a lăsa cadavrul lui Polinice neîngropat, prin consfințirea profanării ca instituție a pedepsei, Creon nu doar încalcă rânduiala divină, ci se erijează într-una dintre cei mai originale figuri ale tiraniei din tragedia greacă. Intenția sa, inițial orientată spre binele cetății, se răstoarnă spectaculos într-una împotriva cetății. În momentul în care privirea nu mai este un act de cunoaștere, ci unul de alterare, comunitatea este expusă unui proces iremediabil de distrugere simbolică. Dacă orice înmormântare constituie un răspuns cultural la grozăvia morții – o încercare de a o domestici, fie prin ritualizare, fie prin retragerea ei în spațiul sacru al memoriei – Creon procedează pe dos: aduce moartea în centrul simbolic al cetății, obligându-i pe cetățenii Tebei să se confrunte zilnic cu spectacolul putrefacției. Această expunere forțată suprimă distanța rituală dintre viu și mort, transformând moartea într-o prezență socială constantă. Privirea devine astfel o formă de complicitate, iar spațiul comunitar – un teritoriu al profanării. Decretând ca trupul trebuie atins, dar nu și privit, și obligându-ne, tocmai prin această interdicție a atingerii, să asistăm la procesul dezagregării, Creon împinge comunitatea în bezna unei traume colective. În loc să ocrotească cetatea, el o slăbește și o debusolează. Făcând din trupul lui Polinice o unealtă a puterii sale despotice, oferă o lecție de „educație prin oroare“, care ajunge să funcționeze ca o oglindă a propriului nostru sfârșit⁵.

Și totuși, persistă senzația că regele este departe de anvergura acelor tirani sângeroși ai istoriei, care tulbură memoria. Deși ne aruncă într-un abis, regele Tebei lasă impresia că totul este învăluit într-o artificialitate indecisă. Poate că este un despot, dar persecuția sa funcționează într-o logică a simulacrului – nimic direct împotriva comunității – nu cumva acest lucru îl transformă pe Creon o figura întrucâtva frivolă, mai degrabă intrigantă decât cu adevărat înspăimântătoare? Este adevărat că o condamnă pe Antigona la moarte, însă consecvența sa criminală pare să dureze până în momentul în care apare o miză reală: o viață pe care, prețuind-o în fiul său, o va pierde. Incapabil să înfrunte viața în complexitatea și contradicțiile ei, confruntând în schimb moartea, Creon evocă figura unui rege inapt, a unui conducător „castrat”. Jucând totul pe mâna logosului, el devine simbolul unei puterii mutilate, incapabile să gestioneze plenitudinea vieții și redusă la exercitarea autorității asupra morții.

Corpul instabil

Ne întrebam, la începutul acestui eseu, ce înseamnă pentru Antigona să vadă corpul lui Polinice. Presupunând că acesta a fost un punct de plecare legitim – în măsura în care, pentru a vedea, este necesar ca subiectul privit să fie mai întâi adus sub incidența privirii – am lăsat corpul lui Polinice să apară în context. Un context care se configurează drept un spațiu semnificativ, geopolitic, ale cărui coordonate se dezvăluie ca fiind politice. Odată ce Polinice a fost extras din ilizibilitatea textului, putem reveni la întrebarea despre Antigona și despre privirea ei asupra fratelui. Ceea ce se oferă privirii este un corp: un corp mort, dar perceput ca un fenomen viu, care se dezvăluie într-un spațiu fizic concret, printr-un act de interacțiune corporală cu lumea. Astfel, atunci când afirmăm că Antigona îl vede pe Polinice – apropiindu-se de el, ca într-un *close up* asupra subiectului – se relevă încă un element esențial. Din orizontul intim al spațiului se desprinde o nouă dimensiune a privirii: dimensiunea temporală, întrucât trimite la o imagine care semnifică o devenire. Antigona vede corpul alterat

al fratelui ei, însă această imagine „mizerabilă” sau „impură” nu reprezintă încă o simplă condiție biologică degradabilă și nicio construcție culturală stabilizată, axul în jurul căruia se trasează granițele sociale și identitare. Această imagine se distinge de altele prin faptul că nu reușește să se fixeze și, tocmai de aceea, nu poate satisface nicio cerință de sens – etică, politică sau ideologică. Ceea ce se degajă este, astfel, o instabilitate organică ce trage în două direcții, printr-o condiționare reciprocă a devenirii, destabilizând atât corpul lui Polinice, cât și privirea Antigonei. Aceasta deoarece devenirea nu se referă doar la procesul de dezintegrare al subiectului, ci și la dinamica privirii observatorului. Cadavrul fratelui nu există fără privirea Antigonei, așa cum Antigona nu există fără privirea fratelui. Cei doi se află într-o relație de interdependență, se influențează reciproc, într-un mod analog sistemelor din fizica cuantică, în care obiectul observat nu poate fi interpretat independent de observator – care, la rândul său, se transformă. Pe măsură ce cadavrul se descompune, privirea se contaminează de devenirea morții, iar alterarea se dovedește a fi un proces reciproc. Rezultatul este că trupul lui Polinice putrezește treptat, iar această descompunere continuă dizolvă orice posibilitate a unui statut predefinit, ideal – precum acela de „mort onorabil” – și îl aruncă într-o zonă a indecenței, a imposibilului de asimilat ca discurs. Durerea și jalea Antigonei tind să se topească într-un continuum al impermanenței care nu mai poate alinia, în același interval al existenței, viața și înțelegerea vieții. Privirea participă la această degradare: ceea ce observi te transformă, te destabilizează, iar ceea ce este privit devine activ, viu într-o altă formă – cel mai probabil una a groazei. O formă pe care nu o putem decât intui, nu și vedea, întrucât privirea continuă să se miște între cei doi poli, într-o nedespărțire totală.

A alege să vedem

Am trasat inițial liniile acestui eseu – *de la idealism la fenomenologic în Antigona* – și, deși problematizările au pus în evidență forme diferite de cunoaștere, ele au rămas, totuși,

în limitele discursivității canonice (idealiste sau fenomenologice). Căci, în ultimă instanță, ne putem întreba: în ce măsură discursul despre fenomenologie poate rămâne fidel experienței trăite pe care pretinde că o descrie? A trăi în privirea Antigonei – în sensul de a ne insinua în această privire – pare a fi un efort dificil de susținut în cadrul unei abordări strict teoretice, fără riscul reificării actului într-un discurs fenomenologic. Pentru a evada din cercul gravitațional al raționalității, se impune, așadar, asumarea unui risc: ruptura de orizontul teoretic, în favoarea unei apropieri sensibile și empatice, capabile să ne conducă spre o formă apropiată de o structură vizionar-fenomenologice – privirea Antigonei. Un astfel de orizont, complementar reflexivității textului și, tocmai prin această complementaritate, logic succesor în demers, ar presupune o deplasare de la discursivitatea fenomenologică către o structură vizionar-fenomenologică specifică artelor spectacolului. Această schimbare de paradigmă implică însă nu doar o mutație în structura expresivă, ci și o transformare a modului de acces la sens: de la teoretizarea experienței, la concretizarea și dezvăluirea ei în actul scenic. Până acum, am încercat să descoperim ce înseamnă pentru Antigona să privească, chestionând diferențe și perspective filosofice în câmpul cunoașterii teoretice. În acest punct, însă, problema devine una proprie unui tip de cunoaștere specific artelor spectacolului (într-o convenție mai contemporană). Iar, întrucât cel care formulează întrebarea este regizorul, asistăm la o delegare a perspectivei. Dat fiind faptul că scopul unui regizor este realizarea spectacolului, el s-ar putea întreba: ce înseamnă a vedea sau a nu vedea corpul lui Polinice? Și cum poate deveni acesta vizibil pe scenă? Atunci când demersul dramaturgic este construit pe economie și omisiune, miza în artele spectacolului se joacă la nivelul vizibilității. În tragedie, Polinice este absent: Sofocle exclude expunerea sa. Corpul său confirmă acest paradox – deși este o „pagină albă” a textului, posedă o forță dramaturgică totală. Este o absență care generează drama. De aici decurg două aspecte esențiale. Primul, că tragedia greacă antică presupune o sublimare a violenței vizuale, o reținere de *pathos*-ului. Nu avem nevoie să-l vedem pe fratele Antigonei: este suficient ca trupul absent să

susține ideea, iar emoția să fie mediată de text. Dacă valoarea estetică a acestei rețineri rezidă în absență, al doilea aspect care se desprinde este că trupul lui Polinice devine simbolic: el funcționează ca un catalizator etic, nu ca un obiect teatral. Prin retragerea sa din câmpul vizibilului, demersul dramatic se configurează ca unul de supraveghere și de control al indiscernabilului, tocmai pentru a lăsa loc reflexiei morale și pentru a rămâne în sfera *logos*-ului. În litera textului, totul este – și trebuie să rămână – sub control.

În schimb, absența lui Polinice, privită dintr-o perspectivă regizorală modernă, poate deveni un spațiu vizual reinterpretării. O analiză critică a modului în care un text clasic poate fi recitat ca demers performativ, prin prisma corpului nevăzut și a vizibilității efective, evidențiază un potențial prin care cunoașterea și creația artistică devin surse de constituire a sensului – afectiv și politic –, propunând artistul (regizorul) drept un arhitect al materialității absente. O primă observație care decurge din introducerea narațiunii pe axa vizibilității este epurarea radicală a spațiului, eliberarea lui de orice determinații preexistente. Astfel, locul în care îl aflăm pe Polinice se golește de sensurile moștenite – fie ele cadre narrative, valori binare sau coduri teatrale clasice. Spectatorul este invitat să privească „proaspăt“, ca și cum ar vedea pentru prima dată. În acest proces, cadrul mitic își pierde forța de constrângere, întrerupând șirul de semnificații predefinite și forțând cadrul clasic de interpretare către noi înțelesuri. Chiar dacă regizorul poate fi perceput ca un restaurator al corpului absent, demersul său nu este contrar dramaturgiei; dimpotrivă, el face vizibil ceea ce textul lasă deliberat în umbră. Accentul se mută de la valoarea textuală (ideologică) a corpului la valoarea experienței sale vizuale. În acest sens, demersul artistic pornește de la tema inițială, dar o depășește și o completează pe linia vizibilității, printr-o devoalare cu grade diferite de intensitate: de la vizibil la excesiv de vizibil. Expunerea dizolvă ficțiunea, literalitatea personajului și se impune ca prezență – un corp real pe scenă, care ne confruntă direct privirea. Gestul, privirea, vocea, prezența și absența, percepția și senzația devin astfel fenomene care generează un nou tip de sens. Mort

sau în descompunere, simbolic sau concret, real sau imaginar, indiferent de opțiunea regizorală, corpul lui Polinice devine o plagă deschisă în scenă, nu doar un simplu motiv de conflict. Efectul acestei transparențe constă în faptul că nu doar vedem, ci și înțelegem mai precis, prin situarea noastră într-o relație nemijlocită cu ceea ce apare. Această relație se naște aici și acum, în experiența spectatorului, și nu prin referință la mit. În această logică a vizibilității, așa cum distinge între ceea ce se prezintă ca un minus al textului și ceea ce apare ca un plus al spectacolului, putem diferenția și între corpul-idee al dramaturgiei (al omisiunii) și corpul-vizibil al spectacolului (generator de experiență). Dacă, în dramaturgie, expunerea este simbolică, în demersul spectacular ea devine directă. Corpul nu mai este – și nu mai poate fi – controlat, pentru ca nu mai este mediat: el este confruntat, prin prezență și contact.

Prin reinterpretare vizuală și prin aducerea în câmpul vizibilului a ceea ce legea (și textul) refuză să arate, secvența scenică permite o mai bună înțelegere a dimensiunii politice și etice a operei. Încet, dar sigur, Polinice se impune atenției, fiind invitat să se deplaseze din marginea textului către un nou centru, unul real. Oaspete venit din întuneric, cu resurse nebănuite de clarviziune și cu o putere autentică de a ne mișca, el își dobândește dreptul la realitate în momentul în care ocupă un loc și capătă sens. Prezența sa – prezența corporală a actorului – este una trăită, nu reprezentată, susținută de intensitatea afectivă a apariției. Acesta este un sens fenomenologic: nu dat, nu explicat, ci trăit. Așa cum este constituit de privirea Antigonei, tot astfel este constituit și de privirea spectatorului, din propria sa intenționalitate, prin modul în care relaționează cu ceea ce apare pe scenă. Operând într-un demers fenomenologic în care corpul nu mai este funcționează ca simbol, ci ca obiect al experienței directe, regizorul deschide larg ușa teatralității. O suspendare radicală a limbajului și opțiunea pentru un „corp mut“ declanșează, în ultimă instanță, o criză profundă a sensului – înțeles în logocentrismul său –, astfel încât acesta nu mai poate fi nici politic, nici etic, nici narativ în sens clasic, ci devine trupesc, existențial, deschis. Avem de-a face cu o producere

fenomenologică a sensului în artele spectacolului. Plasat în acest nou mediu expresiv, Polinice devine un corp care nu este privit, ci care, la rândul său, privește. El întoarce privirea către noi, către spectatori, și cere un răspuns, declanșând o reactivare a privirii. Valoarea extra-textuală a demersului regizoral constă în capacitatea sa de a aduce în prim-plan corpuri reale sau imaginare care lipsesc din text. Orice imagine regizorală a lui Polinice devine posibilă și poate ocupa un loc central în scenă: un trup inert, ridicat de Antigona în tăcere; un corp simbolizat printr-un actor gol, dublat de proiecții sau prezență spectrală; sau, pur și simplu, un hoit. Toate aceste variante revendică același lucru: pot spune ceva în plus, ceva care, de fapt, nu poate fi spus – mai mult decât întreaga mitologie. Indiferent de forma aleasă, Polinice se întoarce acum spre noi, pentru a fi văzut: un corp abandonat, un corp mort, în plină descompunere. Iată-l.

Bibliografie:

- AGAMBEN, Giorgio, *Sacramentul limbajului*, traducere de Alex Cistelecan, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2011.
- ALLAIN, Paul; HARVIE, Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducere de Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, București, Editura Nemira, 2012.
- ARIES, Philippe, *Omul în fața morții*, traducere de Andrei Niculescu, București, Editura Meridiane, 1996.
- BECKER, Ernest, *The Denial of Death*, Profile Books, 2020.
- BUTLER, Judith, *Cadre de război – Figurile umanului și politicile suferinței*, traducere de Lelia Marcău, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2014.
- DERRIDA, Jacques, *Deconstrucția politicii*, traducere de Emilian Cioc, Ciprian Mihali, Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura Design & Print, 2005.
- DERRIDA, Jaques, *Despre ospitalitate: de vorbă cu Anne Dufourmantelle*, traducere de Mihai Ungurean, Iași, Editura Polirom, 1999.
- DOUGLAS, Mary, *Purity and Danger*, Taylor & Francis e-Library, 2001.
- ELIADE, Mircea, *Sacrul și profanul*, traducere Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 2025.

- FOUCAULT, Michel, *A supraveghea și a pedepsi: Nașterea închisorii*, traducere de Bogdan Ghiu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.
- KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, 1982.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Antropologie structurală*, traducere de Giuliano Sfichi, Iași, Editura Polirom, 2020.
- MITTER, Shomit; SHEVTSOVA, Maria, *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, traducere de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, București, Editura Unitext, 2010.
- SOFOCLE, *Antigona*, traducere de Eusebiu Camilar, George Fotin și Dan Botta, studiu introductiv Ovidiu Drâmba, București, Editura Tineretului, 1958.
- SONTAG, Susan, *Despre fotografie*, traducător Delia Zahareanu, Editura Vellant, 2018.
- SONTAG, Susan, *Împotriva interpretării*, traducere din limba engleză de Mircea Ivănescu, Editura Vellant, 2016.
- ŽIŽEK, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 2008.