

Acest studiu a fost realizat și publicat în cadrul proiectului de cercetare post-doctorală finanțat de UEFISCDI, cu titlul *Cercetare semiotică și psihanalitică a creației poli-artistice a lui Costin Miereanu*, cod proiect PN-II-RU-PD-2012-3-0238.

ARHETIPUL LABIRINTULUI. SEMNIFICAȚIE ȘI METAMORFOZĂ

Partea întâi

Context teoretic

Lect. univ. dr. OANA ANDREICA
Academia de Muzică „Gheorghe Dima”

Oana ANDREICA, muzicolog, lector universitar la Facultatea Teoretică a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, Catedra de Muzicologie și Pedagogie Muzicală, la disciplinele Muzicologie și Biblioteconomie. Participări la conferințe naționale și internaționale. Preocupările sale se centrează pe domeniul semioticii muzicale și pe cel al muzicii secolului al XX-lea.



REZUMAT

Unul dintre cele mai obsedante și universale simboluri ale omenirii, labirintul are o istorie complexă ce oglindește varietatea semnificațiilor legate de dimensiunea sa simbolică. Fie îmbrățișat ca o metaforă a condiției umane, fie respins ca o expresie a obscurității, labirintul, înfățișarea sa fizică și, în special, atributele sale primordiale au inspirat abordări în cadrul unor categorii ale cunoașterii ca filosofia, literatura, matematica, fizica sau arta. Acest articol urmărește evoluția simbolului de-a lungul lungii sale existențe, dar și modul în care el a influențat evoluția gândirii înseși.

Cuvinte-cheie: labirint, arhetip, inițiere, alegere, discontinuitate

*Le réseau, le labyrinthe..., remplacent les chaînes linéaires et segmentées ;
le « désordre » - à plusieurs entrées - est plus fondamental que l'ordre.*
(Michel Serres)

Origini, tipuri și istorie

Fie că îl numim după termenii englezești *labyrinth* sau *maze*, după cei francezi *labyrinthe* or *dédale*, sau germani *Irrweg* or *Irrgarten*, acest concept face referire întotdeauna la aceleași semnificații: rătăcire, alegere critică între căi, pierdere și confuzie, confruntarea pericolului, a dificultății, anxietății, speranței, disperării, captivității, dezorientare și, în cele din urmă, supraviețuire sau moarte. Dureroasă și periculoasă, dar în egală măsură necesară și inevitabilă, experiența labirintului este metafora unei călătorii: căutarea extenuantă a sinelui, a adevărului și a salvării. Teroarea pe care o simte cel care rătăcește în labirint este rezultatul nenumăratelor sale discontinuități: ieșiri false, oglinzi, coridoare care nu duc nicăieri decât spre alte coridoare, centre apărute cu posesivitate. Cu mult înainte ca existența noastră să fie închisă înăuntrul regulilor riguroase ale limbii, adesea prea săracă să exprime cele mai adânci gânduri, idealuri și fantasmе, cei care reușeau să descifreze semnificația labirintului erau demni să primească cheia înțelepciunii.

Originile imemorabile ale labirintului se pierd în Epoca Neolitică, iar aparițiile sale larg răspândite dovedesc că a fost departe de a reprezenta doar un fenomen local: găsim urme din regiunea mediteraneană până în India, Tibet, Indonezia sau America pre-columbiană. Nu există o identitate unanimă de păreri dacă labirintul, drept construcție arhitecturală și simbol, a migrat de la un presupus leagăn grecesc în restul lumii sau a apărut independent în locuri despărțite de cele mai mari distanțe. Această dezbatere va rămâne, cel mai probabil, fără vreun rezultat. Cu toate acestea, întocmai acest aspect este cel care ridică labirintul la nivelul de arhetip, cum notează Umberto Eco în prefața de la *Il libro dei labirinti* de Paolo Santarcangeli: „are o structură arhetipală, [...] care reflectă (sau determină) maniera noastră de a gândi lumea pentru că ea reflectă (sau determină) modul nostru uman de a ne adapta la forma lumii sau de a-i impune o formă dacă îi lipsește”.¹

Deși, în utilizarea curentă, termenii *labyrinth* și *maze* par să fie sinonimi, cercetătorii au diferențiat între tipul *unicursal* – o singură cale care duce către centru – și cel *multicursal* – o structură complexă cu multiple bifurcații.²

¹ Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Frassinelli, Milano, 1984, p. XII.

² Cf. Hermann Kern, *Through the Labyrinth. Designs and Meanings over 5.000 Years*, Prestel, Munich, London, New York, 2000; Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through*

Dar diversitatea de forme nu se termină aici. În ciuda faptului că încercările de clasificare a multitudinii de configurații pe care le primește labirintul diferă în funcție de aproape fiecare sursă, putem totuși distinge câteva tipuri, atent examinate de Santarcangeli¹: labirintul deschis (calea care duce către centru este diferită de cea care se întoarce) / labirintul închis (calea care duce către centru și înapoi este una și aceeași); labirintul fără centru / labirintul cu un centru / labirintul cu centre multiple; labirintul centrifug (începe de la centru) / labirintul centripet (se încheie cu centrul). Posibilele combinații între aceste variante definesc lunga evoluție a labirintului, ea însăși dominată de aceleași atribute ca semnificațiile pe care simbolul le poartă.

Etimologia termenului rămâne neclară, dincolo de variatele eforturi de a o explica. Ipoteza cel mai des menționată sugerează cuvântul *labyrinthos* drept casa securii cu două capete (*labrys*) și palatul din Cnossos (Creta). Considerată însă inexactă, ea a fost dusă mai departe la un cuvânt și mai vechi ce desemna „piatră” (rădăcina *la*, din care au derivat termenul grecesc *laos* și cel latin *lapis*).² Această relație dintre labirint și piatră a hrănit ulterior legături mai profunde care au condus către modelul natural al peșterii și funcțiile sale ca centru spiritual și loc de inițiere, naștere și moarte. Faptul că peșterile și labirinturile au avut în comun același simbolism este ilustrat atât în mit, cât și în literatură: ambele ofereau un acces ușor celor care doreau să intre, dar găsirea ieșirii era destinată doar „celor aleși”, fiind astfel asigurată o selecție foarte riguroasă. Deși similitudinile dintre cele două par să se fi dizolvat de-a lungul istoriei omenirii, cel mai important rol al său, acela de loc unde se desfășura un ritual de inițiere, a continuat să definească implicațiile complexe din jurul lor.

Înșelând ochii călătorului cu culoarele sale întortocheate, labirintul a îndeplinit și sarcina fundamentală de protejare a intrării în orașe sau în așezările fortificate. Însă, așa cum subliniază René Guénon, acest scop profan nu a fost primul său motiv de existență, ci doar o consecință secundară a „caracterului pur ritual și tradițional” al civilizațiilor străvechi.³ Nu doar că putea să țină intrușii la distanță, dar, mai important, labirintul acționa ca o barieră împotriva influențelor negative care amenințau psihicul. Aceasta este și linia urmată de scriitorul francez Jacques Attali, pentru care labirintul reprezintă „ultimul mesaj” trimis de triburile

the Middle Ages, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990; Hervé Brunon (dir.), *Le jardin comme labyrinthe du monde. Métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours* [Actes du colloque international de Paris, Auditorium du Louvre, 24 mai 2007], Presses de l'université Paris-Sorbonne / Musée du Louvre éditions, Paris, 2008.

¹ Cf. Paolo Santarcangeli, *op. cit.*

² Cf. Hermann Kern, *op. cit.*, p. 25; René Guénon, *Simboluri ale științei sacralului*, trad. Marcel Tolcea și Sorina Șerbănescu, Humanitas, București, 1997, p. 203; Hervé Brunon (dir.), *op. cit.*, p. 24.

³ René Guénon, *op. cit.*, p. 203.

nomade civilizațiilor sedentare.¹ Această idee este susținută de mărturiile de desene rupestre reprezentând labirinturi ca simboluri ale vieții migratoare anterioare. Labirintul era considerat poarta către lumea subpământeană de unde au venit strămoșii și unde descendenții lor se vor întoarce după moarte.²

Multitudinea de înțelesuri care definesc simbolul labirintului a inclus și dansul ca ceremonie coregrafică investită cu scopuri mai mult sau mai puțin rituale: *Iliada* lui Homer, *Tezeu* al lui Plutarh, *Eneida* lui Virgil, *Metamorfozele* lui Ovidiu și riturile în onoarea Afroditei și a lui Apollo au pus labirintul în conexiune cu dansul ca sărbătorire a victoriei împotriva morții. Filosofia omului antic s-a bazat pe dihotomia dintre dimensiunea terestră, supusă schimbării constante, și lumea cosmică, expresia imutabilității și a perfecțiunii, reflectată în mișcările circulare ale planetelor și ale sferelor, o mișcare celestă fără început și fără sfârșit. Un dans recursiv, cu alte cuvinte, în care ordinea supremă a cosmosului traduce cele șapte circuite ale labirintului cretan în cele șapte planete ale sistemului nostru solar.

Rețeaua proto-istorică a semnificațiilor din jurul labirintului avea să fie redefinită în Evul Mediu, când simbolul a fost pus la baza teologiei creștine: sufletul uman era pierdut pe nenumăratele sale coridoare, iar singura cale de ieșire din această lume metaforică a păcatului era prin urmarea învățăturilor lui Hristos. În *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Craig Wright face referire la Faptele apocrife ale Sfântului Ioan (secolul al III-lea), unde, în noaptea de dinaintea morții sale, se spune că Iisus le-a cerut discipolilor să-și unească mâinile într-un cerc. În timp ce Iisus cântă, discipolii săi răspund cu „Amin” și „Glorie Tatălui”. Termenul grecesc *choreia*, cândva utilizat pentru a denota dansul labirintic din antichitate, va face loc echivalentului său latin, *chorea*, pentru a descrie din nou dansul, dar de data aceasta din biserică.³ Drumul omului către mântuire a fost reprezentat prin labirinturile din biserici, mai întâi în Italia (Ravenna, Piacenza, Pavia), între secolele X-XII, iar apoi s-au răspândit cu precădere în marile catedrale din nordul Franței (Sens, Auxerre, Chartres, Reims, Amiens) în secolele XII-XIII. Aspectul ritual era departe de a fi pierdut: tradus din semnificații păgâne în semnificații creștine, labirintul era, de asemenea, metafora unui pelerinaj, iar centrul cea a destinației acestuia, orașul Ierusalim. Conotațiile dansului nu sunt abandonate, ci înconjurată de o însemnătate complet nouă.

Semnificația pe care o primise labirintul în Evul Mediu avea să se schimbe substanțial pe parcursul secolelor următoare. Secularizarea simbolului în timpul

¹ Jacques Attali, *Chemins de sagesse. Traité du labyrinthe*, Fayard, 1996, p. 25.

² *Ibidem*, p. 68.

³ Craig Wright, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England, 2001, p. 133.

Renașterii a scos treptat labirintul din biserică și l-a plasat într-un context infinit mai larg: ilustrații labirintice puteau fi acum găsite în cărți și broderii, pe tavane, în grădini sau în picturi. Întocmai cum pe piatra centrală din labirinturile de biserică (precum cel de la Amiens) erau cândva reprezentate portretele arhitecților lor, imagini similare erau acum întâlnite, de pildă, în gravurile lui Albrecht Dürer (noduri complexe al căror desen era realizat dintr-o singură linie continuă conducând către centru, în care numele lui Dürer era adesea înscris) sau pe o figură similară atribuită lui Leonardo da Vinci, în al cărei centru stau cuvintele *Accademia Leonardi Vinci*, presupuse a trimite către o organizație masonică. Studiile labirintice ale lui Leonardo, care au atras suspiciunea că artistul era în legătură cu diavolul, sunt construite în jurul unei interacțiuni abstracte de împletituri care conduc către un centru controlat de enigmatică ființă umană. Experimentele abstracte ale artistului aveau să-și găsească ecou secole mai târziu, la Klee sau Mondrian.

Dar linia întortocheată a fost curând înlocuită de drumul drept, ca întruchipare a Rațiunii. Victoria acesteia a fost evidentă nu doar în arhitectură, ci și în pictură, literatură, drama clasică și muzică. În egală măsură îndepărtat de pe podelele bisericilor, întrucât acum era considerat un simbol păgân care trimitea la întunecata lume pre-creștină, labirintul a ajuns să fie privit ca un sinonim al artificialului și al obscurului. Lumea nu mai era văzută ca supunându-se ierarhiei ontologice a cosmosului aristotelian, ci ca o nouă ordine de o profundă raționalitate. Logica a triumfat. Îndoiala, dublul, confuzia și fluctuația au fost excluse. Nu mai este loc nici pentru impenetrabil și inaccesibil, nici pentru angoasa inițierii. Știința a oglindit excelent această evoluție complexă. Dacă, la Arhimede, labirintul furniza încă modelul pentru descoperirile sale, cu Platon lucrurile aveau să ia o altă întorsătură: curba și obscurul sunt înlocuite de linia dreaptă și de previzibil. Totul are o cauză și realitatea este clară și controlată. „Pentru că fără cauză nimic nu poate fi creat”, spune Platon în *Timaeus*. Lumea este rațională, iar știința este universală și imutabilă. Johannes Kepler și Isaac Newton vor îmbrățișa această viziune, iar revoluțiile dramatice care au urmat în știință, filosofie, societate și politică au făcut ca, treptat, viziunea medievală asupra lumii să dispară. Încrederea pe care gânditorii Iluminismului au câștigat-o acum în puterile intelectuale ale umanității a fost însoțită de ostilitatea față de tradiție, superstiție, mit sau miracole, întrucât ele rivalizau cu autoritatea supremă a rațiunii. Principiile matematice ale lui Newton, ideea lui Bacon asupra științei bazate pe observația empirică, sistemul filosofic raționalist al lui Descartes care căuta să stabilească un fundament metafizic al științelor, principiul lui Leibniz conform căruia putem înțelege în totalitate universul prin intermediul forțelor naturale ale rațiunii, negarea de către Spinoza a oricărui creator suprem – și enumerarea ar putea

continua – vor deschide drumul lumii noastre moderne, în care omul este provocat să gândească pentru el însuși.

Dezvoltările științifice ale secolului al XIX-lea au continuat să promoveze principiul căii drepte, cel puțin la suprafață. Termodinamica a inventat entropia, o măsură a dezordinii, și a îndepărtat definitiv orice urmă a reversibilității, concentrând atenția pe transformarea ireversibilă care rezultă într-o nouă stare de echilibru. În sfârșit timpul intră în sfera științei, căci direcția sa ireversibilă își găsește analogia în fluxul căldurii. Dar lucrurile nu sunt așa de simple cum par. Deși foarte bine ascuns, simbolismul labirintului poate fi încă detectat la baza oricărei idei: nu există progres fără eroarea sau îndoiala intelectuală și psihică, nici o teorie, indiferent de ce fel, nu poate fi elaborată pur și simplu. Fără să mai fie reprezentat vizual, labirintul rămâne totuși imaginea interiorizată din miezul căutării personale a individului. Despre corpul uman însuși se știa acum știut că era construit din circuite inextricabile, unde orice pas poate fi mortal. Creierul, sistemul nervos, circulația sanguină, mai apoi descoperirea amprente și a ADN-ului și, cel mai important, psihicul uman se supun aceluiași legi care guvernează labirintul: acelea ale spiralelor, nodurilor, bifurcațiilor și liniilor multiple de comunicare.

Această perspectivă dinamică asupra vieții interioare a stat la baza teoriei freudiene despre psihicul uman. Este binecunoscut că în centrul psihanalizei lui Freud stă spațiul obscur al inconștientului, sursa primară de energie psihică. Rezervor al materialului semnificativ și traumatic, inconștientul interzice accesul la elementele puternice care pot amenința echilibrul vieții mentale. Dar aceste elemente (din perspectiva lui Freud nevoi sexuale, instincte și energii) refuză exilul și își găsesc drumul afară din labirintul în care se ascunde inconștientul fie prin nevroză, fie prin vis.

Teoria lui Freud a fost dezvoltată și modificată în punctele sale esențiale de Jung, a cărui psihologie complexă a reinterpretat conceptele psihanalitice de bază. La Jung, inconștientul primește o structură dublu etajată, divizată între inconștientul personal și inconștientul colectiv. Acesta din urmă, probabil cea mai importantă contribuție a lui Jung, conține experiența filogenetică a rasei umane, a cărui unitate funcțională este reprezentată de arhetipuri, structuri psihice identice și imagini mentale primitive moștenite de la strămoși și comune tuturor indivizilor. În mod fundamental exprimate prin mit, basm, dar și prin vis, arhetipul asigură condiției umane un fundal comun. Poartă o energie reprezentată prin sens, ceea ce îl transformă într-un simbol. Astfel, toate manifestările arhetipale devin simbolice. Cele mai proeminente arhetipuri sunt cel al mamei, al nașterii și renașterii, al puterii, al eroului, al copilului divin, iar trăsătura lor de bază este non-temporalitatea. Însă simbolurile antice nu-și limitează existența la lumea antică,

la miturile și riturile ei. Din contră, ele continuă să fie relevante pentru timpurile moderne, cu toate acestea schimbându-și modul prin care se exprimă omului modern, pentru care ele par adesea fără însemnătate. Cel mai adesea imaginile simbolice ies la suprafață prin vis, fie că acesta aparține unui nevrotic sau unui individ sănătos. Inconștientul colectiv este, potrivit lui Jung, sursa multor visuri, ceea ce le face dificil de înțeles pentru visător. Mai întâi Jung, apoi discipolii săi au plecat de la premisa că similaritățile între miturile antice și visele pacienților lor nu erau o pură coincidență, întrucât, chiar și inconștient, ne confruntăm permanent cu simbolismul temelor universale, dintre care mitul eroului reprezintă una dintre cele mai des întâlnite. Așa cum notează Joseph L. Henderson în *Ancient myths and modern man*, parte a ultimei lucrări editate de Jung, *Man and His Symbols*, „rolul lor special [n.a. al figurilor divine] sugerează că funcția esențială a mitului eroic este dezvoltarea conștiinței Eului individual – conștiința propriilor puteri și slăbiciuni – într-o manieră care-l va echipa pentru sarcinile obositoare cu care-l confruntă viața”.¹ În cazul viselor despre labirint, susțin analiștii, ele reafirmă importanța lui pentru ritul de inițiere, precum și rolul de „eliberare a animei de aspectul devorator al imaginii materne”.²

Prin contribuțiile sale majore la filosofia științelor, Gaston Bachelard a formulat o teorie epistemologică în jurul conceptelor de obstacol și ruptură, care au insistat asupra esenței discontinue a progresului științific în opoziție cu pozitivistă evoluție continuă. De la Freud, Bachelard a împrumutat și a reinterpretat concepte ca inconștientul, visul, libidoul și cenzura. Puternic influențat de Jung, Bachelard însuși s-a bazat pe inconștientul colectiv și pe arhetipurile care-l validează. Filosoful francez a formulat astfel o poetică ale cărei categorii, înrădăcinate în gândirea antică greacă și în alchimia medievală, corespund celor patru elemente clasice. În jurul lor, Bachelard a construit o fascinantă teorie psihanalitică, exemplificată prin texte literare scrise de Novalis, Hölderlin, Hoffmann, Goethe, Nietzsche, Shelley, Balzac, Rilke sau Poe. Știința și literatura, cu alte cuvinte raționalitatea și imaginația, se regăsesc ca cele două fețe ale aceleiași monezi, violent opuse, dar fascinant de complementare. Psihanaliza lui Bachelard devine o psihanaliză a imaginarului văzut ca originea întregii vieți psihice. El se întoarce din nou la terminologia psihanalitică, de data aceasta pentru a utiliza conceptul de ambivalență, pe care-l definește drept legea fundamentală a imaginației, diferită de non-contradicția care caracterizează rațiunea. Dintre cele patru elemente, pământul pare să încorporeze cel mai bine conotațiile contradicției, prin confuziile pe care le trezește adesea. Sărac și slab, dar în egală măsură bogat și puternic, el stimulează

¹ Joseph L. Henderson, *Ancient myths and modern man*, în *Man and his Symbols*, conceived and edited by Carl G. Jung, Anchor Press Doubleday, New York London Toronto Sydney Auckland, 1964, p. 112.

² *Ibidem*, p. 125.

reveriile și permite subiectului să cucerească psihologic spațiul dinăuntru și spațiul din afară. Dar originea identității de sine nu este legată în totalitate de topografia multiplă a lumii, fie ea exterioară, fie interioară, întrucât subiectul trebuie să se angajeze și într-un control al timpului. Bachelard privește pământul ca fiind cel mai complex și complet dintre cele patru elemente, încheindu-și cercetarea despre ele cu două volume dedicate lui. Ca simbol al pământului, labirintul își găsește locul printre preocupările filosofului. În *Pământul și reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimității*, arhetipul labirintului este legat nu doar de conexiunea între o ființă pierdută și o cale inconștientă, ci și de visul și mersul greoi pe care-l acesta îl implică atât de des. În consecință, labirintul devine o sinteză a suferințelor resimțite de-a lungul unui itinerariu ostil. Visul labirintic, o succesiune de uși întredeschise, aduce împreună agonia unei suferințe din trecut cu angoasa nefericirii viitoare. Ca în labirintul real, există întotdeauna pericolul de întoarcere la același punct, dar niciodată pe aceeași cale. Identificând labirintul în primul rând cu suferința, Bachelard invocă unul dintre principiile esențiale ale imaginației: lipsa unei dimensiuni fixe, căci ea se poate schimba cu ușurință din mare în mic.¹ Această idee este primordială în poetica lui Bachelard, care caută continuu să reconcilieze contrariile, să transforme depărtarea în apropiere, exteriorul în interior, marele în mic.

Matematica și fizica modernă au reinstaurat încă o dată legea labirintului: teoria probabilității susține existența unor multiple rezultate posibile ale unui eveniment oarecare, fizica cuantică vede lumea ca dominată de haos și imprevizibilitate. Teoria relativității distruge credința că universul este ordonat mecanic și stabil, iar undele electromagnetice dovedesc că mediile non-lineare sunt la fel de eficiente ca cele rectilinii. Geometria non-euclidiană abandonează intuiția noastră consolidată empiric despre spațiu și promovează existența unui alt tip în care, de pildă, printr-un punct exterior unei drepte poate fi trasată o infinitate de paralele sau, din contră, nici o linie paralelă nu este posibilă. Spațiul devine dintr-odată curbat, iar viața un proces non-linear. Obstacolele cândva excluse de rațiune, pentru care spațiul și timpul erau netede, omogene și regulate, vor zdrobi perspectiva previzibilă asupra lumii și vor da tonul invaziei imprevizibilului. Un domeniu unic de cercetare interdisciplinară este astfel inițiat: știința non-lineară.

Un loc special în textul nostru merită să fie dedicat abordării filosofului francez Michel Serres. Autor de numeroase cărți, toate legate printr-o scriitură remarcabil de sinceră, aluzivă, poetică și fluidă, Michel Serres își întemeiază reflecțiile pe subiecte diverse precum comunicarea, moartea, simțurile, haosul și forma, relația dintre știință și cultură sau corp și limbaj, ecologie, genetică, îngeri,

¹ Vezi Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei: eseu asupra imaginilor intimității*, Traducere, notă și postfață de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1999, Capitolul *Labirintul*.

statui, originile geometriei, nașterea fizicii, traducerea, revoluția digitală, sexualitatea, etica, politica, economia, literatura sau pictura. Fără să manifeste nici cel mai mic interes pentru marxism sau fenomenologie, tendințele care dominau dezbaterile filosofice franceze din anii educației sale, Serres a spart tradiția conceptelor fixate rigid și a dezvoltat o metodă originală de investigație, preocupată în special de transformările continue ale lumii în care trăim. Metoda lui Serres se apropie de cea a unui detectiv: plecând de la cele mai recente rezultate științifice, de la texte uitate ale unor autori mai mult sau mai puțin cunoscuți, dar și de la bogăția semnificațiilor etimologice, el caută să restabilească traiectoria de abordare a unei probleme. Căutând să înșele așteptările cititorului și să ofere cele mai neașteptate răspunsuri, Serres propune devieri, drumuri false și digresii. Capacitatea uluitoare a filosofului de a combina concepte diferite se traduce printr-un mod cu totul original de a citi și remodela istoria culturii. Fie că pleacă de la romanele de Jules Verne, de la zeul grec Hermes, de la pictura lui Carpaccio sau cea a lui Max Ernst, de la geografia Pasajului de nord-vest sau de la anatomia unui computer, Serres reconstruiește profunzimea și simplitatea a întregului și subtilitatea detaliilor sale abia perceptibile, dezvăluie fața ascunsă a lucrurilor și, cel mai important, încearcă să anuleze conceptul structural al gândirii intelectuale de la René Descartes încoace – distincția inflexibilă dintre natură și cultură. O filosofie hibridă ce unește științele exacte cu cele umaniste, semnată cu semnificativul.

Una din ideile recurente ale lui Serres, ea însăși derivată de la Auguste Comte și întâlnită în mod repetat, sub forme metamorfozate, în întreaga sa operă, este că stadiile societăților umane sunt similare cu cele trei stări ale materiei: solidă, lichidă și gazoasă. Dacă lumea clasică era controlată de formele solide, dominația lor avea să fie puternic amenințată în secolul al XIX-lea de mecanica fluidelor și gazelor. Materia ordonată va lăsa locul dezordinii fluidelor, durul se va transforma în blând. Această relație dintre dur și blând primește variate forme metaforice în opera lui Serres, incluzând și preferința lui pentru structura labirintică:

„Noi am primit labirintul printr-o tradiție tragică și pesimistă, care înseamnă moarte, disperare, rătăcire. Totuși, labirintul trasează cel mai bun drum pe care un mobil l-ar străbate, revenind cel mai mult posibil pe urmele sale; el oferă șanse foarte mari unor itinerarii închise după o schemă deschisă. Labirintul mărește feedback-ul. El urmează un drum foarte lung, într-un interval scurt, și construiește cea mai bună matrice pentru închidere a ciclurilor.”¹

¹ Michel Serres, *Cele cinci simțuri. Filosofia corpurilor amestecate (I)*, trad. de Marie-Jeanne Vasiloiu, Editura Pandora-M, Târgoviște, p. 125.

Însăși opera lui Serres este concepuă în maniera unei structuri labirintice, sfidând constant o traiectorie unidirecțională. Terminologia folosită adesea în *Les cinq sens* – căi, noduri, pliuri, vecinătate – dezvăluie interesul lui Serres pentru matematica modernă, în special pentru topologie, ramura preocupată de transformare și legătură, opusă geometriei clasice pentru care spațiul este clar, ideal și abstract măsurat.

Labirintul în mit, literatură și filosofie

Avându-și originile în proto-istorie, cu mult înainte de inventarea scrisului, labirintul ridică probleme multiple când încercăm să pătrundem în aria semnificației sale. Antropologia și istoria religiilor au oferit o cheie cercetând îndeaproape mitologia și modul în care metaforele labirintului și-au găsit explicația prin mit. Filosofia și cunoașterea, apoi literatura și-au deschis brațele perspectivei labirintice, contradicțiilor dificile care au continuat să alimenteze necesitatea de a depăși aporia și de a conduce rațiunea către ieșirea din impas.

De departe cel mai cunoscut exemplu mitologic aparține istoriei lui Tezeu. Unul dintre eroii cruciali ai mitologiei grecești, Tezeu a fost des citat în textele clasice, de Plutarh, Pseudo-Apolodor, Calimah, Sofocle, Euripice, Ovidiu sau Seneca. Literatura modernă a continuat să facă referiri la aventurile lui, cu precădere la Boccaccio, Racine, Shakespeare sau Gide.

Faptul că lupta lui Tezeu cu Minotaurul a avut loc într-un labirint nu este nici pe departe lipsit de sens. Construit de Dedal cu intenția de a-i captura pe toți cei care păseau înăuntru, labirintul și ingeniozitatea sa structurală s-au dovedit o provocare chiar și pentru arhitectul care l-a proiectat și care cu greu și-a găsit drumul de întoarcere printre culoarele sale nenumărate. Dar Tezeu nu a fost singur. Cu ajutorul Ariadnei și al firului pe care i l-a dat, a reușit să iasă după înfrângerea monstrului. Tezeu devine paradigma succesului inițierii și a victoriei conștiinței. La rândul său, arhetipul labirintului devine motivul puterii și, mai ales, al abilității de supraviețuire. Lupta lui Tezeu este, în egală măsură, lupta omenirii pentru a înșela și a înfrânge moartea prin propriile sale acțiuni, pentru a se pierde și a se regăsi apoi. Pentru că, așa cum spune Barthes, libertatea este oferită nu de destin, ci de alegerile pe care le facem.¹

În cartea a VI-a a poemului epic *Eneida* al lui Virgil, Eneas coboară în lumea subpământeană, unde spiritul tatălui său îi înfățișează o viziune a

¹ Roland Barthes, *La métaphore du labyrinthe. Recherches interdisciplinaires*, în *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Sous la direction d'Éric Marty, Éditions du Seuil, 2003, p. 169.

descendenților săi. Aproape de intrare, pe poarta sanctuarului construit de Dedal în onoarea lui Apollo, se află o imagine a labirintului cretan. Nu este deloc neobișnuit pentru mitologia greacă să asimileze tărâmul morților cu un labirint în care eroul, fie că se numește Eneas, fie Orfeu, trebuie să treacă prin întuneric și să înfrunte pericolele. Se naște astfel o tradiție hermeneutică, bazată pe metafora vieții ca o călătorie psihică sinuoasă în care riscăm constant să ne îndepărtăm de centru, de scopul final. Ca simbol al realității absolute, centrul impune, potrivit lui Mircea Eliade, „un rit de trecere de la profan la sacru, de la efemer și iluzoriu la realitate și eternitate; din moarte în viață; de la om la divinitate.”¹

În dialogul platonician *Euthydemus*, știința logicii își găsește izvorul în erorile la care orice tip de speculație este supus. Labirintul este asociat de Socrate cu căutarea maieutică a adevărului, prin interogațiile sale permanente și prin explorarea ideilor complexe. Și evident, pericolul se află încă acolo: „am căzut cu toții ca într-un labirint”, îi răspunde Socrate lui Criton, „noi care credeam că am și ajuns aproape de sfârșitul (cercetării noastre). Cotind drumul înapoi, ne dădurăm seama că suntem iar ca la începutul cercetării noastre și că suntem tot așa de înaintați ca la început”.² Necesitatea coerenței într-o lume a incoerenței este astfel reafirmată.

În *De consolatione philosophiae*, scrisă de Boethius în timpul încarcerării care a dus, în cele din urmă, la execuția sa, autorul revizitează anumite concepte platoniciene, cărora le dă însă o interpretare creștină. Boethius se angajează într-o conversație imaginară cu Filosofia despre bine și rău, faimă și bogăție, fericire, virtute, dreptate și liberul arbitru. În Cartea a III-a, Proza a XII-a, prizonierul întreabă Filosofia dacă ea își propune în mod ironic să se joace cu el „urzind un labirint de argumente din care nu poți ieși, acum intrând pe unde ai ieșit, acum ieșind pe unde ai intrat, sau înfășori un minunat cerc al simplității divine?”³ În solilocviul lui Boethius, chiar și „simplitatea divină” rătăcește în cercul întrebărilor ale căror răspunsuri ne pot conduce la adevărul suprem: de ce există răul într-o lume creată de Dumnezeu, de ce suferă oamenii buni, cum se poate găsi fericirea adevărată.

Labirintul impregnează și *Divina comedie* a lui Dante. Deși nu este prezent ca atare, el apare sub forma alegorică a unei păduri întunecoase care simbolizează lumea păcatului în care poetul s-a rătăcit alegând calea greșită. Călătoria lui Dante

¹ Mircea Eliade, *Mitul eternei reînțoarceri. Arhetipuri și repetare*, Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Univers Enciclopedic, București, p. 24.

² Platon, *Euthydem*, în *Menon. Euthydemus*. trad. de Ștefan Bezdechi, Cartea Românească, Cluj Sibiu, 1943, p. 78.

³ Boethius, *Consolarea filosofiei*, trad. de Otniel Vereș, Polirom, Iași, 2011, p. 197.

prin cercurile Infernului recreează indubitabil sentimentul rătăcirii fără speranță în labirint și eforturile obositoare pe care sufletul trebuie să le facă pentru a se salva.

La Petrarca, labirintul primește o altă conotație: strâns legat de viața sa matură și de pasiunea sa pentru Laura, labirintul devine simbolul iubirii neîmplinite. Sonete ca *Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge, Anzi tre di create era alama in parte* sau *S'una fede amorosa, un cor non finto* dezvăluie un labirint înăuntrul căruia peregrinările nesfârșite ale poetului sunt condamnate să nu atingă niciodată centrul interzis.

Labirintul lumii și raiul inimii al lui Comenius, o expresie uluitoare a înțelepciunii și spiritualității autorului său, spune povestea unui pelerin (povestitorul și autorul însuși) care-și caută drumul într-o lume alegorică. Pe scurt, pelerinul călătorește acompaniat de două călăuze, Cel-ce-este-pest-e-tot (alegorie a înșățietății Minții, cum îl descrie însuși Comenius) și Amăgire (alegorie a superficialității lumii materiale), pornind în căutarea profesiei care să-l satisfacă pe deplin. Amăgire îi dă tânărului o pereche de ochelari prin care totul capătă un aspect schimbat (depărtarea devine apropiere, apropierea depărtare, micul pare mare și marele mic, urâtul se transformă în frumos și frumosul în urât și așa mai departe). Ajung la un oraș-labirint, înconjurat de un abis și divizat de șase străzi principale, care reprezintă cele șase categorii ale lumii (părinți, copii și servitori; artizani și comercianți; intelectuali; clerici; guvernatori și magistrați; cavaleri și militari). În inima orașului se găsește piața comună, iar în centrul ei stă Înțelepciunea, regina lumii. Către vest se află Castelul Fortunei, păstrat doar pentru cei aleși. Rătăcind pe aleile orașului, pelerinul întâlnește tot felul de oameni, în cele mai diferite stări de spirit, dar vede totul pe dos. Dezamăgit de deșertăciunea vieții și îngrozit de moarte, el renunță la lumea materială și își găsește salvarea în propria sa inimă, în viața spirituală îndrumată de Dumnezeu, creatorul ei suprem.

Exemple de romane care au o structura labirintică subsidiară abundă în istoria literaturii. Este de ajuns să ne gândim la titluri ca *Don Quijote*, *Ocolul Pământului în 80 de zile*, *Moby-Dick*, *Alice în Țara Minunilor* sau *Doctor Faustus*, pe cât de diferite în subiectele tratate, pe atât de similare în abordare. Dar labirintul va reapărea în toată forța lui în literatura lui Franz Kafka, Jorge Luis Borges și James Joyce, pentru a-i enumera doar pe cei mai proeminenți autori care au fost captivați de misterele și paradoxurile lui.

În *Procesul* lui Kafka, protagonistul, Joseph K., nu reușește nicicum să scape din simbolical labirint juridic în care este prins. În egală măsură, *Castelul* aduce în prim plan frustrările lui K. în timp ce încearcă fără speranță să atingă un scop imposibil, în mijlocul unui ostil mediu suprarealist – iar puterea de descriere a

lui Kafka este insuportabil de evocatoare – acoperit de întuneric, zăpadă și ceață. Moartea rămâne singura cale de eliberare.

„M-am gândit la un labirint al labirinturilor, la un labirint șerpuitor, care cuprinde trecutul și viitorul și care implică, într-un anumit fel, prezența astrelor”.¹ Nuvelele lui Borges reflectă viziunea scriitorului lor conform căreia imaginația este limitată, dar infinitatea combinațiilor dintre puținele ei elemente poate însemna totul. Tulburând continuu modul în care percepem timpul și spațiul, Borges topește distincția dintre formă și conținut, dintre lumea reală și cea fantastică. Printre ideile de care este cel mai legat se numără și tiparul recurent al evenimentelor istorice, dilatarea și contractarea timpului, visul din vis. Cum afirmă foarte elocvent Philippe Forest, ficțiunile lui Borges dansează în jurul unui mănunchi de simboluri strâns legate unul de celălalt prin analogii și corespondențe.² Drumuri care se bifurcă neîncetat traversează povestirile lui Borges, metafore ale labirintului gândului uman. Prin coliziunea brutală a contrariilor – realul și iluzoriul, ordinea și dezordinea – Borges creează o lume a cărei frumusețe secretă se dezvăluie celor care sunt pregătiți să-i îmbrățișeze paradoxurile acute și să devină o parte a întregului său enigmatic. Chiar și cel mai mic detaliu se dovedește crucial în desfășurarea povestirilor, căci semnificația fiecărui cuvânt este exploatată la maximum. Uneori clar afirmat în titlu sau în conținutul nuvelor – *Grădina potecilor ce se bifurcă*, *Biblioteca Babelului*, *Miracolul secret*, *Cei doi regi și cele două labirinturi*, *Moartea și busola* – dar cel mai adesea ascuns în interiorul construcției înseși, labirintul lui Borges este „destinat a fi descifrat de oameni” (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) înăuntrul „unui număr indefinit și poate infinit de galerii hexagonale” care compun universul (*Biblioteca Babelului*).

Dar nici o altă ficțiune a secolului al XX-lea nu coboară în semnificația labirintului arhetipal mai bine decât *Portret al artistului la tinerețe* de Joyce. Numindu-și protagonistul după creatorul labirintului cretan, Joyce exprimă, prin figura lui Stephen Daedalus, trezirea conștiinței unui artist care se revoltă împotriva constrângerilor societății în care trăiește și care, întocmai ca arhitectul grec, alege să plece și să se înstrăineze în exil. Meandrele din *Portret* îl duc pe erou pe căile întortocheate ale dorințelor sexuale, prin capcanele naționalismului irlandez și ale constrângerilor doctrinei catolice, totul cu scopul ultim de a ieși din labirintul din Dublin, dar și din labirintul din sine însuși, și de a găsi libertatea artistică.

¹ Jorge Luis Borges, *The Garden of Forking Paths*, în *Collected Ficciones*, trans. Andrew Hurley, The Penguin Press, p. 279.

² Philippe Forest, *Textes et labyrinthes*, Editions InterUniversitaires – SPEC, 1995, p. 21.

Labirintul muzical

Ca „metaforă unificatoare a calculabilului și incalculabilului”¹, ca imagine sintetică a lucrurilor sau ideilor complet opuse, labirintul a fost adoptat drept simbolul-cheie al manierismului. Ruptura inițiată de perspectiva manieristă asupra artei și a lumii își găsește originile în spargerea coerenței matematice care caracteriza lumea renașcentistă. Una dintre tehnicile preferate ale manierștilor, respectiv cea a divagațiilor, a promovat misterele, enigmele, meșteșugul, subtilitatea și, în cele din urmă, triumful ingeniozității, triumful scopului lor suprem, *inventio*.

În arta manieristă, atât de minunat exemplificată prin așa-numita *figura serpentinata*, forma statică este descompusă, spațiul este dilatat prin extinderea înălțimilor și prin contractarea proporțiilor transversale. Echilibrul este astfel pierdut. Lumina și umbra se opun violent și nu există tranziții între una și cealaltă. Culorile sunt simple, reci și clare, contrastele sunt puternice, iar efectul dominant cade în starea psihologică a surprinderii.² Ceea ce caută manierștii este misterul, iregularitatea, dizarmonia, misticul, disonanța, excentricul, hipertrofia, discrepanța, deformarea și, în cele din urmă, șocul sau ceea ce italienii ar fi numit *stupore*. În *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Valentina Sandu-Dediu afirmă că noțiunea stilistică de manierism primește o semnificație dublă: fie ca înglobând pe de-a întregul tendințele artistice ale secolului al XVI-lea, fie ca descriind o tendință generală ce se găsește la nivelul oricărei epoci artistice.³ Un manierism muzical nu poate fi clar delimitat istoric, întrucât trăsăturile sale fundamentale sunt regăsite la compozitori care aparțin unor stiluri diferite, ca Renașterea, Barocul, Romantismul sau stilul modern. Este suficient să aducem în discuție simbolismul mistic al polifoniei flamande, literele și numerele ascunse înăuntrul textului muzical (Bach, Schumann, Brahms, Berg, Șostakovici) sau semnificațiile citatului muzical. Rezultat din intenția de comunicare a compozitorului, citatul nu se pretează la o înțelegere imediată. Pentru că, după cum notează Zofia Lissa, este un „corp străin” ale cărui origini trebuie identificate și reinterpretate potrivit noului context în care apare. Este de asemenea, cum notează Sandu-Dediu, doar un alt exemplu al deformării operate de manierism asupra modelelor naturale.⁴

¹ Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană de la 1520 până la 1650 și în prezent*, trad. Victor H. Adrian, Editura Meridiane, București, 1973, p. 177.

² Cf. Gustav René Hocke, *op. cit.*, p. 57.

³ Valentina Sandu-Dediu, *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1997, p. 235.

⁴ *Ibidem*, pp. 10-11.

Sandu-Dediu vorbește și despre o componentă ludică a artei manieriste, dar nu în direcția jocului, ci în aceea a atitudinii spirituale a creatorului și a înclinației sale către latura rațională, intelectualistă și constructivistă. Intelectualismul pare să fie unul din cuvintele cheie pentru înțelegerea esteticii manieriste, ceea ce ne duce din nou la arhetipul labirintului lui Dedal, în care fantezia este atât de fericit combinată cu artificialul. Elementul ludic este cel mai evident în *ars combinatoria*, un mecanism de permutare și combinare care dă naștere unor ilustrații ca pătratul magic, palindromul sau echivalentul său muzical, recurența.¹

O geometrie muzicală dedalică ia naștere atunci când drumurile confuze și întretesute ale labirintului sunt reflectate în compoziția muzicală. Forma astfel creată, succesiunea de evenimente, se desfășoară în timp, tot așa cum este nevoie de timp pentru călător să traverseze aleile labirintului. Dar timpul nu este singura legătură dintre cele două, întrucât compozitorii trebuie să găsească tehnici specifice pentru crearea ordinii artificiale, a convoluțiilor și, mai ales, a sintezei perfecte între linearitate și circularitate, probabil cea mai semnificativă trăsătură a construcției labirintice.

Ma fin est mon commencement et mon commencement est ma fin. Acest celebru rondeau la trei voci scris de Machaut este conceput într-o structură retrogradă dublă și, potrivit sugestiilor poemului, muzica trebuie cântată în mișcare contrară de trei ori.² Dar acesta nu este un caz singular în catalogul de creație al lui Machaut. În *The Maze and the Warrior*, Craig Wright menționează poeme ca *Remede de Fortune* (ce are ca punct de plecare *De consolatione philosophiae* a lui Boethius) sau *Le Jugement du roy de Navarre* (ce face referire la mitul lui Tezeu), care apelează la ideea de mișcare recurentă și, astfel, la labirint. Fascinația compozitorului pentru labirint a fost de foarte lungă durată, iar dorința sa de a fi înmormântat lângă labirintul din catedrala din Reims este o altă dovadă că, așa cum spune Wright, „în viață afirmase că originea și destinul sunt inseparabile; în moarte s-a unit cu simbolul care spunea la fel”.³

Comunicarea semnificației în muzica veche era adesea legată de un simbolism pierdut pentru capacitățile de înțelegere ale omului modern. Intenția compozitorului putea fi sugerată prin ceea ce istoricii au numit *Augenmusik* – un tip de scriitură întâlnit în special în madrigalul italian, în care textul poetic este descris prin mijloacele notației muzicale. Adresate mai degrabă interpreților decât ascultătorilor, aceste partituri puteau lua forma unei inimi (ca în cazul cântecelor de dragoste, de exemplu *Belle, bonne, sage* de Cordier), putea fi alcătuite în întregime din note negre (ca lamentațiile lui Josquin și Obrecht sau piesele lui

¹ *Ibidem*, p. 29.

² Pentru o analiză detaliată, vezi Craig Wright, *op. cit.*, p. 112.

³ *Ibidem* p. 114.

Marenzio care exprimă întunericul), portativele erau dispuse în forma unui cerc (ca în canoanele circulare) sau reprezentau vizual un labirint.

Dar legătura dintre muzică și labirint merge mult mai departe, așa cum subliniază Craig Wright, către stările psihologice similare pe care cele două le proiectează asupra călătorului și a ascultătorului. Trăsăturile primordiale ale unui voiaj prin labirint, adică tensiunea și angoasa resimțite din cauza efortului de a găsi ieșirea, de a se salva și, astfel, de a se purifica, își găsesc echivalentele muzicale în călătoria în care muzica însăși îl poartă pe ascultător. Printre mecanismele menționate de Wright, tiparele simetrice care creează forme în oglindă, disonanțele, conflictele tonale sau instabilitatea armonică rezultă în tensiunea resimțită de ascultător. Întocmai cum metafora labirintului simbolizează ingeniozitatea artistică, impenetrabilitatea și dificultatea, autorul rezumă cele trei moduri în care muzica a ajuns să exprime semnificația labirintului: cel mai simplu, mitul labirintului devine programul extra-muzical al piesei respective; apoi, experiența psihologică a labirintului este recuperată prin desfășurarea muzicală; în sfârșit, tiparul structural al lucrării muzicală copiază construcția complexă a labirintului.¹ Printre exemplele citate de Wright se regăsesc lucrări de Richard de Fournival (*Talent avoie d'aimer*), Guillaume de Machaut (lucrările menționate mai sus), Girolamo Scotto (*Motetti del laberinto: Sacrarum Cantionum sive Motetorum*), Johann Fischer (*Ariadne Musica*), Marin Marais (*Le labyrinthe*), Friedrich Suppig (*Labyrinthus Musicus*), Bach (*Kleines harmonisches Labyrinth*)², Haendel (*Arianna in Creta*), Haydn (*Ariadne auf Naxos*), Peter Winter (*Das Labyrinth*) și Mozart (*Die Zauberflöte*).

BIBLIOGRAFIE

ATTALI, Jacques, *Chemins de sagesse. Traité du labyrinthe*, Fayard, 1996

BACHELARD, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei: eseu asupra imaginilor intimității (La Terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité)*, Traducere, notă și postfață de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1999

BARTHES, Roland, *La métaphore du labyrinthe. Recherches interdisciplinaires*, în *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Sous la direction d'Éric Marty, Éditions du Seuil, 2003

¹ *Ibidem*, pp. 233-234.

² În cazul acestor patru compozitori, simbolismul labirintic se referă la probleme de acordaj și temperare, la adevărate călătorii tonale care explorează posibilitățile instrumentului de a modula la tonalități îndepărtate. Așadar de ce metafora labirintului? Pur și simplu pentru că, la acea vreme, pericolele aventurării către spații tonale îndepărtate erau cel mai bine oglindite prin angoasa resimțită înăuntrul labirintului (vezi Craig Wright, *op. cit.*, pp. 254-270).

- BOETHIUS**, *Consolarea filosofiei*, trad. de Otniel Vereș, Polirom, Iași, 2011
- BORGES, Jorge Luis**, *The Garden of Forking Paths*, în *Collected Ficciones*, trans. Andrew Hurley, The Penguin Press
- BRUNON, Hervé** (dir.), *Le jardin comme labyrinthe du monde. Métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours* [Actes du colloque international de Paris, Auditorium du Louvre, 24 mai 2007], Presses de l'université Paris-Sorbonne / Musée du Louvre éditions, Paris, 2008.
- DOOB, Penelope Reed**, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990
- ELIADE, Mircea**, *Mitul eternei reînțoarceri. Arhetipuri și repetare*, Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Univers Enciclopedic, București, 1999
- FOREST, Philippe**, *Textes et labyrinthes*, Editions InterUniversitaires – SPEC, 1995
- FOUCAULT, Michel**, *Cuvintele și lucrurile*, trad. Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, RAO International Publishing Company, București, 2008
- GUÉNON, René**, *Simboluri ale științei sacrulei*, trad. Marcel Tolcea și Sorina Șerbănescu, Humanitas, București, 1997
- HENDERSON, Joseph L.**, *Ancient myths and modern man*, în *Man and his Symbols*, conceived and edited by Carl G. Jung, New York London Toronto Sydney Auckland, Anchor Press Doubleday, 1964
- HOCKE, Gustav René**, *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană de la 1520 până la 1650 și în prezent (Die Welt as Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart)*, Traducere, Victor H. Adrian, Editura Meridiane, București, 1973
- KERN, Hermann**, *Through the Labyrinth. Designs and Meanings over 5.000 Years*, Prestel, Munich London New York, 2000
- PLATON, Euthydem**, în *Menon. Euthydemus*. trad. de Ștefan Bezdechi, Cartea Românească, Cluj Sibiu, 1943
- SANDU-DEDIU, Valentina**, *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1997
- SANTARCANGELI, Paolo**, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Frassinelli, Milano, 1984
- SERRES, Michel**, *Cele cinci simțuri. Filosofia corpurilor amestecate (I)*, trad. de Marie-Jeanne Vasiloiu, Editura Pandora-M, Târgoviște, 2003
- WRIGHT, Craig**, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England, 2001