

MARIA MANOLESCU

DRAMATURGIA LIMINALITĂȚII:
DE LA RESCRIEREA RITUALULUI
LA RESCRIEREA PIESEI

STUDIA ARTIS



UArtPress

Editura Universitaria

Maria Manolescu

DRAMATURGIA LIMINALITĂȚII:
DE LA RESCRIEREA RITUALULUI
LA RESCRIEREA PIESEI

Redactare & DTP: Radu Toderici
Coperta: Sós Beáta

© Maria Manolescu, 2024
© UArtPress, 2024
© Editura Universitaria, 2024

Universitatea de Arte din Târgu Mureş
Editura UArtPress
Director: Traian Penciu
Târgu Mureş, str. Köteles Sámuel nr. 6
540057, România
web: uartpress.ro

Editura Universitaria, Craiova
str. A.I. Cuza, nr. 13, Craiova,
cod poştal 200585, România
web: editurauniversitaria.ro

STUDIA ARTIS

Seria Şcolii Doctorale a Universităţii
de Arte din Târgu Mureş, nr. 16
ISSN: 2734-8210

(ediţie online pdf)

ISBN 978-606-8325-85-9

ISBN 978-606-14-2085-8

Maria Manolescu

DRAMATURGIA LIMINALITĂȚII:
DE LA RESCRIEREA RITUALULUI
LA RESCRIEREA PIESEI

Editura UArtPress
Editura Universitaria

2024

CUPRINS

I. INTRODUCERE	7
I.1. Dihotomiile dramaturgiei	10
I.1.1. Dramaturgi naivi, sentimentali și fluizi	11
I.1.2. Dramaturgia teatrului „de artă” versus dramaturgia teatrului politic sau social. Posibile abordări metodologice de mijloc: <i>transdisciplinaritatea</i> lui Basarab Niculescu versus <i>transversalitatea</i> lui Félix Guattari	19
I.2. Dramaturgia liminalității și instrumentele autorilor dramatici: scopul și obiectivele lucrării	25
I.3. Metodologie: căi de descoperire a dramaturgiei liminalității	30
I.4. O narațiune de trecere pentru autoare: structura lucrării de față	34
II. DE LA RITUAL LA DRAMĂ ȘI ÎNAPOI.	
DRAMATURGIA LIMINALITĂȚII	41
II.1. De la ritual la dramă și înapoi	47
II.2. De la drama socială la dramaturgia liminalității	57
II.2.1. Liminal și liminoid	58
II.2.2. Drama socială	70
II.2.3. Critica adusă teoriilor lui Victor Turner	77
II.2.4. Comportamentul restaurat	80
II.2.5. Liminalitate și identitate: individuația (C.G. Jung) și moratoriul psihosocial (Erik Erikson)	84
II.2.6. Liminalitatea și studiile feministe și de gen: Carolyn Heilbrun, Donna Haraway și Rosi Braidotti	89
II.2.7. Cercetări antropologice contemporane asupra liminalității – de la <i>limonoid</i> și <i>schismogeneză la limivoid</i> și <i>liminalitate permanentă</i>	97
II.2.8. Liminalitatea – o perspectivă psihosocială	109
II.2.9. Liminalitatea în analiza <i>performance</i> -ului, azi: între normă liminală și acte liminale	112
II.3. Fabulă, identitate și liminalitate: de la Aristotel la drama socială, călătoria eroului și evadarea din sine	116
II.3.1. <i>Poetica</i> lui Aristotel	118
II.3.2. Zeami și <i>jo, ha, kyu</i>	122
II.3.3. Piesa bine făcută a lui Scribe și piramida lui Freytag	125
II.3.4. <i>Călătoria eroului</i> (Joseph Campbell) versus <i>narațiuni de trecere</i> (Ronald L. Grimes)	130
II.3.5. Prejudicierea (V.I. Propp) și incidentul declanșator (Lajos Egri, Robert McKee)	135
II.3.6. Dramele cu structură ritualică: Erika Fischer-Lichte	140
II.3.7. Postdramaticul, dramaturgia de spectacol și „noile dramaturgii”	143

II.4. O încercare de definire provizorie a dramaturgiei liminalității	147
II.4.1. Diversitatea situațiilor liminale	148
II.4.1. Elemente ritualice pentru uzul autorilor dramatici	152
III. INSTRUMENTELE DRAMATURGIEI LIMINALITĂȚII	157
III.1. Factorii visului la Freud – <i>Pescărușul</i> de Cehov și <i>Top Girls</i> de Caryl Churchill	159
III.1.1. <i>Masterplot</i> -ul lui Freud	159
III.1.2. Factorii visului la Freud – <i>Pescărușul</i> de Cehov	164
III.1.3. Factori și mijloace de construcție a visului – <i>Top Girls</i> de Caryl Churchill	181
III.1.4. Factorii visului și implicațiile lor ulterioare	196
III.2. Metafora – <i>The City</i> de Martin Crimp	199
III.2.1. Metaforă și metonimie în psihanaliză – de la Sigmund Freud la Jacques Lacan	201
III.2.2. Științele cognitive și noua teorie a metaforei – George Lakoff și Mark Johnson	208
III.2.3. Metafora și liminalitatea – Lakoff și Johnson, Victor Turner	219
III.2.4. Metafora structurală în <i>The City</i> de Martin Crimp	220
III.2.4.1. Martin Crimp și metafora	221
III.2.4.2. Inconștientul ca un oraș distrus	226
III.3. Un instrument metonimic al dramaturgiei liminalității – <i>O casă de păpuși</i> și conceptul de devenire-femeie (Deleuze și Guattari)	243
III.4. Amestecul conceptual – analiza unor rescrieri ale pieselor <i>O casă de păpuși</i> de Henrik Ibsen și <i>Medeea</i> de Euripide	278
III.4.1. Amestecul conceptual și rescrierea piesei	279
III.4.2. <i>Dionysus in 69</i> ca rețea-oglină	292
III.4.3. Amestec conceptual în <i>O casă de păpuși, Partea a doua</i> de Lucas Hnath	299
III.4.4. Rescrieri liminale la <i>Medeea</i> de Euripide	306
III.4.5. Medeea cea părăsită și oglinzirile ei contemporane	311
IV. DRAMATURGII ALE LIMINALITĂȚII ÎN TREI SPECTACOLE CONTEMPORANE	329
IV.1. Vizita lui Elinor Fuchs pe o planetă mică	333
IV.2. Narațiuni de trecere pentru băieții de ieri și de azi – <i>In My Room</i> de Falk Richter	336
IV.3. Liminalități în vremea pandemiei – <i>Bacantele (fără mască)</i>	352
IV.4. Educația teatrală – zonă de trecere sau de siguranță? (<i>Visul</i> , <i>Reactor de Creație</i> și <i>Experiment</i>)	333
CONCLUZII ȘI CONTRIBUȚII PERSONALE	375
Bibliografie	383

I

INTRODUCERE

Mulțumită lui Stanislavski, lumea teatrului beneficiază de o celebră sintagmă ce-i amintește permanent actorului de munca pe care trebuie să o facă cu sine. *Munca actorului cu sine însuși* este nu doar una dintre cele mai cunoscute opere teoretice legate de teatru, ci și o expresie vie în practica teatrală, citată, analizată, recitată și parafrazată des, ce ne reamintește constant un univers interior la care actorul se poate raporta, mijloacele prin care o poate face și necesitatea acestei munci. Firește, expresia este în egală măsură osificată și clișeizată, în funcție de context, de utilizator, de semnificația și scopul care îi sunt atribuite. Deschisă la subiectivitate și inconștient, dar și la necesitatea unor mijloace care să le ajute pe acestea să se exprime, metoda lui Stanislavski își propunea să ducă „la o perfecțiune firească ceea ce am primit chiar de la natură”¹.

Regizorii au, la rândul lor, modele și căi de urmat în manifestele înaintașilor lor, de la Jerzy Grotowski la Peter Brook și nu numai. Sau, dacă ne referim la una din cele mai în vogă și apreciate regizoare occidentale de astăzi, Katie Mitchell, ne întoarcem la Stanislavski, via Lev Dodin. Katie Mitchell a pornit de la metoda Stanislavski, învățând-o pe o linie directă (Stanislavski-Tovstonogov-Dodin-Mitchell), așa

1. Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 2, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, București, Nemira, 2013, p. 11

cum relatează în interviuri², precum și în cartea ei, *Director's Craft (Profesiunea de regizor: Un manual de teatru)*, în care arată că „niciun alt om de teatru nu a avut un impact atât de durabil și profund asupra artei teatrale”³, și că scrierile lui Stanislavski „configurează și azi un proces de lucru extrem de util și practic pentru oamenii de teatru contemporani – în special pentru regizori”⁴. Mitchell se mândrește cu această apartenență aproape „de castă”, enumerând, la fel ca în tradițiile spirituale orientale, întreaga linie de învățători: „mă simt veriga unui lanț de oameni de teatru, fiecare șlefuindu-și instrumentele verificate și confirmate dincolo de timpul și cultura lor”⁵. Într-un mod similar se predă regia de teatru și în universitățile românești de profil: tinerii regizori învață la clasa unui regizor sau, mai rar, a unei regizoare, cu șanse mari de a găsi un punct de reper, mai bine sau mai rău tradus și aplicat, în sistemul Stanislavski.

Departate de acest sistem informal de protecție dat de o anumită linie sau descendență artistică, autoarele și autorii dramatici rămân să-și caute și redefinească permanent și individual poziția într-o lume teatrală postdramatică ce tinde, mai ales în spațiul teatral românesc, către *teatrul de regie* la polul mai conservator (teatru ce favorizează mai ales interpretări regizorale ale unor texte clasice, predominant în teatrele de stat sau teatrele independente comerciale) sau către metoda *devised*, folosită cu precădere de companiile independente și promovată de criticii și teoreticienii

2. Yulia Savikovskaya, „Longread. Katie Mitchell on Chekhov, Stanislavski, and Characters of Flesh and Blood”, *The Theatre Times*, 09.07.2018, interviu online la <https://thetheatretimes.com/longread-katie-mitchell-on-chekhov-stanislavsky-and-characters-of-flesh-and-blood/>, accesat la data de 08.02.2023.

3. Katie Mitchell, *Profesia de regizor. Un manual de teatru*, traducere de Edith Negulici, București, Editura U.N.A.T.C. Press, 2019, p. 412. În această carte, descendența menționată de Mitchell e Stanislavski – Boris Sohn – Lev Dodin, iar Mitchell adaugă detalii despre lecțiile particulare luate cu Tatiana Olear și Elen Bowman, ambele școlite în Rusia, în metoda Stanislavski.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*, p. 421.

progresești. Iar acest tip de teatru „colectiv-cooperativ”, cum îl numește Iulia Popovici, e practicat atât în zona teatrului politic, unde un caz exemplar ar fi regizorul David Schwartz, despre care, arată Popovici, „toate spectacolele și proiectele la care a lucrat/ colaborat David în ultimul deceniu (cel puțin) sunt asumate colectiv de întreaga echipă și semnate auctorial, pe materialele de prezentare și promovare, ca atare”⁶, cât și în spații independente cu o direcție politică mai puțin angajată/ strictă și mai deschise către varietate tematică și experiment formal – spre exemplu, spațiul Reactorului de Creație de Experiment, unde recentul debut regizoral al lui Petro Ionescu din 2022, *Partea I. Iubire*, e bazat, de asemenea, pe o dramaturgie colaborativă, ce pornește de la povești personale și experiențe ale echipei de creație, scrise de Petro Ionescu în colaborare cu dramaturgul Cosmin Stănilă, dar și inserții gândite de ceilalți colaboratori (scenografă, asistenti de regie, performer/ muzician)⁷. În același fel, David Schwartz colaborează cu dramaturge și dramaturgi – cu precădere, Mihaela Michailov – care, însă, funcționează la fel de colaborativ în această formulă, de multe ori fiind vorba de texte documentare ușor ficționalizate sau, la primele lor spectacole, de texte *verbatim*. Între acești doi poli, *teatru de regie* versus *teatru devised*, dramaturgele și dramaturgii ca autori de texte de teatru originale continuă să se lupte pentru recunoașterea semnificației muncii lor, atât în ansamblul întregii ecologii teatrale (termen împrumutat de la Bonnie Marranca), cât și pentru fiecare proiect în parte, încercând să-și păstreze propria căutare artistică și să o articuleze cu celelalte voci ale creatorilor spectacolului.

6. Iulia Popovici „Cum a «inventat» David Schwartz un teatru independent”, *Observer Cultural*, nr. 998, 06.12.2019, <https://www.observercultural.ro/articol/cum-a-inventat-david-schwartz-un-teatru-independent/>, accesat la data de 06.02.2023

7. Daria Ancuța, „«Am ales să mă concentrez asupra iubirii ca un concept politic» – un interviu cu Petro Ionescu”, *Dissolved Magazine*, 21.08.2022, v. <https://www.dissolvedmagazine.com/interviu-cu-petro-ionescu/>, accesat la data de 06.02.2023.

Ca autoare dramatică prinsă între aceste două extreme, între tendința teatrului postdramatic de a descentraliza puterea poveștii, pe de o parte, și manualele de scriere dramatică mai vechi sau mai noi, ce oferă mai degrabă rețete sau viziuni normative asupra alcăturii dramei tradiționale, pe de altă parte – drame jucate cu succes, unele dintre ele fiindu-mi importante surse de inspirație –, prinsă între nevoia de a-mi găsi o voce/ identitate artistică proprie și preferința crescândă, dictată și de agendele finanțatorilor de proiecte gen AFCN, pentru proiecte de tip colaborativ/ *devised*, cu tematică socială, dorind și să scriu piese de autor, dar și să fiu activă, adică jucată, în teatrul contemporan, mărturisesc că îmi e greu să găsesc un punct arhimedic (sau stanislavskian) din care să-mi apreciez și organizez munca cu mine însămi. Gândirea dihotomică, practică încă în universități de arte, în cronici de spectacole, în grupuri artistice, nu mă ajută – sau artă, sau mesaj social, sau fond, sau formă, sau dramaturgie clasică, sau postdramatic. O bună parte a dramaturgiei clasice ne învață dialectica, dar dialectica e ușor de reprezentat într-o dramă: dai cuvântul fiecăruia, iar apoi, ca autor și prin structura intrigii, interviu și tragi concluzia, faci sinteza. Dar este oare posibil să practici o dialectică simultană, în care să ții cont de mai multe poziții în același timp? Mai exact, cum poți, în loc de sau/ sau, să încerci să fii un autor și/ și? Am găsit un răspuns relevant pentru mine la Claire Bishop, în conceptul de transversalitate al lui Félix Guattari și în manifestul transdisciplinarității al fizicianului și filosofului franco-român Basarab Niculescu. Dar până la ele, istoria dramei și a scrierii creative mi-au mai oferit niște concepte utile.

I.1. Dihotomiile dramaturgiei

Dramatic versus postdramatic. Naiv versus sentimental. Apolinic versus dionisiac. Artistic versus politic. Masculin versus feminin. Tezist versus antitezist. Clasic versus contemporan. În felul nostru versus în felul lor. Scrierea

dramatică nu scapă de această gândire dihotomică ce continuă să ne conducă, să ne unească cu cei ca noi, să ne dezbină de ceilalți, să ne confere un fals sentiment al identității. Caut, în lucrarea de față, căi teoretice și practice prin care autorii dramatici de azi pot eluda sau depăși, în practica scrierii dramatice, această gândire dihotomică. Pentru asta, însă, trebuie mai întâi să privesc polaritățile în față, una câte una.

1.1.1. Dramaturgi naivi, sentimentali și fluizi

Pornind de la importantul eseu al lui Friedrich Schiller, *Despre poezia naivă și sentimentală*⁸ (1795-1796), în care acesta împarte poezii în naivi și sentimentali – căci poetul „sau este natură, sau o va căuta”⁹, iar „cei dintâi ne impresionează prin natură, prin adevăr sensibil, prin prezență vie; ceilalți prin idei”¹⁰ –, romancierul de Nobel Orhan Pamuk a scris propriul său manifest, *Romancierul naiv și sentimental*, în care aplică aceeași polarizare romancierilor: cel naiv este romancierul (dar și cititorul) „care nu este deloc preocupat de aspectele artificiale ale citirii și scrierii unui roman”¹¹. Dintre calitățile poezilor naivi descriși de Schiller (printre care se numără Homer, Goethe și Shakespeare), Pamuk o reține pe aceea că poetul naiv consideră că semnificația lumii „nu îi este nici tăinuită, nici străină”¹², și că scrisul lui va înfățișa imaginea de ansamblu a acestei lumi. Asta, în timp ce Nietzsche arăta în *Nașterea tragediei* că „«naivitatea homerică» nu poate fi înțeleasă decât ca o victorie deplină a iluziei apolinice”¹³.

8. Friedrich Schiller, „Despre poezia naivă și sentimentală”, în *Scrieri estetice*, traducere și note de Gheorghe Ciorogaru, București, Univers, 1981, pp. 352-442.

9. *Ibidem*, p. 375.

10. *Ibidem*, p. 377.

11. Orhan Pamuk, *Romancierul naiv și sentimental*, traducere din limba engleză de Rebeca Turcuș, București, Polirom, 2010, p. 16.

12. *Ibidem*, p. 18.

13. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, cu o introducere de Richard Wagner, traducere și postfață de Lucian Pricop, București, Cartex, 2020, p. 40.

Romancierul sentimental-reflexiv, pe de altă parte, este cel care „pune la îndoială tot ce percepe, chiar și propriile simțiri”¹⁴, fiind conștient de sine și preocupat de principii etice și educative. Descriindu-și crezul artistic și lăsând repere prețioase pentru căutarea aceluia misterios și esențial centru al romanului căruia îi dă târcoale în eseul său, Pamuk își exprimă direct teza: „situația ideală este aceea în care romancierul poate fi în același timp și naiv, și sentimental”¹⁵. Tinzând, de asemenea spre echilibru, Schiller ne arată că cei doi poli ai dihotomiei sale nu țin de specificul genurilor literare. Totuși, el nu uită să precizeze în prima parte a eseului că „în tragedie, obiectul în sine realizează deja mult; în comedie obiectul n-aduce nimic, totul este autorul”¹⁶, atrăgând atenția că autorul tragediei trebuie să fie precaut cu rațiunea liniștită, adresându-se în schimb inimii, în timp ce autorul comediei trebuie să fie precaut cu pathos-ul și să se adreseze înțelegerii.

Împărtășesc credința lui Orhan Pamuk potrivit căreia cea mai bogată opțiune este să tinzi către echilibru. Dramaturgul, la fel ca poetul sau romancierul, trebuie să exerseze acele mijloace care-l ajută să stăpânească și partea care-i vine mai puțin natural, fie că e *naivă* sau *sentimentală* sau, așa cum arată Pamuk în același eseu, *vizuală* sau *verbală*¹⁷.

În una dintre cele mai recente și complexe lucrări dedicate tehnicilor de scriere dramatică, dramaturgul Stephen Jeffreys se referă la o altă dihotomie, cea între „dramaturgul de emisferă stângă”, mai priceput la structură și intrigă, și „dramaturgul de emisferă dreaptă”, care tinde să exceleze în caracterizări, imagini și metafore¹⁸, declarând că scopul

14. Orhan Pamuk, *Romancierul naiv și sentimental*, p. 18.

15. *Ibidem*, p. 160.

16. Friedrich Schiller, „Despre poezia naivă și sentimentală”, p. 385.

17. Orhan Pamuk, *Romancierul naiv și sentimental*, p. 77.

18. Stephen Jeffreys, *Playwriting: Structure, Character, How and What To Write*, Londra, Nick Hern Books, 2019, p. 2 („left-brained”, „right-brained writing”).

cărții sale este acela de a-i ajuta pe dramaturgi să depisteze latura care le este mai puțin la îndemână și să o exerseze.

O altă dihotomie posibilă este cea lansată de filosoful Isaiah Berlin în cărticica sa de mare succes *The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoy's View on History*, și anume cea între scriitorul de tip „vulpe” și scriitorul de tip „arici”. Pornind de la un vers păstrat din poetul Arhiloh, „Vulpea cunoaște multe lucruri, dar ariciul cunoaște un singur lucru important”¹⁹, Isaiah Berlin identifică scriitorii de tip arici, care se concentrează pe un singur principiu universal relevant pentru ei, dându-i ca exemple pe Dante, Platon, Hegel, Dostoievski, Nietzsche, Ibsen și Proust, respectiv scriitorii de tip vulpe, care urmăresc multe piste, adesea fără legătură între ele, poate cu excepția *de facto* a unor „cauze psihologice sau fiziologice, fără legătură cu un principiu moral sau estetic”²⁰. Din categoria scriitorilor de tip vulpe fac parte, potrivit lui Berlin, autori precum Shakespeare, Herodot, Aristotel, Molière, Goethe, Balzac sau Joyce. Recunoscând în nenumărate rânduri caracterul mai degrabă anecdotic al acestei împărțiri și nuanțele infinite ale „genurilor” analizate, Berlin consideră totuși că, la fel ca toate distincțiile ce pornesc de la un sâmbure de adevăr, și aceasta „oferă un punct de vedere din care să privim și comparăm, un punct de plecare pentru investigația autentică”²¹. De fapt exact combinațiile particulare de contrarii dau individualitate fiecărui scriitor, iar această idee provine din verdictul paradoxal pe care Berlin îl dă legat de marele subiect al eseului său, Tolstoi, care ar fi fost în mod natural un scriitor de tip „vulpe”, dar care credea

19. Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View on History*, Henry Hardy (ed.), Princeton, Princeton University Press, 2013, p. 1 (traducerea mea după versiunea citată în limba engleză de Isaiah Berlin, „The fox knows many things, but the hedgehog knows one big thing”).

20. *Ibidem*, p. 2 („for some psychological or physiological cause, related to no moral or aesthetic principle”).

21. *Ibidem*, p. 3 („it offers a point of view from which to look and compare, a starting point for genuine investigation”).

în a fi „arici”, care percepea viața în toată fascinanta ei complexitate, dar care credea în opusul acestei varietăți: „a pledat nu pentru varietate, ci pentru simplitate, nu pentru mai multe niveluri ale conștiinței, ci pentru reducerea la un singur nivel – în *Război și Pace*, la standardul omului bun”²². Până la urmă, fascinația lui Berlin pentru Tolstoi vine tocmai din felul în care cele două contradicții coexistă într-un singur mare autor.

Acest principiu al echilibrului a fost exprimat și urmărit și de Jerzy Grotowski. În *Răspuns lui Stanislavski*, Grotowski precizează că „opозиția dintre spontaneitate și precizie e naturală și organică”, asociind spontaneitatea cu instinctul și inima, iar precizia cu conștiința și sexul. Când aceste opuse există împreună, ca un singur lucru, „doar atunci suntem deplini”, iar omul acționează cu „sinele” și devine „natura întregă în om”²³.

Căutând acest echilibru, Stanislavski și Grotowski și-au elaborat propriul sistem, respectiv propria metodă, rafinate de-a lungul timpului și dezvoltate în condiții de laborator – la fel cum și-au creat și marii elevi ai lui Grotowski, Eugenio Barba și Peter Brook, precum și alt important teoretician și practician de teatru fascinat de Grotowski, Richard Schechner. Pentru toți, căutările au dus și în zone spirituale, trimitând către un pasionat de *coincidentia oppositorum* din zona psihologiei abisale, Carl Gustav Jung. Definind Sinele (despre care vorbea și Grotowski) din perspectivă psihologică, Jung ne arată că acesta este „o unire a conștiinței (masculin) cu inconștientul (feminin). Reprezintă totalitatea psihică”²⁴.

22. *Ibidem*, p. 44 („he preached not variety but simplicity, not many levels of consciousness, but reduction to some single level – in *War and Peace*, to the standard of the good man”).

23. Jerzy Grotowski, „Răspuns lui Stanislavski”, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, în Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 2, p. 707.

24. Carl Gustav, Jung, „Aion. Contribuții la simbolistica Sinelui”, în *Opere complete*, vol. 9/2, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Trei, 2005, p. 305.

De altfel, spațiul teatral este prin excelență un loc al *coincidentia oppositorum*, cum ne arată Sorin Crișan, spațiu ce „întreține spectatorului avantajele expunerii sinei printr-un interpret care, la rându-i, se exhibă în fața mulțimii, protejat de masca personajului său, făcând astfel străină spaima în fața incomunicabilității ființei”²⁵. În lumina acestei naturi duale a teatrului, consider cu atât mai importantă împăcarea contrariilor de tip *naiv-sentimental* în arta și meșteșugul teatral, cel puțin în sensul în care, exersând tehnici de scriere specifice ambelor categorii (structură versus conținut metaforic/ *insight*²⁶ psihologic), dramaturgii pot fi mai liberi față de structurile normative moștenite într-un anumit spațiu teatral – mai liberi, cu alte cuvinte, să își găsească propria cale. Fac aici o scurtă paranteză pentru explicarea termenului de *insight*. Primele cercetări despre fenomen au aparținut psihologilor germani ce au pus bazele teoriei gestaltiste, la începutul secolului XX. Doi dintre cei mai cunoscuți cercetători contemporani ai săi – aducând în plus o perspectivă din zona neuroștiințelor –, l-au definit drept „o înțelegere neașteptată care rezolvă o problemă, reinterpretează o situație, explică o glumă sau clarifică o percepție ambiguă”²⁷, sinonim cu un *the aha! moment*. Cu aplicabilitate practică, arată autorii, *insight*-ul ajută la rezolvarea problemelor și la înțelegerea unor lucruri neclare anterior (inclusiv glume sau aspecte despre sine), contrastând, ca proces, cu strategiile analitice conștiente de rezolvare a problemelor. Epifanie, moment Evrica! sau Aha, iluminare, a vedea lucrurile într-o nouă lumină – aceștia

25. Sorin Crișan, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Cluj-Napoca, Dacia, 2007, p. 48.

26. Referindu-se la o înțelegere mai adâncă a unui fenomen, acest termen, folosit ca atare în engleză, va fi comentat în capitolul dedicat instrumentelor dramaturgiei liminale

27. John Kounios, Mark Beeman, „The «Aha!» Moment: The Cognitive Neuroscience of Insight”, *Current Directions in Psychological Science*, vol. 18, 2009, p. 210 („A sudden comprehension that solves a problem, reinterprets a situation, explains a joke, or resolves an ambiguous percept is called an insight (i.e., the «Aha! moment»”).

sunt termenii cu care autorii compară fenomenul în cartea lor de popularizare, *Factorul Evrica: Momentele Aha, insight-ul creativ și creierul*²⁸, a cărei traducătoare în limba română a ales, corect, consider eu, să păstreze termenul original. Autorii oferă în această carte exemple despre cum apar aceste momente aha!, în științe, dar și în industriile creative – spre exemplu, scenaristul Andrew Stanton a avut ideea felului în care arată personajul WALL-E din filmul de animație omonim în timp ce folosea un binoclu la un meci de baschet la care primise locuri proaste. Un exemplu bun oferit de ei este anecdota oului lui Columb: soluția oului (fiert) care stă după ce a fost lovit ușor de masă pare evidentă după ce i-a venit altcuiva, oferind o senzație de adevăr, dar și de surpriză. Această îmbinare de caracteristici definește termenul așa cum îl voi folosi eu în această lucrare. Mă voi referi deci la sensul sau conținutul *insight*-ului, nu la procesul sau momentul producerii sale – adică la înțelegerea mai adâncă venită pe calea acestuia, înțelegere pe care creatorii vor să o transmită mai departe și publicului, urmărind să îi provoace și acestuia momentul de revelație avut. Spre exemplu, ideea că momentul recunoașterii din teatru îi poate afecta emoțional și pe spectatori, funcționând ca o capcană pentru inovați, ar putea fi privită ca un *insight* al piesei *Hamlet*, unul ce asigură atât emoție și surpriză, cât și senzația înțelegerii unui adevăr surprinzător, ușor de recunoscut, pe care simți că îl știai chiar dacă nu știai că îl știi, și prin asta departe de a fi clișeu. De altfel, acest sens este conținut în însăși definiția dată creativității de autorii cărții, care consideră că *insight*-ul este parte din esența acesteia: „Definim creativitatea ca abilitatea de a reinterpretă un lucru descompunându-l în elementele sale și recombinaând aceste elemente într-un mod surprinzător pentru a atinge un scop”²⁹. Atunci când această

28. John Kounios, Mark Beeman, *Factorul Evrica: Momentele Aha, insight-ul creativ și creierul*, traducere din engleză de Roxana Nourescu, București, Trei, 2021.

29. *Ibidem*, p. 20.

recombinare are loc într-o clipă, consideră autorii, avem de-a face cu un *insight*. Voi considera reciproca adevărată: când publicul sau cititorii înțeleg esența creativității într-o clipă, ei percep un *insight*. Rețin, deci, pentru *insight*-ul din textul creativ (dramatic și nu numai) capacitatea de a crea emoție puternică, senzație de adevăr și descoperire. Acesta este sensul cu care voi folosi de acum înainte acest termen, urmând ca în capitolul al doilea să ofer o definiție formulată mult mai expresiv și precis, definiție venită, surprinzător, din istoria nu foarte îndepărtată a teatrului românesc. Închid paranteza, revenind la ideea căii proprii, caracteristice fiecărui artist al teatrului, pe care Eugenio Barba a exprimat-o cu un foarte expresiv *insight*: comparând spectacolele date de Berliner Ansamble în anii '50 cu cele montate de Grotowski, fondatorul antropologiei teatrale mărturisește că simțea în acestea ceva similar, și anume prezența unei armonii „datorită căreia căutarea personală devenea ceva obiectiv”, însă prin niște căi de obținere „atât de speciale – exact prin armonia palelor de vânt care ghidează zborul unui singur zmeu – încât păreau să excludă orice posibilitate de a repeta procesele din care au izvorât acele rezultate”³⁰.

Caut, așadar, instrumentele cu care dramaturgul își poate cartografia un drum propriu între *naiv* și *sentimental*, între emisfera dreapă și cea stângă, între vizual și verbal, între vulpe și arici, între dionisiac și apolinic, între eu și Sine și între sine și Celălalt – sau între interior și exterior, dihotomie pe care Katie Mitchell o reține ca definind și opera lui Stanislavski, cu cele două mari tipuri de căutare: interioară, folosind amintirile emoționale ale actorului, și exterioară, folosind acțiunile fizice³¹. Oricât de efemer și fragil este acest echilibru între opuse, consider că merită să-l cauți. De fapt, merită tocmai

30. Eugenio Barba, *Teatru: Singurătate, meșteșug, revoltă*, traducere din limba italiană de Doina Condrea Derer, ediție îngrijită de Alina Mazilu, ediția a II-a, București, Nemira, 2010, pp. 68-69

31. Katie Mitchell, *Profesia de regizor*, p. 414.

pentru că este atât de efemer și de fragil. E calea de mijloc, de prag, *liminală* – un concept ce stă în inima oricărei experiențe transformatoare, precum și în inima lucrării de față. Mi-aș putea numi căutările „renașterea dramei din spiritul liminalității” în siajul lui Nietzsche, care a căutat compulsiv echilibrul între apolinic și dionisiac, și pentru care tragedia antică și ditirambul dramatic reprezentau un „țel comun al ambelor impulsuri, a căror misterioasă unire matrimonială, după lupte lungi, a întruchipat splendoarea într-un copil ce este totodată Antigona și Casandra”³².

De altfel, conceptul însuși de *dihotomie* trece printr-o perioadă de transformări majore. Dr. Edith Eva Eger, supraviețuitoare a lagărului de la Auschwitz, specializată în psihologie, vorbește despre o pacientă prinsă în „închisoarea gândirii rigide, prinsă într-o mentalitate a dihotomiilor: bun/ rău, corect/ greșit, victimă/ agresor”³³, mentalitate în opoziție cu gândirea flexibilă și nuanțată. În studiile feministe și de gen, noțiunilor de dihotomie și polaritate li se opun tot mai puternic termeni precum *fluid* și *non-binar*. Iată cum definește pe scurt acești termeni Ben Vincent, cercetător al identității și experiențelor persoanelor non-binare, categorie cu care se identifică: „Persoanele non-binare se pot identifica drept parte a unei explicite categorii a unui al treilea gen. Aceasta poate fi statică sau schimbătoare – asociată cu a avea un gen fluid”³⁴. Conceptul de liminalitate ocupă un loc important în studiul lui Ben Vincent, drept pentru care voi reveni la poziția ocupată de *liminalitate* în universul contemporan *non-binar* al identității de gen, dar și în cel al regândirii dihotomiilor într-o formă mai nuanțată, flexibilă și fluidă.

32. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 45.

33. Edith Eva Eger, *Darul: 12 lecții care îți vor salva viața*, traducere din limba engleză de Mihaela Apetrei, București, Editura Pandora M, 2021, p. 134.

34. Ben Vincent, *Non-Binary Genders: Navigating Communities, Identities and Healthcare*, Bristol, Policy Press, 2020, p. 12 („Non-binary people may identify as part of an explicit third gender category. This may be static, or changeable – associated with being genderfluid“).

I.1.2. Dramaturgia teatrului „de artă” versus dramaturgia teatrului politic sau social. Posibile abordări metodologice de mijloc: *transdisciplinaritatea* lui Basarab Niculescu versus *transversalitatea* lui Félix Guattari

O altă dihotomie ce poate da de gândit autoarei și autorului dramatic contemporan este cea referitoare la estetic versus social. Amplu analizată de Claire Bishop în extraordinara sa *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, această dilemă a creat un important fir de tensiune în arta participativă a secolului trecut, care continuă să zbârnâie și astăzi la intensitate maximă, aproape de disensiunile și taberele active în teatrul românesc – este suficient, cred, să dau exemplul recentului scandal legat de nominalizările la Premiile Uniter 2023. Nu este locul aici să detaliez, mi se pare important însă de remarcat sintagmele folosite în aceste discuții – să luăm, spre exemplu, câteva expresii din scrisoarea prin care domnul Silviu Purcărete își anunță retragerea din competiție, în urma lansării petiției ce sancționa nominalizarea regizorului Andriy Zholdak la premiul pentru regie ca urmare a unei acuzații de abuz, precum și lipsa regizorilor tineri de la nominalizările pentru cea mai bună regie și cel mai bun spectacol. Domnul Silviu Purcărete folosește expresiile „beteșuguri incorecte politic” și „așteptările unor tineri confrăți și surori și generatoare de agitație și indignări”³⁵. De asemenea, în context sunt vehiculați termeni precum *woke* sau *ageism* și se întâlnește amestecarea criteriilor etice cu cele estetice, spre exemplu în răspunsul oficial al domnului Tompa Gábor, care consideră doleanțele petiției „demersuri care amestecă ideologii extremiste în judecățile de valoare

35. Din scrisoarea domnului Silviu Purcărete adresată Senatului Uniter, prin care acesta își anunță retragerea din competiția Premiilor Uniter 2023, consultată la <https://www.uniter.ro/scrisoare-din-partea-domnului-silviu-purcarete/> la data de 06.05.2023.

estetică”³⁶. Toate aceste sintagme, afirmații și acuzații se hrănesc, de fapt, și din cercul mai larg al acestui conflict puternic și durabil, ideologic, între susținătorii teatrului „de artă” și cei care îl favorizează pe cel politic sau social.

Așa cum arată Claire Bishop, în disputa aceasta de tradiție, „discursul social acuză discursul artistic de amoralitate și ineficiență”³⁷, în timp ce discursul artistic acuză la rândul său discursul social pentru „că rămâne atașat cu încăpățănare de categoriile existente, concentrându-se pe gesturi micropolitice”³⁸, în loc să exploateze potențialul artei (dat de imediatetea senzorială) de a oferi individului puterea să chestioneze normele sociale.

Chiar dacă lucrarea de față nu are legătură cu arta participativă (din perspectiva căreia, probabil, se află chiar în polul tradițional), aderă la concluzia echilibrată cu care-și încheie Claire Bishop periplul prin împletitura estetică-sociale a artelor participative ale ultimului secol și ceva:

„Această nouă proximitate între spectacol și participare subliniază necesitatea susținerii unei tensiuni între criticile artistice și sociale. Cele mai izbitoare proiecte ce constituie istoria artei participative destabilizează toate polaritățile pe care acest discurs e fondat (individual/colectiv, autor/ spectator, activ/ pasiv, realitate/ artă), dar nu cu scopul de a le distruge. Făcând asta, aceste proiecte țin criticile artistice și sociale în tensiune.”³⁹

36. V. <https://www.uniter.ro/mesajul-domnului-tompa-gabor-director-general-al-teatrului-maghiar-de-stat-din-cluj-presedinte-ute/>, consultat la 06.05.2023.

37. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londra, Verso, 2012, p. 276 („The social discourse accuses the artistic discourse of amorality and inefficacy”).

38. *Ibidem*, p. 276 („The artistic discourse accuses the social discourse of remaining stubbornly attached to existing categories, and focusing on micropolitical gestures”).

39. *Ibidem*, pp. 277-278 („This new proximity between spectacle and participation underlines the necessity of sustaining a tension between artistic and social critiques. The most striking projects that constitute the history of participatory art unseat all of the polarities on which this discourse is founded (individual/ collective, author/ spectator, active/ passive, real life/ art), but not with the goal of collapsing them. In so doing, they hold the artistic and social critiques in tension”).

Deci cum se poate ieși din această dihotomie? Claire Bishop sugerează ca o posibilitate (alături de regimul estetic al lui Rancière) paradigma transversalității, teoretizată de Félix Guattari. Iată de ce voi trata acest concept, în oglindă cu cel de transdisciplinaritate, în această primă secțiune dedicată metodologiei. Am ales să despart secțiunea metodologică în două dintr-o nevoie narativă: scopul, obiectivele și conceptul principal al lucrării au apărut și dintr-o căutare inclusiv metodologică a căii de mijloc. Îmi voi motiva alegerea de atitudine aici, urmând ca, după secțiunea dedicată scopului, obiectivelor și conceptului principal al lucrării, să revin cu detalii legate de abordarea metodologică.

Transversalitatea este un concept pe care Guattari l-a propus în urma practicii sale de activist și clinician în cadrul clinicii La Borde, concept prin care și-a propus să înlocuiască faimoasa idee a transferului. În locul tradiționalului transfer manifestat în relația duală doctor-pacient, Guattari propunea analize de grup, dar și o cultură instituțională ce permite transversalitatea, opusă atât verticalității ierahice, cât și orizontalității ce creează enclave (secții) închise în care oamenii se descurcă așa cum pot. Aceasta poate fi evaluată printr-un concept propus de Guattari în același prim articol despre transversalitate în contextul instituțiilor psihiatrice: „într-un spital, «coeficientul de transversalitate» este gradul de orbire al fiecăruia dintre cei prezenți”⁴⁰. Încercând să depășească impasul verticalității și al orizontalității, transversalitatea se poate atinge acolo „unde există maximă comunicare între toate nivelurile și, mai ales, cu diferite semnificații”⁴¹, ipoteza lui Guattari fiind că schimbarea coeficientului de transversalitate este posibilă la diverse niveluri instituționale.

40. Félix Guattari, „Transversality”, în *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955-1971*, intr. de Gilles Deleuze, tr. de Ames Hodges, Los Angeles, Semiotext(e), 2015, p. 112 („In a hospital, the «coefficient of transversality» is the degree of blindness of each of the people present”).

41. *Ibidem*, p. 113 („it tends to be achieved when there is maximum communication among different levels and, above all, in different meanings”).

Într-un articol ce traduce transcrierea unei înregistrări din 1992, sub titlul „Transdisciplinarity Must Become Transversality”, Guattari oferă mai multe lămuriri asupra aplicațiilor mai generale ale conceptului, necesare pentru aceleași implicații etice – pentru că, spre exemplu, „nu este legitim să studiezi un cartier aflat în dificultate fără ca în același timp să lucrezi la regenerarea lui. Elaborarea cognitivă este aici inseparabilă de angajamentul uman și alegerile valorice pe care le implică”⁴². Acesta este motivul pentru care Guattari propune, după cum spune direct și titlul articolului, ca „interdisciplinaritatea, pe care prefer să o numesc transdisciplinaritate” să fie înlocuită cu transversalitatea. Guattari nu detaliază sensul și originea cuvântului *transdisciplinaritate*, folosit înainte cel puțin de Jean Piaget, într-un articol din 1972, ca etapă superioară pentru aceasta, într-un sistem liber, fără granițe stabile între discipline⁴³. Există însă o abordare teoretică extrem de elaborată, care îi aparține fizicianului și filosofului româno-francez Basarab Nicolescu, ce construiește pe termenul lui Piaget un manifest al transdisciplinarității.

Inspirat de „scandalul intelectual provocat de mecanica cuantică”⁴⁴, unde un lucru poate fi în același timp și contrariul lui (și undă, și corpuscul), dar și de filosoful Ștefan Lupașcu (Stéphane Lupasco), cu logica terțului inclus (care nu e nici A, nici non-A), Nicolescu adaugă noțiunea de niveluri de realitate: într-un alt nivel de realitate, există un

42. *Idem*, „Transdisciplinarity Must Become Transversality”, *Theory, Culture & Society*, vol. 32 (5-6), 2015, p. 133 („It is not legitimate to study a neighbourhood in difficulty without at the same time working for its regeneration. Cognitive elaboration here is inseparable from human commitment and the value choices it implies”).

43. Jean Piaget, „L'épistémologie des relations interdisciplinaires”, în *L'interdisciplinarité: Problemes d'enseignement et de recherche dans les universités*, Paris, OCDE, 1972, v. https://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/VE/jp72_epist_relat_interdis.pdf, accesat la data de 09.05.2023.

44. Basarab Nicolescu, *Manifesto of Transdisciplinarity*, tr. de Karen Claire-Voss, New York, State University of New York Press, 2002, p. 25 („The intellectual scandal provoked by quantum mechanics”).

T (de la al treilea) care nu e nici A, nici non-A⁴⁵, diferența față de triada lui Hegel – dialectica istorică – fiind aceea că triada transdisciplinarității este posibilă simultan, cei trei termeni existând în același timp, nu succesiv, ca în dialectică. Acest nivel de realitate diferit adaugă teoriei lui Nicolescu o dimensiune metafizică, una din finalitățile acestei teorii fiind tocmai împăcarea cunoașterii exterioare cu cea a lumii interioare a individului, pe care filosoful o vede ca o necesitate pentru existență. Astfel, transversalitatea are implicații etice, terțul inclus oferind o cale de ieșire din gândirea dihotomică, cea bazată pe terțul exclus, care operează pe logica excluderii: „bine sau rău, dreapta sau stânga, femeie sau bărbat, bogat sau sărac, albi sau negri. Ar fi revelator să analizăm xenofobia, rasismul, antisemitismul sau naționalismul în lumina logicii mijlocului exclus”⁴⁶.

Dacă interdisciplinaritatea are ca scop transferul de informații de la o disciplină la alta, iar multidisciplinaritatea are scopul de a îmbogăți o disciplină cu elemente din alta, lărgindu-i granițele, transdisciplinaritatea, după cum arată și prefixul *trans*, se referă la ce este dincolo, la ce depășește și acoperă toate disciplinele, în scopul unificării cunoașterii, pentru o cât mai bună înțelegere a lumii de azi⁴⁷. Astfel, prin logica terțului inclus, prin acceptarea mai multor niveluri de realitate și prin complexitate, transdisciplinaritatea depășește binariile opuse (subiect/ obiect, materie/ conștiință, simplitate/ complexitate etc.)⁴⁸. Visând la un fel de a conviețui în care se practică la un nivel *trans* și religia, și cultura, și politica, Nicolescu se apropie prin *transumanism* de ideea de postumanism, prin ideea de „epocă a călătorilor” (prin acces liber la informație) de conceptul de

45. *Ibidem*, p. 28.

46. *Ibidem*, p. 31 („Good or evil, right or left, women or men, rich or poor, whites or blacks. It would be revealing to undertake an analysis of xenophobia, racism, antisemitism, or nationalism in the light of the logic of the excluded middle”).

47. *Ibidem*, p. 44.

48. *Ibidem*, p. 56.

nomadism, iar prin ideea de feminizare necesară a culturii, de feminism.

Caracterizată prin rigoare, deschidere și toleranță⁴⁹, transdisciplinaritatea înseamnă o atitudine deschisă, dincolo de formalism și rigiditate, ce suportă logica mijlocului inclus. Pentru scrierea dramatică, aș traduce asta drept căutarea unui terț inclus care suportă și dramatic, și post-dramatic, și valori incluzive (orientate pe includerea și non-discriminarea Celuilalt, dintr-o categorie defavorizată precum genul, rasa, clasa, religia, identitatea sexuală etc.), o corepondență interior-exterior (în cazul dramaturgiei aș traduce această corespondență ca una formă-fond) și un echilibru între intelect (în cadrul dramaturgiei l-aș numi structură), afect (emoție) și corp (potențial de performativitate).

Cu siguranță nu aceasta era transdisciplinaritatea la care se referea Guattari în 1992 (deci cu zece ani înaintea apariției acestui manifest). Transversalitatea propusă de el conținea însă aceleași dimensiuni etice ca, mai târziu, transdisciplinaritatea lui Nicolescu, având în centru afirmația tare citată mai sus, că nu este legitim să cercetezi o realitate umană problematică fără să te implici în rezolvarea sa. Procesul intelectual este inseparabil de implicarea umană, iar acesta este scopul pentru care „transdisciplinaritatea trebuie să devină transversalitate între știință, socius, estetică și politică”⁵⁰. O mică mențiune: cuvântul *socius* este folosit ca atare în traduceri în limba română, spre exemplu în Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalism și schizofrenie (I): Anti-Oedip*⁵¹, volum în care este și explicat sensul lui de mașină socială ce la începuturile istoriei, prin *mașina teritorială* primitivă (corpul Pământului), apoi ca mașina

49. *Ibidem*, p. 119.

50. Felix Guattari, „Transdisciplinarity Must Become Transversality”, p. 134 („Transdisciplinarity must become transversality between science, the socius, aesthetics and politics”).

51. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalism și schizofrenie (I): Anti-Oedip*, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, Pitești, Paralela 45, 2008.

despotică (corpul despotului), s-a ocupat cu codificarea fluxurilor dorinței, pentru ca apoi, ca *mașină capitalistă* (corpul banului), să se ocupe cu decodarea fluxurilor (de producție și ale muncii)⁵². Astfel, „[d]ecodarea fluxurilor și deteritorializarea socius-ului alcătuiesc, prin urmare, tendința de bază a capitalismului”⁵³. Revenind la conceptul de transversalitate, acesta, arată Claire Bishop, „lasă arta ca o categorie în sine, dar insistă asupra incursiunii ei constante în și de-a lungul altor discipline, luând în calcul și arta și socialul, chiar în timp ce, simultan, reafirmă arta ca pe un univers al valorii”⁵⁴.

Aici, la mijlocul între discipline, atitudini, forme și dihotomii, am căutat un concept care să mă ajute să explorez, transversal, autori dramatici, texte și spectacole care m-au încântat cognitiv și afectiv, care îmbină arta cu socialul, care încearcă să treacă dincolo de polarități și care îmi oferă instrumente pe care să le pot folosi în propria mea dramaturgie.

I.2. Dramaturgia liminalității și instrumentele autorilor dramatici: scopul și obiectivele lucrării

Interesată să cercetez cât mai multe atât despre forma, cât și despre conținutul pieselor de teatru care m-au inspirat și format, citind diverse manuale de scriere dramatică, interviuri cu autoare și autori dramatici, dar și teorii despre *performance*, am descoperit conceptul de liminalitate, termen provenit din antropologie și împrumutat de *performance* odată cu colaborarea dintre antropologul Victor Turner și regizorul de teatru și părintele *performance*-ului, Richard Schechner. Dar mult, mult înainte de a sta în inima

52. *Ibidem*, p. 44.

53. *Ibidem*, p. 45.

54. Claire Bishop, *Artificial Hells*, p. 278 („leaves art as a category in its place, but insists upon its constant flight into and across other disciplines, putting both art and the social into question, even while simultaneously reaffirming art as a universe of value”).

performance-ului (pentru care a devenit la un moment dat chiar normă, așa cum voi arăta), liminalitatea a stat în inima ritualului, despre care Aristotel și ritualiștii de la Cambridge susțineau că a dat naștere tragediei. Dacă e așa, conceptul de liminalitate a făcut un salt teoretic peste secole și discipline, de la ritual direct la *performance*, ocolind exact veriga dintre acestea, mai exact dramaturgia clasică. Aceasta este definită de Patrice Pavis ca disciplina ce „caută să identifice elementele constitutive ale construcției dramatice pentru orice text clasic”⁵⁵, referindu-se doar la munca dramaturgului și exclusiv la structura narativă a unui text dramatic sau performativ, fără a lua în calcul și montarea propriu-zisă, motiv pentru care, arată Pavis, există „o anumită nemulțumire între criticii de azi, cel puțin față de sensul tradițional al acestei discipline”⁵⁶ (voi reveni curând la această afirmație).

Atât prin sensul său, prin felul în care era împletită cu istoria (arhaică) a teatrului și cu istoria (contemporană) a *performance*-ului, cât și prin evoluția sensurilor și conceptelor sale adiacente în antropologie, liminalitatea îmi oferea acel termen de mijloc, acel terț inclus sau pivot ce face posibilă o poziționare flexibilă pentru autorii dramatice, ce pot privi astfel și către structura clasică, aristotelică, și către cea postdramatică, și către narativitate, și către performativitate. Liminalitatea a devenit, pentru mine, acel terț inclus care să-mi permită să eludez dihotomiile clasice din scrierea dramatică și să găsesc o cale de a concepe, dar și de a desface, pentru uzul autoarelor și autorilor emergenți, structura dramatică într-un mod nenormativ, dar care nu exclude cunoașterea și folosirea, la nevoie și după dorință, a conceptelor dramaturgiei clasice.

55. Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, tr. de Christine Shantz, Toronto, University of Toronto Press, 1998, p. 125 („Classical dramaturgy seeks to identify the constitutive elements of dramatic construction for any classical text”).

56. *Ibidem* („a certain disaffection among critics today with this discipline, at least in its traditional sense”).

Încercând să păstrez, ca atitudine, dezideratele transdisciplinarității și transversalității și având ca obiect de cercetare liminalitatea așa cum se manifestă ea, în structură și în sens, în piese de teatru și rescrieri ale unor piese de teatru din timpuri diferite, am ca scop general, prin lucrarea de față, să definesc *dramaturgia liminalității* ca pe un concept transdisciplinar și transversal cu aplicativitate atât în dramaturgie (clasică) și *performance*, cât și, la nivel personal, în aprecierea felului în care artiștii se raportează la experiențele personale și la comunitățile despre care, în mijlocul cărora și pentru care scriu – totul prin filtrul liminalității și al narațiunilor de trecere. În ambele situații, atât formal, în structura textelor, cât și personal, în atitudinea și conținutul acestora și în impactul lor asupra comunității, *dramaturgia liminalității* ar trebui să ofere o poziție empatică, sensibilă, deschisă pentru Altul și pentru Celălalt.

Revenind la afirmația din dicționarul lui Patrice Pavis legată de nemulțumirea unor critici față de dramaturgia clasică, un prim obiectiv al lucrării de față este atât unul interdisciplinar – îmbogățirea dramaturgiei clasice cu o perspectivă mai deschisă către studiile de *performance* și antropologie –, cât și unul transdisciplinar – promovarea unei atitudini mai deschise, transversale, între adepții dramaturgiei clasice, ai celei postdramatice și ai adepților noilor dramaturgii. E o atitudine ce ar putea fi foarte bine descrisă de afirmația lui Bonnie Marranca: „Nu-mi place să pun *performance*-ul de avangardă în opoziție cu literatura dramatică. Ca om de teatru mă interesează scrisul pentru scenă”⁵⁷.

Într-un sens mai larg, academic, lucrarea de față are ca al doilea obiectiv o contribuție la o poziție transdisciplinară și transversală ce depășește, prin limbaj și poziție etică și filosofică, criza dihotomiilor, tinzând către o atitudine mai tolerantă și deschisă la cunoaștere, inclusiv cunoașterea

57. Bonnie Marranca, *Ecologii teatrale*, versiunea în limba română coordonată de Alina Nelega, Colecția Scena.ro & Teatrul Național Timișoara, 2012, p. 12.

celorlalți, precum și la adoptarea unei poziții mai deschise, mai riscante, mai puțin atașate de siguranța unei funcții sau bule profesionale sau politice. Nu există o pedagogie referitoare la construirea acestei atitudini, arată Guattari, totul ținând de gustul pentru risc, de inițiativă, de gradul de maturitate, atitudinea transversală constituindu-se mai ușor în creația artistică, crede Guattari, decât prin viziunile uneori prea standardizate din cercetarea științifică și academică⁵⁸.

Cercetând liminalitatea ca punct-cheie în trecerea de la ritual la tragedie și, într-un sens mai larg, la piesa de teatru, iar ulterior în trecerea de la piesă la rescrierea piesei, lucrarea de față își propune, ca un al treilea obiectiv, să aducă argumente nu doar pentru legitimitatea, ci și pentru importanța culturală și filosofică a rescrierilor unor piese considerate canonice, de care o parte tradițională a criticii de teatru consideră și astăzi că nu ar trebui să ne atingem. Dimpotrivă, mergând pe firul unor teorii feministe cum este cea din *Un manifest al cyborgului: Știință, tehnologie și manifest socialist la sfârșitul secolului XX*⁵⁹, semnat de Donna Haraway, dar și pe firul analizei unor rescrieri și al receptării unor rescrieri, îmi propun să contribui la conștientizarea potențialului emancipator pe care îl oferă procesul rescrierii textelor dramatice și cel al receptării montărilor acestor rescrieri.

În fine, al patrulea obiectiv ține de cercetarea unor concepte din psihanaliză (factorii travaliului visului), științele cognitive (metafora conceptuală și amestecul conceptual) și filosofia materialistă imanentă (conceptul de *devenire* teoretizat de Deleuze și Guattari) care, înțelese și folosite creativ, ca instrumente de producție a dramaturgiei

58. Félix Guattari, „Transdisciplinarity Must Become Transversality”, p. 136.

59. Donna Haraway, „Un manifest al cyborgului: Știință, tehnologie și manifest socialist la sfârșitul secolului XX”, traducere din limba engleză de Sânziana Cotoară, *Post/h/um, Jurnal de studii (post)umaniste*, nr. 1, <https://posthum.ro/post-h-um-1/donna-haraway-un-manifest-al-cyborgului/>, accesat la 01.06.2023.

liminalității, pot fi de folos atât în scrierea, cât și în analiza pieselor de teatru clasice și contemporane. În același timp, prin conturarea unui set de unelte ale dramaturgiei liminalității, îmi propun să mut discuția din domeniul scrierii dramatice dinspre normativ spre transversal, oferind totuși ceva concret de la care autoarele și autorii dramatici, studenții și masteranzii ce învață scriere dramatică, dar și receptorii pieselor de teatru și ale montărilor acestora să poată porni în analiza felului în care forma, fondul și terțul inclus (care ar putea fi imaginea-semnătură cu care rămâne terțul spectator, aflat în alt plan al realității teatrale) se sprijină și se completează reciproc.

Pornind la drum cu acest scop și aceste obiective în minte, consider că această lucrare aduce ca o contribuție originală în primul rând conceptul transversal de dramaturgie a liminalității, un concept suficient de larg încât să fie ne-normativ. A privi dramaturgia prin lentila liminalității înseamnă și să ții cont de prefacerile conceptului de liminalitate de-a lungul istoriei, la fel cum Erika Fischer-Lichte a realizat o analiză a dramei europene (la care voi reveni în primul capitol al lucrării) prin perspectiva identității, oglinzind simultan prefacerile suferite de conceptul de identitate.

O a doua contribuție originală consider că este identificarea și analizarea unor instrumente de producție și analiză a dramaturgiei liminalității. Împrumutând concepte din psihanaliză, științe cognitive și studii deleuziene, voi demonstra utilitatea acestora atât pentru analiza unor texte dramatice ale unor autoare și autori dramatici cât mai diverși, cât și pentru producerea de conținut nou, printr-un studiu de caz referitor la o rescriere făcută de mine aplicând aceste concepte.

Prin dimensiunea sa analitică și de teorie a producției, această lucrare ar putea fi de interes atât pentru studenții și cititorii interesați de aspectele teoretice ale scrierii dramatice și ale analizei dramei, cât și pentru studenții regizori, actori sau masteranzi la scriere dramatică, interesați de procesul de scriere a unor texte dramatice.

I.3. Metodologie: căi de descoperire a dramaturgiei liminalității

Pe lângă toate dihotomiile enunțate mai sus, mai există una, manifestată în câmpul pedagogiei artistice: cea care îi are, la cele două poluri, pe teoreticieni, respectiv pe practicieni. Există, desigur, mulți practicieni care își bazează nu doar pedagogia, dar și arta pe fundamente teoretice, dar observația pe care o făcea Josette Féral într-un celebru număr din revista *Theaterschrift* din 1994, despre care voi vorbi mai pe larg în primul capitol al lucrării, și anume că există încă – un „încă” de la 1994, dar nu sunt sigură că, cel puțin în spațiul românesc, lucrurile s-au schimbat dramatic – tensiuni între practicieni și teoreticieni⁶⁰. Fiind mai mult o atitudine mentală decât o reală diferență de gândire între teoria și practica teatrală, aceasta se sprijină pe tradiționalele opoziții între corp și minte, între a face și a gândi. Teatrul, însă, arată Féral, nu poate fi reprezentat complet de discursul critic, esența sa evanescentă făcând imposibilă existența unei teorii totale a teatrului. Singura cale posibilă este compartimentalizarea, privirea asupra unor teorii și practici specifice, cum sunt antropologia, sociologia, psihanaliza, teoria receptării etc. Acestea fac parte din categoria teoriilor analitice deductive (folosirea unor sisteme de gândire exterioare teatrului, pentru a înțelege procesele acestuia). Există, pe lângă acestea, și teorii analitice inductive (fundamentarea de teorii și sisteme pornind de la observarea mai multor practici), cum este antropologia teatrală dezvoltată de Eugenio Barba. Dacă teoriile analitice sunt o față a problemei, cealaltă este dată de teoriile producției (*theories of production*⁶¹), care privesc teatrul ca pe un proces și care au ca scop generarea de unelte de producție artistică. Aici s-ar înscrie teoriile lui Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Konstantin

60. Josette Féral, „Towards a Theory of Fluid Groupings”, *Theaterschrift*, nr. 5/6, 1994, p. 58.

61. *Ibidem*, p. 72

Stanislavski, Peter Brook etc. și, paradoxal, arată Féral, un Denis Diderot sau un Antonin Artaud – paradoxal, pentru că, deși acești scriitori nu sunt practicieni, „gândurile lor sunt orientate spre un nou fel de a face teatru”⁶².

Întrebarea pusă de Josette Féral este cum am putea tinde spre „o teorie a grupărilor fluide”, după cum sugerează și titlul articolului, o abordare care să conțină ambele fețe (analitică, respectiv practică, în definitiv două căi de a cunoaște lumea) și care să deschidă teatrul și către alte modele de teoretizare, potrivite artei efemere a teatrului, spre exemplu „o teorie a seducției, sau poate ob-scenă...”⁶³.

Preiau această întrebare și o duc mai departe: oare o teorie a dramaturgiei liminalității ar putea fi un astfel de început de teorie a grupărilor fluide (text-*performance*-teoriile-analizei-și-unelte-ale-producției)? Dacă este un gând prea ambițios sau prea puțin modest, îmi propun cel puțin această atitudine fluidă față de abordarea analitică și cea practică.

Astfel, am îmbinat de-a lungul cercetării doctorale analiza unor texte și spectacole folosind concepte aparținând unor teorii analitice (din antropologie, dramaturgie clasică, naratologie, studii de *performance* și psihanaliză), încercând să definesc dramaturgia liminalității dintr-o perspectivă analitică. Metoda folosirii acestor teorii a fost atât deductivă – folosirea unor teorii exterioare, precum liminalitatea și accepțiunile ei din antropologie (teoretizate de Arnold van Gennep, Victor Turner, Árpád Szakolczai, David Le Breton), *performance* (colaborarea dintre Victor Turner și Richard Schechner, dar și norma liminală teoretizată de Jon MacKenzie) și psihanaliză (Freud, Lacan, Erik Erikson și foarte interesanta psihanalistă și artistă Bracha L. Ettinger) –, cât și inductivă – fundamentarea însăși a conceptului de dramaturgie a liminalității, pornind de la cercetarea unor concepte din dramaturgia clasică

62. *Ibidem*, p. 74 („their thoughts are very much geared towards a new way of doing theatre”).

63. *Ibidem*, p. 78 („a theory of seduction, of the ob-scene perhaps...”).

(Aristotel, Zeami, Freytag, Erika Fischer-Lichte și analizele sale dramatice din perspectiva identității) și naratologie (Peter Brooks), studii teatrale (teoria ritualiștilor de la Cambridge, Maaike Bleeker, Elinor Fuchs), puse în corelație cu concepte și analize din manuale de scriere dramatică și creativă (Lajos Egri, Robert McKee, Joseph Campbell, Alina Nelega, Stephen Jeffreys), cu analiza mai multor texte și spectacole din timpuri, curente și zone geografice diferite, pe care le voi enumera, împreună cu motivația alegerii lor, în următoarea secțiune.

În paralel cu acest demers teoretic, ca autoare dramatică, am încercat să aplic în munca mea unelte împrumutate din diferite discipline, care, aplicate la procesul scrierii dramatice, s-ar putea construi într-o teorie a producției dramaturgiei liminalității. Am împrumutat aceste unelte din psihanaliză (factorii travaliului visului ai lui Freud), științele cognitive (metafora conceptuală teoretizată de George Lakoff și Mark Johnson și amestecul conceptual, teoretizat de Gilles Fauconnier și Mark Turner) și studii deleuziene (conceptul de devenire, teoretizat în *Capitalism și schizofrenie 2: Mii de platouri*).

Dacă pedagogia ne învață că, pentru a dobândi anumite competențe, avem nevoie de informații, abilități și atitudini, și dacă scrierea dramatică se poate învăța, atunci competențele autorilor dramatici se împart, la rândul lor, în informații (în cazul lucrării de față, teoria analitică a dramaturgiei liminalității), abilități (în cazul de față, folosirea uneltelor din teoria producției dramaturgiei liminalității) și atitudini. Din acest ultim punct de vedere, al atitudinilor, lucrarea de față împrumută concepte și valori din studiile feministe ale lui Carolyn Heilbrun – care a scris despre liminalitatea permanentă a femeilor –, Donna Haraway – care, prin *Un manifest al cyborgului*, e o precursoră a postumanismului și teoretizează hibridul și cyborgul ca ființe liminale ce folosesc rescrierea ca unealtă de emancipare –, și Rosi Braidotti, care, îmbinând intersecțional feminismul și postumanismul, oferă o nouă viziune

pozitivă și afirmativă asupra liminalității ca metamorfoză și nomadism, ducând mai departe conceptul de devenire al lui Deleuze și Guattari. Scrierile acestor feministe m-au ghidat atât în înțelegerea potențialului pozitiv și afirmativ al conceptului de liminalitate, cât și într-o analiză, sper eu, mai profundă a personajelor feminine și tematicilor de gen din piesele analizate.

Dacă între obiectivele lucrării am trecut o revigorare (prin mijloace interdisciplinare) a domeniului dramaturgiei clasice, legat de teoriile analitice folosite, sper să contribuim în același mod la o reconsiderare a rolului psihanalizei în analiza textului dramatic. Nu mă refer aici doar la analiza investirii pe care o face spectatorul. Aici lucrurile sunt mai clare: așa cum arată Sorin Crișan, câștigul suprem al interesului psihologiei freudiene pentru mit este acela de a „«administra» universul imaginației afective și de a descrie procesele de transfer ca actualizări ale unor impulsuri primare, ale evaluării dorințelor ascunse”⁶⁴. Spectatorul își proiectează dorințele sau actele indezirabile în personajul în care se oglindește și, „prin îndepărtarea cortinei scenei interioare”, spectatorul are oportunitatea „de a se atașa de ființe și lucruri într-o manieră inedită, poate asemănătoare doar cu cea în care ființa *primitivă* și-a trăit intuitiv, prin intermediul mitului, legătura cu lumea exterioară”⁶⁵.

În schimb, când vine vorba de analiza propriu-zisă a textelor dramatice și a dramaturgiei de spectacol, aceasta pare să-și fi trăit și consumat perioada de glorie odată cu Peter Brooks și răspunsul feminist dat perspectivei sale de Susan Winnett. La ce ar mai putea folosi, azi, o analiză din perspectivă psihanalitică? Chiar dacă Claire Bishop avertizează că „nu mai este la modă să importi psihanaliza în lecturi ale artei și artiștilor”⁶⁶, ea însăși continuă să o facă

64. Sorin Crișan, *Teatrul de la rit la psihodramă*, p. 14.

65. *Ibidem*.

66. Claire Bishop, *Artificial Hells*, p. 39 („It has become unfashionable to import psychoanalysis into readings of art and artists“).

asumat, cu argumentul că această disciplină, prin Lacan și teoria dorinței, oferă *insight*-uri utile pentru o analiză etică provocată de arta participativă. De asemenea, Rosi Braidotti, teoreticiană feministă și deleuziană declarată, promotoare a conceptului de *postuman*, subliniază în studiile ei o anumită deschidere pe care psihanaliza a adus-o și continuă să o ofere în legătură cu rolul proceselor inconștientului. Astfel, după Braidotti, inconștientul ajută subiectul nomad prin faptul că promite mereu reîntoarcerea la paradoxuri, contradicții interioare și idiosincrazii și „anulează stabilitatea subiectului unitar, schimbându-i și redefinindu-i constant fundațiile”⁶⁷. Firește, ca deleuziană, Braidotti recomandă descoperirea unei viziuni afirmative în crevasele inconștientului, în care psihanaliza ne-a obișnuit să vedem mai degrabă „materia din care sunt făcute coșmarurile și nevrozele”⁶⁸.

În spiritul celor de mai sus, am ales anumite concepte din psihanaliză nu atât pentru contribuția lor teoretică, cât pentru potențialul lor de instrumente de producere a unor texte care să suporte conținut naiv în structură sentimentală, în acest sens putând fi folosite exact în spiritul enunțat de Rosi Braidotti: afirmativ și pozitiv.

I.4. O narațiune de trecere pentru autoare: structura lucrării de față

Din punctul de vedere al structurii, lucrarea de față este compusă din cinci secțiuni: o introducere (pe care o privesc ca pe un prolog), un consistent capitol teoretic, ce trece în revistă studiile legate de istoria principalelor concepte condensate în cel de dramaturgie a liminalității (Actul I), un capitol de mijloc, în care firul unor instrumente

67. Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity, 2002, p. 39 („It undoes the stability of the unitary subject by constantly changing and redefining his or her foundations”).
68. *Ibidem* („the stuff that nightmares and neuroses are made of”).

practice, propuse pentru crearea și analizarea dramaturgiei liminalității, se împletește cu analiza unor piese, care arată aceste instrumente la lucru (Actul II), un capitol de sinteză, care analizează trei spectacole contemporane prin prisma tuturor conceptelor și instrumentelor descrise până la acest punct (Actul III), și, în chip de epilog, capitolul de concluzii.

Primul act, sau capitolul teoretic, numit *De la ritual la dramă și înapoi. Dramaturgia liminalității*, este împărțit în patru secțiuni, primele două fiind dedicate studiului liminalității din perspectiva teoriilor analitice deductive – adică din perspectivă antropologică, din perspectiva studiilor despre *performance* și a psihologiei abisale, precum și a studiilor feministe. Astfel, această primă parte a capitolului teoretic arată geneza și sensurile liminalității, identificate în opera lui Arnold van Gennep, felul în care conceptul a fost mai întâi recuperat de antropologul Victor Turner și apoi și-a găsit o nouă viață în studiile de *performance*, grație colaborării dintre Turner și Richard Schechner. Voi analiza conceptele de *liminal* și *liminoid*, precum și pe cel de *dramă socială*, teoretizate de Victor Turner, și voi trece în revistă principalele critici aduse teoriei lui Turner atât de profesorul de istoria religiilor – și fondator al domeniului interdisciplinar al Studiilor despre ritualuri – Ronald L. Grimes, cât și dezbaterile pro și contra, din perspectivă feministă (Carolyn Bynum versus Barbara Babcock), ce introduc o perspectivă mai largă asupra liminalității, conținută în analize feministe și de gen ale liminalității (Carolyn Heilbrun, Donna Haraway și Rosi Braidotti). Din perspectiva studiilor despre *performance*, voi analiza concepte înrudite aparținând lui Richard Schechner, precum cele referitoare la *dramă estetică* și *comportament restaurat*, și conceptul de *normă liminală* (Jon MacKenzie), ce arată rolul (poate prea) important jucat de liminalitate în *performance*, pentru o recuperare echilibrată în dramaturgia clasică. Tot în această primă parte, voi explora concepte înrudite cu liminalitatea din psihologia abisală, de folos în analiza personajelor din piesele de analiză psihologică

(*individuația* lui Carl Gustav Jung și *moratoriul psihosocial* al lui Erik Erikson), precum și concepte contemporane din antropologie (*limivoid*-ul lui Bjørn Thomassen și *liminalitatea permanentă* a lui Árpád Szakolczai) sau din perspectivă psihosocială (*tehnologiile liminale afective* ale lui Paul Stenner). Următoarele două secțiuni ale acestui capitol sunt dedicate construirii teoriei inductive a dramaturgiei liminalității, pornind de la concepte de structură din dramaturgia clasică și manuale contemporane de scriere dramatică și creativă. Voi compara termenul de liminalitate și structura dramei sociale a lui Victor Turner cu afirmațiile lui Aristotel despre alcătuirea intrigii, cu conceptele de *jo*, *ha*, *kyu* descrise de Zeami, cu structura piesei bine scrise a lui Scribe, cu piramida lui Freytag, cu *călătoria eroului* a lui Joseph Campbell, cu *insight*-uri din manualele de scriere dramatică, respectiv scenaristică ale lui Lajos Egri, Stephen Jeffreys și Robert McKee, cu analiza formei unor drame cu structură ritualică de către Erika Fischer-Lichte, dar și cu elemente descrise în teoria teatrului postdramatic (Hans-Thies Lehmann) și noile dramaturgii (Marianne von Verkhoven). În ultima secțiune a capitolului, voi încerca o definire a dramaturgiei liminalității pe baza conceptelor discutate și voi realiza un foarte scurt și subiectiv compendiu de texte dramatice din perspectiva diferitelor situații liminale clasificate de antropologul Bjørn Thomassen, dar și din perspectiva unor elemente disparate ale ritualurilor, expuse de profesorul Ronald Grimes cu scopul de a scoate ritualul din rețetele simpliste „în trei pași”. Astfel, îmi propun nu doar să cartografiez un posibil teritoriu al dramaturgiei liminalității, dar și să îi las cât mai multe zone și căi posibile, pentru a evita cât mai mult cu putință riscul normativității ce poate pândi un asemenea demers.

Al doilea act, sau capitolul practic-teoretic, se numește *Instrumentele dramaturgiei* și este alcătuit din patru mari secțiuni, fiecare dedicată unui astfel de instrument și analizei unuia sau mai multor texte (în ultima secțiune, și un spectacol), ce arată aceste instrumente la lucru. Prima secțiune este

dedicată mecanismelor *travaliului visului*, teoretizate de Sigmund Freud în *Interpretarea viselor*. Premisa mea este că cele patru procedee – *simbolizare, condensare, deplasare și luarea în considerare a reprezentării* sunt nu doar mecanisme folosite de vis, ci și de creatorii (deci și autorii dramatici) la lucru. Înainte de a elabora această premisă, pun în context importanța lui Freud în naratologie și cele două perspective dihotomice pe care le schițează psihanaliza în legătură cu *plot-ul (masterplot-ul freudian* analizat de Peter Brooks, respectiv accentul pus, în narativitate, pe *principiul repetiției*, susținut de Susan Winnet). Apoi, detaliind cei patru factori ai visului din perspectiva lui Freud, analizez felul în care aceștia funcționează în construcția pieselor *Pescărușul* de Cehov și *Top Girls* de Caryl Churchill. Acești factori ai visului, arăta cercetătorul în științe cognitive George Lakoff, sunt, de fapt, premergători conceptelor pe care științele cognitive le identifică la baza gândirii inconștiente de zi cu zi: metafora conceptuală, amestecul conceptual și metonomia conceptuală, la care se adaugă și ironia, ce corespunde inversiunii. Următoarele trei secțiuni vor fi dedicate studiului a trei instrumente, două din științele cognitive și unul din filosofie. Primul instrument este *metafora conceptuală*, teoretizată de George Lakoff și Mark Johnson. Încep printr-o punere în context a studiilor despre dihotomia metaforă-metonimie, pornind de la un celebru articol al lui Roman Jakobson, și arăt rolul jucat de metaforă în teoria dorinței a lui Lacan, sugerând, cu ajutorul lui Victor Turner, de ce metafora este legată de liminalitate. Rezum, apoi, noua teorie a metaforei a lui Lakoff și Johnson, arătând cum funcționează *metafora structurală, metafora ontologică și metafora orientatională*, pentru ca apoi să analizez un text dramatic construit, așa cum încerc să demonstrez, pe metaforă structurală: piesa *The City* de Martin Crimp, creată, în viziunea mea, pe metafora *inconștientului ca un oraș distrus*. În ceea ce privește metonomia, am ales să nu mă concentrez pe științele cognitive, ci pe conceptul filosofic metonimic de *devenire*, teoretizat de Deleuze și Guattari în

Mii de platouri. Corelez conceptul lor de devenire-femeie cu studiile despre *metamorfoză* și *nomadism* ale lui Rosi Braidotti și cu conceptul de *met(r)amorfoză* al psihanalistei și pictoriței Bracha L. Ettinger. Analiza devenirii-femeie o voi face, firește, în legătură cu piesa lui Ibsen *O casă de păpuși*. În fine, pentru a patra secțiune a acestui capitol, mă reîntorc la științele cognitive, unde analizez teoria *amestecului conceptual* a lui Gilles Fauconnier și Mark Turner, arătând implicațiile acesteia atât pentru teatru în general, cât și pentru genul rescrierii, care ține prin definiție, cred eu, de amestecul conceptual. Voi încerca să îmi susțin ipoteza analizând, prin instrumentele lui Fauconnier și Turner, atât un spectacol ce rescrie un text (*Dionysus in 69* al lui Richard Schechner), cât și două texte ce rescriu *Medeea* lui Euripide: *Medea, a New Version* al scriitoarei britanice Rachel Cusk și *By the Bog of Cats* al dramaturgei irlandeze Marina Carr. Voi arăta atât cum funcționează principiile amestecului conceptual, cât și de ce consider aceste texte ca aparținând dramaturgiei liminalității (susținută, în cazul Marinei Carr, și de un studiu amplu semnat de Róisín O’Gormanm, iar în cel al lui Rachel Cusk pe *insight*-uri din cea mai recentă carte a lui Timothy Bewes), și, într-un sens mai larg, sprijinindu-mă pe *A Cyborg Manifesto* al Donnei Haraway, de ce consider rescrierile ca fiind extrem de importante, cu potențial emancipator.

Al treilea act, al studiilor de caz, va reuni toate conceptele teoretice și instrumentele discutate mai sus în analiza a trei spectacole contemporane: *In My Room* de Falk Richter, montat în 2020 la Teatrul Maxim Gorki din Berlin, *Bacantele (fără mască)*, rescrierea mea la tragedia lui Euripide montată de Dragoș Alexandru Mușoiu în 2020 la Teatrul de Nord Satu Mare, și *Visul* de Alexa Băcanu, în regia aceluiași Dragoș Alexandru Mușoiu, spectacol produs de Reactor de Creație și Experiment Cluj-Napoca în 2022. În afară de conceptele discutate, în acest capitol introduc *insight*-uri împrumutate de la dramaturga și teoreticiană Maaïke Bleeker, între care un rol important îl are folosirea, ca instrument de analiză a spectacolului, a unui important

articol al lui Elinor Fuchs numit „EF’s Visit to a Small Planet: Some Questions to Ask a Play”.

În alegerea textelor dramatice din această lucrare, am ținut cont de mai multe criterii: în primul rând, m-a interesat dimensiunea liminală, intuită inițial, pe care am încercat să o demonstrez în fiecare caz în parte. Apoi m-a interesat o diversitate cât mai mare, care să se ridice deasupra dihotomiilor dramatic/ postdramatic sau feminin/ masculin. Textele alese de mine sunt scrise atât de femei, cât și de bărbați – și de femei ce rescriu opera bărbaților (ca în cazul rescrierilor piesei *Medeea*, a propriei mele rescrieri la *Bacantele* sau a *Visului* de Alexa Băcanu, text inspirat de/ sprijinit pe *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare), atât de autori canonici (Euripide, Ibsen, Cehov), cât și de contemporani cunoscuți într-o măsură mai mare (Falk Richter, Lucas Hnath) sau mai mică (Marina Carr, Rachel Cusk) în spațiul nostru cultural. Dacă ar fi însă să aleg un principiu unificator, dincolo de liminalitate, acela ar fi propria mea dorință, căreia, în spirit lacanian (spirit la care voi reveni pe larg în al doilea capitol), mi-am dorit să nu-i greșesc. Din nou, Bonnie Marranca o spune mult mai bine decât aș fi putut-o spune eu: „Nu fac decât să urmez drumul deschis de ideile stârnite de operele de artă pe care le admir”⁶⁹. În fine, propria mea rescriere, ce stă la baza spectacolului *Bacantele (fără mască)*, analizat în ultimul capitol, a fost elaborată în paralel cu această teză, fiind propriul meu laborator de cercetare și testare practică a instrumentelor dramaturgiei liminalității.

69. Bonnie Marranca, *Ecologii teatrale*, p. 56.

II

DE LA RITUAL LA DRAMĂ ȘI ÎNAPOI. DRAMATURGIA LIMINALITĂȚII

Caut instrumente prin care autoarea sau autorul dramatic poate să redescopere o dramaturgie personală vie și activă și, pe urmele lui Grotowski, Barba și mai ales Richard Schechner, voi porni de la acel ceva puternic, fascinant și teatral de dinaintea dramei: ritul. În epoca postdramatică, importanța dramei a scăzut progresiv, apreciați regizori iconoclaști încercând mereu să scurtcircuiteze textul dramatic clasic – sau chiar să-l dezmembreze sacrificial, cum arată Erika Fischer-Lichte¹ despre Schechner –, hrănindu-se direct de la sursa originală a ritualului.

Sunt binecunoscute marile exemple de revigorare a teatrului prin rit în secolul XX. Referindu-se la unul din cei mai respectați creatori de teatru ai secolului trecut, Tadeusz Kantor, Hans-Thies Lehmann arată în *Teatrul postdramatic* că „prin motivele și formele sale, teatrul lui Kantor corespunde, într-o manieră aparte, cu momentele arhaice ale teatrului original”², subliniind o corespondență între teatrul acestuia și tragedia greacă, corespondență care „trasează un uriaș arc din imperiul pre-modern al teatrului antic până la teatrul postdramatic – într-un anume fel, de jur împrejurul teatrului dramatic european”³. Tocmai acest

1. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Londra, Routledge, 2005, p. 224.

2. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Unitext, 2009, p. 93.

3. *Ibidem*, pp. 93-94.

loc ocolit astăzi de forța revitalizatoare a ritului, teatrul dramatic, este însă cel care, poate, prin aristotelicul *mythos*, a păstrat de-a lungul timpului structura ritului vie în conștiința publicului. Asociat în epoca postdramatică mai ales cu teatrele conservatoare, clasice, cu repertorii comerciale și/sau convenționale, textul dramatic cu structură „clasică”, cu fabulă, tributar regulilor artistotelice, este privit și de multe ori respins de mulți practicieni ca fiind o „rețetă” – fenomen datorat și filmelor comerciale de Hollywood ce au exploatat din plin această dramaturgie ușor de reprodus și accesibilă ca receptare, deci cu succes la public.

În *Teatrul de la rit la psihodramă*, Sorin Crișan începe analiza spectaculoasei metamorfoze a ritului sub semnul unui fragment din *Manifest pentru un nou teatru*, în care Pier Paolo Pasolini spune cât se poate de simplu și clar: „Arhetipul ritualic al teatrului este așadar UN RIT NATURAL”⁴.

Teatrul Cuvântului (*Word Theatre*), pentru care pleda Pasolini în manifestul său din 1968, înainte să renunțe la acest mare proiect de renovare a teatrului, recunoscând că este nevoie de o viață de pionierat, dedicată în totalitate unui asemenea proiect, este un teatru de idei, „care sunt adevăratele personaje ale acestui teatru”⁵, ce păstrează doar esențialul, renunțând la lumini, costume, decoruri, dar și la acțiunea scenică. Teatrul pe care-l propune acest manifest este Teatrului Cuvântului⁶, care se opune Teatrului Discuțiilor (*Talk Theatre* – „de la Cehov la Ionescu și oribilul Albee”⁷) și Teatrului Strigătului (*Scream Theatre* – „impresionantul Living Theatre”⁸), produse ale unei aceleiași burhezii care urăște cuvântul. Pasolini propune un teatru creat pentru

4. Apud Sorin Crișan, *Teatrul de la rit la psihodramă*, p. 9.

5. Pier Paolo Pasolini, „Manifesto for a New Theatre”, tr. de Thomas Simpson, *PAJ* 85 (2007), p. 128 („the ideas, which are the real characters in this theatre”).

6. *Ibidem*, p. 129.

7. *Ibidem*, p. 138 („From Chekhov and Ionescu to the horrible Albee”).

8. *Ibidem* („The stupendous Living Theatre”).

un public ce aparține părții progresiste a burgheziei (egală cu dramaturgul, care, de aceea, își va trata spectatorii ca pe egali, fără a-și propune să-i distreze sau șocheze). Și Talk Theatre, și Scream Theatre sunt tipuri ritualice de teatru, primul fiind un ritual în care burghezia se oglindește, idealizându-se, iar al doilea un teatru opozițional în care burghezia se recunoaște ca producătoare de ritual, prin care însă provoacă și creează scandal – produse ale burgheziei anti-culturale în opoziție cu burghezia. Ambele tipuri de teatru sunt confirmări ritualice ale convingerilor burgheze/anti-burgheze. În opoziție cu ele, Word Theatre „va fi mai presus de orice un schimb de opinii și idei, și un raport care e mai degrabă critic decât ritualistic”⁹, dar și un teatru de tradiție marxistă, care se deplasează în fabrici și uzine, pentru că „de fapt clasa muncitoare e conectată direct cu intelectualii progresiști”¹⁰.

Pasolini încearcă să-și definească Teatrul Cuvântului prin opoziție cu crizele de identitate care, în opinia lui, caracterizează celelalte două tipuri de teatru. El își începe analiza pornind de la premisa că toate tipurile de teatru se bazează pe ritual: „În toate cazurile, în toate timpurile, și pretutindeni, teatrul este întotdeauna un RIT”¹¹. Arhetipul semiologic al teatrului fiind spectacolul cotidian, realitatea socială fiind conștientă că e un spectacol, cu codurile ei rezultate, precum manierele sau regulile de comportare, comportamente acceptate etc. În acest sens, arhetipul ritualic al teatrului e RITUL NATURAL¹². Cred că Pasolini a ales aici cuvântul „natural” pentru a putea folosi mai târziu în alt context sintagma de „rit social”, deși este clar că „natural” se referă, în argumentul său, la natura umană așa cum se

9. *Ibidem*, p. 130 („there will be above all an exchange of opinions and ideas, and a rapport that is more critical than ritualistic”).

10. *Ibidem*, p. 131 („In fact the working class is directly connected with the advanced intellectuals”).

11. *Ibidem*, p. 135 („In all cases, all times, and everywhere, theatre is always a RITE”); scrierea cu majuscule îi aparține lui Pasolini și am păstrat-o ca atare în traducerea tuturor sintagmelor sale.

12. *Ibidem*, p. 136 („A NATURE RITUAL”).

manifestă ea în societate, la ritul care se creează natural în realitatea socială și pe care societatea însăși îl vede ca pe un spectacol. Din acest arhetip derivă diferite tipuri de ritualuri, după chipul și asemănarea felurilor de teatru. Astfel, după Pasolini, primele rituri teatrale, cele din „erele primitive”, au fost RITUALURILE RELIGIOASE¹³. Teatrul în versiuni inventat de democrația ateniană a fost un RITUAL POLITIC. Teatrul burghez (începând cu *commedia dell'arte* și epoca elizabetană și continuând până în prezentul scrierii manifestului – dar, adaug eu, cu siguranță și în prezentul scrierii acestei lucrări) este un RITUAL SOCIAL – care coincide cu acel Teatru de Discuții care, după Pasolini, și-a pierdut relevanța, motiv pentru care actorii teatrului tradițional se erijează în păstrătorii secretelor unui act mistic, dar care e de fapt o formă de misticism fals și doctrinar. Odată cu declinul revoluției burgheze, ritualul social care este Teatrul de Discuții devine vetust. În opoziție cu el – acest teatru fiind de fapt singura sa rațiune de a exista, pentru a i se opune – apare teatrul burghez anti-burghez, teatrul *underground*, Teatrul Strigătului, care este un RITUAL TEATRAL, pentru că „adevăratul conținut al acestei religii devine teatrul însuși”¹⁴. Aceasta e o religie uneori autentică, subliniază Pasolini, care are cu siguranță mult mai mult respect pentru acest tip de teatru decât pentru cel de Discuții – cu toate că, în viziunea lui, ambele se adresează aceluiași public burghez. Spre deosebire de ele, și adresându-se burgheziei și intelectualității progresiste (și prin asta și clasei muncitoare), Teatrul Cuvântului, bazat pe critică și schimb de opinii, este un RITUAL CULTURAL. Față de Discuție și Strigăt, cuvântul înseamnă, pentru Pasolini, un teatru al schimbului de idei cu un public aflat pe o poziție egală cu creatorii spectacolului: în acest sens, teatrul pentru care manifestă el este un ritual cultural ce își găsește

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem* („the real content of this religion becomes the theatre itself“ – sublinierea lui Pasolini).

spațiul în minte. El este un teatru democratic și frontal, în care actorii stau față în față cu publicul, privindu-se în ochi („garanția adevăratei democrații scenice”¹⁵), este un teatru care se adresează clasei muncitoare nu direct sau retoric, ci indirect, prin burghezia avansată intelectual care constituie publicul ei. În fine, el este un teatru care nu vrea să producă pur și simplu spectacole sau evenimente culturale, ci se bazează strict pe interesul cultural comun al oamenilor de teatru și al spectatorilor de a crea și participa împreună la un ritual cultural¹⁶.

Consider relevante categoriile enunțate și analizate de Pasolini, precum și observațiile sale referitoare la pericolul ca ideea de ritual să devină un cal troian pentru un tip de misticism doctrinar cu care un teatru mort își face loc în cetate. Ideea de ritual, asociată încă de la Aristotel cu tragedia, poartă în sine germenii unui fior metafizic normativ, prescriptiv, ai unui respect artificial față de norme tradiționale moștenite. Având acest pericol în minte, obiectivul meu este să cercetez acel tip de liminalitate ce poate sta la baza ritualului cultural despre care vorbește Pasolini. Astfel, premisa mea este că drama literară, sau teatrul dramatic de Cuvânt (ce poate să îmbine toate acele arhetipuri ritualice menționate de Pasolini – religios, politic, social sau teatral), scrise și declarate ca atare, sau folosite fragmentar în diverse structuri de teatru postdramatic, pot fi revitalizate prin același izvor de la care și-au tras energia iconoclaștii săi, de la rit, cu condiția să căutăm în structura ritualului sau a liminalității ceva viu, cu potențial de transformare pentru toți participanții la ritualul cultural care poate fi manifestarea teatrală, și nu doar noi argumente pentru a da putere în continuare unor apărători mistici ai flăcării „Teatrului”. Pornind de la cercetările interdisciplinare ale lui Victor Turner și Richard Schechner, ce au explorat granița dintre

15. *Ibidem*, p. 137 („Absolute cultural parity between these two interlocutors, who will look each other in the eyes, is the guarantee of true stage democracy”).

16. *Ibidem*.

antropologie și teatru, punând în centrul lor de interes ritul și drama socială, îmi propun să descopăr niște repere de explorare a unei *dramaturgii a liminalității* – ea însăși la limita dintre *liminal* și *liminoid*, diferență analizată de Victor Turner în *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, și care va fi discutată pe larg în acest capitol, în care îmi propun o sinteză a istoriei relației dintre dramă¹⁷ și ritual, în scopul de a descoperi acele concepte care pot fi de un interes instrumental pentru autorul dramatic contemporan.

Mitul este în mod tradițional asociat cu originea literaturii și cu structura dramei: sunt cunoscute operele unor critici literari ca Northrop Frye (care, în cuvintele lui Robert A. Segal, arată în *Anatomia criticii* „că nu un singur gen, ci toate genurile literare derivă din mit – mai specific din mitul nașterii eroului”¹⁸), dar și ale altor cercetători precum formalistul rus V.I. Propp, mitograful Joseph Campbell, psihanalistul Otto Rank sau folcloristul Lord Raglan. La adăpostul autorității aristotelice, teoriile lor au pătruns în cele mai influente manuale de scriere dramatică și, prin ele, încă exercită o presiune normativă asupra acestui meșteșug.

Cred însă că legătura ritualului cu drama poate fi la fel de fertilă pentru descoperirea unor principii de construcție a celei din urmă. Legat de relația ritualului cu mitul – subiectul unor nesfârșite controverse de tipul „oul sau găina” –, ritualul a fost mereu asociat cu *performace*-ul, cu fizicalitatea, cuvintele rămânând mereu în aria *mythos*-ului. Totuși, există ceva în structura de bază a ritualului, așa cum a fost analizată de Victor Turner, care ajunge mai ușor la esență față de diversele „structuri” descoperite de cercetătorii pomeniți mai sus. Merită însă menționat că aceste două teorii prezentate în primul capitol, cea a „ritualiștilor de la Cambridge” și cea a

17. În cazul în care nu este specificat altfel, termenul este folosit în această lucrare cu sensul de „piesă de teatru”.

18. Robert A. Segal, *Myth: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 81 („In *Anatomy of Criticism* famed Canadian literary critic Northrop Frye (1912-91) argued that not one genre but all genres of literature derive from myth – specifically, the myth of the life of the hero”).

lui René Girard, sunt ambele clasificate de Robert A. Segal ca „teorii mit-ritualiste”, adică se diferențiază de celelalte teorii ale mitului sau ale ritualului prin aceea că pun în prim-plan legătura celor două, oricare ar fi aceasta. În prima secțiune a acestui prim capitol vom revedea principala teorie care leagă ritualul de dramă – teoria „ritualiștilor de la Cambridge”, criticile care i s-au adus, dar mai ales ecourile pe care a continuat să le aibă, în ciuda acestor critici, precum și o posibilă explicație fertilă pentru aceste ecouri.

A doua secțiune va fi dedicată felului în care ritualul revitalizează teatrul secolului XX prin teoria *performance*-ului. Colaborarea dintre antropologul Victor Turner și regizorul și teoreticianul Richard Schechner a pus bazele studiilor *performance*-ului, însă conceptele lor legate de funcțiile și structura ritualului pot fi și trebuie recuperate și de către autorii dramei literare, care, ca orice victimă ritualică, își poate găsi renașterea în chiar forța care-a ucis-o. Drama care rezultă din această revalorizare a ritualului poate fi una a liminalității – concept turnerian analizat pe larg în această secțiune. La finalul acesteia, voi explora conceptul de liminalitate azi, felul în care a fost revitalizat de antropologi și sociologi de azi, precum și câteva concepte derivate.

În a treia secțiune, îmi propun să compar structura fabulei, așa cum este analizată în cele mai cunoscute lucrări de scriere dramatică, de la Aristotel la Lajos Egri și Stephen Jeffreys, cu structura ritului și a dramei sociale, așa cum au fost evidențiate de Victor Turner.

În sfârșit, în a patra secțiune, voi defini, pe baza conceptelor discutate în primele trei capitole, ce înțeleg prin dramaturgie a liminalității.

II.1. De la ritual la dramă și înapoi

La început a fost Aristotel. Fragmentul păstrat din *Poetica* sa e punctul de la care pleacă toate teoriile moderne ale dramei și toate analizele despre structura acesteia. Așa cum afirmă Marvin Carlson, „întâietatea *Poeticii* lui Aristotel în

teoria teatrală, ca și în cea literară, e necontestată”¹⁹, atât pentru că este prima lucrare semnificativă din domeniu, cât și pentru că „principalele ei concepte și linii de argumentație au continuat să influențeze dezvoltarea teoriei de-a lungul secolelor”²⁰. Aristotel a pus accentul pe structură, formă și plauzibilitate. Despre *fabulă* voi discuta separat în partea a doua, însă pentru această parte dedicată ritualului voi porni de la ceea ce are Aristotel de spus despre originea tragediei:

„Născută deci, la început, din improvizație (tragedia ca și comedia, tragedia, a cărei origine se trage de la autorii de ditirambi, comedia, care își trage originea de la autorii acelor cântece phalice, păstrate încă până azi în multe cetăți), tragedia crescuse încetul cu încetul, pentru că se dezvoltă tot ce îi aparținea ei în mod vădit și, după mai multe schimbări, când tragedia își găsi firea ei adevărată, încetă să se mai schimbe.”²¹

Fragmentul de mai sus continuă cu completarea, mai puțin cunoscută, că tragedia a pornit de la „subiectele mărunte și limbajul glumeț, care-i veneau de la obârșia ei satirică”²², câștigând abia mai tâziu în gravitate – la care versiunea românească, în traducerea lui D.M. Pippidi, răspunde cu o notă succintă și neargumentată: „Admiterea ipotezei întâmpină dificultăți anevoie de înlăturat”²³.

Evoluția tragediei din cântul ditirambic este prima piatră pe care Jane Harrison, una dintre reprezentantele „ritualiștilor de la Cambridge”, construiește la începutul secolului XX teoria că tragedia își are originea în ritual, mai exact într-un ritual al morții și renașterii, care-l celebrează

19. Marvin Carston, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 15 („The primacy of Aristotle's *Poetics* in theatrical theory as well as in literary theory is unchallenged”).

20. *Ibidem* („its major concepts and lines of argument have continually influenced the development of theory throughout the centuries”).

21. Aristotel, *Poetica*, 1449 a, traducere de C. Balmuș, București, Editura Științifică, 1957, p. 21.

22. *Ibidem*.

23. V. <http://teatrol.ro/aristotel-poetica/>, accesat la data de 06.09.2021.

pe Dionisos ca pe un *eniautos daimon*, sau zeu al anului. Intuită mai înainte de Nietzsche în *Nașterea tragediei*, dar lipsită de argumente, teoria i-a distrus filosofului cariera academică și a fost ulterior respinsă chiar de el însuși. În lucrarea sa dedicată sacrificiului și formelor rituale ale teatrului secolului XX – precum teatrul lui Max Reinhardt, spectacolele de masă din Rusia post-revoluționară sau spectacolele sioniste din America –, Erika Fischer-Lichte arată că, spre deosebire de conceptul aristotelic al teatrului ca *mimesis*, „în inima conceptului lui Nietzsche se află actul performativ de transformare, posibil doar pentru că teatrul își are originea în ritualul dezmembrării lui Dionisos”²⁴.

Jane Harrison recuperează însă mimeticul. În lucrarea sa din 1912, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* (*Themis: Un studiu asupra originilor sociale a religiei grecești*), Harrison identifică două aspecte ale religiei grecești – cel rațional și conștient, al zeilor olimpieni, și cel a unui zeu al anului, Eniautos-Daimon, care reprezintă „emoția, uniunea, indivizibilitatea. Aproape că se poate spune că Olimprienii reprezintă conștiința articulată, în timp ce Eniautos-Daimon reprezintă subconștientul”²⁵. Harrison analizează și interpretează fragmente de imnuri – în special *The Hymn of Kourets* (*Imnul Coribanților*), găsit la templul lui Zeus Dictaeon din Palaikastro – și desene găsite pe amfore, bazându-se pe lecturi ample din Nietzsche, Freud, Durkheim, Frazer și Arnold van Gennep (la fel ca Victor Turner mai târziu) și adaugă peste toate acestea o fină lectură a *Bacantelor* lui Euripide, într-o erudită demonstrație a faptului că tragedia a izvorât din ritual. Pornind de la legătura pe care o face Aristotel între tragedie și ditirambi, Harrison

24. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, p. 39 („at the heart of Nietzsche’s concept is the performative act of transformation which is only possible because theatre originated in the Dionysian ritual of dismemberment”).

25. Jane Ellen Harrison, *Themis: A Study on The Social Origins Of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912, p. xvii („It might almost be said that the Olympians stand for articulate consciousness, the Eniautos-Daimon for the sub-conscious”).

demonstrează celălalt pas al silogismului, legătura ditirambului cu ritualul: „ritualul, comemorat și poate în parte pus în act în imn, este un ritual tribal de inițiere”²⁶. Nașterea lui Dionisos din coapsa tatălui său este un *dromenon* (etimologic „lucruri făcute”²⁷), un ritual colectiv de inițiere. „Noua Naștere a Ditirambului, la fel ca Noua Naștere a lui Kouros, reflectă un rit tribal de inițiere”²⁸, căci nașterea din bărbat înseamnă purificarea copilului de mamă, transformarea lui din ceva feminin în ceva masculin²⁹. De altfel, Harrison e convinsă că Euripide cunoștea aceste ritualuri de inițiere, „văzute sau auzite”³⁰ între bacantele din Macedonia.

Ditirambul, arată Harrison, a dat naștere Marelui Kouros/ Coribant, care a devenit în Creta Tatăl Zeus, iar în alte părți s-a cristalizat în figura lui Dionisos³¹. Astfel, ditirambul este

„un Cântec-de-Naștere, un *δρῶμενον* ce dă naștere figurilor divine ale Mamei, Fiului adult și Copilului; este un cântec de primăvară, un cântec de fertilitate magică pentru noul an, un cântec de grup [...] al celor ce sar și dansează ritmic împreună”³².

Iar *dromenon* (*δρῶμενον*) este sâmburele mimetic care unește, în spirit artistotelic, ritualul cu drama:

„*Dromenon* este în sensul sacru nu doar un «lucru făcut», dar un lucru re-făcut, sau pre-făcut cu o

26. *Ibid*, p. 19 („The ritual, then, commemorated and perhaps in part enacted in our Hymn is the ritual of tribal Initiation”).

27. *Ibidem*, p. 42 („Etymologically *δρῶμενα* are of course things done”).

28. *Ibidem*, p. 35 („The New Birth of the Dithyramb, like the New Birth of the Kouros, reflects a tribal rite of initiation”).

29. *Ibidem*, p. 36.

30. *Ibidem*, p. 33 („rites of initiation seen or heard of by Euripides among the Bacchantes of Macedonia”).

31. *Ibidem*, p. 260.

32. *Ibidem*, p. 203 („the Dithyramb, we have seen, is a Birth-Song, a *δρῶμενον* giving rise to the divine figures of Mother, Full-grown Son and Child; it is a spring-song of magical fertility for the new year; it is a group-song, [...] later sung by a thiasos, a song of those who leap and dance rhythmically together”).

intenție magică. Dansul magic al Coribanților e o formă primitivă de *dromenon*, comemorează sau anticipează o Nouă Naștere, pentru a o induce magic.”³³

Aspectul mimetic este aspectul esențial de *make-believe*, prezent în toate religiile și artele nu pentru a înșela, ci „din dorința de a *re-trăi* și *re-prezenta*”³⁴.

Ampla lucrarea a lui Jane Harrison conține însă și un excurs despre formele ritualice păstrate în tragedia greacă, semnat de unul dintre colaboratorii ei apropiați, poetul, traducătorul și savantul Gilbert Murray, care duce mai departe argumentele lui Harrison și elaborează o structură comună tragediei și ritualurilor închinat zeului anului, *eniautos daimon*, structură formată din seria *agon* (un concurs, înfruntarea între lumină și întuneric, vară și iarnă, noul an și antagonistul său), *pathos* (o moarte sacrificială), un *mesager* care anunță ororile ce au loc mereu în afara scenei, *lamentatio*, *anagnorisis* și *teofanie*. Dacă *peripeteia* e o parte firească a oricărei povești dramatice, Murray arată că nu se poate spune același lucru despre *anagnorisis*, ceea ce dovedește proveniența sa din „Sacer Ludus, în care moartea Zeului este recunoscută sau descoperită”³⁵.

Murray se referă la *Bacantele* lui Euripide – și de aici va proveni și cea mai solidă critică a analogiei sale. Până acolo, însă, merită subliniată poate cea mai importantă contribuție a teoriei ritualiștilor de la Cambridge. Așa cum arată Erika Fischer-Lichte, teoria ritualistă a dramei a scuturat viziunea contemporanilor ei, care vedeau în cultura Greciei Antice o culme a civilizației și a culturii textuale. Dincolo de dimensiunea inconștientă, htonică a ritualului,

33. *Ibidem*, p. xi („The *dromenon* in its sacral sense is, not merely a thing done, but a thing re-done, or pre-done with magical intent. The magical dance of the Kouretes is a primitive form of *dromenon*, it commemorates or anticipates, in order magically to induce, a New Birth”).

34. *Ibidem*, p. 43 („Not the attempt to deceive, but a desire to *re-live*, to *re-present*”).

35. Gilbert Murray, „Excursus on The Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy”, in *ibidem*, p. 342 („It must come into Greek tragedy from the Sacer Ludus, in which the dead God is Recognized or Discovered”).

conexiunea dintre acesta și tragedie a demonstrat că grecii aveau o cultură performativă la fel de importantă precum cea textuală, iar această concluzie „conținea o viziune a viitorului”³⁶, un exemplu pentru felul în care cultura europeană „putea de asemenea să devină o cultură performativă atunci când trebuia să rezolve probleme particulare, fără a risca să-și piardă aspirațiile înalte, realizările anterioare și standardele”³⁷.

Legat de criticile aduse acestei teorii, Erika Fischer-Lichte menționează, într-o notă de subsol, lucrarea profesorului israelian Eli Rozik, *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin (Rădăcinile teatrului: Regândirea ritualului și a altor teorii ale originii)*, în care profesorul argumentează că teatrul nu a evoluat din ritual, ci teatrul este, la fel ca ritualul, jocul și visul, ceva înrădăcinat în firea noastră și că, la fel cum ritualul folosește limbajul în rugăciuni poetice, dar nimeni nu poate sugera că această folosire a generat limbajul, și mediul teatrului, folosit, dar nu generat de ritual, are o origine independentă de acesta³⁸. Bazată în principal pe argumentele lui Pickard-Cambridge legate de lipsa de dovezi a teoriei, demonstrația lui Rozik se oprește și asupra analizei pe care Murray a făcut-o *Bacantelor*, analiză în care vede aceleași erori pe care le-a subliniat într-un articol din 1966 chiar părintele curentului prefigurat de ritualiști și al viitorului performativ al teatrului, Richard Schechner.

Într-un articol intitulat „Approaches to Theory/Criticism”, apărut în 1966 în *The Tulane Drama Review*, Schechner recunoaște efectul semnificativ pe care teoria ritualistă l-a avut asupra poeziei moderne, asupra „întregului

36. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, p. 43 („Such a conclusion contained a vision of the future”).

37. *Ibidem*, pp. 43-44 („then modern European culture could also change into a performative culture where necessary to solve particular problems, without, however, running the risk of losing its high aspirations, level of achievement and standards”).

38. Eli Rozik, *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*, Iowa City, University of Iowa Press, 2002, pp. 27-28.

climat de idei în care citim azi tragedia greacă³⁹ și asupra unui întreg curent metodologic de analiză a „formelor de bază ale teatrului”, ale căror exponente de vârf percepute de el la acea vreme, anume eseurile din volumul *The Idea of a Theater* al lui Francis Fergusson, „ar fi fost la fel de interesante, și mult mai aerisite, dacă n-ar fi insistat pe ritualul din spatele acțiunii pieselor”⁴⁰. Dincolo de lipsa dovezilor în sprijinul teoriei ritualiste (lipsa dovezii unui prim ritual, a conexiunii dintre ritualurile care au supraviețuit și ditiramb, precum și a conexiunilor clare între ditiramb și tragedie, alimentată de dubiul lui Pickard-Cambridge legat de adevărul istoric al aserțiunii lui Aristotel), Schechner consideră că cel mai important argument împotriva acestei teorii stă chiar în interpretarea pe care Murray a făcut-o *Bacantelor*. Pentru ca structura în șase pași identificată de Murray să reziste la o citire a *Bacantelor*, Murray ne cere să „ne aducem aminte că Penteu e doar o altă formă a lui Dionisos însuși”⁴¹, la fel ca Zagreus, Orpheus și Osiris, cei dezmembrați și apoi reîntregiți și reînviați. Schechner ne aduce însă aminte că Penteu nu a înviat și nu a fost reîntregit, că lectura lui Murray „violentează parțial structura dramatică a *Bacantelor*”⁴² și că observațiile lui Murray, deși ar putea fi „critică literară ingenioasă”⁴³, nu sunt convingătoare antropologic.

Invitația lui Murray de a ne „aminti” corespondența dintre Penteu și Dionisos nu rămâne însă fără ecou în

39. Richard Schechner, „Approaches to Theory/ Criticism”, *The Tulane Drama Review*, nr. 4, vol. 10, 1966, p. 20, v. <http://www.jstor.org/stable/1125208>, accesat la data de 07.08.2020 („It is this school which has had the deepest influence upon modern poetry and upon the whole climate of ideas in which we now read Greek tragedy”).

40. *Ibidem*, p. 21 („But these essays would be just as interesting, and a good deal less cluttered, if he did not insist on a ritual beneath the actions of the plays”).

41. Gilbert Murray, „Excursus on The Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy”, p. 345 („Pentheus is only another form of Dionysus himself”).

42. Richard Schechner, „Approaches to Theory/ Criticism”, p. 23 („the assumption that he is «only another form of Dionysus» does some violence to the dramatic structure of *The Bacchae*”).

43. *Ibidem*, p. 24 („ingenious literary criticism”).

mintea cititorului lui René Girard. Argumentul acestuia despre *simetria conflictului* în tragedie se bazează tocmai pe faptul că polii agonistici ai tragediei împărtășesc aceleași caracteristici și stări, pe rând, la fel cum, subliniază Girard în celebra sa carte din 1972, cercetarea modernă confirmă „identitatea reacțiilor generate de violență la indivizii cei mai diferiți”⁴⁴. Poate că, cerând cititorului să-și amintească faptul că Penteu e doar o altă formă a lui Dionisos, Murray a vrut să spună același lucru ca René Girard: „Pe măsură ce criza se adâncește, membrii comunității devin cu toții gemeni ai violenței. Vom spune noi înșine că fiecare dintre ei este dublul celuilalt”⁴⁵.

În altă parte, Girard se referă explicit la cuplul discutat de Murray, arătând că diferențele care tind să fie anulate în cursul tragediei – anularea diferențelor fiind chiar sursa crizei sacrificiale – pot fi inclusiv diferențe între om și zeu: „nu există nimic în Dionisos care să nu-și aibă corespondentul în Penteu”⁴⁶.

Cu acest sens, lectura forțată pe care o face Murray ar fi putut rezista, dacă poetul ar fi sesizat dimensiunea ironică, subversivă a lui Euripide, dimensiune pe care Girard o aduce în discuție în capitolul „Originile mitului și ritualului”. Aici, referindu-se la teoria ritualistă a dramei, Girard subliniază evidența corepondenței mitului lui Oedip cu ritualurile de sacrificiu *pharmakos*, dar ne avertizează că trebuie „să ne ferim să confundăm mitul și ritualul, pe de o parte, cu tragedia, pe de altă parte, a cărei inspirație, am văzut, este profund antimitică și antirituală”⁴⁷. Da, poate că Penteu e un dublu al lui Dionisos, dar un *dublu monstruos*. Dacă ritualul poate tinde să restabilească ordinea (fiind subversiv, uneori, doar temporar, cum ne va arăta în capitolul următor Victor Turner) și scopul lui este să re-genereze, să păstreze „unanimitatea fondatoare”⁴⁸,

44. René Girard, *Violența și sacrul*, traducere de Mona Antohi, București, Nemira, 1995, p. 54.

45. *Ibidem*, p. 88.

46. *Ibidem*, p. 138.

47. *Ibidem*, p. 104.

tragedia acționează agonistic asupra ritualului, punând accentul pe *pharmakos* – aici, spune Girard, e subversiunea intuită și amendată de Platon, subversiune a tragediei și a poetului deopotrivă, pentru că iau partea țapului ispășitor⁴⁹.

Renunțând la problema originii ca la una înșelătoare, Schechner ne propune, ca și Rozik, să analizăm teatrul în relație de egalitate cu alte activități umane precum ritualul, jocul, jocurile și sporturile, cu care împărtășește ordonarea specială a timpului, valoarea specială atașată obiectelor, non-productivitatea și regulile⁵⁰. El ne propune, de asemenea, să lăsăm în urmă teoria ritualiștilor, așa că asta vom face și noi, păstrând însă în minte cuvintele lui Schechner din *Performance Theory* (1988): „Transformarea ritualului în teatru se întâmplă chiar în zilele noastre. Și, de asemenea, acum are loc și reversul procesului: transformarea teatrului în ritual”⁵¹. În mod evident, Schechner aparține, și de fapt este unul dintre fondatorii teatrului ca RITUAL TEATRAL, al Teatrului Strigăt, în accepțiunea lui Pasolini.

Dacă dramaturgul contemporan nu a câștigat din această teorie o rețetă-structură în șase pași a similitudinii textuale dintre ritual și tragedie, el va descoperi cu siguranță principii mai generale și mai utile în aspectele performative care leagă aceste activități umane, așa cum rezultă ele din cercetările pe care Victor Turner și Richard Schechner le-au realizat împreună sau individual.

Lăsând să moară teoria ritualiștilor, aș dori doar să atrag atenția că unul din capetele ei va renaște, ca un adevărat *eniautos daimon*, în chiar teoria celui care l-a dezmembrat. Premisa mea este că *dromenon*-ul lui Jane Harrison continuă să trăiască în *comportamentul restaurat* al lui Richard Schechner.

48. *Ibidem*, p. 149.

49. *Ibidem*, p. 317.

50. Richard Schechner, „Approaches to Theory/ Criticism”, p. 28.

51. Richard Schechner, *Performance – Introducere și teorie*, antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronim, București, Uni-text, 2009, p. 97.

Poate că tragedia nu e fiica ritualului. Atât prin asemănarea lor, cât și prin relația agonică dintre ele (tragedia subminând ritualul și ordinea cetății), consider însă că putem demasca tragedia drept *dublul monstruos* al ritualului. E un dublu care și-a schimbat de-a lungul timpului înfățișarea, trecând prin stadii diferite de evoluție până la cea necesară azi, care, cred deocamdată, împreună cu Pasolini, este cea a RITUALULUI CULTURAL – și păstrează, tocmai prin natura sa culturală, rudimente de ADN din RITUALURILE RELIGIOASE, POLITICE, SOCIALE și TEATRALE.

Dacă tragedia era dublul monstruos al ritualului religios (născând în ea ritualul politic), drama analitică a Teatrului de Discuții era dublul monstruos al ritualului politic (născând în ea ritualul social), iar Teatrul Strigătului era dublul monstruos al ritualului social (născând în el ritualul teatral), atunci Teatrul de Cuvânt e dublul monstruos al ritualului teatral, cu mecanisme teatrale la vedere – o dezmembrare a însuși teatrului și mecanismelor sale –, dezbătând idei și născând în el ritualul cultural. Toate aceste tipuri de teatru ce conțin arhetipuri rituale se bazează pe o dramaturgie a liminalității – liminalitatea evoluând odată cu ritualul și în strânsă legătură cu el. Astfel, această lucrare poate fi privită ca o istorie subiectivă a dramei din perspectiva conceptului de liminalitate, inspirată din felul în care *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic* a fost scrisă de Alina Nelega din perspectiva structurilor – așa cum observă dramaturga Alexandra Pâzgu în lucrarea sa de doctorat („Întreaga istorie a teatrului poate fi văzută din perspectiva evoluției și transformărilor structurilor dramatice”⁵²) – sau de felul în care *O istorie a dramei și teatrului european* a fost scrisă de Erika Fischer-Lichte din perspectiva evoluției conceptului de identitate.

52. Alexandra Pâzgu, *Dramaturgy As Thinking: A Deleuzian Approach to Thought Creation in Contemporary Theatre Forms*, teză de doctorat, p. 105, v. http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2020/14910/pdf/Pazgu-Alexandra_2018_10_22.pdf, accesat la data de 12.06.2023 („The whole history of theatre may be viewed from the perspective of the evolution and the transformations of dramatic structures”).

II.2. De la drama socială la dramaturgia liminalității

Cel care, în 1966, propusese renunțarea la teoria ritualistă a dramei e același care contribuie la renașterea ritualului în teatru. Richard Schechner a creat, la peste un deceniu de la articolul în care desființează teoria ritualiștilor, celebrul spectacol *Dionysus in 69*, despre care Erika Fischer-Lichte sugerează că este „privit în general ca începutul și reprezentantul exemplar al unui nou teatru ritualist, ce poate fi văzut ca o fuziune foarte specială între teatru și ritual”⁵³. Schechner face acest lucru, firește, recurgând la un sacrificiu, numit de Fischer-Lichte „dezmembrarea textului”, adică „sacrificarea” a mai bine de jumătate din piesă și amestecarea bucăților rămase cu texte scrise de performeri sau improvizații, precum „Jocul Dionysus”, cu ritualuri nou create⁵⁴. Rămâne de văzut în acest capitol dacă viziunea lui Schechner poate fi de folos autorului dramatic de azi – adică dacă textul dezmembrat poate fi reînviat, folosind pe post de apă moartă și apă vie conceptele dezvoltate de regizor, și dacă drama literară poate reînvia, nu ca zeu, ci ca o specie muritoare, dar tocmai prin aceasta vie și cu o putere momentan recâștigată.

Deocamdată, însă, să trecem în revistă câteva concepcheie prin care Richard Schechner a contribuit la teoria modernă a *performance*-ului. Față de el, ne spune Marvin Carlson, „niciun alt teoretician nu a fost mai important”⁵⁵, iar Bonnie Maranca îl consideră „central în gândirea despre interculturalism și *performance*, mai important decât

53. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, p. 223 („*Dionysus in 69* is generally regarded as the beginning and exemplary representative of a new ritualistic theatre that can be seen as a very special fusion of theatre and ritual”).

54. *Ibidem*, pp. 225-226 („*Dionysus Game*”).

55. Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Londra, Routledge, 2018, p. 23 („No theatre theorist has been more instrumental in developing modern performance theory”).

oricine altcineva în Statele Unite”⁵⁶. Schechner a explorat ca nimeni altul relația dintre munca practică și cea teoretică în cercetarea teatrală și în cea din științele sociale, precum și conceptele lui Victor Turner, a cărui colaborare cu Schechner, adaugă Carlson, a fost una „deosebit de fructuoasă”⁵⁷.

II.2.1. Liminal și liminoid

De fapt totul începe și mai devreme, cu *Riturile de trecere*, importanta operă a antropologului olandezo-germano-francez Arnold van Gennep, apărută în anul 1909. Această lucrare, de inspirație și pentru Jane Harrison, devine sursa de la care Victor Turner își va trage mai târziu multe intuiții și concepte, și în special pe cel mai important pentru lucrarea de față, cel de liminalitate. De fapt, așa cum arată antropologul Bjørn Thomassen în volumul *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*, cartea lui van Gennep a fost ignorată în epocă în lumea academică franceză, importanța ei fiind recunoscută doar odată cu traducerea în limba engleză din 1960 (deci jumătate de secol mai târziu) și cu munca lui Victor Turner, care i-a preluat și dezvoltat termenul, făcându-l cunoscut azi mai ales în lumea artelor performative.

Conceptul de liminalitate se aplică riturilor de trecere, adică ritualurilor prin care o persoană realizează tranziția de la o lume la alta sau de la un statut la altul (de exemplu căsătoria, înmormântarea sau trecerea de la lumea asexuală a copilăriei la cea a sexualității), dar, menționează van Gennep, anumite rituri de prezentare a copilului către lună și soare, sau de contact cu pământul, sunt tot rituri de trecere⁵⁸. În spatele multitudinii de forme pe care le îmbracă, există o

56. Bonnie Maranca, *Ecologii teatrale*, versiunea în limba română coordonată de Alina Nelega, Colecția Scena.ro & Teatrul Național Timișoara, 2012.

57. *Ibidem*, p. 23.

58. Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, tr. de Monika B. Vizedom și Gabrielle L. Caffee, Chicago, University of Chicago Press, 1960, pp. 63-64.

schemă recurentă a riturilor de trecere, a cărei evidențiere este principala contribuție a lui van Gennep, celelalte contribuții ale sale fiind sublinierea existenței unor perioade de tranziție sau prag, care devin uneori autonome, ca în cazul logodnei sau noviciatului⁵⁹, precum și asocierea tranziției, în ritual, cu o *trecere teritorială*⁶⁰, trecerea pragului casei, intrarea în sat, răscrucile etc.

În funcție de etapa trecerii, van Gennep propune⁶¹:

„să numim riturile de trecere dintr-o lume anterioară rituri preliminale, pe cele executate în timpul etapei de tranziție rituri liminale (sau de prag), iar ceremoniile de încorporare în noua lume rituri postliminale.”⁶²

Van Gennep arată că această clasificare acoperă mult mai multe rituri decât s-ar crede – spre exemplu, ritualul căsătoriei cu un copac face parte din riturile de încorporare sau unire cu un clan totemic⁶³. De asemenea, el arată că în anumite cazuri schema se dedublează, atunci când pragul devine o etapă de sine stătătoare: spre exemplu, logodna este o perioadă de prag între adolescență și căsătorie, dar logodna în sine este delimitată de adolescență printr-o „serie specială de rituri de separare, de prag și de agregare la limită”⁶⁴, și în același fel se delimitează logodna de

59. *Ibidem*, p. 192.

60. *Ibidem*.

61. *Rituri de trecere* a apărut în limba română în 1996 la Polirom (traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu), termenii folosiți acolo fiind *preliminar*, *liminar* și *postliminar*. Între timp însă, pentru că termenul *liminal* a apărut în *Marele dicționar de neologisme* (MDN 2000) și ulterior în *Dicționar ortografic al limbii române* (2002), și pentru că sensul prim al lui *liminar* este legat de începutul unei cărți, al unui discurs, care apare la începutul a ceva, voi opta în lucrarea de față pentru utilizarea termenilor de *preliminal*, *liminal* și *postliminal*, neologisme ce coincid și cu termenii originari ai lui Turner. Legat de *Riturile de trecere*, în această lucrare folosesc citate din ambele versiuni – când este menționată versiunea în limba engleză, traducerea îmi aparține, la fel ca și restul traducerilor din versiunile în limba engleză, dacă nu se precizează altfel.

62. Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, p. 21.

63. *Ibidem*, p. 133.

64. Arnold van Gennep, *Rituri de trecere*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, București, Polirom, 1996, pp. 22-23.

căsătorie. De asemenea, „seria-tip de rituri de trecere (separare, prag și agregare) constituie scheletul ceremonialului de sacrificiu”⁶⁵, sistematizat în ritualurile hinduse și evreiești din Antichitate, dar și în pelerinaj și *devotio*. Astfel, având grijă să menționeze că nu toate riturile urmează în aceeași proporție schema și că ea nu este în mod obligatoriu o schemă universală, van Gennep reușește totuși să impună această structură simplă și puternică, care, împreună cu conceptul de *liminalitate*, va stârni fascinația lui Victor Turner, pentru care termenul, care înseamnă literal „a fi pe prag”, presupune o stare sau un proces „între”, *betwixt-and-between* față de normal, față de stările și procesele culturale și sociale de zi cu zi⁶⁶.

Astfel, încă de la prima sa carte publicată în 1967, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Turner folosește termenul de liminalitate, ducând mai departe preocuparea lui van Gennep pentru faza de tranziție și analizând starea de *invizibilitate structurală*⁶⁷ a neofitului sau a persoanei *liminale*, cum numește Turner ființa tranzițională aflată între etape diferite de existență, între viață și moarte, între sexe sau între lumi. Fascinat mai degrabă de caracterul paradoxal, de „ciudata unitate a liminalului: ceva ce nu e nici asta, nici cealaltă, și totuși e ambele”⁶⁸, Turner stipulează că „liminalitatea poate fi descrisă parțial ca o etapă de reflecție”⁶⁹, încheind capitolul dedicat cu invitația, în spiritul lui van Gennep, de a analiza mai atent fenomenele de tranziție.

E un lucru pe care el însuși îl întreprinde cu succes doi ani mai târziu, în *Procesul ritualului: Structură și antistructură*,

65. *Ibidem*, p. 162.

66. Victor Turner, „Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality”, *Japanese Journal of Religious Studies*, nr. 6, 4 dec. 1979, pp. 465-499.

67. *Idem*, „Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*”, în *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1986, p. 98 („structurally «invisible»“).

68. *Ibidem*, p. 99 („The peculiar unity of the liminal: that which is neither this nor that, and yet is both”).

69. *Ibidem*, p. 105 („Liminality may be partly described as a stage of reflection.”)

în care dezvoltă analiza asupra liminalității și subliniază caracterul subversiv al etapei liminale, poziția *betwixt and between* în care persoanele liminale se constituie într-o *communitas*, acea societate nestructurată sau structurată superficial, anti-ierarhică și egalitară, care chestionează normele societății⁷⁰. Concluzia este că, atât pentru indivizi, cât și pentru grupuri, „viața socială e un tip de proces dialectic care implică o experiență succesivă a superiorului și a inferiorului, a stării de *communitas* și de structură, a omogenității și a diferenței, a egalității și a inegalității”⁷¹. Manifestările de *communitas* sunt însă periculoase pentru structură și trebuie controlate, în cadrul ritualic, prin prescripții, prohibiții și condiții⁷², pentru că scopul pentru care oamenilor li se permite să atingă starea de *communitas* – atunci când nu vorbim despre liminalitate instituționalizată, ca în cazul ordinilor monastice – este „doar pentru a se întoarce la structură revitalizați de experiența lor cu starea de *communitas*”⁷³. Ritualurile care funcționează astfel ca supape de eliberare sunt *ritualuri de elevare a statutului* (cele care țin ori de crizele vieții, ori de investirea în funcții) sau *ritualuri de inversiune* (cele care țin de schimbarea anotimpurilor și de crizele de grup)⁷⁴, ele având rol reglator în dialectica celor două stări, de structură și anti-structură, ambele necesare societății. În societatea contemporană, mult mai complexă și mai greu de reglat prin ritualuri tradiționale, există personalități liminale sau marginale, *edgeman*, oamenii marginii: profeții și artiștii, care luptă împotriva clișeei cultivate de structură și se străduiesc „să intre în relații vitale cu alți

70. Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 96-97.

71. *Ibidem*, p. 97 („social life is a type of dialectical process that involves successive experience of high and low, *communitas* and structure, homogeneity and differentiation, equality and inequality”).

72. *Ibidem*, pp. 108-109.

73. *Ibidem*, pp. 128-129 („*communitas* only to return to structure revitalized by their experience of *communitas*”).

74. *Ibidem*, pp. 167-169 („rituals of status elevation”, „rituals of status reversal”).

oameni, în realitate sau în imaginație”⁷⁵, în producții care ne lasă să întrezărim sclipiri dintr-un „potențial de evoluție nefolosit de umanitate care nu a fost încă externalizat și fixat în structură”⁷⁶.

Numai că, dacă starea liminală cultivată de ritual este doar fals subversivă – contribuind de fapt la revigorarea, în individ, a valorilor structurii existente –, munca artiștilor are potențialul de a fi cu adevărat subversivă. Pentru a diferenția cele două tipuri de liminalitate, Turner propune în 1979, în articolul „Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality” un nou termen, „liminoid”, adică *liminal-like*⁷⁷, „asemănător cu liminalul”, aceasta fiind forma în care se manifestă în contemporaneitate liminalitatea publică.

Liminalitatea publică, care a luat de-a lungul timpului forme diferite, de la ritual la carnaval, festival, teatru, film etc., este, ne spune Turner, „ochiul pe care societatea îl întoarce asupra propriei condiții, fie ea sănătoasă sau nu”⁷⁸. Această reflecție ajută la reglarea puterilor: „puterea celor slabi – de a blestema și critica – pune limite puterii celor puternici – de a contrânge și decreta”⁷⁹. De menționat că Turner consideră drama literară ca pe un gen aparținând liminalității publice, fiind, chiar dacă are un autor individual, un mod performativ deopotrivă public și privat – spre deosebire de ritual sau carnaval, unde „nu ar fi foarte fan-tezist să considerăm structura socială în sine drept autorul sau sursa scenariilor”⁸⁰.

75. *Ibidem*, p. 128 („to enter into vital relations with other men in fact or imagination”).

76. *Ibidem* („glimpses of that unused evolutionary potential in mankind which has not yet been externalized and fixed in structure”).

77. Victor Turner, „Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality”, p. 491.

78. *Ibidem*, p. 476 („the eye and eyestalk which society bends round upon its own condition, whether healthy or unsound”).

79. *Ibidem*, p. 478 („The powers of the weak – to curse and criticize – set limits on the power of the strong – to coerce and ordain”).

80. *Ibidem*, p. 490 („it may not be too fanciful to see social structure itself as the author or source of scenarios”).

Amintind că este discutabil dacă piesele derivă din ritualuri – dar stipulând că în mod cert acesta este cazul carnavalului –, sau dacă își au originea mai degrabă în povestirea aventurilor de vânătoare și vânătoare de capete, însoțite de pantomimă, Turner consideră spectacolele de teatru pe texte literare (*staged drama*) ca fiind „fenomene liminale, cu o cantitate semnificativă de comentariu reflexiv întrețesut cu narațiunea descriptivă”⁸¹. Deci spectacolul de teatru, ca expresie a liminalității publice, ar trebui să echilibreze, în viziunea lui Turner, reflexivitatea și descriptivitatea, să fie „o tensiune fructuoasă între poluri opuse”⁸² – adică să fie deopotrivă sentimental și naiv, în sensul folosit de Schiller, preluat de Pamuk și amintit în introducerea la această lucrare. Totuși, Turner separă rolurile: pentru el, reflecția îi aparține autorului dramatic, iar procesul naiv, *flow*-ul, concept folosit de Turner în accepțiunea psihologului Mihaly Csikszentmihalyi, îi aparține actorului, care trebuie doar să transmită fidel viziunea autorului. Vom vedea însă în secțiunea a treia a acestui capitol că, începând chiar cu colaboratorul lui Turner, Richard Schechner, și cu conceptul său de *comportament restaurat*, actorul nu mai e doar un transmițător fidel. Premisa mea este că spectacolul de teatru este, așa cum spune Turner, un fenomen liminal deopotrivă reflexiv și narativ, și că aceste două funcții sunt deopotrivă disponibile tuturor artiștilor implicați.

Așadar, dacă ritualul are un scenariu scris de chiar ordinea socială în care se desfășoară, piesa de teatru are un autor individual – iar acesta este primul criteriu, și cel mai important în tranziția de la liminal la *liminoid*. Astfel, genurile liminoide sunt similare celor liminale, „fiind conectate istoric cu, și adesea înlocuind ritualuri ce conțin faze liminale autentice”⁸³, împărtășind cu acestea și subiectivitatea, eliberarea

81. *Ibidem*, p. 486 („they are liminal phenomena, with a good deal of reflexive commentary interwoven with the descriptive narrative”).

82. *Ibidem*, p. 490 („There is a fruitful tension between the opposites”).

83. *Ibidem*, p. 491 („they are historically connected with and often displace rituals which possess true liminal phases”).

de clasificările vieții obișnuite, inversiunea simbolică și distrugerea distincțiilor sociale⁸⁴. Genurile liminoide (teatrul, literatura, pictura, sculptura, arhitectura etc.) se dezvoltă însă în societățile complexe, sunt intermitente, nu ciclice, se desfășoară în spații speciale, adesea departe de centru și de instituțiile oficiale, în interstiții, sunt fragmentare, „reprezentând în unele cazuri dezmembrarea sau *sparagmos*-ul ritualurilor holistice, pivotale și pansocietale”⁸⁵. Uneori, ele au un singur autor, fiind idiosincratice, originale, eventual parte a unui curent sau a unei școli, se întrec adesea pentru vizibilitate în fața publicului, și, mai ales, sunt subversive față de structurile și simbolurile oficiale. *Liminalul* și *liminoidul* au coexistat dintotdeauna, chiar și societățile arhaice având jocuri și practici experimentale liminoide în artă și dans, dar tendința contemporană este spre o dezvoltare a liminoidului, pe care Turner îl consideră „o evoluție în istoria libertății umane”⁸⁶, pledând pentru liminoid în favoarea liminalului în artă, pentru piese care au un mesaj acceptat ca unul din multele posibile, pentru un teatru secular, care mișcă publicul, dar nu-l transportă în utopia altcuiva – aluzie la Grotowski, al cărui exemplu îl evocă în această lucrare: „Teatrul liminoid trebuie să prezinte alternative; nu trebuie să fie o tehnică de spălare pe creier”⁸⁷. În termenii lui Pasolini, Turner pledează pentru un teatru bazat mai puțin pe RITUAL RELIGIOS și mai mult pe RITUAL TEATRAL.

La trei ani după acest articol, Turner publică *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, în care nuanțează și mai mult lucrurile: liminalul e doar aparent subversiv, fiind pus de fapt în slujba normativului, reia el, dar liminalul este totuși o premoniție a revoluției, „un fel de capsulă sau buzunar instituțional care conține germenul

84. *Ibidem*, pp. 491-492.

85. *Ibidem*, p. 493 („representing, in some cases, the dismemberment, or *sparagmos*, of holistic, pivotal, pansocietal rituals and often experimental in character”).

86. *Ibidem*, p. 497 („an advance in the history of human freedom”).

87. *Ibidem*, p. 497 („Liminoid theater should present alternatives; it should not be a brainwashing technique”).

dezvoltării sociale viitoare, al schimbării sociale”⁸⁸. Liminalitatea, deopotrivă creativă și distructivă, înseamnă „anomie, alienare, *angst*, cele trei fatale surori alfa ale multor mituri moderne”⁸⁹. Această idee are ecou în succesiunea tipurilor de teatru identificate de Pasolini: fiecare tip de teatru nou e dezvoltat ca un dublu monstrous al germenului ritualic anterior (ritualul religios → tragedia, ritual politic → drama analitică, ritual social → Teatrul Strigătului, ritual teatral → Teatrul Cuvântului, ritual cultural).

În volumul discutat mai sus, Turner ajunge în sfârșit la un echilibru între conceptele de liminal și liminoid/ muncă și joacă, echilibru ajutat și de definirea de către Schechner a *performance*-ului ca binaritate ritual-*entertainment*, ritualul și divertismentul fiind „ca niște acrobați gemeni, care se rostogolesc unul peste celălalt, niciunul nefiind întotdeauna deasupra sau întotdeauna primul”⁹⁰.

Turner compară binaritatea observată de Schechner cu contrastul dintre modurile de *performance* liminal și liminoid, care se întrepătrund în realitate, deși în grade diferite, dând exemplul lui Grotowski ca extremă de liminal și al Broadway-ului ca extremă pentru liminoid⁹¹.

La acest teritoriu ce acoperă toate variațiile dintre liminal și liminoid se va referi de acum înainte termenul de *liminal*, ce va sta la baza conceptului de *dramaturgie a liminalității* pe care îl dezvolt în această lucrare.

Între joacă și muncă, între ritual și *entertainment*, dramaturgul poate opera cu ambele jumătăți ale unei polarități care-i permite să fie mereu *betwixt-and-between*.

Entuziasmul lui Turner legat de caracterul autentic subversiv al liminoidului, față de liminalul ritualic prescris

88. Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Paj Publications, 1982, p. 45 („I see it as a kind of institutional capsule or pocket which contains the germ of future social developments, of societal change”).

89. *Ibidem*, p. 46 („It may be anomie, alienation, angst, the three fatal alpha sisters of many modern myths”).

90. Richard Schechner, *Performance*, p. 122.

91. Victor Turner, *From Ritual to Theatre*, pp. 121-122.

de sistem, arată credința lui în teatru. Să nu uităm, însă, că și liminoidul poate fi la fel de fals subversiv. O spune foarte bine Terry Eagleton:

„gândiți-vă la un spectacol de comedie, în care publicul nu se îndoiește că ordinea atât de încântător dată peste cap va fi restabilită, ba poate chiar consolidată după încercarea efemeră de a o ignora, amestecând astfel plăcerile anarhiei cu o anume mulțumire de sine conservatoare.”⁹²

Ritualul pe care dramaturgul îl folosește nu este neapărat material antropologic sau o reinterpretare a ritualului în felul lui *Dionisus in 69*. Ritualul poate reprezenta un act individual, de recuperare sau exorcizare sau invocare a ceva din propriul trecut (deci, în termenii lui Pasolini, RITUAL SOCIAL). Turner neagă viziunea psihologiei analitice, care a văzut în ritual o structură rigidă, asociată cu patologicul și nevroza. Ritualul viu, consideră el, e mai degrabă operă de artă decât nevroză (deci mai degrabă ritual cultural decât psihologic), fiind o sincronizare a mai multor genuri performative:

„e adesea ordonat de o structură dramatică, un *plot*, ce implică frecvent un act de sacrificiu sau auto-sacrificiu, care energizează și colorează emoțional codurile comunicative interdependente ce exprimă în multiple feluri înțelesul inerent al leitmotivului dramatic.”⁹³

Consider însă că discuția despre caracterul subversiv real sau doar mimat ar merita o mai atentă nuanțare în timp: spre exemplu, Roger Caillois, în eseu său despre

92. Terry Eagleton, *Umor*, traducere din limba engleză de Mihai Moroiu, București, Baroque Books & Arts, 2019.

93. Victor Turner *From Ritual to Theatre*, p. 81 („and is often ordered by dramatic structure, a plot, frequently involving an act of sacrifice or self-sacrifice, which energizes and gives emotional coloring to the interdependent communicative codes which express in manifold ways the meaning inherent in the dramatic leitmotiv”).

teoria sărbătorii, subliniază că „anumite date ne lasă să presupunem”⁹⁴ – fără să le menționeze, însă – că falșii regi din vechime (din timpul Saturnaliilor romane sau Kroniei grecești) aveau un sfârșit tragic, sclavii ce jucau rolul regilor fiind sacrificați la finalul sărbătorii. Un asemenea act ar da măsura pericolului pe care „sistemul” îl vedea, în acele perioade, în evenimentele cu caracter liminal, amploarea pericolului perceput fiind pe măsura precauțiilor tragice pe care și le lua.

De asemenea, Evul Mediu european a fost o perioadă în care Biserica a încercat să regleze treptat, în mai multe etape, caracterul subversiv al carnavalului. Filosoful și criticul literar rus Mihail Bahtin arată, în celebra sa *Rabelais and His World*, cât de complexă a fost această relație a puterii religioase cu carnavalul și inversiunile sale nerușinate. Bahtin privește însă aceste inversiuni carnavalești (a căror vitalitate o vede exprimată în toată forța sa regeneratoare în romanul lui Rabelais) prin lentila umorului, și nu a liminalității în general. Inversiunea, bufonii și bufoneriile au fost acceptate, arată Bahtin, de o cultură oficială ecleziastică încă slabă (așa cum slab era încă și sistemul feudal), pentru că tradiția saturnaliilor era încă vie într-o cultură populară puternică, dar și pentru că Biserica legase temporal sărbătorile catolice de cele locale, păgâne, care cultivaseră răsul⁹⁵. În plus, Bahtin afirmă foarte pe șleau despre sărbătoarea că „tocmai scurtimea acestei libertăți îi creștea caracterul fantastic și radicalismul utopic”⁹⁶. Caracteristicile răsului carnavalesc, ale răsului rabelaisian erau, arată Bahtin, universalismul, libertatea și „relația cu adevărul neoficial

94. V. Roger Caillois, „Sacrul transgresării: Teoria sărbătorii”, în *Omul și sacrul*, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, București, Nemira, 1997, p. 133.

95. Mihail M. Bahtin, „Rabelais in the History of Laughter”, în *Rabelais and His World*, tr. de Helene Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 76.

96. *Ibidem*, p. 89 („The very brevity of this freedom increased its fantastic nature and utopian radicalism”).

al poporului”⁹⁷ – până la stabilizarea monarhiei absolute, care izolează umorul în sfera privată, astfel încât, în secolul optsprezece, acesta își pierde „culoarea istorică”⁹⁸.

Subversiunea liminalității și a carnavalului – a fost sau n-a fost subversiv? – e tranșată elegant de duoul contemporan David Graeber și David Wengrow, care, în recentul volum *Zorii tuturor lucrurilor: O nouă istorie a omenirii*, arată că e mai puțin important dacă ritualul e subversiv sau doar se preface, că întreaga dispută nu e tocmai edificatoare, se pierde în detalii:

„Cu adevărat important la astfel de festivaluri este că ele păstrau aprinsă vechea scânteie a conștiinței de sine politice. Ele le îngăduiau oamenilor să-și imagineze că sunt fezabile și alte aranjamente, chiar și pentru societate în ansamblu, fiindcă a fost întotdeauna posibil să ne închipuim că zăgazarile carnavalului se rup și el devine noua realitate.”⁹⁹

Astfel, autorii subliniază exact potențialitatea la care se referea și Turner, aducând ca argument un exemplu foarte puternic: faptul că data de 1 Mai a fost aleasă pentru Ziua Internațională a Oamenilor Muncii datorită faptului că tocmai sărbătorile de Mai, de Armindeni, degenerau, de multe ori, în revolte ale țăranilor britanici, care, în exuberanța inversiunilor sărbătorești, „decideau periodic că de fapt preferau lumea cu susul în jos și luau măsuri pentru ca ea să rămână așa”¹⁰⁰.

Revenind puțin la liminal/ liminoid, consider că dramaturgul operează în limitele liminalului atunci când folosește ritualic material personal sau elemente ale

97. *Ibidem*, p. 90 („the third important trait of laughter was its relation to the people’s unofficial truth”).

98. *Ibidem*, p. 101 („Limited to the area of the private, eighteenth-century humor is deprived of its historical color”).

99. David, Graeber, David, Wengrow, *Zorii tuturor lucrurilor: O nouă istorie a omenirii*, traducere din limba engleză de Miruna Munteanu, Iași, Polirom, 2022, p. 99.

100. *Ibidem*.

mitologiei personale (realizând un sacrificiu sau auto-sacrificiu) – RITUAL PSIHOLÓGIC –, și operează în limitele liminoidului atunci când preface reflexiv acest material, jucându-se cu el după regulile de construcție ale structurii dramatice – RITUAL CULTURAL –, după cum vom vedea în capitolul trei al lucrării, mai ales în analiza piesei *O casă de păpuși*, care este nu numai un comentariu asupra unui aspect al ordinii societății de pe vremea lui Ibsen, ci și ritualul personal al dramaturgului de desprindere de mama sa, femeia adultă obsedată de păpuși. De aceea este această piesă atât de vie și astăzi, pentru că particularul oglindește generalul și îl „energizează și colorează emoțional”, ritualul (cel personal al dramaturgului) fiind dramatic în sensul în care „conține o reduplicare distanțată și generalizată a proceselor agonistice ale dramei sociale”¹⁰¹. Cât de subversive sunt, însă, atât aspectele liminale, cât și cele liminoide ține doar de alegerea, conștiința și poziția dramaturgului și nu presupune ca ambele dimensiuni să fie subversive în același timp. Se poate chiar ca forța unei opere dramatice să vină tocmai din felul în care autorul e conservator în unele aspecte și progresist în altele – spre exemplu, Ibsen cultivă în scris o liminalitate conservatoare (supusă formelor și moralei creștine a vremurilor sale, care și legitima, de altfel, sancționarea a ceea ce era problematic în căsnicia burgheză), dar un liminoid progresist (servind noilor morale ale individualismului și feminismului), așa cum voi arăta în secțiunea dedicată piesei *O casă de păpuși*.

Până atunci, însă, mă întorc la Turner și Schechner: *drama socială*, respectiv *comportamentul restaurat* sunt alte două concepte utile dramaturgului interesat să creeze dintr-un spațiu *betwixt-and-between*, adică de pe marginea dintre el însuși și societate, dintre reflexiv și naiv – o poziție de prag pe care, ca și Pamuk și Stephen Jeffreys, Turner o

101. Victor Turner, *From Ritual to Theatre*, p. 81 („In so far as it is «dramatic», ritual contains a distanced and generalized reduplication of the agonistic process of the social drama”).

vede ca pe una de succes: „un *performance* de succes în oricare gen transcende opoziția dintre tiparele de acțiune spontane și cele autoreflexive”¹⁰².

II.2.2. Drama socială

Drama socială este, în viziunea lui Turner, un model agonistic de unitate procesuală dedus după o situație agonistică recurentă. Drama socială apare la toate nivelurile societății și se bazează pe conflict – a cărui inevitabilitate antropologul o compară cu un călcâi al lui Ahile social. Pe baza observațiilor din teren și a lecturilor etnografice și istorice, Turner stabilește un model al dramei sociale în patru pași: breșă (încălcarea unei norme), criză și redresare, urmate ori de reintegrare, ori de recunoaștere a schismei. Drama socială apare în cadrul aceluiași grup, unit de valori și interese comune, cu o istorie comună, iar actorii fac parte din grupul „star”, adică cel „cu care o persoană se identifică cel mai deplin și în care-și găsește împlinirea principalelor sale strădanii și dorințe sociale și personale”¹⁰³. Breșa poate fi intenționată, calculată, sau poate fi provocată de o izbucnire de emoții puternice, și e urmată de o criză în care conflictul și părțile antagonice devin vizibile și se amplifică. Partea a treia, de redresare, implică adesea soluții ritualice (legale, religioase sau militare) oferite de agenți de redresare (bătrâni, mame sau tați, preoți, judecători etc.), iar dacă situația nu regresează la criză (ce poate rămâne endemică până la o restructurare mai profundă a relațiilor sociale), atunci se caută soluții alternative sau o recunoaștere a rupturii, întregul proces obligând societatea să-și chestioneze valorile.

102. *Ibidem*, p. 101 („a successful performance in any of the genres transcends the opposition between spontaneous and self-conscious patterns of action”).

103. *Ibidem*, p. 69 („A star group is the one with which a person identifies most deeply and in which he finds fulfillment of his major social and personal strivings and desires”).

„Cu alte cuvinte, dramele (*sociale* – *n.m.*) induc și conțin procese reflexive și generează cadre culturale în care reflexivitatea își poate găsi un loc legitim.”¹⁰⁴

Dramele sociale sunt politice, implicând resurse precum banii, puterea, prestigiul sau onoarea, iar atunci când sunt prelungite relevă tensiunile societății lor – de exemplu, în cultura Ndembu studiată de Turner, dramele sociale revelau tensiunea dintre matrilinear și virilocal, ambiție individuală sau fidelitate față de rețeaua matrilineară, ambiția tinerilor versus dominația bătrânilor etc.¹⁰⁵

Capitolul despre drama socială din *From Ritual to Theatre* reia de fapt un articol din 1980, „Social Dramas and Stories about Them”, în care antropologul pasionat de teatru și povești reia o idee și mai veche din *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, aceea că ritualurile au acest caracter exemplar, de model, prin care ar putea „crea» societatea, în același fel în care Oscar Wilde spunea că viața «e o imitație a artei»¹⁰⁶. Astfel, în articolul pomenit, Turner își mărturisește scopul de a arăta cum structura socială influențează atât evenimentele sale, „cât și scenariile genurilor sale de *performance* cultural – de la ritual la basm”¹⁰⁷.

De aceea, argumentează el, nu e întâmplător că drama socială corespunde îndeaproape cu felul în care Aristotel descrie tragedia în *Poetica* – imitarea unei acțiuni serioase, complete și de o anumite amploare, cu început, mijloc și încheiere, asemănare datorată relației dialectice dintre dramele sociale și genurile de *performance* cultural din

104. *Ibidem*, p. 92 („In other words, dramas induce and contain reflexive processes and generate cultural frames in which reflexivity can find a legitimate place”).

105. *Ibidem*, pp. 70-72.

106. Victor Turner, *The Ritual Process*, p. 117 („Oscar Wilde held life to be «an imitation of art»“).

107. Victor Turner, „Social Dramas and Stories about Them”, *Critical Inquiry*, nr.1, vol. 7, 1980, „On Narrative”, pp. 141-168, v. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/448092?journalCode=ci>, accesat la data de 13.08.2020 („and the scenarios of its genres of cultural performance – ranging from ritual to *märchen*”).

toate societățile: „Până la urmă, viața e o imitație a artei în aceeași măsură ca afirmația reciprocă”¹⁰⁸.

Așa cum spune Richard Schechner, Turner a fost preocupat de narativitate, „teoria lui despre drama socială fiind cel mai bine înțeleasă ca teorie a narativității performate”¹⁰⁹.

Influențat de conceptul lui Turner, Richard Schechner a creat o schemă¹¹⁰, de forma unui opt răsturnat, care arată relația dintre drama socială și drama pusă în scenă, pe care o voi denumi în continuare *drama estetică*, în ciuda aparentului pleonasm, acesta fiind prezent și în denumirea originală a lui Schechner (*aesthetic drama*, un termen creat să funcționeze în oglindă cu *social drama*). Prima buclă reprezintă drama socială, care lucrează „în lume”, iar a doua drama estetică, care lucrează „în conștiință”, nivelul de sus fiind manifest, iar cel de jos, latent. Schema arată felul în care drama manifestă hrănește stadiul latent al dramei estetice, al cărei mesaj hrănește la rândul său nivelul latent al dramei sociale, într-o mișcare ce redă semnul infinitului. Într-o versiune mai puțin statică, dacă transformăm bucla într-o evoluție sinusoidală, ne putem imagina relația între tipurile de ritual descrise de Pasolini (dramă socială), ce duc la următorul tip de teatru (dramă estetică), bazat pe următorul tip de ritual (dramă socială), și tot așa.

În interpretarea lui Marvin Carlson, schema lui Schechner arată cum

„[o]mul de teatru folosește acțiunile cu consecințe semnificative din viața socială ca material pentru producerea dramei estetice, în timp ce activistul

108. *Ibidem*, p. 153 („Life, after all, is as much an imitation of art as the reverse”).

109. Richard Schechner, „Magnitudes of Performance”, in Richard Schechner, Willa Appel (coord.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge University Press, 1990, p. 42 („his theory of social drama can best be understood as a theory of performed narrative”).

110. Publicată prima dată în Richard Schechner, „Selective Inattention: A Traditional Way of Spectating Now Part of the Avant-Garde”, *Performing Arts Journal*, nr. 1, vol. 1, 1976, p. 12.

social folosește tehnici derivate din teatru pentru a sprijini activitățile dramei sociale, care la rândul ei hrănește teatrul.”¹¹¹

Schechner îi menționa, pe lângă activiști, și pe politicieni, militanți și pe teroriști, dar Turner vedea, cred, o influență mai generală a artei asupra vieții care o imită, datorată tocmai rădăcinii lor comune în structurile sociale. Din acest punct de vedere, dramele cele mai puternice reușesc să modifice la un nivel mai larg, mai direct și nemediat societatea – să ne gândim doar la felul în care *O casă de păpuși* a zgâlțâit saloanele timpului său.

Marvin Carlson remarcă și faptul că, în ciuda rezervei manifestate față de această schemă, Turner continuă să o folosească pentru a demonstra relația dintre drama socială și genurile culturale. Rezerva sa, pusă de Carlson pe seama faptului că antropologul este mai interesat de eficacitatea ritualului decât de acțiunea dramatică, ține de faptul că schema „e cam echilibristică în implicații, după gustul meu, și sugerează mișcare ciclică mai degrabă decât liniară”¹¹² (observație prin care Turner se apropie mai mult de firul causal din manifestul lui Pasolini, având totuși meritul de a demonstra relația dinamică dintre cele două). Este, totuși, semnificativ faptul că în articolul unei conferințe din 1979, reluat în volumul omagial realizat de Schechner și Willa Appel în memoria lui Turner, acesta începe așa: „Richard Schechner și cu mine am reprezentat această relație...”¹¹³.

111. Marvin Carlson, *Performance*, p. 23 („The theatre person uses the consequential actions of social life as raw material for the production of aesthetic drama, while the social activist uses techniques derived from the theatre to support the activities of social drama, which in turn refuel the theatre”).

112. Victor Turner, „Social Dramas and Stories about Them”, p. 154 („is somewhat equilibrist in its implications, for my taste, and suggests cyclical rather than linear movement”).

113. Victor Turner, „Are There Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama?”, în Richard Schechner, Willa Appel (coord.), *By Means of Performance*, p. 16 („Richard Schechner and I represented this relationship...”).

Marvin Carlson remarcă însă un al doilea punct de divergență, poate mult mai important, în echivalența dintre drama socială și cea estetică. Pentru Schechner, „nu sunt ușor de precizat diferențele dintre o dramă socială și una estetică”¹¹⁴, ba chiar mai mult:

„Procesul în patru faze per total este o dramă în tradiția euro-americană – schema se poate discerne în tragediile grecești, în piesele shakespeariene sau în dramele lui Ibsen și O’Neill.”¹¹⁵

Schechner vede modelul chiar și la Beckett sau Ionescu, chiar dacă este mai greu de distins – spre exemplu, felul în care personajele din *Așteptându-l pe Godot* nu fac nimic înseamnă de fapt o acțiune redresivă extinsă, dar negativă.

Este deosebit de interesant faptul că tocmai aici, în acțiunea redresivă, vede Turner germinația genurilor performative în general. Ele se nasc în această a treia fază reflexivă și dau un anume înțeles încurcăturii sau conflictului social, iar acest înțeles particular face ca *performance*-urile să poată fi infinit de variate, „ca rezultatul trecerii luminii printr-o prismă”¹¹⁶. Cât despre drama estetică, afirmația e explicită:

„imensa varietate a sub-genurilor teatrale derivă nu din imitația, conștientă sau nu, a formei procesuale a dramei sociale, complete sau «sațiate» – breșă, criză, redresare, reintegrare sau schismă –, ci în mod specific din a treia fază, pe care o numesc redresare, și mai cu seamă din redresarea ca proces ritual mai degrabă decât juridic, politic sau militar.”¹¹⁷

114. Richard Schechner, *Performance*, p. 83.

115. *Ibidem*, p. 149.

116. Victor Turner, „Are There Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama?”, p. 17 („like the result of passing light through a prism”).

117. *Ibidem*, p. 10 („the immense variety of theatrical sub-genres derive not from imitation, conscious or unconscious, of the processual form of the complete or «satiated» social drama – breach, crisis, redress, reintegration, or schism – but specifically from its third phase, the one I call redress, especially from redress as *ritual* process, rather than *judicial*, *political*, or *military* process).

Aceste ritualuri ale fazei de redresare includ divinația în cauzele ascunse ale nenorocirii, conflictului sau bolii (*rituals of affliction*), care sunt terapeutice, și riturile de inițiere, care sunt profilactice¹¹⁸.

Aș nuanța deci afirmația lui Marvin Carlson. Schechner vede structura dramei sociale oglindită în drama literară clasică, dar teatrul absurdului sau forme cu o structură mai puțin clasică de dramă păstrează doar sâmburele fazei redresive, exact cea pe care Turner o consideră esențială, și pe care o vede ca manifestare a unui timp liminal.

În articolul din 1966 în care critica teoria ritualistă, Schechner regretă că drama bine scrisă e aproape uitată și evidențiază două categorii de drame. Prima e cea bazată pe *traseul vieții (life career)*, cu o structură triunghiulară, cu două forțe antagonice și o rezolvare a conflictului, în care eroul parcurge drumul către acea rezolvare. Aceasta este structura închisă, triunghiulară, asemănătoare în formă cu ideea călătoriei eroului a lui Joseph Campbell. A doua categorie este cea a dramelor bazate pe *ritmul vieții (life rhythms)* care, nebazându-se pe un traseu de viață, rămân cu o formă deschisă, ciclică, pentru că la Beckett și Ionesco timpul înlocuiește destinul¹¹⁹. În cartea sa dedicată structurilor și formulelor de compoziție ale textului dramatic, Alina Nelega traduce aceste două categorii ale lui Schechner drept „traseu de viață”, respectiv „ritm al vieții”¹²⁰, sintagme pe care le voi prelua și folosi în lucrarea de față. În piesele numite de Schechner de tip *ritm al vieții*, „intriga cedează în fața jocului, care devine o matrice generatoare a situației dramatice”¹²¹ (de exemplu, jocul „să-l așteptăm pe Godot”), arată Alina Nelega.

Este ușor de văzut în această clasificare asemănarea cu riturile de inițiere (sau de elevare a statutului, axate pe individ), respectiv cu riturile calendaristice (sau de inversiune,

118. *Ibidem*, pp. 9-11.

119. Richard Schechner, „Approaches to Theory/ Criticism”, pp. 45-46.

120. Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj-Napoca, Eikon, 2010, p. 55.

121. *Ibidem*, pp 52-53.

axate pe comunitate), sau cu riturile numite de Roger Caillois pozitive – care „slujesc la a transmuta natura profanului sau a sacrului”¹²² –, care se împart în cele de *consacrare* (aducând ceva sau pe cineva în lumea sacrului) și de „*desacralizare* sau *izbăvire*, care, invers, redau o persoană sau un obiect pur ori impur lumii profane”¹²³. Numitorul comun între cei doi poli ai fiecărui binom, util deci atât dramaturgului interesat de structură clasică, cât și celui interesat de postdramatic, pare a fi punctul în care se intersectează Turner și Schechner: faza redresivă a dramei sociale.

Răspund, astfel, nu doar nevoii mele de a descoperi un punct liminal, pe pragul dintre realitate și scenă, în care să-mi sprijin arta dramaturgică, cât și îndemnului adresat de profesorul Thomas Pavel într-un volum colectiv dedicat contribuției lui Turner la construcția criticii culturale. Luându-și ca model analiza lui Peter Brooks (*Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*), distinsul profesor sugerează că modelul narativ structuralist (despre V.I. Propp vom discuta într-o secțiune următoare a acestui prim capitol) propune adesea modele statice, drept pentru care e nevoie de o „nouă teorie mai dinamică a *plot*-ului, care să explice nu doar arhitectura *plot*-ului, ci și principiile mișcării sale”, sugerând o mai atentă citire a teoriilor dorinței (freudiană și lacaniană) și concluzionând:

„o teorie deplin relevantă a *plot*-ului trebuie să exploateze noțiunile antropologice fertile de dramă socială și ritual și să învețe să pună în legătură structurile literare formale cu texturile culturale care le fac posibile. Opera lui Victor Turner va oferi indubitabil un stimul pentru o astfel de teorie.”¹²⁴

122. Roger Caillois, *Omul și sacrul*, p. 23.

123. *Ibidem*, p. 24.

124. Thomas Pavel, „Narratives of Ritual and Desire”, în Kathleen M. Ashley (coord.), *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 68 („a fully relevant theory of plot must as well make use of the rich anthropological notions of social drama and ritual, and learn to relate formal literary structures to the cultural texture that makes them possible. Victor Turner’s work undoubtedly will provide the stimulus for such a theory”).

Însă tocmai din perspectiva acestor texturi culturale vin și criticile aduse teoriilor lui Turner.

II.2.3. Critica adusă teoriilor lui Victor Turner

Pentru că drama socială se află în centrul colaborării cu Schechner, merită amintită pe scurt rezerva exprimată de Schechner în *The Future of Ritual* (1993) față de ultimul articol („Body, Brain, Culture” – 1982) al antropologului, care devenise interesat, chiar înainte să moară, de cercetările neurobiologiei. Schechner se declară „deranjat de încercările de a reloca și deci rezolva «problemele» ritualului în procesele evolutive”¹²⁵, atrăgând atenția asupra pericolului dorinței de a generaliza, pentru o unică explicație, considerată de el prematură într-o lume încă dominată de Vest.

De asemenea, distinsul profesor de istoria religiilor Ronald L. Grimes, deși se declară profund influențat de Turner, obiectează că nu există o dovadă clară că riturile au fost generate de drama socială și vede ca principal punct slab al teoriilor lui Turner „transformaționismul”, adică „asumpția ideologică că riturile, prin definiție, transformă”¹²⁶. Unele fac asta, dar nu este garantat că vor reuși. Premisa mea este că tendința lui Turner spre transformaționism a fost declanșată tocmai din pasiunea lui pentru teatru și *performance*. Tocmai datorită acestei orientări s-a putut întâlni cu Schechner, din punctul de vedere al căruia drama estetică are pentru public funcția pe care o are drama socială pentru participanți: „să ofere un spațiu și un mijloc de transformare”¹²⁷. Consider

125. Richard Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Londra, Routledge, 1995, p. 256 („I am uncomfortable with this attempt to relocate and thereby resolve the «problems» of ritual in the workings of evolution”).

126. Ronald L. Grimes, „Performance Theory and the Study of Ritual”, în Peter Antes, Armin W. Geertz, Randi R. Warne (coord.), *New Approaches to the Study of Religion*, vol. 2, *Textual, Comparative, Sociological and Cognitive Approaches*, New York, Walter de Gruyter, 2004, p. 116 („his «transformationism» the ideological assumption that rites, by definition, transform”).

127. Richard Schechner, *Performance*, p. 155.

că merită să reținem din critica transformacionismului un avertisment legat de pericolul tezismului în drama estetică.

Poate cea mai importantă critică în economia lucrării de față este cea adusă, dintr-o perspectivă feministă, conceptului de *liminalitate*. Într-o critică introdusă de Grimes ca fiind „scurtă, dar tranșantă”¹²⁸, deși bazată, cum observă și acesta, mai degrabă pe povești decât pe ritualuri feminine, savanta medievalistă Caroline Bynum argumentează, pe baza literaturii din Evul Mediu (mai ales cea a vieților sfinților), că viețile femeilor au (avut, aș nuanța eu) mult mai puține momente de cotitură, cu drame incomplete, fără momente de inversiune sau elevație, și că liminalitatea și folosirea simbolurilor dominante pentru inversiunea ordinii structurale nu sunt relevante pentru femei, care ori nu au acces la faze liminale, ori trăiesc vieți complet liminale, la margine. Practic, spune Bynum, „ideile lui Turner descriu poveștile și simbolurile bărbaților mai bine decât pe ale femeilor”¹²⁹. Bynum îl suspectează pe Turner de o viziune tributară creștinismului și suspectează că liminalitatea, mai puțin universală decât pretinde Turner, este „un respiro pentru cei care poartă povara și se bucură de beneficiile unui loc privilegiat în structura socială”¹³⁰. În concluzia ei, femeile experimentează liminalitatea doar în viziunea bărbaților.

Contraargumentul vine tot de la o femeie, una dintre discipolele lui Victor Turner, antropoloaga Barbara A. Babcock, care, într-un articol din 2008, o contrazice pe Bynum, răspunzându-i că, deși poate că așa stăteau lucrurile în vremuri medievale, cu siguranță că lucrurile s-au schimbat

128. Ronald L. Grimes, „Performance Theory and the Study of Ritual”, p. 121 („a brief but trenchant critique of Turner has been advanced by Caroline Bynum”).

129. Caroline Walker Bynum, „Woman’s Stories, Woman’s Symbols: A Critique of Victor Turner’s Theory of Liminality”, în *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991, p. 32 („Turner’s ideas describe the stories and symbols of men better than those of women”).

130. *Ibidem*, p. 34 („an escape for those who bear the burdens and reap the benefits of a high place in the social structure”).

„în teritoriile de graniță și interstițiile pe care femeile le-au înscris în ultimele decenii”¹³¹. Cu alte cuvinte, acțiunea socială a criticii feministe din perspectiva căreia atacă Bynum este tocmai cea care rezolvă dezechilibrul și face ca liminalitatea lui Turner să fie valabilă și pentru viața femeilor, cel puțin în societățile privilegiate de azi. Voi reveni asupra criticilor aduse de Grimes lui Victor Turner și van Gennep din perspectiva diferenței dintre ritualurile masculine și feminine în următoarea secțiune a acestei capitole, dedicată legăturii dintre fabulă și liminalitate, într-un context mai amplu, ce include și teoria lui Joseph Campbell despre mitul eroului.

Este important de spus că feminismul nu a adus doar critici muncii lui Turner, ci a și împrumutat cu succes termenul de liminalitate – dar acest subiect merită o secțiune dedicată, și voi reveni asupra lui. Până atunci, mi se pare interesant să analizez mai pe larg calitatea acestor interstiții de care vorbește Babcock, care a participat la volumul despre contribuția lui Turner la critica culturii cu un fragment din teza ei de doctorat despre romanul *Între acte* al Virginiei Woolf. Amintind una din scenele cele mai puternice ale romanului, în care un șarpe încearcă să devoreze o broască, Babcock subliniază:

„Totuși, în contrast cu Turner, care alege să nu se concentreze pe partea întunecată a liminalității și antistructurii, Woolf era cât se poate de conștientă de ambiguitatea monstruoasă, de «abjecția» unei asemenea lumi.”¹³²

131. Barbara A. Babcock, „Woman/ Women in the «Discourse of Man»: Edie Turner and Victor’s Turner Language of the Feminine”, *Anthropology & Humanism*, nr. 2, vol. 26, iunie 2001, p. 117 („in the borderlands and interstices that women have inscribed in recent decades”).

132. Barbara A. Babcock, „Mud, Mirrors and Making Up: Liminality and Reflexivity in *Between the Acts*”, în Kathleen M. Ashley (coord.), *Victor Turner and The Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 102 („However, in contrast to Turner, who chose not to focus on the dark side of liminality and anti-structure, Woolf was all too aware of the monstrous ambiguity, the «abjection» of such a world”).

Victor Turner i-a trimis Barbarei Babcock o scrisoare în urma citirii acestei teze, în care ia notă de observația ei și construiește pe marginea ei: nu este vorba de o chestiune de alegere între modelul „criză-de-viață” și modelul „carnaval” (sau dramaturgia închisă, în triunghi, de tip *traseu-de-viață* vs. cea deschisă, de tip *ritmul-vieții*, cum ar fi zis Schechner), ci, „dimpotrivă, tocmai «gap-ul» sau «mariajul» dintre aceste «sisteme» reprezintă creativitatea”¹³³. Mai mult, analiza lui Babcock privitoare la relația autor-public îl face pe Turner să sugereze caracterul reflexiv al lui *communitas*, care este „exact, cel puțin în aspectul său cognitiv, reflexivitate *la plural*”¹³⁴.

Consider că, pentru autoarea și autorul dramatic, un punct fertil este cel aflat pe pragul dintre dramaturgia dramatică și cea postdramatică, cea închisă și cea deschisă, precum și pe pragul dintre dramă și *script*, o fertilă zonă de „cusătură”¹³⁵ în viziunea lui Schechner, unde se poate crea tocmai acest *communitas cognitiv* – zona în care autorii spectacolului (dramaturgi, regizori, actori etc.) pot reflecta împreună cu publicul la tot ce este mai semnificativ din viețile lor, începând cu acele evenimente sau comportamente ce se cer regândite, analizate sau restaurate.

II.2.4. Comportamentul restaurat

Dezvoltat în *Between Theatre and Anthropology*, conceptul de *restored behavior* – *comportament restaurat* înseamnă „comportament trăit, tratat așa cum un regizor de film tratează o bucată de peliculă”¹³⁶. Într-o notă, Schechner recunoaște înrudirea „bucății de film” (*strip of film*) cu „bucata de activitate” (*strip of activity*) a lui Erwin Goffman

133. Victor Turner, apud *ibidem*, p. 107 („but rather the «gap» and «marriage» between these «systems» that is the creative”).

134. *Ibidem* („Communitas is precisely, at least in its cognitive aspect, *plural reflexivity*”).

135. Richard Schechner, *Performance*, p. 30.

136. Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 35 („living behavior treated as a film director treats a strip of film”).

– însă eu văd aici și o puternică asemănare cu un concept pe care Schechner cu siguranță îl cunoștea din opera lui Jane Harrison: *dromenon* este sâmburele mimetic ce unește ritualul cu drama, „un lucru re-făcut, sau pre-făcut cu o intenție magică”¹³⁷. Cum spune chiar Schechner, „cu mii de ani înaintea filmelor, ritualurile erau făcute din bucăți de comportament restaurat”¹³⁸.

Comportamentul restaurat poate fi rearanjat sau reconstruit, este ceva distant față de eu, ce poate fi manipulat, chiar dacă „s-a întâmplat deja”¹³⁹. El este simbolic și reflexiv și „poate fi purtat ca o mască sau un costum”¹⁴⁰, putând fi schimbat. Comentând reconstituirea diverselor spectacole sau *performance*-uri, Schechner demonstrează, folosind scheme elaborate, că drumul aparent de la „eu” la „eveniment” și apoi la „eveniment restaurat” este de fapt, de cele mai multe ori, drumul de la „eu” la „materialul sursă” (de fapt non-eveniment) și apoi la *performance* (non-eveniment restaurat)¹⁴¹, chiar dacă unele teatre experimentale, folosind materiale *raw* (crude, reale), precum înregistrări și documente reale, reușesc schema eu-eveniment-*performance*.

Dacă Schechner este interesat de concept din perspectiva repetițiilor, a felului în care actorii repetă aceste *bucăți de comportament* astfel încât să le folosească cât mai autentic în *performance*, consider că noțiunea de *comportament restaurat* este utilă și dramaturgului, care va edita astfel de bucăți (din realitate, din istorie, din alte opere, din propria biografie sau propriul vis), în același scop: de a aduce autenticitate operei sale și, poate, și ca pe un ritual prin care oferă,

137. Jane Ellen Harrison, *Themis*, p. xi („The dromenon in its sacral sense is, not merely a thing done, but a thing re-done, or pre-done with magical intent”).

138. Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, p. xi („thousands of years before movies rituals were made from strips of restored behavior”).

139. *Ibidem*, p. 36 („it has «already happened»”).

140. *Ibidem*, p. 37 („Restored behavior can be put on the way a mask or costume is”).

141. *Ibidem*, pp. 39-44.

sacrifică sau dezmembrează ceva din sine, care va renaște în viața poveștii dramatice sau epice pe care o scrie.

Cel mai interesant este poate aspectul dublei negații, pe care Schechner îl preia de la psihologul D.W. Winnicott: în timpul comportamentului restaurat, adică al *performance*-ului, Olivier nu e Hamlet, dar nici „nu nu e” Hamlet. Este în zona liminală dintre sine și personajul așa cum îl interpretează el, „un tărâm liminal al dublei negații care localizează precis procesul caracterizării teatrale”¹⁴². Fiind vorba de un tărâm liminal, Victor Turner comentează în *From Ritual to Theatre* felul în care înțelege această dublă negație interpretată de Schechner: actorul (eu) întâlnește acel nu-eu sub forma rolului din scenariu, și ambele părți, rol și actor, își lasă amprenta asupra celuilalt în acest proces, în timp ce regizorul doar asistă la această „nuntă alchimică sau mistică ce are loc când actorul traversează pragul de la nu-eu la nu-nu-eu”¹⁴³, o fază, în viziunea lui Turner, mai bogată decât cea a eului inițial. Consider că autorul dramatic parcurge același drum în crearea unui personaj și că spațiul fertil și creativ al acestui prag dintre eu și nu-nu-eu e o zonă în care alchimia dramaturgului poate fi studiată. Cât din Ibsen, ce „bucată de realitate”¹⁴⁴ din viața lui îi însuflețește fiecare piesă? Voi avea în minte această întrebare în analiza la *O casă de păpuși*, „bucăți de realitate” fiind un termen pe care Turner îl folosește descriind un *workshop* în care Schechner repeta *O casă de păpuși*: actrița care o juca pe Nora, ce trecea în viața personală printr-o dilemă similară cu a personajului, a început să-și frământa mâinile, încet și complex, gestul acesta fiind exact lucrul pe care Schechner l-a păstrat din acel *workshop*. În același mod, vom căuta acele comportamente restaurate pe care Ibsen le-a păstrat din viața lui și a altora.

142. *Ibidem*, p. 97 („a liminal realm of double negativity that precisely locates the process of theatrical characterization”).

143. Victor Turner, *From Ritual to Theatre*, p. 121 („the alchemic or mystical marriage going on as the actor crosses the limen from not-me to not-not-me”).

144. *Ibidem*, p. 93 („bit of reality”).

Dacă această trecere de la performer la personajul dramatic presupune pentru spectator, după expresia folosită de Erika Fischer-Lichte, o „multistabilitate percepțională”¹⁴⁵, ca atunci când atenția se schimbă între planuri, într-un test de tipul „ce vezi?”, perceperea diferită a dramaturgului din personaj poate (prin distanțare și cusături) să fie făcută sau nu accesibilă publicului. Important este, însă, ca dramaturgul să o perceapă și să o controleze cât mai conștient cu putință. Cele două ordini, numite de Fischer-Lichte „ordinea prezenței” și „ordinea reprezentării”¹⁴⁶, presupun însă un moment de tranziție de la una la alta, pe care Fischer-Lichte îl identifică drept liminal, *in-between* în accepțiunea lui Victor Turner, tranziție pe care o parcurge și spectatorul, aruncat „într-o stare între două lumi, fără să vrea sau să fie capabil să o prevină”¹⁴⁷. Această trecere și tensiunea implicită dintre cele două ordini stabilește și afirmă o nouă înțelegere a experienței estetice, specifică contemporaneității, scop pentru care, în locul plăcerii estetice detașate, pare mult mai potrivită iritarea, „destabilizarea percepției și a sinelui – pe scurt, inducerea unei stări de criză”¹⁴⁸. Premisa mea este că, dacă dorește să stârnească asta în spectator, autoarea dramatică sau autorul dramatic trebuie să se supună întâi pe sine acestei crize, punându-se singur(ă) mai întâi în această stare delicată de liminalitate, în care „bucăți de realitate” din biografia și personalitatea sa pătrund, naiv și reflexiv, în nu-nu-eu-ul personajelor sale. Vom vedea cum a făcut asta Ibsen în *Nora*, dar și cum sunt folosite astfel de bucăți de realitate în rescrieri contemporane sau în spectacolele bazate pe dramaturgia liminalității analizate în capitolele doi și trei. Fiindcă felul în care au fost spuse

145. Erika Fischer-Lichte, „Reality and Fiction in Contemporary Theatre”, *Theatre Research International*, nr. 1, vol. 33, martie 2008, p. 87 („perceptual multistability”).

146. *Ibidem*, p. 88 („the order of presence”, „the order of representation”).

147. *Ibidem*, p. 89 („he is thrust into a state between the two orders without wanting it or being able to prevent it”).

148. *Ibidem*, p. 95 („a nutshell, inducing a state of crisis”).

poveștile femeilor (în ficțiune și biografii) a pus și continuă să pună probleme importante și extrem de nuanțate, voi reveni pe larg într-una din secțiunile imediat următoare la felul în care feminismul și studiile de gen au îmbrățișat conceptul de liminalitate. Înainte, însă, și în ordine cronologică, doresc să trec în revistă, pe scurt, intersecția liminalității cu psihologia abisală.

II.2.5. Liminalitate și identitate: *individuația* (C.G. Jung) și *moratoriul psihosocial* (Erik Erikson)

Peter Homans, profesor emerit de psihologie și studii religioase la Universitatea din Chicago, vede în procesul de individuație¹⁴⁹ descris de Jung un proces liminal. Ce înseamnă însă procesul de individuație în accepțiunea lui Jung și a colaboratorilor lui?

„Utilizez termenul «individuație» în sensul aceluia proces care produce un «individ» [«individuum»] psihologic, adică o unitate separată, indivizibilă, un întreg¹⁵⁰. Acest proces presupune în același timp o luptă și o colaborare deschisă între conștient și inconștient, procesul individuației fiind „un proces sau un curs al dezvoltării, care rezultă din conflictul dintre cele două fapte psihice fundamentale”¹⁵¹. Unirea conținuturilor conștiente și a celor inconștiente, din care rezultă „noi situații sau atitudini ale conștiinței”¹⁵², se petrece în simboluri, a căror cunoaștere este astfel indispensabilă,

149. În unele traduceri din opera lui Jung termenul apare ca „individuație”, în timp ce în altele apare ca „individuale”. Voi folosi în continuare primul termen, inclusiv în traducerile mele din limba engleză (spre exemplu din Peter Homans), păstrând „individuale” numai acolo unde traducerea existentă în limba română folosește acest termen.

150. Carl Gustav Jung, „Conștiință, inconștient și individuație”, în *Opere complete 9/1: Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Trei, 2014, p. 309.

151. *Ibidem*, p. 324.

152. *Ibidem*, p. 325.

individuația ca desăvârșire a personalității fiind „țelul unei psihoterapii care emite pretenția de a nu fi doar o cură a simptomelor”¹⁵³. Marie-Louis von Franz, colaboratoarea devotată a lui Jung, arată cum a descoperit acesta procesul de individuație prin studiul a peste 80.000 de vise și a felului în care visele unui om fac parte dintr-o țesătură de factori: „visele, ca întreg, par să urmeze un tipar esențial. Acesta a fost denumit de Jung «procesul de individuație»”¹⁵⁴. În aceeași carte de popularizare scrisă de Jung la finalul vieții împreună cu cei mai apropiați colaboratori, psihanalista Jolande Jacobi, exemplificând prin cazuri analizate de Jung, arată cum procesul de individuație al unui pacient pe nume Henry este împărțit în două jumătăți, prima reprezentând

„o inițiere în realitatea vieții exterioare, o întărire a Eului și a masculinității sale și, odată cu asta, încheierea primei jumătăți a procesului de individuație. A doua jumătate – care înseamnă stabilirea unei relații corecte între Eu și Sine – se află încă în fața lui Henry, în a doua jumătate a vieții sale.”¹⁵⁵

Acest proces de individuație este cel analizat ca o experiență liminală de către Peter Homans în volumul său *Jung in Context: Modernity in the Making of a Psychology*. După Homans, individuația începe cu o retragere din modurile normale de acțiune socială, retragere ce activează relația de transfer și este acompaniată de „dorința intensă a persoanei de a fi percepută ca o persoană deplină”¹⁵⁶. În centrul procesului de individuație are loc, la nivelul imaginarului mental, crearea de mituri, ritualuri și sisteme filosofice, terapeutul asumându-și funcția de ghid sau înțelept care conduce pacientul prin întregul proces.

153. *Ibidem*.

154. Marie-Louis von Franz, „Procesul individuației” în *ibidem*, p. 203.

155. Jolande Jacobi, „Simboluri în analiza individuală” în *ibidem*, p. 432.

156. Peter Homans, *Jung in Context: Modernity in the Making of a Psychology*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, p. 207 („Such a withdrawal activates the transference relationship, which is accompanied by the patient’s intense desire to be encountered as a whole person”).

„Și, la fel ca în cazul liminalității, mare parte din imaginarul individuăției exprimă teme nașterii și renașterii. Apariția acestui motiv pare inevitabilă în cazul unor persoane care se experimentează pe sine ca «*betwixt-and-between*» – în tranziție de la o ordine a realității la alta.”¹⁵⁷

Dacă procesul de individuăție în sine este o etapă liminală, Homans consideră că, în viziunea lui Jung, omul care a încheiat acest proces rămâne, și după aceea, într-o etapă de „liminalitate permanentă”, acesta neîntorcându-se la o structură socială sau în comunitate, ci continuând pur și simplu să interpreteze totul în termenii categoriilor jungiene. „Pentru jungian – fie el pacient, terapeut sau învățător – problema ordinii sociale încetează să existe: a fost înlocuită cu problema ordinii interioare, psihologice”¹⁵⁸. Aici vede Homans atât realizarea, cât și limitarea operei lui Jung.

Există însă un psiholog care a abordat, prin munca lui, exact limita liminalității jungiene observată de Homans, adăugându-i o necesară componentă socială, la intersecția cu interesele comunității: Erik Erikson, post-freudian și reprezentant al psihologiei ego-ului. Spre deosebire de Jung, Erikson a fost interesat de intersecția vieții interioare cu societatea, considerând *identitatea ego-ului (ego identity)* ca fiind evoluția stimei de sine „spre convingerea că ego-ul este capabil să integreze pași efectivi către un viitor colectiv, adică să se dezvolte într-un ego bine organizat în cadrul unei realități sociale”¹⁵⁹. Considerând că scopul

157. *Ibidem* („And, as with liminality, much of the imagery of individuation expresses the themes of birth and rebirth. It seems inevitable that such a motif would appear in the mental life of persons who experience themselves as «betwixt and between» – in transition from one order of reality to another“.)

158. *Ibidem*, p. 209 („For the Jungian – be he patient, therapist or teacher – the problem of social order ceases to exist at all: it has been replaced by the problem of inner, psychological order“).

159. Erik H. Erikson, *Identity: Youth and Crisis*, New York, Londra, W. W. Norton & Company, 1994, p. 49 („this self-esteem gradually grows into a conviction that the ego is capable of integrating effective steps toward a tangible collective future, that it is developing into a well-organized ego within a social reality. This sense I have tentatively called *ego identity*“).

procesului terapeutic este descoperirea unor concepte ce pun în lumină interdependența dintre sinteza ego-ului și organizarea socială¹⁶⁰, Erikson este preocupat constant de aspectele etice ale dezvoltării personalității, concluzionând că „identitatea noastră inconștientă rea, cu care ego-ul se teme cel mai tare să semene, e adesea compusă din imagini ale corpului violat (castrat), grupuri etnice marginale și minorități exploitate”¹⁶¹.

Erik Erikson este creatorul sintagmei „criză de identitate”, perioadă ce marchează fiecare dintre cele opt mari etape din viața omului identificate de el, etape inspirate de fapt, așa cum relatează soția sa, Joan M. Erickson în prefața la volumul editat postum *The Life Cycle Completed*, din cele șapte vârste ale omului descrise de Shakespeare în *Cum vă place*.

Cele opt etape evidențiate de Erikson sunt pruncia, copilăria, vârsta jocului, vârsta școlară, adolescența, tinerețea, maturitatea și senectutea, și se împlinesc fiecare printr-o criză care, atunci când este rezolvată, aduce o virtute (care de obicei corespunde și unei instituții sociale, însă Erikson le dezvoltă doar pe cele legate de primele etape), acestea fiind încrederea (respectiv credința și instituțiile religioase), voința de putere (respectiv legea), sentimentul țelului sau al scopului (la vârsta jocului), competența (la vârsta școlară), fidelitatea (în adolescență), iubirea (la tinerețe), grija/ generativitatea (la maturitate) și respectiv înțelepciunea sau integritatea (la senectute)¹⁶². Fiecare astfel de criză are la bază câte un conflict (spre exemplu, la începutul vieții nou-născutul se luptă între încredere și neîncredere față de cei din jur, sau, la vârsta școlară, între hărnicie sau competență și inferioritate), adolescența având în centru conflictul dintre identitate și confuzie, care se rezolvă prin virtutea fidelității față de un grup sau

160. *Ibidem*, p. 53

161. *Ibidem*, p. 58 („the unconscious evil identity, that which the ego is most afraid to resemble, is often composed of the images of the violated (castrated) body, the ethnic out-group, and the exploited minority”).

162. *Ibidem*, p. 141.

o ideologie. Această perioadă de puternică criză identitară Erikson o numește *moratoriu psihosocial*, o perioadă de suspendare, de amânare, în timpul căreia „tânărul adult poate găsi prin experimentare liberă de roluri o nișă într-o anumită secțiune a societății sale, o nișă ferm definită, dar care pare totuși făcută anume pentru el”¹⁶³. Această perioadă de amânare a obligațiilor sociale este una de „permisivitate selectivă din partea societății și de ludic provocator din partea tinerilor”¹⁶⁴ (ca în suspendarea regulilor și a identității din cadrul etapelor liminale descrise de Turner), duce adesea la un angajament adânc, chiar dacă tranzitoriul din partea tinerilor (ca în *communitas*-ul lui Turner), și se încheie, la fel ca în etapa post-liminală de încorporare, cu o „confirmare mai mult sau mai puțin ceremonială a angajamentului social”¹⁶⁵.

Interesant pentru subiectul acestei lucrări este că Erikson realizează și două studii de caz – moratoriul psihosocial al lui George Bernard Shaw, respectiv cel al lui William James, arătând cum aceștia au trecut, în tinerețe, prin perioade liminale de izolare și redefinire de sine, la care se adaugă o a treia analiză, mai scurtă, dedicată prințului Hamlet, piesă care, după Erikson, oferă un „exemplu exaltat” al „confuziei identitare, care se poate exprima într-un moratoriu prelungit excesiv”¹⁶⁶. Așa cum vom vedea, printr-un astfel de *moratoriu psihosocial* trece și Nora lui Ibsen – cu toate că în opera lui Erikson doar bărbatul este tratat ca model al dezvoltării umane, Carolyn Heilbrun

163. *Ibidem*, p. 156 („This period can be viewed as a *psychosocial moratorium* during which the young adult through free role experimentation may find a niche in some section of his society, a niche which is firmly defined and yet seems to be uniquely made for him”).

164. *Ibidem*, p. 157.

165. *Ibidem* („It is a period that is characterized by a selective permissiveness on the part of society and of provocative playfulness on the part of youth, and yet it also often leads to deep, if often transitory, commitment on the part of youth, and ends in a more or less ceremonial confirmation of commitment on the part of society”).

166. *Ibidem*, p. 246 („identity confusion, which can express itself in excessively prolonged moratoria (Hamlet offered an exalted example”).

subliniază că „totuși, descrierea pe care o face moratoriului este foarte utilă în analiza vieților femeilor”¹⁶⁷.

Împreună, *individuația* lui Jung și *moratoriul psiho-social* al lui Erik Erikson pot oferi dramaturgilor și interpreților instrumente de analiză psihologică și înțelegere a etapelor liminale prin care trec atât personajele dramatice, cât și autoarele și autorii dramatice. Pentru a putea rămâne relevante și în prezent, aceste concepte au însă nevoie de o puternică nuanțare și actualizare din perspectivă feministă.

II.2.6. Liminalitatea și studiile feministe și de gen: Carolyn Heilbrun, Donna Haraway și Rosi Braidotti

Studiile feministe conțin nu doar zone de critică, ci și de deschidere către conceptul de liminalitate al lui Victor Turner, mai ales prin opera de pionierat a unei prolifice autoare feministe de studii academice: Carolyn Heilbrun. Cercetând felul în care au fost scrise poveștile femeilor în secolul XIX, dar și felul în care aceste povești începeau să fie rescrise odată cu feminismul, atât în ficțiune, cât și în biografii, Carolyn Heilbrun ajunge să folosească, în ultima parte a carierei sale (de altfel, Heilbrun a scris despre reușita tipic feminină de a găsi noi atitudini și un nou curaj în ultima treime a vieții¹⁶⁸), metafora pragului (*threshold*) și conceptul de liminalitate. Astfel, într-o serie de conferințe feministe ținute la Universitatea din Toronto și publicate în 1999 sub titlul *Women's Lives: The View from the Threshold*, autoarea cercetează liminalitatea recent descoperită ca pe un teritoriu comun al vieților și scrierilor femeilor pe care le-a studiat (definind, spre exemplu, romanul *Doamna Dalloway* al Virginiei Woolf drept „o călătorie prin

167. Carolyn G. Heilbrun, *Writing a Woman's Life*, New York, Ballantine Books, 1988, p. 49.

168. *Ibidem*, p. 124.

liminalitate”¹⁶⁹) și considerând drept cea mai pregnantă caracteristică a liminalității „nesiguranța, lipsa de claritate legată de apartenența cuiva, de ceea ce ar trebui să facă sau să vrea să facă cineva”¹⁷⁰.

Heilbrun recunoaște că a fost inspirată în aceste conferințe de scrierile lui Victor Turner și Tom Driver, acesta din urmă fiind un teolog, critic de teatru (autor al unui antologic interviu cu Samuel Beckett) pasionat de ritual, activist pentru pace, și, ca lector, fost profesor al lui Ronald Grimes. În cartea sa despre puterea eliberatoare a ritualului, Tom Driver (care îi mulțumește în prefață prietenei sale Carolyn Heilbrun pentru observațiile asupra versiunii revizuite din 1998) combină resursele antropologice cu activismul moral și religios, avansând ca teză principală a cărții sale puterea ritualului, care trebuie folosit în mod progresist pentru a facilita acele transformări cu adevărat etice care ar trebui să ducă la creșterea libertății¹⁷¹. Deși aduce unele critici operei lui Turner (spre exemplu, se îndoiește de relevanța termenului de *liminoid*, negăsind o utilitate reală distincției acestui termen față de *liminal*), Tom Driver își construiește teoria pe termenul lui Turner de *communitas*, subliniind faptul că „ritualurile sunt inerent comunale și în același timp imaginative și ludice, chiar și când sunt foarte serioase. Ele devin purtătoare de *communitas*, care e spiritul unității și apartenenței reciproce”¹⁷², experimentate mai ales în tipurile de ritualuri șamanice. Acest tip de *communitas* apare în grupuri marginale și discriminate, între care și femeile, care „se întorc către ritual ca să le ajute să găsească alternative viabile la patriarhat”¹⁷³.

169. Carolyn G. Heilbrun, *Women's Lives: The View from the Treshold*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 27 („a journey through liminality“).

170. *Ibidem*, p. 3 („But the most salient sign of liminality is its unsteadiness, its lack of clarity about exactly where one belongs and what one should be doing, or wants to be doing“).

171. Tom Driver, *Liberating Rites: Understanding the Transformative Power of Ritual*, Boulder, Westview Press, 1998, p. xii.

172. *Ibidem*, p. 164.

173. *Ibidem*, p. 165 („women turning to ritual to help them find viable alternatives to patriarchy“).

Aceasta este și afirmația pe care Carolyn Heilbrun o citează, cu nuanța interesantă că, în citatul său, Heilbrun înlocuiește „ritual” cu „liminalitate”: „femeile se întorc către experiența liminalității ca să le ajute să găsească alternative viabile la patriarhat”¹⁷⁴.

Un alt aspect foarte interesant al studiului lui Tom Driver este o completare pe care o face comentariilor lui Schechner despre modurile *performance*-ului (ritual și teatral), la care adaugă încă două: modul confesiv și cel etic. Ambele se regăsesc în spectacolul *In My Room*, analizat în capitolul al treilea al acestei lucrări.

O altă abordare feministă inspirată din zonele fertile ale liminalității este celebrul text al Donnei Haraway, „Un manifest al cyborgului”. Publicat în 1985 în *The Socialist Review*, la intersecția dintre feminism, socialism și materialism, trăgându-și inspirația din orientarea științifică a autoarei, care predă, pe lângă studii feministe, și știință și tehnologie, manifestul Donnei Haraway este vizionar în ceea ce privește o lume post-gen și, în general, post-dihotomii. Pentru Haraway, cyborgul este acea ființă ironică și perversă (în sensul freudian comentat ulterior de Rosi Braidotti, adică nesupusă dictaturii sexului văzut exclusiv prin prisma politicilor reproductive), care transgresează limitele dintre minte și corp, animal și mașină, materialism și idealism etc. Anticipând *postumanul* teoretizat de eleva sa Rosi Braidotti, Haraway vede în cyborg libertatea unei subiectivități fluide, care poate conține și om, și animal, și mașină, și care nu se teme de identități contradictorii¹⁷⁵.

Știința feministă în care crede Haraway ne poate ajuta să învățăm de la animal și de la mașină cum să nu mai fim „Om, adică întruparea logosului occidental”¹⁷⁶ (în original *Man*, adică nu doar om, ci și bărbat). Cyborg-ul este această ființă

174. Carolyn G. Heilbrun, *Writing a Woman's Life*, p. 37 („women turn to the experience of liminality to help them find viable alternatives to patriarchy”).

175. Donna Haraway, „Un manifest al cyborgului”.

176. *Ibidem*.

liminală ce transgresează limite, acceptând identități contradictorii, ființă marginală care, la fel ca scriitoarele feministe de culoare, trebuie să-și rescrie povestea. Multe dintre poveștile scriitoarelor feministe de culoare sunt despre scris, despre rescrierea propriei povești. Scrisul este deci unealta prin care cyborg-ul modifică lumea, acea lume care a modificat și definit ființa cyborg ca pe „cealaltă”. Literatura așa-zis minoră, din categoria poveștilor SF, populată din plin de cyborgi încă de la momentul apariției acestui manifest, este o literatură care reimaginează originile, fiind subversivă tocmai prin această rescriere, prin această recodare a poveștilor originale *phallogocentrice*. Instrumentele sunt rescrieri, adică „povești repovestite, versiuni care răstoarnă și înlocuiesc dualismele ierarhice ale identităților naturalizate”¹⁷⁷. În original apare „*versions that reverse and displace*”¹⁷⁸, dar consider mai potrivită traducerea „inversează și deplasează”, atât prin directete, cât și prin corespondența cu termenii de inversare și deplasare teoretizați de Freud, ce pot deveni, consider eu, instrumente utile pentru autoarele și autorii dramatici interesați de dramaturgia liminalității. Asupra acestora voi reveni pe larg în al doilea capitol al lucrării.

Făcând trimitere la sistemele cibernetice folosite de armată, Haraway folosește metafora C3I, *command-control-communication-intelligence*. Aceste tehnologii sunt de fapt adevărate scripturi *phallogocentrice* încorporate în biotehnologie și microelectronică – tehnologiile care „scriu” lumea –, iar „poveștile feministelor cyborgi au sarcina de a recoda comunicațiile și informațiile secrete, pentru a submina funcțiile de comandă și control”¹⁷⁹.

177. *Ibidem*.

178. Donna J. Haraway, „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, în *Symians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 175 („The tools are often stories, retold stories, versions that reverse and displace the hierarchical dualisms of naturalized identities”).

179. *Ibidem* („Feminist cyborg stories have the task of recoding communication and intelligence to subvert command and control”). Aleg să continui cu propriile traduceri din original, traducerea în limba română suferind,

Un exemplu de scriitură subversivă feministă de tip cyborg este, după Haraway, scriitura lui Cherríe Moraga, activistă feministă lesbiană Chicana, a cărei limbă este ea însăși hibridă, o himeră între engleză și spaniolă – o limbă minoritară, cum ar spune Deleuze, concept și autor la care voi reveni, inclusiv în contextul analizei rescrierii –, căci scrierea ființei cyborg este, prin definiția lui Haraway, chiar rescrierea. Cherríe Moraga a ales, nu întâmplător, să rescrie cea mai faimoasă piesă dedicată femeii-monstru: *Medeea*. De altfel, însăși Haraway pune femeia-monstru în descendența femeii-cyborg, subliniind că monștrii au stat mereu, în imaginația vestică, la limitele comunității, amintind de centaurii și amazoanele ce au subminat atât concepția oficială despre căsătorie, cât și granițele dintre războinic, animalitate și femeie¹⁸⁰.

Mi se pare important de menționat că, în viziunea lui Haraway, feminista-cyborg nu este o metaforă. Plecând doar aparent de la poveștile SF și de la sisteme cibernetice, Haraway trimite tot timpul la ceea ce numește „cyborgi din viața reală”, un exemplu pe care-l dă fiind sătencele din sudul Asiei, lucrătoare în firme japoneze și americane producătoare de componente electronice, descrise de antropoloaga Aihwa Ong. În același timp, clona Rachel din filmul lui Ridley Scott, *Blade Runner*, „reprezintă imaginea fricii, iubirii și confuziei din cultura ființei cyborg”¹⁸¹.

din punctul meu de vedere, de unele scăpări. Spre exemplu, în situația de aici, *recoding* a fost tradus ca „a înregistra”, probabil printr-o confuzie a lui *recode* cu *record* („Poveștirile cyborg feministe au menirea de a înregistra comunicarea și inteligența pentru a submina comanda și controlul” – în traducerea românească).

180. *Ibidem*, p. 180.

181. *Ibidem*, p. 178 („The replicant Rachel in the Ridley Scott film *Blade Runner* stands as the image of a cyborg culture’s fear, love, and confusion”). Deși Donna Haraway folosește termenul simplu de *cyborg*, aleg aici traducerea de „ființă cyborg”, atât din considerente de gen – astfel îmi este mai ușor să folosesc femininul în limba română, genul feminin fiind puternic conotat în *cyborgul* autoarei –, cât și pentru a sublinia ideea de întrupare versus metaforă, termeni ce vor fi puși în oglindă pe larg în capitoul următor.

Prin această viziune materialistă și imanentă a cyborgului-înrupat, manifestul pentru acceptare funcționează în sens dublu: vorbim atât de o acceptare a Celeilalte (a femeii de către bărbat, a femeii de culoare de către femeia occidentală albă etc.), cât și de o acceptare a însăși ființei-cyborg, cea care nu s-a născut într-o grădină a Raiului, cea care nu are o identitate unică, ce îndeamnă la dihotomii și polarități, cea ironică, cea care se bucură de aptitudinile sale, celebrând corpul și întruparea, cea care nu are ca unică aptitudine, prescrisă de *phallogocentrism*, maternitatea, și (doar) ceea ce decurge din ea. De fapt, arată Haraway, unul din cele mai subversive acte ale ființei-cyborg este refuzul maternității. Făcută și nu născută, ființa-cyborg are nevoie de regenerare, nu de renaștere. La fel ca salamandra rănită, ființa cyborg rănită se poate reconstrui, fie și prin creșteri de membre monstruoase, cu care își croiește loc afară din matricea reproductivă: „Avem nevoie de regenerare, nu de renaștere, și posibilitățile pentru reconstrucția noastră includ visul utopic al speranței într-o lume monstruoasă, fără gen”¹⁸². E profetic acest manifest, sau mai degrabă (re)generator al actualelor dezbateri legate de gen, non-binari-tate și fluiditate, la care voi reveni ceva mai jos.

Până atunci, doresc să reiau câteva trăsături din profilul ființei, sau cred că deja pot spune femeii-cyborg, care sunt tot atâtea motive pentru care voi reveni asupra lor: femeia-cyborg trăiește în zona fertil-liminală dintre femeie, animal și mașină, neavând o identitate fixă, fiind mai degrabă o sumă a contradicțiilor, ce neagă viziunea unitară a subiectului, *individuația* și alte procese și tendințe unificatoare legate de identitate și Sine care, în viziunea Donnei Haraway și, ulterior, a teoreticienei Rosi Braidotti, creează false dihotomii neproductive. Femeia-cyborg nu este o metaforă, ci o întrupare, o ambasadoare a unei filosofii materialiste și

182. *Ibidem*, p. 181 („We require regeneration, not rebirth, and the possibilities for our reconstitution include the utopian dream of the hope for a monstrous world without gender“).

afirmative a imanenței, ființă rănită de *phallogocentrism*, care caută să se regenereze rescriindu-și poveștile și eliberându-se de jugul „furiei și tandreții”¹⁸³, tragicul cuplu de emoții ale maternității trăit și descris de feminista Adrienne Reich, care se luptă, așa cum vom vedea, și în cea mai cunoscută și poate mai neînțeleasă dintre eroinele lui Ibsen. Nora, monstruoasă la fel ca o amazoană (rescriind regulile căsătoriei și granițele dintre femeie și *mașina-ca-păpușă sau marionetă*) este, consider, studiul de caz exemplar despre femeia-ca-păpușă în sens metaforic, ce devine la propriu, sau e pe calea devenirii- (în sens deleuzian) femeie. Cu Nora, devenirea-femeie trece prin păpușă și sora ei mai recentă, cyborg-ul.

Rămân însă actuale considerațiile Donnei Haraway din 1985? Eu susțin că da, și voi argumenta analizând în ce măsură *insight*-urile sale se verifică nu doar într-o piesă scrisă la 1879, ci și în rescrierile sale contemporane. În plus, cele mai recente considerații feministe legate de liminalitate îi aparțin unei admiratoare și eleve a Donnei Haraway extrem de influentă în prezent: Rosi Braidotti. Inspirată de Haraway și Deleuze, feministă și adeptă a unui materialism afirmativ, precum și avocată a unei subiectivități nomade, Braidotti face, în volumele sale, apologia nomadismului, a postumanului și, de cel mai mare interes pentru lucrarea de față, a metamorfozei. Pentru că Braidotti este și una dintre cele mai înfocate susținătoare a lui Deleuze, a cărui devenire-femeie constituie una din secțiunile-cheie ale capitolului următor, aleg să tratez conceptele lui Braidotti pe larg acolo. Tot ce aș mai adăuga deocamdată legat de relevanța manifestului lui Haraway este că, întrebată într-un interviu care au fost romanele sau eseurile care au influențat-o cel mai mult în calitate de scriitoare, una din cele mai apreciate – de public și de critică – scriitoare de astăzi, Elena Ferrante, numește

183. Adrienne Rich, „Anger and Tenderness”, în *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, W.W. Norton & Company, 1986, pp. 21-40 („anger and tenderness”).

două texte, primul în ordinea menționării fiind „manifestul Donnei Haraway pe care l-am citit cu vinovată întârziere”¹⁸⁴.

Dacă liminalitatea este o caracteristică (permanentă) a grupurilor marginale, era firesc să o găsim analizată și în cadrul mult mai recent dezvoltatelor studii despre identitatea de gen. Ben Vincent, cercetător ce se identifică ca persoană non-binară, analizând această identitate ce refuză dihotomiile de gen în recentul său volum *Non-Binary Genders: Navigating Communities, Identities and Healthcare*, afirmă: „Conceptul de liminalitate a fost adus într-o gamă largă de analize sociologice ale lui «*in-between*» care rezonază cu negocierile non-binare caracteristice comunităților queer sau domeniului sănătății”¹⁸⁵ – un exemplu din sănătate fiind bolnavii cronici, care nu sunt nici „bolnavi”, nici „sănătoși”. Ben Vincent analizează în lucrarea sa notații din jurnalele unor persoane non-binare, într-unul din jurnale apărând un colaj cu o definiție de dicționar amplasată deasupra și în mijlocul unui fundal alcătuit din pete roz și albastre: „LIMINAL adj. ocuparea unei poziții la, sau de ambele părți ale unei granițe sau ale unui prag”¹⁸⁶. De asemenea, despre alți doi dintre participanții la studiul său, Jen și Frankie, care recunoscuseră explicit că în cazul lor non-binaritatea poate „vira către binar”¹⁸⁷, spune: „Experiențele lui Frankie și Jen ca non-binari pot fi înțelese ca liminale, de vreme ce identificarea acesta a fost pentru ei o fază liminală, poziționată între identități (orientate binar)”¹⁸⁸. Astfel, dat fiind accesul

184. Elena Ferrante, *Frantumaglia: Viața și scrisul meu*, traducere din italiană de Cerasela Barbone, București, Pandora M, 2019, p. 334.

185. Ben Vincent, *Non-Binary Genders: Navigating Communities, Identities and Healthcare*, Bristol, Policy Press, 2020, p. 111 („The concept of liminality has been deployed in a wide range of sociological analyses of the «*in-between*» that resonate with non-binary negotiations of queer communities and healthcare”).

186. *Ibidem*, p. 113 („LIMINAL adj. – occupying a position at, or on both sides of, a boundary or threshold”).

187. *Ibidem*., p. 102.

188. *Ibidem*, p. 112 („Frankie’s and Jen’s experiences as non-binary can be understood as liminal, as this identification was for them an intermediary phase, positioned between (binary-oriented) identities”).

din prezent la o multitudine de concepte de gen, legitimate la nivelul instituțiilor medicale sau al comunității, nu mai vorbim de o liminalitate permanentă, ci de liminalități temporare, între forme diferite de identitate între care oamenii se pot mișca mult mai fluid. Această nuanță se încadrează în observația mai generală că „indiferent dacă indivizii experimentează nonbinaritatea ca fiind liminală, fluidă sau statică, e util să considerăm formarea identității ca pe un proces temporal fără un final fix”¹⁸⁹.

Dacă, așa cum ne-a arătat Victor Turner, liminalitatea tradițională, normativă, prescrisă de sistem avea o durată fixă și un rol precis în conturarea unei identități în egală măsură prescrise de sistem, astăzi liminalitatea își extinde granițele, se manifestă mult mai difuz, putând deveni, și nu doar pentru categoriile marginale, o stare recurentă sau chiar permanentă. O dovedesc cercetările antropologice contemporane asupra liminalității.

II.2.7. Cercetări antropologice contemporane asupra liminalității – de la *limonoid* și *schismogeneză* la *limivoid* și *liminalitate permanentă*

Astăzi, conceptul de liminalitate cunoaște un reviriment: de la lucrările antropologului Bjørn Thomassen și ale sociologului maghiar Árpád Szakolczai (fondatori ai *International Political Anthropology Journal*), la profesorul de psihologie socială Paul Stenner și la Susan Broadhurst, profesor emerit la Universitatea Brunel din Londra, cercetătoare a domeniilor referitoare la *performance* și *new media*, care a dedicat un studiu actelor liminale din *performance*-ul contemporan, acești cercetători chestionează felul în care conceptul de liminalitate ne ajută să înțelegem lumea și respectiv artele performative

189. *Ibidem*, p. 131 („I conclude that regardless whether individuals experience nonbinary identity as liminal, fluid or static, it is useful to consider identity formation as a temporal process which has no fixed end”).

de azi. În momentul în care scriu această capitole, în al doilea an al pandemiei COVID-19, este de altfel cât se poate de limpede că trăim vremuri liminale. Bjørn Thomassen consideră că liminalitatea leagă nivelul macro de cel micro, schimbările la nivel social fiind oglindite în cele la nivel individual și invers, liminalitatea deschizând ușa către „o lume a contingenței unde evenimentele și sensurile – și cu adevărat «realitatea» însăși – pot fi modelate și purtate în direcții diferite”¹⁹⁰. Nu cred că se poate da o definiție mai bună pentru vremurile pe care le trăim: vremuri de schimbare la nivel micro și macro, în care simțim că putem fi purtați către orice fel de lume, mai puțin înapoi în cea din care am fost smulși.

Cercetările menționate mai sus, deși recente, aparțin totuși unei epoci ce pare foarte îndepărtată – perioada pre-pandemică – și ar fi interesantă o cercetare dedicată acestei perioade intens liminale pe care pandemia o extinde la scară planetară. Studiul lui Bjørn Thomassen a fost publicat în 2014 și se referă la liminalitatea acelor ani. Criza financiară, moda *bungee jumping*-ului, globalizarea și revoluțiile politice sunt tot atâtea fenomene în care Thomassen identifică liminalitatea, lansând un nou termen, în completarea *liminoid*-ului lui Victor Turner: *limivoid*. Antropologul danez identifică *bungee jumping*-ul ca metaforă pentru apetitul contemporan al experienței de prag sau limită, apetit caracterizat de o perpetuă căutare compulsivă a stimulării și excitării. Aceste experiențe nu sunt transformatoare, nu presupun o trecere „dincolo”, *limivoid*-ul manifestându-se în „experiențele incitante sau în proximitatea morții, o săritură în inima nimicului, o căutare disperată a experienței într-o lume a excesului ontologic”¹⁹¹. Un om ce înfruntă

190. Bjørn Thomassen, *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 7. (trad. mea; în original, „Liminality opens the door to a world of contingency where events and meanings – indeed «reality» itself – can be moulded and carried in different directions“).

191. *Ibidem*, p. 169 (trad. mea; în original „«limivoid»: the inciting of near-death experiences, a jump into nothingness, a desperate search for experience in a world of ontological excess“).

abisul sărind în gol este o imagine aproape arhetipală a liminalității, observă Thomassen, care explorează sensul acestei pasiuni contemporane analizând câteva ritualuri arhaice precum ritualul *gol* din Melanesia, ritualul *volador* din Mexic sau ritualul *Charak-puja* din India. Originar din Insula Pentecost, Vanuatu, ritualul *gol* este de fapt chiar sursa de inspirație a experienței numită *bungee jumping*: un rit de trecere practicat primăvara de bărbații de pe această insulă, care sar, legați cu liane, de pe turnuri înalte de peste douăzeci de metri. Fiecare săritor își alege singur lianele și își construiește singur platforma de pe turnul de sărituri. Thomassen arată că ritualul este atât unul individual – dove-direa bărbăției –, cât și unul sezonier, legat de ciclul cultivării ignamelor. Și mai complex, ritualul *voladora* din Mexic pare a fi legat atât de vechi ritualuri sacrificiale, cât și de recoltă, fertilitate și elemente. Thomassen notează apropierea speculative ce s-au făcut între acest ritual și inscripțiile în piatră găsite în Suedia, la Lilla Gerum, ce indică posibilitatea ca acest ritual al zborului să fi fost practicat și în Peninsula Scandinavă. Reminiscente ale acestuia putem citi în *Zborul îngerului*, o atracție cu nume creștinizat a Carnavalului de la Veneția, ce constă într-un *performance*: un acrobat care sare de pe clopotnița Catedralei San Marco și aterizează în mijlocul Pieței San Marco. Voi reveni asupra acestui ritual și a tabuurilor care-l înconjoară (riscul căderii și al morții în cazul nerespectării abstenenței sexuale de către unul dintre participanții la ritual) în discuția legată de caracterul ritualic al pieselor lui Ibsen.

Această asemănare a *bungee jumping*-ului cu riturile de trecere este un argument, pentru Thomassen, că *liminoid*-ul lui Victor Turner scapă din vedere faptul că „adesea sporturile extreme iau forme intens ritualiste, cu toate că, în mod evident, nu într-un cadru religios”¹⁹². De

192. *Ibidem*, p. 186 („often the case that the performance of extreme sports takes on highly ritualistic forms, although clearly no longer within a religious framework“).

asemenea, Thomassen argumentează împotriva caracterului individual: multe din sporturile extreme (încadrate de Turner drept fenomene liminoide) se practică împreună, sau sunt postate pe Internet, în căutarea unui public cu care fenomenul se vrea împărtășit. De asemenea, la fel ca *bungee jumping*-ul, multe fenomene liminoide sunt lipsite de caracterul subversiv, anti-structură, teoretizat de Turner. Pentru toate aceste motive, Thomasson propune folosirea termenului de *limivoid*: „o săritură în vid – și atât. E amuzant, desigur, un scurt râs, un moment de întâlnire jucăușă cu moartea, și înapoi la normalitate”¹⁹³. Nesatisfăcând nimic, experiența se cere repetată iar și iar – la fel ca în cazul jocurilor de noroc. De aici paradoxul sesizat de antropolog: trăim într-o lume în care are loc o implozie a liminalului, ce tinde să cucerească centrul – suntem mereu în căutare de experiențe tari, de limită –, dar, în același timp, așa cum arată Árpád Szakolczai, configurația culturală în care trăim este închisă la experiențe transformatoare autentice, paradox ce duce de fapt la o teamă culturală, și poate chiar „la o *negare* culturală a liminalității, și într-adevăr a experienței transformatoare ca atare”¹⁹⁴.

Antropologul maghiar Árpád Szakolczai, într-un articol dedicat în 2009 liminalității și experienței, consideră că succesul rapid cu care Victor Turner a impus termenul descoperit de van Gennep la sfârșitul deceniului al șaptelea din secolul trecut a venit cu prețul asocierii liminalității cu cultura hippie, în timp ce „aspectele periculoase, tulburătoare, generatoare de anxietate ale anumitor perioade de tranziție, conflict și criză au fost pur și simplu ignorate”¹⁹⁵ – așa cum, susține Szakolczai mai departe, a fost ignorat și faptul că liminalitatea este un concept central al filosofiei. De interes

193. *Ibidem*, p. 188.

194. *Ibidem*, p. 189 („perhaps even a cultural *denial* of liminality, and indeed of transformative experience as such”).

195. Árpád Szakolczai, „Liminality and Experience: Structuring Transitory Situations and Transformative Events“, *International Political Anthropology*, nr. 2 (1), 2009, p. 142.

pentru lucrarea de față este, însă, felul în care Szkolczai asociază liminalității trei termeni interconectați: *imitație*, *trickster* și *schismogeneză*.

Legat de imitație, Szkolczai arată că, deși Piaget și alți psihologi susțin că numai copiii imită, totuși „de câte ori orice adult intră într-o situație liminală, impulsul de a imita redevine puternic”¹⁹⁶, situație pe care o subliniază cu *insight*-ul, folosit într-o notă de final, că termenul „adult” se identifică în discursul cotidian cu pornografia (ca în sintagma „conținut pentru adulți”), pornografia fiind una din cele mai bune ilustrări ale naturii imitative a comportamentului uman – deci, iată, proprie nu doar copiilor. Poate că exemplul teatral cel mai bun pentru felul în care o situație liminală activează impulsul mimetic este celebra capcană de șobolani din *Hamlet*: prins într-o situație-limită, prințul Danemarcei găsește că puterea cea mai mare (și vorbim de un prinț) este forța demascatoare a imitației. De altfel, arată Szkolczai, și Turner a subliniat caracterul mimetic al înscenării rituale a crizei, și nu întâmplător René Girard, părintele teoriei dorinței mimetice, își recunoaște afinitatea intelectuală cu Gregory Bateson și Victor Turner, la care, de altfel, face multiple referiri în *Violența și sacrul*. Imitația, însă, arată sociologul maghiar, pune, în situații liminale, o problemă majoră: „întrebarea-cheie este cine reușește să-i convingă pe ceilalți să-l urmeze ca model”¹⁹⁷, ceea ce ne aduce la tema personajelor carismatice și a trickster-ilor.

Tricksterul, personaj arhaic folcloric sau mitologic – Szkolczai îi dă ca exemple, printre alții, pe Hermes, Prometeu, Pulcinella, Arlechino, Nastratin Hoge și coiotul din mitologia nord-americană – este un personaj de margine. Pofta lui exagerată (de mâncare, băutură, sex, povești și ficțiune) îl face nociv pentru societate, deci un personaj marginal. Situațiile liminale aduc însă pierderea certitudinilor,

196. *Ibidem*, p. 154 („but whenever any adult enters a liminal situation, the impulse to imitate again becomes strong”).

197. *Ibidem*, p. 154 („the key question is who manages to convince others to follow him as a model”).

amplifică comportamentul mimetic, iar tricksterul poate fi confundat cu un lider carismatic, tocmai pentru că, trăind în margine, își păstrează capul limpede în situații de criză și îi seduce și controlează pe oameni, strategie prin care liminalitatea poate fi perpetuată la nesfârșit, așa cum vom vedea în analiza la rescrierea tragediei *Bacantele*.

Starea de liminalitate permanentă la care se ajunge prin intermediul manipulării unui trickster este foarte bine descrisă, potrivit profesorului maghiar, de termenul de *schismogeneză*, care-i aparține antropologului Gregory Bateson (cel căruia îi aparține și termenul de *platouri*, ce a dat cadrul conceptual celui de-al doilea volum din *Capitalism și schizofrenie*, căruia îi este dedicată o secțiune din capitolul următor).

Bateson folosește pentru prima dată termenul într-un articol din 1935, în care discută „diferențierea sau schismogeneza”¹⁹⁸ dintre grupuri sociale, ce poate fi simetrică (de pe poziții egale, când ambele grupuri se poartă în același fel cu membrii din interior, și în același fel, dar diferit, cu membrii celuilalt grup) sau complementară (când fiecare grup are reguli diferite de comportament în interior, cât și cu celălalt grup, de obicei unul din grupuri fiind asertiv, iar celălalt submisiv). Un al treilea tip de interacțiune este cel bazat pe reciprocitate (de exemplu, un grup vinde un bun celui de-al doilea, apoi al doilea grup poate vinde același bun celui dintâi) care, în sine, nu duce la schismogeneză și care o poate atenua în cazul diferențierii predominant simetrice sau complementare.

O definiție și o analiză mult mai amplă a schismogenezei vor fi realizate de Bateson un an mai târziu, în cartea sa dedicată ritualurilor *naven* al populației iatmul din Noua Guinee: „Aș defini schismogeneza ca pe un proces de diferențiere în normele comportamentului individual, rezultând

198. Gregory Bateson, „Culture Contact and Schismogenesis“, *Man*, vol. 35, dec. 1935, p. 181.

din interacțiuni individuale cumulative”¹⁹⁹. Conceptul, consideră Bateson, este extrem de util pentru studierea felului în care se modelează individualitatea, în contextul mai larg în care psihologia socială, crede antropologul, poate fi văzută, concret, drept studiul „reacțiilor indivizilor la reacțiile altor indivizi”²⁰⁰ – ceea ce consider că este o cărămidă fundamentală în procesul scrierii unei opere dramatice. De fapt, fiecare nouă replică dintr-o piesă ar putea fi privită ca o reacție a personajului la reacția personajului care a rostit (de fapt a (re)acționat prin) replica precedentă.

Studiind ethosurile diferite ale celor două sexe în cazul populației iatmul (în linii extrem de mari, bărbații iatmul sunt asertivi, mândri, lăudăroși, conflictuali, histrionici, în timp ce femeile sunt submisive, prietenoase și cooperante, în general public pasiv al spectacolelor și ritualurilor masculine), Bateson se întreabă dacă nu cumva această diferență predispune la schismogeneza complementară, dar subliniază că schismogeneza apare și în relații particulare, între indivizi din societatea vestică contemporană (de la 1935), dând ca exemplu schismogeneza complementară din cadrul unei căsnicii, când soțul copiază relația complementară avută în copilărie cu mama. Pe lângă unele speculații psihologice și psihiatrice (pornind de la *insight*-ul că aceste diferențe tind să se amplifice progresiv), Bateson punctează și schismogenezele politice ale vremii sale (simetrică, în cazul națiunilor aflate în conflict, respectiv complementară între dictatori și popoarele lor sau grupuri și clase sociale). Legat de amplificarea progresivă, antropologul este conștient că există riscul interpretării inevitabilității acestei progresii conflictuale și că mai potrivit ar fi să privim schismogeneza

199. Gregory Bateson, *Naven: A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936, p. 175 („I would define schismogenesis as a process of differentiation in the norms of individual behaviour resulting from cumulative interaction between individuals“).

200. *Ibidem* („the reactions of individuals to the reactions of other individuals“).

„ca pe un proces de schimbare care e în unele cazuri ori controlat, ori contracarat de procese inverse”²⁰¹, procese care, la fel ca schismogeneza, cumulează reacțiile indivizilor la reacțiile membrilor grupului opus. Doar că, „în loc să ducă spre creșterea ostilității reciproce, procesul invers duce mai degrabă în direcția iubirii reciproce”²⁰².

Utilitatea conceptului de schismogeneză, consideră Bateson, rezidă într-o cercetare a condițiilor de care depinde schismogeneza. Eu cred că exact aceeași este utilitatea conceptului pentru omul de teatru. Așadar, spune Bateson, schismogeneza „e imposibilă în lipsa unor circumstanțe sociale în care indivizii implicați sunt ținuți împreună de o anumită formă de interes comun, dependență reciprocă sau statut”²⁰³. Un alt factor favorizant este situația în care comportamentul uneia dintre părți este etichetat ca asertiv în mod cultural, iar de la cealaltă parte implicată se așteaptă, tot cultural, un răspuns submisiv. Cât despre contracararea schismogenezei, un factor important poate fi contrabalansarea unui tip de schismogeneză cu celălalt. Spre exemplu, o diferență complementară va fi contrabalansată de introducerea unei mici diferențe simetrice (de exemplu, nobilul care concurează sportiv cu supușii lui poate avea „un efect curios de disproporționat în ușurarea tensiunii schismogeneice din relație”²⁰⁴).

Aș dori să mai rețin din articolul citat al sociologului maghiar o observație despre experiență: făcând referire la descoperirea de către Victor Turner, în 1970, a operei sociologului Wilhelm Dilthey, Szakolczai consideră că exact eșecul lui Dilthey de a descoperi o structură a experienței

201. *Ibidem*, p. 190 („a process of change which is in some cases either controlled or continually counteracted by inverse processes”).

202. *Ibidem*, p. 197 („Instead of leading to an increase in mutual hostility, the inverse process leads rather in the direction of mutual love”).

203. *Ibidem*, p. 183 („is impossible unless the social circumstances are such that the individuals concerned are held together by some form of common interest, mutual dependence, or by their social status”).

204. *Ibidem*, p. 193 („this may have a curiously disproportionate effect in easing the schismogenic strain in the relationship”).

își găsește răspunsul în structura riturilor de trecere (van Gennep și Turner), astfel încât „[s]oluția e recunoașterea faptului că ordinea secvențială a ritului de trecere este structura experienței trăite”²⁰⁵. Practic, structura ritului de trecere este structura experienței trăite. Este vorba de experiența semnificativă, nu de simpla experiență, ci de „o experiență” („*an experience*”), termen al lui Dilthey pe care Victor Turner îl traduce astfel:

„Simpla experiență e pur și simplu suportarea și acceptarea pasivă a evenimentelor. O experiență, ca o piatră într-o grădină Zen de nisip, se evidențiază din monotonia orelor și anilor care trec și formează ceea ce Dilthey numește «o structură de experiență». Cu alte cuvinte, nu are un început și sfârșit *arbitrar*, rupt de firul cronologic al temporalității, ci ceea ce Dilthey numea «o inițiere și o consumare».”²⁰⁶

Așadar, „o «experiență» înseamnă că vechile certitudini sunt înlăturate și cineva intră într-o stare delicată, nesigură, maleabilă; cuiva i s-ar putea întâmpla ceva ce alterează chiar miezul ființei sale”²⁰⁷. Această frază ar putea sta foarte bine la începutul oricărui tratat de scriere dramatică, așa cum vom vedea în capitolul în care voi cartografia dramaturgia liminalității.

205. Árpád Szokolczai, „Liminality and Experience”, p. 147 („The solution is the recognition that the sequential order of a rite of passage is the structure of lived experience”).

206. Victor Turner, „Dewey, Dilthey and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience”, în Victor Turner, Edward M. Bruner (coord.), *The Anthropology of Experience*, Urbana, University of Illinois Press, p. 35 (sublinierile îi aparțin lui Turner; în original: „Mere experience is simply the passive endurance and acceptance of events. An experience, like a rock in a Zen sand garden, stands out from the evenness of passing hours and years and forms what Dilthey called a «structure of experience». In other words, it does not have an *arbitrary* beginning and ending, cut out of the stream of chronological temporality, but has what Dewey called «an initiation and a consummation»”).

207. Árpád Szokolczai, „Liminality and Experience”, p. 148 („an «experience» means that once previous certainties are removed and one enters a delicate, uncertain, malleable state; something might happen to one that alters the very core of one’s being”).

Un alt concept contemporan ce ține de liminalitate este cel de „liminalitate permanentă” (*permanent liminality*), lansat de sociologul Árpád Szakolczai în volumul său *Reflexive Historical Sociology*, publicat în anul 2000. Argumentând pentru o nouă ramură a sociologiei, la intersecția teoriei sociale și a sociologiei istorice, sociologul merge pe firul vieții și operei unei serii de gânditori – Norbert Elias, Frank Borkenau, Erik Voegelin, Lewis Mumford – a căror muncă „combină experiența personală cu cercetarea pe termen lung și reflexivitatea, atât asupra experienței, cât și a rezultatelor cercetării. Este acel tip de «metodă» de lucru ce poate fi însumată de adjectivul «recognitiv»²⁰⁸. Firul acestor gânditori duce la marea operă, în viziunea sociologului, a lui Weber și Foucault, marii „sociologi istorici reflexivi”²⁰⁹. De interes pentru cercetarea noastră este, în prima parte a volumului, mai ales felul în care Szakolczai urmărește modul în care biografia gânditorilor menționați se împletește cu opera lor, cu accent pe importanța momentelor liminale din viața acestora – un demers similar, însă mult comprimat, voi face, în contextul analizei piesei *O casă de păpuși*, în legătură cu biografia lui Henrik Ibsen. Cât despre conceptul de *liminalitate permanentă*, teoretizat în a doua parte a lucrării lui Szakolczai, el rezultă din citirea *insight*-urilor acestor gânditori prin filtrul liminalității lui Victor Turner și al dorinței mimetice a lui Girard, doi reprezentanți ai „sociologiei antropologice reflexive”²¹⁰. Szakolczai identifică astfel principalele teme ce unesc viziunile despre modernitate ale gânditorilor pomeniți:

„Cele trei dimensiuni principale discutate mai sus, problematizarea adevărului și a cunoașterii, căutarea

208. *Idem*, *Reflexive Historical Sociology*, Londra, Routledge, 2000, p. 99 („combines personal experiences with the pursuit of long-term research and reflexivity both on the experiences and the results of the research. It is this type of work «method» that is captured by the adjective «recognitive»”).

209. *Ibidem*, p. 1 („Reflexive historical sociologists”).

210. *Ibidem*, p. 220 („reflexive anthropological sociology”).

ordinii în «interiorul» sinelui sau în regularizarea felului în care își duc viața indivizii, caracteristică «religiilor și filosofiilor axiale», și a interesului față de «instituții închise», toate pot fi concepute ca răspunsuri la escaladarea violentă a unei «mimetici a dorinței» în condițiile unei liminalități prezente la scară mare.»²¹¹

Permanentizarea liminalității se produce cu două condiții: în primul rând, ordinea lumii nu este suspendată voluntar, ca în ritualurile tribale, ci suferă un colaps din care caută să-și revină fără a ști cum și, în al doilea rând, lipsesc maștrii de ceremonii care să conducă întregul proces. Această permanentizare apare atunci când oricare din cele trei etape identificate de Turner (separare, liminalitate, reagregare) „îngheață”. Blocarea în faza de separare poate fi exemplificată, cum a observat și Turner, de ordinele monastice și secte, aceasta fiind și etapa în care poate apărea sentimentul de *communitas*. Blocarea în faza a doua, de liminalitate în sine, are de-a face cu permanentizarea interpretării unor roluri, ritualul în sine fiind un *performance*, cum a simțit Turner. Ideea trimite la Erwin Goffman, dar în primul rând la Weber, după care, așa cum observă Szkolczai, membrii sectelor protestante din America trebuie „să confirme în mod repetat și pozitiv, nu doar să evite actele negative”²¹². Primul exemplu din dramaturgie care-mi vine în minte este *Moartea unui comis-voiajor*. Am putea spune că starea de liminalitate permanentă în care trebuie să-ți dovedești constant valoarea, să „performezi”, cum

211. *Ibidem*, pp. 210-211 („The three main dimensions discussed above, the problematization of truth and knowledge, the search for order in the «inside» of the self or in the regularization of the life-conduct of individuals which is characteristic of the «axial religions and philosophies», and the interest in «closed institutions», can all be conceived as answers to the general problem of the violent escalation of a «mimetics of desire» under conditions of real world large-scale liminality”).

212. *Ibidem*, p. 214 („but had to prove themselves repeatedly and positively and not just avoiding negative acts”).

grăitor zice un barbarism corporatist de data recentă, este o stare pe care Willy Loman nu o mai poate susține. El nu mai poate *performa*, nu mai poate susține liminalitatea în permanență, iar căderea din această stare nu echivalează cu o întoarcere la ordinea anterioară *performance*-ului, pentru că ea s-a pierdut, vechea ordine e de mult în colaps, starea de prăbușire totală devenind astfel singura în care se poate „întoarce” eroul din liminalitatea lui permanentă. Firește, același blocaj într-un rol dezirabil prescris este cel care-o ține agățată pe Nora într-o căsnicie mincinoasă, înțepenită într-un rol social, adică în faza a doua a liminalității, așa cum arăta sociologul Árpád Szokolczai. În fine, liminalitatea permanentă creată prin blocarea în cea de-a treia fază, cea de redresare, este cea mai rară. Szokolczai dă exemplul *Odissei* lui Homer, în care Ulise este suspendat permanent exact în această reîntoarcere. Din dramaturgia universală recentă, Krum, eroul lui Hanoch Levin, este poate cel mai bun exemplu de erou suspendat tragic într-o permanentă reîntoarcere. Exemplul colectiv dat de sociologul maghiar este, pe lângă America (țara celor care au făcut „marea trecere” peste ocean), bolșevismul de tip sovietic, regimul comunist fiind instaurat la finalul războiului și perpetuând și permanentizând starea de „revoluție” sau, așa cum îmi amintesc din copilăria mea de pionieră a Republicii Socialiste România, starea de „luptă pentru pace”, ca și cum războiul nu s-ar fi terminat de fapt.

În final, sociologul maghiar atrage atenția asupra potențialului, dar și pericolului ce rezidă în folosirea identității ca antidot pentru liminalitatea permanentă. Identitatea poate lega omul de un rol permanent, îl poate ancora, scoțându-l din bucla liminalității permanente, cu riscul că identitatea poate deveni o metodă de îndoctrinare. Acest avertisment rezonează cu ideile unui important sociolog contemporan, David Le Breton, care, într-o recentă lucrare, *Evadarea din sine: O tentație contemporană*, insistă din perspectivă sociologic-antropologică asupra presiunii pe care omul contemporan o resimte în fața aparentei libertăți de a-și crea

propria identitate, presiune la care răspunde cu strategii de evadare care se transformă în ceea ce sociologul numește evadarea din sine. Vom discuta pe larg acest concept în capitolul trei, referitor la fabulă și identitate.

Pe de altă parte, continuă Szokolczai, căutarea identității și a unui sens este vitală pentru oricare dintre noi – inclusiv la un nivel meta, așa adăuga eu, pentru autorii dramatici interesați de multiplele identități ale personajelor lor, reflectate prin prisma propriei identități. E timpul, deci, să explorăm implicațiile (transdisciplinar-)psihosociale ale liminalității.

II.2.8. Liminalitatea – o perspectivă psihosocială

În cartea sa *Liminality and Experience: A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial*, profesorul de psihologie socială Paul Stenner duce mai departe observațiile lui Árpád Szokolczai și ale lui Bjørn Thomassen, conturând teoria *tehnologiilor liminale afective*. Distingând între experiențele liminale *spontane*, care ni se întâmplă, și cele *fabulate*, adică „evenimente performative pe care «le facem noi înșine», în sensul că născocim cu artă experiențe liminale”²¹³, Stenner formulează premisa că riturile de trecere pot fi văzute „ca un fel de tehnologie pentru producerea de experiențe care ne mișcă, ce duc la transformare psihosocială”²¹⁴, motiv pentru care el le numește *tehnologii liminale afective (liminal affective technologies)*. Pornind de la rituri, oamenii au dezvoltat însă și alte tehnologii liminale afective, precum artele, sporturile și jocurile, o idee întâlnită și la Rozik, chiar dacă Stenner susține rolul primordial al ritualului.

213. Paul Stenner, *Liminality and Experience: A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial*, Londra, Palgrave Macmillan, 2017, p. 15 („are performative events which we «do to ourselves» in the sense that we artfully contrive the liminal experience”).

214. *Ibidem*, p. 24 („Rituals can thus be thought of as a kind of technology for producing *moving* experiences that are conducive of psychosocial transformation”).

Așadar, și dramaturgia ar putea fi văzută ca o astfel de tehnologie liminală afectivă, cu atât mai mult cu cât dramaturgia este și locul în care teoria lui Stenner se intersectează cu *drama socială* a lui Turner. Parcă pentru a ne ajuta cu argumente în favoarea dramaturgiei liminalității, Stenner continuă cu analiza unei fabule a lui Esop, în care identifică ceea ce el numește o experiență de tip „aceasta nu este” („*this is not*” experience). Pornind de la celebrul tabloul al lui Magritte, *Aceasta nu este o pipă*, Stenner preia formula „aceasta nu este” pentru a explica povestea lui Esop despre câinele care-și privește reflexia în apă, se luptă cu ea și ajunge să piardă osul (în alte variante, bucata de carne) și, în fine, să realizeze ce reprezenta acea reflexie. Potrivit lui Stenner, fabula surprinde câinele în timp ce-și atinge limitele înțelegerii și ne redă „emoția (surpriza, șocul) asociate cu ocazia liminală în forma simbolică tangibilă și durabilă a unei imagini”²¹⁵. Aceasta e imaginea câinelui privind-se în apă și, chiar dacă pare o imagine simplă asociată cu o fabulă simplă (și moralizatoare), cred că un bun exemplu de astfel de imagine din dramaturgie este imaginea Norei trântind ușa în urma sa în piesa *O casă de păpuși*. Această imagine încapsulează, după metafora bobului de nisip ascuns în perlă, folosită de Stenner, exact experiența de tip „aceasta nu este” pe care a avut-o Nora în legătură cu căsnicia sa. *Aceasta nu e o căsnicie adevărată*, ar fi putut spune Nora trântind celebra ușă. Potrivit lui Stenner, piesa lui Ibsen ar fi o *ocazie liminală concepută (devised liminal occasion)*²¹⁶, spre deosebire de ocaziile liminale spontane, liminalitatea fiind în joc în ambele situații și putând apărea oricând în viețile noastre.

Stenner face trimitere la lucrările cercetătoarei Tania Zittoun, profesoară de psihologie la Institutul de psihologie

215. *Ibidem*, p. 81 („The fable renders and presents the emotion (surprise, shock) associated with the liminal occasion into the tangible and enduring symbolic form of an image”).

216. *Ibidem*, p. 275.

și educație al Universității Neuchâtel, și ale colegilor săi, care discută operele de artă ca resurse simbolice ce dau sens tranzițiilor din viață. În recentul lor volum *Imagination in Human and Cultural Development*, Tania Zittoun și Alex Gillespie propun o teorie a imaginației ce funcționează în *looping* sau buclă: persoana care-și imaginează face o buclă în prezent, punând pauză *experienței proximale* (*proximal experience*) și trăind o *experiență distală* (*distal experience*)²¹⁷. Vom reține aceste concepte, pe care le consider utile atât în analiza experiențelor prin care trec personajele dintr-o operă dramatică, cât și spectatorii unui spectacol de teatru. Astfel, *experiențele proximale* sunt în primul rând ancorate în experiențele corpului, în aici și acum, acolo unde e situată persoana. Ele sunt legate de constrângeri sociale și îngrădiri materiale. În cazul lor, timpul este ireversibil, iar acțiunile au efecte cauzale. *Experiențele distale*, pe de altă parte, ne transportă în afara cadrului imediat, spre trecut, viitor, abstracțiuni sau lumi fantastice, și sunt relativ independente de constrângeri materiale. Autorii subliniază că această independență este totuși doar relativă, dacă ne gândim că cei flămânzi visează la mâncare și că alarma de incendiu din vis poate fi provocată de sunetul deșteptătorului, dar și că o recuzită materială poate fi folosită, cum se întâmplă în cazul jocului de copii sau al teatrului. De asemenea, experiențele distale pot fi foarte personale sau pot fi organizate, precum o comemorare sau o proiecție de film.

Voi reveni la lucrarea lui Zittoun și Gillespie în capitolul al doilea al lucrării, cu referire la instrumentele dramaturgului, în secțiunea dedicată visului.

Până atunci, însă, e timpul să vedem mai pe larg cât de răspândite sunt experiențele liminale de tipul „aceasta nu este” teoretizate de Paul Stenner, precum și alte tipuri de experiențe liminale în fabulele pieselor de teatru realiste, așa cum au fost ele analizate structural de cei mai cunoscuți autori de manuale de scriere dramatică, începând cu Aristotel.

217. Tania Zittoun, Alex Gillespie, *Imagination in Human and Cultural Development*, Londra, Routledge, 2016, p. 9.

II.2.9. Liminalitatea în analiza *performance-ului*, azi: între *normă liminală* și *acte liminale*

Înainte de a recadra și testa conceptul de liminalitate în analiza și construcția dramei, este necesar să vedem cum a evoluat acest termen în studiile despre *performance*. *Liminalitatea* a intrat în studiile de *performance* pe ușa din față și chiar din prima clipă, așa cum am văzut, odată cu colaborarea dintre Victor Turner și Richard Schechner.

În articolul „The Liminal-Norm”, apărut în 2007 în antologia Routledge *The Performance Studies Reader*, profesorul și autorul Jon MacKenzie subliniază faptul că acest termen rămâne unul dintre cele mai citate când vine vorba de eficiența performativă, dând ca exemple recente atât un articol al lui Richard Schechner – deloc surprinzător –, cât și studiul dedicat de Marvin Carlson *performance-ului* în 1996, în care atribuie acestuia o natură liminoidă²¹⁸. Prin puterea sa transformatoare observată de Erika Fischer-Lichte, prin simțul ocaziei și al focusului, prin semnificația socială și fizicitatea actului, *performance-ul* inerent liminoid reușește, după Carlson, să fie „una din cele mai puternice și eficace proceduri pe care societatea umană le-a dezvoltat pentru procesul nesfârșit și pasionant al autoreflexiei culturale și personale, al experimentării și înțelegerii”²¹⁹.

Bazându-se pe aceste două exemple ale lui Schechner și Carlson, Jon MacKenzie observă că liminalitatea rămâne un factor-cheie în evaluarea eficienței, atât a *performance-ului* cultural, cât și a studiilor de *performance*, indiferent dacă această eficiență este transgresivă (din afara puterii, transgresând granițele acesteia) sau rezistentă (deci din interiorul sistemului)²²⁰.

218. Marvin Carlson, *Performance*, p. 180.

219. *Ibidem*, p. 181 („one of the most powerful and efficacious procedures that human society has developed for the endlessly fascinating process of cultural and personal self-reflexion, experimentation, and understanding”).

220. Jon McKenzie, „The Liminal-Norm”, în Henry Bial (coord.), *The Performance Studies Reader*, Londra, Routledge, 2007, p. 27.

Paradoxul sesizat de Mckenzie este că, deși liminalitatea se referă de cele mai multe ori la marginalizare și marginalizați, la transgresarea limitelor, folosirea persistentă a termenului în domeniu „*a transformat liminalitatea într-un fel de normă*”²²¹ (s.a.), motiv pentru care autorul creează sintagma de *normă liminală*, normă ce operează în situațiile în care valorizarea rezistenței sau a transgresiunii limitei devine ea însăși normativă, iar teoretizarea fenomenului devine, la rândul ei, subversivă. Sursa de inspirație pentru normativitatea liminală este interviul în care Foucault compară trecerea prin universitate cu un rit de inițiere prin care studenții sunt inițial excluși din societate, apoi reintegrați cu noi valori, dovedind astfel funcția normativă a universității. De altfel, funcția conservatoare a ritualului a fost recunoscută și de Turner, așa cum notează Mackenzie. Astfel, arată autorul, norma liminală dovedește cum forțele normative pot deveni mutaționale, dar și că orice model conceptual, chiar și creat pentru a celebra transgresiunea și rezistența, este limitat. Provocarea și în același timp soluția, arată autorul, este ca modelul conceptual să nu devină unul în sine normativ, să evite reducerea *performance*-ului la un singur model (teatru, ritual etc.) sau model teoretic (formalism, psihanaliză, feminism etc.), ci să tindă spre meta-modelarea propusă de Félix Guattari. Astfel, riturile liminale sunt doar unul din modelele posibile, un meta-model ce ne poate ajuta să resituăm înseși granițele și limitele teoriei despre *performance*, să reconsiderăm tipuri de *performance* ignorate tocmai din cauza normei liminale, chiar dacă ele fac parte deja din sistem. Paradoxal, arată Mackenzie, tocmai acceptarea acestor *performance*-uri normative și neliminale contribuie la spargerea noii norme, deci la cultivarea diversității. Doar așa putem ieși din capcana întrebării „cum definim *performance*-ul?”, înlocuind-o cu întrebarea mult mai specifică și eficace „«*Care performance?*»”²²², care

221. *Ibidem* („has made liminality into something of a norm”).

222. *Ibidem*, p. 30 („which performance“, s.a.).

neagă existența unui unic răspuns corect, invită la crearea de noi concepte și deschide spre multiple posibilități.

Consider că mutarea termenului de liminalitate și în zona dramei creează reflexii noi ale termenului, la intersecția cu noi concepte, operând minore și nomade variațiuni, prin care încerc să contribui la forța fertilă a acestui concept. Astfel, mai mult decât un nou efort de a consolida puterea normativă a liminalității, îmi propun ca în lucrarea de față să ajut acest concept să devină *nomad* și *minoritar*, *deteritorializându-l* și *reteritorializându-l* pe terenul dramei – concepte și atitudini deleuziene pe care le voi analiza în capitolul următor. În același timp, în spiritul observației lui Mackenzie, sunt conștientă că liminalitatea nu trebuie să devină o normă nouă, de data aceasta în dramaturgie. Dimpotrivă, consider că unul din cele mai importante roluri pe care ea le poate avea în scrierea dramatică este unul marginal, în care nu neapărat întreaga piesă are la bază o structură de dramă socială liminală, dar mici elemente, fragmente, personaje sau *plot*-uri secundare au în ele rămășițe de liminalitate. În acest scop, în ultima secțiune a acestui capitol voi prezenta o listă subiectivă de piese contemporane în care liminalitatea este prezentă în proporții și cu roluri diferite, bazate pe elemente rituale identificate de Ronald Grimes.

Revenind la forța contemporană a liminalității în studiile de *performance*, se cere menționat volumul *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, în care profesoara britanică specializată în *performance* și tehnologie Susan Broadhurst încearcă să definească *performance*-urile *liminale* folosind *insight*-uri din Kant, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Baudrillard și Lyotard. *Performance*-urile alese (create între anii '70 și '90) acoperă o plajă foarte variată, de la *Tanztheater*-ul Pinei Bausch la *Einstein on the Beach* al lui Robert Wilson, *Hamletmachine* al lui Heiner Müller, filmul *Pospero's Books* al lui Peter Greenaway, până la muzica formației

Nick Cave and the Bad Seeds. Susan Broadhurst identifică trăsăturile principale ale *performance*-ul liminal ca fiind hibridizarea, indeterminarea și desființarea distincțiilor ierarhice dintre cultura înaltă și cultura populară, precum și utilizarea celor mai noi dezvoltări în tehnologiile media, la care se adaugă și alte trăsături precum experimentul, inovația, marginalitatea, un interes pentru htonic și un accent pus pe intersemiotic²²³, prin care autoarea înțelege semnificarea atât lingvistică, cât și non-lingvistică (adică „vizuală, kinetică, gravitațională, proxemică, auditivă și așa mai departe”²²⁴).

Pornind tot de la Victor Turner, autoarea adaugă liminalității un accent mai mare pe corporalitate, tehnologie și htonic, precum și crearea în spectator „a unui anumit sentiment de uimire/ venerație aproape de limita cu disconfortul”²²⁵, considerând arta liminală ca fiind politică în mod indirect, ca extensie experimentală a culturii contemporane. Puternic afiliată esteticii postmodernismului, liminalitatea în *performance* este asociată și cu ironia, ludicul, cinismul, celebrarea suprafeței culturii, autoreflexivitatea, montajul și colajul, paradoxalul și ambiguul și – punct în care consider că liminalul în viziunea lui Broadhurst se întâlnește cu subiectivitatea nomadă a lui Rosi Braidotti – „o respingere a noțiunii de personalitate integrată în favoarea subiectului destructurat și dezumanizat”²²⁶. De altfel, fără să o menționeze pe Braidotti (sau pe oricare altă teoreticiană feministă, cu excepția unei scurte trimeri la Julia Kristeva), Broadhurst subliniază (tot în legătură cu Nietzsche și respingerea sa față de structurile binare) că *performance*-ul liminal „prezintă, de asemenea, o deconstrucție a opozițiilor

223. Susan Broadhurst, *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, Londra, New York: Cassell, 1999, p. 1.

224. *Ibidem*, pp. 12-13 („visual, kinetic, gravitational, proxemic, aural and so on”).

225. *Ibidem*, p. 13 („a feeling almost of awe somewhat akin to discomfort”).

226. *Ibidem* („a rejection of the notion of an integrated personality in favour of the destructured, dehumanized subject”).

binare, demonstrată în colapsul distincțiilor ierarhice precum cele dintre cultura înaltă și cea de masă/ populară”²²⁷.

În ceea ce privește studiile de caz din cercetarea autoarei britanice, ele pledează pentru propria sa definiție a *performance-ului liminal*, cu un accent în plus pe tehnologie, inovație, hibridizarea mediilor, zone ce nu fac obiectul lucrării mele. Singura intersecție cu dramaturgia liminalității, în sensul de scriitură pentru teatru, se găsește în secțiunea dedicată piesei lui Heiner Müller. Până atunci, pentru că nenormativul există ca reacție subversivă la normativ, exact ca liminalitatea ca reacție la structură, în secțiunea următoare îmi propun o trecere în revistă a punctelor comune dintre structurile dramatice clasice și elemente ale liminalității.

II.3. Fabulă, identitate și liminalitate: de la Aristotel la drama socială, călătoria eroului și evadarea din sine

În acest capitol voi trece în revistă viziunea asupra structurii fabulei din principalele manuale de scriere dramatică, de la Aristotel la Stephen Jeffreys, pentru o analiză comparativă a felului în care a fost percepută structura dramatică a piesei cu formă tradițională (de la tragedia antică la piesa elisabetană și realismul de analiză psihologică), căutând corelații cu structura dramei sociale și a ritualului. Mă interesează acele puncte comune dintre ele, elementele esențiale de structură, și nu diferențele semnificative pentru un teoretician ca Peter Szondi, care consideră că „drama modernă” e cu totul diferită de „istoriile lui Shakespeare”²²⁸. Acele elemente comune mă interesează nu pentru a creiona

227. *Ibidem*, p. 34 („liminal performance similarly presents a deconstruction of binary oppositions, which is demonstrated in the collapse of hierarchical distinctions such as those between high and mass/ popular culture“).

228. Peter Szondi, *Teoria dramei moderne (1880-1950)*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu și George State, prefață de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Tact, 2012, p. 17.

o teorie monotipică a dramei, nu pentru a demonstra o rețetă, ci pentru a găsi în formele dramatice comentate și promovate de-a lungul timpului germenele liminalității. Premisa mea este că acesta trăiește într-o mare categorie de drame pe care le-aș numi *drame ale transformării* – acele drame în care arcul narativ al unuia sau al mai multor personaje, sau chiar arcul lumii piesei, le permite o transformare sau promite o transformare, chiar dacă aceasta nu are loc.

De asemenea, îmi propun să trec dincolo de felul în care structura mitului a fost folosită ca instrument de scriere dramatică (prin călătoria eroului și instrumentalizarea și normativizarea sa ca rețetă de structură dramatică). Cred că, privind bucățile ritualice ascunse în spatele măștilor miturilor, voi putea găsi urme mai vii ale experienței liminale (atât a personajelor textelor dramatice, cât și a spectatorilor).

Pe scurt, premisa acestui capitol este că structura tripartită a ritualului – cu fazele sale pre-liminală sau de separare, liminală și post-liminală sau de încorporare –, este structura de bază a poveștii sau fabulei majorității pieselor de teatru clasic-realiste, o structură în care vedem un prim semn că drama, ca text literar, este, așa cum arată Paul Stenner, *o tehnologie liminală afectivă fabulată*, adică o experiență creată să ne miște și să provoace transformare, imitând experiența liminală a unui erou.

Ca și în explorarea teoriei ritualiste, sau în secțiunea despre *Bacantele* lui Euripide, mă ghidez după cercetările uneia dintre cele mai importante teoreticiene de teatru și *performance* contemporane, Erika Fischer-Lichte, care și-a dovedit în mai multe lucrări interesul față de conceptul de liminalitate în relație cu teatrul și *performance*-ul. Pentru acest capitol am găsit extrem de relevant volumul său dedicat istoriei dramei și teatrului european, *History of European Drama and Theatre*, în a cărui introducere cercetătoarea reia teoria lui van Genep și ne arată că, deși nu vrea să intre în vechea dezbatere legată de originile teatrului din ritual, le găsește celor două o asemănare profundă în faptul că și ritualul, și teatrul sunt genuri de *performance* cultural

(termen, arată Fischer-Lichte, ce-i aparține antropologului american Milton Singer), „care sunt preocupate în mod special de formarea și transformarea identității”²²⁹. Felul în care este pusă în scenă identitatea este firul roșu al acestui volum și, cum funcția cea mai importantă a riturilor de trecere, arată cercetătoarea mai devreme în lucrare, „constă în a săvârși o transformare identitară”²³⁰, rezultă că liminalitatea ca stare fertilă pentru formarea și transformarea identității trebuie să nu fie departe atunci când vorbim despre punerea în scenă a identității, adică de dramă. Pe parcursul volumului, Erika Fischer-Lichte analizează drame canonice din istoria teatrului european, comentându-le în contextul istoric și politic, precum și în contextul unei istorii culturale a identității, în legătură cu modul în care drama oglindește percepția vremii sale despre identitate sau prefigurează schimbarea acestei percepții (tip de influență care amintește de bucla drama estetică – drama socială creionată de Schechner). Practic, în propriile cuvinte, Fischer-Lichte ne invită la o „promițătoare și provocatoare încercare de a scrie o istorie a teatrului european ca pe o istorie a identității”²³¹. Pentru că unele piese analizate de importanta cercetătoare arată cât se poate de limpede structura ritualului pe care sunt construite, le voi prezenta pe scurt la finalul capitolului, chiar înainte de propria încercare de a defini dramaturgia liminalității. Până atunci, însă, să începem cu începuturile.

II.3.1. *Poetica* lui Aristotel

În ciuda tuturor opiniilor divergente pe care le-a stârnit de-a lungul timpului și a incertitudinilor legate de stilul eliptic, de faptul că tot ce ne-a rămas se bazează pe compilarea

229. Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, tr. de Jo Riley, Londra, Routledge, 2002, p. 4 („which is particularly concerned with the formation and transformation of identity“).

230. *Ibidem*, p. 3 („whose most important function, if not only function, consists in carrying out a transformation of identity“).

231. *Ibidem*, p. 4.

dintre o versiune din secolul unsprezece și o traducere arabă din secolul treisprezece, și de recente suspiciuni că unele fragmente aparțin unor comentatori, așa cum subliniază Marvin Carlson²³², *Poetica* lui Aristotel rămâne nu doar cel mai vechi, ci și cel mai influent manual de scriere dramatică. Spre exemplu Robert McKee, autorul unuia dintre cele mai cunoscute manuale de scenaristică, *Story*, pune afirmațiile lui Aristotel la baza principalelor aserțiuni ale manualului său, iar din cele unsprezece referiri pe care le face la *Poetica* (legat de personaj, acțiune, verosimilitate, limbaj etc.), una singură e prezentată ca fiind, dacă nu depășită, cel puțin parte a unei aparente dispute – este vorba de primatul subiectului sau al personajului. Aristotel pledează pentru subiect ca fiind cea mai însemnată parte din cele șase care constituie tragedia (subiectul, caracterele, limba, cugetarea, spectacolul și cântul):

„Cea mai însemnată dintre aceste părți este îmbinarea faptelor săvârșite, căci tragedia nu imită oameni, ci o acțiune și viața, fericirea și nenorocirea; iar fericirea și nenorocirea decurg din acțiune, și țelul vieții este un anumit fel de a acționa, nu de a fi.”²³³

Dacă Lajos Egri, autorul unui alt manual clasic de scriere dramatică, se situa la polul opus, punând personajul înaintea subiectului și spunând pe șleau că Aristotel a greșit la vremea lui, așa cum greșesc și cei care-l urmează azi în ce privește acest subiect, și că „[p]ersonajul era cel mai important factor pe vremea lui Aristotel, și nicio piesă bună nu a fost sau nu va fi scrisă fără acest factor”²³⁴, Robert

232. Marvin Carlson, *Performance*, p. 16.

233. Aristotel, *Poetica*, 1450 a, trad. de C. Balmuș, București, Editura Științifică, 1957, p. 25.

234. Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, introducere de Gilbert Miller, New York, A Touchstone Book, 1960, p. 96 („Character was the great factor in Aristotle's time, and no fine play ever was or ever will be written without it”).

McKee pledează pentru sinteza celor două, considerând că „structura *este* personaj, iar personajul *este* structură”²³⁵.

Accentul pus de Aristotel pe fabulă sau *mythos* este de cea mai mare importanță pentru lucrarea de față și, pentru că Marvin Carlson a rezumat perfect acest aspect, voi reda mai jos concluzia sa:

„Accentul pus de Aristotel pe formă și probabilitate l-au determinat să plaseze intriga (*mythos*) pe primul loc, numind-o «sufletul tragediei». Ea trebuie să aibă o amploare potrivită, cu nici prea puține, nici prea multe incidente. Trebuie să fie unificată în acțiunile sale (singura «unitate» asupra căreia insistă Aristotel). Poate fi simplă sau complexă, cea din urmă implicând răsturnare (o schimbare a norocului în opusul său), recunoaștere (schimbare de la ignoranță la cunoaștere) sau ambele”²³⁶.

Tragedia, mai arată Aristotel, este „imitarea unei acțiuni depline și întregi, având o anumită întindere”²³⁷, iar pentru a fi întregă are nevoie de o structură în trei părți: început, mijloc și sfârșit.

„Început este ceea ce, prin natura lui, nu urmează în chip necesar după alt lucru, dar după care urmează alt lucru, în mod firesc sau adăugat. Sfârșit, dimpotrivă, e ceea ce urmează, în chip firesc și obișnuit, după altceva, fie că așa trebuie sau așa se obișnuiește, și după

235. Robert McKee, *Story: Conținut, structură, metodă și principii scenaristice*, traducere de Ana Răduleț, Cluj-Napoca, Asociația Filmtett, 2011, p. 79.

236. Marvin Carlson, *Performance*, p. 19 („Aristotle’s emphasis on form and probability led him to place plot (*mythos*) first in importance, indeed calling it the «soul» of tragedy. It must have a proper magnitude, with neither too few nor too many incidents. It must be unified in its action (the only «unity» insisted upon by Aristotle). It may be simple or complex, the latter involving reversal (a change of fortune to its opposite), recognition (a change from ignorance to knowledge), or both“).

237. Aristotel, *Poetica*, 1450 b, p. 28.

care nu se mai întâmplă nimic. Mijloc este ceea ce urmează firesc după altceva și e urmat de alt lucru.”²³⁸

Această structură tripartită, cu început, mijloc și sfârșit, seamănă cu structura tripartită a ritualului: începutul ar putea fi asemănat cu partea de separare a ritualului (eroul și publicul sunt separați de ce a fost înaintea tragediei), mijlocul este partea liminală, de mijloc, iar finalul e partea de re-încorporare „după care nu se mai întâmplă nimic”. Am arătat deja că Victor Turner considera că drama socială corespunde îndeaproape descrierii tragediei făcute de Aristotel, punând asemănarea pe baza relației dialectice dintre dramele sociale și genurile de *performance* cultural din toate societățile. De asemenea, în articolul său „Dewey, Dilthey and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience”, Turner reia ideea că fabula teatrală derivă din imitarea celei de-a treia faze a dramei sociale (cea de redresare), chiar dacă formula completă a dramei sociale (breșă-criză-redresare-reintegrare) este mai degrabă cea care se aseamănă cu modelul pentru tragedie al lui Aristotel²³⁹.

Pe lângă structura tripartită, există în modelul lui Aristotel pentru tragedie alte două elemente care fac trimitere la faza liminală a ritualului: răsturnarea sau peripeția (*peripeteia*) și recunoașterea (*anagnorisis*). Răsturnarea, sau schimbarea norocului în opusul său, este o caracteristică importantă a fazei liminale a ritualului, când ordinea lucrurilor și a statutului se schimbă, atât în ritualurile de elevare a statutului, cât și în cele de inversiune: novicele este deposedat de bunurile și caracteristicile sale, iar regele este deposedat de respectul și puterea sa. Practic, faza

238. *Ibidem*, p. 28.

239. Victor Turner, „Dewey, Dilthey and Drama”, pp. 40-41 („The point I would make here is that the world of theater, as we know it in both Asia and the West, and the immense variety of theatrical subgenres, derive not from imitation, whether conscious or unconscious, of the processual form of the complete or satiated social drama – breach, crisis, redress, reintegration, or schism (although Aristotle’s model for tragedy somewhat resembles this phased movement)–, but specifically from the third phase, redress, and especially from redress as ritual process“).

liminală este un fel de schimbare a norocului temporară, un fel de *peripeteia* prin care individul sau grupul, aflați în faza liminală, trec tocmai în vederea unui *anagnorisis*, a unei recunoașteri a noii identități pe care să o dobândească și a valorilor cu care trebuie să se întoarcă în societate.

Așadar, lăsând la o parte problema originii tragediei din ritual (la îndemnul lui Richard Schechner, cât și al teoreticiei-*nei* Erika Fischer-Lichte), consider că structura tragediei, așa cum reiese din modelul lui Aristotel, seamănă cu structura ritualului nu în cei „șase pași” ai lui Gilbert Murray, ci în trei puncte extrem de simple, ce se vor regăsi în multe din dramele europene ce vor veni în urma tragediei: 1. structura tripartită cu început, mijloc și încheiere, 2. răsturnarea (*peripeteia*) și 3. recunoașterea (*anagnorisis*). Acesta este punctul din care tradiția vestică privește începutul evoluției dramei, evoluție care, așa cum arată Alexandra Pâzgu în teza sa de doctorat,

„poate fi privită ca o constantă renegociere a importanței mitului față de a fabulei. Aristotel plasează mitul în centrul dramei, ca element principal care structurează și forma. În mod diferit, teoria lui Brecht legată de «*Verfremdung*» e una din strategiile de construcție a fabulei.”²⁴⁰

Structura tripartită nu este însă nici pe departe o caracteristică specifică a textului de teatru european, ea regăsindu-se și în faimoasa lucrare a lui Zeami.

II.3.2. Zeami și *jo, ha, kyu*

Motokiyo Zeami (1363-1443) este creatorul teatrului Nō²⁴¹, aflăm de la artista Lorna Marshall, care co-semnează cartea

240. Alexandra Pâzgu, *Dramaturgy as Thinking*, p. 108 („The evolution of the drama may be viewed as a constant renegotiation of the importance of the myth vs. the fable. Aristotle places the myth in the centre of the drama, as the main element that structures also the form. Differently, Brecht’s theory of «*Verfremdung*» is one of the strategies of constructing the fable”).

241. Yoshi Oida, Lorna Marshall, *The Invisible Actor*, prefață de Peter Brook, New York, Routledge, 1997, p. 30.

The Invisible Actor împreună cu faimosul actor de origine japoneză, colaborator al lui Peter Brook, Yoshi Oida. Moto-kiyo Zeami e cel care a unit două stiluri anterioare de performance, Sarugaku, formă de divertisment popular bazat pe comedie și acrobații, și Dengaku, cu origini în cântecele și dansurile performate ca parte a unui ritual agrar – asemenea ditirambilor în viziunea Școlii de la Cambridge, aș sublinia.

De interes pentru lucrarea noastră este conceptul de *jo*, *ha*, *kyu* pe care Zeami îl explică în celebrul său tratat secret de teatru *Nō*, scris pentru uzul urmașilor săi și revelat lumii în 1908, când o colecție a acestor scrieri a fost găsită accidental într-un anticariat. În versiunea publicată în limba română, *Șapte tratate secrete de teatru Nō*, care cuprinde o selecție din textele cele mai importante ale lui Zeami, capitolul despre succesiunea *jo*, *ha*, *kyu* se referă mai degrabă la ritmul în care trebuie așezate piesele (cinci sau chiar mai multe) într-un spectacol de teatru *Nō*. Așa cum se poate înșăintui chiar și din acest capitol, dar mai ales din prefața semnată de Andrei Șerban sau din cartea lui Yoshi Oida și Lorna Marshall, succesiunea *jo*, *ha*, *kyu* este mult mai importantă și mai prezentă în viața teatrului, a noastră și a fiecărei mișcări. Toate fenomenele au un început, o dezvoltare și o concluzie – căci aceasta este triada, identică cu a lui Aristotel, desemnată prin *jo*, *ha*, *kyu*. Așa cum arată Lorna Marshall, *jo* înseamnă „început” sau „deschidere”, *ha* înseamnă „pauză/ruptură” (*break*) sau „dezvoltare” și *kyu* înseamnă „repede” sau „climax”²⁴². Acesta este ritmul organic al oricărei mișcări sau al oricărui fenomen – spre exemplu, arată Andrei Șerban în prefața traducerii în limba română, triada poate exemplifica ritmul mișcării soarelui, al unei piese de teatru sau al pregătirii unui actor de-a lungul vieții²⁴³ sau, cum

242. *Ibidem*, p. 31 („The word *jo* literally means «beginning» or «opening», *ha* means «break» or «development», and *kyu* has the sense of «fast» or «climax»”).

243. Andrei Șerban, în prefața la Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru Nō*, traducere din limba japoneză de Irina Holca, prefață de Andrei Șerban, postfață de Carmen Stanciu, București, Nemira, 2011, p. 16.

arată Yoshi Oida, „[n]e naștem, trăim, murim”²⁴⁴. Mai mult decât început, dezvoltare și climax, *jo*, *ha*, *kyu* se referă la un anumit ritm al lucrurilor. În exemplul dat de Andrei Șerban cu soarele, *jo* e răsăritul, cu apariția luminii, *ha* e soarele pe cer, deci are durata cea mai lungă, iar *kyu* este apusul, cu o durată mai scurtă și energie mai rapidă. Yoshi Oida arată că fiecare gest al nostru are acest ritm, dând ca exemplu exercițiul de încălzire pentru actori prin bătutul din palme, care inevitabil tinde să-și accelereze ritmul către un inevitabil *kyu*, înainte de a relua succesiunea²⁴⁵. Acest ritm organic, arată mai departe Lorna Marshall, este mult mai mult decât ideea vestică de „început-mijloc-încheiere”, care se referă doar la structura dramatică a piesei. Triada japoneză susține atât structura piesei, cât și fiecare moment din *performance*: fiecare reprezentație, fiecare piesă, fiecare act și scenă, precum și fiecare monolog au propriile lor *jo*, *ha* și *kyu* interne. În plus, de fiecare dată este prezentă o accelerare a ritmului spre final, chiar dacă uneori aceasta poate fi imperceptibilă pentru privitor, care poate avea însă „o senzație reală de a fi în mod constant dus mai departe”²⁴⁶. De asemenea, de vreme ce acest ritm există în mod natural în corpul privitorului, respectarea lui în spectacol va da spectatorului un sentiment organic de armonie – corpul privitorului și al performerului se acordează și fac mai ușor împreună aceeași călătorie.

Evident, succesiunea *jo*, *ha*, *kyu* e de mare însemnătate și pentru felul în care putem citi o dramă. În cuvintele lui Andrei Șerban:

„Este interesant de analizat sub acest aspect o piesă de teatru, de exemplu *Hamlet*: De la *jo* (expoziția, apariția fantomei) la *ha* (partea mai lungă, sinuoasă, în care Hamlet se întreabă, ezită, caută adevărul) și

244. Yoshi Oida, Lorna Marshall, *The Invisible Actor*, p. 35 („We are born, we live, we die”).

245. *Ibidem*, p. 30.

246. *Ibidem*, p. 31 („a real sense of being constantly carried forwards”).

până la *kyu* (concluzia, cu mișcarea viguroasă, decisă a eroului, morțile într-o succesiune rapidă).²⁴⁷

În încheierea acestui subcapitol, aș dori să mă întorc la semnificația cuvântului *ha*. În traducerea în limba română a lui Zeami, citim că „la origine, *ha* înseamnă «a sparge»²⁴⁸, iar mai sus am văzut că Lorna Marshall traduce *ha* drept „pauză/ ruptură” (*break*) sau „dezvoltare”. Ideea de ruptură sau spargere coincide perfect cu cea de spărtură sau breșă, care este, după Victor Turner, acea etapă din drama socială care stă la baza poveștii teatrale. Într-o dramaturgie axată pe identitate și transformare, *ha* nu sparge doar *jo* în părți constitutive, dând actorilor ocazia să-și arate pe îndelete întreaga artă, ci reprezintă în sine o „dezvoltare a breșei” din drama socială sau o analiză a fazei liminale trăite de eroul sau eroii dramei.

Nevoia de a descoperi și controla arcul parcurs de acest erou a dus, însă, la crearea unor rețete facile pentru uzul dramaturgului. Ca să le putem ocoli capcanele și pentru a căuta doar partea relevantă și esențială a structurii dramei, e bine să le cunoaștem povestea.

II.3.3. Piesa bine făcută a lui Scribe și piramida lui Freytag

La polul extrem al tehnicii de scriere dramatică din toate timpurile se află piesa bine scrisă sau bine făcută (*la pièce bien faite* în limba sa de origine, franceza, și *well-made play* în limba sa adoptivă, engleza). Această rețetă a fost patentată de Eugène Scribe, „cunoscut la mijlocul secolului al nouăsprezecelea în toate teatrele din lumea occidentală drept meșteșugarul prin excelență”²⁴⁹, și cel care i-a influențat direct pe Alexandre Dumas fiul și Eugen Sardou, și

247. Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru Nō*, p. 16.

248. *Ibidem*, p. 129.

249. Stephen S. Stanton, „Ibsen, Gilbert and Scribe’s «Bataille de Damme»”, *Educational Theatre Journal*, nr. 1, vol. 17, 1965, p. 24.

indirect pe George Feydeau, precum și pe mulți dramaturgi britanici ai epocii. Articolul profesorului Stanton din 1965 își propune să demonstreze felul în care *piesa bine scrisă* l-a influențat și pe Ibsen, care de altfel a propus și regizat piesele lui Scribe înainte de a deveni un mare dramaturg²⁵⁰.

În cele ce urmează, voi reda caracteristicile *piesei bine făcute*, așa cum au fost rezumate de profesorul Stanton în articolul citat. Intriga inteligentă și personajele unidimensionale erau puse în slujba moravurilor zilei. Intriga dramatiza o răsturnare în norocul protagonistului, iar unul din marile secrete ale acestei dramaturgii era scena obligatorie – scena climatică, ce demasca antagonistul. Această piesă începea lent, iar finalul ei concluziona o serie de evenimente începute înainte de ridicarea cortinei. Tehnica ei stă într-o serie de trucuri manipulative: identități greșite, scrisori rătăcite și quiproquo-uri.

„Modelul este cel al unui balansoar care accelerează, mai întâi cu eroul, apoi cu oponentul său în poziție ascendentă. Scena triumfului eroului (scena obligatorie) urmează unei înfrângeri devastatoare (*peripeteia*). În încheiere, toate firele intrigii sunt înnodate și fiecare își primește răsplata potrivită.”²⁵¹

În plus, fiecare act este o miniatură a întregului (de la expoziție la scena obligatorie și rezoluție), iar indiciile sunt plasate inteligent, uneori informația cunoscută de public fiind păstrată secretă pentru anumite personaje până în ultima clipă.

Stanton arată cum Ibsen, încă din primele sale piese, *Doamna Inger din Ostratt și Sărbătoare la Solhaug*,

250. Robert Ferguson, *Henrik Ibsen: A New Biography*, Londra, Richard Cohen Books, 1996, p. 74.

251. Stephen S. Stanton, „Ibsen, Gilbert and Scribe's «Bataille de Dammes»”, p. 26 („The pattern is an accelerating seesaw, with first the hero, then his opponent in the ascendant position. The scene of the hero's triumph (obligatory scene) follows a devastating defeat (peripeteia). In the denouement the remaining loose ends of the plot are resolved and appropriate rewards dispensed“).

încearcă forma lui Scribe. Astfel, încă din *Sărbătoare la Solhaug*, Ibsen se arată interesat de tema căsătoriei și consecințele unui mariaj care se bazează pe interes în loc de dragoste. Cu toate răsturnările (*peripeteia*) și recunoașterile spectaculoase (mecanicizate prin *quiproquo*), *piesa bine scrisă* începe abia cu Ibsen să susțină *insight*-ul psihologic și transformarea personajului – un argument pentru faptul că forma fixă, chiar bazată pe elemente aristotelice ca răsturnarea și recunoașterea, nu este suficientă pentru a susține o dramaturgie ritualică/ a liminalității.

Totuși, să nu uităm că, în articolul din 1966 în care critica teoria ritualistă, Schechner regretă că drama bine scrisă a fost aproape uitată și, pornind de la ideea de formă recognoscibilă în dramaturgia vremii sale, evidențiază două tipuri: forma bazată pe *traseul de viață (life-career)*, cu formă triunghiulară, două forțe antagonice și rezoluție – adică, așa cum vom vedea mai jos, exact structura lui Freytag –, și forma dramatică bazată pe *ritmul vieții (life-rhythms)*, ca la Beckett și Ionesco. Punând cele două forme alături, este mai ușor să le comparăm cu structurile celor două tipuri de ritualuri: cel de inițiere și cel calendaristic, pentru că drama triunghiulară, axată pe erou, arată evoluția acestuia, pe când drama axată pe ritmul vieții, cu formă ciclică, are în vedere o acțiune semnificativă pentru societate la un nivel mai larg – așteptarea împreună a lui Didi și Gogo este așteptarea împreună a noastră, a tuturor. Dacă structura fiecăruia din aceste două tipuri de ritualuri e o bază pentru câte o structură dramatică, punctul lor comun rezidă, așa cum afirma Victor Turner, în faza redresivă a dramei sociale. Atât în *Hamlet* (piesă de tip *traseu de viață*), cât și în *Trei surori* (piesă de tip *ritm al vieții*), așteptăm să aibă loc o *redresare* a dramei sociale – așteptăm ca lumea să se reazeze în normalitatea ei, în legile ei, în ritmul ei către care năzuim. Desigur, această tentativă de redresare nu se poate baza doar pe forme sau rețete, cu siguranță nu pe elementele și artificiile de tip *quiproquo* ale *piesei bine scrise*, ci pe traseul unui personaj, al unui grup sau al unei

societăți aflate într-o situație liminală, așa cum voi dezvolta în următoarea secțiune. Până atunci, un pas în plus referitor la felul în care un conținut de esență valoroasă ce poate umple forma fixă e conceput de contemporanul german al lui Scribe, dramaturgul Gustav Freytag.

Luând ca exemple piesele lui Sofocle, Shakespeare, Lessing, Goethe și Schiller, nu e de mirare că tehnica lui Freytag – caracterizată prin „precizia teutonă”²⁵², în cuvintele Alinei Nelega – începe cu *ideea*, „centrul către care toate invențiile viitoare independente vor fi direcționate la fel ca niște raze”²⁵³. Spre exemplu, ideea piesei *Maria Stuart* de Schiller ar fi „Gelozia zgândărită a unei regine duce la omorârea rivalei ei încarcerate”²⁵⁴. Celebra piramidă a lui Freytag, folosită pe larg până la mijlocul secolului trecut, prezintă analiza conceptului tradițional de dramă și, cum arată Peter Szondi în *Teoria dramei moderne*, apărută în 1956, e cea „în conformitate cu care a fost judecată de critici dramaturgia modernă la început, iar uneori mai este și astăzi”²⁵⁵. Ordonată ca o piramidă, susține Freytag, acțiunea piesei este împărțită în două jumătăți, una ascendentă, care începe cu introducerea, și una descendentă, care se termină cu deznodământul (în cazul comediei) sau catastrofa (în cazul tragediei), unite la mijloc prin climax. Între introducere și climax are loc creșterea, iar între climax și catastrofă/deznodământ are loc căderea. Până aici, nimic diferit de părțile lui Aristotel sau de piesa bine scrisă. Interesante sunt însă cele trei efecte scenice importante care, arată Freytag, separă și în același timp leagă părțile piesei:

252. Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, p. 37.

253. Gustav Freytag, *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*, tr. de Elias J. MacEwan, Chicago, Scott, Foresman and Company, 1900, p. 9 („the center toward which further independent inventions are directed, like rays”).

254. *Ibidem*, p. 13 („The excited jealousy of a queen incites to the killing of her imprisoned rival”).

255. Peter Szondi, *Teoria dramei moderne*, p. 25.

„Dintre aceste trei momente dramatice, sau crize, primul, care indică începutul agitării acțiunii, stă între introducere și creștere; al doilea, începutul contraacțiunii, între climax și întoarcere; al treilea, care trebuie să apară încă o dată înainte de catastrofă, între întoarcere și catastrofă. Sunt numite aici forța sau momentul declanșator (*exciting* în original, n.m.), forța sau momentul tragic și momentul sau forța ultimului caz de suspans.”²⁵⁶

Freytag consideră că prima operație (momentul declanșator) este obligatorie, pe când celelalte două sunt bune, dar nu indispensabile. Interesantă mi se pare însă a doua forță, forța tragică, pe care Freytag o identifică în *peripeteia* sau răsturnarea din tragedia greacă.

„Revoluția (*peripeteia*) este numele dat de greci forței tragice care printr-o bruscă intruziune a unui eveniment, nevăzut și copleșitor, dar deja împământenit în planul acțiunii, impulsionează voința eroului, și cu ea însăși acțiunea într-o direcție complet diferită față de cea de la început”²⁵⁷.

În *Hamlet* – piesă pe care Freytag își exemplifică piramida –, această forță tragică este reprezentată de momentul uciderii accidentale (și rituale) a lui Polonius. Imediat după climax (Hamlet îl prinde pe Claudius), acest eveniment, neașteptat și copleșitor îl duce pe Hamlet (și întreaga poveste) într-un cu totul alt plan, din care nu mai există

256. Gustav Freytag, *Technique of the Drama*, p. 115 („Of these three dramatic moments, or crises, one, which indicates the beginning of the stirring action, stands between the introduction and the rise; the second, the beginning of the counteraction, between the climax and the return; the third, which must rise once more before the catastrophe, between the return and the catastrophe. They are called here the exciting moment or force, the tragic moment or force, and the moment or force of the last suspense“).

257. *Ibidem*, p. 101 („Revolution (*peripeteia*) is the name given by the Greeks to that tragic force which by the sudden intrusion of an event, unforeseen and overwhelming but already grounded in the plan of the action, impels the volition of the hero, and with it the action itself in a direction entirely different from that of the beginning“).

cale de întoarcere. Hamlet a devenit, în urma unei serii de răsturnări, altcineva. A trecut cu bine proba cea mai grea a ritului de transformare pe care nu și-l dorea, devenind, precum cei din societatea sa, un ucigaș.

Prin acest moment al acțiunii, deși cu caracter opțional, Freytag recuperează forța tragică din tragedia greacă și identifică supapele prin care conținutul mitic se toarnă în formă dramatică. Aceste forme nu sunt uitate în dramaturgia contemporană: un exemplu extraordinar este *Shopping and Fucking* a lui Mark Ravenhill, care, arată Alina Nelega, „este o piesă bine scrisă, cu o structură de secol XIX. Freytag ar fi fost mândru de felul în care se dezvoltă acțiunea și se punctează momentele intrigii”²⁵⁸.

Exact aceste supape au făcut ca teoria lui Joseph Campbell despre monomit să devină atât de atractivă pentru scenariști, dramaturgi și povestitori.

II.3.4. Călătoria eroului (Joseph Campbell) versus narațiuni de trecere (Ronald L. Grimes)

„Nu aş exagera dacă aş spune că mitul este poarta secretă prin care energiile nesecate ale cosmosului pătrund în manifestările culturale ale oamenilor”²⁵⁹, ne spune Joseph Campbell la începutul celebrei sale lucrări de mitologie comparată apărută în 1949, *Eroul cu o mie de chipuri*. Folosind declarat instrumente din psihanaliză și frecvente comparații între structura miturilor și visele analizate de Jung, cercetătorul miturilor și al religiilor se concentrează asupra asemănarilor dintre miturile lumii, pentru că, „asemenea familiilor fericite, miturile și lumile răscumpărate sunt toate la fel”²⁶⁰. În conceptualizarea acestei teorii, Campbell

258. Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, p. 67.

259. Joseph Campbell, *Eroul cu o mie de chipuri*, traducere din limba engleză de Mihai Mănescu și Gabriela Deniz, București, Herald, 2015, p. 7.

260. *Ibidem*, p. 33.

folosește un termen împrumutat de la James Joyce, mai exact din *Finnegans Wake: monomitul*. Campbell, un specialist în Joyce, notează în *Căi ale fericirii* despre această structură: „Este ceea ce Joyce numea *monomit*: relatarea arhetipală care răzbate din inconștientul colectiv”²⁶¹.

După Campbell, monomitul este mitul arhetipal, dezvoltat în majoritatea miturilor omenirii, bazat pe călătoria eroului. Această călătorie a eroului, desfăcută de Campbell în etape precise, a intrat repede în instrumentarul scenariștilor și povestitorilor. După relatarea lui Campbell, George Lucas i-a mărturisit că seria *Războiul stelelor* se bazează pe cărțile sale și pe călătoria eroului, invitându-i pe autor și pe soția sa la el acasă, să vizioneze filmele (la vremea aceea, primele trei: *Războiul stelelor*, *Imperiul contraatacă* și *Întoarcerea lui Jedi*)²⁶². Cercetătorul mărturisește că și-a regăsit viziunea în filme. A fost începutul preluării călătoriei eroului la scară largă, ca rețetă de scriere pentru scenariști și dramaturgi. Campbell însuși compară călătoria sa, așa cum se regăsește în *Întoarcerea lui Jedi*, cu structura unei piese de teatru în trei acte: „De fapt, este o piesă de teatru în trei acte: chemarea aventurii, drumul încercărilor și încercarea finală, cu reconcilierea cu tatăl și apoi întoarcerea peste prag”²⁶³. De altfel, călătoria eroului a fost transformată în manual de scenaristică în 1992, când scenaristul Christopher Vogler de la Disney (și co-autor al scenariului de la *Lion King*) a scris *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, iar ulterior *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers*.

Pe scurt, călătoria eroului „este o amplificare a formulei reprezentate în miturile de trecere: separare – inițiere – întoarcere. Ea poate fi numită unitatea nucleară a

261. Joseph Campbell, *Căi ale fericirii: mitologie și transformare personală*, traducere din limba engleză de Anca Irina Ionescu, editare și cuvânt înainte David Kudler, București, Herald, 2015, p. 187.

262. *Ibidem*, pp. 213-214.

263. *Ibidem*, p. 214.

monomitului”²⁶⁴. Aici merită reținut faptul că, deși Campbell precizează sursa cuvântului monomit, *Finnegans Wake* a lui James Joyce, nu îl menționează pe autorul formulei în trei părți a riturilor de trecere, van Gennep fiind amintit în carte doar cu referire la „un interval de retragere extinsă, în care se desfășoară tot soiul de ritualuri” ce îi arată celui inițiat „formele și sentimentele adecvate noii sale stări”²⁶⁵. În cuvintele lui Campbell, aceasta este rețeta:

„Un erou se aventurează departe de lumea cotidiană într-un tărâm al minunățiilor supranaturale: aici, el întâlnește forțe fabuloase și reușește să dobândească o victorie decisivă: eroul se întoarce din această aventură misterioasă cu puterea de a reda fericirea celorlalți oameni.”²⁶⁶

Fiecare dintre cele trei etape e formată din mai mulți pași, despre care Campbell pretinde că sunt de găsit în toate miturile lumii, după cum urmează: etapa separării sau a plecării e formată din „chemarea la aventură”, „refuzul chemării”, „ajutorul supranatural”, „trecerea primului prag”, și „burta balenei”. Etapa încercărilor e formată din „drumul încercărilor”, „întâlnirea cu Zeița”, „femeia ca ispită” (sexismul și perspectiva exclusiv masculină fiind una din principalele critici aduse lui Campbell), „reconcilierea cu Tatăl”, „apoteoza” și „recompensa finală”. Întoarcerea e formată din „refuzul întoarcerii”, „zborul magic”, „salvarea din exterior”, „trecerea pragului de întoarcere”, „maestrul celor două lumi” și „libertatea de a trăi”. Aș reține ca fiind de inspirație pentru dramaturg etapa refuzului plecării – o idee din care pot germina contradicțiile unui personaj de talia lui Hamlet.

În cartea sa din 2000, *Deeply into the Bone: Re-Inventing Rites of Passage*, Ronald Grimes, profesor emerit la departamentul de religie și cultură al Wilfried Laurier

264. Joseph Campbell, *Călătoria eroului*, p. 34.

265. *Ibidem*, p. 14.

266. *Ibidem*, p. 34.

University din Waterloo, Canada, și director al *Ritual Studies International*, analizează nevoia noastră profundă de ritualuri și chestionează posibilitatea de a le (re)inventă. În același timp, el critică acele viziuni despre ritual care, răspândite în cultura populară, ne pot face mai mult rău decât bine – nouă și ideii de ritual în sine. Una dintre aceste viziuni este tocmai cea a lui Joseph Campbell, despre care Ronald Grimes afirmă categoric: „Resping sexismul și imperialismul cultural al modelului eroic propus de Joseph Campbell și găesc tendința jungiană spre inițierea pur interiorizată ca fiind artificială și înstrăinată de corp”²⁶⁷. De asemenea, Grimes consideră că inițierea nu e o poveste de aventuri, ci „crearea unei legături între generații”²⁶⁸, aspect care lipsește din poveștile de aventuri ale lui Campbell, unde legăturile create durează doar cât povestea.

În plus, Grimes consideră că tiparul pe care Joseph Campbell „l-a descoperit» (aș spune că l-a inventat)”²⁶⁹ e adăugat ca un al treilea strat la teoriile lui van Gennep și ale lui Eliade, pe care Grimes le echivalează (ceea la van Gennep e separare – tranziție – încorporare, la Eliade e moarte – întoarcere la origini – renaștere)²⁷⁰. Această formă supraimpusă asupra structurii ritualului, obținută din teoriile lui van Gennep și Eliade și prin influența lui Campbell și a lui Jung a dus la crearea unei formule folosite pentru prescrierea practicilor rituale actuale.

Acuzația de sexism pe care Grimes i-o aduce lui Campbell rezonează și în critica adusă lui Victor Turner de Carolyne Bynum, dar am văzut deja contraargumentele Barbarei Babcock. Grimes arată că teoria lui van Gennep,

267. Ronald L. Grimes, *Deeply into the Bone: Re-Inventing Rites of Passage*, Berkley, University of California Press, 2000, p. 144 („I reject the sexism and cultural imperialism of the heroic model propounded by Joseph Campbell and find the Jungian tendency toward purely interiorized initiations precious and disembodied”).

268. *Ibidem*, p. 116 („it is the forging of a bond between generations”).

269. *Ibidem*, p. 105 („The pattern that Joseph Campbell «discovered» (I would say invented)”).

270. *Ibidem*.

bazată pe metafora spațială a pragului, e mai potrivită ritualurilor masculine, care implică o trecere spațială, și amintește metafora unui alt cercetător, mai potrivită pentru ritualurile de inițiere feminine. Este vorba despre metafora crisalidei, pe care istoricul religiilor Bruce Lincoln o preia din ritualul de inițiere feminin al populației Takuna din nord-vestul Amazonului. Festivalul Moça Nova, organizat după perioada de reclusiune a fetei după prima menstruație, celebrează devenirea femeii ca pe o metamorfoză: tânăra fată e ca o omidă care stă în cocon în timpul reclusiunii, ieșind de acolo transformată în fluture. Bruce Lincoln susține că van Gennep citează puține exemple de inițieri feminine²⁷¹, în cazul cărora se schimbă doar activitățile pe care le fac, nu și locul și, considerând că inițierile feminine păstrează totuși structura tripartită, propune pentru ele o succesiune diferită: închidere (în cocon), metamorfoză și ieșire²⁷².

Referitor la această structură tripartită, Grimes, fără să dea contraexemple, consideră că

„ar trebui să fim suspicioși față de structura în trei pași, de vreme ce aceasta reflectă în mod evident obiceiul intelectual vestic al preferinței pentru trei – doctrina Trinității (Tatăl, Fiul, Sfântul Duh), ideea dialecticii (teză, antiteză, sinteză) și narațiunea generică (început, mijloc, final).”²⁷³

La acest avertisment am răspuns deja chiar în comentariul dialogului dintre Turner și Babcock, prin sublinierea ideii că dramaturgul trebuie să rămână deschis la structuri flexibile, mobil pe pragul dintre dramatic și postdramatic, dintre structura de tip *traseu de viață* și structura de tip

271. Bruce Lincoln, *Emerging from the Chrysalis: Studies in Rituals of Women's Initiations*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 100.

272. *Ibidem*, p. 101.

273. *Ibidem*, p. 107 („We should be suspicious of threefold sequences, since they too obviously reflect the Western intellectual habit of preferring threes – the doctrine of the Trinity (Father, Son, Holy Ghost), the idea of dialectic (thesis, antithesis, synthesis), and the generic narrative (beginning, middle, end)“).

ritm al vieții. În același timp, secțiunea despre *jo, ha, kyu* arată că predilecția pentru trei nu este strict occidentală, cel puțin nu în privința structurilor dramatice.

Există însă un concept interesant pe care-l lansează Grimes, și voi îndrăzni să speculez că se simte aici inclusiv întâlnirea sa cu Grotowski, ca invitat să ia parte, într-un grup internațional, la experiențe rituale din cadrul Teatrului Surselor, întâlnire pe care o pomeniște în volum (ca exemplu de implicare interdisciplinară, la fel ca și cea a lui Victor Turner) și despre care scrie pe larg în contribuția sa la volumul colectiv *The Grotowski Sourcebook*. Legătura între experiența cu Grotowski și conceptul pomenit e pură mea speculație, dar utilitatea lui dramaturgică mi se pare evidentă: e vorba de conceptul de *narațiuni de trecere* (*passage narratives*): „În această carte nu abordez ritualul pe calea *miturilor rituale*, ci prin apel la *narațiuni de trecere*, relatări spuse de indivizi care își narează experiențele de trecere”²⁷⁴.

Voi reține sintagma lui Grimes pentru ultima secțiune a capitoului, în care voi încerca să definesc dramaturgia liminalității, și tot acolo voi enumera, pentru uzul autorilor dramatici interesați de dramaturgia liminalității, câteva dintre elementele pe care Grimes le identifică în rituri de inițiere ale diferitelor culturi, elemente care consideră că aduc mai multă profunzime și *insight* decât sumarizările abstracte și schematice ale riturilor.

II.3.5. Prejudicierea (V.I. Propp) și incidentul declanșator (Lajos Egri, Robert McKee)

Una din teoriile frecvent comparate cu cea a lui Joseph Campbell în rețelele populare pentru scriitori de pe Internet (legat de avertismentul lui Grimes cu teoriile de tip rețetă extrem de influente) este cea a lui V.I. Propp, folclorist

274. *Ibidem*, p. 9 („In this book I do not approach ritual by way of *ritual myths*, but by calling upon *passage narratives*, accounts told by individuals who narrate their experiences of passage“).

apartținând școlii structuraliste – mai exact curentului cunoscut drept formalismul rus, un nume însă respins de grupul acestora. În 1926, V.I. Propp a publicat *Morfologia basmului*, tradusă în Occident în 1950, deci cu un an mai târziu decât *Eroul cu o mie de chipuri*. Similar monomitului lui Campbell, V.I. Propp a pledat pentru „deplina monotipie structurală a basmelor fantastice”²⁷⁵ – concluzie la care ajunge analizând o sută de basme fantastice rusești. Principala teză a lui Propp, contrasă în rețetă pentru uzul scriitorilor, dramaturgilor și scenariștilor, este că monotipia basmului fantastic se manifestă prin faptul că personajele sale au funcții ce constituie elemente fixe (chiar dacă interșanjabile între personaje), funcții care sunt componentele fundamentale ale basmului, care sunt în număr fix (treizeci și unu), mereu în aceeași succesiune²⁷⁶. Succesiunea funcțiilor seamănă, într-adevăr, cu structura lui Campbell, cuprinzând *plecarea, lupta, întoarcerea, transfigurarea* etc. De altfel, Propp însuși afirmă că „o serie de mituri străvechi vădesc o structură similară, unele din ele prezentând-o chiar într-o formă uimitor de pură”²⁷⁷ și își mărturisește în continuare părerea că mitul e „domeniul de baștină al basmului”, lucru care însă se cere cercetat în adâncime.

Consider că una dintre funcții este deosebit de interesantă, ea făcând legătura cu un moment considerat vital de manualele moderne de scriere dramatică sau cinematografică, și în care găsesc traducerea perfectă a *breșei* cu care începe, după Victor Turner, drama socială. Propp numește această funcție extrem de importantă *prejudicierea*, care

„reprezintă factorul motor propriu-zis al basmului. Absența, încălcarea interdicției, divulgarea, reușita înșelăciunii pregătesc această funcție, o fac posibilă sau îi ușurează pur și simplu concretizarea.”²⁷⁸

275. V.I. Propp, *Morfologia basmului*, traducere de Radu Nicolau, studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Univers, 1970, p. 109.

276. *Ibidem*, pp. 226-228.

277. *Ibidem*, p. 103.

278. *Ibidem*, p. 35.

Este vorba, aşadar, exact de breşa dramei sociale. Prejudicierea, după Propp, poate lua forme multiple: răufăcătorul răpeşte pe cineva, fură sau ia cu sila unealta năzdrăvană, fură sau distruge recolta sau lumina zilei sau săvârşeşte un rapt în altă formă, vatămă trupeşte, determină o bruscă dispariţie, cere să-i fie dată victima sau o ademeneşte, izgoneşte pe cineva, porunceşte ca cineva să fie aruncat în mare, vrăjeşte o făptură sau un lucru, săvârşeşte o substituie, dă poruncă să fie ucis cineva, săvârşeşte un omor, închide în temniţă, ține cu sila, amenință cu o căsătorie silită, amenință cu un act de canibalism, chinuie victima în timpul nopții, porneşte război, sau pur și simplu eroul simte o lipsă, care, după Propp, poate fi un echivalent morfologic al răpirii²⁷⁹.

Breşa sau prejudiciul sunt, deși sub alte nume, concepte de maximă importanță în manualele de scriere dramatică de azi și de ieri.

Freytag o numea forța sau momentul declanșator (*the exciting moment or force*) și, așa cum arătam în secțiunea dedicată acestuia, o considera singura din cele trei forțe care e obligatorie. Momentul pe care-l identifică în *Hamlet* este apariția fantomei. De asemenea, Freytag are o perspectivă surprinzător de poetică și modernă asupra acestui moment, definindu-l ca pe unul în care în sufletul eroului „apare un sentiment sau o voință care prilejuiește ceea ce urmează”²⁸⁰. Așadar, momentul declanșator, ca în *Krum*, în *The City* a lui Martin Crimp sau în multe alte piese și narațiuni de trecere contemporane, poate proveni direct din sufletul eroului, din nevoile, nemulțumirile sau dorințele sale.

Pentru Lajos Egri, autorul unuia dintre cele mai cunoscute manuale de scriere dramatică (*The Art of Dramatic Writing*, publicat în 1946), acest moment se numește *punctul*

279. *Ibidem*, pp. 35-38.

280. Gustav Freytag, *Technique of the Drama*, p. 121 („in the soul of the hero, there arises a feeling or volition which becomes the occasion of what follows“).

de atac (*point of attack*). Acesta coincide mai degrabă cu *contraacțiunea incipientă* (funcția XX la Propp, în care eroul se hotărăște să acționeze), dar ambele sunt consecințe directe derivate din prejudiciu. Egri, spre deosebire de Aristotel, pune mai presus de orice personajul, iar nu acțiunea, așa că, punând accent pe *punctul de atac*, accentuează importanța personajului – e important cum răspunde personajul la prejudiciu, și nu prejudiciul în sine –, aici simțindu-se și influența lui Freytag. Astfel, pentru Egri, *punctul de atac* din *Oedip rege* este decizia lui Oedip de a găsi vinovatul. Egri ne spune că o piesă poate începe chiar când un conflict poate deveni criză (deci breșa dramei sociale), că piesa poate începe când un personaj a ajuns într-un punct de turnură sau poate începe cu o decizie care poate precipita conflictul. Oricum ar fi, „[u]n punct de atac bun este atunci când ceva vital e în joc chiar la începutul piesei”²⁸¹.

Robert McKee, autorul celebrului manual de scenaristică *Story*, numește acest moment *incidentul declanșator*, acesta fiind cel care „zguduie radical balanța forțelor din viața protagonistului”²⁸², apoi „naște în el dorința de a restabili acel echilibru trecut”²⁸³. Incidentul declanșator e provocat de protagonist sau i se întâmplă lui, iar destrămarea echilibrului provoacă „trecerea valorilor din viața personajului fie în sfera lor negativă, fie în cea pozitivă”²⁸⁴ – adică exact ce spune Turner că se întâmplă în faza liminală, când valorile și ordinea preexistentă sunt răsturnate, atât în ritualurile de elevare a statutului, cât și în cele de inversiune. După McKee, incidentul declanșator naște în protagonist dorința de a restabili echilibrul, o dorință conștientă, dar și una inconștientă. Unul din sfaturile lui McKee este ca acest eveniment declanșator să apară cât mai repede în poveste,

281. Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing*, p. 183 („A good point of attack is where something vital is at stake at the very beginning of a play“ – s.a.).

282. Robert McKee, *Story*, p. 147.

283. *Ibidem*, p. 149.

284. *Ibidem*, p. 148.

cu condiția să fie pregătit – mai puțin în cazul incidentelor arhetipale, care nu au nevoie de pregătire, cum e metamorfoza lui Gregor Samsa.

Concluzia lui McKee despre incidentul declanșator ar putea foarte bine să fie atât o descriere a dramei sociale, cât și a dramaturgiei liminalității:

„Indiferent cât de subtil sau de direct, el trebuie să răstoarne *status quo*-ul protagonistului și să-i strămute viața din parcursul el obișnuit pentru ca haosul să invadeze universul personajului. În toată această prefacere trebuie să găsești, în climax, o rezolvare spre mai bine sau spre mai rău, care să rearanjeze acest univers într-o nouă ordine.”²⁸⁵

Termenul de *incident declanșator* este folosit și de Stephen Jeffreys în manualul lui recent de dramaturgie. Jeffreys pomenește influența hollywoodiană dusă până la absurd prin prescrierea inclusiv a paginii din scenariu la care ar trebui să apară incidentul, și dă ca exemplu *Revizorul*, piesă care începe chiar cu anunțul incidentului, adică venirea revizorului. Sfatul lui concide cu al lui McKee – să nu așteptăm prea mult, pentru că „la un moment dat trebuie să faci publicul să se concentreze pe poveste”²⁸⁶.

Dramaturgii și scenariștii nu sunt însă singurii care folosesc acest concept. El este utilizat și în procesul de repetiții, așa cum arată manualul de regie al lui Katie Mitchell, care subliniază importanța evenimentelor în procesul de analiză a unei piese și recomandă improvizații în jurul evenimentului declanșator, pe care îl definește astfel:

„Fiecare piesă conține un eveniment petrecut înainte de începerea acțiunii, care declanșează o reacție în lanț, determinând evenimentele care apar în piesă.

285. *Ibidem*, p. 161.

286. Stephen Jeffreys, *Playwriting: Structure, Character, How and What to Write*, Londra, Nick Hern Books, 2019, p. 24 („At some point you need to focus the audience on the story”).

Acest eveniment se numește «eveniment declanșator». În *Pescărușul*, evenimentul declanșator îl reprezintă anunțul sosirii Arkadinei și a lui Trigorin la moșie. Acesta este momentul în care scrisoarea lor de la Moscova ajunge la moșie, anunțându-i pe toți ceilalți de vizita lor iminentă.²⁸⁷

Dacă incidentul declanșator seamănă cu breșa dramei sociale, dacă în urma lui valorile sunt întoarse pe dos, ca în liminalitate, dacă structura dramatică este una din trei părți, sau, cum afirmă David Mamet, „o exercitare a nevoii sau dispoziției naturale de a structura lumea ca teză/ antiteză/ sinteză”²⁸⁸, atunci m-am întrebat de ce, dincolo de tragedia antică, nu a subliniat nimeni structura ritualică din spatele dramei. Răspunsul pe care l-am găsit a fost că cineva a făcut-o, adică o foarte respectată teoreticiană contemporană de teatru, fascinată de liminalitate: Erika Fischer-Lichte.

II.3.6. Dramele cu structură ritualică: Erika Fischer-Lichte

Scriind istoria dramei europene ca pe o istorie a identității, Erika Fischer-Lichte identifică mai multe drame, din epoci diferite, în care structura ritualică se vede cât se poate de limpede. Înainte de asta, însă, trebuie spus că pentru Fischer-Lichte, spre deosebire de ritual, unde actorii-participanți sunt cei transformați, în teatru mai ales spectatorul e cel care suferă o transformare identitară – acesta este sensul în care „teatrul poate fi descris ca un spațiu liminal”²⁸⁹. Desigur, și actorii o pot simți, cu condiția de a controla sentimentul astfel încât să-l poată repeta în fiecare seară.

287. Katie Mitchell, *Profesia de regizor*, pp. 114-115.

288. David Mamet, *The Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama*, New York, Vintage Books, 2000, p. 75 („Dramatic structure is, similarly, an exercise of a naturally occurring need or disposition to structure the world as thesis/ antithesis/ synthesis”).

289. Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, p. 4.

În viziunea cercetătoarei, dramele din tradiția europeană pot fi citite ca „schife ale identității”, schimbările din structura dramei fiind corelate cu schimbările conceptului de identitate în fiecare epocă. Eventual, drama creează o identitate pe care spectatorii o percep ca fiind viitoarea lor identitate (aș da exemplul *Norei*), caz în care „reprezentarea unei drame transformă teatrul într-un spațiu liminal care deopotrivă permite și inițiază o schimbare în identitate”²⁹⁰.

Primul exemplu de structură de rit din drama europeană dat de Fischer-Lichte este *Visul unei nopți de vară*, care, folosind elemente împrumutate din Sărbătorile de Mai, reconstituie fazele unui rit de tranziție:

„fuga din oraș marchează separarea de situația obișnuită de viață; șederea în pădure peste noapte e realizată ca un prag, sau o fază liminală în care vechile identități sunt dizolvate și noi experiențe duc la luarea unor noi identități; întoarcerea în oraș marchează începutul fazei de încorporare, petrecută la nuntă și la piesa ce îi urmează, și încheiată cu noaptea nunții. În acest fel, piesa prezintă o schimbare de lungă durată în experiența colectivă.”²⁹¹

Transformarea Sărbătorilor de Mai într-un rit de tranziție izbutită în *Visul unei nopți de vară*, arată Fischer-Lichte, recuperează ceea ce reușise societatea puritană să suprimă în cultura populară. Iar spectatorii *Visului...*, la fel ca spectatorii piesei despre Pyramus și Thisbe, își văd propriile acțiuni și au conștiința lor²⁹².

290. *Ibidem*, pp 5-6 („In this case, the performance of a drama does indeed turn theatre into a liminal space which both enables and initiates a change in identity“).

291. *Ibidem*, p. 67 („the escape from the city marks the separation from the usual life situation; the stay in the night forest is realised as a threshold, or liminal phase in which the old identities are dissolved and new experiences lead to taking on new identities; and the return to the city marks the beginning of the incorporation phase, which is passed at the wedding and at the play which follows it, and ends with the wedding night. In this way, the play presents a far-reaching change in the collective experience“).

292. *Ibidem*.

Această structură ritualică a piesei *Visul unei nopți de vară* nu e însă nici pe departe singulară la Shakespeare, ea fiind caracteristică, arată cercetătoarea, aproape tuturor comediilor acestuia, unde o separare dă startul transformării (în Pădurea din Arden în *Cum vă place* sau, prin naufragiul din *A douăsprezecea noapte*, în Iliria). Transformarea se produce cu sentimente confuze, uneori cu travestiri (subliniate și de Turner în cazul etapelor liminale), iar încorporarea are loc prin intermediul căsătoriei, după ce dragostea la prima vedere s-a transformat în dragoste durabilă²⁹³. În plus, așa cum protagoniștii au trecut prin aceste etape, la fel și spectatorul care vine la teatru se separă de lumea lui într-un spațiu al liminalității în care trăiește experiențe noi și, dacă reușește să se distanțeze astfel de vechiul sine, poate suferi o transformare identitară²⁹⁴.

Structura nu se rezumă însă la comedii. După Fischer-Lichte, și *Regele Lear* are aceeași structură ritualică: bătrânul rege suferă o criză ale cărei consecințe îl forțează treptat să renunțe la vechea identitate și trece prin noi experiențe ce îl conduc către o nouă identitate. Chiar dacă structura tragediei sale este similară cu a comediilor, Lear nu se întoarce în niciun punct prin care a trecut, nefiind un adolescent în pragul maturității, ci un bătrân în pragul morții – călătoria lui e tranziția spre moarte²⁹⁵. Lumea pe dos în care Lear îl lasă pe Bufon să meargă în față e o lume a valorilor răsturnate, care-l ajută pe Lear să vadă dincolo de ierarhii. Văd aici o eficientă îmbinare a celor două tipuri de rituri, cel individual, de trecere, și cel colectiv, de inversiune. De altfel, această combinație funcționează extrem de eficient și în *Trei surori* sau în *Nora*, care, deși e o piesă a *traseului de viață* (rit individual), este în același timp „o piesă de Crăciun”, cum arată Alina Nelega, chiar dacă „anti-idilizarea este semnul sub care își plasează Ibsen piesa. Crăciunul

293. *Ibidem*, p. 68.

294. *Ibidem*, p. 69.

295. *Ibidem*, pp. 72-73.

și Noul An, ironic alese ca perioadă a acțiunii, contribuie la acest efect”²⁹⁶.

Un alt tip de piesă bazată pe structura ritualică este canavaua comediei dell’arte, în care Fischer-Lichte identifică trei elemente structurale proprii ritualurilor: opoziția dintre vechi și nou (componentă de bază a multor ritualuri de fertilitate), relația servitor-străpân (ce ține de lumea răsturnată a carnavalului) și personajele de tip *innamorati*, ale căror aventuri (deghizare, nebunie, magie ș.a.m.d.) trimit la inițierea rituală, cu pierderea identității ce duce spre schimbarea ei din băiat în bărbat și din fată în femeie²⁹⁷.

Acestea sunt piese cu o structură clar ritualică. Consider însă că dramaturgia liminalității poate cuprinde mult mai multe piese și nu este restricționată la structura clasică, tripartită, a ritualului, fiind definită mai degrabă prin tematica formulată de Grimes prin sintagma „narațiuni de trecere”.

II.3.7. Postdramaticul, dramaturgia de spectacol și „noile dramaturgii”

Semnalizând, prin însuși numele dat lui de Hans-Thies Lehmann, „legătura care continuă să funcționeze între teatru și text”²⁹⁸, teatrul postdramatic pune textul pe poziția de strat, de „material” al creației scenice, desființând rolul principal jucat de acesta până atunci. Comentând afirmația lui Richard Schechner din *Teoria performance-ului* legată de faptul că postdramaticul înlocuiește acțiunea dramatică prin ceremonie (lucru de altfel afirmat explicit și de Jean Genet), Hans-Thies Lehmann comentează:

„Prin ceremonie ca moment în teatrul postdramatic s-ar cuveni prin urmare să se înțeleagă întregul spectru de modalități de punere în mișcare a unor

296. Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, p. 88.

297. *Ibidem*, pp. 132-133.

298. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, p. 7.

procese lipsite de orice referință, dar executate cu o precizie sporită; spectacole ale unui mod de a fi împreună formalizat într-un fel aparte; constructe de desfășurări muzical-ritmice ori vizual-arhitectonice; forme pararituale, precum și «celebrarea» corpului, a prezenței; caracterul ostentativ al spectacolului, emfatic sau monumental accentuat.”²⁹⁹

Ceremonia este, pare a se întrevădea, felul principal în care liminalitatea trece în teatrul postdramatic. Iar ceremonia, arată Lehmann, este prezentă în spectacolele multor reprezentanți ai postdramaticului: Jean Genet, care vede în teatru sărbătoarea care li se adresează morților, Robert Wilson, la care „trăsătura ceremonială e cât se poate de evidentă”³⁰⁰, Einar Schlee, Brecht – aici Lehmann amintește o notație despre spectacolul distanțat și epicizant, în care acțiunile ar putea fi privite și rezolvate scenic ca niște ceremonii –, sau Kantor, cu al său *dans al morților*, care considera că „cel dintâi actor” a fost un eretic curajos, ce a îndeplinit un act revoluționar și deopotrivă sacru³⁰¹.

Dramaturgia unui spectacol de teatru post-dramatic trece însă dincolo de textul propriu-zis, ca simplu strat sau material al acestuia. În post-dramatic, așa cum se vede din spectacole, practici de lucru și teorie, devine extrem de important sensul german al cuvântului dramaturg – dramaturgia ca proces de ordonare nu doar a textului, ci a întregului material de spectacol. O parte din aceste practici ale dramaturgiei s-au întors însă în text, așa cum vom vedea în spectacolului *In My Room*, scris și regizat de Falk Richter. Deocamdată, însă, pentru a completa tabloul tipurilor de dramaturgie, doresc să trec în revistă sensurile „noilor dramaturgii” și să cercetez dacă și unde, la nivelul scrierilor teoretice despre acestea, există loc pentru liminalitate.

299. *Ibidem*, p. 87.

300. *Ibidem*, p. 88.

301. *Ibidem*, p. 93.

O figură centrală în teoretizarea „noii dramaturgii”, de fapt cea care a dat numele acesta, scris ca atare între ghilimele, este foarte iubita și regretata dramaturgă flamandă Marianne Van Kerkhoven (1946-2013) – dramaturgă în sens german, colaboratoare a multor regizori și coregrafi și redactor-șef, între 1991 și 1995, a revistei *Theaterschrift*, editată în patru limbi. Poate cel mai faimos și discutat număr (dublu) al revistei a fost numărul 5-6 din 1994, intitulat *On Dramaturgy*, dedicat simpozionului omonim desfășurat cu un an înainte la Amsterdam, și cuprinzând intervenții și interviuri semnate de Marianne Van Verkhoven, Josette Féral, Elisabeth LeCompte, Norman Frish, Robert Lepage, Jan Kott etc. Ca redactor-șef, Marianne Van Kerkhoven lansează în editorialul său niște întrebări ce-și propun să traseze aria dramaturgiei, aflată la granița între practică și teorie, deschizând un cadru foarte generos pentru noua practică a dramaturgiei, prin întrebări de tipul „Este posibil să ne gândim la dramaturgie doar în termeni de teatru vorbit, sau există, de asemenea, și o dramaturgie a mișcării, a sunetului, a luminii și așa mai departe?”³⁰².

Probabil cel mai puternic se întrevește liminalitatea aici în însăși poziția dramaturgei sau dramaturgului în mijlocul acestui proces. În cuvintele Mariannei Van Verkhoven,

„Una dintre caracteristicile fundamentale ale ceea ce numim astăzi «noua dramaturgie» este tocmai alegerea unei metode de lucru orientate pe proces; înțelesul, intențiile, forma și substanța unei piese apar în timpul procesului de lucru, așa încât actorii aduc, de asemenea, o mare contribuție prin intermediul materialelor pe care le aduc în timpul repetițiilor. Aceste

302. Marianne Van Kerkhoven, „On Dramaturgy”, *Theaterschrift*, nr. 5/6, 1994, p. 8 („Is it only possible to think on dramaturgy in terms of spoken theatre, or is there a dramaturgy for movement, sound, light and so on, as well?”).

materiale pot fi sub forma textului, bineînțeles, dar pot fi, de asemenea, imagini, sunete, mișcări etc.”³⁰³

Pe lângă interviuri și intervenții, acest număr dublu din *Theaterschrift* conține un compendiu de termeni asociați noii dramaturgii. La intrarea *fiction/ nonfiction*, Valentina Valentini, de la Universitatea din Roma, sublinia caracterul de *in-between* al noului teatru, care este obligat să rezolve și să treacă peste dihotomii. Nucleul noilor spectacole trebuie să urmărească convergența limbajelor. Într-o lume teatrală unde textul nu mai este element unificator, personajele nu mai au o identitate fixă și dialogul nu duce obligatoriu acțiunea mai departe, „sarcina noastră este să înaintăm pe o cale foarte îngustă, unde spațiul dintre personaje și funcție, ficțiune și non-ficțiune, figurativ și abstract e foarte restrâns: un prag de pe care riscăm să cădem”³⁰⁴, ceea ce ne obligă la cercetare, experimentare și un dublu proces de deconstrucție și construcție.

De altfel, dramaturgia însăși ocupă o zonă liminală între teorie/ concept și artă. Această poziție, exprimată de Marianne Van Verkhoven, este coerentă cu intervenția lui Josette Féral, pe care am amintit-o ca principiu ordonator în metodologia acestei lucrări. Féral afirmă tranșant că „dramaturgia este zona crepusculară dintre artă și știință”³⁰⁵.

303. *Ibidem*, p. 11 („One of the fundamental characteristics of what we today call «new dramaturgy» is precisely the choice of a process-oriented method of working; the meaning, the intentions, the form and the substance of a play arise during the working process, so that the actors also make a great contribution by means of the material they supply during the rehearsals. This material can be in the form of text, of course, but may also be images, sounds, movements, etc.”).

304. Valentina Valentini, „Fiction/ Non-Fiction”, *ibidem*, p. 123 („our task is to proceed along a very narrow path where the space between character and function, fiction and non-fiction, figurative and abstract is extremely thin: a threshold you risk falling from”).

305. Marianne Van Verkhoven, „On Dramaturgy”, p. 142 („Dramaturgy is the twilight zone between art and science”).

II.4. O încercare de definire provizorie a dramaturgiei liminalității

În cele ce urmează, voi încerca să dau o primă definiție sau, mai degrabă, o descriere provizorie folosind concepte și sintagme discutate în acest capitol. Pentru ușurința lecturii și pentru o mai eficientă revizitare a conceptelor discutate, voi pune în paranteză numele cercetătorilor de la care împrumut conceptele sau formulările aduse împreună în această descriere.

Dramaturgia liminalității este o *tehnologie liminală afectivă* (Paul Stenner), adică o *experiență liminală fabulată* (care însă poate povesti sau ficționaliza o experiență liminală spontană, întâmplată). *Piesa liminală* este o *fabula* ce dramatizează o *experiență liminală* (van Gennepe, Victor Turner), ce începe cu o *breșă, ca în drama socială* (Turner), sau cu un *incident declanșator* (Robert McKee). Prin această experiență poate trece un personaj, un grup de personaje sau o întreagă societate, ce suferă o *transformare identitară* (Erika Fischer-Lichte). Experiența în sine poate fi liminală pentru spectator (Erika Fischer-Lichte). Premisa mea este că această experiență poate fi liminală și pentru autorul dramatic sau pentru dramaturga/ dramaturgul noilor dramaturgii (Marianne Van Kerkhoven, Valentina Valentini), care, folosind *comportamente restaurate* (Schechner) și alte instrumente pe care le voi cerceta în următorul capitol al lucrării, se investește pe sine și poate parcurge o experiență transformatoare în timpul scrierii piesei. Experiența liminală poate fi una clasică, în stilul tradițional de autentică transformare, ca în piesa construită pe *structură ritualică* (Fischer-Lichte), sau poate fi una *anti-idilizantă* (Alina Nelega), uneori cu structură deschisă, construită pe *ritmul vieții* (Schechner), precum în teatrul absurdului, în post-dramatic (Hans-Thies Lehmann) sau în „noile dramaturgii” (Marianne Van Kerkhoven), caz în care liminalitatea însăși poate fi chestionată ca fiind în criză, ca în cazul *limivoid-ului* (Bjørn Thomassen) sau al *liminalității permanente* (Árpád Szakolczai).

II.4.1 Diversitatea situațiilor liminale

În studiul său antropologic, Bjørn Thomassen cataloghează situațiile liminale în funcție de timpul în care au loc (caracteristice unui moment, unei perioade sau unei epoci/vieți) și de subiectul acestora (indivizi, grupuri sau societăți)³⁰⁶.

În cele ce urmează, voi enumera aceste situații, așa cum le propune Thomassen, precizând, pentru fiecare categorie, unul sau mai multe texte dramatice ce reprezintă, dramatizează sau cel puțin fac referire la respectiva situația liminală. Doresc să dau aceste prime exemple pe scurt, tocmai pentru a arăta, din capul locului, că dramaturgia liminalității, din perspectiva mea, nu este ceva normativ sau restrictiv și că ea se poate manifesta în multe feluri, care însă respectă organic fețele liminalității. În al doilea rând, doresc să creez o trecere către următorul capitol, care va integra câteva analize pe larg ale unor texte dramatice. În al treilea rând, incluzând aici o parte din propriile mele texte dramatice, prefigurez ultimul studiu de caz, pe un spectacol după un text care-mi aparține, arătând că, la rândul meu, am manifestat în practica scriiturii dramatice interes pentru mai multe situații liminale. Sper ca multitudinea de exemple oferite să arate potențialul de inspirație și deschidere oferit de acest instrument.

La nivel individual, situația liminală ce se desfășoară într-un moment precis se referă la evenimente neașteptate, dar punctuale ale vieții (moarte, boală, accident, divorț) sau ritualuri de trecere sau elevare a statutului (botez, ritualuri de trecere pentru femei la populații tradiționale). Exemple de astfel de situații ar fi *Pescărușul* de Cehov, *O casă de păpuși* de Ibsen, *Medeea* de Euripide și unele rescrieri la aceasta – texte ce vor fi analizate pe larg în următoarele capitole. La nivel individual, dar pe o perioadă mai lungă, sunt etapele de viață critice, cum ar fi adolescența sau pubertatea. Aș numi aici textul meu *With a Little Help from My Friends*,

306. Bjørn Thomassen, *Liminality and the Modern*, p. 90.

care, pe lângă un moment de trecere individuală (moarte, despărțire), pentru mai mulți membri ai grupului, conținea, pentru fiecare dintre personaje, o trecere prin adolescență, prin acea perioadă în care cei mai mulți dintre noi simțim, așa cum spunea un vers scris de Bobo Burlăcianu pentru unul din cover-urile spectacolului, că „orice aș face eu sunt doar un substitut”³⁰⁷. Un alt text pe care l-am scris în 2018, în cadrul Drama 5, Rezidența de dramaturgie a Reactor de Creație și Experiment, *Micul nostru centenar*, dramatiza trecerea în neființă a străbunicii de o sută de ani a familiei. Străbunica fiind însă și o metaforă pentru societatea românească în an centenar, elementele liminale din piesă acopereau și situații de grup (cum ar fi perioada fascistă, cu nesiguranța, tragediile și răstunările ei de valori). Multe texte dramatice împletesc mai multe situații liminale, așa cum vom vedea, spre exemplu, în analiza piesei *Top Girls*. La nivel individual, dar pe perioade întinse, epoci sau pe durata unei vieți, avem liminalitatea individuală marginală: cei care stau la marginea societății, fie din propria alegere (călugări), dar și indivizii periculoși sau marginali, ca în *Îngrijitorul* lui Harold Pinter sau *Ca pe tine însuți*, piesa mea despre oamenii străzii documentată împreună cu Radu Apostol și montată de acesta la Teatrul Foarte Mic. Concepută ca un basm negru, piesa dramatiza liminalitatea marginală, în care fostul preot Ioan și Maria, ajunsă de tânără pe stradă, așteptând împreună o primăvară în care el vrea să moară, pentru că atunci pământul nu va mai fi înghețat și va putea fi îngropat, oscilează permanent între nevoia de a fi împreună și instinctul marginal de a se feri de ceilalți, oricine ar fi aceștia – de a trece, permanent, către „vizavi de oriunde”³⁰⁸.

307. Maria Manolescu, „With a Little Help from My Friends”, in *With a Little Help from My friends/Sado-Maso Blues Bar*, LiterNet, 2020, p. 12, v. <https://editura.liternet.ro/carte/378/Maria-Manolescu/With-a-Little-Help-from-My-Friends-Sado-Maso-Blues-Bar.html>, accesat la 05.05. 2023.

308. *Idem*, *Ca pe tine însuți*, LiterNet, 2011, v. <https://editura.liternet.ro/descarcare/278/pdf/Maria-Manolescu/Ca-pe-tine-insuti.html>, accesat la data de 06.05.2023.

Pentru un grup, experiența liminală de moment poate însemna un rit de trecere masculin (riturile de trecere tradiționale ale războinicilor fiind de obicei unele de grup) sau rituri sezoniere (Noul An, Solstițiu etc.). Aici, cel mai la îndemână exemplu este *Visul unei nopți de vară*, al cărei caracter liminal a fost prezentat, în viziunea teoreticienei Erika Fischer-Lichte, mai sus. Pe o perioadă mai lungă, situațiile liminale de grup ar putea fi rituri de trecere extinse sau călătorii de grup și pelerinaje. Un exemplu bun și surprinzător față de perspectiva antropologică (Thomassen afirmă că acestea sunt de obicei rituri de trecere pentru bărbați³⁰⁹) este piesa *Trei surori*, care ne arată o lungă trecere (eșuată?) a celor trei surori. Pe perioada unei epoci sau a unei vieți, grupurile trec prin situații liminale la nivelul fraternităților religioase, dar și ca grupuri de emigranți sau ca minorități sociale, sexuale sau etnice, ce trăiesc între culturi, cum se întâmplă în *Trilogia minelor* a lui Csaba Székely.

Pentru o întreagă societate, momentul liminal ar fi o catastrofă, o epidemie, o invazie neașteptată, un moment revoluționar sau un carnaval, ca în *Bacantele* lui Euripide, piesă bazată pe un moment revoluționar neașteptat. În rescrierea mea, analizată în capitolul trei, voi adăuga, pe lângă momentul de tulburare socială provocat cu intenție politică, încă un moment liminal, acela al epidemiei. Situația liminală a unei întregi societăți, întinsă pe o perioadă mai largă, ar fi dată de războaie sau perioade revoluționare mai întinse. *Mutter Courage și copiii ei* de Bertold Brecht dramatizează tocmai o asemenea situație. Chiar dacă liminalitatea este direcționată, inclusiv din titlu, prin filtrul eroinei principale, acel „și copiii ei” deschide, tot încă din titlu, faptul că situația războiului e una prin care nu ai cum să treci singur. Un exemplu extrem de intens, care îmbină liminalitatea marginală cu o perioadă revoluționară, este piesa *Marat/ Sade* de Peter Weiss, unde reprezentarea Revoluției Franceze într-un spectacol jucat de

309. Bjørn Thomassen, *Liminality and the Modern*, p. 90.

pacienții unui spital de psihiatrie suprapune două niveluri de liminalitate ce arată că și în dramaturgie minus cu minus dau plus, iar adevărul se vede mai bine filtrat prin două ape turburi. La nivel de societate/ epocă, liminalitatea înseamnă războaie prelungite, instabilitate politică pe termen lung, dar și „modernitatea ca liminalitate permanentă”³¹⁰. În ceea ce privește războaiele prelungite, un bun exemplu ar fi *Macbeth*, iar pentru senzația de liminalitate permanentă a modernității consider că sunt reprezentative atât o piesă precum *Așteptându-l pe Godot*, precum și *Krum* de Hanoch Levin, cu toată senzația apăsătoare, între atâtea treceri (două nunți și două înmormântări) că n-ai cum ieși din eșec și din simulacru, că modelul de reușită, iubire și, de fapt, normalitate așteptat de toți nu există. În *Krum* există o linie de tensiune între identitate și criză liminală din care pot fi generate idei și teme pentru o dramaturgie contemporană a liminalității, și consider în acest sens extrem de relevant volumul *Evadarea din sine: O tentație contemporană* al antropologului David Le Breton, pentru care „individualizarea sensului vieții, eliberându-ne de tradiții sau de valori comune, ne sustrage oricărei autorități”³¹¹, ceea ce ne duce la o îndepărtare de sine datorată tocmai „efortului de a fi tu însuși”, într-o zonă de absență pe care antropologul o numește *spațiu alb*³¹².

„Acest spațiu alb, în principiu, nu este unul permanent, ci un refugiu mai mult sau mai puțin îndelungat, un fel de spațiu intermediar. El este o stare de așteptare, când individul încă își caută un loc al său, care continuă să-i scape. Negăsindu-l, fie se retrage, fie face totul în exces.”³¹³

În cuvintele autorului, „sub o formă dureroasă sau prielnică, această carte sondează o antropologie a limitelor

310. *Ibidem*, p. 90 („Modernity as «permanent liminality»”).

311. David Le Breton, *Evadarea din sine: O tentație contemporană*, traducere din franceză de Liana Haidar, București, Trei, 2018, p. 9.

312. *Ibidem*, p. 15.

313. *Ibidem*, p. 261.

în pluralitatea societăților contemporane”³¹⁴. Iată o afirmație a lui David Le Breton care consider că descrie atât o problemă identitară a vremurilor noastre, cât și definiția liminalității așa cum se manifestă ea astăzi, când, așa cum observă Ronald Grimes, nu mai avem ritualuri tradiționale pe care să le urmăm toți la fel: „Pentru a continua să te integrezi în cursul evenimentelor, trebuie să încetezi pentru o clipă să te mai implici în ele”³¹⁵. Interesantă este și observația despre comportamentele de risc ale adolescenților, care mizează pe probe și/ sau pe sacrificiu³¹⁶. Metafora spațiului intermediar, alb, a lui Le Breton vine, alături de liminalitate și limivoid, să contrabalanseze viziunea nostalgică a *communitas-ului* lui Turner.

II.4.2. Elemente rituale pentru uzul autorilor dramatici

Dacă mai multe accepțiuni asupra liminalității pot contrabalansa o viziune unitară asupra conținutului dramaturgiei liminalității, consider că este necesară și o viziune de ansamblu, deschisă și nenormativă, asupra structurii unei narațiuni de trecere. De aceea, pentru a ieși din schema clasică, aristotelică sau a dramei sociale a lui Turner, un punct de plecare posibil mi se pare lista asumat subiectivă și incompletă de elemente ce apar în inițierile din diferite culturi, pe care Ronald L. Grimes o propune tocmai pentru a ne arăta că, atunci când privim în detaliu riturile vii și reale, „mai degrabă decât sumarul lor abstract de modele și faze, descoperim că inițierea înseamnă mai mult decât trei faze sau zece pași”³¹⁷.

314. *Ibidem*.

315. *Ibidem*, p. 63.

316. *Ibidem*, p. 95.

317. Ronald L. Grimes, *Deeply into the Bone*, p. 105 („But if we look at descriptions of actual rites, rather than abstract summaries of patterns and phases, we find that there is more to initiation than either three phases or ten steps”).

Între aceste elemente ritualice, apar relațiile cu mentorii și părinții spirituali (ca în *Furtuna* lui Shakespeare sau în *Lecția* de Eugen Ionescu); obligativitatea de a arăta respect, umilință și supunere conducătorilor grupului (ca în *Sado-Maso Blues Bar*, piesa mea montată de Gianina Cărbunariu în 2007 la Teatrul Foarte Mic București: „MA: [...] Nu trebuie decât să-ți fie frică./ SA: Îmi e, Ma. / MA: Să faci pe tine de frică!/ SA: Fac./ MA: Fă./ SA: Pe covor?/ MA: E doar bere, Sa, doar bere./ SA: Ok”³¹⁸); trecerea prin dezamăgiri strategice, puse la cale de inițiatori (ca în *The Pillow Man* de Martin McDonagh, unde scriitorul Katurian aude timp de ani întregi, în copilărie, zgomotele oribile produse de torturarea fratelui său de către părinții lor, pentru ca aceștia să-i spună – deși se va dovedi ulterior că au mințit – că totul a fost doar un experiment artistic, cu drujbe, sânge de porc și alte recuzite, pentru a-l face să scrie mai puternic: „Toți au râs. Partea a doua a experimentului era completă”³¹⁹); un proces prin care inițiații primesc cunoaștere sacră, sexuală sau culturală (ca în *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, unde Brian are rolul de înțelept (sau guru capitalist al consumului) care transmite mai departe poveștile semnificative ale tribului – în cazul de față populara poveste *Lion King*, în timp ce, ca o ironie dramatică, nu recunoaște monologul din *Trei surori* –, iar apoi dă teste și misiuni care să verifice însușirea cunoștințelor: „Am încredere în tine să treci acest test important”³²⁰); importanța unor obiecte sacre (moneda cu cap de bizon din piesa omonimă a lui David Mamet); acces la unele secrete (așa cum primește Hamlet de la duhul tatălui său); revelații ce își arată adevărata natură (așa cum experimentează regele

318. Maria Manolescu, „Sado-Maso Blues Bar”, în *With a Little Help from My Friends/ Sado-Maso Blues Bar*, p. 46.

319. Martin McDonagh, *The Pillowman*, Londra, Dramatists Play Service Inc., 2003, p. 24 („They all laughed. The second part of his parents’ experiment was complete”).

320. Mark Ravenhill, „Shopping and Fucking”, în *Plays 1*, Londra: Methuen Drama, 2001, p. 14 („I am entrusting you to pass this important test”).

Oedip la finalul anchetei sale detectiviste); păstrarea unor secrete față de novici (spre exemplu, Angie din *Top Girls* de Caryl Churchill, copila căreia i se ascunde adevărul legat de identitatea ei, așa cum vom vedea în analiza pe acest text din capitolul următor); separarea sau izolarea (ca în *Elevator* a lui Gabriel Pintilei, unde doi tineri rămân blocați într-un lift, sau ca în *O, ce zile frumoase* a lui Beckett, în *Kebab* de Gianina Cărbunariu sau în *Decalogul după Hess* al Alinei Nelega); depășirea durerii și a fricii (așa cum reușește în final, cel puțin în privința fricii, bătrânul Lear); tabuuri culinare, sexuale sau comportamentale (*Blasted* de Sarah Kane), regresie la stări copilărești (cum trăiesc Nora, Treplev sau Angie din *Top Girls*); inducerea unei percepții denaturate asupra timpului, spațiului, cauzalității sau identității (ca în multe din textele lui Beckett și, în general, în teatrul absurdului); chestionarea, distrugerea și apoi reconstruirea sistemului de valori, dar și renunțarea la unele dependențe sau comportamente (auto)distructive (*O casă de păpuși* de Henrik Ibsen); vis și imaginație (*The City* de Martin Crimp), identificarea puternică cu un grup (*Top Girls* de Caryl Churchill); semnificația deosebită a unor (în)semne corporale, ca semnul lui Oedip, primirea unui nou nume (ca Rafa din *Ca pe tine însuți*), oferirea și primirea unor daruri speciale, precum vălul și coroana otrăvite trimise, prin fiii ei, de Medeea; dobândirea și stăpânirea unor abilități dificile (cum este respiratul eliberator pe care-l învață în cele din urmă Amalia în monodrama Alinei Nelega); participarea la mese festive și alte festivități (*Hamlet*, *Titus Andronicus* și multe alte piese ale lui Shakespeare, *Trei surori*, finalul emoționant din *Shopping and Fucking*, *Krum* și alte foarte, foarte multe piese); spunerea unor povești despre experiențe inițiatice (element pe care e construită în întregime piesa *Cercul de cretă caucazian* de Bertold Brecht sau povestea Bunicii din *Woyzeck*, care le povestește copiilor despre copilul sărman rămas singur pe pământ, care a pornit spre lună și a descoperit o bucată de lemn putred, apoi a pornit spre soare și a descoperit o floarea-soarelui ofilită, apoi spre

stele și a descoperit musculițe prinse de cer, drept pentru care s-a întors pe pământul pustiu și „s-a așezat și-a început să plângă și acolo mai șade încă și e singur cuc”³²¹).

Dramaturgia liminalității nu este, pentru autoarele și autorii dramatici, o întoarcere nostalgică la ritualul tradițional și la forma sa, cât o explorare riscantă, transformatoare, plină de crize, încercări, pericole și *limivoid*, a căutărilor și transformărilor noastre identitare. De la *communitas* la *liminalitatea permanentă*, de la eroul care atinge apoteoza la adolescentul în comportament de risc din *spațiul alb*, liminalitatea este un spațiu de tip prag sau cocon în care ne transformăm într-un fel sau altul (sau eșuăm să o facem), iar dramaturgia liminalității relatează aceste aventuri ale transformării, acesta este conținutul ei. Dacă în acest prim capitol am studiat partea de structură, în capitolul al doilea voi explora mai mult conținutul acestor narațiuni de trecere, conținut pe care autorii dramatici îl pot stăpâni mai bine, în viziunea mea, folosind câteva instrumente precum metafora, amestecul conceptual, factorii visului, devenirea-femeie ș.a.m.d.

În ce privește structura, concluzionez, la finalul acestui capitol, că atât formele dramatice închise, cât și cele deschise de ieri și de azi păstrează rudimente ale structurilor ritualice. Indiferent dacă tragedia s-a născut sau nu din ritual, este cert că teatrul și ritualul au fost mereu în relații foarte strânse – chiar și când a fost vorba de relații antagonice. Fie că vorbim, în termenii lui Pasolini, de ritualuri religioase, politice, sociale, teatrale sau culturale, elemente din structura acestor ritualuri funcționează (sau pot fi folosite) până în prezent, ca fundații în construcția unor piese de teatru ce reprezintă, într-o măsură mai mare sau mai mică, narațiuni de trecere pentru indivizi, grupuri sau societăți. Ținând cont de aceste elemente de structură, autoarele și autori dramatici de azi pot crea drame ale liminalității care

321. Georg Büchner, *Woyzeck*, traducere de Mihaela Sirbu, LiterNet, 2006, p. 59.

pot constitui puncte de plecare pentru ritualuri culturale în care artiștii și publicul să reflecteze împreună asupra felurilor în care pot fi inițiate acele schimbări de identitate individuală sau colectivă necesare timpului lor. În viziunea mea, aceste valori ar trebui să ne permită să refacem spiritul de *communitas* ca pe o stare permanentă ce ne leagă atât de membrii speciei noastre, cât și de celelalte ființe și de planeta pe care o locuim. Pentru mine, o astfel de viziune necesară azi este cea ecologică (și amintesc ecologia teatrală a lui Bonnie Maranca și în sensul unui apel la *communitas*, respect, egalitate și drept de manifestare pentru toți actanții din teatrul de azi, inclusiv pentru autoarele și autorii dramatici), precum și viziunea postumană teoretizată de Rosi Braidotti, cu care ne vom reîntâlni în următorul capitol.

III

INSTRUMENTELE DRAMATURGIEI LIMINALITĂȚII

Dacă structura, închisă sau deschisă, dă forma textului dramatic și, în cadrul dramaturgiei liminalității, trasează bornele drumului sau ale procesului de metamorfoză parcurs, reprezentând o alegere sentimentală (în cuvintele lui Schiller sau Pamuk) sau de emisferă dreaptă (în cuvintele lui Stephen Jeffreys), atunci conținuturile dramaturgiei sunt cele care dau asemănarea cu viața (calitatea naivă) și care, de multe ori, atrag și inovații de construcție, așa cum vom vedea chiar în acest capitol, în analiza piesei *Top Girls* de Caryl Churchill.

În spiritul anulării dihotomiilor clasice și găsirii unei poziții flexibile și fluide, deschisă la mai multe mijloace și abordări, voi studia în acest capitol ceea ce consider a fi două posibile instrumente ale dramaturgilor interesați de liminalitate: metafora și metonimia. Aparent dihotomice, puse pe poziții opuse încă de la celebrul articol al lui Roman Jakobson, metafora și metonimia sunt mai mult decât niște figuri de stil. Ele sunt feluri de a înțelege conceptual lumea, așa cum a intuit Jakobson și cum demonstrează cercetările recente din științele cognitive.

În cele de urmează, îmi propun să arăt cum cele două mari ramuri complementare ale dramaturgiei liminalității – structura închisă de tip *masterplot* freudian, respectiv structura deschisă, înclinată către principiul repetiției – folosesc ca instrumente conceptuale metafora, respectiv metonimia.

De altfel, pornind de la Freud și desăvârșindu-se cu Lacan, metafora joacă un rol central în psihanaliză, în timp ce metonimia este privilegiată mai degrabă într-o filosofie imanentă și materialistă precum cea a lui Deleuze și Guattari, unde își găsește expresie într-un concept precum cel de devenire-(femeie/ animal/ minoritar etc.). Devenirea și metamorfoza, aspecte metonimice ale liminalității, au fost analizate recent, cu extraordinară energie, de Rosi Braidotti – omoloaga, dacă o pot numi așa, ecologistei(-teatral) și generoasei Bonnie Marranca, căreia îi datorez o nouă înțelegere a lui Cehov, înțelegere ce a dus la selectarea uneia din piesele lui între studiile de caz din acest capitol. O influență importantă, pe care o voi comenta pe larg la momentul potrivit, a constituit-o și teza de doctorat a dramaturgiei Alexandra Pâzgu. Molipsitoare în entuziasmul față de conceptele deleuziene, teza ei aduce o contribuție originală la intersecția dintre Studiile Teatrale și Studiile Deleuziene, și sper ca dialogul meu cu ideile din lucrarea Alexandrei să contribuie și la devenirea-(mai)feminină a cercetării teatrale românești în domeniul dramaturgiei.

Așa cum structura deschisă și post-dramaticul au apărut ca reacție la structura clasică, închisă, dramatică, a tragediei clasice oedipiene, la fel și cele două fire, cel metaforic și cel metonimic, se revendică, prin acceptare sau respingere, de la filonul freudian. Metafora în accepțiunea lacaniană, dar și în accepțiunea cercetătorilor în științe cognitive, se întoarce fidelă la Freud, în timp ce devenirea metonimică deleuziană este cât se poate de anti-oedipiană. Voi începe și eu cu Freud, așadar, mai exact cu analiza factorilor visului realizată de acesta, și voi cerceta acești factori la lucru în procesul de creație dramaturgică, analizând două piese liminale diferite din foarte multe puncte de vedere, dar care stau una lângă cealaltă pe firul metonimic al dorinței mele de a le înțelege mecanismele și de a mă lăsa inspirată de ele: *Pescărușul* de Cehov și *Top Girls* de Caryl Churchill.

Secțiunea despre metaforă va expune atât perspectiva lacaniană, cât și pe cea a științelor cognitive despre metafora

structurală, și se va încheia cu analiza piesei *The City* de Martin Crimp, în timp ce secțiunea despre metonimie va analiza în detaliu conceptul lui Deleuze și Guattari de devenire. Ca studiu de caz, în secțiunea dedicată metonimiei, voi analiza *O casă de păpuși* de Henrik Ibsen.

Deși următorul capitol va fi dedicat exclusiv analizării a trei spectacole bazate pe dramaturgia liminalității, am ales să analizez câteva piese canonice și în acest capitol teoretic, în primul rând pentru a testa mai bine noțiunile discutate pe niște piese mai accesibile și cunoscute, și în al doilea rând pentru că îmi doresc ca, odată cu acest capitol, să renunț ușor la structura și logica liniară, profitând de repetiții a căror diferență, sper, va arunca mai multă lumină asupra a ceea ce denumesc dramaturgie liminală.

III.1. Factorii visului la Freud – *Pescărușul de Cehov* și *Top Girls* de Caryl Churchill

Citind *Interpretarea viselor* a lui Freud, am avut senzația puternică că ceea ce Freud descrie ca fiind factorii travaliului visului sunt nu doar mecanismele prin care mintea noastră creează visul, ci și mecanismele prin care ne creăm operele literare. Ideea aceasta mi-a venit empiric, comparând procesele descrise de Freud cu felul în care eu însămi îmi scriu piesele și, în plus, m-a făcut să înțeleg altfel anumite opțiuni luate sau mecanisme folosite în scrierea pieselor altor dramaturgi, cum ar fi *Pescărușul* de Cehov, *Top Girls* de Caryl Churchill sau piesele lui Ibsen.

III.1.1. *Masterplot*-ul lui Freud

Până la factorii visului, îl citisem pe Freud, ca autoare dramatică, doar pentru *plot* – fac aluzie la *Reading for the Plot*, binecunoscuta carte a lui Peter Brooks din 1984, importantul teoretician american. Oferind o citire psihanalitică a dorinței de moarte în *Pielea de sârgi* a lui Balzac, Brooks pregătește capitolul „Freud’s Masterplot”, în care suprapune

un model al funcționării psihicului inspirat din *Dincolo de principiul plăcerii* peste modelul intrigii narative.

„Psihanaliza, este, până la urmă, în primul rând o artă narativă, preocupată de recuperarea trecutului prin dinamica memoriei și a dorinței”¹. Aceasta este premisa de la care pleacă Brooks, care visează la o convergență a psihanalizei cu critica literară, dar nu în sensul psihanalizării autorilor sau personajelor literare, ci într-un sens propriu: „vreau să văd textul însuși ca pe un sistem de energii și tensiuni interne, compulsii, rezistențe și dorințe”². Premisa lui Brooks este că *anticiparea retrospecției*³ este principalul instrument în înțelegerea narațiunii, iar criticul alege să citească *Dincolo de principiul plăcerii* ca pe un text care este, în ultimă instanță, despre posibilitatea de a vorbi despre viață și despre chiar „narativizarea” ei⁴. Analizând organisme din perspectivă evoluționistă, Freud conchidea (și sublinierea este a lui) că „scopul către care tinde tot ceea ce este viu este moartea”⁵. Odată cu intervenția pulsioniilor, însă, pulsionul fiind „o tendință inerentă a organismului viu de a reproduce o stare din trecut”⁶, apare paradoxul următorul paradox:

„organismul viu se apără cu toată energia împotriva influențelor (pericolelor) care l-ar putea ajuta să-și atingă scopul vieții sale pe calea cea mai scurtă (să spunem printr-un scurtcircuit); acest din urmă comportament caracterizează tocmai tendințele pur pulsionale, spre deosebire de cele inteligente.”⁷

1. Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, 1992, p. XIV („Psychoanalysis, after all, is a primarily narrative art, concerned with the recovery of the past through the dynamics of memory and desire”).

2. *Ibidem* („I want to see the text itself as a system of internal energies and tensions, compulsions, resistances, and desires”).

3. *Ibidem*, p. 23.

4. *Ibidem*, p. 97.

5. Sigmund Freud, „Dincolo de principiul plăcerii“, în Sigmund Freud, *Opere esențiale*, vol. 3, traducere din germană de Gilbert Lepădatu, George Purdea și Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, note introductive de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2017, p. 255.

6. *Ibidem*, p. 253.

7. *Ibidem*, p. 257.

Exact în acest punct descoperă Peter Brooks „*master-plot*-ul lui Freud pentru viața organică”⁸, care generează o forță analitică prin suprapunerea peste *plot-ul* sau intriga ficțională. Astfel, „ceea ce operează în text prin intermediul repetiției este instinctul de moarte, impulsul către final”⁹, iar cele două pulsuni, cea a repetiției și cea a plăcerii, ambele ducând înainte, acționează una asupra celeilalte, creând, după Brooks, un spațiu de amânare a plăcerii anticipate, pe care Brooks îl compară cu preludiul¹⁰. Începerea narațiunii e condiționată de crearea unei stări de tensiune, de o „excitare a intenției de a citi, stimulare către o tensiune”¹¹, iar natura erotică a tensiunii scriiturii se prelungește în mijlocul aristotelic al *mythos*-ului printr-o stare de tensiune văzută ca o deviație prelungită de la echilibrul „normal”¹², până când ajunge la liniștea prelungită a finalului, cu condiția să fie o moarte corectă. O moarte improprie ar fi asociată cu alegerea incorectă (alegerea lădiței greșite, aluzie la „Motivul alegerii casetei”, eseul în care Freud a analizat motivul alegerii lădiței corecte în *Neguțătorul din Veneția*). Alegerea greșită e de obicei repartizată unui *subplot*, ca un exemplu de scurtcircuit la un final nepotrivit.

Șase ani după apariția cărții lui Brooks, Susan Winett, în prezent profesoară de studii americane la Universitatea din Düsseldorf, a scris eseul „Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure”, în care chestionează, așa cum arată Caroly Heilbrun în 1999, felul în care „critica tradițională a îmbrățișat universalitatea paradigmei masculine. Paradigma feminină, pe de altă parte, rezistă de mult intrigii masculine, rezistență pe care critica feministă

8. Peter Brooks, *Reading for the Plot*, p. 102 („Freud’s masterplot for organic life”).

9. *Ibidem*, p. 102 („What operates in the text through repetition is the death instinct, the drive toward the end”).

10. *Ibidem*, p.103.

11. *Ibidem* („the arousal of an intention in reading, stimulation into a tension”).

12. *Ibidem*, p. 103.

a făcut-o evidentă doar recent”¹³. Susan Winett nu ezită să numească analiza lui Brooks genială, subliniind că meritul ei este că ne arată, în caz că am uitat, „ce vor bărbații, cum încearcă să obțină ce vor și poveștile pe care le spun despre această încercare”¹⁴. Femeile însă, arată Winett, au o altă dinamică a plăcerii. Momentul lor de excitație poate începe în orice etapă a actului sexual, fiind un moment ales de fantezia femeii, ce poate fi plasat chiar și după ce partenerul acesteia a obținut deja satisfacția. În plus, femeile, arată Winett, își pot începe și sfârși plăcerea „în funcție de o logică a fanteziei și excitării care e total desprinsă de funcționarea și reprezentarea actului heterosexual «convențional»”¹⁵ – și o pot face din nou, și din nou. Winett ne propune să recunoaștem tiparul narativ al tensiunii și rezoluției ca fiind tipic masculin și să explorăm o formă alternativă, reprezentativă pentru experiența feminină, existența unei alternative deschizându-ne, de fapt, către multe altele, pentru că, așa cum spune ea în ceea ce ar putea fi un manifest nouăzecist al fluidității, „existența a două modele implică pentru mine posibilitatea a mult mai multe”¹⁶. Comparând tiparele feminine cu cele masculine, autoarea mai arată că atunci când părți ale corpului femeii devin vizibil mai mari, apoi se micșorează (ca în cazul excitației masculine), e vorba de efecte produse de altcineva (burta femeii însărcinate, sânii mamei care alăptează). Din punctul de vedere al narațiunii,

13. Carolyn G. Heilbrun, *Women's Lives: The View from the Treshold*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 34 („As Winnett demonstrates, traditional criticism has assumed the universality of the male paradigm. Female paradigm, on the other hand, has long been resistant to this male plot, a resistance that feminist criticism has only recently made evident”).

14. Susan Winett, „Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure”, *PMLA*, nr. 3, vol. 105, 1990, *The Politics of Critical Language*, p. 506 („what men want, how they go about trying to get it, and the stories they tell about this pursuit”).

15. *Ibidem*, p. 507 („she can begin and end her pleasure according to a logic of fantasy and arousal that is totally unrelated to the functioning and representation of the «conventional» heterosexual sex act”).

16. *Ibidem*, p. 508 („The existence of two models implies to me the possibility of many more”).

atât nașterea, cât și alăptarea ne trimit cu gândul înainte, în viitor, nu în trecut – aluzie la anticiparea retrospectivității de care vorbea Brooks.

Winett oferă ca exemplu de alternativă structura circulară a romanului *Romola* de George Eliot, pe care îl consideră o dramatizare a căutării feminine a unui tipar oficial care să structureze și să dea sens vieții femeii, delimitând-o de genul modelului narativ exemplar pe care îl reprezintă legenda lui Oedip pentru cultura vestică: „Orice narațiune, pare să zică Eliot, are nevoie de o legendă fondatoare care să ofere legitimitate provizorie accidentelor pe care le înregistrează”¹⁷. Așa cum arată însă Heilbrun, *Romola* nu a fost apreciat tocmai din cauza structurii circulare, opuse concluziei convenționale¹⁸.

Am introdus această secțiune înaintea celei propriu-zise despre factorii visului din două motive. Primul este acela de a arăta importanța lui Freud și rolul jucat de psihanaliză în viziunea teoreticienilor literari, cel puțin în ultima jumătate a secolului trecut. Am amintit deja, în capitolul introductiv, importanța pe care Claire Bishop și Rosi Braidotti o acordă psihanalizei, prima cu argumentul că această disciplină, prin Lacan și teoria dorinței, oferă *insight*-uri utile pentru o analiză etică inspirată de arta participativă, iar cea de-a doua prin deschiderea pe care psihanaliza a adus-o și continuă să o ofere în legătură cu rolul proceselor inconștientului, cu condiția de a nu ne lăsa contaminați de viziunea sumbră adusă inițial de psihanaliză, cea concentrată pe coșmaruri și nevroze.

Al doilea motiv pentru care am început cu *masterplot*-ul freudian este legat de structura triunghiulară/închisă, respectiv deschisă (*traseu de viață și ritmul vieții*, după Schechner). În opinia mea, cele două structuri, una liniară, bazată pe evoluție și concluzie convențională, și

17. *Ibidem*, p. 514 („Every narrative, Eliot seems to be saying, needs a founding legend to lend provisional legitimacy to the accidents it records”).

18. Carolyn Heilbrun, *Women's Lives*, p. 34.

cealaltă, bazată pe repetiții, ar putea fi ușor asemuite cu principiul plăcerii, respectiv principiul repetiției, apărute de Brooks, respectiv de Winett. Și aici, în spiritul observațiilor lui Winett și Heilbrun legate de *Romola*, mă întreb dacă *Așteptându-l pe Godot*, o altă operă compusă pe principiul repetiției, ar fi avut succesul pe care l-a avut dacă ar fi fost scrisă de o femeie.

Încă o dată, consider că autorii dramatici trebuie să cunoască, să exerseze și să folosească ambele principii/structuri, pentru a se mișca cu fluiditate între ele, în folosul mesajului și maximei expresivități. Este o concluzie pe care cei care au tăiat în două eseul lui Freud, luându-și câte o jumătate de copil, au omis să o vadă în comentariul pe care chiar Freud îl face legat de coexistența celor două principii în jocul copiilor:

„Compulsia la repetiție și satisfacerea directă, urmată de plăcere, a anumitor pulsioni par să se împletească în joc atât de intim, încât este greu să discerni care este contribuția uneia și care este a celeilalte.”¹⁹

III. 1.2. Factorii visului la Freud – *Pescărușul de Cehov*

Între 1906 și 1907 Freud a scris două eseuri (al doilea bazat pe o conferință) de importanță pentru autorii dramatici și scriitori. Este vorba despre „Psihopați pe scenă” și „Scriitorul și activitatea fantasmatică”. Firul roșu ce le unește ar fi asemănarea dintre procesul de creație al dramaturgilor și scriitorilor cu jocul copiilor – o asemănare de maxim interes, cum am văzut în primul capitol, și pentru Richard Schechner. Mai departe, cele două eseuri se despart, primul arătând trei condiții prin care dramaturgul poate face ca personajele psihotice să fie acceptate de public. Printr-o foarte succintă

19. Sigmund Freud, în *Opere esențiale*, vol. 3, p. 235.

analiză a piesei *Hamlet*, Freud arată că eroul psihopat trebuie să nu fie astfel de la început, ci să devină pe parcurs (mai exact să traverseze o etapă liminală, așa adăuga eu), că tendința refuțată trebuie să fie comună multor oameni, cu o apreciere importantă – „tendința care luptă să pătrundă în conștiință să nu primească un nume, oricât de ușor ar putea fi recunoscută, așa încât procesul să se repete în spectator, fără ca el să-și fixeze atenția asupra lui”²⁰, efect ce se poate obține printr-un primat al sentimentelor asupra lucidității. În al doilea eseu, Freud insistă pe asemănarea dintre jocul copilului, fantasma adolescentului și cea a adultului – prilej de subliniere a etimologiei dramatice a lui *Spiel* (joc, *play*) și activitatea fantasmatică a scriitorului, considerat și „om «care visează cu ochii deschiși»”²¹, dar și între asemănarea dintre vise și fantasme, care sunt numite și „vise diurne”, ambele reprezentând „împliniri ale dorințelor”²², ce pot fi de două tipuri: ambițioase și erotice. Totuși, Freud avertizează asupra senzației de neplăcere și respingere creată în cititor atunci când autorul și-ar dezvălui propriile reverii și arată că această capcană poate fi evitată de fiecare autor printr-un procedeu secret, propria sa *ars poetica*, adică „tehnica de a depăși acea repugnanță a cărei explicație trebuie căutată în granițele existente între un eu și altul”²³, ale cărei două procedee (cel puțin) pot fi întrevăzute:

„Prin modificări și deghizări, scriitorul atenuează caracterul egoist al reveriei sale, reușind astfel să ne câștige prin plăcerea pur formală, adică estetică, pe care ne-o provoacă întruchiparea fantasmelor sale. Numim *plăcere preliminară* sau *premiu de seducție* această plăcere care ne este oferită în vederea

20. *Idem*, „Psihopați pe scenă”, în *Opere esențiale*, vol. 10, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București, Trei, 2017, p. 16.

21. *Idem*, „Scriitorul și activitatea fantasmatică”, în *ibidem*, p. 119.

22. *Ibidem*.

23. *Ibidem*, p. 122.

obținerii unei plăceri și mai intense, provenite din surse sufletești profunde.”²⁴

Chiar dacă în niciunul dintre cele două eseuri Freud nu face o paralelă directă cu factorii visului, pe care îi analizase în urmă cu șapte ani în seminala sa lucrare *Interpretarea viselor*, consider că a treia condiție pentru reprezentarea personajului psihopat prezentată în „Psihopați pe scenă”, și anume ca tendința refulată să nu fie reprezentată explicit, precum și cele două procedee ale scriitorului care își maschează propriile reverii prin modificări și deghizări, din „Scriitorul și activitatea fantasmatică”, seamănă nespus cu trei dintre factorii travaliului visului, așa cum au fost descriși în *Interpretarea viselor*, respectiv factorii de deplasare, condensare și elaborare secundară.

Este binecunoscută premisa de la care pornește această *opera magna* a lui Freud, numită de el însuși în prefața la cea de-a treia ediție în limba engleză din 1931 drept „cea mai valoroasă dintre toate descoperirile pe care am avut șansa să le fac”²⁵: „*Visul este împlinirea (deghizată) a unei dorințe (reprimată, refulate)*”²⁶, inclusiv visele penibile fiind deghizarea unui conținut dorit²⁷, iar „visele de contradorință” exprimând chiar dorința pacientului de a contrazice, în terapie, opinia lui Freud. Mai există câteva *insight*-uri interesante pentru tema noastră, cum ar fi faptul că „visul dramatizează o idee”²⁸, că „pentru fiecare vis există un stimul din acele trăiri peste care «nu a trecut nicio noapte»”²⁹ și că „*Interpretarea viselor este însă Via regia spre cunoașterea inconștientului în viața psihică*”³⁰. În ceea ce

24. *Ibidem*, p. 123.

25. Sigmund Freud, *Opere esențiale*, vol. 2, *Interpretarea viselor*, traducere din germană de Roxana Melnicu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București, Trei, 2017, p. 21.

26. *Ibidem*, p. 205.

27. *Ibidem*, p. 189.

28. *Ibidem*, p. 79 (citându-l pe Heinrich Spitta).

29. *Ibidem*, p. 261.

30. *Ibidem*, p. 692.

privește materialul și sursele visului, Freud arată că „visul preferă impresiile zilelor precedente”³¹, alegând de obicei detalii minore, neluate în seamă de memoria din stare de veghe, dar și impresii sau particularități din copilărie.

De maxim interes pentru autorii dramatici consider că pot fi cei patru factori ai travaliului visului: travaliul de condensare, travaliul de deplasare, luarea în considerare a reprezentabilității și elaborarea secundară.

Fiecare dintre acești factori sunt explicați prin analiza mai multor vise, atât ale lui Freud (începând cu celebrul *Injecția Irmei*, vis a cărui interpretare Freud a privit-o ca pe revelația interpretării viselor), cât și ale cunoscuților sau pacienților săi. În cele ce urmează, voi proceda asemenea lui Freud: așa cum el exemplifica cu propriile vise sau ale pacienților săi, eu voi prezenta câte unul dintre factori, oferind exemple de construcții din *Pescărușul* de Cehov și, în secțiunea imediat următoare, din *Top Girls* de Caryl Churchill.

Primul factor, travaliul de condensare, reprezintă acel mecanism prin care o imagine sau un element al visului (personaj, obiect etc.) poate conține în același timp mai multe sentimente, persoane, amintiri sau gânduri. Spre exemplu, în visul Irmei, Irma din vis este în același timp Irma, cât și o prietenă de-ale sale (de la care împrumută poziția din fața ferestrei, simptomele de sufocare isterică identificate de Freud și faptul că, spre deosebire de Irma adevărată, „[e]a arăta palidă și buhăită”³², precum respectiva prietenă. În Irma din vis, Freud recunoaște și semnalmamente ale propriei sale soții – durerea de burtă, jena față de el ca medic. Acest tip de personaj creat, prin travaliul de condensare, din elemente împrumutate din mai mulți oameni, Freud îl numește „persoană-colectivă”³³. Dar travaliul de condensare nu se referă doar la personaje din vis, ci și la obiecte, precum monografia botanică din alt vis al lui Freud, care

31. *Ibidem*, p. 209.

32. *Ibidem*, p. 153 (sublinierea lui Freud).

33. *Ibidem*, p. 350 („persoană-colectivă“ (sic!)).

condensează foarte multe idei și trimiteri (o monografie văzută într-o vitrină în pre-ziua visului, amintiri despre o doamnă „înfloritoare” și o pacientă numită „*Flora*”³⁴ etc.). Astfel de elemente devin „*puncte nodale* în care se întâlnesc foarte multe dintre gândurile visului, pentru că ele sunt *polisemantice* în raport cu interpretarea visului”³⁵.

Istoria teatrului este plină de exemple referitoare la autori dramatici care își construiesc personajele ca pe astfel de persoane-colective. Chiar Freud pomenește mai devreme în carte (ca exemplu de cum își găsesc scriitorii inspirație în propria viață) ideea că personajul *Hamlet* este un rezultat al îmbinării doliului recent după tatăl lui Shakespeare cu imaginea fiului său Hamlet³⁶.

Dintre piesele antologice, prima care îmi vine în minte legat de travaliul de condensare este *Pescărușul* lui Cehov³⁷. Piesa a liminalității, *Pescărușul* descrie, după mine, o *tre-cere* către maturizare (*coming-of-age* sau *Bildungsroman*). În lectura mea, a dramaturgiei liminalității, Treplev și Nina sunt cei doi novici care, ratând un posibil *communitas*, se luptă individual cu criza adolescentină a fidelității, cum ar spune Erik Erikson. Ambii caută o afiliere la un tip de valori artistice. De altfel, Richard Gilman, în studiul său *The Making of Modern Drama*, exprimă foarte bine rolul acestui cuplu: „Imaginea decisivă a dramei e în existențele opuse a lui Konstantin și a Ninei”³⁸, Konstantin ducându-și cariera în spiritul milei de sine și a iluziilor literare romantice, pe când Nina își asumă cariera cu devoțiune, claritate

34. *Ibidem*, p. 339.

35. *Ibidem*, p. 340.

36. *Ibidem*, p. 321

37. Acest studiu de caz a fost publicat, ca secțiune în lucru a acestei lucrări de doctorat, în Maria Manolescu Borșa, „«Pescărușul» de A.P. Cehov și factorii visului teoretizați de Sigmund Freud”, *Cercetări teatrale*, nr. 1-2-3/ 2022, pp. 113-131, v. <https://www.cceol.com/search/journal-detail?id=2768>, accesat la data de 16.06.2022.

38. Richard Gilman, *The Making of Modern Drama: A Study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974, p. 134 („The crux of the drama is in the opposing beings of Konstantin and Nina“).

și energie. Astfel, sinuciderea lui Treplev e o demisie din viață, o dorință să fie scutit de încercări, un eșec al depășirii crizei vârstei, un eșec al reintegrării, ca adult, după traversarea perioadei liminale a călătoriei eroului, a descoperii de sine. *Pescărușul*, deși poate cea mai canonică piesă a lui Cehov ca structură, inovează – arată Gilman – prin faptul că marile momente dramatice (aventura Ninei cu Trigorin, sinuciderea lui Treplev) au loc în afara scenei, evitându-se, astfel, melodrama. Altfel, i-am putea asemăna structura cu călătoria eroului: doi eroi se luptă cu încercările de pe drumul maturizării și împlinirii artistice. Nina reușește, fiind reintegrată în realitate, pe când Treplev eșuază, evadând din etapa liminală prin sinucidere. Astfel, piesa aparține *traseului de viață* teoretizat de Schechner, amintind de riturile de inițiere axate pe individ.

Spre deosebire de *Pescărușul*, *Trei surori* este mai degrabă construită pe riturile calendaristice, axate pe comunitate: un personaj colectiv, acte bazate pe mari evenimente colective (aniversare, plecarea regimentului) și drame sociale (incendiu, duel). Este mai degrabă o piesă a *rimului vieții*, cum spunea Schechner, la fel ca *Așteptându-l pe Godot*, piesă cu care, de altfel, Richard Gilman îi găsește multe în comun ultimei piese a lui Cehov: inacțiune umplută cu multe vorbe, ceva căutat care nu e găsit, în timp ce altceva, existent, dar nerecunoscut, este păstrat, iar lupta cea mare se duce cu același monstru, timpul, căruia și Cehov, și Beckett îi refuză prerogativele³⁹.

Legat de riturile de inițiere, un detaliu semnificativ mi se pare felul în care Nina se leapădă de trei ori de numele său metaforic, provizoriu, de novice („pescăruș”). În celebrul său monolog din ultimul act, Nina repetă de trei ori „Sunt un pescăruș... Nu”⁴⁰.

39. *Ibidem*, p. 148.

40. A.P. Cehov, *Pescărușul*, traducerea și adaptarea de Maria Dinescu și Andrei Șerban, LiterNet, 2007, p. 143, v. <https://editura.liternet.ro/descarcare/223/pdf/Anton-Pavlovici-Cehov/Pescarusul.html>, consultat la 07.04.2022.

Într-o altă analiză clasică a *Pescărușului*, „*The Seagull: The Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave*”, Robert Louis Jackson atrage atenția asupra liminalității situației lui Treplev, care e exprimată, sau pusă în abis de el însuși, prin piesa de teatru pe care o prezintă publicului vieții sale. Este vorba despre dramatizarea, în limbaj mitopoetic, a unei stări delicate aflate între viață și moarte (un posibil spațiu alb, în accepțiunea lui David Le Breton), o dramatizare a vieții și creației neeliberate, care este în același timp

„o auto-dramatizare. Autorul Konstantin nu doar că proiectează o viziunea a unui univers într-un limbo biologic; el, sau alter ego-ul său, îl și înlocuiește. Ce nu e însă foarte clar, sau stabilit, este statutul poetului-narator în legenda creată de el.”⁴¹

Cehov, însă, știe exact care este locul său. Împărțit, atât etic (în sensul lipsei de părtinire), cât și la propriu, între personajele sale, Cehov folosește din plin metoda *condensării* sau a persoanei colective. În primul rând, se pune pe sine însuși, ca scriitor, atât în Treplev, cu experiențele și nesiguranțele începutului, dar și cu proverbiale sa neafiliere ideologică („Eu nu cred [în teatru, *n.m.*] și nici nu știu care e vocația mea”⁴²), cât și în Trigorin. Într-o scrisoare adresată fratelui său, Aleksandr Pavlovici Cehov, pe 10 mai 1886, Anton îi dă ca exemplu de descriere reușită din natură acea descriere care evită clișeele și care reține particularitățile mărunte: „de exemplu, vei avea o noapte cu lună, dacă vei scrie că pe stăvilarul de la moară licărea ca o stelută strălucitoare un ciob de la o sticlă spartă”⁴³. Nouă ani mai

41. Robert Louis Jackson, „Chekhov's *Seagull: The Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave*”, în Robert Louis Jackson (coord.), *Chekhov: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967, p. 100 („this is also a crucial self-dramatization. The author Konstantin not only projects a vision of a universe in a biological limbo; he, or his alter ego, also inhabits it. But what is not quite clear or established is the poet-narrator's exact status in this created legend”).

42. A.P. Cehov, *Pescărușul*, p. 146.

43. *Idem, O viață în scrisori: Corespondență (1879-1890)*, ediție îngrijită, traducere din limba rusă, note, comentarii și prefață de Sorina Bălănescu, Iași, Polirom, 2018, p. 94.

târziu, scriind *Pescărușul*, Cehov îi va atribui talentul de a surprinde aceste detalii lui Trigorin, talent văzut și invidiat de Treplev: „Trigorin și-a găsit mijloacele, ce-i pasă... La el, pe dig sclipește gâtul unei sticle sparte, roata morii își aruncă umbra întunecată – și noaptea cu lună e gata”⁴⁴.

Pe lângă Cehov, Treplev conține în el un alt om în carne și oase: „pictorul Levitan cu dificilele lui stări sufletești”⁴⁵, așa cum ne arată Henri Troyat în biografia lui Cehov. Inițial, aventura extraconjugală a lui Levitan a fost descrisă în povestirea *Zvăpăiata*, destul de transparent încât Levitan să se supere și să-l provoace pe Cehov la duel, la fel cum, în *Pescărușul*, Treplev îl va provoca pe Trigorin. Ulterior, cei doi prieteni s-au împăcat, iar Cehov, la fel ca Trigorin, „i-a întins mâna”⁴⁶. Asemănările nu se opresc însă aici: angrenat într-o nouă aventură sentimentală, Levitan s-a împușcat, reușind însă doar să-și zgârie pielea capului, exact așa cum va face Treplev în piesă. Îndrăznesc să speculez că peisajele melancolice ale lui Levitan au dat mult din atmosfera și decorul *Pescărușului*, în timp ce însuși titlul piesei este rezultatul unui proces de condensare: într-o zi, Cehov și Levitan au fost la vânătoare de becațe, Levitan a rănit una și, „nesimțindu-se în stare să-i dea lovitura de grație, l-a rugat pe Cehov să o facă în locul lui”⁴⁷. Cehov a acceptat în cele din urmă, lovind-o cu patul puștii și scriindu-i apoi lui Suvorin: „Așa s-a dus de pe lume o creatură minunată și blândă”⁴⁸. Este limpede că intensul moment a fost o piatră de temelie a piesei în care doi bărbați, doi artiști, unul mai melancolic și celălalt mai cinic, reușesc împreună să vâneze o pasăre. De altfel, pasărea este și metafora pe care Cehov o folosește într-o scrisoare de dragoste adresată frumoasei Lika Mizinova, respectiv celei care va deveni în piesă Nina:

44. A.P. Cehov, *Pescărușul*.

45. Henri Troyat, *Cehov*, traducere de Marina Vazaca, Iași, Polirom, 2021, p. 192.

46. *Ibidem*, p. 216.

47. *Ibidem*, p. 192

48. *Ibidem*.

„dragostea mea nu e un soare și nu aduce fericire nici păsării pe care o iubesc, nici mie. [...] Iubesc în dumneata suferințele mele trecute și tinerețea pierdută”⁴⁹. Asemenea Ninei, Lika iubea la început un scriitor (pe Cehov), pentru ca apoi să se reorienteze spre alt bărbat. Vom vedea însă ceva mai jos că motivele ei, diferite de ale Ninei, sunt tributare unui alt factor al visului. La fel ca Nina, Lika a ales în cele din urmă un bărbat însurat, Potapenko, cu care a avut o fetiță. Exact ca în cazul Ninei, după ce Potapenko a părăsit-o, fetița frumoasei Lika a murit. Primii cititori ai piesei au descoperit în intrigă povestea Ninei, precum și o altă asemănare, între soția legitimă a lui Potapenko și Arkadina⁵⁰. Din fericire, Lika nu s-a supărat, scriindu-i lui Cehov că apropiatăii ei au recunoscut-o în personaj, considerând și că felul în care a fost descrisă, într-un portret duios și măgulitor, o răzbună în fața suferințelor amoroase pricinuite de Potapenko – el însuși deloc deranjat de asemănare, atunci când Cehov i-a trimis piesa, nesigur din cauza faptului că Nemirovici-Dancenکو și alții au considerat asemănările ca fiind jenante⁵¹. Cu totul altfel însă a stat situația în privința condensărilor folosite de Ibsen în *Nora* (acestea vor fi discutate pe larg într-o secțiune dedicată analizei piesei), pe care Tolstoi a susținut, în fața editorului său, Suvorin, că Cehov l-a pastșiat în *Pescărușul*⁵².

Alte cazuri de condensare sunt unchiul cel bătrân și bolnav pe care-l vizitează Cehov în perioada scrierii piesei, ecoul fiind unchiul Sorin și proximitatea sfârșitului său, precum și medalionul pe care Nina i-l oferă lui Trigorin în piesă: Cehov primise un asemenea medalion de la o admiratoare puțin cam sâcâitoare, Lidia Avilova, căreia rândurile indicate în piesă i-au vorbit direct, fiind o referință la propriul ei volum de povestiri și, în același timp,

49. *Ibidem*, p. 194.

50. *Ibidem*, p. 225.

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*, p. 238.

dar și invers decât în piesă, o respingere a avansurilor ei. Această inversare a sensului din viață ne duce cu gândul la al doilea factor al visului, deplasarea. Înainte de a trece la el, aș dori să subliniez însă faptul că travaliul de condensare nu este, firește, rezervat doar dramaturgilor și dramaturgelor, fiind un procedeu folosit și astăzi de scriitoare și scriitori ce relatează narațiuni de trecere. Spre exemplu, Elena Ferrante, cunoscută pentru narațiunile sale de trecere feminine extrem de intense emoțional, recunoaște folosirea acestui procedeu, care este și unul dintre motivele pentru care a ales să scrie sub pseudonim, pentru ca opera să fie citită în convenția sa închisă. Avem, astfel, cazul invers, în care ne lipsesc exemplele de folosire a condensării, dar avem mărturia directă a unei autoare extrem de lucide și conștiente de alegerile sale: „Femeile din poveștile mele sunt toate ecoul unor femei reale [...]. Amestec în general experiențele lor cu ale mele”⁵³.

Travaliul de deplasare reprezintă elementul mistificator la care se referise Freud în „Scriitorul și activitatea fantasmatică” atunci când vorbise despre „modificări și deghizări”. Este procedeul prin care visul își ascunde conținutul esențial, care „nici nu are nevoie să fie reprezentat în vis”⁵⁴, concentrându-se mai degrabă pe alte elemente, mai degrabă minore, aleatorii, stimuli recentți, așa cum în visul despre monografia botanică elementul „botanic” maschează tema relațiilor și conflictelor dintre colegi, dar și tema unei investiții prea mari pe care visătorul, Freud, o face în pasiunile sale. Deplasarea constă și într-o antiteză – tocmai faptul că botanica nu se afla printre pasiunile visătorului o face o mască bună pentru a exprima și în același timp a ascunde tema unei pasiuni în care visătorul se investește prea mult. Această deformare onirică are ca scop păcălirea „cenzurii pe care o exercită în viața psihică una dintre instanțele psihice asupra alteia”⁵⁵. Astfel, pentru ca cenzorul interior

53. Elena Ferrante, *Frantumaglia*, p. 248

54. Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, p. 364.

55. *Ibidem*, p. 367.

să nu înțeleagă conținutul latent al visului, respectiv dorința refulată care se cere îndeplinită prin vis,

„[s]e impune ideea că în travaliul visului se manifestă o forță psihică ce despoaie pe de o parte elementele cu înaltă valoare psihică de intensitatea lor și, pe de altă parte, *pe calea supradeterminării*, creează noi valențe pentru elementele de valoare redusă, care ajung apoi în conținutul visului. Dacă se întâmplă astfel, atunci în formarea visului au avut loc *transfe-rul și deplasarea intensităților psihice* ale elementelor individuale, ca urmare a cărora apare diferența de text între conținutul și gândurile visului.”⁵⁶

Cred că această ascundere, mascare sau deghizare a conținutului este ceea ce numește Orhan Pamuk „centrul secret al romanului”: „A scrie un roman înseamnă a crea un centru care nu poate fi găsit în lumea înconjurătoare și a-l ascunde în interiorul peisajului – a juca o partidă de șah cu cititorul”⁵⁷. După Pamuk, „ceea ce diferențiază romanul de restul narațiunilor literare este faptul că el are un centru secret”⁵⁸, cel mai asemănător lucru fiind pentru scriitor „ceea ce Tolstoi numea sensul vieții”⁵⁹. Pamuk compară însă romanul doar cu restul narațiunilor literare, fără a pomeni genul dramatic, iar tipul de roman pe care-l explo-rează este tocmai *Bildungsroman*-ul, romanul devenirii și maturizării, al unei treceri, deci construit exact pe o intrigă a liminalității.

Revenind la travaliul de deplasare, acesta mistifică sau ascunde centrul secret al visului, ajutând elementele care ajung în vis „*să se sustragă cenzurii rezistenței*”⁶⁰. Travaliul de condensare și travaliul de deplasare reprezintă, după Freud, cei mai importanți factori ai visului. În *Pescărușul*,

56. *Ibidem*.

57. Orhan Pamuk, *Romancierul naiv și sentimental*, p. 145.

58. *Ibidem*, p. 26.

59. *Ibidem*, p. 28.

60. Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, p. 368.

un exemplu mai mic de deplasare este citatul la care face referire indicația de pe medalion (pagina 121, rândurile 11 și 12). Dacă în piesă mesajul de la Nina către Trigorin este unul de disponibilitate erotică și invitație („Dacă vei avea vreodată nevoie de viața mea, vino și ia-o”⁶¹), în realitate mesajul lui Cehov către Lidia Avilova era exact opusul: „Nu se cade ca femeile tinere să meargă la bal mascat”⁶².

Un caz de deplasare mult mai semnificativ este de găsit în relația Cehov-Lika, oglindită în perechea Treplev-Nina. În realitate, Cehov o respinge pe Lika, iar ea, din disperare, se aruncă în relația cu Potapenko. În piesă are loc o importantă deplasare: cel respins este scriitorul, în timp ce fata îl părăsește Trigorin, adică pentru un scriitor matur și împlinit (prin condensare, tot Cehov). Pe lângă principiul elaborării secundare, care este al patrulea factor al visului, această deplasare ar putea fi și rezultatul faptului că, după ce îi răspunsese rece Likăi care-i cerea să o viziteze, părăsită și însărcinată, el, „[d]esigur, avea unele remușcări la gândul că nu-i păsa de soarta Likăi”⁶³.

Îndrăznesc să speculez încă o deplasare mai adâncă și mai ascunsă: figura dominatoare a Arkadinei – care dictează ritmul gospodăriei, ideologia (teatrală) oficială și este atât dragonul, cât și gardianul aventurii de maturizare nereușite a lui Treplev –, conține ecouri din figura paternă a lui Cehov. Tatăl autoritar care, la fel ca Arkadina, dictează ritmul gospodăriei și ideologia (de această dată religioasă) oficială, era recunoscut pentru ieșirile lui temperamentale, chiar dacă mai violente decât ale Arkadinei, la care Cehov a păstrat doar agresiunea emoțională. Tatăl era și cântăreț la biserică, și aparent unul destul de bun (poate chiar cel de care îi vorbește Șamraev Arkadinei, într-un caz de dublă deplasare), de vreme ce dramaturgul recunoaște că „talentul l-am moștenit de la tata”⁶⁴, la fel cum Treplev îl moștenise de

61. A.P. Cehov, *Pescărușul*, p. 117.

62. Henri Troyat, *Cehov*, p. 237.

63. *Ibidem*, p. 214.

la Arkadina. Așa cum între vis și realitate apare o completă „răsturnare a valorilor psihice”⁶⁵, amintirile neplăcute despre intangibilul tată din copilăria lui Cehov se transformă în amintirile idealizate ale lui Treplev despre intangibila sa mamă.

Al treilea factor al visului, după Freud, este „luarea în considerare a reprezentabilității în materialul psihic particular de care se folosește visul”⁶⁶, adică reprezentarea unor idei abstracte prin imagini vizuale, cu care visul poate opera cu ușurință. Exemplul pe care îl dă Freud este ideea de a șlefui un pasaj de eseu, reprezentată vizual în vis drept lustruirea unei bucăți de lemn. Cel mai bun exemplu pe care l-aș putea da din *Pescărușul* este chiar pescărușul împăiat, simbolul central al textului. Imaginea lui, un pescăruș mort, vânat, este acea imagine ireductibilă la care Richard Gilman considera că se reduc piesele lui Ibsen, sau acea „semnătură” de care vorbește părintele sociobiologiei, Edward O. Wilson, în *Originile creativității umane*:

„Senzația de ansamblu a unei lucrări creative (să o numim semnătură) poate apărea la început sau la sfârșit, iar uneori după ce experiența ia sfârșit și e înmagazinată în memoria pe termen lung, devenind primul gând ce ne trece prin cap în mod conștient atunci când ne-o reamintim.”⁶⁷

Această semnătură, arată Edward O. Wilson, seamănă cu stimulul-semnal identificat de behavioriști în lumea animală – spre exemplu, felul în care burta peștilor ghidrin masculi devine roșie în timpul sezonului de împerechere, pentru marcarea teritoriului, ceea ce face ca orice pată roșie să stârneasă agresivitatea la acești pești⁶⁸. Nu este, deci,

64. *Ibidem*, p. 13.

65. Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, p. 391.

66. *Ibidem*, p. 406.

67. Edward O. Wilson, *Originile creativității umane*, traducere din engleză de Elena Drăgușin-Richard, București, Humanitas, 2017, p. 42.

68. *Ibidem*, p. 43.

întâmplător că un vizionar precum Cehov a folosit tocmai un animal drept simbol în semnătura sa.

În plus, pescărușul ucis trimite la animalul ucis ritualic în riturile sacrificiale – o identitate a Ninei trebuie să moară pentru ca ea să facă trecerea din etapa liminală către noua ei identitate matură, reintegrându-se în lume și integrându-se în societatea adulților, în timp ce Treplev se sacrifică definitiv, prin sinucidere, fără a reuși să renască. În cazul lui, trecerea e eșuată. În același timp, moartea naturii animale din Nina are ecouri tragice în această piesă în patru acte și un peisaj – așa a numit-o Cehov, cum ne amintește Bonnie Marraca. Susținându-și conceptul de ecologie teatrale, aceasta arată că „orice ecologie modernă trebuie să țină cont de descoperirea lui Cehov, respectiv conceperea spațiului dramatic ca peisaj, ceea ce aduce în dramaturgie un nou sentiment al naturii”⁶⁹.

Acest aspect ritualic este un argument în plus pentru *dramaturgia liminalității* ce caracterizează *Pescărușul* lui Cehov și o ocazie bună să cercetăm intersecția dintre factorii visului ai lui Freud și proprietățile simbolurilor ritualice identificate de Victor Turner în *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Studiind ritualurile Ndembu, Victor Turner identifică trei astfel de proprietăți: condensarea, unificarea și polarizarea sensului. Condensarea simbolurilor ritualice identificată de Turner, la fel ca în factorii visului, înseamnă că „multe lucruri și acțiuni sunt reprezentate într-o singură formație”⁷⁰. Unificarea ar putea fi, de asemenea, inclusă în ceea ce Freud numește condensare, pentru că, așa cum simbolul conține mai multe sensuri, pe baza asemănării lor, și elementul condensat din vis amalgamează lucruri pe baza elementelor lor comune. Așa cum copacul de lapte Ndembu reprezintă și sâni, și lapte, și

69. Bonnie Marranca, *Ecologii teatrale*, p. 58.

70. Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1986, p. 28 („Many things and actions are represented in a single formation”).

maternitate, și matrilinearitate, și învățare, dar și persistența culturii Ndembu, Irma din vis conține mai multe femei, unite însă de ipostaza de pacientă sau potențială pacientă a doctorului-visător. Poate cel mai interesant aspect, însă, este polarizarea sensului. Astfel, arată Turner, toate simbolurile Ndembu au doi poli, fiecare cu un grup specific de semnificații. Unul dintre poli se referă la semnificații etice, morale și sociale, principii de organizare socială, precum și la norme și reguli inerente în relații structurale, în timp ce al doilea pol vizează fenomene și procese naturale și fiziologice. Turner le numește „polul ideologic” și „polul senzorial”⁷¹, acesta din urmă fiind legat de aspectul simbolului. Spre exemplu, copacul de lapte, numit așa datorită secreției lui de cauciuc lăptos, e asociat cu polul senzorial al laptelui și maternității, în timp ce polul ideologic trimite la matrilinear și cultura Ndembu în sine. Dacă ar fi să aplicăm *insight*-ul lui Turner legat de polul senzorial și polul ideologic, pescărușul în sine, ca pol senzorial, reprezintă „vânătoarea” propriu-zisă a Ninei, jocurile de seducție ale lui Trigorin, privite ca o vânătoare ce se lasă cu rănirea și suferința femeii – inclusiv sacrificiul fizic, prin moartea copilului ei cu Trigorin –, în timp ce polul ideologic trimite către ritualul sacrificial prezent în unele rituri inițiatice, sacrificiul prin care Nina reușește, iar Treplev nu: procesul de maturizare. În orice caz, pescărușul este un simbol ce conține ambii poli, piesa lui Cehov luând în considerare reprezentabilitatea exact ca în vis și punând pe aripile fragilei păsări iubitoare de libertate mai multe înțelesuri, la mai multe niveluri.

Al patrulea factor al visului, și ultimul, este elaborarea secundară. Freud remarcă faptul că, uneori, în funcționarea visului se strecoară o judecată din starea de veghe despre întregul vis, și atunci „în vise se manifestă o forță psihică ce produce această coerență aparentă, supunând deci unei

71. *Ibidem*, p. 28 („ideologica pole”, „sensory pole”).

elaborări secundare materialul obținut prin interpretarea viselor⁷². Această elaborare secundară, sau felul în care legăm prin sens și coerență întregul material dramatic, este ceva ce dramaturgul face oricum în mod conștient, și am văzut deja în prima parte tipuri de structuri dramatice, de la închisă la deschisă. În ce privește *Pescărușul*, am discutat deja câteva opinii critice, dar și argumente personale prin care consider că piesa se situează în zona dramaturgiei liminalității. Mi se pare însă deosebit de interesantă afirmația lui Freud că visele „par să aibă un sens, dar acest sens este și cel mai îndepărtat de adevărata semnificație a visului”⁷³, din nou cu ecou în ideea centrului secret al romanului, teoretizată de Pamuk. Un alt *insight* legat de nevoia noastră de elaborare secundară, relatat de Jonathan Gotschall în *Animalul povestitor*, este legat de un experiment realizat în 1962, când neurochirurgul Joseph Bogen a descoperit accidental „mintea povestitoare”⁷⁴. Încercând să ușureze situația unui pacient cu epilepsie severă ce suferea de crize potențial fatale, neurochirurgul a întreprins, cu acordul pacientului, o încercare extrem de riscantă: scindarea creierului prin tăierea corpului calos, adică întreruperea comunicării dintre emisfera dreaptă și emisfera stângă, încercare soldată din fericire cu succes pentru pacient, ale cărui crize s-au ameliorat, fără efecte secundare. Reușita a dus la o serie de experimente legate de creierul scindat, al cărui pionier, așa cum arată Gotschall, a fost Michael Gazzaniga. El și colaboratorii săi „au identificat circuitele specializate din emisfera stângă care sunt responsabile pentru a da sens torentului de informații recepționate permanent din mediul înconjurător”⁷⁵. Acest set de circuite neuronale pune ordine în experiența trăită „sub forma unei povești, cu alte cuvinte”⁷⁶.

72. Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, p. 519.

73. *Ibidem*, p. 564.

74. Jonathan Gotschall, *Animalul povestitor: Cum ne fac poveștile oameni*, traducere de Smaranda Nistor, București, Vellant, 2019, p. 121.

75. *Ibidem*, p. 122.

76. *Ibidem*.

Experimentele ce au urmat au arătat cum acționează acest povestitor din minte atunci când nu are suficiente informații. Pe scurt, informația vizuală văzută cu un ochi ajunge în emisfera opusă – ce vedem cu ochiul stâng ajunge în emisfera dreaptă și invers. Atunci când creierul este scindat, informația nu ajunge să circule între emisfere, rămânând în una singură. Spre exemplu, ochiului stâng, deci emisferei drepte, i se arăta o imagine pe care scria mesajul „mergi”. Omul a început să meargă prin încăpere, dar, la întrebarea cercetătorului de ce a mers, a povestit că i s-a făcut sete și a mers să-și ia o Coca-Cola. Emisfera lui stângă neștiind motivul pentru care a mers, a fabricat pe loc o poveste care să dea coerență acțiunilor. O serie de mai multe experimente similare au demonstrat înclinația emisferei stângi de a crea, cum ar fi zis Freud, o elaborare secundară.

Această elaborare secundară lipsește, totuși, în *Pescărușul*. Chiar dacă anumiți interpreți au forțat o „morală”, și mă tem că eu însămi e posibil să fi păcătuit puțin în această privință, insistând pe reușita/ nereușita devenirii unor personaje, se cere spus că Cehov însuși era, cum arată Bonnie Marranca, departe de acest tip de elaborare moralizatoare, pe care, sub chipul *chintesenței ibsenismului*, Cehov o detesta. Mai mult, autorul este atât de discret în acest text, și nu numai, lăsând personajele să trăiască și să vorbească liber, încât îl putem bănuși de o căutare intenționată a unei poziții auctoriale liminale, o poziție aflată la granița dintre personajele sale sau, cum ar spune Turner, *between-and-betwixt*. El „construiește dramaturgia piesei prin stilurile distincte ale vorbirii fiecărui personaj, iar această simfonie de voci nu permite ca o unică tonalitate, fie ea și a autorului, să domine conversația”⁷⁷. De altfel, această deteritorializare și căutare a marginii și a liminalului i-au caracterizat lui Cehov nu doar scriitura, ci și viața profesională – împărțită mereu între medicină, literatură și teatru, între centrul

77. Bonnie Marranca, *Ecologii teatrale*, p. 229.

cultural și periferiile sociale ale țăranilor bolnavi –, și chiar destinul – anii buni trăiți în umbra, negată, a morții.

Dacă despre structura dramatică a visului Freud nu are un cuvânt de zis, în schimb el identifică niște mijloace de construcție a visului ce ar putea inspira formule de compoziție dramatică. În următoarea secțiune, voi glosa pe marginea unuia dintre ele, considerând că poate ilumina felul în care a fost construită piesa *Top Girls* de Caryl Churchill.

III.1.3. Factori și mijloace de construcție a visului – *Top Girls* de Caryl Churchill

În secțiunea trecută am văzut cum *Pecărușul* folosește mijloace creative pe care Freud le-a identificat ca factori ai travaliului visului. Poate că nu e întâmplător faptul că Cehov însuși era receptiv la vise, și știm despre una dintre cele mai atipice și puternice proze ale sale, „Călugărul negru”, că autorul său o scrisese „sub impresia neliniștitoare a unui vis”⁷⁸.

Caryl Churchill este o altă autoare dramatică interesată de vis, dar de această dată o autoare contemporană. Cea mai bună dovadă este că a adaptat *A Dream Play* de Strindberg pentru Katie Mitchell în 2005, piesă pentru care cu siguranță s-a documentat temeinic, mai ales că există mărturiile ale interesului ei pentru Freud, despre care Elin Diamond afirma: „De timpuriu interesată de opera lui Freud, e posibil ca Churchill să fi absorbit parte din discuțiile psihanalitice despre dorință”⁷⁹. Este interesant că adaptarea pentru *A Dream Play* a venit la un an după ce dramaturga scrisese piesa *Number*, despre care scriitoarea, regizoarea și profesoara feministă Mary Luckhurst ne spune că, potrivit unui interviu acordat de unul din actorii producției, „Churchill

78. Henri Troyat, *Cehov*, p. 207.

79. Elin Diamond, „On Churchill and Terror“, în Elaine Aston, Elin Diamond (coord.), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 130 („With an early interest in Freud, Churchill may have absorbed some of the psychoanalytic discussion of desire”).

a fost inspirată să scrie piesa în urma unui coșmar despre nepotul ei, despre care a visat că a fost abuzat⁸⁰. În plus, în articolul său „Chairwoman of the Boards” din *New York Times*, Benedict Nightingale o citează pe Caryl Churchill, care ar fi spus (și este proverbială parcimonia declarațiilor și interviurilor ei) că scrie despre „putere, lipsa de putere, exploatare, dorințele oamenilor, obsesii, vise”⁸¹. Dan Rabelatto citează această afirmație într-un articol dedicat influențelor lui Churchill, subliniind importanța logicii visului în opera autoarei (Rabelatto scrie despre „personaje superimpuse”⁸², deci condensate, în *Cloud Nine* și *A Number*, dar și de întâlnirile imposibile din *Top Girls*, de fetițele trezite din coșmar din *Top Girls* și *Far Away* și de fluiditatea onirică a unor piese scurte ale autoarei), considerând că visul, frica, intuiția și interesul pentru anti-psihiatrie reprezintă un fir continuu al creației ei. Pe scurt, „[m]aturitatea stilistică a lui Churchill are de-a face cu o anumită fascinație referitoare la modul în care chestiunile pur private – visele, nebunia – ar putea fi, de asemenea, viziuni ale societății”⁸³.

Este limpede, deci, că dramaturga era receptivă atât la vise, cât și la marele lor interpret. Citind *Interpretarea viselor*, și mai ales secțiunea dedicată mijloacelor visului, am avut puternica impresie că *Top Girls* ar fi putut fi (dacă nu chiar a fost) inspirată din unele dintre observațiile lui Freud despre vis. Să vedem însă cum.

În primul rând, este deja un loc comun faptul că fiecare operă importantă își găsește forma unică, iar *Top Girls*

80. Mary Luckhurst, *Caryl Churchill*, Londra, Routledge, 2015, p. 161 („Churchill was galvanised to write the play after a nightmare about her grandson, whom she dreamt had been abused”).

81. V. Benedict Nightingale, „Chairwoman of the Boards”, *New York Times*, 13 nov. 2006, p. 14 („power, powerlessness, exploitation, people’s longings, obsessions, dreams”).

82. Dan Rabelatto, „On Churchill’s Influences”, în Elaine Aston, Elin Diamond (coord.), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, p. 166.

83. *Ibidem*, p. 169 („Churchill’s stylistic maturity is bound up with a particular fascination with how the purely private – dreams, madness – might also be a vision of society”).

este antologică și în acest sens. Piesa a stârnit inițial reacții de șoc puternic la premiera de la Royal Court Theatre din 1982, după cum relatează Stephen Jeffreys în manualul său de scriere dramatică⁸⁴, pentru ca ulterior, în 2013, criticul Benedict Nightingale de la *New York Times* să o includă în lista celor mai influente 20 de piese din istoria teatrului pentru unicitatea caracterului imaginativ, după cum subliniază Mary Luckhurst în cartea dedicată lui Churchill⁸⁵.

Scrisă în 1982, în plină epocă thatcheriană, această piesă îmbină intersecțional cele două mari interese ideologice ale dramaturgei, feminismul și socialismul, punând în discuție feminismul burghez și opunând falsa emancipare a femeilor, obținută tot cu mijloace masculine, unui feminism inclusiv, care să privească și către femeile cu mijloace reduse – fie că e vorba de mijloace economice sau chiar intelectuale, ca în cazul personajului Angie.

Povestea piesei este următoarea: Marlene, o femeie puternică și sclipitoare, primește o promovare importantă la o firmă de resurse umane dedicată femeilor, firmă numită puternic și sugestiv, la fel ca piesa însăși, *Top Girls*. O urmărim pe Marlene sărbătorind această reușită atât cu femei celebre din istorie (adunate improbabil în același moment și loc), cât și cu colegile de la birou, pentru ca apoi să ne întoarcem în timp și să vedem locul, contradicțiile și conflictele interioare și personale din care a pornit Marlene pe drumul soldat azi cu (un aparent) succes.

Piesa a fost alcătuită inițial din trei părți. Prima montare de la Royal Court Theatre, în regia lui Max Stafford Clark, a prezentat piesa într-o formă ușor modificată, împărțită artificial în două – pentru pauza din mijloc –, motiv pentru care una dintre scenele părții a doua a fost mutată. Ulterior, mai exact în 2012, Caryl Churchill și-a exprimat preferința pentru forma inițială: „am descoperit că prefer structura

84. Stephen Jeffreys, *Playwriting: Structure, Character, How and What to Write*, Londra, Nick Hern Books, 2019, p. 64.

85. Mary Luckhurst, *Caryl Churchill*, p. 85.

originală simplă, folosită în câteva producții recente, și acesta e felul în care aș dori să fie jucată în viitor”⁸⁶. Aceasta este, așadar, forma pe care o voi analiza. În prima parte a piesei, asistăm la o recepție dată de Marlene pentru a-și sărbători promovarea. Marea inovație a lui Caryl Churchill, care a contrariat și divizat receptarea piesei la momentul premierei, dar a transformat-o în piesă antologică azi, este constelația personajelor ce participă la această recepție: Isabella Bird, o aventurieră din secolul XIX ce a sfidat convențiile vremii, călătorind; Doamna Nijo, o japoneză din secolul XIII, inițial curtezana împăratului, apoi călugăriță budistă ce a călătorit pe jos prin întreaga Japonie; Dull Gret, protagonista tabloului omonim pictat de Breughel, adică o femeie cu șorț și armură ce conduce o șleahță de femei în iad, să se lupte cu diavolii; Papesa Ioana, a cărei legendă spune că, în secolul IX, a devenit papă, deghizată în bărbat, și că a fost lapidată atunci când a născut un copil în timpul unei ceremonii papale; și Răbdătoarea Griselda, cea care îndură ca soțul ei să-i testeze iubirea inclusiv ucigându-i copiii, așa cum ne-au arătat Petrarca, Bocaccio și Chaucer. Toate aceste femei, cu atitudini diferite, dar toate puse față-n față cu limitele vremii lor în ceea ce privește drepturile și imaginea femeii, se întâlnesc să o sărbătorească pe Marlene, în ceea ce Victor Turner ar numi o *communitas* – un grup de persoane egale, ce traversează o perioadă liminală (schimbarea socială marcată de avansarea lui Marlene), trăind un sentiment de comuniune și celebrându-și ritualic reușitele. Cu ironia de rigoare, tipică lui Caryl Churchill, tocmai chelnerița care le servește este tratată de aceste femei ca și cum ar fi invizibilă.

A doua parte a piesei se petrece în prezent. Vedem atmosfera din birourile firmei Top Girls, acolo unde colegele lui

86. Caryl Churchill, *Top Girls*, Londra, Bloomsbury, 2013, p. 91 („Since then, I have found I prefer the original simple structure, which has been used in several recent productions, and this is the way I would like the play to be performed in the future”).

Marlene îi sărbătorească la rândul lor avansarea. Vedem cum arată interviurile lor, cât de oneste sau ipocrite sunt modalitățile prin care compania le ajută pe femei să-și găsească locuri de muncă potrivite. În același timp, asistăm la cutremurul pe care ascensiunea femeilor îl produce într-o familie conservatoare, tradițională, doamna Kidd venind să-i ceară lui Marlene să renunțe la postul a cărui pierdere îi provoacă multă neliniște soțului ei, domnul Kidd, despre care în curând vom afla că a suferit un infarct. Tot acum, Marlene e vizitată la birou de Angie, nepoata ei din provincie, o adolescentă cu ușoare dificultăți intelectuale, care o admiră și, pretinzând că mama ei (sora lui Marlene, Joyce) știe că e la Londra, e dispusă să rămână o vreme în capitală cu mătușa și să-i devină novice. Am ales intenționat acest cuvânt, pentru că, deși Marlene pare protagonista piesei, din punctul meu de vedere Angie e personajul care reface la scară mică, individuală, perioada liminală pe care societatea britanică o traversează la scară mare, cu contradicțiile ei inerent thatcheriene între „putem orice” și „dar nu pentru oricine”.

A treia parte a piesei se petrece cu un an înainte, când asistăm la o scenă foarte puternică și intensă emoțional acasă la Joyce și Angie, din care aflăm atât divergențele de opinii dintre cele două femei (Joyce își câștigă existența făcând curățenie, empatizează cu resursele limitate ale părinților lor, pe când Marlene crede în faptul că o femeie trebuie să facă orice pentru succes, inclusiv în stil thatcherist și masculin), cât și faptul că Angie este, de fapt, fiica lui Marlene – o greșeală de tinerețe lăsată în urmă de dragul succesului, dar asumată de sora mai în vârstă, mai blândă și fără copii.

Consider această piesă ca fiind specifică dramaturgiei liminalității atât prin impresia puternică de *communitas* creată de femeile din prima parte – de altfel, Mary Luckhurst atrage atenția asupra faptului surprinzător că, la premieră, prea puțini critici au remarcat importanța unei piese cu o distribuție exclusiv feminină atât de mare⁸⁷ –,

87. Mary Luckhurst, *Caryl Churchill*, p. 100.

cât și prin traseul de trecere al fetei Angie. Angie fuge la oraș, e supusă la coșmaruri înspăimântătoare, este, ca o adevărată novice, nesigură pe identitatea ei, are revelații legat de aceasta – simte intuitiv că Marlene e adevărata ei mamă – și este blocată într-un gen specific de liminalitate permanentă, marginală, aparținând prin capacități mentale și prin afinități grupului copiilor mai mici decât ea. De altfel, Angie și-a făcut, împreună cu Kit, prietena ei mai mică, chiar o societate secretă (o formă de *communitas*), ale cărei reguli secrete sunt scrise într-un carnetel pe care simte nevoia să i-l arate lui Marlene, dar nu și lui Joyce. De asemenea, cum am subliniat mai sus, Angie își traversează propria liminalitate în paralel cu o societate în plină schimbare, care încearcă să modifice regulile succesului pentru femei – dar doar pentru cele puternice. Numele domnului care suferă de infarct după ce Marlene îi suflă postul în urma schimbării criteriilor este Kidd, trimitând la *kid*, care în limba engleză înseamnă ied sau copil. Sacrificiul acestui personaj, împreună cu numele său (iar Caryl Churchill este o autoare extrem de atentă la semnificațiile cuvintelor și la momentele rostirii lor) trimite ironic la victima ritualică sacrificială, într-un procedeu de deplasare care vrea să ascundă, sau cel puțin să mascheze, consider eu, cine este adevărata victimă sacrificială din piesă: Angie. Copil părăsit de mama sa și de cei care proiectează pârghiile de reușită socială, Angie este un simbol ritualic al noilor transformări sociale. E un simbol care, după *insight*-ul lui Victor Turner, are ambii poli: polul senzorial îl reprezintă ipostaza sa de copil natural al lui Marlene și de copil adoptat al mătușii sale Joyce, iar polul ideologic îl reprezintă ipostaza sa de „proastă, leneșă și înspăimântată”⁸⁸, ființa încă ne-maturizată, neintegrată, aparținând clasei muncitoare, despre șansele ei în viață socialista Joyce și thatcheriana Marlene nereușind să se pună de acord. De altfel, această dualitate

88. Caryl Churchill, *Top Girls*, p. 233 („JOYCE: She’s stupid, lazy and frightened, so what about her?”).

senzorial-ideologică a fost observată, în alți termeni, de Benedict Nightingale, care sesizează paradoxul, comentat de Dan Rabelatto, între abilitatea lui Churchill de a trata teme urgente ale zilei în aceeași piesă în care tratează chestiuni esențiale, permanente, în afara timpului⁸⁹.

Întorcându-ne la caracteristicile novicelui punctate de Turner, observăm la Angie travestirea – ea îmbracă propria rochie, dar una din trecut, de copil, o rochie mai mică primită cadou la o aniversare trecută de la Marlene, în scopul sacrificial de a-și ucide mama adoptivă, pe care o urăște. Intenția lui Angie de a o ucide pe Joyce este, consider, tot o deplasare de la adevărata victimă ritualică a „trecerii” societății thatcheriene, victimă care este Angie. De altfel regizorul Stafford Clark folosește chiar termenul de *threshold* (prag), referindu-se la cuvântul *frightening* (înfiorător) pe care-l folosește Angie în final, ca la o profeție scrisă „pe pragul thatcherienilor ani optzeci”⁹⁰.

După ce am arătat ce consider a fi specific dramaturgiei liminalității în acest text dramatic, să ne întoarcem la vis. Am arătat deja cum funcționează în piesă factorul de deplasare. Legat de structură, Mary Luckharst remarcă faptul că haosul cinei din prima parte corespunde cu vulnerabilitatea emoțională a lui Angie din final⁹¹, când, în urma unui coșmar, fata exclamă cuvântul „înfricoșător”. Întrebarea pe care mi-o pun este dacă nu cumva cina femeilor din istorie, și falsa lor victorie întruchipată de promovarea lui Marlene este tocmai coșmarul la care face referire Angie, caz în care piesa ar fi mai rotundă decât pare – o altfel de deplasare, de această dată formală, de vreme ce accentul privirii critice a fost pus tocmai pe felul în care Caryl Churchill subminează structura clasică. De altfel, merită precizat că această atitudine nu e singulară în *Top Girls*, Caryl Churchill distingându-se, în opinia lui Dan Rabelatto, tocmai prin refuzul ei de

89. Dan Rabelatto, „On Churchill's Influences”, p. 166.

90. *Ibidem*, p. 90 („written on the threshold of Thatcher's eighties”).

91. *Ibidem*.

a se repeta, care este și primul aspect atât de respectat al operei sale⁹². Aș dori să mai punctez aici un aspect comentat de Dan Rabelatto: în opinia lui, dramaturgia britanică a tins mereu să fie divizată între aripa social-realistă, reprezentată de dramaturgi ca Osborne, Wesker, Hare, Edgar, și aripa tradiției experimentelor formale: Pinter, Crimp, Kane etc. Există însă dramaturgi care vizitează ambele zone, precum Mark Ravenhill, iar Caryl Churchill, „în mod neobișnuit, tinde să fie recunoscută la scară largă pentru ambele”⁹³.

În ceea ce privește structura piesei *Top Girls*, o analiză foarte clară din acest punct de vedere o oferă Stephen Jeffreys, care identifică trei decizii radicale luate de Churchill: faptul că actul doi este segmentat în scene scurte, întreruperea cronologiei și faptul că – la fel ca Sarah Kane, care spune că *Blasted* are o structură de tip Ibsen-Brecht-Beckett – Churchill a folosit trei stiluri diferite: suprarealism, realism și naturalism, piesa devenind astfel din ce în ce mai convențională către final⁹⁴.

De asemenea, R. Darren Gobert, specialist în analiza comparativă a dramei occidentale moderne și contemporane, arată în monografia dedicată lui Churchill că „*Top Girls* împrumută un mecanism mai obișnuit al ficțiunii: își arată povestea cronologică (*fabula*, în termenii teoriei narrative) într-un aranjament non-consecutiv de prolepse și analepse (*sujet*-ul)”⁹⁵. Analizând piesa în contextul montărilor ei, R. Darren Gobert atrage atenția asupra unor asemănări dintre personajele primului act și cele din actele următoare, asemănări ce au stat uneori la baza dublării rolurilor din cele mai cunoscute montări ale piesei. Astfel, faptul că, în afară de rolul Marlene, fiecare actriță juca câte două roluri răspundea nu doar unei necesități logistice

92. *Ibidem*, p. 164.

93. *Ibidem*, p. 166 („Churchill, unusually, seems to be widely claimed for both”).

94. Stephen Jeffreys, *Playwriting*, p. 65.

95. R. Darren Gobert, *The Theatre of Caryl Churchill*, Londra, Bloomsbury, 2014, p. 3.

(deși Churchill a scris 16 roluri feminine tocmai cu intenția de a avea o distribuție mare exclusiv feminină), ci și unor aspecte organice din construcția rolurilor. Astfel, arată R. Darren Gobert, Lady Nijo și Win, colega lui Marlene, sunt amândouă dornice de a urca în ierarhie și frustrate că nu au reușit acest lucru, în timp ce blânda Griselda și blânda Nell împărtășesc resemnarea față de *status quo*. Chelnerița ignorată din primul act devine Shona, candidata care încearcă să-și accelereze ascensiunea, mințind în legătură cu experiența ei de lucru. Papesa Ioana, care a reușit să se împlinească profesional doar deghizată ca bărbat, reapare ca Louise, cea fericită să fie comparată cu un bărbat („cred că trec ca bărbat la muncă”)⁹⁶, care se delimitează de colegile mai tinere (fetele) și-și părăsește biroul față de care a fost fidelă zeci de ani (tot o moarte mai mică) pentru că nu i s-au recunoscut meritele și își dorește cu disperare să fie remarcată măcar la plecare. Aici aș adăuga un argument în plus la observația lui R. Darren Gobert: și Papesa Ioana, și Louise sunt asociate cu băutura. Papesa e cea care se îmbată cel mai tare la cină, sfârșind prin a vomita într-un colț, în timp ce Louise neagă cu o îndârjire bătătoare la ochi aluziile intervievatoarei sale Win cum că ar obișnui să bea câte un pahar seara, după birou.

Toate aceste similitudini între personaje sunt, după mine, tot atâtea argumente pentru faptul că Churchill a folosit factorul condensării. Dacă ar fi să traduc „realist” semnificația primului act al piesei, aș spune că cina cu femeile din istorie este visul lui Marlene, în care elemente, evenimente și persoane din viața ei trează (din părțile a doua și a treia a piesei) apar modificate de logica visului, așa cum a teoretizat-o Freud. Win e Lady Nijo. Nell e Griselda – deși, aș adăuga eu, mai degrabă Win și Nell fac un cuplu ce trimite la cele două jumătăți ale lui Lady Nijo (curtezană și apoi călugăriță budistă), în timp ce pe Griselda o văd

96. Caryl Churchill, *Top Girls*, p. 178 („I think I pass as a man at work”).

proiectată și în Doamna Kidd, cea care trăiește exclusiv prin soțul ei, pentru care o imploră pe Marlene să renunțe la post. Totuși, la premieră, Doamna Kidd a fost jucată de actrița care a jucat-o și pe Isabella Bird, dar și pe Joyce – casnica și opusul ei (aventuriera Bird).

Louise e, fără niciun dubiu, Papesa Ioana. Shona e chelnerița. Jeanine, o altă candidată ce se prezintă la interviu la agenția Top Girls, e pasionată de călătorii, la fel ca Isabella Bird. Joyce apare în vis, cred eu, și ca sora Isabellei Bird – personaj care e pomenit extrem de des, cu caldă afecțiune, de Isabella, într-un proces de deplasare a resentimentelor lui Marlene față de propria ei soră – cred că mai degrabă așa se explică faptul că Isabella Bird și Joyce au fost jucate de aceeași actriță, prin acest proces de deplasare. Un argument pentru identificarea deplasării aici e și precizarea lui Freud că de multe ori deplasarea are loc la nivelul unui element aparent secundar – cum pare să fie relația Isabellei Bird cu sora ei, ce pare doar un element de respiro, de detentă epică și de atmosferă, într-o scenă de altfel destul de strânsă ca replici și tensiune, creată mai degrabă prin întreruperi și suprapuneri.

Kit, prietena mai mică a lui Angie, fata deșteaptă și ambițioasă care visează să devină om de știință, este singura care nu apare în visul înspăimântător al lui Marlene, în timp ce Dull Gret, așa cum observă și R. Darren Gobert, o reprezintă pe simpla și neșlefuita Angie, la care voi reveni imediat mai pe larg. Vreau să mai adaug că, dacă e să credem afirmația lui Freud despre vise („în toate apare dragul de Eu, chiar dacă e deghizat”⁹⁷), atunci ar trebui să căutăm trăsături comune între toate aceste invitate și Marlene. Desigur, toate sunt femei și toate au traversat perioade în care contextul social și politic a fost potrivit dorințelor și aspirațiilor lor. Și totuși, ar mai fi ceva? Ceva mai profund? Cred că acest ceva e vinovăția de care vorbește profesoara Ammen Sharon în articolul său din 1996, „Feminist Vision and Audience Response: Tracing the Absent

97. Sigmund Freud, „Scriitorul și activitatea fantasmatică”, p. 323.

Utopia în Caryl Churchill's *Top Girls*". Unite de vinovății față de tații și iubii lor (Lady Nijo și Isabela Bird), dar și de copiii lor (Griselda și Papasa Ioana), nefericite că n-au făcut bine (Isabella) și dornice de penitență (Lady Nijo), aceste femei celebre „au absorbit atât de complet cultura patriarhală încât suferă de o vină extremă pentru acțiunile lor”⁹⁸. Mai mult, Papasa Ioana, care, ca papă, ar trebui să poată oferi iertarea, spune „nu pot ierta nimic”⁹⁹. Ammen Sharon se limitează să comenteze vinovățiile de care suferă celebrele invitate, dar eu aș îndrăzni să duc mai departe această observație, afirmând că vinovățiile acestor femei prefigurează vinovăția dragului de Eu care visează, adică vinovăția lui Marlene în ceea ce privește relațiile cu fiica și sora ei. În această vinovăție, poate, ar fi și cheia visului – petrecerea/ bucuria ca o deplasare și inversare a vinovăției, visul împlinind tocmai dorința ca această vinovăție să dispară.

Este interesant că Ammen Sharon pomenește ideea de centru ascuns sau invizibil al piesei, care trimite la conceptul teoretizat de Orhan Pamuk. Sharon arată că i s-a reproșat piesei o alternativă reală, funcțională, la această distopie, sugerând că alternativa există tocmai prin absența, prin invizibilitatea sa centrală: e vorba de comuniunea acestor femei. Mai exact, „centrul absent al acestei scene este posibilitatea unei uniuni feminine, prin urmare a unei utopii feministe”¹⁰⁰. În centrul acestei comuniuni, arată Sharon, ar fi chiar Dull Gret, cea pictată de Breughel, posibil, ca reprezentantă a lăcomiei, dacă facem legătura cu proverbul flamand „ar putea prăda Iadul și să se întoarcă fără o zgârietură”¹⁰¹, pe care însă Churchill o rescrie în centrul

98. Ammen Sharon, „Feminist Vision and Audience Response: Tracing the Absent Utopia in Caryl Churchill's *Top Girls*”, *Utopian Studies*, nr. 1, vol. 7, 1996, p. 88 („have so thoroughly absorbed their patriarchal cultures that they suffer extreme guilt for their own actions”).

99. Caryl Churchill, *Top Girls*, p. 136 („I can't forgive anything”).

100. Ammen Sharon, „Feminist Vision and Audience Response”, p. 90 („the absent center of this scene is the possibility of female union and, hence, of feminist utopia”).

101. *Ibidem*, p. 90 („She could plunder in front of hell and return unscathed”).

unei mitologii noi, a nevoii de a rescrie însuși feminismul cu accent pe comuniune și solidaritate feminină. De asemenea, Sharon comentează că, inclusiv potrivit sondajelor făcute cu publicul producției pe care a regizat-o în anii '90 la Universitatea din Maryland, Dull Gret e personajul pe care toate celelalte femei de la cină îl ascultă, în ciuda diferenței de clasă. Dull Gret și Angie au în comun nu doar limitele (de clasă și intelectuale), ci și posibilitatea de a coagula în jurul lor solidaritatea feminină – Dull Gret mobilizează femeile într-o luptă solidară cu Iadul, iar Angie e singura care reușește să păstreze lângă ea o prietenă puternică, și totuși umană și solidară, adică pe Kit –, acel feminism socialist și umanist în care credea Churchill atunci când a scris această piesă și pe care azi începem să-l vedem exprimat în operele unor feministe precum Rebecca Solnit sau Roxane Gay. Aceasta din urmă, autoarea volumului de eseuri *Bad Feminist*, este cunoscută pentru un articol extrem de puternic și amuzant din volum, intitulat „How to Be Friends With Another Woman”, preluat de foarte multe reviste populare, care exprimă în subtext toate clișeele despre imposibilitatea solidarității feminine – un articol din a cărei lectură Joyce și Marlene, ca și toate celelalte femei din piesă, ar fi avut numai de câștigat. E vorba despre treisprezece sfaturi adresate femeilor, unele frivol-ironice, pentru detensionare, dar și sfaturi foarte serioase, precum acela că ar trebui să-i iubești pe copiii prietenelor tale, chiar dacă tu nu ai copii (oare cum ar fi citit Marlene acest sfat?). Cu dedicație pentru Marlene, aleg să îl citez pe următorul: „Dacă consideri că e greu să te împrietenești cu femei, ia în considerare faptul că poate nu femeile sunt problema. Poate tu ești”¹⁰². Astfel, poate că valul contemporan de feminism a reușit ceea ce, în anii '90, Ammen Sharon încă simțea că

102. Roxane Gay, „How To Be Friends With Another Woman“, *The Guardian*, 2 aug. 2014, v. <https://www.theguardian.com/world/2014/aug/02/bad-feminist-roxane-gay-extract>, accesat la 18.06.2023 („If you feel like it's hard to be friends with women, consider that maybe women aren't the problem. Maybe it's just you”).

nu se poate, concluzionând că poate încă nu am ajuns pe pragul celui de-al treilea val al feminismului – opinie care mă face să adaug o nouă dimensiune liminalității acestei piese, care, îmi doresc să arăt, dramatizează trei praguri: unul al unei tinere fete în plină trecere spre maturitate, unul al unei societăți în plină schimbare politică, socială și economică și unul al feminismului însuși, al cărui al treilea val, concentrat pe solidaritate, comunitate și compasiune, Caryl Churchill l-a intuit și profețit, prin centrul secret al acestei piese, încă din anii '80.

Comuniunea feminină nu era însă doar visul lui Churchill, era un vis sau un mit politic către care tânjeau și alte feministe ale acelei perioade. Ne întoarcem, din acest punct de vedere, la Donna Haraway, al cărei *Manifest al cyborgului* a fost scris în 1985, deci la trei ani după piesa lui Churchill. În manifest, Haraway își pune întrebarea „[c]e fel de politici ar putea îmbrățișa construcții parțiale, contradictorii și permanent deschise ale sinelui personal și colectiv, rămânând totuși fidele, eficiente și, în mod ironic, socialist-feministe?”¹⁰³. Unitatea este răspunsul ei, de care nu fusese niciodată mai mare nevoie și care, credea ea, n-a fost niciodată atât de posibilă ca în momentul în care își scria manifestul. Paradoxal, unitatea constă tocmai în renunțarea la o viziune unitară a ceea ce înseamnă femeie (viziune pe care feministele albe au învățat cu greu să o uite) și în acceptarea unui sine personal și colectiv postmodern, dezasamblat și reasamblat în chip de cyborg – acesta este codul referitor la sine pe care trebuie să-l scrie feministele¹⁰⁴. Și atunci, nu cumva Dull Gret e tot un fel de cyborg – femeie-războinic, femeie-mașină-de-ucis, ființă de carne și metal? Nu cumva și Angie e tot un fel de cyborg – fata-subumană, fata-animăluț care a renunțat la intelectul

103. Donna J. Haraway, „A Cyborg Manifesto”, p. 158 („What kind of politics could embrace partial, contradictory, permanently unclosed constructions of personal and collective selves and still be faithful, effective – and, ironically, socialist feminist?”).

104. *Ibidem*, p. 163.

falimentar și a ales să-și asculte intuiția? Până la urmă, visele de eliberare ale femeilor au găsit mereu libertate în câmpul hibridizării, alterității sau cyborgului. Doar de acolo se poate începe devenirea-femeie, din etapa de cyborg, și cel mai bine știe asta femeia-păpușă mecanică Nora, la care mă voi (tot) întoarce.

Apropo de vis: am arătat deja cum funcționează, în opinia mea, factorii de condensare și deplasare în piesa unei autoare interesate de Freud și, în mod declarat, de vis. Mai mult, e o piesă a cărei primă parte este scrisă în stil suprarealist. Avem o cină suprarealistă, și, la final, o fetiță care se trezește dintr-un vis „înfricoșător”. E posibil ca visul lui Angie să fie chiar cina femeilor din istorie – o comunitate eșuată, formată din individualități care nu reușesc să fie unite. Pentru că am văzut deja corespondența dintre Angie și Dull Gret, sau mai exact felul în care personajul Dull Gret o condensează atât pe Dull Griet a lui Breughel, cât și pe Angie, am putea specula că visul înspăimântător al lui Angie este descinderea în iad condusă de Dull Gret. Sau, și mai plauzibil – Freud însuși ne vorbește despre visul din vis –, Angie a visat cina, iar în vis a visat descinderea în Iad a lui Dull Gret.

Pe lângă condensare și deplasare, am găsit elementele comune dintre personajele visului (femeile celebre invitate la cină) și „dragul de Eu”, adică Marlene: vinovăția pentru misoginia interiorizată. Am descoperit și dorința satisfăcută de vis: aceea ca vinovăția să dispară.

Am descoperit, însă, în *Interpretarea viselor*, încă două *insight*-uri despre reprezentarea viselor care este posibil să o fi inspirat pe Churchill. Primul ține de conexiunea logică prin simultaneitate. Visul nu poate explica elaborat conexiuni între idei sau persoane, și atunci reprezintă această conexiune aducând elementele împreună, simultan, pe scena visului. Cum?

„El redă *conexiunea logică prin simultaneitate*; procedând astfel întocmai ca și pictorul care îi adună

într-un tablou al unei școli din Atena sau Parnas pe toți filosofii sau poeții care nu s-au adunat niciodată într-o sală sau pe vârful unui munte, dar care formează o comunitate din punctul de vedere al gândirii.”¹⁰⁵

Exact acest procedeu a fost folosit de artista feministă Judy Chicago, în cazul instalației sale *The Dinner Party* (1974-1979), o masă triumfiulară așezată pentru treizeci și nouă de femei care au schimbat istoria, între care Zeița Primordială, poeta Sapho, Virginia Woolf și pictorița Georgia O’Keeffe. E posibil ca Churchill să fi fost influențată de instalația lui Judy Chicago, conștient (condensând chiar instalația în opera sa, așa cum Freud descoperă în condensările din visele sale scene din tablouri) sau nu, așa cum e posibil ca ambele să fi fost influențate direct de Rafael și a sa Școală din Atena, sau ca toți trei artiștii să fi fost influențați de micul creator de vise ascuns în mintea noastră, deconspirat de Freud.

Un alt procedeu folosit în vis este legat de reprezentarea relațiilor cauzale, procedeu ce constă „în a aduce propoziția secundară ca vis introductiv și apoi a adăuga propoziția principală ca vis principal”¹⁰⁶, propoziția principală fiind și cea mai întinsă din vis. Privită astfel, alăturarea visului femeilor celebre cu episoadele din realitate în *Top Girls* ar putea transmite și acest mesaj al cauzalității: pentru că femeile au fost tratate astfel de-a lungul întregii istorii a omenirii, o femeie de azi (din anii ’80) se poate bucura de succes doar așa, și doar cu acest cost. În același timp, Freud precizează explicit că „fragmentarea visului în două părți inegal de mari nu înseamnă de fiecare dată o relație cauzală”¹⁰⁷ și că acele două vise consecutive pot prezenta de fapt același material, din unghiuri diferite. De altfel, dublarea unui vis înseamnă întărirea mesajului, ca și în visul Faraonului tălmăcit de Iosif, vis pe care Freud

105. Sigmund Freud, „Scriitorul și activitatea fantasmatică”, p. 373.

106. *Ibidem*, p. 274.

107. *Ibidem*, p. 375.

Îl comentează și pe care, în secțiunea următoare, dedicată metaforei, îl voi cerceta exact din perspectiva continuității pe care cercetătorii științelor cognitive o realizează cu munca lui Freud și în legătură cu relevanța ei pentru autorii dramatici.

Fie că Churchill a fost sau nu inspirată de ideea a două vise consecutive ce au o relație cauzală sau același mesaj, din care al doilea e mai lung, nu e greu de văzut cum descrierea acestei formule de vis ar putea da unei autoare dramatice ideea unei piese care dramatizează aceeași idee de două ori, în două stiluri diferite, din care, de ce nu, prima propoziție e realizată suprarrealist, ca în vis, iar propoziția principală, cea realistă, e mai lungă.

Nu știu dacă Churchill și-a scris piesa folosind conștient teoriile lui Freud despre vis, dar, citind *Interpretarea viselor*, am avut experiența unei puternice inspirații de a scrie o piesă cu o structură atipică, ce repetă două povești: mai întâi sub forma suprarrealistă a unui vis, apoi în formă realistă și pe o întindere mult mai mare. După care mi-am dat seama că piesa aceasta a fost scrisă deja.

III.1.4. Factorii visului și implicațiile lor ulterioare

De vreme ce, pentru mine, factorii par atât de clar legați de procesul creației artistice și de vreme ce Freud a scris despre scriitori și activitatea lor fantasmatică, mi-am pus întrebarea de ce Freud însuși nu a trasat paralele mai clare între cei patru factori ai visului și creația artistică. Apoi am descoperit că Otto Rank, prietenul, colaboratorul și discipolul lui Freud, care joacă, de altfel, un rol important și în visul Irmei, a contribuit în unele ediții ale *Interpretării viselor* cu un articol numit „Dreams and Poetry”. Ulterior, acest articol a fost înlăturat de Freud din versiunea definitivă a *Interpretării viselor* și a lipsit, deci, din traducerea în limba engleză, apărând pentru prima dată în engleză în 2003,

odată cu traducerea cărții semnană de Lydia Marinelli, istoric al psihanalizei și fostă curatoare a Muzeului Sigmund Freud din Viena, cosemnată cu Andreas Mayer, *Dreaming by the Book*¹⁰⁸, referitoare la istoria *Interpretării viselor*. În volum este reprodus articolul lui Otto Rank, în care autorul amintește de faptul că filosoful Carl du Prel a descris procesul de condensare al unei serii de reprezentări în eseu „Despre psihologia poeziei lirice”, iar el însuși consideră că forțele și conținutul psihic sunt aceleași la poet și visător, considerând că doar elaborarea secundară diferă, dar fără să precizeze cum¹⁰⁹.

Nu știi dacă îndepărtarea de Otto Rank și eliminarea acestui eseu din *Interpretarea viselor* l-a împiedicat pe Freud să elaboreze ulterior pe tema factorilor visului ca instrumente de creație artistică, dar am întâlnit această idee formulată explicit în studiul Taniei Zittoun și Alex Gillespie, *Imagination in Human and Cultural Development*, ce studiază operele de artă ca resurse simbolice ce dau sens tranzițiilor din viață. Am discutat deja conceptele lor de *experiență proximală* și *experiență distală* și imaginația care funcționează ca un luping sau o buclă (experiența proximală fiind pusă între paranteze în timpul unei bucle prin experiența distală – și aici aș remarca asemănarea cu bucla prin care Schechner își imagina comunicarea dintre drama socială și cea estetică). Studiul Taniei Zittoun și al lui Alex Gillespie conține și un capitol intitulat „Imagination and Dreaming” („Imaginație și vis”), în care autorii descriu cei patru factori ai visului și afirmă: „dacă imaginația funcționează măcar puțin ca visul, ne putem imagina că «logica» imaginației folosește procese similare pentru a crea noi idei sau reprezentări [...] procesul semiotic prin care imaginația

108. Otto Rank, „Dreams and Poetry”, în Lydia Marinelli, Andreas Mayer, *Dreaming by the Book*, tr. de Susan Fairfield, New York, Other Press, 2003.

109. *Ibidem*, p. 218.

e construită poate fi identificat drept condensare, deplasare, reprezentare și sinteză”¹¹⁰.

Împărtășesc din plin această convingere și fascinația pentru felul în care acești factori ai visului teoretizați de Freud continuă să fie discutați în cercetările de azi. Unul dintre domeniile în care ei au renăscut este domeniul științelor cognitive – așa cum afirmă George Lakoff într-un articol dedicat noii teorii a metaforei, ce va fi analizată pe larg în secțiunea următoare:

„Ceea ce Freud a numit *simbolizare, deplasare, condensare* și *inversiune* par să fie aceleași mecanisme la care cercetătorii în științe cognitive se referă ca la *metaforă conceptuală, metonimie conceptuală, amestec conceptual* și *ironie*. Dar, pe când Freud a privit aceste lucruri ca pe niște moduri iraționale ale procesului primar de gândire, cercetătorii științelor cognitive au descoperit că acestea sunt părți indispensabile ale gândirii raționale obișnuite, care este în mare parte inconștientă.”¹¹¹

Să începem, deci, cu metafora, pentru că, așa cum scrie Aristotel...

110. Tania Zittoun, Alex Gillespie, *Imagination in Human and Cultural Development*, p. 25 („if imagination works even a little bit like dreams, we might imagine that the «logics» of imagination uses similar processes to create new ideas or representations. In other words, we might start the enquiry by considering that the semiotic processes by which imagination is built can be identified as condensation, displacement, figuration and synthesis“).

111. George Lakoff, „How Unconscious Metaphorical Thought Shapes Dreams”, în D.J. Stein (coord.), *Cognitive Science and the Unconscious*, New York, American Psychiatric Association, 1997, v. <https://escholarship.org/uc/item/5f85g4bf>, accesat la 09.09.2020 („What Freud called *symbolization, displacement, condensation* and *reversal* appear to be the same mechanisms that cognitive scientists refer to as *conceptual metaphor, conceptual metonymy, conceptual blending* and *irony*. But where Freud saw these as irrational modes of primary-process thinking, cognitive scientists have found that they are an indispensable part of ordinary rational thought, which is largely unconscious“).

III.2. Metafora – *The City* de Martin Crimp

... „cel mai de seamă e să reușești pe deplin metaforele”¹¹². Pentru Aristotel, „metafora e trecerea asupra unui obiect a unui nume care arată alt obiect, trecere fie de la gen la specie, fie de la specie la gen, fie de la specie la specie, fie după un raport de analogie”¹¹³. Pentru trecerea de la gen la specie, el alege un exemplu din *Odiseea*, unde o corabie care stă, sau procesul ancorării, exprimă ideea de a sta pe loc. Pentru trecerea de la specie la gen, el alege un exemplu din *Iliada*, unde „mii de fapte” înlocuiește pur și simplu „multe”. Trecerea de la specie la specie poate fi înlocuirea lui *a lua viața* cu *a secătui viața*, iar raportul de analogie e exemplificat cu echivalența dintre cupa lui Dionisos și scutul lui Ares, permițând metafora „cupa lui Ares”, apărută într-unul din fragmentele păstrate de la Timotheos¹¹⁴.

Folositoare ca să înobileze limba și să o scoată din banalitate (un deziderat doar atâta timp cât nu se pierde din claritate), metafora e cea mai importantă reușită a poetului, după Aristotel, fiind inimitabilă și un dar firesc, „căci a face metafore bune înseamnă a vedea bine asemănările”¹¹⁵.

Mi se pare deosebit de interesant că viziunea cea mai veche, închisă și normativă cu puțință asupra structurii dramei privilegiază metafora. Mergând pe linia structurii închise, dar și a trăsăturilor dramei liminale cu structură deschisă, conturate în primul capitol, îmi propun ca în această secțiune să analizez felul în care metafora poate fi un instrument de scriere pentru dramaturgia liminalității.

Voi analiza metafora atât din perspectiva psihanalitică, ce a mers mână în mână cu structura canonică a dramei de analiză psihologică (deci construită pe *masterplot*-ul freudian), pe linia Freud-Lacan, cât și din perspectiva științelor

112. Aristotel, *Poetica*, 1459a, p. 75.

113. *Ibidem*, 1457b, p. 68.

114. *Ibidem*, 1457b, p. 69.

115. *Ibidem*, 1459a, p. 75.

cognitive, mai precis urmărind teoria metaforei conceptualizată de George Lakoff și Mark Johnson, ale cărui *insight*-uri le consider revigorante nu doar pentru felul în care scriem, ci mai ales pentru cel în care gândim și percepem lumea în metafore, cu o accentuare și a riscului pe care-l pot ascunde metaforele, asemenea unui dar otrăvit.

În secțiunea următoare, dedicată devenirii, voi analiza piesa *O casă de păpuși* de Henrik Ibsen inclusiv din perspectiva metaforei conceptuale, pentru ca în capitolul următor să analizez cele trei spectacole, *In My Room*, *Bacantele (fără mască)* și *Visul*, folosind toate instrumentele prezentate în acest capitol: factorii visului, metafora, amestecul conceptual și conceptul de devenire-femeie, aparținând lui Deleuze și Guattari, precum și felul în care toate aceste instrumente pot contribui împreună la crearea unei drame a liminalității.

Totuși, pentru a testa premisa mea despre metafora conceptuală în dramaturgia liminalității, îmi propun ca și în acest capitol să analizez mai pe scurt, și strict din perspectiva metaforei, piesa *The City* de Martin Crimp. Îmi propun, prin aceasta, să descopăr nu doar o cale, ci multiple feluri în care metafora conceptuală poate susține dramatizarea unor narațiuni liminale, atât ca adâncime, cât și ca amploare. De asemenea, prin aceste scurte analize întrepătrunse cu aparatul teoretic, urmăresc să ofer acestei lucrări o structură mai puțin liniară, anti-climactică, în care aceste prime analize pe text să fie la rândul lor mici climaxuri practice.

Am ales această piesă atât pentru că îmi stârnește pur și simplu dorința (în sensul deleuzian al unui asamblaj al dorinței între copil și jucăria pe care o desface ca să vadă cum funcționează), dar și pentru că aparține unui dramaturg contemporan cu o personalitate artistică puternică, bine individualizată (prilej de a arăta versatilitatea extraordinară a metaforei structurale), cunoscut și nu prea în teatrul românesc. Cu toate că Martin Crimp a avut câteva texte jucate în teatrele noastre (dar nu foarte multe) și s-a întâlnit cu specialiștii de teatru din România în 2017,

într-un eveniment dintr-o serie de întâlniri organizate de regizorul Theodor-Cristian Popescu prin Colegiul Noua Europă, piesa *The City* nu a fost jucată la noi, ecoul ei rămânând departe, probabil, de interesele tematice ale breslei. Pentru a vedea în ce măsură acest fapt în sine poate avea o semnificație metaforică, trebuie să înțelegem, pas cu pas, metafora pentru uzul politic al dramaturgilor.

III.2.1. Metaforă și metonimie în psihanaliză – de la Sigmund Freud la Jacques Lacan

În anii '50, Jacques Lacan începe ceea ce psihanalista Elisabeth Roudinesco numește „*schimbul ortodox al freudismului*”¹¹⁶ – schimb pentru că era vorba de o revizitare, de o provocare și reaşezare a textului freudian, dar unul ortodox pentru că, și în opinia psihanalistei franceze, în interiorul contracurentelor neofreudiene, Lacan păstra „linia dreaptă a autenticității”¹¹⁷ lui Freud.

De interes pentru lucrarea de față este o conferință pe care Lacan a ținut-o, la cererea Federației Studenților în Litere, în Amfiteatrul Descartes de la Sorbona, în 9 mai 1957¹¹⁸: „Instanța literei în inconștient sau Rațiunea după Freud”. Explicând felul în care Lacan inversează raportul lui Saussure între semnificat și semnificant, punând deasupra semnificantul, Elisabeth Roudinesco arată cum anume, pentru asemenea reinterpretații, Lacan a avut nevoie și de lucrările post-saussuriene ale formalistului rus Roman Jakobson, întemeietor al Cercului Lingvistic de la Praga, apoi profesor la Harvard, pe care Lacan l-a cunoscut în 1950 la Paris. Articolul acestuia „Două aspecte ale limbajului și două tipuri de afazie”, citit cu câteva luni înainte de conferința mai sus

116. Elisabeth Roudinesco, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan: Istoria psihanalizei în Franța*, selecția textelor, traducere, notă și postfață de G. Brătescu, București, Humanitas, 1995, p. 10.

117. *Ibidem*.

118. Cu toate că în traducerea română a cărții lui Elisabeth Roudinesco menționată în lucrare apare, în loc de 1957, anul 1959.

menționată, îi va permite lui Lacan, potrivit lui Roudinesco, „să-și șlefuiască ipoteza despre inconștientul-imbaj”¹¹⁹, re-interpretând *Interpretarea viselor*.

Observând structura bipolară a limbajului (ne întoarcem, iată, provizoriu la dihotomii), Jakobson observă pe de o parte activități ce țin de similaritate, bazate pe selecția unităților limbii, și pe de altă parte activități legate de contiguitate, ce au în vedere combinarea sintagmatică a aceluiași unități. Această bipolaritate este evidențiată de tulburările afazice de limbaj, care inhibă la pacienți ori activitatea de selecție, ori pe cea de combinare. Fiecare dintre aceste activități, arată Jacobson, are două fețe: combinarea înseamnă și compunere (orice unitate lingvistică cuprinde – sau face parte din – un întreg context), iar selecția înseamnă și substituție, de vreme ce o selecție între alternative presupune că una din ele poate fi substituită cu alta, echivalentă în anumite privințe și diferită în altele¹²⁰.

Astfel, tulburarea de similaritate presupune o pierdere a funcției de selecție, în timp ce e păstrată capacitatea de combinare. Pacientul respinge sinonimiile, reușind doar asocieri metonimice: înlocuiește *cuțit* cu *furculiță*, *tablă* cu *masă*, *toaster* cu *mâncare*. El refuză definițiile sinonimice, nereușind să definească negrul decât ca, spre exemplu, „ceea ce faci pentru morți”, și ulterior „morți”¹²¹. Metafora îi e străină pacientului cu această tulburare. Pe de altă parte, în tulburarea de contiguitate, pacientul manifestă agramatism, folosind cuvintele în ordine haotică, într-un stil telegrafic (conjunțiile și alte cuvinte cu funcție pur gramaticală dispar primele). *Lupă* în loc de *microscop* și *foc* în loc de *lampă de gaz* sunt exemplele date de Jakobson ca expresii cvasi-metaforice observate clinic de psihologul american John

119. *Ibidem*, p. 225.

120. Roman Jakobson, „Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, în *On Language*, ed. de Linda R. Waugh, Monique Monville-Burston, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 119.

121. *Ibidem*, p. 125.

Hughlings Jackson, pe ale cărui studii și-a bazat articolul. De această dată, pacientului îi este străină metonimia.

Astfel, combinând aceste observații din studiul afaziei cu lingvistica și cu vechea retorică, după cum arată Roudinesco, Jakobson „a subliniat că activitatea selectivă a limbajului constă într-o funcție *metaforică*, în timp ce activitatea combinatorie seamănă procedului *metonimic*”¹²². Inclusiv în condiții clinice normale, unde sunt folosite ambele, Jakobson susține că, la o observare mai atentă, vom vedea că, în funcție de cultură, personalitate și stil verbal, indivizii tind să aibă mai accentuată una din cele două funcții, exemplificând cu un studiu clasic făcut pe copii, care, la cererea de a spune primul lucru care le trece prin minte la auzul unui substantiv, au ori avut reacții „substitutive”, ori „predicative”¹²³.

Construcția metaforică predomină în genul liric și în școlile literare ale romantismului și simbolismului, pe când cea metonimică e mai potrivită genului epic și stilului realist, autorul realist digresând metonimic de la *plot* la atmosferă (ca atunci când Tolstoi își centrează atenția pe geanta eroinei în scena sinuciderii Annei Karenina)¹²⁴. Această tendință nu ține exclusiv de lingvistică. Inclusiv în artele plastice, arată Jakobson, cubismul, spre exemplu, favorizează metonimia, în timp ce suprarealismul este mult mai axat pe metaforă.

Jakobson vede această înfruntare între metaforă și metonimie pretutindeni, inclusiv în vise, unde împarte factorii descoperiți de Freud în metonimici (deplasarea și condensarea, care e sinecdotică, afirmă Jakobson), în timp ce simbolizarea și identificarea se bazează pe similaritate. Este interesant că Elisabeth Roudinesco, reluând ideile lui Jakobson, atribuie caracterul sinecdotic deplasării, și nu condensării: deplasarea transformă prin sinecdocă un

122. Elisabeth Roudinesco, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan*, p. 226 (sublinierile aparțin autoarei).

123. Roman Jakobson, „Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, p. 129.

124. *Ibidem*, p. 130.

detaliu important din conținutul manifest într-un amănunt infim, sinecdotic (de exemplu, corabia este reprezentată prin velă), în timp ce condensarea „se înrudește cu metonimia, căci mai multe trăsături vin să se «condenseze» sau să se «reunească» într-o aceeași figură, ca în crearea de personaje eteroclite sau de «cuvinte-valiză»¹²⁵. Aceeași dihotomie se manifestă și în ritualurile magice, arată Jakobson, în care Frazer distinge pe de o parte rituri magice bazate pe similaritate (homeopate sau imitative), și pe de altă parte rituri bazate pe contiguitate (de contagiune)¹²⁶.

În conferința sa din 1957, „Instanța literei în inconștient sau Rațiunea după Freud”, Jacques Lacan face o lectură atentă a articolului lui Jakobson, prin care transcrie „concepția freudiană despre acțiunea visului, care oferă cheia funcționării ca limbaj a inconștientului”¹²⁷, cu diferența, subliniază Roudinesco, că el vede în condensare un procedeu metaforic, și nu unul metonimic, așa cum l-a văzut Jakobson. Impactul semnificantului asupra semnificatului are, după Lacan, doi versanți: unul este metonimia, iar celălalt metafora. „Un cuvânt pentru altul: aceasta este formula metaforei”¹²⁸, metaforă ce apare în punctul în care sensul se ivește din non-sens, în timp ce metonimia îi dă omului puterea de a ocoli obstacolele cenzurii sociale. Condensarea este structura „supraimpunerii de semnificanți”, al cărui câmp este metafora –*Verdichtung*, observă Lacan, este compus din chiar cuvântul ce definește cea mai metaforică artă, poezia, *Dichtung*¹²⁹. Nimic nu distinge aceste mecanisme față de omoloagele lor din discurs, arată Lacan, afară de ceea ce Freud numește luarea în considerare a reprezentativității.

125. Elisabeth Roudinesco, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan*, p. 226.

126. Roman Jakobson, „Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, p. 132.

127. Elisabeth, Roudinesco, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan*, p. 226.

128. Jacques Lacan, „The Agency of the Letter in The Unconscious or Reason Since Freud”, în *Écrits: A Selection*, tr. de Alan Sheridan, Londra, Routledge, 2005, p. 119.

129. *Ibidem*, p. 122.

Pornind de la schema răsturnată a lui Saussure (deci punând semnificantul deasupra semnificatului), Lacan derivă de aici două scheme algebrice (așa-numitele sale mateme): a metonomiei și a metaforei. Prima, bazată pe relații orizontale, „traduce funcția semnificantă de conexiune a semnificanților între ei, în care eliziunea semnificatului trimite la obiectul dorinței”¹³⁰, în timp ce a doua, cu relații verticale, „transcrie funcția semnificantă de substituție a unui semnificant prin altul, astfel ca subiectul să fie mereu reprezentat”¹³¹. Matema metonimiei păstrează între semnificant și semnificat semnul minus (linia din algoritmul lui Saussure) – ca să parafrazez un celebru slogan publicitar contemporan, cenzura rezistă. Matema metaforei pune, însă, semnul plus între semnificant și semnificat, în cazul acesta având loc producerea de sens.

$$f\left(\frac{S'}{S}\right) S \equiv S(+)s$$

Prima formulă lacaniană a metaforei¹³²

În ce privește rolul lor în cura psihanalitică, pentru Lacan simptomul acționează metaforic, înlocuind printr-un semnificant corporal un semnificat refulat, în timp ce metonimia exprimă acțiunea dorinței inconștiente – dorința e metonimie –, care se agață, insistă să se reproducă în transfer, e mereu „*dorință* pentru altceva”¹³³. Astfel, dacă inconștientul e structurat ca un limbaj, cum ne învață Lacan, atunci condensarea și deplasarea, deci metafora și metonimia, sunt acțiuni prin care inconștientul-limbaj exprimă consecințele (simptomele) sau înseși urmele dorinței refulate. Dacă nimeni, după atâtea secole de „ipocrizie

130. Elisabeth Roudinesco, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan*, p. 228.

131. *Ibidem*.

132. Jacques Lacan, „The Agency of the Letter in The Unconscious or Reason Since Freud”, p. 125.

133. *Ibidem*, p. 127.

religioasă și bravadă filosofică”, nu a mai asociat metafora cu cheștiunea ființei și metonomia cu lipsa ei, atât instigatorul, cât și victima posibilei indignări legate de acest aspect, spune Lacan, este „omul umanist și meritul, afirmat cu disperare, pe care l-a atribuit intențiilor sale”¹³⁴. Aici este punctul în care filosofia postumană, nomadă și afirmativă a lui Rosi Braidotti se întâlnește cu psihanaliza: în suspiciunea pozitivă că mai există ceva important și greu de cunoscut dincolo de conștient, precum și în suspiciunea că mai există ceva important dincolo de omul (bărbatul) umanist: femeia, mașina, animalul, natura, cyborgul gata mereu de devenire. La Rosi Braidotti și devenire voi reveni însă într-o secțiune ulterioară, ca la un instrument separat (și metonimic) al dramaturgiei liminalității. Deocamdată, voi mai înainta puțin pe firul lacanian al metaforei, pentru a găsi intersecțiile acesteia cu liminalitatea.

La câteva luni după redactarea articolului citat mai sus, Lacan revine asupra subiectului, într-un articol dedicat psihozei, cu o nouă formulă algebrică (matemă) a metaforei, care exemplifică ceea ce este pentru el, potrivit dicționarului editat de Dylan Evans, dedicat psihanalizei lacaniene, „metafora fundamentală, baza posibilității tuturor celorlalte metafore”¹³⁵: metafora paternală.

$$\frac{S}{S'_1} \cdot \frac{S'_2}{x} \rightarrow S \left(\frac{1}{s''} \right)$$

A doua formulă lacaniană a metaforei¹³⁶

134. *Ibidem*, p. 133 („humanistic man and the credit, hopelessly affirmed, which he has drawn over his intentions“).

135. Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londra, Routledge, 1996, p. 115 („This fundamental metaphor, which founds the possibility of all other metaphors“).

136. Jacques Lacan, „The Agency of the Letter in The Unconscious or Reason Since Freud“, p. 152.

Numită „*formula metaforei sau despre semnificarea substituției*”¹³⁷ (sublinierile lui Lacan), aceasta arată cum Numele-Tatălui (metafora paternală) se substituie dorinței materne. Astfel, explică Lacan, ce e notat cu

„S mare reprezintă semnificanți, x reprezintă semnificația necunoscută și s semnificatul indus de metaforă, ce constă în substituția în lanțul semnificant a lui S cu S'. Eliziunea lui S', reprezentată aici prin tăierea lui cu o bară, e condiția de succes a metaforei”¹³⁸.

O a doua schemă detaliază metafora paternală, echivalând S cu Numele-Tatălui, S' cu dorința mamei, eu cu Celălalt (O), iar semnificatul cu falusul. Eșecul metaforei parantale, cauzat de forcluderea Numelui-Tatălui (deci de absența tatălui simbolic), este condiția esențială a psihozei, ceea ce o deosebește fundamental de nevroză, și teza acestui articol¹³⁹.

Lacan a folosit des metaforele în teoriile sale. Mai mult, cele mai percutante explicații ale teoriilor lacaniene se folosesc la rândul lor de metafore. Astfel, în încercarea de a explica cele trei niveluri întrepătrunse ale realității ființelor umane, care, în viziunea lui Lacan, sunt Simbolicul, Imaginarul și Realul, Slavoj Žižek recurge la metafora jocului de șah. Astfel, arată el, planul simbolic este reprezentat de regulile jocului, adică de mișcările pe care le pot face piesele pe table de șah. Planul imaginar este dat de formele și numele pieselor (rege, regină, cal etc.), atribute care ar putea fi ușor schimbate cu ale altor figuri (de exemplu, mesager), păstrând însă regulile ce țin de simbolic. Planul real e dat de întregul set al circumstanțelor contingente ce caracterizează un anumit joc de șah: inteligența jucătorilor, evenimente exterioare ce influențează cursul jocului etc.¹⁴⁰

137. *Ibidem*.

138. *Ibidem* („the capital S are signifiers, x the unknown signification and s the signified induced by the metaphor, which consists of the substitution in the signifying chain of S for S'. The elision of S', represented here by the bar through it, is the condition of the success of the metaphor“).

139. *Ibidem*, p. 164

140. Slavoj Žižek, *How to Read Lacan*, New York, W. W. Northon & Company, 2006, pp. 8-9.

Metafora extrem de detaliată și precisă a lui Žižek este un exemplu perfect pentru ceea ce științele cognitive numesc *metafora conceptuală*.

III.2.2. Științele cognitive și noua teorie a metaforei – George Lakoff și Mark Johnson

Am încheiat secțiunea dedicată factorilor visului cu o afirmație a lui George Lakoff, unul din cei mai cunoscuți specialiști în științe cognitive și unul dintre creatorii noii teorii a metaforei, afirmație în care Lakoff susținea că factorii visului, descoperiți de Freud ca moduri iraționale ale procesului gândirii, sunt de fapt – au descoperit cercetătorii științelor cognitive – o parte indispensabilă a gândirii raționale, în latura ei inconștientă. Astfel, arăta Lakoff, simbolizarea corespunde metaforei conceptuale, deplasarea corespunde metonimiei conceptuale, condensarea corespunde amestecului conceptual, iar inversarea corespunde ironiei¹⁴¹.

Se cere spus înainte de toate că, așa cum arată Lakoff, științele cognitive reprezintă o abordare interdisciplinară care, folosind *insight*-uri și tehnici empirice de studiere a minții împrumutate din psihologia cognitivă, antropologie, neuroștiințe și lingvistică, precum și tehnici de modelare din cibernetică, reprezintă o cale alternativă la cunoașterea psihanalitică. Cea mai importantă ruptură între cele două este legată de afirmația de mai sus – dacă la Freud inconștientul conținea gândire reprimată, ce poate fi adusă în conștient, pentru științele cognitive gândirea însăși, cea rațională, este inconștientă prin faptul că este extrem de rapidă, automată și realizată fără efort. În plus, această știință studiază mecanismele generale ale gândirii, iar nu felul în care se manifestă, în particular, gândirea unui individ sau a unei clase sociale¹⁴².

141. George Lakoff, „How Unconscious Metaphorical Thought Shapes Dreams”, pp. 1-2.

142. *Ibidem*, p. 1.

Voi detalia curând ce înseamnă, pentru Lakoff și colaboratorii săi, noua teorie a metaforei. Până atunci, mi se pare interesant să mai rămânem puțin la articolul citat, într-o ultimă reîntoarcere, în partea teoretică a acestui capitol, la Freud. Lakoff crede în această reîntoarcere, considerând că o colaborare mai strânsă între științele cognitive și psihanaliză nu ar putea fi decât un câștig pentru ambele părți.

Articolul discută importanța metaforei în crearea viselor, Lakoff arătând cum cercetările științelor cognitive în acest domeniu continuă munca lui Freud și cum analiza viselor realizată de cercetătorii acestor științe demonstrează, deși încă mai e nevoie de studii, că majoritatea viselor studiate „par să exprime ori o dorință importantă, ori o teamă sau un regret – de obicei unele pe care visătorul nu le-ar discuta în public”¹⁴³. Mai mult, în aceste vise, dificultățile din viața oamenilor care visează și uneori chiar rezolvările acestor dificultăți sunt exprimate cu ajutorul sistemului nostru de metafore convenționale. Mai exact, „sistemul de gândire metaforică pe care-l folosim în viața de zi cu zi ne oferă limbajul viselor”¹⁴⁴. Așa cum Lakoff arată că a intuit și Freud în *Interpretarea viselor*, simbolismul sau sistemul de reprezentare demonstrat de el legat de vise e caracteristic și altor sistemele de idee inconștientă (folclor, mituri, legende, expresii, glume etc.), marea diferență fiind, arată Lakoff, că în timp ce Freud s-a concentrat pe simbolismul sexual și metaforele-tabu, științele cognitive se concentrează pe metaforele convenționale, prezente inclusiv în limbajul viselor¹⁴⁵. În plus, pe lângă faptul că sistemul metaforic e folosit în vise, Lakoff face o afirmație mai tare, și anume că „sistemul metaforic joacă un rol generator în vise”¹⁴⁶, ca o mediere între

143. *Ibidem*, p. 2 („the dream all seem to express either a deeply important wish, fear or regret – typically one that the dreamer would not be able to discuss in public”).

144. *Ibidem*, p. 1 („The system of metaphorical thought that we use in everyday life provides us with the language of dreams”).

145. *Ibidem*, p. 11.

146. *Ibidem*, p. 12 („The metaphor system plays a generative role in dreaming”).

experiența visului (ce vedem, auzim etc. în timpul visului) și semnificația sa. Folosind notații matematice, Lakoff arată că sistemul metaforic (M, de la *metaphor*) ne ajută să exprimăm ceea ce este de exprimat în vis (I, de la *interpretation*), pornind de la conținutul manifest al visului (D, de la *dream*) și de la anumite cunoștințe legate de viața pacientului (K, de la *knowledge*), și arătând că interpretările se pot schimba în funcție de K, de cunoștințele despre viața visătorului folosite în procesul interpretării¹⁴⁷. Visele sunt forme ale gândirii bazate, ca și gândirea însăși, pe metafore, crede Lakoff, arătând, așa cum demonstrase Jakobson, că indivizii tind să acorde mai multă importanță uneia din cele două mari și divergente figuri. Imaginarul folosit în vise nu e arbitrar, ci se bazează pe metafore folosite zi de zi de visător, așa cum nici visele nu sunt procese arbitrare, ci căi naturale de a exprima frici sau dorințe cu o puternică încărcătură emoțională¹⁴⁸. Folosind câteva vise ale unor persoane cunoscute – K fiind o condiție esențială pentru interpretarea visului, unde K, pentru interpretarea scriiturii autorilor dramaticei sau scriitorilor, ar putea însemna atât informații din viețile lor personale, cât și legate de contextul social în și pentru care scriu –, Lakoff reușește să demonstreze felul în care metaforele structurează visul. Spre exemplu – și aici încep să anticipez forma metaforei structurale –, visul recurent al unui profesor universitar că orbește, trezindu-se noaptea panicat și strigând că e orb, până când soția îl ajută să se trezească la realitate. Prima metaforă pe care o descoperă Lakoff este legată de cunoaștere: cunoașterea înseamnă lumină, iar dorința de perfecțiune, sau mai bine zis nesiguranța profesorului îl făceau să viseze că a pierdut lumina. Celelalte două metafore sunt freudiene, țin de contextul sexual și libidinal al visătorului: Lakoff folosește ca exemplu atât piesa *Oedip*, în care ni se pare firesc ca eroul tragic să-și scoată ochii ca urmare a transgresiunii sexuale, dar și expresii metaforice populare, cum ar fi cea conținută

147. *Ibidem*, p. 11.

148. *Ibidem*, p. 13.

în observația unui martor, care, întrebat despre un agresor sexual, a spus „i-aș fi scos ochii”, ca eufemism pentru „l-aș fi împușcat în testicule”. Astfel, metafora ochilor ca testicule, deci a orbirii ca impotență, are, în viața visătorului, două conotații: prima este legată de puterea socială, văzută ca o exprimare a potenței (cauza visului era aici nesiguranța profesorului legată de funcția administrativă pe care o ocupa și performanțele lui în acea funcție), iar cea de-a doua e legată concret, fiziologic, de faptul că o problemă legată de cantitatea de spermă l-a împiedicat să aibă copii. Practic, trei metafore puternice erau condensate în visul recurent despre orbire al respectivului profesor¹⁴⁹.

În același articol, Lakoff interpretează – sau mai precis explică – formarea celebrului vis al faraonului din *Geneză* (sau *Facerea*), vis interpretat de Iosif. În acest vis, faraonul visează șapte vaci grase care ies din apă, urmate de șapte vaci slabe, care le mănâncă pe cele grase. Apoi, faraonul visează din nou, de data aceasta șapte coceni de porumb¹⁵⁰ grași, care sunt apoi devorați de șapte coceni ofiliți. Iosif interpretează ambele vise ca pe unul singur: este vorba de șapte ani buni, care vor fi urmați de șapte ani de foamete, ce vor „mânca” anii buni. Observând că de-a lungul timpului oamenii au perceput interpretarea acestor vise ca fiind naturală, și la fel a perceput-o și Freud, care a menționat visul, fără să simtă nevoia de a-l reinterpreta, Lakoff se întreabă ce anume face ca interpretarea lui Iosif să pară atât de firească, premisa lui fiind că tocmai sistemul de metafore convenționale, folosite încă din vremuri biblice, ne face să acceptăm interpretarea. Cele trei metafore identificate aici de Lakoff sunt: UNITĂȚILE DE TIMP SUNT ENTITĂȚI MIȘCĂTOARE (anii care trec, vin din râu, se duc, dispar, ca în expresii de tipul *trece timpul*, *timpul zboară*, *timpul se duce*¹⁵¹), SĂ

149. *Ibidem*, p. 16-18.

150. *Ibidem*, p. 18 („ears of corn”).

151. Am echivalat exemplele selectate de Lakoff din limba engleză, cu exemple uzuale din limba română.

ATINGI UN SCOP E SĂ MĂNÂNCI (*poți gusta victoria, poți mirosi succesul, fructele muncii, i-a venit totul pe tavă*) și RESURSELE SUNT MÂNCARE (*au mâncat toată moștenirea*). Notația cu majuscule e păstrată ca atare din formula mnemotehnică a metaforei conceptuale propuse de Lakoff: DOMENIU-ȚINTĂ CA DOMENIU-SURSĂ¹⁵² (domeniu despre care vrem să înțelegem, văzut ca domeniul din care ne luăm cunoașterea).

A doua metaforă e combinată cu metonimie (partea trimite la întreg), astfel încât vacile și cocenii reprezintă belșugul anilor (care vin și pleacă mai îmbelșugați sau mai puțin îmbelșugați). Lakoff nu interpretează visul (interpretarea a făcut-o Iosif, sfătuindu-l pe faraon să pună deoparte, în cei șapte ani bogați, hrană pentru cei șapte ani de foamete), ci arată de ce interpretarea lui Iosif ni se pare inteligibilă și, prin extensie, cum se construiesc și înțeleg visele pe baza metaforelor și metonimiilor din sistemul nostru conceptual de zi cu zi. Tocmai metaforele și metonimiile din acest sistem uzual au capacitatea de a lega imagini concrete de semnificații abstracte¹⁵³. Aceste metafore, plus imaginile concrete, au puterea de a exprima emoții, dorințe și temeri puternice legate de lucrurile care ne preocupă. Înțelegerea felului în care funcționează aceste metafore, arată Lakoff, e de folos nu doar în analiza viselor, ci și în fiecare aspect al psihoterapiei – și, consider și adaug eu, și în analiza sau în crearea operelor literare și dramatice. Până la urmă, însuși visul faraonului este, de fapt, un vis literar, un vis dintr-o poveste. Cred că viziunea lui Lakoff este un argument în plus pentru importanța factorilor visului în general – și a metaforei conceptuale în particular – pentru uzul dramaturgiei sau dramaturgului.

Să vedem, deci, ce înseamnă mai exact noua teorie a metaforei. Într-un articol din 1993, Lakoff pune în context

152. George Lakoff, „The Contemporary Theory of Metaphor“, în Andrew Ortony (ed.) *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 207.

153. *Idem*, „How Unconscious Metaphorical Thought Shapes Dreams“, p. 26.

volumul pe care l-a semnat cu Mark Johnson în 1980, *Metaphors We Live By*, și care e *magnum opus*-ul cercetării lor legate de noua teorie a metaforei: față de vechile teorii lingvistice care priveau metafora ca pe o chestiune legată de limbă, noua teorie a metaforei vede în aceasta o chestiune legată de gândire. Generalizările ce guvernează expresiile poetice metaforice se află de fapt în gândire, ca niște hărți conceptuale, aplicabile, de altfel, și în viața de zi cu zi¹⁵⁴. Astfel, în noua teorie a metaforei, *expresia metaforică* reprezintă doar expresia lingvistică, de suprafață, a metaforei conceptuale, care este, de fapt, o mapare/ cartografiere interdisciplinară¹⁵⁵. Teoria contemporană susține și că aceste metafore conceptuale vin din experiență: spre exemplu, MAI MULT ÎNSEAMNĂ SUS vine din experiența turnării unui lichid într-un recipient: cu cât avem mai mult lichid, cu atât nivelul său urcă. Astfel, chiar dacă în expresia *prețurile au crescut* nu există această experiență directă a observării unui nivel concret care urcă, îl putem înțelege ușor pe baza unor experiențe similare¹⁵⁶.

În cartea lor din 1980, George Lakoff și Mark Johnson explică pe larg felul în care funcționează aceste mapări sau cartografieri conceptuale, propun o formulă mnemotehnică pentru metaforă, arată care sunt cele trei tipuri de metafore conceptuale și, extrem de important (inclusiv pentru uzul scriitoarelor și scriitorilor), demonstrează care pot fi riscurile ascunse și pericolele folosirii metaforelor conceptuale.

Să începem cu definiția: „*Esența metaforei este înțelegerea și experimentarea unui lucru în termenii altuia*”¹⁵⁷ (sublinierea aparține autorilor). Practic, DOMENIUL-ȚINTĂ este înțeles și experimentat ca DOMENIUL-SURSA, și toate corespondențele sunt organizate conform Principiului

154. *Idem*, „The Contemporary Theory of Metaphor“, pp. 202-203.

155. *Ibidem*, p. 203.

156. *Ibidem*, p. 240.

157. George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 5 („*The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another*“).

Invarianței, adică cu garanția că între cele două domenii (țintă și sursă) corespondențele vor păstra niște omologii structurale sau topologice: elemente interioare puse în corespondență cu elemente interioare, elemente exterioare legate de elemente exterioare, granițe de granițe, traiectorii de traiectorii etc.¹⁵⁸ Aceste reguli sunt valabile mai ales pentru metaforele structurale (cele mai complexe), dar și pentru cele orientaționale și ontologice.

Metaforele structurale sunt metafore în care „un concept este structurat metaforic în termenii altuia”¹⁵⁹ – CEARTA ESTE RĂZBOI, spre exemplu, sau DRAGOSTEA ESTE CĂLĂTORIE. Această metaforă structurează înțelegerea unei experiențe mai abstracte (dragostea) printr-una mai accesibilă (călătoria), pe baza unei structurări în care elementele dintr-un domeniu corespund elementelor din celălalt. Dacă DRAGOSTEA ESTE CĂLĂTORIE, îndrăgostiții sunt călătorii, relația de iubire este vehicolul, obiectivul sau viziunea lor despre viața în doi este destinația călătoriei, crizele sunt obstacole, impedimente ale călătoriei, drumuri închise, fundături etc.

Un exemplu foarte bun de metaforă structurală este metafora jocului de șah, prin care Žižek explică planurile Real, Imaginar și Simbolic teoretizate de Lacan. Nivelurile jocului explică nivelurile realității, în timp ce jocul însuși e inspirat din metafora VIAȚA CA JOC, ce presupune că, odată învățate, exersate și stăpânite regulile, e posibil să descoperim punctul în care ne-am trădat dorința și, așa cum descifrează Žižek interpretându-l pe Lacan, felul în care „presiunea superego-ului demonstrează că suntem pur și simplu vinovați de trădarea dorinței noastre”¹⁶⁰.

Să mergem însă mai departe, la celelalte două tipuri de metafore conceptuale. „Metaforele orientaționale oferă

158. George Lakoff, „The Contemporary Theory of Metaphor“, p. 215

159. George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, p. 14 („structural metaphors, cases where one concept is metaphorically structured in terms of another“).

160. Slavoj Žižek, *How to Read Lacan*, p. 81 („superego pressure demonstrates that we effectively are guilty of betraying our desire“).

unui concept o orientare spațială”¹⁶¹. De exemplu FERICIT ÎNSEAMNĂ SUS, de unde și expresii de genul „sunt la pământ”/ „zbor”, „plutesc” etc.¹⁶² Pe lângă orientare, experiențele noastre senzoriale au de-a face și cu obiectele și substanțele, iar aceste experiențe constituie baza metaforelor ontologice. Spre exemplu, a vedea inflația, ceva abstract, ca pe o entitate, INFLAȚIA CA ENTITATE, stă la baza unor expresii metaforice precum: „trebuie să combatem inflația”, „inflația mi-a schimbat viața” etc.¹⁶³ Metaforele ontologice ce seamănă experiențe abstracte cu persoane sunt cele mai evidente (de exemplu, „Viața *m-a înșelat*”)¹⁶⁴, dar există și alt tip de metafore ontologice, prin care „evenimentele și acțiunile sunt conceptualizate metaforic drept obiecte, activitățile drept substanțe, stările drept recipiente”¹⁶⁵. Spre exemplu, arată Lakoff, o cursă este un eveniment (ontologic, o entitate), care, având limite clare, poate fi văzut ca un recipient (*ești în cursă, ai ieșit din cursă*), ce conține, pe lângă participanți și evenimente cum sunt startul sau *finish*-ul, și substanțe metaforice precum alergarea sau viteza (*am băgat viteză, cursa a fost plină de energie* etc.)¹⁶⁶.

În ce privește metonimiile, Lakoff și Johnson consideră că, dacă sistemele noastre culturale și religioase sunt metaforice în esență, între aceste sisteme metaforice și experiențele noastre de zi cu zi este necesară o verigă esențială: metonimiile simbolice¹⁶⁷. PARTEA PENTRU ÎNTREG sau LOCUL PENTRU EVENIMENT sunt metonimii conceptuale care, la fel ca metaforele conceptuale, sunt înrădăcinate în experiențele noastre.

161. *Ibidem*, p. 14 („Orientational metaphors give a concept a spatial orientation“).

162. În original „I’m feeling *up* today“. Am încercat să găsesc echivalentele din limba română, care există și sunt un argument în plus originea experiențială a acestor metafore conceptuale (indiferent de limbă, toți percepem *sus* ca fiind *mai bine*/ *mai mult* din ceea ce ne dorim).

163. *Ibidem*, p. 25.

164. *Ibidem*, p. 33.

165. *Ibidem*, p. 30 („Events and actions are conceptualized metaphorically as objects, activities as substances, states as containers“).

166. *Ibidem*.

167. *Ibidem*, p. 40.

Spre exemplu, metonimia PORUMBEL PENTRU SFÂNTUL DUH, arată autorii, este o metonomie conceptuală, porumbelul semnifică metonimic cerurile, împărăția cerurilor, dar este și un simbol pentru spirit pașnic, frumusețe, aterizare lină pe umerii oamenilor sau în mijlocul lor. Porumbelul metonimic e legătura noastră cu cerurile metaforice.

Dacă felul în care funcționează și se diferențiază metaforele ne ajută să înțelegem cum gândesc, percep lumea și vorbesc oamenii, sau cum funcționează anumite metafore în unele opere de artă (voi reveni la „drama cu turn” văzută de profesorul Ion Vartic în opera lui Ibsen, precum și alte metafore structurale din piesele acestuia), Lakoff și Johnson ne arată și cum se creează metaforele imaginative, respectiv metaforele noi, care nu vin din fondul conceptual și experimental de zi cu zi. Majoritatea metaforelor noi sunt metafore structurale (nu ontologice sau orientaționale) și aparțin uneia din cele trei subspecii ale metaforei nonliterale. Astfel, putem avea: 1. Extensii ale unei părți folosite a unei metafore (de exemplu, ceva văzut ca fiind „mortarul și cărămizile unei teorii”, pe când metafora uzuală TEORIA ESTE CONSTRUCȚIE/ CLĂDIRE nu merge de obicei atât de în detaliu legat de materialele de construcție); 2. Părți nefolosite ale unei metafore (de exemplu, „Teoria lui are mii de cămăruțe și coridoare lungi și cotite”); 3. Metafore complet noi, nefolosite anterior (de exemplu, „Teoriile clasice sunt patriarhi ce dau naștere la mulți copii, luptându-se apoi cu cei mai mulți dintre ei”)¹⁶⁸. Metaforele inovatoare au darul de a ne ajuta să percepem lumea într-o nouă lumină, un exemplu puternic oferit de cei doi autori fiind „DRAGOSTEA ESTE O OPERĂ DE ARTĂ COLABORATIVĂ”¹⁶⁹.

De asemenea, metaforele conceptuale înrădăcinate, precum VIAȚA ESTE O POVEȘTE, dau măsura semnificației ideologice a formei poveștii: una e viața liniară, a *masterplot*-ului freudian sau a călătoriei eroului, alta e viața

168. *Ibidem*, pp. 52-53.

169. *Ibidem*, p. 139.

absurdă trăită după principiul repetiției, și alta e VIAȚA CA POVESTE SPUSĂ DE UN IDIOT, așa cum ajunge să creadă Macbeth la moartea soției sale, renunțând la orice speranță, dar și la orice responsabilitate.

Revenind puțin la Lacan, una dintre metaforele sale preferate, extrem de elaborată, se dovedește a fi o metaforă structurală originală. În *Scrierile tehnice ale lui Freud. Seminar. Cartea I*, Lacan descrie cu mare plăcere și în detalii extrem de amănunțite „experiența buchetului răsturnat”¹⁷⁰. Este vorba despre un dispozitiv optic extrem de elaborat, în care, în interiorul unei cutii, în fața unei oglinzi sferice – în dreptul mijlocului – este așezată, pe o cutie, o vază. Sub vază, cu capul în jos și ascuns privirii noastre, din cauza unghiului în care stăm, este așezat un buchet de flori. Dacă stăm în unghiul potrivit în raport cu acest dispozitiv, vom vedea în oglinda concavă „un foarte ciudat buchet imaginar care se formează pe gâtul vasei”¹⁷¹. Pentru Lacan, „raportul dintre vază și florile pe care le conține ne poate servi de metaforă, una din cele mai prețioase”¹⁷². Totul pornește de la teoria lacaniană a stadiului oglinzii, paradigmatică pentru planul imaginar, care sugerează că „ego-ul este rezultatul identificării cu propria IMAGINE SPECULARĂ”¹⁷³, teoria referindu-se mai întâi la un moment clar definit istoric în viața individului, adică la vârsta recunoașterii în oglindă, când bebelușul are între șase și optsprezece luni, pentru ca apoi să capete în opera lui Lacan o accepțiune structurală. Astfel, stadiul oglinzii „crează tipologia unei relații libidinale esențiale cu imaginea corpului”¹⁷⁴. Revenind la

170. Jacques Lacan, *Scrierile tehnice ale lui Freud. Seminar. Cartea I*, ediție îngrijită de Jacques-Alain Miller, traducere din franceză de Delia Șepețean Vasiliu, București, Trei, 2018, pp. 132-137.

171. *Ibidem*, p. 133.

172. *Ibidem*, p. 134.

173. Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, p. 118 („the ego is the result of identifying with one’s own SPECULAR IMAGE”).

174. Jacques Lacan, „Some Reflections on the Ego”, *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 34, 1953, p. 14, v. <http://lacantoronto.ca/wp-content/uploads/2012/05/Some-Reflections-on-the-Ego1.pdf>, accesat în septembrie 2022.

experimentul buchetului, Lacan schematizează asumat, dezlegând semnificația metaforei: „putem spune că imaginea corpului este precum vaza imaginară care conține buchetul de flori real. Acesta este modul în care ne putem reprezenta subiectul de dinaintea nașterii Eului, de dinaintea ivirii acestuia”¹⁷⁵. Metafora structurală aici ar putea fi formulată astfel: IMAGINEA CORPULUI CA RECIPIENT PENTRU EGO. Voi reveni la această metaforă în analiza piesei *The City* de Martin Crimp.

Dacă metaforele conceptuale ne ajută să înțelegem lumea în care trăim sau să ne imaginăm lumea în care am vrea să trăim, ele au și un revers periculos: metaforele pot ascunde, un lucru cu atât mai dăunător când e vorba de termenii metaforici ce însumează ideologii politice sau economice. Astfel, autorii arată cum metafora MUNCA E O RESURSA, trecând sub tăcere natura muncii, ascunde realitățile crunte din lagărele fasciste sau comuniste, cum ar fi natura deumanizantă a muncii. Sau, așa cum am arătat recent într-un articol despre actorul Ion Manolescu¹⁷⁶, vărul bunicului meu patern, metafora ARTIST AL POPORULUI folosită de propaganda comunistă pentru a-și apropria artiști cunoscuți și a le folosi ideologic capitalul de popularitate ascunde exact în același fel – care este exact natura poporului, cine este acest popor ai cărui artiști au fost, pe model sovietic, decorați și promovați în timpul regimului comunist?

Voi reveni asupra felului în care noua teorie a metaforei poate folosi concret în analiza unor piese (în acest capitol, pe un text al lui Martin Crimp, iar în capitolul următor, pe Ibsen), dar și în scrierea unor piese (în capitolele patru și cinci ale lucrării voi analiza pe scurt și câteva piese proprii și felul în care am folosit metafora conceptuală în scrierea lor). Până atunci, să vedem prin ce anume este metafora un instrument al liminalității.

175. Jacques Lacan, *Scrierile tehnice ale lui Freud. Seminar. Cartea I*, p. 135.

III.2.3. Metafora și liminalitatea – Lakoff și Johnson, Victor Turner

Metafora conceptuală este, potrivit lui Lakoff și Johnson, înrădăcinată într-o viziune experiențialistă, ce satisface toate nevoile ce au creat atât mitul obiectivist (crența într-o lume obiectivă, creată din obiecte, în care cuvintele au înțelesuri fixe, obiectivitatea e dezirabilă, corespunzând realității, iar metaforele și limbajul figurativ trebuie evitate, pentru că nu descriu obiectiv realitatea, subiectivitatea poate fi nedreaptă, prin puncte de vedere prea personale, și prea depărtată de realitate), cât și cel subiectivist (ne bazăm pe simțuri, intuiție sau sentimente, limbajul imaginativ, mai ales cel metaforic, ne ajută să exprimăm cele mai personale și unice expresii ale individualității, iar obiectivitatea e periculoasă prin simplificare și ignorarea aspectelor individuale). Din nou la mijloc între doi poli ai unei dihotomii, viziunea experiențialistă împacă toate aceste nevoi, dar fără obsesia obiectivistă a adevărului absolut și fără insistența subiectivă că imaginația e fără limite (*totally unrestricted*)¹⁷⁷. Experiențialismul e însă mai mult decât o sinteză, aducând o perspectivă mai largă asupra comunicării, înțelegerii de sine, ritualului, experiențelor estetice și politicii¹⁷⁸. În plus, el ne ajută să înțelegem metaforele pe care le urmăm, să avem experiențe ce pot deveni baza unor noi metafore, cerând în general o atitudine deschisă la noi căi de a trăi, după metafore mai potrivite, mai sănătoase și mai generoase.

Unul din punctele de intersecție ale metaforei conceptuale cu liminalitatea este ritualul: ritualurile religioase „sunt de obicei tipuri metaforice de activități, ce implică uzual metonimii – obiecte reale ce trimit la alte

176. Maria Manolescu Borșa, „Ion Manolescu, între «strigoi» și Artist al Poporului. Imaginea artistului ca metaforă a societății sale”, *Symbolon*, nr. 2, 2020, pp. 75-82.

177. George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, p. 228.

178. *Ibidem*, p. 230.

entități”¹⁷⁹. În același fel, și ritualurile personale pot fi metaforice, ca în cazul excursiilor organizate la casele vedetelor de la Hollywood, unde funcționează atât metonimia CASA STĂ ÎN LOCUL PERSOANEI, cât și metafora orientatională APROPIEREA FIZICĂ ÎNSEAMNĂ APOIERE PERSONALĂ¹⁸⁰. Astfel, autorii arată că

„[m]etaforele pe care le trăim, fie culturale, fie personale, sunt parțial păstrate în ritual.

Metaforele culturale și valorile lor implicite sunt propagate de ritual.

Ritualurile formează o parte indispensabilă a bazei experiențiale pentru sistemul nostru cultural metaforic. Nu poate fi cultură fără ritual.”¹⁸¹

Rezultă de aici că metaforele ne structurează ritualurile, trecerile și narațiunile de trecere, înseși riturile „de trecere” fiind metafore orientatională – metafora pragului, ideea că EVOLUȚIA E TRECEREA UNUI PRAG – sau ontologice – metafora crisalidei, ideea că EVOLUȚIA E UN PROCES NATURAL DE TRANSFORMARE.

III.2.4. Metafora structurală în *The City* de Martin Crimp

Am ales ca studiu de caz pentru metafora structurală piesa *The City* de Martin Crimp din mai multe motive. În primul rând, pentru că este construită pe o metaforă structurală într-o măsură atât de mare, încât, la fel ca în cazul piesei *O casă de păpuși* a lui Ibsen, metafora dă chiar titlul piesei. În al doilea rând, pentru că studiile de caz din această lucrare sunt alese atât pe o logică a unei cât mai mari diversități, cât și pe logica dorinței – mai exact, am ales texte sau spectacole care mi se par relevante în contextul lumii de azi (atât la polul

179. *Ibidem*, p. 234.

180. *Ibidem*.

181. *Ibidem*.

senzorial, cât și la cel ideologic), texte care mi-au stârnit dorința de a le înțelege și analiza împreună cu masteranzii de la Masterul de Scriere Dramatică UNATC¹⁸², sau chiar dorința de a le fi scris eu însămi. De fapt, poate că și logica diversității sau a unei orchestrări cât mai variate a textelor/spectacolelor ține tot de dorință. „Visele sunt pur și simplu circulare”¹⁸³, spune Anne cea abuzată, Anne cea de douăzeci și ceva de ani în piesa *The Treatment* a lui Crimp, argumentând cum cei din New York visează la Londra, cei din Londra visează la Paris, iar cei din Paris la New York. La fel, scriind despre Cehov (*Pescărușul* având o structură aparent mai clasic-liniară), visam la structura complet neortodoxă și profund metaforică a scrierilor lui Martin Crimp. Deci al doilea motiv, cu care voi începe, de altfel, această secțiune, ține de figura atât de specială și singulară care este Martin Crimp în teatrul britanic, dar și universal, de vocea lui unică. Analizând unul din textele sale, îmi propun să arăt că fibra liminală a unui text nu reprezintă o rețetă și nu înghesuie textul în colțul niciunui „-ism”. Al treilea motiv este piesa în sine, ea însăși oarecum singulară în opera lui Crimp (ceea ce nu e greu, atunci când autorul are o preocupare continuă și hiperconștientă de a se reinventa), și mai ales caracterul meta al piesei, dubla ei tematică, ce chestionează atât niște situații liminale realiste (criza de cuplu, războiul împotriva terorii), cât și situația liminală a personajelor însele, mereu pe pragul fragil dintre existență și inexistență, real și imaginar, sau dintre diferite forme de existență imaginară.

III.2.4.1. Martin Crimp și metafora

Martin Crimp, un dramaturg britanic atipic, care a fost recunoscut mai întâi în Europa înainte de a câștiga atenția propriei culturi, aparține, așa cum el însuși mărturisește

182. Ca profesor asociat la acest Masterat, începând din 2020.

183. Martin Crimp, „The Treatment”, în *Plays 1*, Londra, Faber and Faber, 2000, p. 302.

într-un interviu, acelei generații numite politicos de Royal Court Theatre drept „generația pierdută”¹⁸⁴: dramaturgi născuți la mijlocul anilor ’50, care au activat în anii ’80 și au dispărut – cu excepția lui Crimp, care, scriind piese radicale și nonconformiste precum *Attempts on Her Life*, pare mai tânăr – după el, „un alt motiv bun ca să scrii piese”¹⁸⁵.

Aleks Sierz arată, în monografia pe care i-a dedicat-o, că piesele lui Crimp sunt, în mod tipic, „experimentale în formă și neliniștitoare în conținut”¹⁸⁶. Ironist și satirist modernist autodeclarat, Crimp nu se consideră postmodern, în ciuda structurii experimentale a textelor sale, considerând că „satira implică o poziție morală”¹⁸⁷. E o poziție pe care și-o asumă din plin, inclusiv în aparent postdramatica (în formă) *Attempts on Her Life*. Dramaturgul consideră că, tocmai din cauza poziției morale, „nu pare să existe spațiu pentru satiră în proiectul postmodern”¹⁸⁸. În trecut fie spus, un alt argument pentru care această cea mai faimoasă și iconoclastă piesă a lui Crimp nu este postdramatică, deși satirizează convențiile teatrului, ale dialogului și ale viziunii clasice asupra personajelor este, în viziunea lui Sierz, faptul că dramaturgul păstrează în piesă un limbaj ancorat în cuvântul vorbit¹⁸⁹. Atitudinea lui modernistă provine și din influența vizibilă, în teatrul lui Crimp, declarată și analizată pe larg de Sierz, a scriiturilor lui Beckett, Ionesco, Genet, Pinter etc.¹⁹⁰, dramaturgi care „nu doar că au eliberat teatrul

184. Mireia Aragay, Pilar Zozaya, „Martin Crimp“, în *British Theatre of 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 65 („the lost generation”).

185. *Ibidem* („Of course a play like *Attempts on Her Life* made me look younger than I am, which is another good reason for writing plays”).

186. Aleks Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, Londra, Bloomsbury, 2013, p. 2 („Typically, they are experimental in form and unsettling in content”).

187. Mireia Aragay, Pilar Zozaya, „Martin Crimp“, p. 59 („Satire implies a moral position”).

188. *Ibidem* („there doesn’t seem to be space in the postmodern project for satire”).

189. Aleks Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, p. 168.

190. Alți dramaturgi a căror influență e recunoscută de Crimp sunt Caryl Churchill și David Mamet.

de forma veche a piesei bine scrise, în trei acte, dar au revoluționat, de asemenea, dialogul scenic”¹⁹¹.

Provocând tradiția teatrală britanică (preponderant naturalistă și social realistă), Crimp scrie despre situații crude, abuzuri asupra femeilor și copiilor, manipulare media, războiul împotriva terorii, cu scene și tematici ce au anticipat teatrul *in-yer-face* – de altfel, într-un material dedicat dramaturgilor preferați, Sarah Kane l-a ales pe Crimp. În timpul scandalului iscat de *Blasted*, Crimp a sărit în apărarea lui Kane, publicând o scrisoare în care a susținut că puterea piesei vine tocmai din faptul că subiectul ei este în răspăr cu experiența personală, tocmai din faptul că piesa „a adus războiul care se dezlănțuie la o distanță atât de convenabilă de insulă direct în inima ei”¹⁹². Totuși, Crimp nu a sărit în barca *in-yer-face* din punct de vedere teatral, ferindu-se de realismul lor șocant, aproape stereotip, și experimentând permanent cu forme noi, mereu atent ca viziunea sa moral-satirică să nu cadă în capcana auto-mulțumirii sau tezismului.

Dacă tematica pieselor lui Crimp e sumbră, viziunea e și mai și: este viziunea „unei societăți ca loc al declinului social, al neîncrederii morale și al violenței iminente”, publicul neprimind decât „ambiguitate morală și șarade despre motivație”¹⁹³.

Metafora joacă un rol extrem de important în opera lui Crimp. De altfel, încă de la debutul său profesional din 1982 cu traducerea unei piese poloneze (*Love Games* de Jerzy Przewdziecki, o comedie conjugală metaforică despre viața în Polonia comunistă), „era ceva prevestitor în felul în care

191. Aleks Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, p. 10 („Not only did modernism liberate theatre from the old form of the well-made, three act play, but it also revolutionised stage dialogue”).

192. *Ibidem*, p. 44 („Ms Kane’s play [...] dares to range beyond personal experience and bring the wars that rage at such a convenient distance from the island right into its heart”).

193. *Ibidem*, p. 2 („by a vision of society as a place of social decline, moral bad faith and imminent violence”; „Instead, they get moral ambiguity and riddles about motivation”).

Crimp își începea cariera cu o piesă care-și expunea mesajul politic mai degrabă prin metaforă decât predicând¹⁹⁴.

„Ai ochii orașului”¹⁹⁵, îi spune Andrew Annei în încercarea de a o seduce în *The Treatment*, piesă datând din 1993, în care găsim deja temele caracteristice ale lui Crimp – manipulare media, limbajul care creează realitatea, exploatarea – și în care, „mai presus de orice, există un simț al densității metaforice”¹⁹⁶. O posibilă primă metaforă structurală putem detecta în ceea ce Sierz numește, în această piesă, „foamea de succes a personajelor”¹⁹⁷, figurată prin diferite mijloace precum alegerea restaurantului ca loc pentru unele scene, o scenă de sex oral și, mai ales, furculița cu care i se scot ochii scriitorului la final. Sierz consideră că însăși Anna-lipsă din *Attempts of Her Life* este un vehicol („Ca o metaforă, ea poartă semnificații care nu sunt literale”¹⁹⁸) și notează că unii critici sesizează în piesa *The Country* metafora operației chirurgicale (soțul adulterin și dependent de droguri din piesă fiind chirurg), concluzionând că piesa conține, pe lângă tema conjugală, și „un comentariu în trecere despre un serviciu de sănătate în curs de degradare”¹⁹⁹. O altă metaforă structurală aproape lacaniană (prin elaborare și tematica oglinzii) este folosită de Crimp pentru a-și explica interesul pentru intersecția dintre anxietățile urbane ale privilegiaților din Vest și războiul împotriva terorii în *Cruel and Tender* (teme ce vor reveni și în *The City*): „Cu cât se face mai întuneric afară, cu atât mai neagră devine o fereastră, și cu atât mai mult se transformă într-o oglindă”²⁰⁰.

194. *Ibidem*, p. 14 („Still, there’s something prescient about Crimp starting his career with a play which made its political points by means of metaphor rather than by preaching”).

195. Martin Crimp, „The Treatment“, p. 297.

196. Aleks Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, p. 41 („Above all, there’s a sense of metaphoric density”).

197. *Ibidem*, p. 42 („characters’ hunger for success”).

198. *Ibidem*, p. 52 („Like a metaphor, she carries meanings that aren’t literal”).

199. *Ibidem*, p. 58 („a passing comment on a decaying health service”).

200. Martin Crimp, *apud ibidem*, p. 66 („The darker it gets outside, the blacker a window becomes, and the more it turns into a mirror”).

Nu doar folosirea metaforei pare să-l apropie pe Crimp de mecanismele factorilor visului, ci și felul în care prelucrează conștient material din lumea reală. În interviul pe care Sierz i-l ia lui Crimp pentru monografie, dramaturgul mărturisește (legat de piesa *Play with Repeats*) că folosește „coordonatele unei lumi observate pentru a cartografia lumea mea inventată”²⁰¹ – spre exemplu, primirea cartonășului cu promisiunea magică de la vindecătorul Mouhamed Lamine de către Crimp și menționarea faptului că încă îl are pe undeva. Remarcăm aici o altă metaforă structurală folosită de Crimp: CARTOGRAFIEREA CA PROCES DE CREAȚIE a unei lumi inventate. Procesul creației începe cu stabilirea clară a coordonatelor lumii-recipient în care se întâmplă povestea.

Am început această secțiune prin celebrele afirmații ale lui Aristotel despre metaforă. Încetățenirea lor în cultura teatrală ne face cumva să asociem metafora cu mimetismul, ca două surori bune ale aceluiași patriarhal tată. Totuși, Sierz remarcă faptul că, „la fel ca un episod de telenovelă sau o mică felie de viață, realismul valorizează un instantaneu precis al vieții reale în favoarea metaforei, simbolismului sau imaginației”²⁰². Astfel, spre deosebire de naturalismul și realismul social al teatrului britanic, tocmai metafora este cea care face scriitura lui Crimp anti-naturalistă, imaginativă, modernistă și atât de personală. Acest lucru se explică prin faptul că Aristotel se referea mai ales la expresii metaforice, care descriu și reprezintă lumea, pe când Crimp gândește și creează în metafore structural conceptuale, revelând viziuni care pătrund în structurile profunde și ascunse ale prezentului lumii noastre.

201. *Ibidem*, p. 93 („I’m using the coordinates of an observed world to map my invented world”).

202. *Ibidem*, p. 111 („Like an episode from a soap opera, or a tiny slice of life, realism values an accurate snapshot of real life over metaphor, symbolism or imagination”).

III.2.4.2. Inconștientul ca un oraș distrus

Scrisă, așa cum sugerează și numele, ca un fel de continuare la *The Country*, piesa *The City* a avut o dublă premieră (la Schaubühne, în regia lui Thomas Ostermeier, și la Royal Court Theatre, în regia lui Katie Mitchell), în anul mării crize financiare: 2008. Neobișnuită ca structură, aproape onirică, piesa are ca teme atât relațiile de cuplu (o temă recurentă, explorată magistral și în *The Country*), cât și nesiguranța financiară în anul crizei, ecurile războiului împotriva terorrii în insula aflată convenabil de departe de acesta și condiția femeii – în cazul acesta, condiția femeii creatoare.

Crimp mărturisea într-un interviu că este conștient de „curba abruptă de învățare”²⁰³ pe care a avut-o legat de reprezentarea femeii pe scenă: de la o anumită obiectificare a femeii în piesele *The Treatment* și *Dealing with Clair*, unde femeile sunt victime – „și nu scap de asta”²⁰⁴ –, la evaziunea din *Attempts on Her Life*, piesă a cărei ironie vorbește exact despre cum sunt văzute femeile, și până la *The Country*, care „merge prea tare în cealaltă direcție. Este o piesă în care un bărbat este pedepsit de două femei foarte puternice”²⁰⁵. Interviul a fost publicat cu un an înainte de premiera piesei *The City*, iar preocuparea dramaturgului pentru echilibru în chestiunea reprezentării de gen se poate observa foarte bine în această piesă a cărei lume este (într-o măsură ambiguă) fabulația unui personaj feminin ce ratează creația.

Piesa începe aproape ca o dramă conjugală clasică, pentru a face loc, treptat, unui alt tip de dramaturgie. Într-un capitol din volumul *Contemporary British Treatise: Breaking New Ground*, Elisabeth Angel-Perez, profesoară de literatură engleză la Sorbona și specialistă în teatrul britanic, menționează un foarte interesant interviu oferit de Martin Crimp

203. Mireia Aragay, Pilar Zozaya, „Martin Crimp“, p. 65 („that I had a very steep learning curve about that”).

204. *Ibidem* („and I don't really get away from that”).

205. *Ibidem* („a play which goes too hard the other way. It's a play in which a man is punished by two very strong women“).

în 2006 pentru newsletter-ul *Ensamble Modern*, cu ocazia premierei operei *Into the Little Hill*, prima colaborare a dramaturgului cu compozitorul George Benjamin, Angel-Perez citând declarația lui Crimp despre cele două metode proprii de scriere dramatică, dezvoltate conștient:

„Una este o construcție a scenelor în care personajele *pun în act/ joacă* o poveste într-un mod convențional – spre exemplu, în piesa mea *The Country* –, cealaltă este o formă de dramă narată în care actul povestirii *este el însuși dramatizat* – ca în *Attempts on Her Life* sau *Fewer Emergencies*.”²⁰⁶

Angel-Perez concluzionează că „teatrul lui Crimp este polimorf și amfibologic”, afișând „un interes pentru toate ingredientele dramaturgiei convenționale, în timp ce, simultan, iese din cadrul ei și repudiază componente precum personajele, *plot*-ul sau chiar acțiunea performată [...] în favoarea acțiunii narate”²⁰⁷.

Fiind făcută cu doi ani înainte de premiera cu *The City*, consider declarația lui Crimp extrem de relevantă pentru felul în care este construită această piesă. Ca de fiecare dată la Crimp, inovația formală e strâns legată de sensul textului. Iată cum motivează el tipul al doilea de dramaturgie, în care „spațiul dramatic este unul *mental*, nu unul *fizic*”:

206. Interviu cu Martin Crimp, „Into the Little Hill“, *Ensemble Modern Newsletter*, 2006, v. <https://www.ensemble-modern.com/en/media/interviews/2006-10-01/into-the-little-hill-a-work-for-stage-by-george-benjamin-and-martin-crimp>, accesat în septembrie 2022) („one is the making of scenes in which characters *enact* a story in the conventional way – for example my play *The Country* – the other is a form of narrated drama in which the act of story-telling is *itself dramatized* – as in *Attempts on Her Life*, or *Fewer Emergencies*“).

207. Elisabeth Angel-Perez, „Language Games and Literary Constraints: Playing with Tragedy in the Theatre of Caryl Churchill and Martin Crimp“, în Vicky Angelaki (coord.), *Contemporary British Treatise: Breaking New Ground*, Palgrave Macmillan, 2013, p. 81 („Crimp’s theatre is polymorphous and amphibological. It displays an interest for all the ingredients of conventional dramaturgy while at the same time stepping out of the frame and repudiating such components as characters, plot, or even performed action («drama» in Greek means «action») in favour of narrated action“).

„Consumatorul-cetățean al unei democrații liberale experimentează în general și este încurajat să experimenteze lumea ca pe un set de alegeri private și plăceri (sau neplăceri) personale – așa că poate drama-din-cap este pur și simplu o reflexie a stării de fapt.”²⁰⁸

Această declarație se potrivește perfect cu noua dramă care, probabil, începuse sau se pregătea să i se nască, precum zeița Atena din cap: *The City*.

Piesa începe cu primul tip de dramaturgie, cea convențională, a punerii în act: Clair și Chris, un cuplu clasic cu doi copii, ambii în jur de patruzeci de ani, se întâlnesc acasă la finalul unei zile, întâlnire ce promite pentru noi, spectatorii, secrete conjugale și trădări bine ascunse. Ambii par să aibă un aer ușor distras, părând să cadă pe gânduri uneori și să nu fie prea atenți la spusele celuilalt – spre exemplu, în prima scenă, fiecare din cei doi soți îi răspunde celuilalt, absent, cu „Mmm?”²⁰⁹. Pare o dramă conjugală clasică, dar, gradual, începe să funcționeze al doilea tip de dramaturgie al lui Crimp, ce constă în dramatizarea actului povestirii: cei doi își povestesc lucruri care doar pare că hrănesc suspiciunea legată de o trădare, confirmând setul previzibil de așteptări ale publicului – amândoi fac referire la câte o persoană de sex opus pe care, dintr-un motiv sau altul, o admiră suspect de mult –, dar de fapt poveștile în sine ocupă în curând scena, devenind mai importante decât simpla tramă a trădării. Povestea lui Chris despre Jeanette, colega care deține informații despre restructurarea care pare deja să-l afecteze pe Chris (nu i-a mai mers cartela și nu a putut intra în birou, iar îngrijitorul l-a ignorat), este o poveste despre putere corporatistă, redundanța oamenilor în sistemul capitalist și

208. Interviu cu Martin Crimp, „Into the Little Hill“ („The consumer-citizen of a liberal democracy generally experiences and is encouraged to experience the world as a set of private choices and personal pleasures (or grievances) – so perhaps this drama-in-the-head is simply a reflection of this state of affairs“).

209. Martin Crimp, „The City“, în *Plays 3*, Londra, Faber and Faber, 2015, p. 117.

iminența crizei. La antipod, Clair povestește (și povestea ei dezlănătă, greu de crezut de către Chris, o pune pe însăși Clair la antipozi față de convingătoarea Jeanette, care „a găsit o cale să se imprime în mințile oamenilor”²¹⁰) o istorie complicată despre un scriitor în vogă pe nume Mohamed despre care vorbesc toți, de fapt nu chiar toți, ci „oamenii care se pricep la scris”²¹¹. Mohamed nu doar că e un scriitor celebru, dar a scris despre tortură, a fost el însuși torturat – cu această poveste, războiul terorii își face loc în livingul celor doi soți. Mohamed a acostat-o pe Clair într-o gară în care-și pierduse fetița, de fapt fetița plecase cu cumnata lui, cu care urma să trăiască de aici înainte, fără să-și mai primească sărutul de rămas-bun și darul, un jurnal în care să scrie despre noile experiențe, jurnal pe care-l primește Clair. Relația dintre cei doi soți pare din ce în ce mai înstrăinată, așa că frânturile de informații (aflăm despre Chris că și-a găsit un nou job, dar nu apucăm să aflăm și unde, nici noi, nici Clair) par pierdute în discontinuitățile comunicării dintre ei. O a doua intruziune a războiului în livingul confortabil al cuplului apare odată cu Jenny, vecina lor, asistentă medicală ce lucrează în tura de noapte și vine să se plângă că nu se poate odihni ziua din cauza gălăgiei făcute în grădina de copii celor doi. Jenny face aluzie la faptul că e privită de Chris pe fereastră atunci când își dă jos obosită uniforma în zori. În plus, Jenny introduce Orașul: soțul ei, medic, e plecat într-un război secret. Planul secret al soldaților britanici este să pulverizeze orașul secret, în care mai există doar oameni ascunși în subsoluri, precum cei care, folosind ca momeală o mamă ce-și alăpta copilul, au spart cu o cărămidă capul soldatului ce-i căuta în întuneric cu ochelari cu infraroșu, iar apoi i-au scos inima cu un cuțit zimțat. Tot un cuțit zimțat va apărea în finalul piesei, oferit drept cadou de Crăciun lui Clair de către Jenny – care, judecând din interacțiunea cu Chris, pare că acum a

210. *Ibidem*, p. 118 („she’s worked out a way of printing herself onto people’s minds“).

211. *Ibidem*, p. 117 („People who know bout writing“).

venit prima dată în casa lor. Prima dată venise, de fapt, să se plângă de gălăgia copiilor, care între timp se încuiaseră singuri în camera de joacă. A doua oară când vine, Chris nu mai lucrează la corporație, ci la supermarket, ca măcelar, și pare că nu s-au mai întâlnit decât la supermarket. Între timp, Clair a fost plecată la o conferință despre traduceri la Lisabona – la invitația lui Mohamed –, de unde s-a întors mai devreme, povestindu-i lui Chris că Mohamed a venit în camera ei să se confeseze legat de moartea accidentală a fetiței sale, și, mai ales, de sentimentul ciudat de ușurare care l-a cuprins la auzul morții ei, sentimentul că acest eveniment i-ar putea îmbunătăți creația, „ca un buștean aruncat în foc, ce face focul să ardă, a spus el, mai strălucitor”²¹². În timpul plecării lui Clair, Chris a descoperit în buzunarul fetiței lui „o substanță rece, lipicioasă”²¹³, pe care o putem asocia ușor cu sângele mierlei pe care fetița mințise că a urmărit-o, împreună cu fratele ei, cum își face cuib, reluând astfel o imagine idilică pe care Clair i-o evocase lui Jenny în scena a II-a. De fapt, mierlele nu-și fac cuib în octombrie, observă Chris și, la găsirea sângelui, fetița se grăbește să dea vina pe fratele ei pentru actul nenumit, frate pentru a cărui răutate mai există și alte dovezi aduse de ea, cum ar fi faptul că a scotocit prin jurnalul mamei. Fratele cel mic nu știe să citească, dar pare că poeziile recitate de fetiță tatălui (una despre o fată care cântă groaznic la pian, așa cum povestise despre ea vecina Jenny, alta despre o fată care s-a culcat cu marele dirijor, dar nimeni nu o credea, și alta despre un copil care trăiește în subsoluri visând la ploaie și, când vin în sfârșit niște rafale, acestea îl inundă în durere, fiind de fapt rafale de mitralieră) au fost, de fapt, citite în jurnalul mamei. Versurile par să conțină germeii creativi ai situațiilor imaginate de Clair – e ușor să vedem în fata ce cânta la pian povestea vecinei Jenny ce mărturisește

212. *Ibidem*, p. 152 („like a log thrown into the fire, making the fire burn, he said, more brightly“).

213. *Ibidem*, p. 144 („a red sticky substance on his fingers“).

că interpretarea ei la clape e corectă, dar lipsită de viață, în fata ce s-a culcat cu un celebru dirijor aluzia la relația lui Clair cu faimosul scriitor Mohamed și în copilul din subsoluri povestea operațiunii secrete a pulverizării orașului îndepărtat.

Acest jurnal – pe care în ultima scenă Clair i-l dăruiește de Crăciun lui Chris, de față cu Jenny – este nodul celor două tipuri de dramaturgie, precum și locul în care metafora LUMEA INTERIOARĂ/ INCONȘTIENȚUL CA ORAȘ este adusă în realitatea incertă a cuplului. Chris, acum măcelar, citește cu dificultate (pare că, odată cu profesia, i s-a schimbat și fluenta lecturii, dar, ca tehnică dramaturgică, acesta e și un mecanism de defamiliarizare cu povestea intens-emoțională pe care ne-o citește) mărturisirea eșecului creativ al lui Clair, care-și imaginase că are în interior un oraș locuit. Orașul acesta interior este vizualizat până în cele mai poetice și precise detalii, precum picăturile de ploaie de pe ferestre, în care tot orașul se oglindește multiplicat și cu susul în jos (ca într-o inversiune liminală la propriu) și se menționează faptul că, pentru a scrie literatură, e nevoie doar ca ea să coboare în acest oraș interior și să descrie poveștile și personajele ce trăiesc acolo. Doar că, atunci când reușește să ajungă acolo (PROCESUL CREATIV CA O CĂLĂTORIE), găsește orașul distrus (pulverizat), transformat complet într-un praf fin precum cenușa, care-i înfundă penița, nemaiputând astfel să scrie. Clair relatează despre personajele inventate – asistenta, copilul, Mohamed –, despre cum se distra îmbrăcându-le (Jenny, dar și fiica ei sunt îmbrăcate identic, întâi în asistentă medicală, apoi cu blugi roz și tocuri cui). Ea relatează cum simte că a eșuat în crearea acestor personaje, care trăiau puțin, „dar numai în felul în care ar trăi într-o cutie de pantofi o pasăre bolnavă agreată de o pisică”²¹⁴ (oare aceasta să fie povestea substanței roșii, lipicioase, găsite în buzunarul fetiței?). Chris întrebă

214. *Ibidem*, p. 160 („but only the way a sick bird tortured by a cat lives in a shoebox“).

dacă și el e inventat, iar Clair răspunde „cu siguranță, nu mai mult decât mine”²¹⁵. Piesa se termină cu Chris care-și dă jos boneta de măcelar (la sfatul lui Clair, care mărturisese mai devreme, cu jenă, înclinația ei de a schimba ținutele personajelor sale ca pe ale păpușilor). Jenny e cu ei, iar în finalul piesei o ascultă toți pe fetița ce, în blugi roz și pantofi cu toc, încearcă să cânte la pian, fără succes.

Cu toate că cele două tipuri de dramaturgie par să se împletească aleatoriu, firele sunt foarte atent mânuite de Crimp, într-un suspans oniric ce ne face să ne întrebăm mereu, de la un punct încolo, ce e real și ce nu. Unele comentarii asupra piesei lasă să se înțeleagă că totul, toate personajele sunt creația lui Clair. Spre exemplu, Vicki Angelaki, specialistă în Crimp, autoarea unei monografii dedicate lui și inițiatoarea, alături de Dan Rabelatto, a conferinței *Dealing with Martin Crimp* în 2012 la Royal Court²¹⁶, afirmă:

„Piesa există în lumea unei narațiuni ficționale: artificialitatea ei este în cele din urmă expusă ca fiind duală – eveniment teatral pentru spectatorii adunați la teatru și – la final – structură deschisă și suspendată a unei narațiuni ficționale, așa cum e scrisă de protagonista lui Crimp.”²¹⁷

În articolul citat, Vicki Angelaki interpretează piesa ca și cum totul ar fi o ficțiune din mintea lui Clair. Riscul – perfect oglindit în articol – este, însă, din moment ce totul e descalificat drept ficțiune, ca tematicile și conținutul exact al ficțiunii să nu mai fie relevante. Pare astfel că avem o piesă despre dificultățile femeii de a scrie nu-contează-ce. Pornind

215. *Ibidem*, p. 162 („No more that I am, surely“).

216. Vicky Angelaki, „Introduction: Dealing with Martin Crimp“, *Contemporary Theatre Review*, nr. 3 (24), 2014, p. 310.

217. *Idem*, „Iterations of Authorship in Martin Crimp’s Theatre: The City and Complex Acts of Storytelling“, *Status Quaestionis*, nr. 22, 2022, p. 173 („The play exists within the world of a fictional narrative: its artificiality is eventually exposed as dual – stage event for spectators gathered in the theatre, and an – ultimately – open and suspended structure of a fictional narrative, as written by Crimp’s protagonist“).

de la celebra afirmație a Virginiei Woolf despre femeia care, pentru a scrie, are nevoie doar de bani și de o cameră a ei, Vicki Angelaki ajunge să afirme că, în 2008, piesa lui Crimp dovedește că nu putem presupune că femeile au acces liber la procesul creativ, „nu în contextul unei economii vorace care monetizează aspectele utilitare și funcționaliste ale muncii cuiva (în cazul lui Clair, funcția de traducătoare), în timp ce, în același timp, împiedică creativitatea să înflorească”²¹⁸. Mai mult, Angelaki afirmă că orașul este o extensie a spațiului creativ necesar, o extensie a acelei camere doar a ei²¹⁹. Chiar dacă, inclusiv ca dramaturgă, mă identific cu această citire a realității, consider că piesa lui Crimp nu dramatizează explicit acest scenariu. În *The City*, subiectul angoasei lui Clair nu este munca ei de traducătoare – dimpotrivă, aceasta pare să-i faciliteze accesul la lumea pe care și-o dorește. Să nu uităm că mulți scriitori extrem de împliniți traduc din vocație. Bogdan Alexandru-Stănescu, unul din cei mai prețuiți scriitori și editori români, mărturisește că visează la un viitor în care se va retrage doar să traducă²²⁰. Crimp însuși traduce, cu mare succes și folos pentru propria inspirație, din limba franceză. Consider că există în piesă dovezi pentru faptul că angoasa lui Clair vine tocmai din războiul împotriva terorii, din războiul secret al cărui praf rezultat din distrugere ajunge până în penița din insula așezată la o distanță convenabilă de conflicte armate. Din păcate, Vicky Angelaki nu pomenește deloc în articol tema conflictului armat, pe care-l consider principalul motiv de angoasă din piesă – o temă dezvoltată de Crimp și în *Cruel and Tender*, adaptarea sa după *Trahinienele* lui Sofocle. Acolo unde Vicki Angelaki vede, în recunoașterea

218. *Ibidem*, p. 178 („not least in the face of a voracious economy that monetizes the utilitarian and functionalist aspects of one’s work (in Clair’s case, her translation function), while, at the same time, preventing the creative aspects from flourishing“).

219. *Ibidem*, p. 187.

220. Andra Matzal, interviu cu Bogdan Alexandru Stănescu „Literatura rămâne spațiul libertății și nu vreau să intru în el cu bocancii plini de noroiul comerțului”, *Scena9*, 14 octombrie 2020, v. <https://www.scena9.ro/article/bogdan-stanescu-anansi-literatura-editor>, accesat la data de 17.06.2023.

eșecului lui Clair, afirmația autorială că „în ciuda muncii și a celor mai bune intenții, narațiunile pot, în cele din urmă, să eșueze în a prinde viață”²²¹, eu văd o parabolă despre cum un război îndepărtat, oricât de secret, își trimite praful în stilourile noastre, despre cum războiul la care suntem părtași în mod pasiv se întoarce și ne bombardează pe nesimțite viața interioară. E posibil ca ambele interpretări, și a mea, și a lui Vicki Angelaki, să fie adevărate. Până la urmă, așa cum observă chiar Angelaki, în final, prin pulverizarea convențiilor și instituirea lui Clair și Chris ca personaje, „textul este eliberat și, dincolo de a fi proprietatea autorului, devine proprietate egală a tuturor celor implicați, personaje și spectatori”²²². Același lucru îl afirmă și Michael Billington în cronică scrisă la premiera piesei, în care concluzionează astfel: „genialitatea acestei piese de optzeci de minute stă în felul în care permite publicului să-și creeze propria poveste”²²³.

Înainte de a dezvolta propria mea poveste despre această piesă, în care se împletesc atât tema condiției femeii-scriitoare, cât și cea a impactului terorii asupra vieții interioare și personale a occidentalilor, se cuvine să spun că o poziție similară vine de la o academiciană din Turcia, Dilek Inan, care afirmă că „nu doar fricile sau nemulțumirile personale ale personajelor, ci și dilemele politice/ etice ale prezentului în societățile urbane globalizate sunt înfățișate în *The City* a lui Crimp”²²⁴. Ea vede însă aceste teme ca fiind

221. Vicki Angelaki, „Iterations of Authorship in Martin Crimp’s Theatre”, p. 180 („that despite work and all of the best intentions, narratives may, ultimately, fail to take flesh”).

222. *Ibidem*, p. 181 („The text is liberated, and beyond being the author’s property, it becomes equally a property of all involved, characters fictional and spectators actual”).

223. Michael Billington, „The City“, *The Guardian*, 30 apr. 2008, v. <https://www.theguardian.com/stage/2008/apr/30/theatre2>, accesat în septembrie 2022 („the brilliance of this 80-minute play lies in how it allows the audience to create its own story”).

224. Dilek Inan, „Martin Crimp’s «The City»: Insecurities of Modern Speech“, *Philologist*, vol. VI, 2021, p. 51 („it is not only the characters’ private fears or discontents but also present-day political/ ethical tribulations within globalised urban societies being depicted in Crimp’s *The City*”).

instrumentale, subsumate temei minții scriitorului: „atât teroarea domestică, cât și cea globală converg spre a scoate în evidență teroarea personală a imaginației unui scriitor într-un mod mai degrabă creativ și ingenios”²²⁵. Eu văd lucrurile exact invers: creativitatea scriitoarei este blocată de criza de cuplu și războiul împotriva terorii și, în cele ce urmează, voi argumenta această poziție cu ajutorul factorilor visului și al metaforei (lacaniene și structurale).

Singurul cronicar care menționează aspectul oniric al piesei *The City* este Mark Fischer în cronică la montarea irlandeză a piesei. Acesta consideră că, deși „dezno-dământul lui Crimp are un aer de «apoi m-am trezit și era doar un vis»“, ștergerea granițelor dintre ficțiune și fapt „întărește senzația de daune psihice cauzate de o societate disfuncțională”²²⁶.

Deși formularea lui Fischer „m-am trezit și era doar un vis” pare a evoca un clișeu (sau o senzație familiară tuturor), consider că poate fi și o trimitere la proza „Four Imaginary Characters” pe care Crimp a publicat-o ca prefață la primul său volum de teatru. Cele patru personaje imaginare cărora autorul le dedică câte o scurtă proză sunt teatrul, scriitorul, regizorul și actorul, citatul fiind extras din segmentul dedicat scriitorului. Scriitorul este un personaj oarecum sinistru cu care Crimp se trezește în pat, un personaj zâmbitor, „cu ochi negri larg deschiși, ca diafragma unui aparat de fotografiat”²²⁷, care-i mărturisește lui Crimp că scriitorii sunt ființe ce caută oameni care nu au nimic pe dinăuntru, care sunt

225. *Ibidem*, p. 47 („both the domestic and the global terror work towards emphasising the private terror of a writer’s imagination in a rather creative and ingenious way”).

226. Mark Fischer, „The City” in *Glasgowguardian.co.uk*, 24 febr. 2010, v. <https://www.theguardian.com/stage/2010/feb/24/the-city-review>, accesat în septembrie 2022 („Crimp’s resolution has a touch of «then I woke up and it was all a dream» about it, but his theatrical blurring of fact and fiction only reinforces the sense of psychological damage caused by a dysfunctional society”).

227. Martin Crimp, „Four Imaginary Characters”, în *Plays One*, Londra, Faber and Faber, 2000, p. viii („his eyes wide open and black, like the aperture of a camera”).

morți: „și ne mutăm în ei în felul în care un crab-călugăr se mută într-o cochilie goală”²²⁸. După această întâlnire înfricoșătoare, naratorul adoarme, apoi se trezește cu ușurarea că e singur... până la proba contrarie, când îl descoperă pe Scriitor spălându-se pe dinți cu periuța lui electrică. Poate că trezirea din vis la care face referire Mark Fischer are sau nu legătură cu această proză și cu senzația naratorului că a scăpat, trezindu-se, de bântuirea Scriitorului, sau poate că văd doar eu legătura. Între proza aceasta și *The City* există însă clar două legături textuale. Prima este legată de metafora structurală a **SCRIITORULUI CA UN CRAB CĂLUGĂR**. În proza publicată în 2000, Scriitorul apare ca un crab-călugăr ce-și caută cochilie. În piesa publicată în 2008, Clair îi descrie lui Chris personalitatea unor scriitori pe care-i cunoaște, scriitori discreți: „Sunt precum crabii. Imediat ce ridici piatra sub care se ascund, fug către alta”²²⁹. La fel ca un crab-călugăr, scriitorul își caută gazde și-și pierde repede urma: aceasta pare exact descrierea lui Mohamed. Dacă o linie are nevoie de două puncte (metaforă structurală pentru o demonstrație), atunci crabul este primul punct al liniei dintre proza din 2000 și piesa din 2008, dintre Scriitorul care-l ocupă pe Crimp și scriitorul care-o ocupă pe Clair. Al doilea punct este culoarea ochilor: dacă Scriitorul ce-l bântuie pe Crimp are ochii negri ca diafragma unui aparat de fotografiat, Mohamed își schimbă ochii, remarcă Clair, din gri în „negru ca interiorul unui mac”²³⁰. Q.E.D. Mohamed este **SCRIITORUL CA UN CRAB-CĂLUGĂR** care l-a ocupat pe Martin Crimp, iar acum o ocupă și pe Clair.

Revenind la Lacan, la stadiul oglinzii, experimentul buchetului și metafora structurală pe care am formulat-o

228. *Ibidem* („and we move into them the way a hermit crab moves into an empty shell”).

229. Martin Crimp, „The City“, în *Plays 3*, Londra, Faber and Faber, 2015, p. 123 („They're the crabs. As soon as you pick up the stone they're hiding under, they scuttle off to another one“).

230. *Ibidem*, p. 150 („His eyes had turned black like the inside of a poppy“).

atunci (IMAGINEA CORPULUI CA RECIPIENT PENTRU EGO), consider că personajul Mohamed din *The City*, la fel ca personajul Scriitorul din *Four Imaginary Characters*, sunt recipiente (create printr-un proces de deplasare) pentru egourile lui Clair, respective Crimp.

Comentând afirmația lui Lacan că singurul imperativ al plăcerii (*jouissance*) este supraeul²³¹, Žižek revine la cei trei termeni distincți folosiți de Freud când se referă la instanța ce împinge subiectul să se comporte etic: 1. *ideal-ego*, eul ideal (*Idealich*), 2. *ego-ideal*, Idealul Eului²³² (*Ich-Ideal*) și 3. supraeul. Žižek arată cum diferențiază Lacan acești trei termeni: eul ideal este felul în care aș vrea să fiu perceput de ceilalți, este micul celălalt, și ține de Imaginar. Idealul Eului este marele Altul (Celălalt), pe care vreau să-l impresionez, a cărui privire vreau s-o conving cu imaginea ego-ului meu, și ține de Simbolic, fiind „punctul din marele Celălalt din care mă observ (și judec)”²³³. Supraeul este aceeași instanță ca Idealul Eului, dar în aspectul său care judecă și pedepsește, bombardând cu cereri imposibile și batjocorind eșecul de a le satisface. Supraeul râde de aceste încercări (*attempts* – un cuvânt extrem de drag lui Crimp, regăsit nu doar în titlul celei mai faimoase piese ale sale, ci și în interviuri și în titlul uneia dintre piesele sale de început, *Three Attempted Acts*). Supraeul este instanța „anti-etică” ce ne face să ne simțim cu atât mai vinovați cu cât încercăm să ne suprimăm pornirile „păcătoase”²³⁴. Žižek explică faptul că unii psihanalisti americani, bazându-se pe formulări ambigue ale lui Freud, situează Idealul Eului „cel bun” în opoziție cu Supraeul

231. Jacques Lacan, „On Jouissance”, în *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. The Seminar of Jacques Lacan XX*, tr. de Bruce Fink, New York, W.W. Norton & Company, 1998, pp. 1-13.

232. Pentru acești termeni am folosit traducerea Deliei Șepețean Vasiliu din volumul Jacques Lacan, *Scrierile tehnice ale lui Freud. Seminar. Cartea I*, ediție îngrijită de Jacques-Alain Miller, traducere din franceză de Delia Șepețean Vasiliu, București, Trei, 2018, p. 230.

233. Slavoj Žižek, *How to Read Lacan*, p. 80 („the point in the big Other from which I observe (and judge) myself”).

234. *Ibidem*.

„cel rău”, capcană pe care Lacan o evită, adăugând treimii freudiene o a patra instanță, legea dorinței²³⁵. Eul Ideal este cel care, în acord cu normele societății, ne împinge să ne ignorăm dorința, acceptând în schimb cerințele favorizate de ordinea socio-simbolică normativă. Intervenția Supraeului, cu sentimentele de vinovăție aferente, vine să echilibreze înspre dorință. Vinovăția ne spune că ne-am ignorat dorința (singurul păcat, în viziunea lui Lacan, fiind cel față de dorința noastră).

Voi încerca în continuare să aplic aceste instanțe lacaniene – citite prin Žižek – la piesa *The City*. Aș spune că eul ideal, micul celălalt, este Clair: traducătoarea utilă, corectă, caldă, sensibilă, mamă și soție dedicată, așa cum vrea să fie percepută și se arată celorlalți. Idealul Eului este Mohamed: este ceea ce ea își dorește să devină, este privirea masculină normativă a scriitorului de succes din care se vede, dar cu un *twist*: scriitorul bărbat de succes nu mai e alb și nici creștin. Printr-un proces de deplasare, el a devenit un hibrid, un cyborg, pe jumătate normativ și pe jumătate marginal, adică un bărbat hetero de succes, dar musulman (de aici marginalitatea – față de norma occidentală creștină) și, mai mult, o victimă a războiului și a torturii, care a și scris despre asta. O dublă presiune acționează asupra dorinței lui Clair: cea din tradiția patriarhală a creatorului unic de succes, cu voce masculină, și cea care vine din realitatea războiului, vinovăția de a participa, chiar și pasiv, la războiul împotriva terorii. Idealul Eului, Mohamed, e figura de maximă autoritate, atât în planul creativității – Mohamed e cunoscut de cei care se pricep la scris, spune Clair, fiind un personaj atât de „înalt” încât prietenii lui Jo Gupta din poezia lui Clair nu cred că fata s-a culcat cu marele dirijor în care e deplasat simbolic Mohamed –, cât și în plan etic (a fost torturat, dar a supraviețuit și, mai mult, a luptat scriind despre asta). Societatea occidentală flămândă de succes și bântuită de

235. *Ibidem*, p. 81.

vina războiului îi cere lui Clair să devină Mohamed: să devină bărbat, să devină scriitor, să aibă succes, să se lase torturată participând activ la război, din poziția celui mai slab, care însă perseverează și întoarce armele prin scris. E o presiune enormă de a fi tot ce nu e, iar Supraeul o face să se simtă vinovată că ratează creația, că personajele ei n-au viață, că orașul interior e găsit prea târziu, atunci când a fost deja distrus. Dar care este de fapt vinovăția pe care o simte Clair? Poate că o putem înțelege mai ușor dacă vedem punctul de maximă intensitate emoțională în care, paradoxal, vinovăția nu există acolo unde ni se pare că ar trebui. Momentul acesta îl găsim prima dată deplasat în confesiunea lui Mohamed: deși fiica lui a murit, el a fost fericit, ușurat – moartea fiicei, crede el, îi va hrăni scrisul. Totuși, în finalul piesei, Clair ne arată și paradoxul nedepus, paradoxul adevărat al ușurării: „aș vrea să spun cât de tristă m-a făcut descoperirea propriei mele goliciuni, dar adevărul e că, în timp ce scriu asta, nu simt nimic în afară de ușurare”²³⁶. Scăpând miraculos, ca prin urechile acului – sau ca dintr-un bombardament – de vinovăția Supraeului, Clair realizează că nu se simte vinovată pentru goliciunea interioară, *ergo* dorința ei nu era legată de creativitate. Creativitatea artistică, dorința de a fi scriitoare, este ceea ce i-a impus Eul Ideal, Mohamed, norma unei societăți puternic individualiste ce prețuiește originalitatea. Lipsa vinovăției și a mâhnirii la descoperirea golului creativ arată însă că dorința ei adevărată nu era acolo (și că, pentru un scriitor precum Crimp, încercat de blocaje, blocajul creativ nu ar trebui să fie o angoasă, ci un semnal al dorinței). Percepută de obicei ca o piesă întunecată și deprimantă, pentru mine *The City* este o piesă luminoasă, despre eliberarea de Eul Ideal (nu întâmplător, în piesă acesta este el însuși o creație fictivă a lui Clair!) și despre eliberarea locului pentru

236. Martin Crimp, „The City”, p. 161 („I’d like to say how sad the discovery of my own emptiness made me, but the truth is I feel as I write this down nothing but relief”).

a regăsi dorința personală autentică. Crimp lasă un semn superb în însuși obiectul în care scrie Clair, obiectul în care se materializează scrisul ei: jurnalul oferit de Mohamed cel imaginar fiicei lui imagine, la despărțire, pentru a-și nota experiența. Pentru mine, *The City* e narațiunea de trecere a unei femei care se desprinde de Idealul Eului ei, narațiune notată în jurnalul oferit de chiar acest Ideal – firește, eveniment pus în scenă de ea însăși.

Pentru că alegerea acestei piese e rezultatul propriei mele subiectivități și mișcări a dorinței, ca argument extrem de subiectiv pentru această interpretare, voi povesti visul pe care l-am avut înainte să-l reîntâlnesc pe Martin Crimp. Prima dată l-am cunoscut la Rezidența Internațională Royal Court, în 2007. Poate că nu e complet deplasat, având în vedere că tema secțiunii e metafora, să pomenesc faptul că eu și tinerii mei colegi dramaturgi internaționali îl porecliserăm pe Crimp „Vrăjitorul” – ținuta sa eterică, gesturile de dirijor și personalitatea sa reținută, discretă, precum și părul alb și lung de care el însuși pare fascinat, atribuindu-l câtorva din personajele sale. A doua oară l-am văzut în România, în cadrul unui extraordinar eveniment inițiat și organizat în 2017, prin Colegiul Noua Europă, de regizorul Theodor-Cristian Popescu. Evenimentul includea și o masă rotundă cu Martin Crimp, la care erau invitați câțiva oameni de teatru români. Înaintea întâlnirii, am primit spre lectură piesa *The City*. În noaptea dinaintea întâlnirii, și ca urmare a lecturii, am visat că eu și partenerul meu stăm la fereastră și vedem cum fiul nostru (atunci de trei ani), agățat de marginea ferestrei, la exteriorul clădirii, cade brusc. În momentul în care el s-a desprins și a căzut, eu și soțul meu am început să râdem în hohote. Totuși, în apărarea inconștientului meu, trebuie să menționez că băiatul purta o cască de protecție. I-am povestit visul lui Crimp. Chiar dacă nu l-a comentat, sunt convinsă că are legătură cu sentimentul de eliberare pe care-l trăiesc în piesă Mohamed și Clair atunci când creația lor (CREAȚIA LITERARĂ CA UN COPIL) cade de sus. E un argument în plus pentru puterea pe care ne-o poate da această metaforă și când ne-o asumăm, și când ne

eliberăm de ea – metaforă pe care Crimp a folosit-o anterior tot în *Four Imaginary Characters*, în proza „The Director”, în care relatează cum regizorul îl sfătuiește să scrie în prefață ceva mai direct și mai personal decât metafora piesei ca un copil. „Cred că ar trebui să te ții departe de genul ăsta de chestii metaforice”²³⁷, își scrie Crimp ironic sie însuși, după ce și-a expus pe larg metafora.

Dacă INCONȘTIENTUL E UN ORAȘ, *The City* arată toate aspectele acestei metafore, atât pe cele constructive (ca să rămân în termenii metaforei), cât și pe cele nocive. Putem pleca într-o călătorie de descoperire a acestui oraș, ne putem popula inconștientul cu imagini mai mult sau mai puțin articulate despre ceilalți, ne putem trezi că inconștientul-oraș e bombardat de ceilalți (de așteptările lor, dar și de actele lor concrete de violență la care suntem părtași pasiv). Inconștientul e orașul în care ne putem căuta dorința, în care o putem pierde sau în care putem încerca să o reconstruim atunci când pulverizarea, odată întâmplată, ne aduce o paradoxală ușurare.

Așa cum afirma Michael Billington, în asta rezidă geniul lui Crimp, în deschiderea piesei astfel încât fiecare să-și creeze propria poveste – și să-și proiecteze, ca în oglinda convexă a lui Lacan, relația cu propria dorință. Acest lucru se poate întâmpla tocmai pentru că nu aflăm nicio secundă care este exact dorința autentică și regăsită a lui Clair. N-o aflăm pentru că, la fel ca Ann din *Attempts on Her Life*, atât ca scriitoare, cât și ca personaj, și în relație cu Mohamed, Clair e doar un vehicul pentru relația dintre eul ideal, Idealul Eului și supraeul fiecăruia dintre noi, adică o metaforă.

Dacă Mohamed e o deplasare a lui Clair (așa cum marele Altul e o deplasare a celor mai intime sentimente ale noastre²³⁸), dacă simbolizarea se regăsește în piesă prin metafora OPEREI CA UN COPIL, a INCONȘTIENTULUI CA ORAȘ,

237. Martin Crimp, „Four Imaginary Characters”, p. xi („I think you should steer clear of that kind of metaphorical stuff”).

238. *Ibidem*, p. 27.

a SCRITORULUI/ (IDEAL AL EULUI) CA UN CRAB-CĂLUGĂR CE NE OCUPĂ CÂND SUNTEM GOI (GOLIȚI) DE PROPRIA DORINȚĂ, în *The City* apar și alți factori ai visului, arătați la lucru. Faptul că fetița și Jenny sunt aspecte ale aceluiși personaj (și ipostaze ale lui Clair) e sugerat prin blugii roz și pantofii cu toc cui. Hainele lui Jenny din realitate îmbracă aspectul oniric al fetiței. La fel, cuțitul oferit de Jenny de Crăciun devine armă în povestea onirică pe care o spune Jenny despre omorârea soldatului în subsolurile orașului, în timpul misiunii secrete. Astfel, la fel ca Angie din *Top Girls*, la fel ca pescărușul din *Pescărușul* și așa cum a teoretizat Turner legat de simbolurile rituale, cuțitul încorporează două poluri, unul senzorial (mâncare pentru copiii suburbiei occidentale) și unul ideologic (armă a crimei în războiul împotriva terorii). E, cu siguranță, același obiect-simbol pe care-l folosesc (de data aceasta metaforic) scriitorii și traducătorii la conferința din Portugalia unde a invitat-o Mohamed pe Clair. Acolo, în cuvintele lui Clair, oamenii de litere „pun cu adevărat poezia și politica sub cuțit”²³⁹.

Consider că *The City* este o piesă a liminalității din mai multe perspective. În primul rând, ea tratează condiția liminalității personajelor unei opere literare. Supuse unui adevărat rit de trecere, personajele lui Clair trec prin probe grele și, ca într-un rit arhaic, sunt inclusiv costumate, deghizate și travestite de maestra lor de ceremonii. În al doilea rând, piesa tratează condiția liminală a femeilor ca grup. *Communitas* este inițial ratată: atunci când Jenny face apel la solidaritate feminină („spre deosebire de bărbați, putem spera să ne definim teritoriul fără să trebuiască să urinăm înainte pe el”), Clair îi răspunde rece cu replica „Te cunosc de undeva?”²⁴⁰. În final, cele două femei vor aprecia împreună cât de bine îi stă lui Chris fără boneta cu care Clair îl încoronase drept măcelar (ÎMBRĂCAREA CA ÎNVESTITURĂ). A treia etapă liminală este

239. Martin Crimp, „The City“, p. 149 („really examine poetry or politics under the knife“).

240. *Ibidem*, p. 126 („JENNY: [...] unlike men we can hopefully define our territory without having to piss on it first. CLAIR: Do i know you?“).

cea a femeii scriitoare, care se chinuie să se elibereze de relația cu Ideal Eul patriarhal. Este și cea mai luminoasă zonă a piesei, și singura trecere cu adevărat reușită. În plus, piesa vorbește despre o liminalitate colectivă – războiul –, a cărei putere este atât de mare încât bombardarea secretă a unui oraș nenumit din Orientul Mijlociu are o rază de distrugere ce bate până în inconștientul unei traducătoare anonime dintr-o insulă plasată convenabil de departe. În al patrulea rând, așa cum arată Elisabeth Angel-Perez în articolul „Martin Crimp’s Nomadic Voices”, referindu-se la întreaga operă a dramaturgului, „cuvântul invocă o situație și în acest *in-between* – la jumătate între poezie și punere în act – își găsește locul opera lui Crimp”²⁴¹.

La jumătatea drumului dintre poezie și punere în act, poveștile liminale a căror narativitate e dramatizată de Crimp rămân preponderent metaforice.

Pentru echilibru, fluiditate și o perspectivă mai largă asupra posibilităților de expresie (și inspirație) a narațiunilor liminale dramatizate, voi trece la instrumentul metonimic aflat la dispoziția dramaturgilor interesați de liminalitate: devenirea (-femeie/ animal/ minoritar/ scriitor), în cheia filosofiei imanente și materialiste a lui Deleuze și Guattari, filosofie susținută cu entuziasm molipsitor și anti-umanism generos de mama postumanului, Rosi Braidotti.

III.3. Un instrument metonimic al dramaturgiei liminalității – *O casă de păpuși* și conceptul de devenire-femeie (Deleuze și Guattari)

Poate cel mai atașant concept filosofic de esență metonimică este conceptul de devenire-femeie, teoretizat de Deleuze și Guattari în *Mii de platouri*, cel de-al doilea volum al

241. Elisabeth Angel-Perez, „Martin Crimp’s Nomadic Voices“, *Contemporary Theatre Review*, 24/(3), 2014, p. 353 („the word conjures up a situation and it is in this in-between – halfway between poetry and enactment – that Crimp’s work lodges itself“).

manifestului lor anticapitalist. Cunoscuți pentru filosofia lor pozitivă, materialistă, pentru poziția anti-psihiatrie și anti-capitalistă, Deleuze și Guattari sunt teoreticienii acestui poetic și în același timp immanent concept metonimic, dezvoltat în capitolul „Devenire-intens, devenire-animal, devenire imperceptibil...”²⁴² din rizomaticul volum doi de la *Capitalism și schizofrenie: Mii de platouri*. Voi dezvolta în această secțiune atât conceptul propriu-zis și legătura lui cu metonimia (și implicit metafora), cât și felul în care a dat naștere conceptului de nomadism al lui Rosi Braidotti și spațiului de graniță matricială (*matricial borderspace*) al artistei și teoreticienei Bracha L. Ettinger, urmând să analizez felul în care și aceste concepte pot ajuta, la rândul lor, la o lectură liminală a uneia dintre cele mai celebre piese ale devenirii: *O casă de păpuși* de Henrik Ibsen.

Am ales această piesă a lui Ibsen în primul rând pentru că ideea de devenire-femeie, cu Nora trântind ușa în urma ei, e chiar imaginea-semnătură a acestei piese, construită și jucată în jurul metaforei liminale a pragului (imaginea-semnătură este extrapolarea lui Edward O. Wilson, dar merită menționat aici că și Deleuze și Guattari folosesc acest termen cu referire la diferite specii de pești și la studiile despre agresivitate ale lui Konrad Lorenz). Este o piesă care a marcat un moment liminal, de devenire, în chiar tehnica scrierii dramatice (aparitia dramei de analiză psihologică, născută cu forcepsul piesei bine scrise, dar cu sufletul la psihologia de adâncime), și este poate cea mai cunoscută piesă a unui dramaturg care percepe teatrul în aceeași cheie ca regizorul contemporan care l-a redescoperit: teatrul este un „laborator sociologic în care e cercetat comportamentul oamenilor”²⁴³, afirmă Thomas Ostermaier, cel care a valorizat în spectacole

242. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mii de platouri: Capitalism și schizofrenie 2*, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, București, Art, 2013, pp. 305-411.

243. Thomas Ostermaier, *Teatrul și frica*, texte reunite de George Banu și Jitka Goriaux Pelechová, traducere în limba română de Vlad Russo, București, Nemira, 2016, p. 95.

puternice aspectul economic al pieselor lui Ibsen. Ideea de laborator sociologic este cadrul prin care teatrul poate studia atât existențe și identități umane (acel „cine-i acolo?” pe care-l rostește Hamlet și care, arată Ostermeier, stă la baza teatrului ca punere în scenă a unor personaje care să se pună apoi în scenă pe ele însele²⁴⁴ – o altă situație liminală –, pentru a duce cât mai departe întrebările despre identitățile umane) cât și, adaug eu, drame sociale și narațiuni de trecere.

În același timp, *O casă de păpuși* îmbină magistral metafora cu metonimia, în același fel în care *Trei surori* îmbină structura deschisă cu cea închisă, reprezentând deci un exemplu puternic de dramă a liminalității pe pragul fluid ce anulează dihotomiile.

Pentru că am ajuns la dihotomii, anticipez un termen lansat și pus în practică de Rosi Braidotti: zigzagare, „termenul operațional pentru următorul element de construcție a teoriei critice postumane, și anume nonlinearitatea”²⁴⁵. Ader la acest termen și, în spiritul buneii tradiții a scrierii dramatice de a potrivi forma cu fondul, voi încerca să îl pun în practică în acest capitol, zigzagând între conceptele deleuziene sau de inspirație deleuziană și analiza piesei *O casă de păpuși*, într-o secțiune mai puțin liniară, cu o structură mai puțin controlată decât am încercat până acum.

Zigzaghez:

„Cu conceptul devenirii, Deleuze contracarează fascinația noastră pentru ființă și putere”²⁴⁶. Într-un foarte lămuritor articol dedicat clarificării conceptului de devenire, Patty Sotirin arată puterea acestui concept de a dinamita ideile osificate despre identitate și cantonarea rigidă în categorii, ștergând granițele dintre ființe umane și animale, bărbați

244. *Ibidem*, p. 81.

245. Rosi Braidotti, *Postumanul*, traducere din limba engleză și note de Ovidiu Anemțoaicei, București, Hecate, 2016, p. 216.

246. Patty W. Sotirin, „Becoming Woman”, în Charles J. Stivale (coord.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*, Montreal, McGill-Queens University Press, 2005, p. 98 („With the concept of becoming, Deleuze counters our fascination with being and power”).

și femeii, macro și micro, adulți și copii. În plus, conceptul ne poartă dincolo de nevoile noastre clasice de a ști, de a controla, de a consuma și posedea, oferind o viziune radicală despre viață: „Pentru Deleuze, devenirile sunt despre treceri, propagări și expansiuni”²⁴⁷. Patty Sotirin identifică cinci dinamici pe care se bazează acest concept. Prima este cea a ontologiei pozitive, ce presupune libertatea și riscul de a căuta dincolo de căile prescrise, de a experimenta și manifesta creativitate, vitalitate și deschidere către posibilități noi de a trăi. A doua dinamică este dată de blocul de devenire. Aici, atenția nu e concentrată pe rezultatul devenirii, nu e vorba de o progresie cu început, mijloc și final, ci de o deschidere spre multiplicități. Nu este vorba de o singură linie de transformare, ci de multiple linii de intensitate prin intermediul cărora, la fel ca în forma unui rizom, se creează legături multiple. A treia dinamică ține de importanța pragurilor – devenirea e mereu pe prag, *in-between*, iar aici Patty Sotirin dă ca exemplu cyborgul Donnei Haraway, un prag sau *in-between* teoretic feminist, pe care se joacă lupta dintre ordinea instituționalizată și condițiile materiale din viețile femeilor și imaginarul și practicile radicale ce „țintesc spre posibilități transgresive, creative și indeterminate pentru a trăi diferit”²⁴⁸. A patra dinamică ține de imanență, iar a cincea de caracterul non-reprezentational al devenirii, poate cel mai interesant pentru lucrarea de față: devenirea nu înseamnă imitare sau identificare, corespondență sau productivitate. Devenire-femeie, spre exemplu, nu corespunde conceptului molar de femeie cu corpul, funcțiile și organele sale – la asta însă voi reveni pe larg cu lectura mea din Deleuze și Guattari, grefată pe povestea Norei.

Voi începe însă cu începutul (vechile obiceiuri mor greu, și zigzagarea mea se întoarce compulsiv la structura aristotelică): metafora și metonimia. Deleuze și Guattari își

247. *Ibidem*, p. 99.

248. *Ibidem*, p. 101.

încep incursiunea în conceptul de devenire cu amintirea unui film de de serie B, *Willard* (1972, Daniel Mann), în care eroul „devine șobolan” nu prin asemănarea cu șobolanii, ci creând un asamblaj cu o haită de șobolani, printr-o devenire-moleculară, printr-un pact cu individul preferat din haită și printr-o „irezistibilă deteritorializare”²⁴⁹. Am făcut acest ocol prin originile animale ale conceptului de devenire (în care devenire-animale joacă un rol important), pentru a introduce discuția despre raporturile dintre animale, pe care natura le concepe în două moduri: ca serie (analogie prin proporție) și ca structură (analogie prin proporționalitate). Seria e considerată, arată Deleuze și Guattari, o formă de analogie „mai sensibilă și mai populară, și cere imaginație”²⁵⁰ (dar o imaginație studioasă), în timp ce structura e forma „cea regală, dat fiind că necesită, mai curând, o mobilizare a tuturor resurselor intelectului pentru a putea fixa raporturile echivalente”²⁵¹. Atunci când aceste forme de analogie au trecut în gândirea simbolică (iar exemplul cel mai pertinent e structuralismul, mai ales prin opera lui Lévi-Strauss), balanța a înclinat și mai mult către calea regală:

„Pe scurt, înțelegerea simbolică înlocuiește analogia prin proporție cu o analogie prin proporționalitate; în locul serializării asemănărilor, o structurare a diferențelor; în locul identificării termenilor, o egalitate a raporturilor; în locul metamorfozelor imaginației, niște metafore în interiorul conceptului.”²⁵²

Între modelul seriei și cel al structurii, Lévi-Strauss nu doar îl alege pe al doilea, dar „îl și exilează pe primul în domeniul obscur al sacrificiului [...] *Tema serială a sacrificiului* trebuie să cedeze locul *temei structurale a instituției totemice*”²⁵³. În opoziție cu Lévi-Strauss, Deleuze

249. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mii de platouri*, p. 306.

250. *Ibidem*, p. 308.

251. *Ibidem*.

252. *Ibidem*, p. 311.

253. *Ibidem*.

și Guattari afirmă: „Credem, dimpotrivă, în existența unor deveniri-animale extrem de speciale, care traversează omul și-l trag după ele, afectându-l în același timp pe om și pe animal”²⁵⁴. Așadar, de la bun început, conceptul de devenire se situează mai degrabă în zona metonimiei, a seriei. Dorința este metonimică, afirma Lacan (și Anne, personajul lui Martin Crimp din *The Treatment*), iar devenirea este un concept care ține de dorință – dar nu de dorința-lipsă, de tânjirea psihanalitică, ci de dorința pozitivă, dorință manifestă în asamblajul copilului cu mașinuța de jucărie sau al omului cu haita de șobolani. În acest sens, devenirea e dincolo nu doar de metaforă, dar și de metonimie, e cu totul și cu totul dincolo de această binaritate:

„Se întâmplă cumva ca și cum, alături de cele două modele, acela al sacrificiului și acela al seriei, acela al instituției totemice și acela al structurii, ar mai rămâne loc și pentru altceva, mai secret, mai subteran: pentru *vrăjitor* și pentru deveniri, care se exprimă în basme, nu în mituri și în rituri?”²⁵⁵

În acest sens este explicată devenirea-animal: ceva care nu înseamnă să te transformi în animal, ceva care nu se încheie, ceva care e real, nu o simulare sau imitare a animalului, ceva care nu este evoluție. Este, în schimb, ceva care ține de alianțe, care se pot manifesta în blocuri de devenire (de exemplu, viespea și orhideea care-o atrage, sau pisica și babuinul, cu alianța lor prin virusul C). În plus, Deleuze și Guattari instituie un principiu: „într-o devenire-animal, întotdeauna aveam de-a face cu o haită, cu o bandă, cu o populație, cu o populare, pe scurt, cu o mulțime”²⁵⁶. Autorii amintesc și societățile secrete, societățile de războinici și de criminali, ca fiind legate de deveniri-animale. Un al doilea principiu, aproape paradoxal, arată că,

254. *Ibidem*.

255. *Ibidem*, p. 312.

256. *Ibidem*, p. 314.

pentru a deveni animal, trebuie să încheie o alianță tocmai cu animalul excepțional din mulțime (Solitarul, Demonul, fostul șef destituit, cu Moby Dick ca individ unic desprins din haita sa), pe scurt cu Anomalul²⁵⁷. Acesta este, de fapt, chiar cel care definește mulțimea, pentru că „[f]iecare mulțime se definește printr-o margine care funcționează ca anomal”²⁵⁸.

Aici mi se pare că devenirea Norei, personaj al poate celei mai celebre piese a lui Ibsen, începe să semene extraordinar de mult cu un studiu de caz al devenirii în sens deleuzian. Devenirea Norei este o devenire-femeie, felul de devenire „care deține, poate, asupra tuturor celorlalte, o putere introductivă și declanșatoare cu totul aparte”²⁵⁹, vrăjitoria însăși trecând mai întâi printr-o devenire-femeie (iar a deveni vrăjitor e ceea ce fac scriitorii, ceea ce recomandă autorii înșiși, poate tocmai pentru că vrăjitorul încă mai știe să devină animal și să creeze altfel de alianțe cu animalele decât cele tipice psihanalizei, în care animalele îi reprezintă pe părinți). De fapt, devenirea-femeie este primul tip de devenire, spun autorii, pentru că „orice devenire este o devenire-minoritar”²⁶⁰, presupunând o deteritorializare, o fugă dinspre molar și normativ spre margine, spre cei lipsiți de drepturi și de putere.

„Tocmai în acest sens sunt minoritari femeile, copiii, dar și animalele, vegetalele, moleculele. Și poate că tocmai situația cu totul aparte a femeii, în raport cu etalonul-bărbat, este cea care face ca toate devenirile, minoritare fiind, să treacă obligatoriu printr-o devenire-femeie.”²⁶¹

Acest punct al teoriei devenirii este unul considerat problematic de anumite autoare feministe, în timp ce altele îl găsesc revigorant, arată Patty Sotirin. Spre exemplu,

257. *Ibidem*, pp. 319-320.

258. *Ibidem*, p. 328.

259. *Ibidem*, p. 327.

260. *Ibidem*, p. 384.

261. *Ibidem*, p. 385.

Patricia MacCormack subliniază că devenirea-femeie e o creație a femeii de către bărbați în cadrul unui proiect masculin despre alteritate, în care femeia rămâne *marker* al diferenței și al marginalității²⁶². Pe de altă parte, autoare feministe precum Rosi Braidotti și altele găsesc revigorantă această teorie. Zigzaghez:

Discipolă declarată a lui Deleuze și mamă a conceptului de postuman, Rosi Braidotti își grefează munca de cercetare a unei subiectivități nomade, fluide, în continuu proces de deterritorializare, pe dorința de a schimba întrebarea legată de cine suntem cu un fel de a gândi „critic și creativ la cine și ce suntem de fapt în procesul nostru de devenire”²⁶³. Implicațiile unei asemenea întrebări ar avea și relevanță etică, și relevanță politică, legate de o putere afirmativă. Așa cum declară ea la începutul uneia din cele mai cunoscute cărți ale sale, *Postumanul*:

„teoria postumanului este un instrument generator care ne ajută să regândim unitatea de bază și referențială pentru uman în perioada biogenetică cunoscută ca «antropocen», perioadă istorică în care Omul devine o forță geologică capabilă să afecteze întreaga viață de pe această planetă.”²⁶⁴

Filosofia monistă a devenirii practică de Braidotti se bazează pe ideea că toată materia (inclusiv umană) este inteligentă și capabilă de autoorganizare, că nu se opune culturii sau tehnologiei, ci că formează un continuum cu acestea: „Acest fapt produce o schemă diferită de emancipare și o politică non-dialectică a eliberării umane”²⁶⁵. Astfel, postumanismul este o alternativă la gândirea binară (umanism versus anti-umanism). De altfel, impulsul de a anula binarității este atât de puternic la Braidotti, încât *zoe*, forța prin care ea definește viața, acoperă și ceea ce numim moarte,

262. Patty Sotirin, „Becoming Woman”, p. 104.

263. Rosi Braidotti, *Postumanul*, p. 21.

264. *Ibidem*, p. 13.

ambele fiind aceeași forță ce are ca scop autoperpetuarea și, apoi, după ce a atins acest scop, disoluția.

Practicând o teorie de inspirație deleuziană, la intersecția gândirii critice cu creativitatea și axată pe crearea de noi concepte, Braidotti scrie pe larg despre nomadism și metamorfoză, inspirată din conceptul de devenire-femeie, care este „*marker*-ul pentru un proces general de transformare: afirmă forțe și niveluri pozitive ale conștiinței nomade, rizomatice”²⁶⁶. Braidotti consideră, totuși, că această critică a dualismului făcută de Deleuze „acționează ca și cum diferența sexuală sau dihotomiile de gen nu ar avea drept cea mai imediată și nocivă consecință poziționarea celor două sexe într-o relație asimetrică”²⁶⁷. În același timp, însă, Braidotti explică motivele acestei alegeri prin critica pe care Deleuze și Guattari o fac discursului psihiatric și prin efortul lor sistematic de a deconstrui instituția sexualității și identitățile sexuale, așa cum a fost ea construită de cultura noastră. Braidotti conchide că Deleuze nu este, totuși, consistent în gândirea acestui concept, procedând mai degrabă prin contradicții de tipul „da, dar”²⁶⁸, ce trădează o naivitate în chestiunea diferenței sexuale demonstrate în *Qu'est-ce que c'est la philosophie?*, când se întreabă ce-ar fi dacă femeia însăși ar deveni filosof²⁶⁹.

Pentru scopul lucrării de față, problema este simplificată mult de faptul că Nora însăși este deja femeie – în felul dihotomiei sexuale criticat de Deleuze –, de aceea devenirea ei femeie putând fi privită mai ușor în cheie afirmativă, spre

265. *Ibidem*, p. 35.

266. Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity, 2002, p. 82 („The becoming-woman is the marker for a general process of transformation: it affirms positive forces and levels of nomadic, rhizomatic consciousness”).

267. *Ibidem* („Deleuze’s critique of dualism acts as if sexual differentiation or gender dichotomies did not have as the most immediate and pernicious consequence on the positioning of the two sexes in an asymmetrical relationship to each other”).

268. *Ibidem*.

269. *Ibidem*.

deosebire de contradicțiile feministe pe care le-am înfrun­ta dacă am analiza, de pildă, devenirea-femeie a lui Ibsen. Ceea ce, desigur, nu putem face, pentru că Ibsen nu face parte din acei autori care devin femeie, animal, minoritar, prin scrisul lor. Ceva din Ibsen există însă totuși în Nora și consider că ar fi interesant să vedem din ce aluat e construită această ființă hibrid, înainte să începem să-i urmărim devenirea-femeie.

Pentru aceasta, ne vom întoarce la unul din factorii tra­valiului visului, condensarea, pentru a vedea cum a construit Ibsen acest personaj. În primul rând, Nora condensează în ea o poveste adevărată.

Este binecunoscută istoria Laurei Kieler, a cărei tristă experiență Ibsen a folosit-o în piesa *O casă de păpuși*. Laura scrisese un roman-omagi­u la piesa lui Ibsen *Brand*, intitulat *Fiii­ele lui Brand*, pe care i l-a trimis lui Ibsen, începând să co­respondeze cu acesta, apoi să-i viziteze regulat pe soții Ibsen, primind încurajări literare de la el și devenind confiden­ta Suzannei Ibsen. Ulterior, Laura s-a căsătorit cu învățătorul olandez Victor Kieler și, atunci când acesta s-a îmbolnăvit de tuberculoză și medicii i-au recomandat o călătorie în sudul Europei ca unică soluție de salvare, Laura a împrumutat în secret niște bani pentru această călătorie. Trebuind să plătească datoria, l-a rugat pe Ibsen să recomande editorului său un nou roman pe care ea îl scrisese, sperând să îl publice sub pseudonim și cerând pentru el editorului o sumă mare de bani. Ibsen însă a considerat romanul prost, sfătuind-o pe Laura, într-o scrisoare, să-i spună soțului său adevărul – adevăr pe care Ibsen însuși se preface a nu-l cunoaște de la Suzannah. Laura, cunoscându-și mai bine bărbatul, a preferat să nu-i spună nimic și să falsifice o poliță pentru a plăti datoria. Banca aflat, soțul a dat-o afară din casă, ea a suferit o cădere nervoasă și a fost internată la ospiciu, de unde a fost eliberată peste două săptămâni și a trăit separată de soțul ei timp de doi ani, după care el a reprim­it-o acasă²⁷⁰.

270. Robert Ferguson, *Henrik Ibsen: A New Biography*, Londra, Richard Cohen Books, 1996, pp. 235-238.

La câteva luni de la scrisoarea din martie în care o sfătuiește pe Laura Kieler să-i spună soțului adevărul, adică pe 2 august 1878, cu puțin înainte să înceapă lucrul la *Nora*, Ibsen îi scria editorului său: „Doamna Laura Kieler a suferit, așa cum probabil știi, o tristă calamitate. Soțul ei ne informează mai degrabă distant că a fost internată într-o clinică de boli mintale. Știi cumva circumstanțele acestei întâmplări și de ce se află acolo?”²⁷¹. De altfel, Meyer comentează, în legătură cu alte episoade din biografia lui Ibsen, cum ar fi cel cu copilul nelegitim nerecunoscut, că de-a lungul vieții dramaturgului „curajul s-a limitat la cuvântul scris”²⁷².

Cinci ani de la scrierea piesei *O casă de păpuși*, Ibsen scrie *Rața sălbatică*, în care Gregers Werle, cel care cere atât de imperios unor străini să-și spună tot adevărul în căsnicie (un adevăr ce se va dovedi distructiv) este în mod clar antagonistul. Robert Ferguson, dramaturg norvegian și cel mai recent biograf al lui Ibsen, susține: „Făcându-l pe Gregers în mod atât de categoric antagonistul din *Rața sălbatică*, [Ibsen] arată că lupta lui interioară era în fine sfârșită și [...] atinsese un fel de armonie personală temporară”²⁷³. E interesantă această construcție atât de categorică a antagonistului, la un dramaturg de obicei atât de nuanțat. Ibsen însuși îi scrisese unui tânăr poet cât se poate de explicit următoarele: „Unul din personajele centrale din *Rața sălbatică* va deveni «un așa-zis liberal», adresându-le oamenilor cereri oarbe și universale și distrugându-le astfel fericirea și iluzia”²⁷⁴.

În *Quintesența ibsenismului*, George Bernard Shaw ni-l descrie pe Ibsen ca pe singurul realist din sat care are curajul să dărâme idealul, cu avantajul că „orice nou ideal e mai puțin

271. Michael Meyer, *Ibsen: A Biography*, New York, Doubleday & Company, 1971, p. 443.

272. *Ibidem*, p. 78.

273. Robert Ferguson, *Henrik Ibsen*, p. 306.

274. Michael Meyer, *Ibsen*, p. 526.

275. George Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, Londra, Walter Scott, 1891, p. 44.

iluzoriu decât cel pe care-l înlocuiește²⁷⁵ – o opinie extrem de optimistă din partea celui care, câteva zeci de ani mai târziu, va simpatiza cu Hitler și Stalin²⁷⁶. În cazul lui Shaw, idealul s-a răzbunat. Oare nu cumva s-ar fi putut întâmpla asta și în cazul lui Ibsen? În înverșunarea lui categorică pe Gregers Werle, la fel ca în înverșunarea lui Shaw față de idealști în general, era ceva care semăna izbitor de mult cu o proiecție, cum ar fi zis Freud. Am cercetat să văd dacă această ipoteză a mai fost discutată și am găsit o observație interesantă aparținând unui dramaturg american: într-o cronică la *Rața sălbatică* scrisă la 1 martie 1925 în *New York Times*, dramaturgul Starck Young observă: „Dintr-odată Ibsen se întoarce spre sine. Vede idealistul ca pe o ciură, o boală socială²⁷⁷, identificându-l pe Werle cu Ibsen, criticul social care-a produs *Nora* și *Strigoii*. Revenind la Freud, să nu uităm de celebrul stil *norekdal*, cuvânt ce-i apare lui Freud în vis, sugerându-i un stil pompos, ibsenian. Freud relatează în *Interpretarea viselor* cum un coleg i-a trimis un eseu în care, după părerea lui Freud, supraestima o descoperire fiziologică recentă, și în plus cu un exces de emoție. În noaptea respectivă, Freud visează afirmația „*Acesta este un adevărat stil norekdal*” (s. a.)²⁷⁸, intuind inițial că acest cuvânt, *norekdal*, trimite la superlative pompoase, precum „colosal, piramidal²⁷⁹”, descoperind însă ulterior că e vorba de o combinație (condensare) între *Nora* și *Ekdal*, datorată faptului că citise în ziar o notiță despre Ibsen, semnată de autorul eseului pomenit. Freud nu comentează în niciun alt fel legătura dintre *Nora* și *Ekdal*, pe care îi consider similari,

276. Stanley Weintraub, „George Bernard Shaw and the Despots”, *The Times Literary Supplement*, august 22, 2011, v. <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/george-bernard-shaw-and-the-despots/>, accesat la 15 noiembrie 2019.

277. Stark Young, „The Wild Duck, Period”, *The New York Times*, 1 martie 1925.

278. Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, p. 354 (traducerea în limba română este „norekdal”, chiar dacă numele personajului ibsenian este preluat cu „k”, „Ekdal”. De aceea, voi continua să folosesc originalul *norekdal*).

279. *Ibidem*.

Ekdal condensând în el povestea Norei și a adevăratei Laura Kieler, victimă a unui adevăr intransigent sugerat de alții (Gregers Werle, respectiv Ibsen). Ibsen era un autor favorit al lui Freud, care analizase în detaliu piesa *Rosmersholm* și era în acel moment pe punctul de a susține el însuși, ca medic, cauzele nevrozei ca fiind legate de relații incestuoase, traume sexuale și fantasme infantile interzise, deci pe punctul de a fi el însuși cineva care condamnă, judecă și impune adevăruri celorlalți²⁸⁰. Autorul articolului citat mai sus face, de altfel, o analiză speculativă foarte detaliată a posibilelor surse ale visului, în care constructul *norekdal* masca o profundă vinovăție – și anume cazul Emmei Eckstein (al cărui nume începe ca al lui Ekdal), condesat în celebrul vis despre injecția Irmei. Emma fusese operată la nas de un apropiat colaborator al lui Freud, Wilhelm Fliess (a cărui teorie pseudoștiințifică lega fiziologia nasului de cauzele nevrozei), numai că Fliess a uitat o jumătate de metru de pansament în nasul pacientei. Nu e cazul să urmăresc mai în detaliu această ipoteză, dar doresc să subliniez cât de intim este legat factorul de condensare de tehnicile dramatice ale lui Ibsen și ecoul pe care l-au avut în acest sens încă din prima clipă.

Pe lângă Laura Kieler, există condensate în Nora și alte câteva personaje și contexte reale. În primul rând, Nora condensează ceva din mama dramaturgului care, după falimentul soțului său, s-a retras față de acesta și față de gospodărie „într-o lume de picturi în acuarelă și păpuși de lemn”²⁸¹. De altfel, Ibsen însuși a preluat, în copilărie, această fascinație, pregătind și oferind spectacole cu marionete copiilor din vecini – spectacole pe care le lua foarte în serios, tăind bilete și apărând cu gelozie păpușile de copiii care voiau să se joace cu ele sau să le demaște mecanismele²⁸². Apoi,

280. Per Roar Anthi, „Freud’s Dream in Norekdal Style”, *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, 2 (13), 1990, p. 144.

281. Robert Ferguson, *Henrik Ibsen*, p. 6 („She withdrew from her husband and her housekeeping into a world of water-colour painting and wooden dolls”).

282. *Ibidem*, p. 8.

un personaj secundar dintr-o piesă anterioară, Selma Bratberg, e condensată în Nora: personajul le reproșează bărbaților din viața ei că au îmbrăcat-o ca pe o păpușă și s-au jucat cu ea ca și cu un copil, iar Brandes, critic literar prieten cu Ibsen, a remarcat într-o cronică la această piesă că Selma ar merita o piesă numai a ei²⁸³. Un context real, în contrapunct feminist la povestea Laurei Kieler, l-a reprezentat lobby-ul făcut de Ibsen pentru angajarea, pe postul de librar la Circolo Scandinavo din Roma, a unei femei. Hrănite de Suzannah și de prietenia cu scriitoarea feministă Camilla Collett, vederile progresiste (limitate însă la anumite egalități de gen) ale lui Ibsen s-au concretizat în angajarea în premieră a unei femei în acest post.

Poate cel mai mult, însă, Ibsen s-a pus pe sine în Nora: dincolo de pasiunea pentru păpuși, ce dă metafora structurală pe care este construit acest text (deși Ibsen însuși este păpușarul, și nu păpușa), există ceva din Ibsen tocmai în gestul radical al Norei. Așa cum subliniază Robert Ferguson, Ibsen îi dă Norei de la sine povestea cuiva care e gata să-și părească copiii pentru scopul autorealizării²⁸⁴. Părăsindu-și copilul ilegitim, Ibsen a făcut același lucru, de unde, arată Ferguson, nevoia de a prezenta acțiunile Norei ca fiind dincolo de moralitatea convențională.

Metafora structurală pe care se bazează acest text este, așadar, una inspirată din viața și preocupările din copilărie ale autorului și este exprimată direct în titlul piesei: CĂSĂTORIA CA O CASĂ DE PĂPUȘI, unde soțul este cel care se joacă, hotărăște și deține, iar soția și copiii sunt păpușile/marionetele lui. Nora o spune cât se poate de direct: „Dar casa noastră n-a fost niciodată decât o casă de păpuși. Aici eram păpușa-soție, după cum la tata fusesem păpușa-copil. Iar copiii noștri, la rândul lor, au fost păpușile mele”²⁸⁵.

283. *Ibidem*, p. 232.

284. *Ibidem*, p. 244.

285. Henrik Ibsen, „O casă de păpuși”, în *Teatru*, vol. II, în românește de Radu Polizu-Micșunești și Florin Murgescu, București, Editura pentru literatură universală, 1966, p. 180.

Distribuindu-l pe Torvald în acest rol de deținător, prin puterea pe care o exercită asupra Norei pe parcursul întregii piese, el are mai degrabă o aură de păpușar sau de colecționar/ deținător al casei de păpuși. De aceea, devoalarea adevăratului său rol în cadrul metaforei vine ca un *insight* puternic, ca o surpriză revelatoare:

„HELMER: Mă simt în stare să devin alt om.

NORA: Poate... fiindcă ți se ia păpușa.”²⁸⁶

Așadar, Torvald e doar un băiat speriat să nu i se ia păpușa, un *insight* extraordinar de fin cu care Ibsen prefigurează unul dintre cele mai puternice manifeste feministe ale secolului XX, *Revolution from Within: A Book of Self-Esteem* al Gloriei Steinem, care pornește de la observația următoare: „Până la urmă, bărbații cu respect de sine scăzut sunt cei care le cauzează femeilor (și altor bărbați) cele mai multe probleme, de la subtila condescendență până la grandiozitate și violență fațășă”²⁸⁷.

Torvald e un băiețel care nu știe decât să se joace și, când i se ia păpușa, face crize de furie. Tatăl Norei a fost la fel. E nevoie de un adult, și Nora se hotărăște să se crească pe sine într-unul, devenind, mai înainte, femeie. Este deosebit de revelator felul în care Ibsen construiește, sau deconstruiește, identitatea provizorie a Norei: încă de la începutul piesei, Torvald o numește pe Nora „ciocârlia mea”, „veverița mea”, „rândunica mea”²⁸⁸ – o ființă zglobie, aflată în posesia lui Torvald, care amuză și înveselește. Nora nu are nimic al ei: e animăluț, e travesti (în napoletană) și e, atunci când Torvald se uită atent la trăsăturile ei, doar o copie a tatălui ei, o micuță bizară, cheltuitoare, exact ca tatăl ei: „Asta ai moștenit-o prin sânge, Nora. Da, da, ereditatea”²⁸⁹. El se

286. *Ibidem*, p. 183.

287. Gloria Steinem, *Revolution from Within: A Book of Self-Esteem*, Boston, Little, Brown and Company, 1992, p. 4 („After all, it's men with low self-esteem who give women (and other men) the most problems, from subtle condescension to grandiosity and outright violence”).

288. Henrik Ibsen, „O casă de păpuși”, p. 112.

289. *Ibidem*.

poartă cu ea ca și cu un copil, interzicându-i dulciurile, nu din cauza costurilor, cum s-ar putea înțelege la început, sau a siluetei, ci pentru că „[î] e teribil de frică să nu îmi stric dinții”²⁹⁰. Nora însăși se percepe pe sine într-un fel ciudat: atunci când îi povestește doamnei Linde cum copia texte până noaptea târziu încercând să recupereze datoria făcută pentru a salva sănătatea lui Torvald, recunoaște: „Uneori mă amuzam, aveam impresia că am devenit bărbat”²⁹¹. Animăluț, micuță pasăre, păpușă, napoletană în travesti, bărbat, copil: Nora este, de-a lungul piesei, orice altceva în afară de femeie. Dacă ceea ce este Nora împotriva ei înseși și a adevăratei ei naturi este exprimat prin metaforă, devenirea ei se petrece în cheie deleuziană.

Premisa mea este că *O casă de păpuși* este o dramă a liminalității în sensul liminalității permanente în care femeile au fost ținute de către societatea patriarhală: o categorie marginalizată, lipsită de drepturi, putere și identitate, supusă permanent la rituri de trecere de către sistemul patriarhal, în urma cărora trecerile reușite sunt doar avansări ierahice aprobate de sistem. Sigur că este binecunoscută aserțiunea lui Ibsen față de feminiști, anume că piesa aceasta este de fapt despre „drepturile omului”²⁹². Același Ibsen nota însă în schițele sale despre piesă că „există două feluri de lege spirituală, două feluri de conștiință, una în bărbat și cu totul alta în femeie”²⁹³, și că femeia este judecată de societate după legile bărbaților.

Travestindu-se în napoletană și dansând tarantella sub îndrumarea bărbatului său, Nora își confirmă statutul de soție-păpușă copil. Ea nu devine femeie prin această trecere (dansul de la bal), ci caricatura unei femei, un rol prescris întocmai de sistemul patriarhal. Paradoxal, însă, tocmai

290. *Ibidem*, p. 127.

291. *Ibidem*, p. 124.

292. Richard Gilman, *The Making of Modern Drama*, p. 64

293. Robert Ferguson, *Henrik Ibsen*, p. 230 („There are two kinds of spiritual law, two kinds of conscience, one in a man and a quite different one in a woman”).

acumularea de prea multe roluri prescrise – și animăluț jucăuș, și mică pasăre ciripitoare, și copil ai cărui dinți trebuie protejați, și bărbat care-și câștigă singur banii, și păpușă îmbrăcată și împodobită după voința altcuiva – face ca Nora să nu fie nimic din toate acestea. Nora pare o ființă informă, lipsită de identitate proprie, ce se transformă în funcție de cine o vede și o numește. În clipa în care ea își revendică însă autonomia, decide pentru ea și iese singură pe ușă, Nora devine parțial umană, adultă, femeie – ceea ce, în combinație cu toate celelalte reziduuri de identitate manifestate de-a lungul piesei, o transformă de fapt într-un hibrid. Atunci când Nora se ridică pe două picioare și iese, începând să devină om, devine, de fapt, monstru. Femeia-păpușă-copil-animal, parte organică, parte mașină (mă refer la caracterul mecanic al păpușii și mai ales al marionetei), adică exact cyborg-ul monstruos descris de Donna Haraway, ce, părăsindu-și casa, trasează o puternică linie de margine:

„Monștrii au definit întotdeauna limitele comunității în imaginația vestică. Centaurii și amazoanele Greciei antice au stabilit limitele polisului central, aparținând omului, grec și bărbat, prin ruperea legăturii căsniciei și pângărirea limitelor luptătorului cu animalitate și feminitate.”²⁹⁴

Inițial, Ibsen construiește o dramă clasică a liminalității, în care rudimente ritualice promit o trecere semnificativă. În primul rând, așa cum arată Alina Nelega, *O casă de păpuși* este „o piesă de Crăciun”²⁹⁵, amplasarea acțiunii în preajma Crăciunului (sărbătoare ritualică, liminală) contrastând în

294. Donna Haraway, „A Cyborg Manifesto”, p. 180 („Monsters have always defined the limits of community in Western imaginations. The Centaurs and Amazons of ancient Greece established the limits of the centered polis of the Greek male human by their disruption of marriage and boundary pollutions of the warrior with animality and woman”).

295. Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, p. 86.

mod ironic cu acțiunile și evenimentele pline de cruzime: Helmer concediază angajați, doctorul Rank află că e pe moarte și își declară sentimentele Norei (ea răspunzând, la ambele vești, cu o vădită lipsă de empatie), Krogstad își duce la capăt șantajul, iar doamna Lind se sacrifică. Piesa este, arată Alina Nelega, o construcție de cercuri concentrice, având ca un centru comun și invizibil criza declanșatoare (polița falsificată de Nora), astfel că ceea ce a trecut drept piesă realistă este (la fel ca mariajul Helmerilor, așa zice) o mistificare, în timp ce cruzimea personajelor (Nora nu pare să-l iubească deloc pe Helmer, fiind afectată doar de prăbușirea propriei imagini de femeie iubită), crescendoul piesei și finalul „descendent, pulverizant” fac piesa să aparțină mai degrabă „naturalismului de nuanță expresionistă”²⁹⁶.

Nu doar această piesă a dramaturgului este una „de Crăciun”. Așa cum arată Trausti Ólaffson²⁹⁷, regizor și profesor de literatură dramatică și studii teatrale la Universitatea din Islanda, Reikjavík, în volumul său *Ibsen's Theatre of Ritualistic Visions: An Interdisciplinary Study of Ten Plays*, „teatralitatea riturilor și performance-urilor sacre coincidea cu interesul profund și sincer al dramaturgului pentru chestiuni și motive religioase, făcându-l să creeze un teatru sincretic al viziunilor ritualiste”. Astfel, în acest volum sunt analizate influențele ritualice pe care mai multe tradiții religioase și mitologice (creștinism, iudaism sau păgânism) le-au exercitat asupra operei dramatice a lui Ibsen. Legat de *O casă de păpuși*, Ólaffson insistă asupra semnificației faptului că nu vedem niciodată bradul de Crăciun cu luminile aprinse – în primul act, Nora cere ca acesta să fie ascuns de copii, iar actul al doilea începe cu bradul gata desfăcut, cu lumânările arse, ceea ce semnifică „o ruptură ireconciliabilă

296. *Ibidem*, p. 88.

297. Trausti Ólaffson, *Ibsen's Theatre of Ritualistic Visions: An Interdisciplinary Study of Ten Plays*, Peter Lang, 2008, pp. 14-15 („the theatricality of sacred rites and performances coincided with the dramatist's deep and sincere interest in religious matters and motifs, this resulted in his composition of a syncretic theatre of ritualistic visions”).

în căsnicia Helmerilor”²⁹⁸, care însă nu se limitează la aceasta, ruptura fiind, în viziunea lui Ibsen, parte din condiția umană tragică a prezentului său. Ólaffson face o observație foarte fină, subliniind o replică de obicei neglijată de comentatori, în care Nora îi spune lui Torvald că va vedea și dacă ceea ce i-a spus pastorul Hansen despre religie este adevărat sau nu, ceea ce aruncă asupra călătoriei Norei o lumină suplimentară, inclusiv a unei căutări spirituale. Nu am folosit întâmplător *călătorie*. Ceea ce pare să întreprindă Nora în această piesă este o clasică aventură a devenirii, *coming of age* sau călătorie a eroului. Așa cum remarca și Richard Gilman,

„în mișcarea sa centrală, *O casă de păpuși* este o dramă a pregătirii, plasată dincolo de diferența sexuală, o piesă a întâlnirii cu obstacolele – în acest caz exemplar, instituția căsătoriei –, care acționează ca să ne împiedice să cunoaștem lumea și pe noi înșine.”²⁹⁹

Astfel, această trecere unisex o face pe Nora mai degrabă exponenta ordinii patriarhale – partea mai slabă, dar perfect integrată. Pe de altă parte, Ólaffson se referă la momentul tarantellei ca la unul în care această ordine începe să se destrame pentru Nora, care, începând să se elibereze de organismul familiei patriarhale, adoptă forme ale reprezentăției cu vâl tipice mitului matriarhal al lui Demeter (*Imnul homeric către Demeter*), în care Hecate, Rhea și Demeter poartă vâl, aceasta din urmă sfâșiindu-l la aflarea veștii răpirii Persefonei. Acoperindu-se cu șalul pentru dansul său, „Nora face primii pași dureroși spre metamorfoza într-o ființă umană ce tânjește după libertate și autonomie”³⁰⁰. Dacă prima apariție a șalului,

298. *Ibidem*, p. 131 („an irreconcilable breach in the Helmer’s marriage”).

299. Richard Gilman, *The Making of Modern Drama*, p. 65 („In its central movement *A Doll’s House* is a drama of preparation, itched beyond sexual difference, a play of encounter with the obstacles – in this exemplary case the institution of marriage – that act to prevent us from knowing ourselves and the world”).

300. Trausti Ólaffson, *Ibsen’s Theatre of Ritualistic Visions*, p. 138 („Nora takes her first painful steps toward metamorphosing into a human being who craves individual freedom and autonomy”).

în timpul dansului, e una colorată, șalul în care Nora apare înfășurată la începutul actului III este de această dată negru – înfășurare și transformare pe care Ólaffson le consideră semne ale unei condiții psihologice a Norei ce poate fi cel mai bine explicată prin liminalitatea descrisă de Victor Turner. Șalul negru trimite la aspectele întunecate ale zeitelor (Isis, Cybele, Demetra și Atena), versiuni înfășurate în văluri negre ce sugerează *insight*-ul și înțelepciunea³⁰¹. Dacă șalul negru reprezintă intrarea Norei într-o fază liminală a unui rit de trecere spre noua ei viață (ritualul dorit de Torvald e deturnat de sub valorile patriarhatului), faptul că Torvald îi dă jos acest șal negru pentru a o invita pe doamna Linde să o admire pe Nora, luată de la bal aproape cu forța, „e o expresie teatrală a rezistenței lui la orice schimbare în soția sa”³⁰². La finalul piesei, pregătindu-se de plecare, Nora, „aruncându-și șalul pe umeri”³⁰³, „dă ultima reprezentație cu șal a piesei, și prin aceasta indică faptul că va coborî într-un tunel, nu al sinuciderii, ci al unei noi faze liminale”³⁰⁴. Nora, arată Ólaffson, este numele unui oraș în care aveau loc ritualurile sacrificiale feniciene (sacrificiul copiilor), nume pe care e posibil ca Ibsen să-l fi găsit citindu-l pe Cicero. De asemenea, citându-l pe Edmund Spencer Bouchier, Ólaffson arată că e posibil ca acest nume să derive din semiticul *nur*, lampă sau lumină³⁰⁵, semnificație plauzibilă pentru plasarea acestui personaj în centrul unei piese de Crăciun, făcând ca promisa sau sugerata renașterea liminală a Norei să se înscrie tot într-o logică creștină – ipoteză sprijinită de intenția declarată a Norei de a cerceta singură și adevărurile religioase ce i-au fost impuse.

Dacă Ólaffson demonstrează foarte bine caracterul liminal al acestei drame, următorul pas este să vedem

301. *Ibidem*, p. 139.

302. *Ibidem*, p. 140 („is a theatrical expression of his resistance to any change in his wife”).

303. Henrik Ibsen, *O casă de păpuși*, p. 184

304. Trausti Ólaffson, *Ibsen's Theatre of Ritualistic Visions*, p. 142 („Gives the last shawl performance in the play, and thereby indicates that she is going down into a tunnel, not of suicide, but of yet another liminal phase”).

305. *Ibidem*, p. 143.

cum funcționează metafora în această piesă. De altfel, și Ólafsson face referire la metamorfoza Norei înfășurată în șal, metafora crisalidei fiind folosită în rituri feminine de inițiere, precum cel al populației Takuna din nord-vestul Amazonului. Așa cum am arătat în primul capitol, Bruce Lincoln a analizat Festivalul Moça Nova, organizat după perioada de reclusiune a fetei după prima menstruație, tocmai pentru a demonstra că riturile feminine se bazează pe alt tip de metafore decât cele preponderent masculine, precum pragul, deplasarea, distanța, călătoria sau trecerea spațială, analizate în detaliu de van Gennepe.

Se cere spus din capul locului, Ibsen este un autor metaforic. Un puternic concept metaforic vine în sprijinul acestui argument: acela pe care profesorul Ion Vartic îl preia de la I. Negoïtescu, încercându-l însă de semnificație ibseniană: drama cu turn, tipică pentru ultimele patru piese ale lui Ibsen, *Constructorul Solness*, *Micul Eyolf*, *John Gabriel Borkmann* și *Când noi, morții, vom învia*: „E vorba de dramele bătrâneții, ale artistului și ale morții: [...] Toate aceste creații au o primă caracteristică comună: o deschidere progresivă a spațiului scenic, marcând nu numai deschiderea către lume a eroilor, ci și aspirația lor spre o proiecție transmundană”³⁰⁶. A doua caracteristică a lor este „simbolul axial, acompaniat de impulsul ascensional al omului”³⁰⁷. Dacă ne gândim mai ales la *Constructorul Solness* și la căderea sa din turn, liminalitatea apare din nou organic legată de dramaturgia lui Ibsen, de această dată o liminalitate eșuată, ce amintește de ritualurile *gol* din Melanezia, *volador* din Mexic sau *Charak-puja* din India. Netrecând ritualul, murind strivit de înălțimea la care aspirase cu prea mult orgoliu, Solness pare că s-a aruncat pentru motivele greșite, pradă mai degrabă atracției *limivoid*-ului, adică unui vid interior de încredere în sine. „Drama cu turn” a lui I. Negoïtescu, explicată ulterior domnului profesor Vartic de către Nicolae Balotă, s-a dovedit

306. Ion Vartic, *Ibsen și teatrul invizibil*, București, Editura Didactică și Pedagogică, p. 43.

a fi structural legată nu doar de ultimele piese ale lui Ibsen, ci de însăși arhitectura dramei analitice, ea trebuind înțeleasă „ca o imagine răstrântă, inversată: răsturnat, cu vârful în jos, turnul, asemeni unui puț, indică sondajul în profunzimile eului și introspecția lui dramatizată”³⁰⁸.

Numai că aceste profunzimi trebuie întotdeauna văzute, arată profesorul Vartic în capitolul „Drama sau nevoia de recunoaștere”, în raport cu celălalt. Aducând în discuție raportul hegelian stăpân-slugă și ideile de ființă-pentru-sine și ființă-pentru-altul, Ion Vartic arată că, deși Nora continua să joace rolul de păpușă sau de ciocârlie pentru „păsărarul” Torvald, păstrând relația în plan estetic până când Torvald va fi pregătit de minunea saltului în etic, totuși în ea „s-a încheșat deja ființa-pentru-sine, independentă, în stare însă, prin iubire, să se socotească pe ea însăși ca neesențială, întrucât și-a pus esența sa în celălalt”³⁰⁹.

Aici zigzaghez iar, întorcându-mă la Lacan în lectura lui Žižek. La fel ca personajul Clair din *The City* al lui Crimp, Nora are ca Ideal al Eului, ca marele Celălalt, un bărbat: pe Torvald, care îl înlocuiește pe tatăl său, primul ei Ideal al Eului. Acesta ține de simbolic, este punctul din marele Celălalt din care Nora se observă și se judecă, la care se raportează (păpușar) și în raport cu care își reglează propriul eu ideal, imaginea după care vrea să fie percepută (păpușă drăgălașă, veselă, obedientă, perfectă). Supraeul Norei este aceeași instanță ca Idealul Eului, dar în ipostaza care judecă, pedepsește, este instanța anti-etică ce îi creează Norei vinovăție față de ea însăși, vinovăție că a încercat prea mult să nu le greșescă celorlalți. În raport cu dorința sa proprie de a se descoperi, de a deveni, de a fi liberă și ea însăși, Nora a greșit și trebuie să repare acest lucru, chiar dacă, aparent, asta va crea o vinovăție mai mare – în ochii societății, firește, care ascultă de Idealul Eului.

307. *Ibidem*.

308. *Ibidem*, p. 45.

309. *Ibidem*, p. 109.

Dacă metafora este simptom, așa cum arăta Lacan, atunci tarantella e o scuturare de constrângerile acestui Ideal al Eului, e o zbatere care încearcă, aproape fizic (simptom metaforizat) să rupă sforile. Robert Ferguson sugerează că succesul fantastic al acestei piese la vremea ei, cu toate că trăgea draperiile și lăsa privirea publicului să vadă toată mistificarea căsniciei burgheze, constă tocmai în plăcerea de a vedea expuse aceste lucruri, în combinație cu expunerea „unei credințe liberale umaniste în progresul moral”³¹⁰. Expunerea a ceea ce e putred în căsnicia burgheză părea să răspundă imperativelor supraeului (cel care corectează felul în care ne trădăm dorința), în timp ce noua morală burgheză individualistă tocmai reconstruia Idealul Eului într-unul care te invita (chiar și dacă ești femeie) să reușești pe cont propriu – un Ideal al Eului care azi a ajuns să fie la fel de presant, sufocant, normativ și nedrept. Sacrificând instituția căsătoriei zeului Supraeu și construind un Ideal al Eului renăscut, în temporar armistițiu cu Supraeul, Ibsen a creat o piesă de o mare putere, care, profitând de un moment liminal în valorile ideologice ale vremii, a reușit să dramatizeze o dorință pe care și Supraeul, și Noul Ideal al Eului o aprobau. Așa cum arată Žižek, comentând faimosul truism al lui Jenny Holzer, „apără-mă de ceea ce-mi doresc” („Protect me from what I want”), în societatea patriarhală dorința femeii este alienată:

„Exact când pare că-mi exprim cea mai autentică dorință, «ceea ce vreau mi-a fost deja impus de ordinea patriarhală care-mi spune ce să doresc, așa că prima condiție a eliberării mele este să rup cercul vicios al dorinței mele alienate și să învăț să-mi formulez dorința într-un mod autonom».”³¹¹

Consider că aceasta este semnificația plecării Norei – o reclusiune, o etapă liminală de ascultare și descoperire a

310. Robert Ferguson, *Henrik Ibsen*, p. 247.

311. Slavoj Žižek, *How to Read Lacan*, p. 39.

propriilor ei dorințe. Păpușa (eul ideal) se rupe de Idealul Eului (păpușar) la imperatiul supraeului care-i cere să-și asculte propria dorință. E o dorință pe care însă Nora nu o cunoaște, de vreme ce niciodată nu a avut libertatea de a o chestiona. Dorința Norei nu este să plece. Dorința intermediară a Norei e să găsească liniștea să-și asculte, departe de vocile Idealului Eului, propria dorință. Tăind firele cu care era controlată de patriarhat, Nora își dorește să urmeze firul propriei dorințe.

Din firul acestei dorințe este țesut șalul ei și întreg coconul metamorfozei Norei. Dacă există, totuși, un fel de arhi-dorință ordonatoare care o conduce pe Nora pe drumul ei pe ușa afară, aceea este, în cuvintele lui Rosi Braidotti și în descendență deleuziană, „dorința de a deveni”: subiectivitatea este procesul prin care dorințele inconștiente și alegerile conștiente se împletesc și negociază permanent, într-un proces al devenirii-subiect susținut de „voința de a ști, dorința de a spune, dorința de a vorbi; este o fundamentală, primară, vitală, necesară și în consecință originală dorință de a deveni”³¹².

În această analiză a metamorfozei ca teorie materialistă a devenirii, Rosi Braidotti unifică influența lui Deleuze și Guattari cu Freud, tocmai antagonistul părinților lui anti-Oedip, într-o nouă curajoasă anulare a dihotomiilor, considerând că, pentru practica subiectivității feministe, este extrem de important să ia în calcul structuri ale inconștientului, pentru că ele permit tocmai eliberarea față de „instituția socio-simbolică a feminității”³¹³. De altfel, Freud nu e singurul pe care Braidotti îl învestește cu mai multă subtilitate nomadă decât ar părea la o primă citire: Isaiah Berlin și teoria lui anecdotică despre scriitorii de tip vulpe, respectiv arici, suportă o întorsătură nomadă de sens, arată

312. Rosi Braidotti, *Metamorphoses*, p. 22 („It implies that what sustains the entire process of becoming-subject is the will to know, the desire to say, the desire to speak; it is a founding, primary, vital, necessary and therefore original desire to become”).

313. *Ibidem*, p. 40.

Braidotti, prin faptul că acele calități cercetate de Berlin, forțele centripetă, respectiv centrifugă de manifestare a animalelor pomenite sunt despărțite nu doar ca specii, ci și în etiologia forțelor ce le animă, în sensul la care se referă și Deleuze când apropie calul de povară mai degrabă de bou decât de calul de curse³¹⁴. Paradoxal, tocmai cu Deleuze e Braidotti mai puțin indulgentă în cazul metamorfozei, deși e de acord cu faptul că la acesta animalele nu trimit la metaforă, ci la metamorfoză³¹⁵. Ce contestă Braidotti este poziția lui Deleuze față de devenire-femeie/ insectă, a cărei abordare nediferențiată sexual o consideră inadecvată, tocmai pentru că Deleuze se plasează „suficient de aproape de revendicarea puterii din partea subiectivității feminine alternative, dar și suficient de departe încât să o ignore”³¹⁶. În schimb, Braidotti preia conceptul de devenire, considerându-l, congruent cu Deleuze, un proces de desfacere a structurilor de dominație prin revizitări și micro-schimbări, linii de împuternicire care deprogramează. Metamorfozele, spre deosebire de metafore, sunt procese ce țin de imanență, de materialitate. „Figurile” feminine, precum lesbiana, cyborgul, feminista nomadă (ca Nora, aș spune) nu sunt metafore, ci metamorfoze întrupate, funcționând precum *conceptual personae* al lui Deleuze: „«Figurile» întrupează material etape ale metamorfozei poziției unui subiect față de tot ce sistemul falocentric nu vrea ca acesta să devină”³¹⁷. Ca figură, din perspectiva lui Braidotti, Nora ar fi o cyborg/ femeie/ feminista nomadă, păstrând în ea urmele mecanice ale păpușii, dar urmărind firele de tensiune ale dorinței feministe nomade. Finalul genial al lui Ibsen stă nu în suspendarea în metafora liminală a pragului,

314. *Ibidem*, p. 146.

315. *Ibidem*, p. 126.

316. *Ibidem*, p. 167 („Deleuze is «located» elsewhere: close enough to the feminist claim to the empowerment of alternative female subjectivity, but distant enough to ignore it”).

317. *Ibidem*, p. 13 („«Figurations» materially embody stages of metamorphosis of a subject position towards all that the phallogocentric system does *not* want it to become”).

ci în suspendarea în plin proces de devenire. Metamorfoza este un proces liminal, dar unul afirmativ. Este interesant că Braidotti îl descrie într-un mod foarte asemănător cu *limi-void*-ul lui Bjørn Thomassen, dar subliniindu-i mai degrabă avantajele, fără a-l descrie ca pe o căutare compulsivă a stimulării. Folosind aceeași metaforă ca Thomassen, Braidotti arată că metamorfoza nu e nici ca frânghia suspendată, nici ca o plasă, ci ca o frânghie de *bungee jumping* ce te lasă să explorezi vidul, dar te ajută să te întorci în siguranță³¹⁸. Într-adevăr, plecând să se metamorfozeze, Nora își dă drumul pe această frânghie, care însă rămâne prinsă de căminul ei, unde intuim că s-ar putea întoarce în siguranță – nu doar pentru că aici sunt copiii, ci mai ales pentru că Torvald ține această frânghie, cu toată speranța ultimei sale replici: „Cea mai mare dintre minuni?...”³¹⁹.

„Devenirile sunt procese creative *work-in-progress*”³²⁰, care înlocuiesc iluzia unei unice căi privilegiate de revoluție și „afirmă în schimb curgeri constante de met(r)amorfoze”³²¹. Conceptul de met(r)amorfoză, față de care Braidotti se simte atrasă fără rezerve, îi aparține pictoriței și psihanalistei Bracha L. Ettinger. Înainte să îl analizăm însă prin prisma Norei, aș dori să urmărim procesul de devenire-femeie al Norei din perspectivă deleuziană. Având în vedere critica feministă pe care o face Braidotti poziționării lui Deleuze, menționez că din sintagma „devenire-femeie”, doar devenirea va fi urmărită în cheie deleuziană în cele ce urmează. În mod excepțional, în următoarele pagini devenire-femeie nu se referă la ceea ce Deleuze numește devenirea inițială obligatorie (și care presupune o devenire moleculară, adică „a extrage niște particule între care se

318. *Ibidem*, p. 10

319. Henrik, Ibsen, „O casă de păpuși”, p. 185.

320. Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, p. 116 („Becomings are creative work-in-progress processes.”)

321. *Ibidem*, p. 116 („assert instead the constant flows of met(r)amorphoses”).

stabilesc raporturile de mișcare și de repaus, de viteză și de lentoare, cele mai *apropiate* de ceea ce suntem pe cale de a deveni³²²), ci la un proces mai apropiat de ceea ce Deleuze și Guattari numesc devenire-animal, cu menținea că, în cazul Norei, acest animal încă necunoscut ei, dar care este pe cale să devină, este femeia.

Dacă primul principiu al devenirii trimitea la haită și contaminare, iar al doilea afirma că această contaminare se fac prin pactul cu marginalul, cu anomalul, în cazul Norei haita, mulțimea animală ar fi tocmai grupul femeilor-femei, în timp ce anomalul ar fi doamna Linde, femeia marginală care e altfel – e văduvă, muncește ca să se întrețină singură (o linie de margine care o făcuse pe Nora să simtă că a devenit bărbat), nu se sfiește să înfrunte Idealul Eului standard al vremii sale, mărturisind că nu a rămas cu nicio satisfacție sau amintire din căsnicia ei și, în același timp, știe exact ce își dorește, chiar, sau tocmai pentru că îi lipsește acel ceva: „N-ai pe nimeni pentru care să muncești, și totuși trebuie să muncești neconținut³²³. Atunci când doamna Linde intră pe ușă, forța anomalului care contaminează căsnicia Norei se cere contracarată cu o forță egală, care va fi provocată de mișcarea în sens invers a Norei, adică de plecarea ei. Înfruntând singurătatea și munca necasnică, două trăsături marginale pentru feminitatea vremii ei, doamna Linde trasează o linie de fugă pentru întreaga devenire-femeie, o linie pe care Nora va fugi, înfruntând la rândul ei singurătatea și probabil și munca, pentru a deveni cu adevărat femeie, pentru a deveni la rândul ei Anomal și, deci, împreună cu doamna Linde, a începe o nouă mulțime de femei anormale, ce va crește (în ani, zeci și sute de ani) într-o mulțime feministă. Pare un studiu de caz perfect la analiza devenirii-animal a lui Deleuze și Guattari, care numesc devenirea-animal o chestiune de vrăjitorie pentru că 1) implică un prim raport de alință cu demonul (Nora se încrede în doamna Linde, e

322. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mii de platouri*, p. 360.

323. Henrik Ibsen, *O casă de păpuși*, p. 120.

singura căreia îi împărtășește secretul ei), 2) „demonul exercită funcția de margine a unei haite animale”³²⁴ (doamna Linde e la marginea feminității vremii ei, văduvă singură și trăind, prin muncă, precum un bărbat), 3) „această nouă margine dintre cele două grupuri orientează contaminarea dintre om și animal în sânul haitei”³²⁵ (începând cu această contaminare a Norei, orice altă posibilă contaminare se va face pe această margine înspre anomal, înspre independență, înspre solitudinea în care femeia își chestionează vechea înlănțuire față de Idealul Eului și propriile dorințe), și 4) această nouă margine dintre grupuri

„orientează contaminarea dintre animal și om în sânul haitei. Există o întreagă politică a devenirilor animale, ca și o întreagă politică a vrăjitoriei: această politică se elaborează prin intermediul unor asamblaje care nu sunt nici cele ale familiei, nici cele ale religiei, nici cele ale statului. Ele constituie, mai curând, expresia unor grupuri minoritare, sau oprimăte, sau interzise, sau revoltate, sau care se situează permanent în marginea instituțiilor recunoscute, cu atât mai secrete cu cât sunt mai extrinseci, altfel spus, mai anomice.”³²⁶

Practic, este nevoie de ispita unui demon, unui anomal, pentru a te rupe sau îndepărta de instituțiile instaurate, iar Nora are nevoie de oglinda unei femei singure care știe ce vrea și își poartă demn întristarea și eșecul pentru a se putea vedea pe ea înfruntând cu curaj singurătatea și aventura de căutare a propriei sale dorințe.

Mergând mai departe în acest exercițiu de a aplica teoria devenirii-animal la *O casă de păpuși*, mi se pare interesant să menționez funcțiile anomalului: în primul rând, acesta mărginește mulțimea (doamna Linde reprezintă ce

324. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mii de platouri*, p. 324.

325. *Ibidem*.

326. *Ibidem*.

e monstruos, înfricoșător în a fi femeie în vremea ei), în al doilea rând este condiția necesară a unei alianțe (transformarea Norei începe cu împărtășirea secretelor ei doamnei Linde), iar în al treilea rând anomalul „conduce și transformările devenirii și trecerile mulțimilor mereu mai departe pe linia de fugă”³²⁷, adică exact ceea ce face doamna Linde atunci când îl împiedică pe Krogstadt să își ia înapoi scrisoarea – Krogstad pe care tot ea îl inițiază în devenirea-femeie, inspirându-l să renunțe la ranchiună, răzbunare și orgoliu de dragul dorinței de iubire. „Este imposibil să se mai continue cu aceste taine și subterfugii”³²⁸, spune doamna Linde, trasând până la capăt linia de fugă a Norei. Așa cum devii câine nu imitând câinele sau reprezentându-l sau tratându-l ca pe o metaforă, ci compunându-te cu ceva, compunere din care rezultă particule canine (Vladimir Slepian devenind, în povestirea sa, câine prin felul în care își lega șireturile de la mâini cu gura-bot), la fel Nora devine-femeie nu imitând-o pe doamna Linde (care la rândul ei e pe cale să se transforme, reintrând într-o căsnicie modificată, conștientă, egală, care vede și bune și rele și le îngăduie, ce pare a prefigura minunea-minunilor sperată de Nora și Torvald), ci compunându-se cu plecarea, singurătatea, munca și mai ales cu imperativul adevărului în care crede doamna Linde, din care rezultă particulele noului tip de femeie marginală (a aceluși timp), feminista. În acest sens, putem vorbi la Nora mai mult decât despre o devenire-femeie: mergând pe linia de fugă a doamnei Linde, Nora devine-feministă.

În plus, una din teoremele devenirii enunțată de Deleuze și Guattari arată că deteritorializarea este întodeauna dublă, presupunând coexistența unei variabile majore și a uneia minore ce devin în același timp, fără să schimbe locurile, ci constituind împreună un bloc asimetric de devenire, „și care constituie zona lor de învecinare”³²⁹. În acest sens, blocul

327. *Ibidem*, p. 328.

328. Henrik Ibsen, *O casă de păpuși*, p. 166.

329. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mii de platouri*, p. 407.

de devenire al Norei nu presupune doar plecare și viață solitară. Compunându-se cu devenirea doamnei Linde, care alege de bunăvoie să intre într-o căsnicie imperfectă, blocul de devenire creat, care putea atrage și alte deveniri, era unul al urmării propriei dorințe feminine, și nu unul exclusiv al solitudinii, sau exclusiv al căsniciei. Acest bloc de devenire devine cu atât mai important de menționat cu cât forțele care acționează par a fi de semne contrare, cum clarifică următoarea teoremă, care spune că forța deteritorializantă și forța deteritorializată sunt departajate de dubla deteritorializare nesimetrică, chiar dacă e aceeași forță ce-și schimbă valoarea în funcție de „moment”, iar „cel mai puțin deteritorializat precipită întotdeauna deteritorializarea celui mai deteritorializat, care reacționează cu atât mai mult asupra acestuia”³³⁰. Astfel, doamna Linde se mărită cu Krogstadt datorită sau din cauza Norei: atât ca să o salveze, cât și pentru că forța de deteritorializare a Norei acționează echilibrant în doamna Linde, care-și dorește, dimpotrivă, să aibă pentru cine trăi, având în vedere că ea deja și-a trăit momentul (prea) prelungit de introspecție și sondare a propriei dorințe. Verificarea acestor teoreme pe deteritorializările și reteritorializările din piesa lui Ibsen aruncă o lumină nouă peste recomandarea lui Robert McKee de a contura un final ironic încheind un fir narativ secundar într-un fel opus (de forță contrară) unuia principal. Ce înțeleg acum că sugerează McKee este crearea unui bloc de devenire complet, sau a unui asamblaj ce conține în el atât forța de deteritorializare, cât și pe cea de reteritorializare ce acționează asupra teritoriului ideatic al piesei.

Tarantela, dansul metaforic care ar putea fi privit ca o zbatere din sforile păpușarului, poate avea însă și o altă semnificație, mai aliniată cu devenirea. Deleuze și Guattari fac și ei referire la originea dansului din sudul Italiei, presupus a fi un rit dionisiac ce a renăscut deghizat într-un ritual de

330. *Ibidem*.

vindecare de mușcătura păianjenului lup – numit anterior tarantulă, dar fără legătură cu tarantula de azi, și fără să aibă pretinsa mușcătură mortală a celor care au perpetuat legenda ritualului³³¹. Dansând, arată teoreticienii devenirii, dansatorul nu imită păianjenul și nu devine păianjen, dar „tot ce era important s-a întâmplat în altă parte: devenirea-păianjen a dansului, cu condiția ca păianjenul să devină el însuși sunet și culoare, orchestră și vopsea”³³². Ibsen, care scrisese piesa în Italia, probabil că știa câte ceva despre acest dans. În plus, în prima notație pe care o face despre *O casă de păpuși*, în data de 19 octombrie 1878, există următoarea imagine: „O mamă în societatea contemporană, ca acele insecte care se târâsc și mor imediat ce și-au făcut datoria pentru progresul speciei”³³³. În vreme ce există mai multe specii de insecte la care masculul moare imediat după împerechere, situațiile în care femela moare aproape de momentul nașterii sunt întâlnite tocmai la păianjeni, unde femelele mai multor specii europene mor atunci când puii trebuie hrăniți, pentru ca ei să se poată hrăni cu carcasa ei³³⁴. Dacă cele două influențe (originea tarantellei și *insight*-ul lui Ibsen despre femelele-păianjen) au fost într-adevăr condensate în personajul Norei, este interesant faptul că Ibsen a ales să nu menționeze explicit această metaforă, ca în cazul metaforei păpușii, ceea ce face mai degrabă ca relația dintre Nora și femela-păianjen să fie, exact ca în descrierea făcută de Deleuze tarantellei, un bloc de devenire. Aceasta nu este singura utilizare a devenirii în această piesă, cea de-a doua și cea mai importantă fiind sugerată în final.

Amintind o scrisoare a lui Cehov în care acesta spunea că o eră nouă este dată, în teatru, de descoperirea unor noi

331. Timothy J. Rishton, „Plagiarism, Fiddles and Tarantulas”, *The Musical Times*, CXXV, 1984, pp. 325-27.

332. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mii de platouri*, p. 405.

333. Robert Ferguson, *Henrik Ibsen*, p. 230 („A mother in contemporary society like certain insects that crawl off and die once they have done their duty for the furtherance of the race”).

334. <https://www.britannica.com/animal/spider-arachnid/Eggs-and-egg-sacs>.

finaluri³³⁵, profesorul Ion Vartic arată că exact asta a făcut Ibsen, punând personajele să discute la final, în loc să-și rezolve problemele cu gloanțe sau îmbrățișări. Noul final a însemnat crearea dramei moderne. Dincolo de discuția din final, mai e însă ceva nou și extrem de curajos în finalul-final al piesei: plecarea Norei.

În lumina teoriei devenirii, piesa lui Ibsen pare a avea un caracter liminal în sensul dramaturgiei clasice – călătorie a eroului, rit de trecere, metafora ca simptom –, dar și unul contemporan, imanent – metonimie, devenire, dorință metonimică de a deveni. În spiritul anulării dihotomiilor în care operează Rosi Braidotti, există un concept de care Braidotti se simte foarte atrasă³³⁶ (pandant la falusul lui Lacan), ce anulează dihotomia metaforă-metonimie: este vorba despre conceptul de met(r)amorfoză al lui Bracha L. Ettinger.

Pictoriță și psihanalistă, Bracha L. Ettinger propune, într-un articol început și publicat parțial în 1989 („Matrix and Metramorphosis”) conceptele de matrice și metramorfoză pentru a descrie „anumite aspecte ale experienței umane simbolice și pentru a relativiza conceptul dominant de falus”³³⁷. Pornind de la Lacan și raportându-se la gânditori foarte diferiți, de la Winnicot la Deleuze și Guattari, Ettinger modelează matricea pe dimensiuni ale stadiului prenatal, privind-o ca pe corespondentul simbolic al falusului. Dacă acesta se exprimă prin metaforă și metonimie, matricea se exprimă prin metramorfoză. Dacă falusul e masculin și implică unicitatea, totalitatea, asemănarea și castrarea simbolică, matricea presupune multiplicitate, pluralitate, diferență, relație cu un altul necunoscut, „proces de schimbare cu Eu și Non-Eu dezvoltându-se în coexistență,

335. Ion Vartic, *Ibsen și teatrul invizibil*, p. 133.

336. Rosi Braidotti, *Metamorphoses*, p. 114.

337. Bracha L. Ettinger, *Matrixial Subjectivity, Aesthetics, Ethics: Volume I 1990-2000*, ed. de Griselda Pollock, Palgrave Macmillan, 2020, p. 93 („I propose the concepts *Matrix* and *Metramorphosis* to describe certain aspects of human symbolic experience and to relativize the prevailing status of the concept of the Phallus in Lacan’s (and Freud’s) psychoanalytic theories”).

și schimbări în granițele, limitele și pragurile din interior și din jurul lor”³³⁸.

Termenul de metramorfoză, arată Ettinger, se referă la procese legate de Matrice, la „devenirea-prag a granițelor”³³⁹. Matricea însăși, introdusă între falus și simbol, creează metramorfoza, în lipsa căreia „parțial-obiectele devin periculoase: se consideră întregi și se comportă ca niște metafore sau metonimii”³⁴⁰.

Este exact ceea ce se întâmplă cu Nora înainte de apariția matricei-prag: pragul peste care pășește în lumea largă, deschizându-se la o evoluție în care nu e singură. La fel cum uterul-matrice permite coexistența împreună a două entități, lumea pe care doamna Linde i-o deschide Norei este o lume-matrice-uter în care Nora va putea să trăiască alături de non-eu, să descopere, alături de doamna Linde, sau poate alături de propriul eu viitor, încă necunoscut, un nou fel de a ființa în lume, în care ea nu va mai fi doar o păpușă (metaforă) și nu își va dori mereu altceva impus de alții (metonomie), ci în care va fi mereu nomadă, mereu liminală, mereu în metramorfoză, deschisă la evoluția în cooperare cu non-eu, cu încă un altul și mai ales cu încă o alta.

„Matricea, a cărei semnificație primară este pântecul/uterul, nu e un organ, ci un simbol și un concept înrudit cu Realul feminin și cu structurile Imaginarului. Uterul/ pântecul semnifică de obicei o zonă mitică a arhaicului, senzații nediferențiate ce precedă subiectivitatea și sunt în afara ordinii oricărei posibile simbolizări sau chiar descoperiri.”³⁴¹

338. *Ibidem*, p. 101 („with processes of change of *I* and *non-I* emerging in co-existence, and of change in their borderlines, limits, and thresholds within and around them”).

339. *Ibidem*, p. 99.

340. *Ibidem*, p. 120 („It is only in a system without Matrix that part-objects become dangerous: they are taking themselves to be whole and they behave as metaphors or metonymies”).

341. *Ibidem*, p. 121 („The Matrix, whose primary meaning is womb/ uterus, is not an organ but a symbol and a concept related to a feminine Real and to Imaginary structures. Uterus/ womb usually signifies a mythical area of archaic, undifferentiated sensations prior to subjectivity and outside the order of any possible symbolization or even discovery”).

Aici cred că a fost marea intuiție a lui Ibsen, cea enunțată de Cehov în scrisoarea menționată de profesorul Ion Vartic: găsind un nou final, Ibsen schimbă fața teatrului nu doar prin nașterea dramei moderne, nu doar scriind prima mare piesă feministă, ci și făcând trecerea, intuitiv, dinspre metaforă și metonimie înspre metramorfoză. Finalul deschis, pășirea Norei peste o graniță ce devine prag liminal, ieșirea ei într-o devenire nesimbolizată și neteoretizată în niciun fel de Ibsen, reprezintă, după mine, trecerea dramei din faza clasică a liminalității (dramă a trecerii și individuării) în faza modernă, a devenirii. La fel ca *Top Girls*, această piesă este un prag nu doar în psihologia unei femei, nu doar în modul ei de a se percepe pe sine și de a trăi (de la metaforă la metramorfoză), ci și în acela de a face teatru, de la un mod al reprezentării la unul în care – după ușa trântită din final – nu mai e nevoie de reprezentare, iar singura scenă pe care devenirea poate fi descoperită mai mult este scena minții. Cred că acesta, mai mult decât melodramatismul noului final, a fost motivul pentru care lui Ibsen i s-a părut „un act barbar de violență”³⁴² schimbarea finalului în Germania („finalul german”). E totuși un final schimbat pe care l-a scris el însuși, la cererea actriței Hedewig Niemann-Raabe, care refuza să joace, cu temeiul că ea însăși nu și-ar părăsi niciodată copiii – cu Nora renunțând să plece în clipa în care Torvald o duce să-i arate copiii dormind –, poate anticipând schimbări și mai rele. Din fericire, piesa a rămas în istoria teatrului cu finalul original.

Cred că aceasta este piesa cu care începe ceea ce dramaturga și teoreticiană Alexandra Pâzgu numește în lucrarea ei de doctorat, de puternică influență deleuziană, „dramaturgia devenirii”:

„Dramaturgia ca lucrare a acțiunilor implică faptul că teatrul se constituie pe sine ca un construct ce interacționează cu realitatea. Devenirea include o forță performativă ce creează semnificație dincolo de tărâmul reprezentării. Devenirea implică acțiuni și o

342. Robert Ferguson, *Henrik Ibsen*, p. 245.

conexiune specifică între aceste acțiuni. Acestea apar sau sunt vizibile prin efectele pe care le lasă asupra corpurilor. Astfel, o dramaturgie a devenirii este o dramaturgie a efectelor unui proces de transformare ce a avut loc înainte să fie perceput de corpul implicat.”³⁴³

Dacă acest corp este dramaturgia devenirii, cred că procesul ei de transformare a început odată cu ușa trântită de Nora, gest ale cărui reverberații se fac simțite și astăzi pe scenele de teatru și pe scenele minților din jurul nostru.

În altă parte, Alexandra Pâzgu afirmă că, dintr-o anumită perspectivă, Brecht ar putea fi considerat un precursor al teoriei deleuziene a devenirii, „de vreme ce pentru Brecht lumea este mereu în continuă schimbare, și noi, ca spectatori, ar trebui să avem uneltele cu care să destabilizăm orice narațiune proiectată”³⁴⁴. Cu ieșirea Norei în minte, aș îndrăzi să spun că, înaintea lui Brecht, un astfel de precursor a fost Ibsen.

Mai mult decât o imagine-semnătură, acea ușă trântită a lăsat în urmă lumea teatrului, aducând-o pe Nora în realitate, gata, împreună cu o alta (viitoarea Nora?; Laura Kieler?; o spectatoare din 2023?), de metramorfoză și de devenire-femeie.

Deleuze și Guattari vorbesc însă și de scriitura ca devenire, și aș încheia această secțiune cu intuiția deleuziană a lui Nietzsche: „să simți doar îndemnul de a te transforma tu însuși și să vorbești sincer din alte trupuri și suflete, și ești dramaturg”³⁴⁵.

343. Alexandra Pâzgu, *Dramaturgy As Thinking*, p. 170 („Dramaturgy as a work of actions implies that theatre constitutes itself as a construct that interacts with reality. Becoming includes a performative force of creating meaning beyond the realms of representation. Becoming implies actions and a specific connection between these actions. These actions appear or are visible via the effects they leave on bodies. Thus, a dramaturgy of becoming is a dramaturgy of the effects of some process of transformation that happened before it was perceived by the body involved”).

344. *Ibidem*, p. 105 („since for Brecht the world is always in continuous change, and we, as spectators, should have the tools to destabilize any projected narrative”).

345. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 63.

III.4. Amestecul conceptual – analiza unor rescrieri ale pieselor *O casă de păpuși* de Henrik Ibsen și *Medeea* de Euripide

Un alt posibil instrument al dramaturgiei liminalității este amestecul conceptual. Într-o afirmație a lui Lakoff citată în secțiunea dedicată metaforei, acesta spunea că factorii tra- valului visului teoretizați de Freud corespund cu mecanisme prin care științele cognitive au constatat că funcționează gândirea noastră inconștientă: simbolizarea corespunde metaforei conceptuale, deplasarea corespunde metonimiei conceptuale, inversarea corespunde ironiei, iar condensarea corespunde amestecului conceptual. Acesta din urmă este, alături de metafora conceptuală, un posibil instrument al dramaturgiei liminalității pe care îmi propun să îl analizez în lucrarea de față. Consider că și celelalte două, metonimia conceptuală și ironia, pot fi instrumente extrem de importante pentru autorii dramatici, dar metonimia a fost oarecum acoperită, chiar dacă nu în contextul științelor cognitive, prin secțiunea dedicată devenirii deleuziene, iar ironia, datorită restricțiilor de spațiu și timp presupuse de o cercetare doctorală, îmi rămâne ca temă de cercetare după încheierea acestei lucrări.

În cartea lor din 2002, Gilles Fauconnier și Mark Turner au condensat prima cercetare de amploare din științele cognitive legată de felul în care operăm cu amestecul conceptual (*conceptual blending*). Premisa de la care pornesc autorii este că, în forma sa cea mai avansată, amestecul dublu-domeniu (*double-scope*), această operație mentală le-a dat strămoșilor noștri preistorici din paleoliticul superior extraordinarul avantaj care ne-a făcut ceea ce suntem azi, ne ajută să gândim, să evoluăm și să creăm, toate acestea în timp ce rămâne, ca și metafora conceptuală, un proces în mare parte inconștient³⁴⁶.

346. Gilles Fauconnier, Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002, p. v.

Autorii încep prin a da niște exemple de amestecuri conceptuale din diferite domenii, după care analizează principiile constitutive ale amestecurilor, tipuri de amestecuri în funcție de complexitate, relațiile vitale care funcționează în cadrul acestora și comprimarea acestor relații vitale, precum și principiile directe ale amestecurilor conceptuale. În această secțiune, îmi propun să trec în revistă în linii foarte mari câteva aspecte ce pot duce la o înțelegere minimală a acestei teorii, selectând apoi acele elemente relevante pentru teatru și, în particular, pentru rescrierea unei piese cunoscute, activitate care, după părerea mea, reprezintă o aplicare meta a amestecului conceptual la scrierea dramatică. Ulterior, voi verifica premisa mea, analizând pe scurt trei rescrieri ale unor piese liminale, rescrieri pe care le consider, la rândul lor, aparținând dramaturgiei liminalității: *O casă de păpuși*, *Partea de doua* de Lucas Hnath, respectiv *Medea*, *A New Version* de Rachel Cusk și încă o rescriere a piesei *Medeea*, *By the Bog of Cats* de Marina Carr.

III.4.1. Amestecul conceptual și rescrierea piesei

La Freud, condensarea era acel factor al travaliului visului prin care elemente aparținând, spre exemplu, unor persoane diferite se condensează și coexistă într-o aceeași persoană din vis, precum în celebrul vis al Irmei. Amestecul conceptual funcționează pe același principiu: nu doar amestec propriu-zis, dar și compresie conceptuală (*conceptual compression*)³⁴⁷. La fel ca procesul de condensare, care de cele mai multe ori se referea la crearea unei noi identități, la integrarea inconștientă a acestora și la o funcție a imaginației care le face pe toate posibile, amestecul conceptual are în vedere, spun autorii teoriei, „cele trei «I» ale minții”³⁴⁸: identitate,

347. *Ibidem*, p. xiii.

348. *Ibidem*, p. 7 („the mind's three I's”).

integrare și imaginație. Toate trei au de-a face, voi arăta în cele ce urmează, și cu procesul rescrierii unei piese de teatru.

Două dintre exemplele de amestec conceptual pe care le oferă autorii înainte de a trece la o analiză riguroasă a mecanismului sunt *chelnerul care schiază (the skiing waiter)* și *ceremonia de absolvire*. Le-am selectat pe acestea pentru o scurtă introducere, pentru că primul vizează fenomenul nu doar la nivel conceptual, ci și la nivelul modelelor de acțiune corporală, iar al doilea are o legătură indirectă importantă cu tema liminalității, deconstruind felul în care ritualurile se bazează pe *integrare conceptuală* – alt nume folosit de autori pentru amestecul conceptual³⁴⁹. *Chelnerul care schiază* este un exemplu de amestec conceptual folosit de instructorul de schi al unuia dintre autori, căruia, fiind începător și dorind să-i sugereze cum anume să-și țină corpul atunci când schiază pe pârtie, i-a sugerat să-și imagineze că este un chelner ce duce o tavă și trebuie să se miște în așa fel încât să nu verse conținutul. Indicația, arată autorii, presupune un proces de integrare conceptuală. Mai exact, „instructorul folosește cu pricepere o analogie ascunsă între un aspect mic al mișcării chelnerului și poziția dorită de schiat”³⁵⁰, analogie ce nu ar avea sens în afara amestecului creat. Doar atunci când rulează în minte amestecul conceptual chelner-schior, novicele va înțelege că va obține poziția dacă „duce tava mental, în timp ce schiază fizic”³⁵¹: totul se bazează pe integrarea mișcării și renunțarea la alte elemente (mese, recuzită etc.) ce caracterizează activitatea chelnerului. Util în controlarea acțiunii corporale, acest tip de amestec este, de altfel, folosit intensiv în artele performative, unde indicații precum cea dată de profesorul de schi sunt adesea folosite de regizori, coregrafi și performerii înșiși pentru a crea interpretări mai precise și expresive.

349. *Ibidem*, p. 18.

350. *Ibidem*, p. 21 („The instructor is astutely using a hidden analogy between a small aspect of the waiter’s motion and the desired skiing position”).

351. *Ibidem*, p. 21 („when the novice tries to carry the tray mentally while skiing physically”).

Ceremonia de absolvire este, la rândul ei, un amestec conceptual între a merge la școală și a participa la un eveniment special. Ceremonia comprimă în doar două ore patru ani de studiu: discursul unui profesor, alături de colegi și familie, totul încheiat cu o și mai comprimată trecere ce sugerează transformare – ridicarea studentului, drumul parcurs pe scenă, o conversație extrem de comprimată cu un oficial al universității, apoi plecarea, acum în noul rol de absolvent. Această descriere arată foarte clar cum ritualurile sunt construite pe baza unor amestecuri conceptuale, care ne pot ajuta cel mai bine să ne reprezentăm, în gesturi și scenarii comprimate, situațiile liminale – și poate nu doar în ritualuri, ci și în opere literare și teatrale, căci imaginea crisalidei, dacă ne gândim doar la crisalidă și procesul ei de transformare, poate fi o metaforă. Dacă punem alături metamorfoza crisalidei cu metamorfoza femeii, obținem mai degrabă un amestec conceptual care, în loc să obiectifice crisalida sau femeia, creează un hibrid identitar mai degrabă în spiritul Donnei Haraway sau al lui Rossi Braidotti, iar hibridul este creat, firește, prin amestec conceptual.

Pornind de la ghicitoarea călugărului budist descrisă de Arthur Koestler în *The Act of Creation*, autorii propun o structură a modelului amestecului conceptual. Ghicitoarea spune că un călugăr budist pornește în zori pe un munte, ajunge în vârf la apus, meditează câteva zile și, în zorii unei noi zile coboară, ajungând la poale, la apus. Întrebarea este dacă există un loc pe care călugărul îl ocupă la aceeași oră, în cele două călătorii separate³⁵². Soluția, arată Fauconnier și Turner, se poate găsi mai ușor dacă ni-l imaginăm pe călugăr urcând și coborând simultan, adică întâlnindu-se cu sine însuși pe drum, scenariu a cărui imposibilitate este irelevantă pentru scopul integrării conceptuale. Folosind acest exemplu, autorii desfac modelul rețea al integrării conceptuale, explicându-i principiile. Totul începe cu *spațiile*

352. *Ibidem*, p. 39.

mentale, mici pachete conceptuale construite în timp ce gândim și vorbim – în cazul de față, un spațiu mental pentru urcare și altul pentru coborâre, unite de *cadre (frames)* ale cunoașterii schematice generale pe termen lung³⁵³, cum este *a merge pe o cale*, și ale cunoașterii specifice pe termen lung, cum ar fi o astfel de experiență proprie, pe un anumit munte. În construirea unui amestec conceptual, avem mai multe astfel de spații ce constituie intrările. Cea mai simplă rețea de integrare conceptuală conține două spații de intrare, spațiul generic și amestecul³⁵⁴, unde spațiul generic conține tot ceea ce au în comun intrările (omul, poziția lui, calea pe munte, o zi de mers și mișcarea)³⁵⁵, iar amestecul reprezintă spațiul mental rezultat, unde două zile sunt proiectate asupra uneia. Structura emergentă conține elemente pe care niciuna dintre intrări nu le conține, operând pe baza compoziției (elementele din cele două spații de intrare), a completării (cele două trasee, ascendent și descendent, se completează în scenariul cunoscut al întâlnirii dintre doi oameni pe o cale) și a elaborării (când întâlnirea celor doi e proiectată, printr-o simulare mentală, asupra aceluiași călugăr)³⁵⁶. O astfel de simulare, arată autorii în următorul capitol, a fost operată de strămoșii noștri când au început să combine într-un unic amestec căderea unui copac – cauza – cu posibilele daune – efectul. În ce privește tema lucrării de față, liminalitatea, autorii arată că ritualurile sunt adesea construite pe integrarea cauzei cu efectul – spre exemplu buchetul miresei: „Parte din efect – să ții buchetul de mireasă – devine parte din cauză – evenimentul prinderii”³⁵⁷.

„Ritualurile integrează cauza și efectul, astfel încât orice aspect al reprezentației poate fi experimentat simultan drept cauza și efectul ei atât în amestec,

353. *Ibidem*, p. 40.

354. *Ibidem*, p. 47.

355. *Ibidem*, p. 41.

356. *Ibidem*, pp. 43-44.

357. *Ibidem*, p. 80 („Part of the effect – carrying the bridal bouquet – becomes part of the cause – the event of catching”).

cât și în viața viitoare. Simularea amestecului presupune, astfel, o adâncă semnificație. Scenariul e însă una, iar rulara alta, și reprezentarea poate conține evenimente ce nu sunt în scenariu. Acesta este un exemplu pentru ceea ce am numit structuri emergente în amestecuri.”³⁵⁸

Voi reveni la această legătură între cauză și efect, amestec conceptual și ritual, în analiza spectacolului *Bacantele (fără mască)*.

Relația cauză-efect este însă doar una dintre relațiile conceptuale pe care le folosim în amestecuri. Cele mai importante astfel de relații sunt numite de Fauconnier și Turner *relații vitale (vital relations)*. Redau integral lista acestora³⁵⁹: „Schimbare, Identitate, Timp, Spațiu, Cauză-Efect, Parte-Întreg, Reprezentare, Rol, Analogie, Dizanalogie, Proprietate, Similaritate, Categorie, Intenționalitate și Unicitate”³⁶⁰. Voi aminti rapid felul în care autorii explică cum funcționează acestea, considerându-le de o mare importanță pentru autorii dramatici care își doresc să folosească instrumentul amestecului conceptual – pentru că „integrarea conceptuală stă în inima imaginației”³⁶¹. Pornind de la un exemplu de amestec conceptual numit *Bypass* – un poster pentru o campanie socială legată de educație care înfățișa trei copii de șapte ani în sala de operație, în halat chirurgical, aplecați asupra unui pacient, cu *headline*-ul „Joey, Katie și Todd îți vor efectua *bypass*-ul”³⁶² –, autorii arată cum acest amestec

358. *Ibidem*, p. 85 („Rituals integrate cause and effect, so that any aspect of the performance can be experienced as simultaneously a cause and its effect in both the blend and the future life. Running the blend therefore assumes deep significance. Scripting it is one thing, running it is quite another, and the performance may contain events that are not in the script. This is an example of what we have called emergent structure in blends”).

359. Păstrează grafia cu inițială majusculă a autorilor, pentru a diferenția astfel termenii, destul de uzuali, folosiți ca relații vitale, de folosirea lor în alte contexte.

360. Gilles Fauconnier, Mark Turner, *The Way We Think*, p. 101

361. *Ibidem*, p. 89 („Conceptual integration is at the heart of imagination”).

362. *Ibidem*, p. 67 („Joey, Katie and Todd will be performing your bypass”).

folosește o relație de tip cauză-efect (de la copiii în școală la medicii de mai târziu), una temporală (deceniile dintre cele două spații mentale implicate), una spațială (deplasarea de la școală la sala de operație), una de identitate (copii într-o etapă, medici în alta), și una de schimbare (copiii devin medici). Toate aceste relații conțin comprimări – relațiile cauză-efect și de timp sunt comprimate în sine, adică mișcote, spații fundamentale diferite sunt comprimate într-unul singur, iar identitatea și schimbarea sunt comprimate în unicitate (copiii devin acei doctori unici, care ar fi putut avea un start mai bun)³⁶³. Multe dintre relațiile vitale se comprimă, în amestec, în unicitate³⁶⁴.

Dintre toate relațiile vitale, aceea de reprezentare e poate cel mai evident legată de teatru:

„Vedem un actor pe scenă și spunem «Richard II este în închisoare». Ne uităm la o statuie de marmură și spunem «Sunt pe cale să se sărute». Intrăm în «lumea reprezentărilor» construind spații amestecate în rețele de integrare. Nu pierdem din vedere intrările. Păstrăm active spațiile mentale în care [...] actorul e un american angajat la Hollywood și nu Richard II, și în care marmura este doar marmură.”³⁶⁵

Ajunși la tema teatrului, mi se pare important să amintesc că există un capitol consistent despre amestecul conceptual în volumul lui Bruce McConachie, *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, din care rețin afirmația ambițioasă că amestecul conceptual este mult mai potrivit pentru înțelegerea caracterului dual al

363. *Ibidem*, pp. 92-93.

364. *Ibidem*, p. 101.

365. *Ibidem*, p. 97 („We see the actor on stage and say «Richard II is in prison». We look at the marble statue and say «They are just about to kiss». We enter the «world of representations» by constructing blended spaces in integration networks. We do not lose sight of the inputs. We keep active the mental spaces in which the paint is just paint and not the Queen, in which the actor is an American employee in Hollywood and not Richard II, and in which the marble is only marble”).

teatrului (anume că îi vedem simultan pe scenă și pe Marlon Brando, și pe Stanley din *Un tramvai numit dorință*) decât celebra „suspendare a neîncrederii” a lui Coleridge, suspendare care „ne spune puține lucruri despre implicarea pozitivă a spectatorului în spectacol”³⁶⁶. Această implicare pozitivă, detaliază mai departe McConachie, înseamnă că noi, ca spectatori, „oscilăm milisecundă de milisecundă între amestecuri și identități singulare, nu între scepticism și credință”³⁶⁷. Într-o notă de subsol, McConachie aplică schema amestecului dublu-domeniu la teatru, arătând că identitatea reprezintă spațiul generic, actorul și personajul sunt cele două spații de intrare, iar al patrulea spațiu este cel al amestecului actor/ personaj³⁶⁸. De altfel, și Fauconnier și Turner se referă la un moment dat explicit la teatru și la faptul că atunci când vine vorba de vizionare unui spectacol, „abilitatea de a trăi amestecul conceptual oferă motivul pentru întreaga activitate”³⁶⁹, această abilitate fiind pusă la încercare într-un mod extrem de complex la teatru (unde avem atâtea spații de intrare posibile din care să selectăm permanent, inclusiv dinspre ceilalți spectatori). Aș mai aduce aici în discuție un termen folosit de autorii teoriei: ancora. Exemplul cel mai bun pentru această lucrare ar fi tot din lumea teatrului: „Pentru spectator, corpul perceput care trăiește, se mișcă și vorbește este o supremă ancoră materială”³⁷⁰, relația vitală cea mai importantă fiind aceea de reprezentare. Încă ceva: acest amestec în care performența este și-si poate fi privit și invers, ca un spațiu nici-nici. Așa cum arătam în primul capitol al lucrării, Schechner se referă la această situație printr-o dublă negație: „nu nu e”

366. Bruce McConachie, *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 43 („which tells us little about a spectator’s positive engagement in performance”).

367. *Ibidem*, p. 44 („As viewers, we oscillate millisecond by millisecond among blends and singular identities, not between skepticism and faith”).

368. *Ibidem*, p. 218.

369. Gilles Fauconnier, Mark Turner, *The Way We Think*, p. 267 („In drama, the ability to live in the blend provides the motive for the entire activity”).

370. *Ibidem*.

Hamlet. În orice caz, și privit ca un spațiu mental între și în același timp în afara actorului și personajului, și privit ca un spațiu între și în același timp acoperind și actorul și personajul, amestecul performer-personaj aparține, în mod clar, unui *betwixt-and-between*.

În ceea ce privește aplicabilitatea mai specifică și complexă a teoriei amestecului conceptual la rescrierea unei piese, aceasta ține de unul dintre cele patru tipuri de rețele conceptuale: simplex, oglindă, simplu-domeniu și dublu-domeniu.

Rețeaua simplex este cea în care unul din spațiile de intrare oferă cadrul, iar celălalt, elementele. Spre exemplu, un spațiu de intrare este familia (cadru oferit de istoria culturală și biologică a omenirii), iar celălalt spațiu este format din indivizi particulari pe care vor fi proiectate rolurile din cadrul. La final, nu îi vom mai privi doar ca pe doi indivizi separați, ci amestecul va conține noi relații (de părinte-copil etc.) pe care le percepem între ei³⁷¹. Simplitatea acestei rețele face ca de multe ori aceasta să nici nu fie percepută ca un amestec conceptual.

Rețeaua oglindă este „o rețea de integrare în care toate spațiile – *input*, generice, și amestec – împărtășesc un cadru organizator”³⁷². În exemplul călugărului budist, cadrul organizator era „*un bărbat merge pe un drum de munte*”³⁷³, inherent cadrului mai elaborat din amestec: „*doi bărbați se întâlnesc pe un drum de munte*”³⁷⁴. Ambele spații de intrare se oglindesc, iar amestecul le oglindește și el, împărtășind cu ele aceeași topologie, dar putând, firește, să difere la un nivel mai specific. Atunci când acestea sunt contradictorii, sunt numite *ciocniri* (*clashes*): spre exemplu, sensurile diferite de mers din cele două spații mentale de intrare din exemplul călugărului budist sau timpul diferit al celor două călătorii.

371. *Ibidem*, p. 120.

372. *Ibidem*, p. 122 („A mirror network is an integration network in which all spaces-inputs, generic, and blend-share an organizing frame”).

373. *Ibidem*, p. 123 („*man walking along a mountain path*”, s.a.).

374. *Ibidem* („*two men meeting on a mountain path*”, s.a.).

Ciocnirile se rezolvă ori păstrând un singur element (un singur timp, în cazul călugărului), ori aducându-le pe amândouă (două direcții opuse de mers, simultan, pentru același om, folosind cadrul specific al întâlnirii între doi oameni ce vin din direcții diferite). Pe lângă ciocniri, rețelele oglindă operează și cu comprimări – în cazul călugărului budist, o comprimare a timpului.

Rețeaua cu un singur domeniu este aceea în care amestecul împrumută cadrul organizator dintr-un singur spațiu de intrare, ignorând cadrul organizator al celuilalt. Exemplul dat de autori este compararea competiției dintre doi oameni de afaceri cu un meci de box. Când spunem că un CEO l-a făcut pe celălalt *knockout*, folosim exclusiv cadrul organizator al domeniului-sursă, pentru a înțelege mai bine „ținta”, exact ca în cazul metaforei conceptuale, care, arată autorii, se bazează de cele mai multe ori pe acest prototip al rețelei cu un singur domeniu³⁷⁵. Acest tip de rețea poate fi de două tipuri: unul în care intrările nu sunt legate de o istorie comună (boxul și cei doi CEO nu au nimic în comun) sau unul în care, dimpotrivă, au. Autorii dau exemplul extrem de elaborat al unei surori care-i amintește fratelui cum, în copilărie, își ascundea comorile, spre exemplu noua lui monedă de un penny, atât de bine încât nu le mai găsea, și că acum riscă să facă același lucru cu iubirea pentru logodnica lui, ascunsă atât de bine sub multe mici nemulțumiri exprimate despre ea, încât riscă să nu o mai găsească³⁷⁶. Referitor la acest al doilea tip de rețea cu un singur domeniu, consider că autorii ne oferă aici un foarte prețios *insight* asupra... *insight*-ului. Fauconnier și Turner arată că acest tip de rețea ne dă senzația că ceva (povestea monedei ascunse în copilărie) ne aduce o înțelegere asupra altui fenomen (relația cu logodnica), aceasta fiind dată de faptul că amestecul „aduce inferențe puse la dispoziție de cadrul de intrare”³⁷⁷ (copilul îngropa ce era prețios pentru

375. *Ibidem*, p. 127.

376. *Ibidem*.

377. *Ibidem*, p. 129 („The blend brings to bear inferences that are available from the framing input”).

el), că aduce compresii utile, deja existente (dacă îngroapă ceva, înseamnă că acel ceva este prețios) și că poartă emoții ancorate în cadrul de intrare, emoții ce aduc senzația de clarificare presupusă de un *insight*. De altfel, autorii consideră o caracteristică a amestecurilor în general faptul că „emoțiile puternice ce apar în amestec pot induce sentimentul de *insight* global, pentru că amestecul puternic comprimat rămâne conectat activ la întreaga rețea”³⁷⁸.

Mă bucur să pot aduce această lămurire la structura acestui instrument extrem de prețios în teatru, ca și în alte arte, pentru că îmbină conținutul de impact emoțional cu forma surprinzătoare și memorabilă. Față de scurta prezentare a termenului din prima parte, voi trata aici *insight*-ul dintr-o nouă perspectivă. Am auzit pentru prima dată acest termen în contextul industriei publicitare, la începutul anilor 2000, și de atunci încerc să îl folosesc și să îl explic constant în interacțiunile mele cu oameni de teatru și scriitori sau autori dramatici emergenți. Am avut o extraordinară surpriză în anul 2020 când, contribuind în calitate de doctorandă a Universității de Arte Târgu Mureș la *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*, am descoperit o uimitoare definiție a *insight*-ului într-un loc surprinzător de apropiat. În cadrul cercetării pentru cele două articole dedicate fostului meu profesor de la Masterul de Scriere Dramatică UNATC, domnul Valeriu Moiescu – biografia artistică, respectiv articolul dedicat spectacolului-cult *Bertoldo la curte* –, am descoperit că domnul Moiescu teoretizase un tip de regie, numit *regie activă*³⁷⁹. Consemnate în revista *Teatrul* din 1967, principiile regiei active erau următoarele:

- „1) pregnanța dinamismului ideii prin vizualizare; 2) maximă expresivitate imaginii teatrale șoc (singura

378. *Ibidem* („As we have seen for blends in general, strong emotions emergent in the blend can induce the feeling of global insight, because the highly compressed blend remains actively connected to the entire network”).

379. Maria Manolescu Borșa, „Valeriu Moiescu – biografia artistică”, în *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*, v. <https://www.dmr.ro/artist/moiescu-valeriu/>, accesat la data de 30.04.2023.

formă de urât în teatru este inexpressivitatea); 3) redescoperirea mijloacelor specifice artei teatrale, bazându-se în primul rând pe desăvârșirea profesională a actorului (de la spiritul lăutăresc la actorul total); 4) crearea senzației de adevăr prin descoperirea amănuntului inedit; 5) descoperirea unui sistem de semne propriu fiecărui spectacol – ș.a.m.d.”³⁸⁰

Punctul patru a creat în mine un puternic moment evrica, venind deopotrivă cu emoția și cu înțelegerea faptului că tocmai am dat peste cea mai bună definiție a *insight*-ului, caracterizat printr-o puternică emoție (senzația de adevăr) și descoperire (a amănuntului inedit). Cercetând în descrierea spectacolului *Bertoldo la curte* (Teatrul de Stat, Ploiești, 1963) un astfel de posibil *insight* pe care Valeriu Moiescu să-l fi folosit în practica sa, am descoperit imaginea extraordinară și extrem de curajoasă a Căpitanului Spaventa, care, văzând crucile soldaților pe care i-a trimis la moarte, cruci purtate de bocitoare, le smulge și se înalță pe ele ca pe niște picioroange. Imaginea regizorală era perfect susținută în text: mândru, căpitanul îl întreaba de sus pe Bertoldo ce vede, iar acesta îi răspundea că vede o paiată de bâlci³⁸¹. *Insight*-ul emoționant, surprinzător, cu valoare de adevăr, este aici faptul că mai-marii, căpitanii, cei aflați în poziții de autoritate, mai ales în timpul unui război nedrept, urcă în ierarhie și rang pe cadavrele/ crucile soldaților omorâți. Acesta ar fi fost un *insight* emoționant și clar dacă Spaventa s-ar fi urcat pur și simplu pe niște cruci, devenind mai impunător, iar *insight*-ul ar fi fost creat din amestecul a două spații mentale, ierarhii militare și înmormântare, funcționând într-o relație cu un singur domeniu, ce împrumută doar cadrul ordonator dintr-un domeniu (crucea, ca simbol al morții și ca mod de a

380. Valeriu Moiescu, „Dinamizarea ideii prin regia activă”, *Teatrul*, nr. 12, 1967, p. 44.

381. Maria Manolescu Borșa, „*Bertoldo la curte*: Un spectacol-eveniment ignorat de critică”, în *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*, v. <https://www.dmtr.ro/spectacol/bertoldo-la-curte/>, accesat la data de 30.04.2023.

urca în rang). Aducând însă în discuție un nou spațiu mental, și anume bâlciul, Bertoldo ne ajută, cu istețimea și lejeritatea care-i sunt caracteristice, să înțelegem cel din urmă și cel mai evoluat tip de amestec conceptual.

Rețeaua dublu-domeniu. Explicația lui Fauconnier și Turner pare concepută direct pe imaginea din *Bertoldo la curte*: acest tip complex de rețea are un amestec al cărui cadru organizator (cale de ascensiune ierarhică nedreaptă, la modul concret crucile-picioaroange) împrumută elemente din cadrele ambelor spații mentale (cruce, pentru spațiul de intrare „înmormântare” și picioaroange pentru spațiul „bâlci”) și are o structură emergentă proprie (căpitanul-paiață), iar diferențele dau posibilitatea unor ciocniri care, „departe de a aduce un blocaj în construcția rețelei, oferă provocări imaginației, amestecul rezultat fiind deosebit de creativ”³⁸². În cazul imaginii-șoc din spectacolul lui Valeriu Moisescu, această contradicție între rolurile celor două obiecte (obiect funerar/ obiect de bâlci), ambele însă similare prin relația vitală a categoriei (obiect ritualic) a creat o imagine memorabilă, plină de emoție și conținut politic subversiv, de *insight*, și o posibilă imagine-semnătură (în contextul acestei lucrări) pentru ceea ce poate însemna amestecul conceptual pentru teatru.

Un exemplu de rețea dublu-domeniu, arată autorii, este cel conținut în expresia „cu fiecare investiție pe care o faci, îți sapi singur groapa mai adânc”³⁸³, sau în conceptul căsătoriilor între persoane de același sex, ce combină cadrul unui concept social existent într-un context tradițional cu cel al unui scenariu domestic alternativ.

Mergând mai departe, autorii propun o foarte interesantă și simplă ecuație sau construcție verbală cu care putem

382. Gilles Fauconnier, Mark Turner, *The Way We Think*, p. 131 („Far from blocking the construction of the network, such clashes offer challenges to the imagination; indeed, the resulting blends can be highly creative”).

383. *Ibidem*, p. 133 („With each investment you make, you are digging your grave a little deeper”).

verifica dacă o simplă încadrare, o analogie sau o metaforă sunt amestecuri conceptuale: formula, des folosită în limba engleză, XYZ, cu sensul de „X este Y-ul lui Z”³⁸⁴, ca în expresiile „nevoia este mama invenției” sau „el era un Einstein al secolului al cincelea î.d.Hr.”³⁸⁵. În această construcție de tipul X este Y-ul lui Z, X și Z sunt elemente dintr-un spațiu de intrare, iar Y din alt spațiu, formula conținând extrem de clar și eficient amestecul creat. Acest amestec are loc și în construcții mai discrete precum „Paul este tatăl lui Sally”. În același fel, formula XYZ poate da naștere unei rețele oglindă: autorii dau exemplul unui tată care, pierzându-și prima fiică, nu reușește să se conecteze emoțional cu fiica rămasă, până în momentul în care aceasta depășește vârsta dispariției primei fiice. Văzând-o cu ochi noi și învățând să o iubească, tatăl îi va spune „tu ești fiica mea de mult pierdută”³⁸⁶. Cea de-a doua fiică (X) a devenit pentru tată (Z) ce era prima fiică (Y), X și Z fiind termeni din spațiul de intrare al prezentului, iar Y, fiica pierdută, din cel al trecutului. În secțiunea următoare, vom vedea cum funcționează această ecuație în înțelegerea mecanismelor unor rescieri de piese.

Un ultim aspect din teoria lui Fauconnier și Turner care poate fi de interes pentru autorii dramatici sunt principiile după care se ghidează comprimarea, procesul esențial din inima amestecului conceptual. În primul rând, există un principiu general: „aducerea lucrurilor la scară umană”³⁸⁷ într-un singur spațiu mental. Toate amestecurile pe care le facem, le facem ca să înțelegem, să vizualizăm, să putem cuprinde lucrurile mai ușor cu mintea noastră omenească – acesta este, de altfel, și motivul pentru care Lakoff și Johnson arătau că folosim metafora conceptuală. Acest principiu al aducerii la scară umană poate fi integrat prin folosirea unor principii secundare. În funcție de situație,

384. *Ibidem*, p. 144 („X be the Y of Z”).

385. *Ibidem* („Necessity is the mother of invention”; „He was the Einstein of the fifth century B.C.”).

386. *Ibidem*, p. 145 („you are the long-lost daughter of me”).

387. *Ibidem*, p. 312 („Achieve Human Scale”).

acestea pot fi comprimarea lucrurilor difuze sau greu de înțeles, urmărirea *insight*-ului, întărirea uneia sau mai multor relații vitale, găsirea unei povești și trecerea de la mai multe (de exemplu, ființe dintr-o specie) la unul³⁸⁸ (un individ care parcurge toată evoluția, pentru a ne imagina mai ușor traseul lui, scalabil la viața unui individ – exemplul le aparține tot autorilor, dar este analizat în alt capitol al cărții; folosindu-l aici, am făcut o analogie, adică o operație de amestec conceptual, în bunul spirit al teoriei lor).

Consider că mai ales găsirea unei povești, a unui *insight* global, și comprimarea lucrurilor difuze sau greu de înțeles sunt principiile prin care funcționează rescrierile pieselor de teatru. Înainte de a trece la analiza câtorva rescrieri în contextul mai amplu al acestei lucrări (adică luând în considerare nu doar amestecul conceptual, ci și elemente de dramaturgia liminalității exprimate prin alte instrumente), consider că ar fi de folos, inclusiv pentru o introducere la Euripide (legat de cele două rescrieri la *Medeea*, dar și de analiza spectacolului *Bacantele (fără mască)*), ca, folosind o extraordinară analiză în care Erika Fischer-Lichte pune alături foarte diferite actualizări sau rescrieri ale *Bacantelor*, să vedem cum ar arăta XYZ-ul unei rescrieri, ca rezultat al amestecului unei rețele oglindă.

III.4.2. *Dionysus in 69 ca rețea-oglină*

Euripide, datorită temelor tari, intensității emoționale și contradicțiilor fascinante din scriitura sa (spre exemplu, legate de reprezentarea femeilor), dar poate și datorită avantajului cronologic, se află, alături de predecesorii lui greci, printre cei mai rescriși autori. În cazul său, amestecul conceptual funcționează atât de puternic, încât însăși biografia lui este posibil să fi fost rescrisă, prin amestec conceptual cu piesele sale – mă refer la versiunile în care

388. *Ibidem*.

dramaturgul a murit printr-un procedeu sacrificial și dramatic cultivat de el însuși, *sparagmos*-ul, fiind, se spune, sfâșiat de câinii regelui Macedoniei³⁸⁹. E o legendă care îl recomandă pentru această secțiune.

În același timp, îl privesc pe Euripide ca pe un ax de legătură al acestei lucrări: dacă analiza rescrierii ritualului ca tragedie a început cu *Bacantele*, rescrierea piesei merită urmărită mai departe și în exemple din Euripide. Pentru această secțiune, propun o trecere rapidă în revistă a unui spectacol analizat de Erika Fischer-Lichte în volumul său din 2014 numit *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' „The Bacchae” in a Globalizing World*, cu scopul restrâns de a cerceta utilitatea instrumentului amestecului conceptual, și mai ales a formulei XYZ a rețelei oglindă pentru înțelegerea, respectiv crearea unei adaptări sau rescrieri.

În primul rând, prin tema aleasă (*Bacantele* într-o lume globalizată), Fischer-Lichte operează deja o selecție de spații mentale de intrare. Prima este lumea piesei lui Euripide. A doua este un spațiu mai general al unei lumi aflate în proces de globalizare, care, după Fischer-Lichte, are trei consecințe: fragmentarea, disoluția și efortul (fără sorți de izbândă) de a reface sentimentul comunalității; la nivel individual și de grup, disoluția și fluidizarea conceptului de identitate („identități în *limbo* care nu mai pot fi descrise prin dihotomii, care, astfel, intră în colaps”³⁹⁰); și interacțiuni sporite între membrii diferitelor clase sociale, în cadrul cărora ori „«granița» care îi separă este redefinită ca un prag ce invită la transgresiune”³⁹¹, ori se ajunge la ciocniri și conflicte puternice – în cele mai multe cazuri. Toate

389. Elizabeth W. Scharffenberger, „Introduction: The Life of Euripides”, în Rosanna Lauriola, Kyriakos N. Demetriou (coord.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Leiden, Brill, 2015, p. 4.

390. Erika Fischer-Lichte, *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' „The Bacchae” in a Globalizing World*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2014, p. 7 („identities in limbo that can no longer be described through dichotomies, which subsequently collapse”).

391. *Ibidem* („which the «border» that separates them is redefined as a threshold that invites transgression”).

aceste caracteristici, arată Fischer-Lichte, sunt de găsit și în *Bacantele*. Avem, așadar, o rețea-oglină, unde relațiile vitale Identitate și Rol par să fie cele mai puternic exploatare. În continuare, spectacolele selectate de Fischer-Lichte aparțin, toate, spațiului mental-oglină al globalizării, cu cele trei caracteristici de mai sus, toate fiind spectacole politice. Voi alege unul singur, pentru a vedea cum arată ecuația XYZ și cum funcționează spațiile mentale în oglindă, și apoi în oglindă cu amestecul rezultat (spectacolul propriu-zis). În capitolul următor, în care voi analiza și spectacolul realizat după propria mea rescriere la *Bacantele*, cele două relații $X^1Y^1Z^1$ (spectacolul lui Schechner) și $X^2Y^2Z^2$ (spectacolul regizat de Alexandru Mușoiu) vor putea fi puse alături, mental, de cititorii acestei lucrări, ca dovadă pentru eficiența instrumentului amestecului conceptual, dar și a multitudinii de posibile rezultate ce pot fi obținute prin acest instrument, ceea ce exclude riscul normativității și rețetei la indigo. O primă comparație între două rescrieri diferite o voi face în secțiunea următoare, dedicată *Medeei*.

Înainte de a trece însă la al doilea spațiu mental (spectacolul rezultat), consider deosebit de interesant faptul că și primul spațiu mental, piesa lui Euripide, conține o rețea oglindă – ce este Dionisos pentru Hera și apoi pentru comunitate, este Penteu pentru Dionisos și apoi pentru comunitate (din perspectiva ritualică a dezmembrării). În forma XYZ, Penteu este al doilea (dublul lui) Dionisos pentru Teba de azi (din prezentul său, și din prezentul istoric, versus Dionisos, a cărui dezmembrare se întâmplase, cum arată și Fischer-Lichte, în *illo tempore*³⁹².) Acest mecanism ne amintește de argumentul lui Murray (Penteu e dublul lui Dionisos) și de contraargumentul lui Schechner (Penteu e exact antagonistul lui Dionisos). Dacă am opera un amestec conceptual, aducându-i pe Murray și Schechner să discute în același timp și spațiu, am descoperi că ei se referă la același

392. *Ibidem*, p. 17.

amestec de spații mentale, dar operează cu două cadre ordonatoare diferite: Murray se referă la cadrul organizator *un lider este sacrificat*, cu accent pe relațiile vitale de Rol și Analogie, pe când Schechner se referă la cadrul organizator *doi lideri duc o luptă teritorială*, cu accent pe relațiile vitale de Identitate și Dizanalogie.

Trecând acum la cel de-al doilea spațiu mental, la realității geopolitice de care erau interesați creatorii amestecurilor (spectacolelor analizate de Fischer-Lichte), mi se pare importantă o remarcă a teoreticienei, care arată că, în fiecare caz în parte, „[t]extul trebuia sacrificat pentru a lăsa spectacolul să se nască. Fără *sparagmos* și omofagie nu ar fi spectacol. Din acest punct de vedere, a monta un spectacol înseamnă întotdeauna a oficia un sacrificiu ritualic”³⁹³. Reiese de aici un nou meta-amestec conceptual, între teatru și ritual, care este exact operația făcută de ritualiștii de la Cambridge, întoarsă metaforic în felul în care Fischer-Lichte privește procesul montării unui spectacol.

Dintre cele nouă spectacole analizate de Fischer-Lichte, pentru această secțiune aleg să analizez *Dionysus in 69*, în regia lui Richard Schechner. Optez pentru acest spectacol atât pentru că l-am văzut (filmă, în varianta de Palma), pentru că Schechner este cât se poate de prezent, la nivel teoretic, în această lucrare, cât și pentru că este un regizor mai cunoscut în spațiul nostru decât alții analizați de Fischer-Lichte, iar pentru scopul operațional al acestei secțiuni este nevoie de o înțelegere mai rapidă și un amestec conceptual mai ușor de urmărit. În plus, deși cercetătoarea analizează și rescrieri propriu-zise, care pornesc de la rescrierea textului (cum e versiunea lui Wole Soyinka), aleg să discut aici un spectacol, în speranța că pot arăta cum amestecul conceptual, pe care îl consider un important instrument al

393. *Ibidem*, p. 21 („The text has to be sacrificed in order to let the performance come into being. Without *sparagmos* and *omophagia* there would be no performance. In this respect, staging a play always means performing a sacrificial ritual”).

dramaturgiei liminalității, poate fi aplicat și în dramaturgia spectacolului, nu doar în procesul rescrierii textului. De asemenea, într-o manieră non-lineară, ce amintește de structura canonului muzical, anunț prin aceasta capitolul următor, care se va concentra pe analiza unor spectacole, și nu doar a textelor ce stau la baza lor.

Una dintre cele mai faimoase actualizări ale *Bacantelor*, spectacolul regizat de Schechner în 1968 a integrat polii identitari ambivalenți ai lui Dionisos: zeu al comunității și al extazului, dar și al violenței animalice și al sfâșierii celuilalt, Dionisos este vehiculul prin care Schechner și colaboratorii săi au explorat „politica extazului” (sintagmă care a dat titlul unui articol scris de regizor în paralel cu repetițiile la spectacol și pe care Fischer-Lichte își sprjină analiza). Articolul lui Schechner se încheie cu întrebarea „Suntem pregătiți pentru libertatea pe care am apucat-o? Putem face față dansurilor lui Dionisos fără să sfârșim – ca Agave – cu capetele fiilor noștri înfipte în bețele noastre de dans?”³⁹⁴.

Explicând de ce, cu toate că Schechner pune accentul pe oralitate versus o cultură textuală și pe poveștile și replicile personale, asumate ale performerilor, versus replicile unui singur autor canonic, el a avut, totuși, nevoie să plece de la o tragedie antică și un text gata scris, Fischer-Lichte amintește influența ritualiștilor de la Cambridge în anii '60 și, mai ales, faptul că „structurile ritualice erau necesare pentru a canaliza punerea în act a problemelor și a emoțiilor personale, dacă individualismul și comunalitatea puteau fi reconciliate”³⁹⁵.

Din eseul lui Schechner reiese limpede că *The Performance Group* a văzut imediat oglindirea dintre spațiul mental al piesei și cel al realității politice a zilelor lor. În plus,

394. Richard Schechner, „The Politics of Ecstasy”, în *Public Domain: Essays on the Theatre*, Indianapolis, The Bobbs Merrill Company, 1969, p. 228 („Are we ready for the liberty we have grasped? Can we cope with Dionysus' dances and not end up – as Agave did – with our sons' heads on our dancing sticks?”).

395. Erika Fischer-Lichte, *Dionysus Resurrected*, p. 32 („Ritualistic structures were needed in order to channel the enactment of personal problems and emotions should individualism and communality ever be reconciled.”).

citând o mărturie a unuia din actorii grupului, Fisher-Lichte arată că grupul a văzut și o anume oglindire a piesei în propria dinamică de grup, care „fluctua între precizie și ordine, pe de o parte, și abandon impulsiv, pe de altă parte”³⁹⁶. Există aici o sămânță prețioasă de idei, și anume aceea că, poate, amestecul este cu atât mai puternic cu cât oglindește un al treilea spațiu de intrare, ce vine din personalitatea creatorilor – dar asupra acestui aspect voi reveni în cadrul analizei la rescrierea făcută *Medeei* de Rachel Cusk.

O altă situație interesantă în acest spectacol rezidă în amestecul actor/ performer, unde, arată Fischer-Lichte, au existat situații diferite: dacă performerii care îl interpretau pe Dionisos aveau libertatea de a începe cu propriile replici și, pe parcursul spectacolului, se apropiau din ce în ce mai mult de textul tradus al lui Euripide, la Penteu era invers: el începea cu replicile originale până la momentul în care era sedus/ amenințat de Dionisos, moment din care avea libertatea de a-și spune propriile replici³⁹⁷. Putem spune aici că amestecurile actor/ personaj variau în funcție de relațiile vitale ale Identității și Reprezentării. În același fel, actorii schimbau între ei rolurile de la o reprezentație la alta, creând, între reprezentații, amestecuri conceptuale concentrate pe relația vitală a Rolului.

Un alt tip de amestec conceptual era prilejuit de folosirea în spectacol a unor ritualuri ale tribului Asmat „pentru a aduce un sentiment al comunității în timp ce minimizează riscul autodistructivității și fascismului extatic”³⁹⁸, atitudine pe care Schechner o considera reușită din partea respectivului trib, prin întregul lor mod de organizare. De altfel, ritualul lor de adoptare a unor indivizi dintr-un trib de către alt trib, în semn de înfrățire – printr-o trecere ritualică

396. William Hunter Shephard, *apud ibidem*, p. 32 („dynamic which fluctuated between precision and order on one hand and impulsive abandon on the other”).

397. *Ibidem*, p. 34.

398. *Ibidem* („in order to bring about a sense of communality while also minimizing the risk of self-destruction and ecstatic fascism”).

printr-un canal de naștere creat de mai mulți bărbați și mai multe femei din tribul care adopta³⁹⁹ –, a fost reprodus în spectacol. Folosirea lui a generat un nou amestec conceptual: atât nașterea lui Dionisos, cât și moartea lui Penteu erau realizate prin aceleași gesturi rituale împrumutate de la populația Asmat, ritualul final, de înmormântare, amestecat astfel cu cel al nașterii, sugerând ideea de renaștere (și reintegrare în comunitate), împrumutând sensul din cadrul ordonator al primului ritual/ spațiu mental, și anume acela de *canal al nașterii*.

Următorul moment puternic este scena urmării lui Penteu, pentru care femeile învățaseră să-și transforme corpurile „în cele ale unor animale, mai ales ale unor pisici mari”⁴⁰⁰. Violența extraordinară a momentului exprima „fascismul extatic” teoretizat în articolul lui Schechner, fiind motivat de ce urma: blestemul lui Dionisos era tratat în cheia unei campanii electorale (spectacolul fiind și el montat în preajma alegerilor).

Interesat de ambivalența lui Dionisos, a extazului și forței revoluționare, Schechner a dramatizat ecuația următoare: forța revoluționară ecstatică (X) este Dionisos (Y) al Americii (Z), adică o forță cu potențial politic eliberator, dar și distructiv – hippie, dar și nazist.

Viitorul se întoarce ca un trecut deghizat, iar copiii noștri (liberi) pot fi, de fapt, noi fețe ale trecutului represiv (ca Dionisos), sau victimele acestui trecut represiv, pe care îl credeau trecut (ca dublul său, Penteu).

Rescrierea în sine, arăta Donna Haraway, este însă instrumentul feministei-cyborg, al hibridului care se metamorfozează de bunăvoie în căutarea libertății – scris, rescriere, feminism și trecut care revine. În mod similar, Euripide va reveni curând în această lucrare cu *Medeea*, dar după analiza unui text de teatru care este el însuși un hibrid între rescriere și text original: *O casă de păpuși, Partea a*

399. Richard Schechner, „The Politics of Ecstasy”, pp. 225-227.

400. *Ibidem*, p. 42.

doua de Lucas Hnath.

III.4.3. Amestec conceptual în *O casă de păpuși, Partea a doua* de Lucas Hnath

Scrisă de dramaturgul american Lucas Hnath și având premiera în 2017, *O casă de păpuși, Partea a doua* este o piesă de mare succes, inclusiv în spațiul nostru teatral – în ultimii doi ani, piesa a fost montată la Teatrul Metropolis, în regia lui Alex Mihail (premiera: februarie 2022), la Teatrul Național Timișoara, în regia lui Radu Iacoban (premiera: martie 2022) și la Sfântu Gheorghe, în regia Andreei Vulpe (premiera: octombrie 2022). Eu am văzut doar prima reprezentare, în regia lui Alex Mihail, cu Nora jucată de Oana Pellea și Torvald jucat de Vlad Ivanov. Mă voi referi însă în cele ce urmează doar la text (în traducerea, nepublicată, a regizorului Alex Mihail, folosită în montarea bucureșteană), și nu la spectacol (nu înainte de a spune că spectacolul văzut era, după părerea mea, fidel textului și jucat excelent, cu măsură, intensitate și plăcere).

O piesă extrem de alertă, de replică, ce trimite la tensiunea originalului, această rescriere-continuare la cea mai cunoscută piesă a lui Ibsen păstrează mult din specificul piesei de analiză psihologică (fiind o piesă de discuții, în care cele mai multe peripeții/ răsturnări de situație sunt aduse de informații/ revelații din trecut, livrate nu expozițiv, ci cu tactica de școală veche a „informației ca muniție”, școală în care se credea, așa cum postulează Lajos Egri, că „dialogul este unul dintre cele mai bune moduri de a oferi informație”⁴⁰¹). În plus, față de aerul ibsenian, Hnath aduce un aer al zilelor noastre printr-o introspecție mai cinică, ce produce și un umor foarte inteligent. Un bun exemplu ar fi replica lui Emmy, fiica Norei, care, crescută fără mamă

401. Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing*, p. 240 („dialogue is one of the best ways of giving information”).

și întâlnind-o în fine pe aceasta, îi spune: „Îmi pare rău pentru copiii care au crescut într-un mediu obișnuit. Eu mă simt specială”⁴⁰².

Pe scurt, acțiunea piesei se desfășoară astfel: după cincisprezece ani de la finalul piesei lui Ibsen și de la momentul în care a plecat de acasă, Nora se întoarce, în urma unui scurt schimb de scrisori cu Anne Marie, fosta ei bonă, ulterior bona copiilor ei, acum servitoare în casă. Aflăm că Nora a devenit o scriitoare feministă celebră (sub pseudonim), că a scris despre experiența ei și despre viziunea ei asupra căsniciei (inutilă și nedreaptă pentru jumătatea sa lipsită de drepturi), că a reușit să inspire multe femei și să înfurie mulți bărbați, între care și un judecător care, părăsit de soție în urma acestei treziri și dorind să se răzbune, a descoperit identitatea Norei, precum și ceva ce nici ea nu știa: că e încă măritată, că Torvald n-a divorțat, ceea ce face ca multe din actele ei juridice din acești ani să fie ilegale, iar cartea ei, mincinoasă. Nora s-a întors să caute o soluție, dar evident că se ivește și Torvald și se pun pe masă fapte și sentimente vechi. Construite dialectic, cele două personaje sunt pietre la fel de tari, la fel de motivate în lupta lor ce pare o încheștare punctuală. Soluția va veni de la Emmy, fiica Norei, ce îi propune mamei sale apărute din senin să se lase omorâtă: folosindu-și relațiile, Emmy va obține de la starea civilă certificatul de deces al mamei, o simplă formalitate, de vreme ce oricum comunitatea o crezuse moartă (în timp ce Torvald, din slăbiciune și rușine, nu făcuse nimic să contrazică asta, ajungând treptat chiar să profite de simpatia comunității). Momentul recunoașterii este, practic, dublu: Nora se vede pe ea cea veche în fiica ei și o vede pe fiica ei ca pe ea cea veche: o ființă fără drepturi, ce apelează la minciună și ilegalitate ca să se strecoare printre niște circumstanțe nefavorabile. Acest clasic *anagnorisis* o va determina pe Nora să ia decizia să se întoarcă înapoi

402. Lucas Hnath, *O casă de păpuși, Partea a doua*, traducerea Alex Mihail, manuscris nepublicat, p. 71.

în lume și să înfrunte adevărul, judecătorul și normele mai largi ale societății. Astfel, deși pare o reîntoarcere, rescrierea lui Hnath nu descrie un cerc, ci o spirală pe care Nora o parcurge: de la înfruntarea universului închis al căsniciei la reluarea luptei, de data asta cu cercul mai larg al societății și normelor sale. Torvald rămâne din nou frustrat („CU TINE E IMPOSIBIL SĂ CÂȘTIG!”⁴⁰³), iar Nora pornește din nou să înfrunte incertitudinea, căutând o nouă minune: „dar știi că într-o zi totul va fi altfel și că toată lumea va fi liberă – mai liberă decât este acum”⁴⁰⁴.

Fără să fie o rescriere propriu-zisă (autorul imaginează o continuare a situației, în bunul stil de *sequel* de Hollywood), piesa conține un puternic element de amestec conceptual de tipul celor din rescrieri: cei mai mulți spectatori vin așteptând să vadă exact „ce s-a întâmplat cu Nora”, iar operația mentală pe care o aplică, mai ales în prima parte a spectacolului, este suprapunerea imaginii din prima piesă peste imaginea de acum. E operația pe care o face și Anne Marie: „Te-ai mai îngrășat puțin. Ai mai îmbătrânit și te-ai mai –”⁴⁰⁵. Este un amestec foarte subtil și simplu, de genul rețelilor simplex, sau a unei rețele oglindă rudimentare, în care urmărim relația vitală a Identității, însă este genul de operație mentală pe care o facem și atunci când, în realitate, întâlnim după multă vreme un cunoscut și evaluăm schimbările. Un amestec mai creativ și puternic referitor la relația identității, dar și a rolului, folosește Elfriede Jelinek în rescrierea sa, atunci când Nora, după ce își părăsește familia și lucrează în fabrică, întâlnește un consul cu care are următorul schimb de replici:

„NORA: Blana aceasta îmi amintește de ceva la care am renunțat de secole.

WEYGANG: Care este numele tău?

403. *Ibidem*, p. 98.

404. *Ibidem*, p. 109.

405. *Ibidem*, p. 5.

NORA: Nora.

WEYGANG: Ca pe personajul din piesa lui Ibsen?”⁴⁰⁶

Cum spuneam, însă, piesa lui Hnath nu este chiar o rescriere, ci mai degrabă un hibrid între rescriere și continuare, cu reguli precise: Nora și Torvald trebuiau să păstreze o verosimilitate de continuitate cu personajele lui Ibsen, în timp ce Anne Marie și Emmy, personaje scrise de la zero, veneau cu o parte de poveste dată – Stephen Jeffereys arată, în cartea sa referitoare la structuri teatrale, că personajele se construiesc pe poveste (cu cele trei dimensiuni ale ei, trecut, prezent și viitor), adâncime și amploare⁴⁰⁷. Dacă ne orientăm după această propunere, Hnath a folosit ca pe un dat prima parte, inventându-le pe celalte. În acest proces de invenție, mai ales în ceea ce o privește pe Emmy, pare că Hnath a fost cel mai liber, așa cum arată și cronică din *The New Yorker* la prima montare a textului:

„Pentru Emmy, Hnath nu a trebuit să-l dea la o parte pe Ibsen ca să-și găsească drumul; pur și simplu, și nu chiar așa de simplu, a avut încredere în propria imaginație să ducă bucuria și greutatea de a spune o poveste, de a inventa lucruri.”⁴⁰⁸

Aș contrazice afirmația cronicarului, tocmai din perspectiva amestecului conceptual: personajul lui Emmy este extrem de riguros creionat, atât ca poveste (în prezent), cât și ca amploare și mai ales ca adâncime, exact după calapodul

406. Elfriede Jelinek, „What Happened After Nora Left Her Husband”, tr. de Tinch Minter, în *Plays by Women: Ten*, sel. de Annie Castledine, Methuen Drama, 1994, pp. 33-34 („NORA: This fur reminds me of something I've done without for ages. WEYGANG: What's your name? NORA: Nora. WEYGANG: Like the main character in Ibsen's play?”).

407. Stephen Jeffereys, *Playwriting*, pp. 87-108.

408. Hilton Als, „Lucas Hnath's Leap of Faith into «A Doll's House»”, *The New Yorker*, 01.05.2017, v. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/05/08/lucas-hnaths-leap-of-faith-into-a-dolls-house>, accesat la data de 02.05.2023 („For Emmy, Hnath didn't need to push Ibsen aside to find his way; he simply, and not so simply, trusted his own imagination to carry the joy and the weight of telling a story, of making things up”).

creat de Ibsen prin Nora. Premisa mea este că Hnath a „inventat” personajul lui Emmy în oglindă cu Nora, urmărind de la început *anagnorisis*-ul despre care vorbeam: Emmy este oglinda perfectă a Norei, atât în conservatorismul ei inițial (urmărește aceleași valori, vrea să fie plăcută în același fel, își dorește o căsnicie exact cum a crezut că vrea Nora la început, firește, tot cu un bancher), cât și în soluțiile la care se gândește și greșelile pe care e gata să le facă: fals în acte. Emmy este Nora (din tinerețe) a prezentului: acesta este XYZ-ul pe care nu doar că își construiește Hnath piesa, dar pe care îl vede și Nora în momentul recunoașterii. Nora decodează, în același timp, același amestec conceptual ca și spectatorul, motiv pentru care tot momentul înțelegerii este scris de Hnath cu pauze și tăceri, pentru că lucrurile sunt evidente, iar Nora înțelege în același timp și același fel cu publicul, fără să mai fie nevoie, deci, să ne arate ce a înțeles. Ceea ce cronicarului *The New Yorker* i s-a părut imaginație liberă (și într-un fel este așa, soluția lui Hnath mi se pare și mie extrem de inteligentă și încărcată de sens) este, de fapt, o operație de amestec conceptual de tip rețele oglindă care, așa cum arată Fauconnier și Turner, produce un *insight* puternic. De altfel, tipul de *insight* creat de Hnath, sau „senzația de adevăr prin descoperirea amănuntului inedit”, în cuvintele domnului Moisescu, a fost, în ultimele decenii, dovedit științific în teoria traumelor transgeneraționale. În cartea sa de popularizare a acestei teorii, Mark Wollyn afirmă că uneori repetăm inconștient poveștile de viață ale strămoșilor noștri, tocmai pentru că aceste povești nu au fost spuse la timpul lor, au fost ținute secrete și au „răbufnit” altfel, și că vindecarea survine tocmai prin spunerea acestor povești, la timpul și momentul potrivit – deci prin limbaj. Dacă simptomul acționează metaforic, cum arăta Lacan, atunci copilul care repetă trauma este, într-un fel, o metaforă pentru strămoșul a cărui problemă este nerezolvată. Nuanțat, aș putea spune că el acționează ca un hibrid sau cyborg ce conține în el elemente din strămoșul său. Emmy este un hibrid de Nora.

„Vehiculul acestei călătorii este limbajul, limbajul profund al grijilor și fricilor noastre. Se poate ca acest limbaj să fi trăit în noi în întreaga noastră viață. Își poate avea originile în părinții noștri sau chiar cu generații în urmă, în stră-străbunicii noștri. Limbajul nostru nucleu insistă să fie auzit. Când ne lăsăm conduși de el și ascultăm povestea pe care o spune, are puterea de a ne dezamorsa fricile cele mai profunde.”⁴⁰⁹

Desigur că nu poți obiectifica o ființă umană reală într-o metaforă pentru povestea sau suferințele strămoșilor, iar cartea lui Mark Wolynn este explicită în demersul de a vedea și articula exact ceea ce este personal și individual, în a extrage și desface încurcătura de povești nespuse sau neclarificate ce pot duce la traume transgeneraționale. În piesa analizată este, totuși, vorba de personaje (lucru cu atât mai clar cu cât este continuarea asumată a unei povești fictive, cadrul meta oferindu-ne clar această defamiliarizare: urmărim continuarea poveștii unor personaje). Hnath afirmă acest lucru explicit referitor chiar la această piesă, într-un interviu *online* cu Tim Sanford:

„Și pentru că este despre personaje ficționale, e mult mai ușor să citești acea piesă pentru ideile sale despre lume. Nimeni nu vine la piesă să afle cu adevărat ce s-a întâmplat cu Nora și Torvald. Nu există «cu adevărat». Totul trăiește pe tărâmul metaforei.”⁴¹⁰

409. Mark Wolynn, *Povestea ta a început demult: Cum să vindeci traumele familiale moștenite*, traducere din engleză de Daniela Andronache, București, Trei, 2016, p. 23.

410. Tim Sanford, „Artist Interview: Lucas Hnath”, v. <https://www.playwrightshorizons.org/shows/trailers/artist-interview-lucas-hnath/>, accesat la 02.05.2023 („And because it’s about fictional characters, it’s a lot easier to read that play for its ideas about the world. No one’s coming to that play to find out what really happened to Nora and Torvald. There’s no «really». It all lives in the land of metaphor.”) Menționez că acest interviu mi-a fost adus în vedere, într-un eseu, de către Maria Drăgoi, masterandă la Masterul de Dramaturgie UNATC coordonat de Mihaela Michailov, unde, ca profesor asociat, țin un curs de Structuri teatrale și un Atelier de cercetare și Practică. Întâlnirile cu studenții și ideile lor m-au ajutat să reflectez asupra textelor și spectacolelor analizate în această teză în feluri în care, cu siguranță, nu aș fi făcut-o singură, și le sunt profund recunoscătoare tuturor.

În ceea ce privește dramaturgia liminalității, consider că această piesă, repetând în spirală povestea piesei lui Ibsen și oglindind-o în structură (clasică), este o nouă narațiune de trecere: Nora se întoarce, e reîncorporată în noua lume, își trăiește tranziția liminală, are momentul de transformare/metamorfoză/ *insight*/ *anagnorisis* și se reîntoarce, cu forțe și motivații reînnoite, în lumea mare, pentru a-și duce mai departe lupta, de data aceasta de transformare a lumii.

Ca și în piesa lui Ibsen, ca și în *Top Girls*, liminalitatea piesei lui Hnath se referă atât la individ, cât și la societate, care ea însăși este pe pragul unei importante transformări, la un nivel mult mai activ, declarat și conștient în acest *sequel*.

Aș îndrăzni să afirm însă că mai există un tip de liminalitate pus la lucru în piesa lui Hnath. Așa cum relatează acesta în același interviu, în contextul piesei sale *The Thin Place*, el a auzit această expresie de la regizorul de teatru Les Waters, care i-a explicat că expresia înseamnă „locurile unde linia dintre această lume și alta este foarte subțire”⁴¹¹ și că, explorând, a descoperit și sensul celtic al expresiei, care se aplică locurilor unde ai putea să-l atingi sau vezi pe Dumnezeu. Referindu-se la felul în care acest dublu sens al expresiei l-a inspirat în scrierea acelei piese, el mărturisește: „mă întorc mereu la problema aceasta legată de cât de dificil este să știi ceva și cât de dificil este să știi dacă ceea ce crezi că știi este sau nu bazat pe realitate”⁴¹², fiind interesat de o constantă testare, de autochestionare, de atitudinea de a nu te complăce într-o poziție fixă. Aș numi acest „loc subțire” în care Hnath își poziționează gândirea *liminalitate intelectuală sau ideologică*: acea poziție de prag în care gândirea încearcă să rămână suplă, gata să transgreseze și să înțeleagă ambele părți, fără să-și agațe identitatea de una dintre ele. Această atitudine este cât se poate de vizibilă și

411. *Ibidem* („the places where the line between this world and another world is very thin”).

412. *Ibidem* („I’m always going back to this problem of how difficult it is to know something and how difficult it is to know whether or not what you think you know is based in any kind of reality”).

în *O casă de păpuși, Partea a doua*, unde, mai mult decât doar dialectică, poziția lui Hnath se schimbă extraordinar de empatic, într-un tur de forță al înțelegerii motivațiilor și pozițiilor tuturor personajelor. Mi se pare extraordinară acea surprinzătoare capitulare/ mărturisire/ *insight* conținute în replica lui Torvald: „Nu știu ce să fac în preajma ta, nu știu cum să mă comport...”⁴¹³.

În încheierea secțiunii dedicate acestei piese, aș dori să mai atrag atenția asupra unui tip de amestec conceptual de tip oglindă mai subtil, accesibil mai ales oamenilor de teatru: faptul că Nora a devenit scriitoare în versiunea lui Hnath este o extraordinară oglindire a însăși realității din care s-a inspirat Ibsen. Ca într-un vis freudian, amestecul conceptual, funcționând ca factor de condensare, a adus înapoi în Nora ceva prețios din Laura Kieler: dorința ei de a scrie și revolta ei. Chiar dacă numai într-un vis, noua Noră împrumută și alte lucruri de la Laura Kieler, care, la rândul ei, primește ceva din determinarea și curajul noii Nore. Poate că e doar ca într-un vis, dar noua Noră crede că „într-o zi totul va fi altfel, și toată lumea va fi liberă”, iar asta înseamnă, la fel ca în teoria traumelor transgeneraționale, că liberi vor fi și cei rămași în trecut – deci și Laura Kieler, și poate chiar și Emmy.

Dacă ne referim la trecut, este timpul să cercetăm niște amestecuri create între spații de intrare din timpuri cât se poate de îndepărtate.

III.4.4. Rescrieri liminale la *Medea* de Euripide

Într-un articol din 2002 numit „*Medea the Feminist*”, Betine van Zyl Smit de la Universitatea din Nottingham face o mică istorie a perspectivelor feministe asupra personajului lui Euripide. De la Gilbert Murray, care relatează

413. Lucas Hnath, *O casă de păpuși, Partea a doua*, p. 101.

cum replicile Medeei însuflețesc întâlnirile sufragetelor⁴¹⁴, la remarca traducătorului James Morwood că aserțiunea Medeei despre faptul că o femeie care naște are nevoie de mai mult curaj decât un bărbat care merge la război este „cea mai faimoasă afirmație feministă din literatura antică”⁴¹⁵ și până la detalii despre prima montare feministă americană a piesei, din 1975, în al cărei *script* (nepublicat) autoarea Gloria Albee pomenise, în introducere, informația luată din mitologia greacă a lui Robert Graves cum că corintienii l-au mituit pe Euripide să scrie că Medeea și-a ucis copiii, ca ei să iasă basma curată⁴¹⁶, toate aceste istorii și afirmații se află pe poziții diferite față de Euripide, dar par să fie de acord asupra potențialului feminist al poveștii Medeei, potențial cuprins ca o perlă prețioasă între cele două jumătăți de scoică ale identității Medeei – cea puternică și hotărâtă, dincolo de uman, și cea vulnerabilă, de femeie refugiată într-o epocă a inegalităților de foarte multe feluri.

O istorie mai amplă a rescrierilor după *Medeea* o face elenista Rosanna Lauriola, care își propune, mai degrabă decât să se concentreze pe o singură concluzie (feminismul Medeei), să cerceteze „esența complexă și variată”⁴¹⁷ ce caracterizează recepția acestui personaj până în zilele noastre.

Lauriola arată cum Euripide o înfățișează pe Medeea altfel decât în referințele anterioare rămase (Hesiod și Pindar), adăugându-i „conștiință de sine și o judecată independentă, pe lângă, pe cale de consecință, lipsa obișnuitei resemnări față de «soarta» femeilor”⁴¹⁸, lucruri ce au diferențiat-o și de alte femei, și de originea ei etnică, individualizare ce a

414. Betine van Zyl Smit, „Medea the Feminist”, *Acta Classica*, XLV, 2002, p. 102.

415. *Ibidem*, p. 104 („the most famous feminist statement in ancient literature”).

416. *Ibidem*, p. 109.

417. Rosanna Lauriola, „Medea”, în Rosanna Lauriola, Kyriakos N. Demetriou (coord.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, p. 377.

418. *Ibidem*, p. 381 („And this self-awareness and independence of judgment, alongside a consequent lack of the expected resignation to her «fate» of woman”).

contribuit la transformarea ei în simbol feminist. În același timp, arată Lauriola, spre deosebire de Seneca, ce i-a dat o fire monstruoasă, Medeea lui Euripide nu e judecată decât de Iason, care este, de fapt, adevăratul antagonist monstruos, „oportunist, egoist și manipulator”⁴¹⁹, al piesei. Corneille preia atitudinea lui Seneca, iar poetul britanic Richard Glover, rescriind tragedia în 1761, îi dă Medeei circumstanța atenuantă a nebuniei⁴²⁰. Majoritatea rescrierilor piesei lui Euripide au încercat, în feluri diferite, „să facă acțiunea ei extremă de înțeles și să chestioneze dacă avea sau nu dreptul la o asemenea răzbunare”⁴²¹. Ajungem, astfel, la principiul cel mai important al amestecului cognitiv, aducerea lucrurilor la scară umană – în cazul de față, umanizarea gestului Medeei și, pe locul doi, găsierea unui *insight* global în această poveste, obținut din amestecul dintre spațiul de intrare oferit de Euripide (sau altă versiune a mitului) și spațiul de intrare al autorilor rescrierii.

Dacă tema „celuilalt”, a marginalizării și excluderii (relații vitale de Identitate și Rol) a fost folosită pe larg în multe adaptări moderne, autoarea arată cum această temă a fost la rândul ei rescrisă, din perspectiva identității sexuale, de Cherríe Moraga în piesa *The Hungry Woman: A Mexican Medea*. Extrem de interesantă, piesa lui Cherríe Moraga este un hibrid în toată regula, a cărei complexitate ar cere o analiză mult prea lungă pentru economia secțiunii de față. Trebuie însă să spun că Cherríe Moraga este una dintre scriitoarele pomenite de Donna Haraway în celebrul ei manifest, discutat în capitolul anterior, în cei mai elocvenți termeni:

„Limbajul lui Moraga nu este «întreg»; este hibridizat conștient, o himeră de engleză și spaniolă, ambele limbi ale cuceritorilor. Dar acest monstru himeric este cel care, fără pretenția unei limbi originale înainte de

419. *Ibidem*, p. 386.

420. *Ibidem*, p. 389.

421. *Ibidem*, p. 391 („to make her extreme action understandable and to question whether she was entitled to such a revenge”).

a fi violate, creează identitățile erotice, competente, potente, ale femeilor de culoare.”⁴²²

Exact la fel este și piesa lui Moraga scrisă în 1995: un hibrid de genuri și limbi, o distopie în care, într-o Americă din viitor, împărțită între diverse grupuri și etnii, Medea – moașă, vindecătoare, fostă conducătoare a revoltei *chicano* – trăiește într-un liminal *no man's land*, împreună cu iubita ei Luna și fiul pe care-l are cu Jasón, lider politic de care s-a despărțit de mult, dar care îi cere acum divorțul, pentru a se căsători cu o virgină. Jasón își vrea băiatul, pe Chac-Mool, pentru că îi asigură dreptul la pământ, și acesta este motivul crimei: Medea își păcălește fiul într-un ritual de a deveni bărbat, omorându-l în schimb și închinându-l lui Coyolxauhqui, zeița lunii. Ca și poezia lui Moraga, piesa amestecă spaniola cu engleza și aserțiuni poetice cu afirmații radicale, infuzate de o conștiință de sine augmentată a personajelor și de un fir meta al liminalității (pe lângă alegerea unor spații, timpuri și identități liminale), ca în această replică a eroinei principale, adresată iubitei ei într-o ceartă conjugală, prin care, îndurerată și geloasă, își exprimă regretul de a alege să iubească o femeie: „Sunt ultima care să facă această trecere, granița s-a închis în urma mea. Nu va mai fi loc pentru transgresiuni”⁴²³. Amestecând mitologie sud-americană (pe lângă zeița lunii, corul femeilor este un cor de dansatoare aztece) cu distopie politică și identitate rasială cu identitate sexuală, Moraga folosește tot atâtea spații mentale, într-un tip de rețea multi-domeniu ce ar cere o lucrare dedicată.

422. Donna Haraway, „A Cyborg Manifesto”, pp. 175-176 („Moraga’s language is not «whole»; it is self-consciously spliced, a chimera of English and Spanish, both conqueror’s languages. But it is this chimeric monster, without claim to an original language before violation, that crafts the erotic, competent, potent identities of women of colour”).

423. Cherríe L. Moraga, „The Hungry Woman: Mexican Medea”, în *The Hungry Woman*, New Mexico, West End Press, 2001, p. 46 („I am the last one to make this crossing, the border has closed behind me. There will be no room for transgressions”).

Înainte de a trece la analiza a două piese-amestecuri conceptuale puțin mai simple/ clare și ușor de urmărit într-o secțiune dedicată a acestei lucrări, doresc să mai pomenesc o rescriere care, deși narativă și nu dramatică, aduce un *insight* important asupra instrumentului discutat. Este vorba de rescrierea din 1998 a autoarei germane Christa Wolf, *Medea: A Modern Retelling*. Optând, așa cum arată Margaret Atwood în prefață, pentru „un studiu asupra puterii și operațiilor puterii, și asupra comportamentului oamenilor sub presiune atunci când puterea îi constrânge”⁴²⁴, Christa Wolf alege să păstreze rescrierea în cadrul istoric original (corespondență perfectă a relațiilor vitale Spațiu și Timp), dar lucrând la relațiile Cauză-Efect și Dizanalogie. În rescrierea lui Wolf, Medeea nu este cea care și-a ucis băieții, totul fiind o înscenare a puterii politico-religioase. În același fel, fratele ei a fost ucis de propriul tată, având ca miză puterea, într-un context liminal în care se făcea o violentă trecere de la matriarhat la un sistem de conducere rigid, patriarhal – crima tatălui este, de altfel, și motivul fugii fetei cu Argonauții. Ajunsă cu Iason în Corint, la conducerea căruia descoperă la fel de multă corupție și minciună ca în Colchis-ul natal, ea trezește suspiciunea localnicilor și, în urma unor catastrofe naturale, devine, treptat, țap ispășitor, ajungând în final să fie acuzată de moartea fiilor săi, sfâșiati, de fapt, de mulțimea înnebunită. Pentru a altera atât de mult relațiile de cauzalitate (a morții copiilor sacrificați) și pentru a întinde atât de mult coarda Dizanalogiei (între Medeea lui Euripide și Medeea ei), Christa Wolf avea nevoie să păstreze restul oglinzirii la nivelul unu la unu, altfel s-ar fi pierdut aproape orice legătură între rescriere și original – aproape în felul în care se întâmplă cu *Preaiubita* lui Toni Morrison, unde singura relație de Analogie cu Medeea este uciderea copilului (pe lângă relația de Identitate, ambele femei fiind sclave), dar și uciderea copilului este într-o relație de

424. Margaret Atwood, în prefața la Christa Wolf, *Medea: A Modern Retelling*, tr. de John Cullen, New York, Doubleday, 1998, p. 10.

analogie mult mai puternică cu situația reală de viață pe care a ficționalizat-o autoarea. De fapt, ce pare a fi urmărit Wolf este exact Dizanalogia dintre original și rescriere: ea mizează exact pe operația de amestec conceptual făcută de cititor, care, suprapunând permanent povestea ei peste cea a lui Euripide, rămâne exact cu senzația Dizanalogiei (în ce privește faptele și motivațiile Medeei) și a diferenței Cauză-Efect (în ce privește morțile copiilor), trăgând concluzia mistificării pe care puterea politică și religioasă o operează prin miturile pe care le cultivă.

În plus, Christa Wolf deplasează relația de iubire, Medeea ajungând să iubească un localnic. Pentru a face justiție scriiturii ei extraordinar de frumoase, intense, politice, dar și personale, voi încheia cu un scurt citat despre forța iubirii pe care o simte Medeea: „Aceasta nu este prima dată când am trăit o renaștere prin iubire, până și părul mi se agață din nou mai tare de scalp. Ei m-ar putea trage prin oraș ținându-mă de păr”⁴²⁵. Felul intens în care Medeea iubește, atât la Euripide, cât și la Wolf, este o Proprietate. E proprietatea de a avea iubire, de a iubi și de a avea nevoie de iubire. Aceasta este relația vitală cea mai puternică pe care sunt construite și următoarele două rescrieri ale *Medeei* analizate în această lucrare.

III.4.5. Medeea cea părăsită și oglindirile ei contemporane (*By the Bog of Cats* de Marina Carr și *Medea* de Rachel Cusk)

În teza ei de doctorat, Alexandra Pâzgu discută și despre dramaturgie ca reinterpretare, amintind că

„multe practici sunt centrate în jurul re-montării sau adaptării pieselor clasice într-un context contemporan,

425. Christa Wolf, *Medea: A Modern Retelling*, p. 113 („This isn't the first time I've experienced rebirth through love, even my hair is clinging tightly to my scalp again. They could drag me through the city by my hair”).

nu potrivit unor contexte externe, ci mai degrabă pe baza a ceea ce Kaynar numește «circumstanțe contextuale», spre exemplu memoria, identitatea și biografia dramaturgului și implicarea sa în procesul repetițiilor.^{426 427}

Acesta pare să fie cazul autoarei britanice Rachel Cusk, care, în 2015, la trei ani de la cartea în care analizează propriul divorț (*Aftermath: On Marriage and Separation*), a rescris povestea Medeei, transformând-o într-o poveste contemporană (și personală) despre divorț ca tranziție sau perioadă liminală în viața unei femei contemporane. Tot despre liminalitatea femeii părăsite de bărbatul iubit este și versiunea autoarei dramatice irlandeze Marina Carr, doar că aici liminalitatea, atât a spațiului, cât și a eroinei principale, este atât de evidentă, specială și specific irlandeză, încât întreaga piesă capătă un caracter aproape mitic, suprapunând legende și povești irlandeze (cum făcuse, într-un fel, și Moraga) peste mitul antic grecesc.

Am ales să tratez aceste două piese în oglindă (și pe ambele în oglindă cu originalul), pentru că ambele sunt scrise de femei (ceea ce mi se pare important, mai ales fiind vorba de unul dintre cele mai puternice personaje feminine ale dramaturgiei din spațiul vestic), pentru că ambele conțin, deși în feluri diferite, zone liminale, și pentru că ambele sunt autoare contemporane, active: Marina Carr este una dintre cele mai cunoscute voci din dramaturgia irlandeză de astăzi, predă scriere dramatică la Universitatea din Dublin, iar Rachel Cusk este una dintre cele mai puternice voci din literatura britanică de azi, autoarea unei trilogii romanești

426. Este vorba despre Gad Kaynar, citat din „Postdramatic Dramaturgy”, din M. Romanska (coord.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, p. 393.

427. Alexandra Pâzgu, *Dramaturgy As Thinking*, p. 60 („A lot of practices centre around re-staging or adapting classic plays to the contemporary context, not according to some external contexts but rather based on what Kaynar calls «contextual circumstances», as for example the dramaturg’s memory, identity, biography and his implication in the process of rehearsals”).

(*Tranzit, Schiță și Excelență*) care a propulsat-o pe scena literară internațională.

În treacăt fie spus, Cusk folosește în această trilogie discursul indirect liber ca instrument permanent: toate cele trei romane sunt povești spuse la persoana I de o eroină, însă poveștile nu sunt atât despre ea, cât despre oamenii pe care-i întâlnește, ale căror povești sunt narate în stil indirect liber, iar acești oameni nu apar doar în roluri care îndeplinesc funcții episodice în poveste, ci, uneori, apar pur și simplu, ca în viață, își spun pe îndelete povestea și apoi ies definitiv din narațiune. Dacă Crimp mărturisea că îl interesează dramatizarea actului de a povesti, Cusk pare să facă exact opusul, să epicizeze permanent dialogul. Timothy Bewes, într-o foarte recentă analiză a discursului indirect liber în roman, arată cum Deleuze și Guattari au favorizat acest tip de discurs, considerându-l promordial narațiunii, pentru că, afirmă aceștia, narațiunea constă în primul rând în a transmite „ceva ce altul ți-a spus”⁴²⁸. În *Mii de platouri*, aceștia discută „valoarea exemplară a discursului indirect, și mai ales a discursului indirect «liber»“ ca fiind dată de asamblaj: nu subiecții diferiți explică discursul indirect, ci asamblajul, așa cum apare el liber în acest discurs, explică toate vocile prezente într-o voce”⁴²⁹. În concluziile cărții sale, în care plasează trilogia lui Cusk printre manifestările contemporane prin care, folosind stilul indirect liber, „literatura descoperă un mod de a se imagina pe sine ca nemafiind deloc o formă subiectivă”⁴³⁰, Timothy Bewes afirmă despre acest instrument al narațiunii-asamblaj:

„Stilul indirect liber nu înseamnă doar, și în primul rând, o folosire *particulară* a limbajului; el este de asemenea și o ipoteză experimentală, avansată de

428. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mii de platouri*, p. 101.

429. *Ibidem*, p. 106.

430. Timothy Bewes, *Free Indirect: The Novel in a Postficcional Age*, New York, Columbia Press University, 2023, p. 260 („In such moments, literature discovers a way to imagine itself as no longer a subjective form at all”).

literatura însăși, despre capacitatea limbajului de a funcționa într-un spațiu interstițial și nonsubiectiv.”⁴³¹

Acest „interstițial” este motivul pentru care am făcut acest scurt ocol epic. Rachel Cusk este o scriitoare activ interesată de liminalitate, atât în formă (stilul indirect liber), cât și în conținut: experiențe precum divorțul și depersonalizarea prin asumarea misiunii de a-i povesti (doar) pe ceilalți. „Cusk descrie cele mai elementare experiențe, calitățile liminale ale vieții”⁴³², se spune în prezentarea editurii pentru primul roman al trilogiei, *Tranziție*. Așadar, avem de-a face, fără niciun dubiu, cu o scriitoare interesată de liminalitate, și vom vedea cum ea își reflectă acest interes și în genul dramatic, în adaptarea piesei lui Euripide. Dar să le luăm în ordine cronologică.

III.4.5.1. *By the Bog of Cats*

By the Bog of Cats, piesa Marinei Carr după *Medeea*, a fost scrisă și montată în teatrul național irlandez, Abbey Theatre, în 1998, și montată ulterior în Londra, pe West End. Plasată în spațiul liminal al mlaștinii pisicilor, piesa spune povestea părăsirii lui Hester Swane de iubitul ei Carthage Kilbride. Cei doi au împreună o fiică la vârsta comuniunii, Josie Kilbride. Carthage o părăsește pe Hester pentru Caroline Cassidy, fiica unui puternic fermier local, care i-a promis lui Carthage o zestre foarte mare, constând în vite și pământuri. Carthage ar vrea ca Hester să plece din ținut, să îi dărâme casa și să construiască o casă nouă pe locul acesteia. Ca s-o convingă, îi dă niște bani – pe care vom afla că i-au obținut împreună, ucigându-l pe fratele lui Hester. Banii fuseseră

431. *Ibidem*, p. 257 („Free indirect is not only, and not primarily, a particular use of language; it is also an experimental hypothesis, advanced by literature itself, about the capacity of language to function in an interstitial or nonsubjective space”).

432. V. <https://us.macmillan.com/books/9781250151797/transit>, consultat la 04.05.2023 („Cusk describes the most elemental experiences, the liminal qualities of life”).

primiți de frate de la tatăl lor, iar Hester, despre a cărei existență tatăl nu știa, își voia partea ei. Ulterior, fantoma fratelui îi spune că avea de gând să împartă de bunăvoie banii cu ea. Așadar, aceasta este o piesă cu fantome (fratele lui Hester), cu ființe liminale puternice și fantastice (un vânător de fantome și Catwoman, vrăjitoarea-vindecătoare mâncătoare de șoareci a mlaștinii, îmbrăcată în blănuri de pisică, care poate vorbi cu fantomele) și cu ființe liminale marginale (mama lui Hester, ciudata mlaștinii, care a plecat pe când aceasta era copilă, Hester însăși și fiica ei). Piesa are în centru un ritual de trecere important, atât individual, cât și comunitar (nunta lui Caroline cu Carthage). Părăsită de Carthage pentru o femeie mai tânără și mai bogată, Hester susține că ea l-a făcut bărbat (sunt împreună de paisprezece ani, de când el avea șaisprezece) și că „[m]-ai vrut lângă tine doar cât să devii suficient de puternic ca să mă părăsești”⁴³³. În timpul nunții, Hester, care a refuzat atât banii de la Carthage, cât și economiile Carolinei oferite în schimbul plecării ei, dă foc vitelor oferite ca zestre, iar apoi, când mica Josie se întoarce să-i aducă tort de la nuntă, înainte de a pleca în luna de miere cu tatăl ei și noua mamă vitegă, Hester o omoară cu un cuțit, spunându-i lui Carthage că, atunci când toate vor fi trecut și el va crede că a uitat-o, să vină aici, în Mlaștina Piscicilor și, când va simți adierea unui vânticel prin părul lui, sau vânticelul ca o răsuflare ușoară prin ureche, „vom fi eu și cu Josie bântuindu-te”⁴³⁴.

Piesa începe cu un dublu avertisment: moartea unei lebede numite Black Wing, în al cărei cuib mama lui Hester lăsase fetița la naștere, pentru a fi ocrotită de spiritul acesteia. Mama îi prezisese că va trăi exact cât lebăda. Al doilea avertisment vine din partea lui Catwoman, care avusese un vis în care Hester, în chip de tren negru, distruge toată

433. Marina Carr, „By the Bog of Cats...”, în *Plays: 1*, Londra, Faber & Faber, 1999, p. 243 („Ya only ever wanted me there until ya were strong enough to lave me”).

434. *Ibidem*, p. 261 („That'll be me and Josie ghostin' ya”).

mlaștina. Sub semnul acestor două avertismente se întâmplă totul. Hester este pentru această comunitate de buni creștini ce era Medeea pentru Corint: o ființă marginală, dispensabilă, ușor de părăsit, care din gelozie, furie și disperare ajunge să-și omoare copilul. Așadar, una dintre relațiile vitale pe care este construită analogia este cea de Cauză-Efect: în ambele rețele, cea de intrare (piesa originală) și amestecul rezultat (rescrierea), moartea copiilor/copilului este efectul cel mai puternic, cauza fiind gelozia, abandonul și părăsirea mamei. În rescrierea lui Carr, se mai adaugă însă o cauză importantă/ emoționantă, cu scopul, așa cum arată Fauconnier și Turner, de a aduce povestea la scară umană și de a oferi un *insight* global. Astfel, Hester îi spune vecinei Monica, în timp ce fiica ei moare, că Josie „e a mea și n-aș lăsa-o să-și irosească viața visând la mine, iar voi să-i stați împotriva cu povești întunecate despre mine”⁴³⁵. Astfel, cauzei inițiale din piesa lui Euripide i se adaugă o cauză importantă, ce o privește pe copilă: omorând-o, Hester vrea să împiedice perpetuarea suferinței. Ea preferă să-și omoare fiica, decât să știe că va trăi aceeași viață ca ea, fără mamă, sau mai bine zis cu fantoma unei mame denigrate de toți. Este, într-un fel, exact momentul recunoașterii (*anagnorisis*-ul) Norei din rescrierea lui Hnath: dacă nu va face ceva, fiica ei va ajunge să fie propria (rețea) oglindă. Este interesant cum două texte dramatice care rescriu alte două texte clasice au în centru revelația unor femei care nu vor ca istoria (sub forma vieții fiicelor lor) să se repete. Aceste femei vor să rescrie viitorul, iar pentru asta autorii acestor piese au rescris niște texte canonice, exact în spiritul menționat de Donna Haraway, al rescrierii ca tip de scriere caracteristic femeilor feministe cyborg. Dându-i lui Hester această motivație suplimentară, Marina Carr face un comentariu referitor la liminalitatea ființelor marginale ale vremii ei – crescând fără mamă, provenind dintr-o familie săracă

435. *Ibidem*, p. 261 („She’s mine and I wouldn’t have her waste her life dreamin’ about me and yees thwartin’ her with black stories against me”).

și marginalizată, Hester este capabilă de acte radicale, care, paradoxal, înseamnă dragoste, un *insight* valoros pentru cei care nu trăiesc în precaritate, instabilitate și liminalitate. Gestul ei este explicat psihologic de mediul din care vine și de uriașa traumă de abandon care i-a marcat copilăria și existența. La fel se întâmplă și în cazul uciderii fratelui mai mic, gest pentru care Hester are motivații provenite din aceeași traumă de abandon și din același sentiment al nedreptății – fratele cel iubit primise bani, pe când ea nu era nici (re)cunoscută, nici iubită, nici nu-și primise partea dreaptă de moștenire. „Ceva rău s-a mișcat în sângele meu”⁴³⁶, îi spune ea lui Carthage, arătând că nu banii, ci lipsa iubirii și abandonul o înverșunaseră împotriva fratelui ei și că totul ar fi fost altfel dacă ea și Carthage ar fi discutat mai mult despre fapta comisă, împărțind vina.

Dincolo de motivația suplimentară explicată mai sus, există paralele foarte puternice între Medeea și Hester, făcând ca relațiile vitale ale Proprietății, Identității și Rolului să fie alte relații importante în această rescriere. Ca manifestare a relației Proprietății, e notabilă cea de femeie îndrăgostită (a avea iubire, a avea nevoie de iubire, a avea copii pe care îi dispută cu tatăl lor natural), la fel ca la Moraga și Wolf, chiar dacă în rescrierile acestora iubirea eroinei era deplasată pe alte personaje. Relația de Identitate între eroina lui Euripide și cea a lui Carr presupune echivalență din perspectiva poziției marginale și liminale (săracă, la marginea societății, bună de concubină, dar nu și de soție), dar și din perspectiva hibridității lor. Dacă Medeea lui Euripide era o femeie-zeiță (apropro de finalul *deus ex machina* pe care niciuna din rescrierile pomenite nu îl reproduce), Hester este tot un hibrid postuman, dar unul de femeie-lebădă. O arată atât numele de familie (Swane, de la *swan*, lebădă), cât și relația ei profundă cu lebăda Black Wing – ritualul mamei sale de a o lăsa trei nopți în cuibul

436. *Ibidem*, p. 257 („somethin' evil moved in on me blood”).

lebedei (însă Catwoman o lua pe ascuns, o hrănea, o încălzea și o aducea înapoi în cuib în zori), profeția împlinită a morții ei în același timp cu lebăda și, mai ales, sfârșitul ei: cu același cuțit cu care a ucis-o pe Josie, Hester își scoate din piept inima, care, spune vecina Monica, „stă acolo deasupra pe pieptul ei ca o pasăre cu pene întunecate”⁴³⁷. Alegând să facă din Hester un nou hibrid (unul specific spațiului mlaștinii în care se desfășoară povestea), Carr confirmă afirmația lui Haraway legată de rescriere ca scriitură specifică hibridului/cyborg-ului. În ceea ce privește relația vitală a Rolului, și Medeea, și Hester satisfac un același rol important în comunitățile lor: acela de țap ispășitor (roluri care, în rescrierile lui Moraga și Wolf, erau mult mai mult deplasate pe copiii lor). Paradoxal, Hester își ucide fiica tocmai pentru ca aceasta să nu devină noul/ viitorul țap ispășitor al comunității.

Dacă Identitatea păstrează niște echivalențe, una dintre cele mai importante comprimări ale acestui amestec este cea a Spațiului. Dacă în piesa lui Euripide Colchis-ul natal al Medeei era rămas departe și prea puțin prezent în piesă, liminalitatea eroinei venind mai mult din statut decât din locul propriu-zis (ea fiind, la origini, prințesă), în varianta lui Carr liminalitatea lui Hester este o condiție cu care s-a născut, care o face o ființă marginală a unui spațiu prin definiție liminal: mlaștina.

Într-un studiu dedicat liminalității ca temă răspândită în cultura și literatura irlandeză – motiv datorat și trecutului colonial și postcolonial al Irlandei –, Róisín O’Gorman contribuie cu un articol ce analizează, în paralel, liminalitatea piesei Marinei Carr și câteva instalații ale artistei irlandeze Dorothy Cross. Arătând că zonele liminale oferă o formă liminală de percepție, autoarea accentuează distincția dintre situațiile în care există zonele liminale. Atunci când sunt bine fixate în imaginarul socio-politic, ele fixează și confirmă normele. Atunci când aceste categorii sunt însă

437. *Ibidem*, p. 262 („It’s lyn’ there on top of her chest like some dark feathered bird”).

percepute ca permeabile, „locurile devin deschise, fluide și chiar destabilizatoare, arătând costul violent al «normalizării» ritualurilor culturii, granițele și marginile sale”⁴³⁸. Un punct comun pe care autoarea îl vede între piesa originală și rescrierea lui Carr – Fauconnier și Johnson ar numi acest punct comun „cadru ordonator” – este „rana deschisă a traumelor mitico-istorice ale peisajului”⁴³⁹. Spațiul liminal al mlaștinii ales de dramaturgă arată eroarea de percepție asupra identităților ce sunt fixe doar în aparență: „Mlaștina însăși provoacă, în piesă, conceptul normalizat de pământ ca proprietate, prinzând protagonistă în granița ei liminală, cu consecințe tragice”⁴⁴⁰.

Legat de proprietate – pământ, dar și vaci – Róisín O’Gorman face o inspirată paralelă între piesa lui Carr și instalațiile lui Dorothy Cross, între care *Virgin Shroud*, din 1993, aflată în colecția Tate, este foarte asemănătoare, în spirit și simboluri, cu piesa lui Carr: o siluetă de femeie în rochie de mireasă din satin, cu fața și capul acoperite de un văl din piele de vacă (cu petele negre de rigoare). Pe cap, ca o coronă ciudată, încolțesc niște cornițe care, la o privire mai atentă, se dovedesc a fi ugerul vacii. La fel sunt femeile și în piesa lui Carr: marfă asociată cu vacile, cu productivitatea, cu zestrea. Rochia de mireasă este mai degrabă un simbol al pierderii libertății și al statului de marfă al femeii, totul cu un gust ironic-tragic.

Că liminalitatea este o capcană în această piesă o arată foarte bine și scena nunții. De obicei un rit de trecere mai

438. Róisín O’Gorman, „Caught in the Liminal: Dorothy Cross’s «Udder Series» and Marina Carr’s «By the Bog of Cats...»”, în Irene Gilsean Nordin, Elin Holmster (coord.), *Liminal Borderlands in Irish Literature and Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 105 („these sites become open, fluid, and even destabilizing, revealing the violent cost of the «normalizing» rituals of culture, its borders or boundaries”).

439. *Ibidem*, p. 107 („into the open wound of the mythic-historical traumas of the landscape”).

440. *Ibidem* („The bog itself challenges the normalized concept of land as object to be owned throughout the play, trapping the protagonist in its liminal borderland with tragic consequences”).

ales individual, de elevare a statutului (pentru cei doi miri), în piesa lui Carr nunta devine mai degrabă un rit de inver-siune, carnavalesc, specific crizelor grupului. Preotul devine un fel de clown care face gaguri, prefăcându-se că împuşcă invitații, făcând multe încurcături cu scuza bătrâneții și a pierderii simțurilor, flirtând cu Catwoman, iar actele ratate sunt deopotrivă sursă de umor și ironie carnavalescă, dar și ocazie de a spune eficient niște adevăruri. Exemplară în acest sens este replica mamei soacre, doamna Kilbride (nume ironic ce s-ar traduce prin „Omoară-mireasa”), care, în toastul de nuntă, spune despre fiul ei: „și dacă el va fi un fiu la fel de bun pentru Caroline cum mi-a fost mie soț, ea n-o să aibă de ce să se plângă”⁴⁴¹.

Carr duce însă lucrurile cât se poate de departe, iar doamna Kilbride nu doar că spune, ci și face, îmbrăcându-se în rochie albă la nunta fiului său. Există, la această nuntă-devenită-carnaval, patru mirese în rochii albe: Caroline, mireasa de drept, luată în schimbul unor vite, mama soacră, care, într-un acces freudian, se îmbracă în rochie albă, fiica mirelui, Josie, care își îmbracă rochia albă de comuniune, și Hester, care, trădată, își face apariția la nuntă într-o rochie de mireasă pe care i-o cumpărase mai demult Carthage, dar pe care nu ajunsese s-o poarte. Repetiția înseamnă comedie, iar multiplicarea rochiilor este o sursă de umor și ironie, având însă și o altă semnificație foarte importantă.

În piesa lui Euripide, vâul subțire de mireasă și cununa de aur erau trimise rivalei ca dar otrăvit de nuntă. În piesa autoarei irlandeze, rochia de mireasă nu trebuie otrăvită, Carr eludând cu suplețe intelectuală și conștiință feministă atacul unei femei asupra alteia și aducând în plus un mult mai important comentariu social. Așa cum arată Róisín O’Gorman, în rescriere „rochia în sine este otrăvită, un spațiu periculos de locuit. Acest presupus simbol al purității

441. Marina Carr, „By the Bog of Cats...”, p. 243 („And that if Carthage will be as good a son to Caroline as he’s been a husband to me then she’ll have no complaints”).

și siguranței nu lasă loc pentru purtătoarea ei să trăiască, să crească, să respire”⁴⁴². Liminalitatea controlată (rochia de mireasă, spațiul de trecere ritualic) se mută simbolic în liminalități permeabile, scăpate de sub orice control. Liminalitatea necontrolată proliferază, dar, tocmai prin asta, sufocă, constrânge, nu dă de ales locuitoarelor ei. Hester nu poate trăi departe de mlaștină, dar nici mlaștina (în care o surghiunesc cei cu identități și interese fixe) n-o lasă să trăiască. Fără un loc al lor, împinse cât mai la margine de normele sociale și structurile de putere, Hester și Josie devin, la sfârșit, adieri fantomatice de vânt – ceva ce scapă, ce nu se poate fixa, ce nu are un spațiu propriu de existență. Ele nu mai sunt femei-animale, își pierd dubla natură postumană, energia creatoare dată de caracterul metamorfic, pentru că „liminalul nu este un loc de potențial hibrid dacă cineva este în mod violent închis acolo”⁴⁴³.

Întorcându-ne la amestecul conceptual, spuneam că relația vitală a Spațiului a fost comprimată. Dacă la Euripide Colchis-ul natal rămăsese departe, iar liminalitatea era inherentă identității Medeei, la Marina Carr spațiul este comprimat, mlaștina natală este adusă la marginea comunității, făcând-o de la bun început locul în care Hester se va întoarce să piară. Dacă Medeea se ridică la ceruri precum o zeiță, Hester se ridică la ceruri precum o fantomă.

A doua relație vitală modificată este cea a Proprietății rochiei: de la rochia otrăvită de o femeie rivală la rochia otrăvită de normele societății, aceasta transformă mireasa în marfă încătușată. Carr a operat asupra Rolului vălului/rochiei. De la armă la instrument de represiune socială, relația Cauză-Efect s-a schimbat, aparent, dar Rolul rochiei rămâne identic. Medeea, deși a suferit o Schimbare (de identitate, loc, motivații și, mai ales, cu referire la faptul că ea

442. Róisín O’Gorman, „Caught in the Liminal”, p. 115 („the dress itself is a poisonous, dangerous space to inhabit. This supposed symbol of purity and security leaves no room for the wearer to live, to grow, or breathe”).

443. *Ibidem*, p. 117 („The liminal then is not a place of hybrid potential if one is violently trapped there”).

însăși moare în acea rochie otrăvită), rămâne Unică (relația vitală de Unicitate) în felul în care se zbate să se elibereze de liminalitatea toxică în care a închis-o societatea, sub masca unei liminalități cuviincioase, ritualic-tradiționale.

III.4.5.2. *Medea, A New Version*

Medea, A New Version de Rachel Cusk are ca subiect tot o femeie îndrăgostită și un alt fel de spațiu liminal: acela al tranziției de la femeia căsătorită, acceptată ca atare de comunitate, la femeia părăsită și divorțată, ostracizată (chiar și într-o țară occidentală de astăzi). Piesa lui Cusk (la fel ca și extraordinarul roman al Elenei Ferrante, *Zilele abandonului*) ne arată întreaga încărcătură emoțională, întreaga zbatere liminală a femeii părăsite, a cărei suferință oscilează între furie și frustrare, presiunea de a fi puternică și negarea sentimentelor ei prin afirmații precum cea cu care Jason încearcă să o calmeze pe eroină: „mii de oameni divorțează în fiecare zi. De fapt este incredibil, incredibil de comun”⁴⁴⁴.

Povestea este destul de simplă, și nu tocmai: părăsită de soțul ei Jason, care a găsit o partidă bună în *showbiz*, urmând să se căsătorească cu fiica decorativă a unui puternic producător, Medea⁴⁴⁵ suferă. Între timp, e asaltată deopotrivă de sfaturi și judecăți – sfaturile de bun-simț ale bonei și tutorelui, respectiv judecata corului femeilor conformiste, care se tem de ea (sau de ce i se întâmplă), bârfind-o neîncetat și vânturând clișee lipsite de empatie, precum „unele femei pur și simplu și-o fac cu mâna lor”⁴⁴⁶. Medea însă le înțelege, știe că o fac de frica de a nu li se întâmpla și lor, și, într-un scurt monolog care ne lasă să-i vedem gândurile (exact ca în original), le acceptă ura: „Dați-i drumul, simțiți-vă libere. E mult mai ușor decât

444. Rachel Cusk, *Euripides' „Medea”: A New Version*, Londra, Oberon Books, 2015, p. 10 („thousands of people get divorced every day. It's actually incredibly, incredibly common”).

445. Voi continua să folosesc grafia în engleză a lui Cusk.

446. *Ibidem*, p. 13 („some women just seem to bring it on themselves”).

447. *Ibidem* („Go ahead, feel free. It's so much easier that hating yourselves”).

să vă urâți pe voi înșivă”⁴⁴⁷. Singura care o înțelege pe Medea este o altă femeie părăsită: femeia de serviciu, imigrantă braziliană, cea cu care Medea poate discuta despre fantezia de a-l ucide pe soțul trădător. Femeia de serviciu e jumătatea mai bună, liminală a corului, vocea empatică ce simte și vede lucrurile în tot cinismul lor crud și spune adevărul, în ciuda sfaturilor proprii de a se preface: „Mai bine să nu ai copilul ăsta. Mai bine să fii nimeni pentru oricine”⁴⁴⁸. Copiii sunt tot timpul în mijlocul conflictului ce începe să escaladeze între Medea și Jason. Deși acesta a propus să facă totul pe din două, a luat cu totul masa din bucătărie, lăsând lucrurile pe jos. Versiunea lui: masa fusese a lui dinainte, iar copiii vor avea nevoie să recunoască niște lucruri în noua lui casă. Versiunea ei: copiii au fost nevoiți să mănânce pe jos, ca niște câini. Corespondența copiilor cu câinele este importantă și va reveni în finalul piesei. Aceste versiuni, mai bine zis povești în conflict sunt o temă constantă a piesei. Cei doi se acuză reciproc că viața lor trecută a fost micuță (acuză ei)/ iluzie (acuză ei), iar Medea, susținând că, arătându-se atât de diferit, i-a furat tot ce credea că e trecutul ei, îl face dictator (ca pe originalul Iason), susținând că asta fac dictatorii: „rescriu trecutul ca să obțină ce vor”⁴⁴⁹. În ceea ce mi se pare una dintre cele mai puternice replici ale piesei, Medea extinde metafora, întrebându-se ce fel de iubire (noua lui relație) este cea care distruge lumea pentru ca ea să poată exista: „aceasta nu este iubire. E genocid”⁴⁵⁰. În bună tradiție dialectică, Medea însăși va folosi această tactică dictatorială, după ce îl amenință, în prealabil, furioasă și rănită, pe Jason: „eu scriu povestea, îți amintești?”⁴⁵¹. Cusk păstrează astfel echivalența de Rol: Jason rămâne dictator, chiar dacă operează o comprimare pe relația vitală Cauză-Efect – impactul dictatorial al lui Jason rămâne limitat, în versiunea contemporană, la cadrul

448. *Ibidem*, p. 15 („Better not to have the child. Better be a nobody to anybody”).

449. *Ibidem*, p. 16 („They rewrite history so they can get their way”).

450. *Ibidem* („This isn't love. It's genocide”).

451. *Ibidem*, p. 25 („I write the story, remember?”).

casnic. Cadrul ordonator, preluat din original și păstrat în amestec, ar fi următorul: în cuplu, exercitarea puterii/ satisfacerea dorinței unei singure jumătăți duce la distrugerea celeilalte. E o imagine-semnătură exprimată minunat de metafora fraților siamezi – dacă încerci să îi desparți, unul moare –, metaforă enunțată de femeia de serviciu.

Cei doi băieți ai cuplului ce se desparte nu înțeleg de ce trebuie să se mute într-o casă mai mică, își doresc să trăiască în casa cea mare a tatălui – de fapt, a iubitei tatălui –, împreună cu cățelul acesteia, pe care proiectează sentimente ambivalente, dorindu-și-l (mai ales băiatul care ține mai mult la tată) și urându-l (mai ales băiatul ce ține mai mult la mamă) în același timp.

Scena cu Creon abundă în *insight*-uri ironice. Ca un redevabil psihanalist (ceea ce și este, de fapt, ca mogul media), Creon trage concluzia că tatăl eroinei n-a dorit-o, drept pentru care ea a încercat să devină, ea însăși, acest tată. O altă figură masculină translatată interesant este cea a lui Aegeus. Bărbat gay sensibil și empatic, cu suplețe intelectuală, producător media, prieten cu Medea, acesta o înțelege, ba mai mult, îi oferă, ca în original, șansa de a scăpa: contra unui roman pe care ea îl va scrie, ca *ghost writer*, în numele lui, Aegeus îi promite că îi va produce un *script* TV. În următoarea scenă, Medea scrie. De fapt nu scrie, doar stă la masa de scris și vorbește cu publicul. Numai că biroul ei se află într-o zonă liminală: afară, între copaci și bolovani. Ea vorbește cu spectatorii și le spune că bucuria lor de a o vedea suferind (pentru că a luat asupra ei pedeapsa), bucuria aceasta atârnă ca niște bolovani pe spinarea ei. Acest decor liminal și suprarealist este singurul în care Medea și Jason discută față în față, toate celelalte scene petrecându-se la telefon. Medea pare că nu mai e atât de conflictuală cu Jason, ba chiar îi promite că va trimite, prin copii, colierul de la mama lui, pe care el îl voia înapoi pentru a i-l oferi lui Glauce. După ce trimite prin poștă cele două manuscrise, și după o scenă de coșmar, în care îi visează pe copii murind în timp ce ea se repede la Glauce, Medea își duce băieții la tatăl

lor, spunându-i celui treaz (în timp ce celălalt, care-l preferă pe Jason, doarme pe bancheta din spate) că va pleca, îi va lăsa la tatăl lor și va pleca o vreme, pentru că nu poate altfel. Urmează scena cea mai ironică și meta: un mesager ce vorbește în versuri, normativ și superior, ca vechii zei, cu replici precum aceasta: „noi suntem scriitorii intrigii oamenilor”⁴⁵². Mesagerul relatează cum *show*-ul scris de Medea, „spune-i cum vrei, justiție sau răutate”⁴⁵³, a satirizat în așa hal tarele noii familii a lui Jason, încât a provocat batjocura și apoi ura oamenilor, iar apoi falimentul familiei. Finalul, pe o scenă goală, e cu Medea și Jason la telefon, între ei aflându-se doar fotografiile înrămate ale copiilor. Jason o anunță că băieții au ucis câinele cu lovituri de picior, apoi au luat sedative. O întreabă dacă vrea să știe dacă băieții sunt sau nu în viață. Apare femeia de serviciu, care face curat și apoi spune că mâine va pleca, că tot ce vrea e să stea pe plajă, să simtă soarele pe față, ca în tinerețe. Apoi, ea lovește cu pătura fotografia înrămată a copiilor, care cade și se sparge.

La o primă vedere, și spre deosebire de Moraga, Wolf și Carr, Cusk a păstrat echivalențe pentru toate elementele rețelei oglindă: Jason de azi este dictator în spațiul privat și vedetă media în spațiul public, căzut în plasa puterii și a unei femei mai tinere; Creon este un mogul media, un adevărat rege al zilei; Medea e o femeie contemporană inteligentă, scriitoare (independentă ca o prințesă a zilelor noastre), dar, părăsită, rămâne doar o marginală într-o lume a puterii bărbaților. Corul femeilor e corul nevestelor disperate. Aegeus, care afișa încă din versiunea originală mult mai puțină masculinitate toxică, e acum gay și joacă același rol instrumental de a-i oferi eroinei o soluție și o plasă de siguranță. Doica din original devine femeia de serviciu străină, care însă are cele mai multe elemente originale, poartă *insight*-uri adânci și deplasează dorința femeii de a-și recăpăta trupul, libertatea și tinerețea. Ce se schimbă cu adevărat, relația vitală cea mai

452. *Ibidem*, p. 40 („We are the writers of the human plot”).

453. *Ibidem*, p. 42 („Call it justice or call it evil, up to you”).

alterată este cea a Proprietății: Medea are proprietatea de a scrie, iar scrisul devine arma ei, aceeași cu arma dictatorilor care rescriu istoria. Dacă arma predilectă a dictatorilor de pe vremuri (și arma răzbunării împotriva lor) era otrava, azi arma aceasta este rescrierea istoriei. (Cu toate că dictatorii nu s-au oprit azi din a folosi și otrava.) Fixat în scris, hybrisul, atât al dictatorului, cât și al răzbunătoarei, va fi pedepsit de adevărații scriitori ai intrigii umane, zeii-mesageri-performeri, patronii *reality show*-urilor despre ură, divorțuri, soții disperate și vedete decăzute. Astfel, o importantă comprimare are loc legat de funcția vitală a Rolului, mesagerul comprimând atât rolul celui care scrie, cât și al celui care interpretează și oferă morală. Zeul prezentului e un performer, și singurul lui Rol este să facă spectacolul mai sângeros. Există, însă, o diferență de Rol: în original, zeii o făceau scăpată pe Medeea, prin carul lui Helios. Părerea zeilor e confirmată și de faptul că lamentația lui Jason către Zeus din final rămâne fără răspuns. În versiunea lui Cusk, însă, Mesagerul, deși devenit și zeu, nu emite judecăți, ci invită publicul, căruia i se adresează direct, la fel ca Medea în unele monologuri, să judece dacă actul scriitoarei a făcut dreptate sau e o faptă rea. Astfel, piesa lui Cusk îmbină două cadre ordonatoare ale originalului: primul, discutat mai sus, este cel despre putere versus iubire în cuplu, iar al doilea este despre justiție versus răutate (odinioară prin otravă, azi prin otrava scrisului).

Dacă rescrierea, cum arată Haraway, este instrumentul femeii-cyborg marginale, cel prin care se reinventează și își recapătă puterea, piesa lui Cusk ne arată că a rescrie poate însemna și să fii dictator, să otrăvești, să faci rău. Rescrierea poate să fie și nedreaptă, arată Cusk. E o concluzie extrem de importantă pentru o atitudine echilibrată, fluidă, ne-fundamentalistă asupra acestui subiect. Este meritul lui Cusk, însă, de a fi pus această morală (lăsată însă și ea la judecata publicului) într-o minunată rescriere, în care adevărații zei sunt spectatorii, singurii ce pot da verdictul final. De aceea, voi ieși din Rolul cititoarei de piese, și voi trece în cel al

spectatoarei, analizând, în cele de urmează, trei spectacole contemporane ce conțin elemente din ceea ce numesc dramaturgia liminalității – nu înainte, însă, de a trage câteva concluzii la finalul acestui capitol.

Folosind instrumente din psihanaliza freudiană și lacaniană, precum și din științele cognitive, m-am oprit, în acest capitol, asupra condiției liminale a unor femei din timpuri foarte diferite, reflectată în câteva texte canonice ale dramaturgiei sau în rescrieri de texte canonice. Construite pornind de la condensare sau amestec conceptual, piesele analizate duc mai departe liminalitatea unor personaje mitice (ca în rescrierile piesei *Medeea*), cea a unor femei reale (cum se întâmplă cu Laura Kieler și oglindirea ei în Nora, sau cu Lika Mizinova și oglindirea ei în Nina), cea a autorului însuși (cum se întâmplă cu Clair, ca ipostază feminină a lui Martin Crimp) sau cea a unor clase sociale aflate în plină schimbare politică și socială (cum se întâmplă cu Marlene și Angie din *Top Girls*). Devenirea acestor personaje începe, adesea, cu o metaforă structurală (în acest caz, simptomul social sau liminal fiind metaforă). Uneori ea rămâne acolo, ca la Martin Crimp sau la Caryl Churchill. Alteori, devenirea este curmată tragic, ca la Marina Carr sau Rachel Cusk. Mult mai rar, personajele își încep devenirea-femeie, ca în cazul Norei și al Ninei, chiar dacă munca de devenire doar începe cu piesa (și reîncepe cu rescrierea, în cazul continuării la Nora) și, ideal, se cere continuată în imaginația și simțirea spectatorilor.

Ingenieria inversă a condensării sau a amestecului conceptual, alături de sensul metaforelor structurale folosite, arată și condiția liminală a autorilor înșiși, așa cum a fost exprimată în piesele lor. Biografia mamei lui Ibsen și aspirațiile critic-umaniste ale autorului, relațiile și vulnerabilitatea lui Cehov, muncile scriitoricești ale lui Crimp și aspirațiile socialist-feministe ale lui Caryl Churchill se reflectă ca tot atâtea meta-niveluri liminale. Dramaturgele și dramaturgii sunt ele și ei înșiși copii părăsiți, vindecători răniți, scriitori căutându-și vocea și femei căutându-și dreptatea în societate,

iar aceste poziții liminal-personale ale autorilor se oglindesc, prin metaforă, metonimie, condesare și amestec în operele lor. Aceasta ar ține de modul confesiv al *performance*-ului (aici, al textului) din cele două adăugate de Tom Driver la modurile clasice, respectiv cel ritual și cel teatral. Al doilea mod adăugat, cel etic, poate fi văzut în situațiile liminale mari, de cadru social, pe care autorii au ales să le aducă în piesele lor: perioade de prag ale feminismului (la Ibsen, Churchill, Hnath și Rachel Cusk), perioade de prag ale artei și individului (la Cehov și Cusk), schimbări politice nocive (la Churchill), inegalități economice sociale (la Marina Carr și Cusk) și perioade de război (la Crimp) devin țesături liminale mai mari din care personajele se zbat să iasă. Ieșirile însele sunt, de cele mai multe ori, în liminalitate permanentă.

Folosind ceea ce eu numesc instrumentele dramaturgiei liminalității, autorii dramatici prezenți în acest capitol încearcă să se reteritorializeze prin propria scriitură. Fie că-și rescriu, condensându-se și amestecându-se în opere, propria viață, fie că rescriu piesele altora, aceste autoare și autori au în comun, în aceste texte, faptul că dezmembrează, ritualic, povești și realități. Dezmembrându-le, fac loc personajelor să iasă din ele, să treacă pragul și să-și înceapă, după caz, încremenirea liminală permanentă – pentru autoarele și autorii mai pesimiști –, sau devenirea liminală permanentă – pentru scriitorii cu spirit afirmativ și pozitiv.

IV

DRAMATURGII ALE LIMINALITĂȚII ÎN TREI SPECTACOLE CONTEMPORANE

Dacă în capitolul precedent am trecut în revistă câteva instrumente ale dramaturgiei liminalității – factorii visului, metafora structurală și metonimia, metamorfoza, devenirea și amestecul conceptual –, și le-am analizat în piese de teatru bazate pe narațiuni de trecere precum *Pescărușul*, *O casă de păpuși*, *Top Girls* sau *The City*, dar și în rescrieri la *O casă de păpuși* și *Medeea*, pentru acest capitol îmi propun să analizez felul în care dramaturgia este vie în practica teatrală – mai exact, să analizez elemente de dramaturgia liminalității așa cum se regăsesc în trei spectacole de teatru contemporan.

Consider că această abordare, de a analiza în aceeași lucrare atât textul ca dramaturgie clasică, cât și dramaturgia spectacolului din perspectiva „noilor dramaturgii” (teoretizate prima dată de Marianne Van Kerkhoven), este în spiritul anulării dihotomiilor, spirit sub care a fost conceput întregul meu demers – dramaturgia liminalității se manifestă atât în text, cât și vizual, auditiv, prin gest etc. Inclusiv în unele texte, caracterul liminal este dat de didascalii referitoare la decor, la imagini vizuale și auditive, spre exemplu, precum didascaliiile despre spațiul liminal, cu bolovani, din *Medea, o nouă versiune*, de Rachel Cusk. Nefolosite în spectacol, aceste indicații își pierd impactul, iar spectacolul pierde ceva din liminalitatea imaginată de autoare.

O a doua dihotomie la a cărei depășire îmi propun să contribui prin această abordare este cea dintre teatru și

performance. În acest sens, consider de puternică inspirație scrierile lui Maaïke Bleeker. În cartea ei extrem de importantă și deschizătoare de drumuri din 2008, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, în care pune accent pe vizualitatea produsului teatral, folosind concepte împrumutate din alte discipline (spre exemplu, *focalizare*, din naratologie, sau *punctum*-ul lui Roland Barthes), Bleeker folosește sintagma *theatre performance*: „Mă refer la «*theatre performance*», combinând astfel doi termeni care au fost mult timp (și uneori încă sunt) considerați opuși, chiar antagoniști”¹. Bleeker consideră neproductivă această opoziție, care ne împiedică să conștientizăm felul în care „influențele *performance*-ului au fost încorporate până la un punct în care acesta a schimbat întreaga noțiune de teatru”². Recunoașterea acestei influențe în această lucrare este făcută în spiritul recunoașterii forței conceptului de liminalitate, el însuși provenit din zona *performance*-ului, unde a fost teoretizat prima dată.

În teza ei de doctorat, Alexandra Pâzgu comentează afirmația de mai sus a lui Maaïke Bleeker astfel: „cu alte cuvinte, reprezentationalul și performativul nu sunt neapărat într-o relație contradictorie; relația lor e punctul de întâlnire între construit și inform, fictional și real, într-un context în care arta și viața se suprapun”³. Mergând pe firul acestui argument, mă bucur să comunic astfel cu lucrarea unei tinere cercetătoare, autoare dramatice și dramaturge pe care o respect și cu care împărtășesc, iată, nu doar afinitatea deleuziană și speranța de a contribui la Studiile Deleuziene, cât și interesul pentru o abordare mai fluidă a continuumurilor practică/ cercetare (în spiritul lui Josette Féral) și teatru/ *performance* (Maaïke Bleeker).

1. Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, p. 8 („I speak of «*theatre performance*», thus combining two terms that for a long time have been (and sometimes still are) considered to be opposites, even antagonists”).

2. *Ibidem* („the influences of performance have been incorporated to a point where this has changed the whole notion of theatre”).

3. Alexandra Pâzgu, *Dramaturgy As Thinking*, p. 215.

De altfel, Maaike Bleeker are o influență mult mai mare asupra acestui capitol. În cartea sa cea mai recentă, datând din 2023, numită *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*⁴, Bleeker analizează unsprezece spectacole contemporane de teatru și dans din perspectiva dramaturgiei ca proces de gândire, inclusiv prin procedeul reconstituirii pornind de la rezultat (analizând, inclusiv prin dialoguri cu creatorii, conceptele și intențiile de la care au pornit aceștia, față în față cu spectacolul final). Viziunea ei despre dramaturgie ca funcție a practicii creative duce la definirea creației ca „o întreprindere de a face compoziții în spațiu și timp, folosind materiale de diferite feluri”⁵.

De o deosebită inspirație pentru mine este însă structura pe care o urmăresc studiile de caz referitoare la cele unsprezece spectacole, structură împrumutată de Bleeker dintr-un renumit articol al lui Elinor Fuchs, intitulat „EF’s Visit to a Small Planet: Some Questions to Ask a Play”. Acest articol a fost conceput de importanta teoreticiană ca instrument de analiză și scriere dramatică (și predat la propriile ei cursuri de analiză a dramei). În secțiunea în care urmează, voi detalia conținutul acestui articol, pe care, inspirată de Bleeker, mă voi sprijini în descrierea celor trei spectacole analizate în acest capitol. Consider structura propusă de articol extrem de expresivă, capabilă să cartografieze individualitatea fiecărui spectacol, pentru a putea coborî apoi și în adâncime, sondând structura solului pe care se sprijină dramaturgia liminalității în fiecare din aceste lumi, sondare pe care o voi efectua folosind instrumentele dramaturgului cercetate în capitolul anterior.

Înainte însă de a analiza articolul lui Fuchs, voi clarifica motivele alegerii celor trei spectacole discutate în acest capitol: *In My Room* (text și regie Falk Richter), realizat în

4. Maaike Bleeker, *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023.

5. *Ibidem*, p. 5 („Creating is a matter of making compositions in space and time out of materials of various kinds”).

2020 la Teatrul Maxim Gorki din Berlin, *Bacantele (fără mască)*, rescrierea mea după Euripide, în regia lui Dragoș Alexandru Mușoiu – o producție a Teatrului de Nord Satu Mare, și *Visul* de Alexa Băcanu, în regia lui Dragoș Alexandru Mușoiu, produs de Reactor de Creație și Experiment (Cluj, 2022). Am ales spectacole pe care le consider relevante pentru dramaturgia liminalității, dar și pentru tema secundară a lucrării de față – rescrierea ritualului/ rescrierea piesei. Astfel, am ales spectacolul lui Richter pentru că aparține post-dramaticului, fiind bazat mai degrabă pe o dramaturgie de spectacol (parțial creată prin metoda *devised*), în timp ce, tematic, tratează narațiuni și rituri de trecere masculine. Mi s-a părut oportună perspectiva masculină, după o secțiune de capitol unde am analizat piese rescrise exclusiv de și despre femei (rescrierile piesei *Medeea*). *Bacantele (fără mască)* este un exercițiu de rescriere contextualizată, inspirat și din cartea dedicată de Erika Fischer-Lichte adaptărilor și rescrierilor piesei *Bacantele*, și am ales să tratez acest spectacol în lucrare atât pentru că ilustrează în practică perspectiva mea teoretică asupra dramaturgiei liminalității, cât și pentru că mi se pare interesant să analizez dramaturgia spectacolului în ansamblul său, referindu-mă atât la textul rescrierii propriu-zise, cât și la opțiunile spectaculare pe care am avut ocazia să le discut cu echipa în procesul generării acestui spectacol. *Visul* nu este o rescriere propriu-zisă, ci mai degrabă un text inspirat din Shakespeare, folosind originalul ca pe un fragment (abia acesta rescris) de teatru în teatru. La fel ca *In My Room* și *Bacantele (fără mască)*, *Visul* chestionează folosirea manipulative a puterii ritualului de către structurile de putere și, în plus, de mare interes pentru tema acestei lucrări, cercetează o perioadă liminală, de schimbare a normelor și „normalității” în însuși teatrul românesc și felul în care acesta se predă în facultățile de profil. Astfel, analizând spectacole produse în intervalul 2020-2022, în România, dar și în Germania, într-un teatru post-migrație, respectiv într-un teatru românesc de stat și unul independent, care trec de la rescrierea ritualului la rescrierea piesei,

îmi propun să testez pe trei exemple diferite actualitatea vie, în practica teatrală, a dramaturgiei liminalității.

IV.1. Vizita lui Elinor Fuchs pe o planetă mică

Conceput ca o unealtă de predare folosită timp de ani de zile la Yale School of Drama, la programul masteral de dramaturgie (cursul *Reading Theatre*), „EF’s Visit to a Small Planet: Some Questions to Ask a Play” îndeplinește, așa cum arată Elinor Fuchs în introducerea la varianta publicată a articolului, două funcții: prima este cea de a preveni „saltul imediat (și constrângător) către personaj și psihologia normativă ce stau la baza celei mai mari părți a criticii dramatice”⁶, în timp ce a doua ține de potențialul criticii de teatru de a ilumina aspecte sau perspective inedite ale unui text, pur și simplu prin actul de a pune întrebări.

Prima cerință a lui Elinor Fuchs în acest demers este una etică sau de atitudine: să pornim la drum cu gândul că nimic nu este întâmplător într-o piesă, dar, în același timp, că nu există lucruri corecte sau greșite. Cel mai bine este să luăm textul așa cum e și, înainte de a judeca, să începem prin a pune întrebări. O precizare importantă pe care o face Elinor Fuchs la început este că această metodă nu se vrea exhaustivă, că nu încearcă să înlocuiască alte paradigme, fiind folosită complementar cu „*insight*-urile inegalabile ale lui Aristotel în ce privește structura intrigii”⁷.

Scopul principal al acestui articol este, de fapt, să ne ajute să privim fiecare piesă ca pe o lume de sine stătătoare, o lume cu regulile ei, cu geografia și principiile ei, ca și cum fiecare piesă ar fi o altă planetă. PIESA DE TEATRU CA O

6. Elinor Fuchs, „EF’s Visit to a Small Planet: Some Questions to Ask a Play”, în Magda Romanska (coord.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Londra, Routledge, 2015, p. 402 („the immediate (and crippling) leap to character and normative psychology that underwrites much dramatic criticism”). Așa cum arată o notă de subsol la articol, acesta a fost publicat prima dată în *Theater*, nr. 2, vol. 34, 2004, pp. 5-9.

7. *Ibidem*, p. 403.

PLANETĂ DE SINE STĂTĂTOARE pare a fi metafora structurală ce stă la baza acestui articol. Tocmai fiindcă piesa este o planetă aparte, nici limbajul, nici psihologia personajelor nu trebuie să primeze, un accent prea mare pe limbaj făcând piesa greu de citit, în timp ce unul prea mare pus pe personaje riscă să facă piesa să cadă în lumea noastră, pierzându-și propriile caracteristici și legi. Fuchs recomandă chiar modelarea acestei lumi, sub forma unei mingi nici prea mari, nici prea mici, pe care să putem „vedea” lucruri precum geografia, clima (eclipse, furtuni, temperatură, lumină), anotimpurile, atmosfera (veselă, serioasă, ironică etc.), tonul (cerebral, violent etc.), lumina, culorile, formele, unghiurile, muzica și sunetele planetei, precum și locurile ascunse, ce nu sunt evidente la prima vedere. După aceste considerente, care țin de lumea piesei, urmează încă cinci categorii de întrebări legate de această planetă.

Prima chestionare mai amănunțită se referă la lumea socială a piesei. Este vorba de un univers mai degrabă public, sau de unul privat? Care sunt clasele, relațiile, modul de interacțiune dintre personaje? Figurile sunt subtile, exagerate sau clovnești? Cum se îmbracă, cum interacționează, cine are puterea, cum o folosește și asupra cui? Ce fel de limbaj predomină? Pe lângă versuri, proză, monolog sau dialog, este vorba de un limbaj al emoțiilor, sau de unul cerebral? Este un limbaj logic sau unul metaforic? Am reluat liber o parte de întrebările lui Elinor Fuchs pentru a face dreptate complexității dimensiunilor la care se referă întrebările pe care ne îndeamnă să le punem.

Următoarea dimensiune care se cere interogată este cea a schimbărilor: care sunt schimbările ce au loc în piesă? Aici, Fuchs dă un sfat concret: acela de a căuta imaginea de început, imaginea de final și o imagine puternică aflată în apropiere de mijlocul piesei, care este „poarta” prin care are loc schimbarea principală a piesei. Dacă ne gândim la una dintre piesele analizate în capitolul anterior, să zicem *O casă de păpuși*, o astfel de imagine centrală ar fi tarantella – momentul ritualic al trecerii sau transformării. De

altfel, faptul că imaginea de trecere sau de transformare apare ca un pas necesar în înțelegerea acestei lumi mă face să consider articolul lui Fuchs mai mult decât compatibil cu ideea de dramaturgie a liminalității. În plus, în viziunea lui Fuchs, schimbările principale sunt chiar cele care definesc genul pieselor: comedia romantică înseamnă o trecere de la confuzie la nuntă, tragicomedia înseamnă o trecere de la amenințare la celebrare pașnică, tragedia, una de la amenințare la dezastru, piesele religioase, cea de la suferință la renaștere, iar melodrama, o trecere de la amenințare la final fericit pentru cei buni și suferință pentru cei răi⁸. Un lucru extrem de important și subtil este ca această evoluție să se citească în transformarea lumii în sine, în atmosfera și geografia ei.

Următoarea întrebare este ce anume schimbă piesa în cei care-și imaginează lumea ei (privitori, cititori, autori), ce provoacă în ei – milă, frică, rațiune, participare și interacțiune, acțiune politică, introspecție etică sau poate doar distracție – și cum își face cunoscute intențiile.

Urmează „oglinzile teatrale” (*theatrical mirrors*), ecouri ale altor opere dramatice, o observație ce, așa cum observă și Bleeker, trimite cu gândul la *The Haunted Stage* a lui Marvin Carlson, cu ideea sa de bază că „scena e bântuită de fantomele producțiilor trecute”⁹.

Abia acum, la final, vine rândul personajelor, a căror psihologie trebuie înscrisă în lumea specială a piesei. E foarte important, arată Fuchs, să nu refuzăm punctele singulare, elemente discordante, speciale, care par să iasă din logica întregului, pentru că „enigmele pot da cheia”¹⁰.

În cele ce urmează, voi folosi metafora structurală lansată de Elinor Fuchs pentru a face descrierea de ansamblu a spectacolelor analizate. Pornind de la aceste hărți de

8. *Ibidem*, p. 405.

9. Maaike Bleeker, *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*, p. 93.

10. Elinor Fuchs, „EF’s Visit to a Small Planet”, p. 406 („The puzzles may hold the key”).

ansamblu, vom putea trasa ulterior punctele prin care trece, în fiecare din ele, traseul dramaturgiei liminalității.

IV.2. Narațiuni de trecere pentru băieții de ieri și de azi – *In My Room* de Falk Richter

Născut în 1969 în Hamburg, Falk Richter este unul dintre cei mai importanți dramaturgi și regizori contemporani germani. Așa cum arată site-ul personal al artistului, pe lângă propriile piese, traduse în peste 25 de limbi, Richter a regizat atât autori dramatici clasici (Shakespeare, Cehov, Brecht), cât și autoare și autori contemporani precum Caryl Churchill, Harold Pinter, Martin Crimp, Sarah Kane, Jon Fosse, Mark Ravenhill etc.

Richter practică un teatru politic, angajat, cu teme ca identitatea LGBTIQA+, naționalismul și revenirea noii drepte etc., în spectacole realizate în colaborare cu coregrafa Anouk Van Dijk (cum ar fi *Complexity of Belonging*, spectacol analizat de Maaïke Bleeker în cartea mai sus amintită), în piese pe care le semnează singur ca autor dramatic sau în dramaturgii în care combină și ficționalizează poveștile întregii distribuții, așa cum se întâmplă în *In My Room* sau în și mai recentul *Pride* de la The Royal Danish Playhouse, în stagiunea 2021/ 2022.

Înainte de a începe analiza spectacolului, pe care l-am vizionat *online*, difuzat de Teatrul Maxim Gorki în timpul pandemiei, teatru ce a avut amabilitatea de a-mi oferi apoi link-ul pentru această cercetare¹¹, aș dori să descriu aici procesul general de lucru al lui Richter, așa cum îl explică acesta în volumul *Theatre. Dance. Politics. Lectures and Plays*, publicat în 2018, ce reunește, alături de câteva texte dramatice, și câteva conferințe ținute de Richter. Prima conferință, numită, printr-o fericită coincidență cu tema

11. *In My Room* de Falk Richter, Teatrul Maxim Gorki, Berlin, 2020, <https://vimeo.com/gorkivideo/inmyoom-stream>.

lucrării de față, „Into the Void”, descrie procesul de lucru al echipei formată din autor dramatic și colaboratori ca pe o explorare liminală a stării de incertitudine a creației și ca pe un proces de cercetare bazat, întotdeauna, pe întrebări legate de accepțiunea unor anumite valori, norme sau realități de astăzi. „Această frenezie de întrebări este motorul care conduce piesa”¹², arată Richter, și nu numai piesa, ci și producția și repetițiile, iar rezultatul final nu trebuie neapărat să ajungă să se conformeze unui gen clasic. „Pagina albă, spațiul gol, momentul de dinaintea primei schițe, a primei sesiuni de *brainstorming* poate fi descris ca «vidul»: ca o formă de «golicieune»¹³. Aceasta va fi umplută cu formă și conținut în procesul lui Richter, în care el se consideră autor în măsura în care este inițiatorul și motorul procesului: „Eu vin cu ideile inițiale. Eu aduc oamenii împreună. Eu pun întrebări, ascult și notez. Eu îmi prezint notițele inițiale. Eu arunc niște idei în conversație. Noi vorbim și improvizăm”¹⁴. Acest proces se deschide treptat de la „eu” la „noi”, iar ceea ce se va găsi la final pe scenă va fi „o versiune ficționalizată a sinelui”¹⁵ actorilor, dansatorilor sau performerilor ce participă la spectacol. Această transformare identitară a hibridului conceptual ce va sta pe scenă la final – amestecul conceptual performer-personaj – arată o deschidere specială a lui Richter spre liminalitate, transformare și trecere, pe care îmi propun să o demonstrez și în particular, în analiza spectacolului *In My Room*. Înainte, însă, doresc să extrag două principii de lucru pe care Richter le menționează la modul general ca fiind parte din munca sa, iar eu le

12. Falk Richter, *Theatre. Dance. Politics. Lectures and Plays*, tr. de David Tushingham, Berlin, Alexander Verlag, 2018, p. 8 („This frenzy of questions is the engine that drives the play”).

13. *Ibidem* („The blank page, the empty space, the moment before the first sketch, before the first brainstorming session, can be described as «the void»: as a form of «emptiness»“).

14. *Ibidem*, p. 17 („I provide the initial ideas. I bring the people together. I ask questions, listen and write things down. I present my initial notes. I throw some ideas into the conversation. We talk and improvise”).

15. *Ibidem*, p. 18 („In the end a fictionalized version on their selves will stand on stage”).

voi discuta și în contextul spectacolului ales. Trebuie să menționez că eu le-am numit principii, pentru a opera mai ușor cu ele, și mă bazez în demersul meu pe faptul că sunt formulate de Richter destul de categoric/ normativ: „toate textele mele...”, respectiv „teatrul poate să...”.

Primul principiu, pe care l-aș numi al amestecului realitate-ficțiune, stă la baza tehnicii de generare a conținutului, și este exprimat cât se poate de direct:

„Toate textele și producțiile mele se joacă cu realități și ficțiuni. Nu sunt niciodată documentare. [...] Ele amestecă material care este ficțional, anecdotic, cercetat, experimentat, improvizat, cu particule autobiografice, evenimente de zi cu zi, cu istorii care au fost date mai departe ca să creeze ceva nou: o realitate de sine stătătoare care e comprimată și augmentată, care e teatrală și jucăușă.”¹⁶

Aceste „particule autobiografice” aduc foarte mult cu conceptul de comportament restaurat al lui Schechner, la fel ca și modul în care poate fi folosit, prin condensare sau amestec conceptual, pentru ficționalizarea, mascarea și îmbogățirea sensului amestecului dublu-domeniu creat.

Al doilea principiu, pe care l-aș numi principiul unicității poveștii individuale, ține de rama pe care autorul o pune în selectarea poveștilor, reale sau fictive, pe care le mixează. Astfel, cu scopul declarat politic de a contracara manipularea celor care obișnuiesc să eticheteze oamenii după etnie, religie, orientare sexuală etc., Richter preferă să încadreze în spectacolele sale povești personale cât mai individualizate și diverse (surprinse în contexte politice globale), ghidându-se după convingerea că „teatrul este

16. *Ibidem* („All my texts and productions play with realities and fictions. They are never documentaries. [...] They mix material that is fictional, anecdotal, researched, experienced, improvised with autobiographical particles, everyday events, with histories that have been handed down to create something new: a reality of its own that is compressed and heightened, that is theatrical and playful”).

capabil să scoată oamenii individuali de sub aceste etichete și să se concentreze pe povestea unică, personală și contradictorie a fiecărei persoane”¹⁷. Amintesc aici cele patru moduri ale *performance*-ului din studiul lui Tom Driver: pe lângă cele două moduri clasice, ritual și teatral, Driver adaugă încă două: modul confesiv și cel etic, ce corespund acestor principii ale lui Richter. Particulele autobiografice țin, evident, de modul confesiv, iar latura politică și principiul unicității poveștii individuale țin de modul etic. Ambele moduri, respectiv principii, ale *performance*-ului stau și la baza spectacolului *In My Room*, scris și regizat de Falk Richter la Teatrul Maxim Gorki din Berlin, în stagiunea 2019-2020.

„Este criza contemporană o criză a masculinității?”¹⁸ este întrebarea cu care începe prezentarea spectacolului, publicată pe pagina de internet a teatrului Maxim Gorki. Aș introduce aici un al treilea principiu, al interogativității, Richter arătând că procesul său de lucru începe adesea cu o listă de întrebări legate de tema aleasă, chiar și improvizările performerilor pornind nu de la o temă dată, ci de la niște întrebări adresate lor. Spre exemplu, pentru spectacolul *Fear*, el a folosit pentru discuții și improvizatii o listă de șaptesprezece întrebări, printre care „Unde te simți acasă?”, „Poate o relație să însemne acasă?”, „Cauți așa ceva? E un concept la care putem renunța?”¹⁹.

Amestecul realității cu ficțiunea, unicitatea poveștii și interogativitatea sunt trei principii instrumentale pe care Richter le subsumează unui scop politic principal radical. Așa cum declară într-un interviu oferit în 2011 cotidianului *Athens Voice* din Grecia și publicat și pe site-ul său personal, Richter crede că „teatrul care sprijină lupta pentru

17. *Ibidem*, p. 20 („The theatre is able to remove individual people from such labels and concentrate on the unique, personal and contradictory story of every single person”).

18. V. <https://www.gorki.de/en/in-my-room> („Is the contemporary crisis a crisis of masculinity?”).

19. Falk Richter, *Theatre. Dance. Politics. Lectures and Plays*, p. 19.

umanitate, libertate și dreptate e singurul teatru care are dreptul să existe”²⁰.

Revenind la întrebarea ce dă coloana vertebrală a spectacolului lui Richter, ea dă naștere unei lumi organizate în jurul principiilor propuse mai sus: un spectacol ce amestecă povești reale cu povești fictive (poveștile personale ale performerilor, amestecate cu elemente și scene ficționalizate). Poveștile personale unice sunt, toate, narațiuni de trecere masculine de ieri și azi, plasate (montate dramaturgic) într-un context politic general, acut, cum este revenirea în forță a discursurilor noi drepte. Toate acestea se ordonează în jurul întrebării-ipoteze a spectacolului: cum comunică criza personală identitară legată de masculinitate a zilei cu criza politică generală a prezentului. Această călătorie ambițioasă de la individual la social, de la personal la politic, amintește de polul senzorial-ideologic teoretizat de Victor Turner și folosit, în această lucrare, și în analiza piesei *Top Girls*. Aceași axă străbate, dinamizează și structurează și spectacolul conceput de Richter, urmărind fiecare poveste de la nivelul senzorial (amintiri, emoții, detalii concrete, povești individuale de trecere) la cel ideologic (revenirea discursurilor noi drepte și a unor lideri nedemocratici, ce cultivă discursurile urii și masculinitatea toxică, precum Trump, Putin, Bolsanoro sau Orban, toți aflați la putere la momentul premierei și pomeniți în monologul de început al spectacolului, interpretat de Jonas Dasserl).

Înainte de a descrie spectacolul folosind metafora structurală dezvoltată de Elinor Fuchs, cea a piesei ca o planetă, aș vrea să adaug la lentila telescopului cu care vom privi planeta spectacolului un prim filtru legat de liminalitate: ritualul. De altfel, ideea de ritual este amintită direct și în prezentarea spectacolului de pe site-ul teatrului:

20. Ionna Blatsou, „Falk Richter for the *Athens Voice* – From A to Z”, interviu în *Athens Voice*, 01.01.2011, v. <http://www.falkrichter.com/EN/article/21/>, accesat la data de 12.06.203 („the theatre that supports this struggle for humanity, freedom and justice is the only theatre that has a right to exist”).

„Spectacolul lui Falk Richter *In My Room* este un proiect de cercetare ce desface o pânză multistratificată a memoriei, imagini și voci dintr-un spațiu personal al unui fiu și autor, întrețesând experiențe biografice cu narațiuni sociale într-o panoramă a unui prezent devenit trecut. El e construit din instantanee ale fiilor amintindu-și de tații lor, ritualuri de familie, povești de zi cu zi și evoluții ale societății.”²¹

Dacă am privi lumea piesei ca pe o mică planetă, primul lucru pe care l-am observa ar fi că nu există femei: un ansamblu de cinci performeri bărbați, care interpretează bărbați *straight* și gay – iar Benny Claessens susține și câteva scurte momente de *drag queen show* –, alcătuiesc această lume a băieților mari care spun poveștile taților lor, precum și poveștile relațiilor cu tații lor. Văzută de sus, harta lumii e fragmentată în mici povești personale, urmate fiecare de o oază emoțional-muzicală, fiecare interpret încheind momentul dedicat tatălui său cu un moment muzical *live*, ce se citește, de cele mai multe ori, ca o dedicație pentru acest tată. Piesele sunt *cover-uri*, de la rock, punk și trash la Lana del Ray. Decorul este o instalație: la început, în fața unui fundal alb, există un mic podium cu trei trepte, iar pe el o masă tipică de sufragerie de anii '70-'80. Masa e de furnir, cu patru scaune, tot de furnir: două în poziție normală, unul răsturnat, în timp ce unul, poziționat cu spatele la noi, la mijlocul mesei, a fost urcat cu șezutul pe masă, ca scaunele strânse pentru curățenia de la sfârșitul petrecerii sau al zilei. Pe scaunul de pe latura stângă stă un copil-manechin ce ține în mână două baloane ridicate în sus. În lateral, în dreapta podiumului pe care stă masa, este ridicată o schelă pe care stă, în picioare, un manechin bărbat într-o poziție de putere.

21. V. <https://www.gorki.de/en/in-my-room> („Falk Richter’s *In My Room* is a research project that unfolds a multilayered web of memories, images and voices from the personal space of a son and author, weaving biographical experiences with social narratives into a panorama of a present become past. It’s made up of snapshots of sons remembering their fathers, family rituals, everyday stories and societal developments”).

La picioarele schelei mai este un manechin fetiță care se joacă cu o minge. Manechinele, schelele, baloanele, toate, mai puțin masa și scaunele, sunt realizate dintr-un material cu aspect metalic, lucios, de culoare neagră. Scena este acoperită cu ceea ce pare a fi linoleum lucios, pe care este marcat, cu benzi colorate, un teren de baschet. Întreaga scenă e terenul, un coș fiind plasat, imaginar, în dreptul rampei, iar celălalt în dreptul mesei de familie din fundal. Mărturiile personajelor-performerii vor trimite spre o copilărie în care cei mai mulți tați nu aveau timp să interacționeze cu fiii lor, o lume din care lipsea joaca, însă totul era condus de regulile unor (alte) jocuri – politice și sociale, așa cum vom înțelege în final. Pe scenă se mai află instrumentele muzicale (un set de tobe etc.) ce vor fi folosite în timpul recitalurilor performerilor. Aceste manechine și întreaga schelărie se învârt pe o scenă rotativă în timpul câtorva dintre momentele muzicale, când manechinelor li se alătură și performerii ce ilustrează static sau cu gesturi mecanice fabulele spuse în scena anterioară (spre exemplu, pantomima familiei de germani care gesticulează agresiv către copilul turc ce refuză să mănânce carne de porc, sau familii de iepuri îmbrăcați la patru ace, ce reprezintă familii și relații respectabile și convenționale). Ulterior, acest fundal ce trimite la ritualul mesei în familie va fi înlocuit cu alte două fundaluri ce trimit tot la ritualuri contemporane. Primul va fi un paravan de forma unui altar triptic, pe care vor fi proiectate fotografiile – fotografia tatălui unui performer, în timp ce fiul povestește despre acesta și îi dedică un cântec, dar și, în altă cheie, imaginea cuplului gay al cărui conflict domestic fusese dramatizat în scena anterioară, într-un scenariu de tip *Pietà*, cu unul dintre parteneri, îmbrăcat cu o haină deschisă, lungă și roz, ținându-l pe brațe pe celălalt, care, la bustul gol, imită poziția lui Christos, totul într-un peisaj pastoral-kitch, cu palmieri, oi și, pe lateralele tripticului, cu fotografiile acelorași performerii în poziții de statui, o ipostază masculină trimițând la *David* al lui Michelangelo, iar una feminină trimițând la o *Venus* cu bucle lungi, ambii acoperindu-și sfoși sexul cu

mâna. Ultimul fundal ritualic va fi construit pe cel alb inițial, la care se adaugă doar câteva tije ce susțin niște litere compuse din neoane roz drepte, de aceeași mărime, suprapuse și intersectate în unghiuri ascuțite, ce formează cuvântul „REMEMBER”. Cuvântul, aspectul, culoarea și contextul în care sunt folosite (momentele de muzică *live*) trimit la un concert-omagiu.

Văzută de sus, harta acestei planete-spectacol arată așa: mici teritorii bine conturate, constituite de poveștile și amintirile particulare, personale, ficționalizate, ale fiecărui performer legate de propriul tată. Fiecare astfel de teritoriu sau „țară” se termină cu o oază de emoție, sub forma unui recital muzical *live* ținut de respectivul performer, cu ajutorul colegilor, care ori acompaniază, ori interpretează un „videoclip” pe scena rotativă. Tot acest teritoriu fragmentat, de texturi, culori și temperaturi diferite, este străbătut de un drum lung și coerent, vizibil doar atunci când cuprinzi întreaga planetă cu privirea, adică la finalul spectacolului. Acest drum, sau principal fir narativ, construit, spre deosebire de celelalte, pe o structură clasică (dialectic, cu incident declanșator, peripeții, conflict, moment al recunoașterii etc.) este firul poveștii personale a autorului – povestea propriului tată, care a fost târât, la 18 ani, în Al Doilea Război Mondial, ulterior devenind om de afaceri.

Întorcându-ne la Elinor Fuchs, spectacolul este o planetă a solitudinii – singuri, neînțeleși, tații din spectacol sunt povești de fiii lor într-un fel de ritual narativ care, paradoxal, deși monologal, îi apropie. Scenele dramatice clasice, de dialog, dimpotrivă, sunt conflictuale și arată disensiunile dintre figura paternă și cea a fiului. Prima astfel de scenă este monologul de început al lui Jonas Dassler, care, așa cum arată Oana Stoica, este „un pasaj de cinci minute rostit pe o singură respirație”²². Acest monolog dă

22. Oana Stoica, „Tot ce-am moștenit de la tata”, *Scena9*, 17 mai 2021, v. <https://www.scena9.ro/article/tot-ce-am-mostenit-de-la-tata>, accesat la 12.05.2023.

mai multe chei ale planetei pe care o vizităm. În primul rând, el constituie acea imagine de început, de care vorbește Fuchs în secțiunea despre schimbare. Un bărbat tânăr, în costum și pardesiu elegante și atemporale, ține un monolog. E fiul neînțeles de tatăl lui, fiul care a crescut într-un cămin marcat de lipsă de comunicare și de masculinitate toxică, de însingurarea tatălui, de absența lui continuă, datorată muncii, și de neînțelegerea faptului că fiul lui e gay. Plecând de la personal, monologul devine din ce în ce mai politic, o critică a societății de ieri din perspectiva modelelor machiste (inclusiv cultul lui John Wayne), care azi se intersectează cu revenirea noii drepte și a discursurilor extremiste, atât în rândurile unor figuri publice din cultura populară (raperul german Kollegah), cât și în rândul președinților de state, printre care Putin, Trump, Bolsonaro și ceilalți. Apoi, pe neașteptate, vedem perspectiva tatălui, tatăl de 93 de ani, care a fost declarat mort de patru ori. În același interviu acordat ziarului grec, Richter povestea despre tatăl său care a fost declarat în moarte clinică de trei ori „și îmi devine din ce în ce mai apropiat de fiecare dată când moare”²³. Este clară, deci, condensarea operată de Richter, care, vom vedea, conține energia întregului spectacol. În continuare, același actor tânăr, în aceleași haine atemporale, devine tatăl ce, ca într-un coșmar pe patul de spital, își retrăiește tinerețea și, odată cu ea, și traumele războiului și ale pierderii camarazilor, prieteniei și intimității. Jucându-i pe rând pe cei doi, tată și fiu, cu aceeași pasiune și convingere, Jonas Dassler reușește un amestec extraordinar: e fiecare din ei și, în același timp, este și terțul exclus – e clar de ce cei doi nu se pot înțelege. În logica dialectică a istoriei, cel puțin a istoriei trăite de tată, sinteza se va produce, probabil, abia la final. Există un terț inclus? Există: este însuși performerul, Jonas Dassler, care rupe convenția, spunându-ne în finalul scenei sale că n-a fost vorba de tatăl lui adevărat, că tatăl

23. Ionna Blatsou, „Falk Richter for the *Athens Voice* – From A to Z” („and he grows closer and closer to me each time he dies”).

lui e cald și iubitor, că a venit la premieră și l-a lăudat pentru cât text a reținut, că fac muzică împreună. Legat de muzică, performerul reproduce postura de *rock star* de pe afișul spectacolului și începe să cânte, acompaniat de restul distribuției ce-și face acum intrarea, *cover*-ul piesei „In My Room” de Graham Coxon. Avem cheia spectacolului: o relație dialectică între tați și fii, teză și antiteză, o sinteză clasică, în buna tradiție a dialecticii, la finalul spectacolului, dar și un al Treilea inclus, nivelul spectacular, atitudinea ludică, relaxată, tolerantă a performerilor, ce se joacă constant cu amestecul conceptual, alunecând dintr-un Rol (ca relație vitală) în altul. Dacă majoritatea sunt lejere și amuzante, există și contrapunctul lui Benny Claessens, care, după ce mai devreme și-a imitat comic tatăl, spune: „În ziua în care tatăl meu a murit, am încetat să mai joc teatru”²⁴, într-un amestec ce trimite la metafora conceptuală a teatrului ca minciună, o percepție populară peiorativă răspândită și în zilele noastre.

O a doua scenă conflictuală de dialog este cea dintre cei doi iubiți, cuplul gay, din care cel mai în vârstă simte că nu e suficient de dorit, că viața lor sexuală devine monotonă, rarefiată, convențională și, la un nivel mai mare, că are nevoie de modele de cuplu noi, nu doar de imitația normativității heterosexuale. Aici nu vom primi însă o soluție, nu există (în spectacol) un al treilea inclus dat. Scena conflictuală începe la biserică, unul dintre cei doi a terminat de cântat la flaut, e sugerat ritualul căsniciei, pentru ca scena să se încheie cu o întrebare legată de validitatea acestui ritual pentru acest cuplu în căutare de afecțiune și de noi modele care să susțină afecțiunea, dar și dorința și senzația de a fi iubit pe termen lung.

După primul recital, o scurtă scenă de grup le permite performerilor să prezinte foarte pe scurt, în relație directă

24. Filmarea spectacolului mi-a fost oferită, cu generozitate, de teatrul Maxim Gorki. Replica se află la minutul 50:05 – iau ca referință subtitrarea în limba engleză („The day my father died, I stopped acting”).

cu publicul, imagini ale taților lor: un tată gay reprimat, camuflat în șofer de tir, dar care își duce fiul la cursuri de balet; un tată evreu care visa la o relație bisexuală în timpuri care nu erau pregătite pentru asta; un tată imigrant turc care a trebuit să muncească enorm pentru a compensa un handicap social pe care, de fapt, l-a transmis și fiului său – Taner Şahintürk oferind cel de-al doilea monolog excepțional al spectacolului, „cu o acumulare de furie și tandrețe care explodează muzical”²⁵, la care voi reveni. Acești tați s-au refugiat în muncă ca într-un drog, căutând în efort acea evadare din sine teoretizată de David Le Breton, ca pe o liminalitate permanentă, autoimpusă și anesteziantă. Următoarele momente de *performance* individual vor dezvolta relațiile enunțate în această primă scenă de grup. O regulă socială a planetei spectacolului ar fi că scenele de grup sunt de obicei relaxate, ludice, performative, cu atitudinea incluzivă al celui de-al Treilea inclus (cu excepția ultimei scene), în timp ce monologurile sunt de obicei dramatice, construite în jurul unor comportamente restaurate, în termenii lui Schechner, sau particule autobiografice, în termenii lui Richter.

Pe această planetă există și filme, și tot cu bărbați. O serie de mini-interludii comice constau din proiecțiile unor secvențe de filme clasice (western, John Wayne, machism), în care, peste unii actori, apar performerii noștri, care, în cheie parodică, strică dramatismul macho al referinței.

Care este scena de mijloc, cea care marchează schimbarea ce se petrece în spectacol? Această întrebare a lui Elinor Fuchs, corelată cu avertismentul din ultima secțiune a articolului, acela de a nu uita să acordăm atenție deosebită scenelor ce par să sară în ochi, să fie discordante cu întregul, m-au inspirat să acord o mai mare atenție scenei de mijloc a spectacolului – este interesant că Fuchs o numește scenă de mijloc, iar Richter o plasează exact la jumătatea spectacolului

25. Oana Stoica, „Tot ce-am moștenit de la tata”.

(de la minutul 0:57 la 1:12, într-un spectacol de două ore și șaptesprezece minute). Această scenă este și atipică, și pare să marcheze schimbarea (lipsă?) din spectacol. În semiîn-tuneric, cu sunet tribal de tobă și procesiune cu lumânări aprinse, Benny Claessens, cu o cunună de pene de păun, joacă rolul de șaman/ maestru de ceremonii/ regizor de psihodramă, într-o scenă performativă ce îmbină extraordinar dimensiunile personale, politice, ludice și dramatice, uneori frizând tragicul, ale spectacolului: liminoid de esență tare. Înarmat cu o tobă șamanică, acesta dă startul unui ritual de încorporare prin care fiecare performer le spune tuturor celorlalți: „Ești fratele meu. Ești tatăl meu. Ești fiul meu. Și te iubesc”²⁶. Apoi, șamanul/ regizorul de psihodramă distribuie rolurile: un tată, un fiu, un bunic ce a prins ambele războaie mondiale și își bătea zilnic fiul (ceea ce era normalitate pe atunci), care vede umbra lui Alexander Gauland (lider politic german de extremă dreapta), care spune că n-a fost atât de rea suferința milioanei de oameni, cu tot tacâmul de afirmații și glume machiste și fasciste. În scenă este invocată/ distribuită și Trauma de Război, prinsă între tată și fiu, lăudându-se cu puterea ei, dar și Lucrurile Nespuse, care exprimă teama fiului pentru tată și viața lui. Șamanul, care se prezintă acum ca fiind Iubirea și Munca, îl întreabă pe fiu pe care din cele două vrea să le ducă dincolo, tatălui. Fiul alege iubirea și, printr-o preluare simbolică de energie, apropiindu-și mâna de a șamanului, duce iubirea în partea cealaltă, a tatălui. Șamanul vrea însă să fie dus dincolo și ca muncă – performerii râd de caracterul melodramatic al ritualului, adoptând, din acest punct, un stil mai parodic și îngroșat de joc, după care se revine la dramatism: sunt exprimate frici, lucruri nespuse, agenda extremei drepte de a minimiza războiul, teama fiului că tatăl e prea bătrân, perspectiva narativă a memoriei fragmentate, non-liniare, a tatălui. Când tatăl mărturisește vina de a fi ucis un băiat

26. „You’re my brother. You’re my father. You’re my son. And I love you.”

tânăr ca el în război, precum și imposibilitatea sau neștiința de a-și iubi fiul, șamanul întrerupe ședința ca să iasă puțin, rugându-i pe participanți să își scrie impresiile. Fiul (Jonas, același fiu din monologul de început) a dispărut însă, iar șamanul se teme că sesiunea a fost prea intensă. Scena se încheie cu un *cover*, poate cel mai anarhist ca energie din întregul spectacol, după piesa „Colossus” a trupei Idles.

Această scenă de mijloc este un amestec conceptual prin excelență: un amestec dublu-domeniu ce îmbină elemente din spațiul mental „ritualul șamanic” cu elemente din spațiul mental „psihodramă”, având drept cadru ordonator procesul de vindecare prin înfruntarea fricilor. Ritualul însă eșuează, fiind întrerupt forțat și inexplicabil de maestrul de ceremonii, aceasta putând fi și o cheie a întregii povești, ce își va găsi la final explicația. Avem, așadar, de-a face cu o liminalitate permanentă, un limivoid provocat de o întrerupere forțată a unui ritual tradițional firesc de trecere pentru bărbați (și în același timp penibil și rizibil, din perspectiva performerilor care râd în momentele cele mai dramatice ale ritualului). Între fii și tați stau lucruri nespuse și traume de război, iar acestea sunt în planul celălalt al realității, al terțului inclus. În oglindă cu acesta mai este unul identic, dar răsturnat, rizibil, parodic, ce oferă în același timp și oglinda răsturnată a ritualului de elevare a statutului: un ritual identic de inversiune, cu bufoni și bufonerie. Dacă ritualul de trecere al războinicului ține de o societate normativă patriarhală, ritualul new age, de vindecare forțată, este artificial în celălalt sens. Între tragic și comic, pare a spune acest amestec conceptual de *performance*-uri sociale și atitudini, vindecarea și comunicarea țin de găsirea unui autentic nemediat între tată și fiu, și nu de rețete normative dictate de presiuni (tragice) sau de mode sociale (comice).

Un alt ritual grotesc este cel al mesei în familie. Tatăl turc, venit la 15 ani să lucreze în mină în Germania pentru a-și finanța studiile, locuiește cu doi părinți germani surrogat, Adolf și Hannalore, care îl obligă să mănânce carne de porc. Fiul său, interpretat de Taner Şahintürk, povestește

cum tatăl era forțat de părinții săi surogat să mănânce porc la micul dejun, cum el refuza, cum această discuție despre porc a devenit discurs rasist inclusiv în ziare și slogane de extremă dreapta. Astfel, ritualul mesei în familie devine grotesc, iar carnea sacrificată este inutilă, nedorită și devine prilej de dezbinare, nu de comuniune.

Monologul lui Şahintürk conține și un minunat moment metonimic de devenire: povestind despre amintirile și dorințele tatălui său, apoi despre nevoia sa de libertate, apoi despre sindromul picioarelor neliniștite, apoi despre faptul că tatăl lui iubește caii și că fiului îi este imposibil să-l înțeleagă prin cuvinte, ajungând la el doar pe bucăți și în anumite momente, performerul ajunge să descarce toate această presiune a neînțelegerii tatălui, devenind el însuși acest tată, într-un moment neașteptat de dans, extrem de intens, în care, întins pe jos, dă din picioare extrem de puternic, emoționant, ca un cal care încearcă să galopeze trântit la pământ. Fiul devine tată în timp ce tatăl devine cal, acesta fiind unul cele mai emoționante momente ale spectacolului, care vorbește atât despre condiția liminală a tatălui, emigrant prins între două lumi, cât și despre condiția liminală a celui care vrea să-l înțeleagă pe celălalt, acest lucru presupunând o poziționare pe prag, o renunțare la cuvinte, o metamorfoză temporară. Să-l înțelegi pe celălalt înseamnă să devii puțin el și să simți tot ce n-a putut el să devină. Astfel, acest moment este despre devenirea-cal, dar mai ales despre devenirea-bărbat, prefigurând astfel ultimul ritual al spectacolului: cel de îngropăciune.

Ultima scenă e singura scenă tragică în care sunt prezenți toți performerii din distribuție. Benny Claesens, la masa din spate, vorbește la telefon cu tatăl pe moarte. Îi spune despre *deadline*-ul său de scris, despre modelul de relație pe care încă îl caută cu partenerul său, în timp ce, în față, toți performerii își pun măști cu riduri mari, de silicon, halate de spital și devin tații care mor. Monologul lui Claessens, extrem de puternic emoțional, vorbește din perspectiva fiului neînțeles, despre frustrarea lui, pentru

ca, în momentul în care înțelege neputința tatălui și faptul că trebuie să fie acolo pentru el, monologul să își schimbe perspectiva (în oglindă cu cel al lui Jonas Dassler de la început). Acum vorbește tatăl, care își cere iertare, care vrea să fie iertat așa cum el iartă lumea care nu l-a înțeles, care i-a răpit tinerețea și l-a îndesat într-o uniformă, punându-l să lupte în războaie fără sens, fără să poată să zică nu fără să fie omorât. E invidios, recunoaște tatăl, pe fiul care și-a trăit tinerețea, care „stătea în camera lui, asculta muzică, se uita pe fereastră, visa”. La final, doar unul dintre performeri își păstrează masca, rămânând tatăl care moare. El se întinde pe jos, în timp ce fiul rupe bucățele dintr-un buchet de flori de câmp și le aruncă peste el și, în același timp, în el, în timp ce monologul se termină cu conștientizarea iubirii aflate acolo, între ei, despre care nu s-a vorbit. Apoi, tatăl moare. Acesta este singurul ritual adevărat, luat în serios, al spectacolului: e ritualul îngropării tatălui, și în același timp un fel de a deveni bărbat/ adult al fiului, prin înțelegerea tuturor acestor lucruri dintre și despre ei.

„În camera mea”, ca idee, este o metaforă structurală complexă, cu mai multe nuanțe. Este spațiul băiatului adolescent care scrie, care visează și ascultă muzică acolo, singur. Camera reprezintă acel moratoriu psihosocial, ca liminalitate necesară, la care se referea Erik Erikson. Ieșirea din cameră (la fel ca ieșirea Norei din casa-colivie) poate să fie forțată, ca a tatălui, luat la război, sau poate să fie dureroasă, dar necesară și vindecătoare, ca atunci când ieși din camera ta, din scrisul tău, din tine, să comunici, adică să devii, chiar și pentru puțin timp, celălalt.

Avem astfel mai multe tipuri de liminalitate. La finalul primului capitol, am trecut în revistă câteva piese pentru fiecare din situațiile liminale descrise de Bjørn Thomassen: la nivel individual, de grup și de societate, caracteristice unui moment, perioade sau epoci. Aș îndrăzni să afirm că spectacolul *In My Room* le conține aproape, dacă nu chiar pe toate. La nivel individual și de moment, avem moartea tatălui. La nivel individual, ca perioadă – adolescența, cea

pe care fiii din spectacol au putut-o petrece în camerele lor, dar tații lor nu. La nivel individual, ca epocă – acești tați care, fiecare, au rămas la margine, tăcuți, închiși în sine, toată generația și epoca lor. La nivel de moment de trecere de grup: ritualul/ psihodrama de la mijlocul spectacolului. La nivel de trecere de grup, ce se întinde pe o anumită perioadă, spectacolul în sine vorbește despre această trecere colectivă a bărbaților de azi în căutarea unor noi modele de masculinitate și relații. Situațiile liminale de grup ce se întind pe parcursul unei epoci sunt reprezentate, în spectacol, de minorități etnice (tatăl turc, dar și tatăl alevi, o credință ce îmbină islamismul cu creștinismul – dervișii sunt alevi –, marginalizată nu doar de germani, dar și de turci). În plus, tot în această situație de grup și epocă, spectacolul are ca temă importantă, ca majoritatea spectacolelor lui Richter, identitatea sexuală: poveștile cu băieți gay neînțeleși de tații lor macho și momente de *drag show* arată o altă fațetă liminală a masculinității. La nivel de societate, liminalitatea permanentă este dată de momentul în care tatăl și colegii lui au fost smulși din școală și trimiși la război. Nazismul sau războiul sunt situații liminale la nivel de societate și perioadă. La nivel de epocă, revenirea noii drepte în structuri de conducere și mentalitățile multor președinți de stat reprezintă chiar acea reproducere a liminalității în structurile mari, sociale și politice, pe care o analiza Thomassen, și liminalitatea permanentă, dirijată de tricksteri, la care se referea Árpád Szakolczai.

Revenind la Elinor Fuchs și la cele trei momente ce arată, ca o diagramă simplificată, schimbarea majoră ce se petrece pe planeta spectacolului, ele ar arăta astfel: între momentul de început (fiul care nu înțelege, tatăl tânăr care pleacă la război, un dialog eșuat) și cel de final (fiul care înțelege, tatăl bătrân care moare, un monolog de înțelegere și iertare), avem, în mijloc, imaginea tranziției: cea a unui ritual tragic-comic, cu morgă, modă, frică, empatie, povești personale și discursuri fasciste, dar și cea a unui ritual de elevare a statutului și de inversiune, ca un ghem de

liminalității din care, pe principiul interogator al lui Richter (de ce avem cu adevărat nevoie?), fiecare își extrage ce vrea, și mai ales ce este pregătit să primească. Poate că și asta este, de fapt, o liminalitate necesară: să stai împreună cu prietenii pe pragul dintre camera voastră și lume, făcând un spectacol-concert-carnaval-ritual de trecere – sau poate nu de trecere, ci de rămânere (pentru artiști) și de chemare (pentru public) în zona liminoidă a libertății de înțelegere.

IV.3. Liminalități în vremea pandemiei – *Bacantele (fără mască)*

Bacantele (fără mască) este o rescriere făcută de mine în 2020 pentru Teatrul de Nord Satu Mare, ea fiind selectată în Festivalul Național de Teatru (FNT online) din același an²⁷. Așa cum arăta Oana Cristea Grigorescu în cronica din versiunea online a revistei *Scena.ro*, spectacolul propune „chestionarea limitelor libertății și ale manipulării maselor în numele ideologiilor toxice”²⁸.

Am discutat conceptul rescrierii cu regizorul Dragoș Alexandru Mușoiu și, după ce acesta a fost aprobat de directorul teatrului, regizorul Ovidiu Caița, și mi-a fost comisionată scrierea, am realizat-o cu trupa teatrului în minte. Contextul era pandemic și, inspirată de cartea lui Fischer-Lichte despre diverse montări și actualizări ale *Bacantelor*, am văzut, de fapt, o rețea-oglină între lumea piesei și lumea noastră pandemică.

În același timp, m-am simțit atrasă de modul oarecum fluid în care a fost perceput Euripide în timpurile lui și după aceea. Așa cum arată clasicistul B.M.W. Knox, Euripide

27. V. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=4mdxodKfBL8&cbrd=1>, *Bacantele (fără mască)*, rescriere după Euripide de Maria Manolescu, regia Dragoș Mușoiu, Teatrul de Nord Satu Mare, 2020.

28. Oana Cristea, Grigorescu, „Proteste ca sărbători populare”, *Scena.ro*, 11 iunie 2021, v. https://revistascena.ro/cronica-saptamanii/proteste-ca-sarbatori-populare/?fbclid=IwAR35yv_ejOgWxWtR8r4yJcK-8YDX-KgABRKKBnvvhjdjxa4HqxVX6g2MQgg, accesat la data de 02.06.2023.

„a fost o problemă pentru contemporanii săi, și încă este una”²⁹, fiind peceput ca reprezentant al raționalității Greciei Antice, ca irațional, ca ateu, ca un credincios în providență și justiția sa, ca un maestru al psihologiei, ca un poet retoric, ce subordona psihologia efectului spectaculos, ca misogin, dar și ca feminist, ca patriot, dar și ca militant anti-război, chiar cu prețul de a ataca imperialismul Atenei natale, ca precursor al noii comedii, dar și, așa cum arăta Aristotel, drept cel mai tragic dintre poeți. „Și niciuna din aceste descrieri nu este complet falsă”³⁰, afirmă Knox. Acest potențial fluid, absența unei poziții fixe care să transpară din scrierile sale, face din Euripide un autor fascinant și provocator, inclusiv la rescriere.

În al doilea rând, zeii lui Euripide sunt, cum arată B.M.W. Knox, la fel ca zeii lui Homer, dar spre deosebire de zeii solemni ai lui Sofocle sau Euripide, exact ca oamenii³¹, ceea ce invită la mai multă oglindire și amestec conceptual legat de putere.

Am fost inspirată și de scrierile profesorului englez Richard Seaford, preocupat de contextul politic și de problema puterii în ceea ce-l privește pe Dionisos, căruia îi subliniază caracterul de a transcende, permanent, diviziunile fundamentale. Zeu fluid, transversal, metamorfic și postuman *avant la lettre*, nu doar că este el însuși zeu al transformării, dar poate și să „transforme identitatea unui individ în animal sau zeu”³². În același timp, ca zeu al comuniunii, Dionisos e un zeu mereu prezent (născut din energia mulțimii, cum scria Jane Harrison). El reprezintă o comuniune ambivalentă (cu potențial periculos), dar și democratică și incluzivă, prin asocierea sa cu „celebrarea

29. B.M.W. Knox, „Euripides”, în P.E. Easterling, B.M.W. Knox (coord.), *The Cambridge History of Classical Literature. I. Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 317 („He was a problem to his contemporaries and he is one still”).

30. *Ibidem*, p. 318 („And not one of these descriptions is entirely false”).

31. *Ibidem*, p. 324.

32. Richard Seaford, *Dionysos*, Londra, Routledge, 2006, p. 5 („may transform the identity of an individual into animal and god”, s.a.).

întregii comunități”³³ și obiceiul ca, în timpul festivalului său, prizonieri și sclavi să fie eliberați³⁴. Lectura politică pe care o face Richard Seaford m-a ajutat mult în amestecul conceptual obținut în rescriere. Una dintre remarcile-cheie pentru mine a fost observația sa că Penteu întrupează atât „ostilitatea ambivalentă a inițiatului mistic [...], cât și furia tiranului”³⁵. Ambivalența vine și din panica inițiatului, dar și din capacitatea inițierii mistice de a combina opusele: inițiatul este în același timp viu și mort, om și animal, femeie și bărbat (prin caracterul de inversiune manifestat prin travestire)³⁶, în timp ce caracterul tiranic vine din felul în care Penteu se poartă în text – lipsă de autocontrol, hibris (strigat de cor) și violență, toate, arată Seaford, asociate de ateniieni cu tirania. De altfel, Seaford arată, în volumul lui dedicat în întregime lui Dionisos, cum tirania ateniană eradicată în 510 î. d.Chr., a coincis cu apariția festivalului lui Dionisos Eleuthereus, în cadrul căruia se punea în scenă sosirea străinului Dionisos, ca ritual ce ducea la unitatea politică, același festival anunțând și o recompensă pentru uciderea oricărui tiran³⁷ – exact cum, subliniază Seaford, se întâmplă în singura tragedie păstrată în care apare Dionisos. Venit din afara cetății, zeul aduce familia tiranilor la autodistrugere, folosindu-se de apropierea de oameni și puterea de a personifica, lucruri prin care cultul său a dus la nașterea dramei³⁸. Interesat de firul politic al mitului și al piesei, Seaford consideră că principalul conflict politic al acesteia este între comunalitatea vitală coeziunii orașului și autonomia gospodăriei și a familiei – inclusiv a celeia de la conducere³⁹. Abia peste acestea se suprapun

33. *Ibidem*, p. 27 („his association with the celebrations of a *whole* community”).

34. *Ibidem*, p. 29.

35. Richard Seaford, „Introduction to *Bacchae*” in *Euripides’ Bacchae*, ed. Richard Seaford, p. 35 („the ambivalent hostility of the mystic initiand [...] as well as the anger of the tyrant”).

36. *Ibidem*, p. 43.

37. Richard Seaford, *Dionysos*, p. 97.

38. *Ibidem*.

39. Richard Seaford, „Introduction to *Bacchae*”, p. 49.

tensiunile legate de acceptarea sau respingerea noului cult. Există, arată Seaford, surse ce spun că atenienii au ucis un străin care voia să le inițieze pe femeile cetății în cultul lui Kybele (Marea Mamă, asociată cu Dionisos), respingere ce a dus la criză (molimă) și apoi la acceptare (instituirea cultului, la sfatul oracolului)⁴⁰.

Acest fir politic, în care Penteu este deopotrivă inițiat și tiran (un amestec conceptual deja operat de Euripide), exploatează caracterul de Unicitate (ca relație vitală) al lui Penteu, ce provine din Identitatea sa, pe care am oglindit-o și eu în amestecul conceptual rezultat, adică în rescrierea mea. Aș numi această dimensiune firul politic al rescrierii. De asemenea, relația Cauză-Efect între corupție (ca nepotism, deci exacerbare a polului familiei și a interesului familiei) și epidemie. Așa cum arată Seagal, epidemiile erau, în mit, asociate cu conflictul social⁴¹ sau schismogeneza, termenul lui Gregory Bateson, reluat de Árpád Szakolczai în discuția despre tricksteri. Chiar dacă în rescrierea mea pandemică nu pornesc direct de la premisa că epidemia a fost cauzată de interese și conflicte politice, arăt însă că schismogeneza poate amplifica impactul epidemiei, manifestațiile anti-mască ducând la nerespectarea normelor de protecție și, în final, la o epidemie de o amploare mult mai mare. În acest sens, relația vitală Cauză-Efect între conflictul politic și epidemie este, de asemenea, păstrată. Aș numi această dimensiune firul medical al rescrierii. Mai există și un al treilea fir, firul ritualic, legat de exploatarea asemănărilor/ oglindirilor dintre mitul lui Dionisos și povestea lui Christos: zeu născut dintr-o fecioară (Semele/ Maria) și un tată-zeu; zeu feminin, cu păr lung și aer efeminat; zeu animal (Dionisos ca bivol, Christos ca miel); zeu sacrificat, mort și înviat și devenit (prin *omophagia* sau *omophagia* simbolică) zeu al comuniunii, egalității și incluziunii sociale; zeu celebrat de un alai de femei (bacante/ mironosițe);

40. *Ibidem*, p. 52.

41. *Ibidem*, p. 45.

zeu manifestat prin lumină (dacă rugăciunea creștină spune „lumină din lumină”, menadele îi spun lui Dionisos, cel manifestat și prin flăcări și trăznet, „O, lumină fără seamăn, întru care ne slăvim”⁴²); zeu al vinului, și zeu care promite viața de apoi (Dionisos prin misteriiile sale, Christos prin Evanghelii). Iar asemănările (sau Analogiile, ca relație vitală) nu se opresc aici: Jan Kott arată cum Agave, dansând cu capul lui Penteu, seamănă cu dansul Salomeei cu capul lui Ioan Botezătorul⁴³. De altfel, Jan Kott comentează astfel această asemănare:

„tragediile lui Euripide trebuie să fi fost interpretate în Evul Mediu drept misterii și piese de miracole, de vreme ce un poet latin din secolul doisprezece a folosit un fragment din *Bacantele* să descrie punerea în mormânt a lui Christos.”⁴⁴

Jan Kott arată însă și diferența de esență între religie și felul în care tratează Euripide ritualul. În *Bacantele*, scrie el, „ritualul morții și reînvierii zeului anului, *eniautos-daimon*, este transformat într-o crimă ritualică”⁴⁵. Poate de aici apare cea mai mare diferență (Dizanalogie) între Dionisos și Christos: dacă primul e un zeu al teatrului și al măștii (și, paradoxal, al ritualului demascat), cel de-al doilea e un zeu al ritualului original, religios. Ținând cont de aceste nuanțe, am numit al treilea fir pe care mi-am construit rescrierea firul ritualic, conținând nu doar corespondențele (Analogiile) dintre cele două ritualuri, ci și tensiunile (Dizanalogiile) dintre scopurile lor declarate și adevărul istoric al crimei asupra lui Penteu, respectiv Christos.

42. Euripide, „Bacantele”, în *Bacantele*, traducere, prefață și note de Alexandru Pop, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 194.

43. Jan Kott, „The Eating of The Gods, or *The Bacchae*”, în *The Eating of the Gods: An Interpretation of the Greek Tragedy*, p. 220.

44. *Ibidem*, p. 218 („The tragedies of Euripides must have been interpreted in the Middle Ages as mysteries and miracle plays, since a twelfth century latin poet used a fragment of he *Bacchae* to describe the entombment of Christ”).

45. *Ibidem*, p. 220 („In *The Bacchae*, the ritual of death and resurrection of the year-god, *eniautos-daimon*, is transformed in a ritual murder”).

Așadar, pornind de la aceste trei fire, firul politic, firul medical și firul ritualic, am găsit trei cadre ordonatoare, comune ambelor spații mentale, care, împreună, au constituit un fel de portativ pentru rescrierea mea. Acest fire ordonatoare trebuiau să fie comune atât realității originallui (primul spațiu mental de intrare), cât și realității din jurul nostru, la acel moment (al doilea spațiu mental de intrare). Firul politic trimite la manipularea adevărului de către politicieni și oportunismul lor (atât în original, când Cadmos a profitat de capitalul politic dat de înrudirea cu un zeu, cât și în zilele noastre, când politicienii de extemă dreaptă au încercat să folosească criza pandemică pentru a instiga la libertate față de așa-zisa „dictatură sanitară” și a câștiga adepți). Firul medical e legat de ideea conflictului politic ca o cauză pentru boală (dacă în mitul original conflictul și crima duc la molimă, ca pedeapsă divină, în prezent instigarea la nerespectarea restricțiilor a avut ca efect concret răspândirea bolii). Firul ritualic urmărește faptul că o victimă este sacrificată ritualic în numele comuniunii, dar în final avem doar victime (Penteu, Christos), vinovați care pleacă (politicienii de ieri și de azi) și o societate și mai dezbinată (cetățenii de ieri și de azi).

În cele ce urmează, mă voi apropia de planeta spectacolului, povestind-o, pe scurt, după harta lui Elinor Fuchs. În primul rând, este o planetă verde. Spectacolul a fost jucat afară, în curtea înverzită a Muzeului de Artă din Satu Mare. Planetă începe prin a fi luminată și sfârșește în întuneric, cu doar câteva ghirlande de becuri agățate între copaci. Fiind jucat afară și programat seara, spectacolul începea pe lumină, pentru ca ritualul, crima și finalul să aibă loc pe întuneric, atmosfera transformându-se firesc și pe nesimțite, odată cu evenimentele. Scaunele spectatorilor erau amplasate pe două laturi, actorii jucând atât în mijloc, pe pajiștea cu câteva statui ale muzeului și în jurul unui copac, cât și pe aleile din jur. O parte din intrările și ieșirile actorilor se făceau prin gangul care constituia intrarea în curte. Costumele minunate ale Cristinei Milea erau, toate,

concepute pe ideea de *amestec* între vechi și nou. Le voi descrie pe scurt, inserând în această descriere și detaliile despre relația vitală a Rolului: ce rol are personajul în această rescriere și relația Cauză-Efect (în cazul acesta, ce duce la ce, adică intriga). Cadmus (Ciprian Vultur), politician aflat la putere, apăsarea în halat alb de baie și șosete albe, cu sandale romane. Își conducea iubita (Roxana Fânață), care vedea o pisică mare, sălbatică (Sergiu Tăbăcaru), în costum de panteră ce îi acoperea și fața și pe tocuri. Iubita mângâia pisica, aceasta o ataca, iubita o îmblânzea și o lega, într-o primă scenă non-verbală care prefigura apariția în cetate a unei energii animale, în relație tensionată cu puterea. Cadmus îi cere cântărețului să cânte (Stike Molnar, la fluier), apoi găsește și citește, în chip de prolog, un manifest (primit, la sosire, de fiecare spectator) semnat de Dionisos, care dă în vileag cum bunicul lui, Cadmus, prin corupție, e vinovat de arderea spitalului în care Semele a murit născându-l. Aici, amestecul conceptual este între mitul care spune că Zeus, arătându-i-se în chipul lui divin, a ucis-o pe Semele cu un fulger, și recentele, atunci (și nu singurele, de atunci) cazuri de incendii în spitale, dar și cazul Colectiv, unde corupția a provocat sau a înrăutățit tragic situația. Când oamenii au vrut să protesteze, arată Dionisos, „cu gaze v-au mascat protestul”, abuz pe care-l amintește pentru a-i asmuți din nou pe oameni la protest. Avem, așadar, cheia spectacolului: mitul e doar o mască pentru intriga politică, pe care spectacolul (lui Dionisos) își propune să o demaște. Cadmus dă un telefon, cerând ca Agave să meargă în piață și să deturneze discursul cu vorbele (numite de Dionisos „goale”): „mare familie”, „neam” și „împreună”. Pe vorbele lui Cadmus, fără ca el să pară că îi vede, apar cinci zei, trei femei și doi bărbați, îmbrăcați în costume albe, un amestec de clasic cu influențe grecești și contemporan, cu accesorii și accente aurii, unele sexualizate (sâni aproape dezveliți), altele caricaturizate (barbă din boabe de struguri), purtând tirsuri cu frunze aurii de viță și măști sanitare, Sunt cele cinci fețe ale zeului transformării, Dionisos: Puternicul Dionisos (Andrei

Stan), Tânăra Dionisos (Raluca Mara), Lucrătoarea sexuală Dionisos (Crina Andriucă), Bahicul Dionisos (Romul Moruțan) și Dionisos-mască (Ioana Cheregi). Aceștia, într-un stil de *stand-up* ce joacă mereu pe amestec și dubl-sens („Bună seara, Satu Mare! Sunt Dionisos, un actor – aș vrea să zic politic, dar cred că totuși sunt mai degrabă unul spiritual”). Cei cinci încep să-și individualizeze discursul în funcție de tipologie, prezentând, fiecare, aspectul dionisiac pe care îl reprezintă. O voce de sus (Vocea Divină a lui Dionisos) îi prezintă pe cei cinci ca fiind fețele lui muritoare, copii ai diasporei, fugiți din cauza corupției și a condițiilor grele din cetate. Aici, folosind *insight*-ul descoperit de Jane Harrison, și anume că zeul s-a născut din energia mulțimii și ca o emanație a acesteia, am construit această metaforă a ZEULUI CA OM CE MANIFESTĂ (cu supra-putere) ENERGIA OAMENILOR CE CRED ÎN EL. Astfel, fiecare dintre cei cinci reprezenta aspecte ale zeului Dionisos (vin, sex, egalitarism, putere și animalitate), fiind, în același timp, și tipologii umane defavorizate (lucrătoare sexuală, femeie, alcoolic, animal) și aspectul vanitos al lui Dionisos, tânărul puternic și seducător. Adevăratul aspect periculos, numit de Schechner fascist, este însă al șaselea Dionisos, cel din piață, de care însă nu vor să le spună oamenilor, amintindu-l deocamdată doar ca *teaser*. Cei cinci au venit să demaște, să cheme la proteste, să unească din nou oamenii „dezbinați de măștile ideologice ce ne separă”. Ei înșiși sunt însă dezbinați, căci fiecare crede că ipostaza lui este mai importantă, iar conflictul celor cinci se transformă în campanie electorală, cerând fiecare publicului să-l voteze pe oficialul Dionisos. Începe o campanie electorală improvizată, în urma căreia publicul îl alege pe cel sau cea ce va juca de acum Dionisos – la premieră, a fost ales Bahicul Dionisos –, în timp ce restul de patru vor deveni alaiul lui venit din străinătate, Corul Diasporei. Aici, pe relația vitală a Identității, bacantele venite din străinătate împreună cu Dionisos cel reîntors devin reprezentanți ai diasporei, nemulțumiți de politica din țară. Astfel, comprimând relația Timp, am suprapus protestele

diasporei (celebrul protest de la 10 august 2018, terminat în represiune, jandarmii folosind împotriva protestatarilor tunuri cu apă și gaze lacrimogene) cu protestele anti-mască, într-o degringoladă dirijată de Dionisos cel fascist din piață (jucat de actrița care o joacă pe iubita lui Cadmus, un semn că zeul fascist e aliat cu puterea). Astfel, prin Dionisos cel corupt (căci zeul este doar energie umană, deci din toate felurile), protestul legitim anti-corupție era deturnat în manifestație anti-mască, stârnită de Dionisosul-fascist și condusă de o Agave ce aducea, ca vervă, aspect, energie, discurs și costum cu elemente naționale cu o figură politică feminină de extremă dreapta ce a jucat un rol-cheie în manifestele anti-mască din România.

Votul-manifest este întrerupt de apariția, prin gang, a unei mașini de jandarmerie, din care va ieși Penteu, șeful jandarmilor, într-un costum ce amintea de acel oficial al jandarmeriei care a ordonat folosirea gazului lacrimogen în timpul protestelor diasporei din 10 august 2018. Apărând în boxeri și cămașă albă și cu costumul pe umeras, Penteu (Cătălin Mareș) folosește una din celebrele replici ale lui Trump: „opriți numărătoarea!”, urmată de *hybris*: „adevăratul zeu sunt eu!”. Cravata roșie de pe umeras amintește, de asemenea, de Trump. Penteu preferă să se lupte cu singurul pe măsura lui, Puternicul Dionisos. Corul Diasporei, vorbind în rime, îi adoarme vigilența, lăsându-l să lupte cu cine vrea, dar promițând publicului că rămân, ca membri ai corului diasporei, „zei ascunși în gloată”.

Penteu-Trump va mai reveni prin replica „I will be back in some form”, ce prefigurează atât transformarea lui, ca inițiat, cât și, în final, moartea și *omophagia* sa. De asemenea, ținând un discurs de la unul din geamurile Muzeului, el va aminti de ultimul discurs al lui Ceaușescu, cel de la balcon. Tiran grec-Ceaușescu-Trump-șef de jandarmi, acesta este amestecul prin care ni se prezintă Penteu. Am fost inspirată aici de felul în care Bahtin interpretează trimiterile istorice din romanul lui Rabelais – nu aparținând modului istorico-alegoric, în care personaje sau evenimente au un sigur

corespondent real, ci, cum arată Bahtin, amestecând ca Rabelais referințele. Forța râsului lui Rabelais stă tocmai în faptul că acesta trece de sancțiunea individuală, atacând puterea în sine. Tocmai de aceea, „ imaginea autentic grotescă nu își pierde forța nici când aluziile au fost uitate și înlocuite cu unele noi”⁴⁶. Astfel, am optat pe alocuri pentru un sistem de referințe mai puțin precise/ fixate într-o singură identitate politică, tocmai pentru da o notă în plus de carnaval, degri-goladă și sărbătoare populară cu toate energiile ei. Penteu va trece prin toate etapele ritualice ale *Bacantelor*, fiind sedus de cei cinci Dionisos, fiind deghizat în femeie și mascat pentru a putea participa, ascuns, la protestele anti-mască. Masca este de asemenea subiect de amestec conceptual: Penteu va purta o uriașă mască tradițională românească, asortată cu costumele de inspirație tradițională ale bacantelor localnice înnebunite de aspectul fascist al zeului, iar peste masca tradițională își va pune și o mască sanitară, cea care îl va și da de gol în mijlocul unui protest anti-restricții.

Cadmus, îngijindu-și panseluțele, îi explică preotului orb Tiresias că protestul lui Agave e doar aparent împotriva lui: „Deșteaptă fiica ta, să se întoarcă așa-mpotriva noastră – astfel, tot noi vom câștiga”.

Cei cinci zei și vocea lor divină îi spun lui Penteu legenda lui Dionisos. La fiecare asemănare cu povestea cristică, Vocea Divină întreabă „nu sună cunoscut?”. Scena seducției îl readuce pe zeul votat și oglindește scena din original, fiind construită pe stihomia: replici scurte, succesive, ce acutizează conflictul. Dionisos va fi închis în duba jandarmeriei, de unde va evada cu foc și fumigene, prefigurând climaxul în planul conflictului dintre protestatari și forțele de ordine ale jandarmeriei.

Scena asupra căreia ne atrage atenția Elinor Fuchs, scena de mijloc, a transformării, este chiar scena transformării lui

46. Mihail M. Bahtin, „Rabelais in the History of Laughter”, p. 115 („The authentic grotesque image does not lose its force even when the allusions have been forgotten and replaced by new ones”).

Penteu în inițiat, cu mască tradițională. Și aici scena se confundă cu scena ciudată, de alt gust, din alt film: punându-i lui Penteu mască și dându-i tirsul drept cal, Dionisosul ales ține un moment de *stand-up* interactiv, numit *Tezaur folcloric tragic*. Cu ajutorul publicului, el reconstituie proverbe românești, dar cu un *twist* tragic, de exemplu „Bate fierul din sângele lui cât mai e cald”, „A despica în patru omul”, „Apa trece, cadavrele rămân” și, pregătind direct ceea ce urmează, „S-a dus bou și s-a întors mort”. În acest moment, duba se întoarce. Cealaltă parte a ei e decorată, în felul unui monument urban, cu panseluțe (provenite de la afacerea lui Cadmus, înțelegem). Începe protestul bacantelor, cu costume, dansuri și muzică de inspirație folclorică (pe muzica lui Tibor Cari), cazane cu foc și discursuri anti-mască, tradiționaliste, fundamentaliste (Dionisos cel fascist e prezentat de Agave ca o fată frumoasă, cuminte, cu mare credință în Dionisos). Dublu mascat, Penteu se ascunde în mulțime, dar, prin mașinațiuni ale Dionisosului ales, este descoperit și, fiind mascat și, deci, perceput ca fiind bivol, e pregătit de sacrificiu. Agave e sigură pe sacrificiul ce trebuie făcut: „E-un semn de sus când până și boul sacrificat îmi spune «mamă» împăcat!”. Aghiotantul său îl recunoaște și încearcă să îmbuneze mulțimea, strigând „jandarmii sunt cu noi!”, dar Dionisos cel ales apare la fereastră și, vorbind de jandarmii ce reprimă proteste, își cere sacrificiul și dă asigurări:

„AGAVE:

[...]

Dionisos, zeu măreț,

Răspunde-mi tare, cu ecou!

Cine-i cu-adevărat prinsul acesta?

Liniște. Toți așteaptă răspunsul lui Dionisos.

DIONISOS (cel ales):

E-un bou!”

Amestecul conceptual între bou ca animal de sacrificiu și bou ca apelativ peiorativ comprimă, de fapt, mecanismul proiecției, pe relația vitală a Rolului, descris de René Girard:

cel considerat „bou” de comunitate devine bou ispășitor, pentru că, de fapt, societatea îl numește bou pe indezirabil tocmai pentru că e bun de sacrificiu și pentru că face parte dintre cei defavorizați (iar Dionisos, apărându-i lui Penteu ca bivol, în original, e și zeul-animal).

Omphagia se va întâmpla, ca în original, ascunsă de mulțime – acoperindu-l cu trupurile lor, bacantele anti-mască vor smulge de jos ceva, iar o mamă își va striga victorioasă copilul: „Cui îi place urechiușa?”, realizându-se, astfel, un nou amestec între *omophagia* tragediei, cea a ritului arhaic și ritualul creștin, românesc, încă actual, al tăierii porcului: „Ironic și sarcastic, spectacolul ia în răspăr tragedia în spirit postuman. În lumea de azi, sacrificul și-a pierdut solemnitatea”⁴⁷. Penteu, mort, va ieși gol dintre ei, plecând prin gang, în timp ce, de la geamul de unde ni se adresase mai devreme chiar el, apoi și zeul, Dionisos apare pentru a doua parte a Momentului folcloric tragic: „Mărie și Mărioară, poate imunitatea de turmă ne salvează, dar turma-n sine ne omoară./ Foaie verde, vin vărsat, românul s-a născut sacrificat./ Și/ Tragedia s-a născut la sat”. Apoi el desfășoară o pancartă pe care scrie, cu vopsea roșie, „LIBERTATE”, în timp ce cad, cu zgomot sec, niște oase, acoperindu-l pe Penteu, ce se oprișe în gang și se înclina în fața publicului.

Ajungând la spartul târgului, la propriu și la figurat (pentru că n-au vrut să facă, cu mașina, paradă de bogăție), Cadmus și Tiresias le găsesc pe bacante râgâind, totul plin de miros de sânge (invitat la masă, Tiresias își amintește că ține post, alunecând deja în spațiul mental al creștinismului, devenind-creștin) și pe Agave cu capul lui Penteu (masca tradițională) în poală. Bacantele pleacă spre oraș, continuând să scandeze, iar Cadmus rămâne cu Agave. Am rezolvat momentul recunoașterii tot printr-un amestec conceptual: într-un fascinant articol numit „The Psychotherapy

47. Oana Cristea Grigorescu, „Protestele ca sărbători populare”.

Scene în Euripides' «Bacchae»”, G. Devereux lansează și demonstrează ipoteza că greci antici foloseau, poate, tehnici de psihoterapie, pe care Euripide le descrie fidel și cu măiestrie în scena în care Cadmos o ajută pe Agave, pas cu pas, să-și revină din transă și să recunoască al cui e capul sacrificat pe care-l ține, „ceea ce nu este numai prima mențiune despre psihoterapie care ne-a rămas, dar și o inovație dramatică”⁴⁸. Faptul că aceste tehnici nu au fost menționate în alte surse s-ar datora originilor lor șamanice, la care Euripide ar fi avut acces în Macedonia. Devereux arată cum Cadmos o aduce pas cu pas la realitate pe Agave, ajutând-o să-și dea singură răspunsuri, să iasă treptat din rolul de menadă și să redevină fiică și mamă, deci pregătită să-și recunoască fiul. Arătând cum Cadmos o direcționează pe Agave dinspre fantasmă spre realitate, Devereux insistă pe momentul în care tatăl îi cere fiicei să privească cerul, aspect al realității care „nu doar că *nu* e încărcat cu anxietate și preocupări subiective, dar este, în credința grecilor, un fenomen benefic ce împrășteie fanteziile și neutralizează coșmarurile”⁴⁹. Am transformat acest moment într-o farsă construită pe amestec conceptual: când Camus o întreabă pe Agave ce vede, ea spune că vede cerul, apoi, întrebător și căutându-i din ton aprobarea, spune „soarele?”, privind, de fapt, la un bec aprins în copac (afară este deja întuneric). Astfel, ne readucem aminte că suntem la teatru, dar înțelegem și că, departe de a fi o trezire, ca în original, momentul demascării este de fapt refuzul demascării: Agave alege să mintă, să spună ce vrea tatăl ei și, privind masca lui Penteu, alege să spună, în tradiție trumpiană, „fake news!”. Momentul demascării este doar pentru spectatori, iar tragedia recunoașterii se transformă în ceea ce eu și regizorul Alexandru Dragoș Mușoiu

48. G. Devereux, „The Psychotherapy Scene in Euripides' «Bacchae»“, *The Journal of Hellenic Studies*, nr. 90, 1970, p. 37 („which is not only the first surviving record of a psychotherapy, but also a dramatic innovation”).

49. *Ibidem*, p. 41 („aspect of external reality which is not only *not* charged with anxiety and with subjective preoccupations but is, in Greek belief, a beneficial phenomenon which dispels fantasies and neutralises nightmares”).

am numit, ca instrument operațional pentru acest spectacol, cioaca tragică. După acest fals moment al demascării, există însă și unul real: jandarmul-aghiotant (Andrei Gîjulete), preluând Rolul Mesagerului din original, înțelege în ce a fost târât și cum a contribuit la tragedie. El realizează că nerespectarea restricțiilor a lovit tocmai în cei vulnerabili, realizează manipularea. El este cel care se transformă, prin înțelegere, la finalul acestei experiențe liminale de grup, și personajul căruia, la fel ca Rachel Cusk în *Medea* ei, i-am dat cel mai important Rol în comparație cu originalul de referință. Jandarmul cel mai mic în grad, la fel ca femeia de serviciu imigrantă, cei exploatați și vulnerabili, cei aflați în liminalitate permanentă prin lipsă de putere, sunt, cred eu acum, cei de la care ar trebui să reînceapă toate rescrierile.

Finalul va demara tot în cheia cioacei tragice: zeii Dionsos apar cu un discurs de tip *deus ex machina*, dar jandarmul le spune „sorry, dar treaba asta nu mai ține”, așa că zeii pleacă la o bere, iar Cadmus și Agave, „alungați” de jandarm și Tiresias, fug de fapt cu duba jandarmeriei, rugându-i pe cei doi să îi împingă, iar ei, cumsecade, o fac, după care le strigă demn să plece. Cei doi rămân să bea împreună, visând la un zeu al comuniunii, al vinului și al iertării, care chiar i-ar putea face pe oameni mai buni, dar știu că așa ceva este imposibil. În acest trist acord, cei doi se îmbrățișează numindu-se „frate”. Acest moment a fost construit tot prin amestec conceptual, comprimând relația vitală Timp: ei vorbeau despre creștinism ca despre o utopie din viitor, în timp ce noi, spectatorii, știam nu numai că acest zeu pașnic al comuniunii a venit între timp, dar și că noi, ca societate, continuăm să ne purtăm ca și cum venirea aceasta nu s-ar fi întâmplat. La final, jandarmul rămâne să stingă focul, în timp ce de la mașiniști se aude o piesă de Gabi Luncă. Astfel, rescrierea îi aparține într-un fel jandarmului: înțelegerea lui, din monologul final, este tot un fel de rescriere, chiar dacă rescrierea utopică creștină e una rămasă la nivel de utopie, în lumina dezbinării văzute. Așa cum arată Cristina Modreanu în cronică pe care o face

spectacolului, în final „singura speranță vine de la tânărul care, trezit din beția criminală, își dă seama că a fost manipulat și fuge din grupul de bacante, încercând să se salveze prin actul simplu de a gândi cu propria-i minte”⁵⁰.

Consider că, folosind amestecul conceptual și metafora structurală și folosind cadre ordonatoare din cele trei spații de oglindire ale *Bacantelor* lui Euripide cu realitatea noastră pandemică, am reușit, împreună cu echipa spectacolului, să invităm publicul într-un spațiu al amestecului, inclusiv de genuri: prin cioacă tragică, epoca *fake news* și-a arătat asemănările (relația de Analogie), dar și deosebirile (relația de Dizanalogie) cu epoca post-tiranică a lui Euripide. Între timp, firul religios a fost rescris în oglindă, pe același ritual, dar a devenit o utopie. Firul politic și medical au fost rescrise, tot în oglindă, dar devenind distopice.

Cele trei fire, politic, medical și religios se închid împreună nu într-o soluție, cât într-o stare, în acea îmbrățișare dintre jandam și preot: cei slabi, orbi și manipulați, care, pentru o clipă, acționează doar din propria nevoie de a fi împreună cu celălalt, formând chiar și o provizorie și fragilă *communitas*.

Există, între cele două spectacole analizate, două fire roșii comune. Primul are de-a face cu modul etic al *performance*-ului, în acest caz dimensiunea lui politică, ambele spectacole criticând discursurile de extremă dreapta din societatea contemporană, discursuri diseminate prin personaje politice (și teatrale) aparținând familiei tricksterilor. Politicienii din cele două spectacole au în comun discursuri rasiste, naționaliste, pline de ură față de Ceilalți. Al doilea fir comun este cel ritualic (cel teatral fiind suficient de larg încât să acopere orice spectacol). În schimb, *Bacantele (fără mască)* este lipsit de dimensiunea confesivă personală a creatorilor.

De asemenea, ambele spectacole au o dimensiune (post) ironică și critică la adresa ritualului, ca scenariu prescris de sistem. Dramatizând ritualul care nu rezolvă lucrurile, ci doar

50. Cristina Modreanu, „FNT a trecut «pragul» online”, *Scena.ro*, nr. 55/1, 2022, p. 23.

repetă neputincios niște clișee și dă glas doar tricksterilor aflați la putere, în *In My Room*, respectiv ritualul controlat de putere, în timpul căruia mulțimea asmuțită o ia razna ajungând la crimă, în *Bacantele (fără mască)*, ambele spectacole aduc o dimensiune critică meta asupra liminalității prezentului. Atunci când aceasta este dictată de sistem, ea duce la extremism, ură și crimă. Cele două spectacole privilegiază liminalitatea individuală, ca proces de investigare a sinelui în raport cu temele politice ale prezentului și cu Ceilalți. La capătul călătoriei, un fiu, respectiv un jandarm, ajung să se re poziționeze în raport cu figurile de autoritate. În economia spectacolelor, trezirea pare a avea loc prea târziu, dar ar putea fi, cred, un început bun pentru o rescriere a prezentului.

IV.4. Educația teatrală – zonă de trecere sau de siguranță? (*Visul, Reactor de Creație și Experiment*)

În acest ultim studiu de caz, care, de dragul zigzagării și fluidității, va fi mai puțin structurat, mai scurt, dar și mai personal decât studiile de caz anterioare, îmi propun să analizez ceea ce consider a fi unul dintre cele mai importante spectacole românești ale ultimilor ani: *Visul* de Alexa Băcanu⁵¹, în regia lui Dragoș Alexandru Mușoiu, spectacol produs de Reactor de Creație și Experiment Cluj-Napoca în anul 2022. Spectacolul face parte dintr-un proiect mai amplu, denumit „Zona de siguranță”, co-finanțat de AFCN, în parteneriat cu Facultatea de Teatru și Film/ UBB Cluj – un proiect de documentare a abuzurilor din facultățile de teatru, dar și de oferire de pârgii – campanie de conștientizare, acces la consiliere – pentru studenții facultăților cu profil artistic, unde apropierea, abuzul și *gaslighting*-ul pot fi lua forme mai subtile și mai greu de identificat.

51. V. <https://www.youtube.com/watch?v=2HuthXq7U7I>, *Visul* de Alexa Băcanu, regia Dragoș Alexandru Mușoiu, Reactor de Creație și Experiment, Cluj-Napoca, 2022.

Coincidența face ca acesta să fie al doilea spectacol regizat de Dragoș Alexandru Mușoiu analizat în această lucrare, dar, cele două spectacole fiind atât de diferite estetic, iar accentul fiind pus mai degrabă pe dramaturgie și narațiunile de trecere (comune ambelor spectacole), consider acest lucru ca fiind fericit: mă bucur să pot scrie despre spectacolele unui regizor care respectă dramaturgele și dramaturgii contemporani și se angajează în relații de egalitate cu aceștia, depunând energie în crearea unor sensuri comune. Colaborarea sa cu Alexa Băcanu este deja una de tradiție, iar acesta este al doilea musical realizat de cei doi, după *Dac-ar avea gură*, musical de Alexa Băcanu și Renata Burcă (Unteatru, 2021).

Spectacolul pornește de la mărturiile unor studenți ai facultăților de arte – povești despre intimidare, hărțuire și abuz fizic, psihic și de putere din partea profesorilor îndrumători. Poveștile adevărate, ficționalizate, pot fi privite drept *comportamente restaurate* (Schechner), elemente puse în condensare (Freud) sau *particule autobiografice* (Falk Richter). Ele au fost întreșute, în amestecul creat, cu piesa *Visul unei nopți de vară*, una din comediile lui Shakespeare foarte des montată în facultățile de profil, datorită distribuției mari și a faptului că personajele (tinerii îndrăgostiți) au vârste apropiate de cele ale studenților. În spectacol, o clasă de actorie, sub îndrumarea unui profesor-mentor carismatic, pregătește spectacolul-examen cu piesa *Visul unei nopți de vară*. Odată cu trecerea timpului, apar tot felul de presiuni și abuzuri din partea profesorului, care, prin tactici de *gaslighting*, prin carismă personală și, mai ales, folosind puterea ritualului și a senzației false de siguranță oferite de *communitas*, intenționează să-și controleze elevii, să le conducă viețile și să-i abuzeze, atât psihologic, cât și sexual.

Cu o distribuție amplă, care joacă și colaborează cu foarte multă implicare și profesionalism (13 actori), muzică originală semnată de 11 compozitori și o coregrafie elaborată, spectacolul este, în general, cea mai amplă și complexă

producție Reactor, dar și un foarte ambițios și reușit musical, cu atât mai de apreciat cu cât a fost realizat într-un teatru independent. Cu toată complexitatea sa, *Visul* are în același timp un aer organic, fluid, extrem de bine legat, dat atât de regia elegantă și discretă, punând în valoare întreaga echipă, cât și de scenografia simplă și extrem de inteligentă și generoasă semnată de Mihai Păcurar.

Ce mă interesează însă cel mai mult este dramaturgia extrem de reușită a acestui spectacol. Așa cum arată Oana Stoica,

„Dramaturga Alexa Băcanu a făcut o muncă foarte bună, nu doar cu documentarea cazurilor de abuz, ci și cu textul, o ficțiune cu citate reale care articulează problemele din spațiul educațional artistic într-un caz exemplar de abuz de putere și metodă pedagogică greșită (și depășită moral) prin care se încalcă etica relațiilor profesor-student.”⁵²

Ce creează practic Alexa Băcanu prin dramaturgia acestui spectacol de teatru în teatru este un amestec conceptual între lumea onirică din *Visul unei nopți de vară* – unde există autorități ce, prin abuz de putere (via magie), îi fac pe oameni să nu mai știe ce iubesc, ce-și doresc și ce fac –, și lumea facultăților artistice, unde încă există, din păcate, autorități ce, prin abuz de putere (via carismă, dar și putere de influență asupra viitorului artistic al studenților), îi fac pe studenți să nu mai știe ce iubesc, ce-și doresc și ce fac. Amestecul, extrem de inteligent, este dus la mai multe niveluri: prologul rescrierii împrumută situația comică meta-teatrală din comedia lui Shakespeare, în care meșterii explică publicului cum funcționează convenția teatrală și cum nu trebuie să se sperie de lucrurile înfățișate pe scenă.

52. Oana Stoica, „«Corpul meu nu e al meu». Un spectacol curajos despre abuzuri în facultățile artistice”, *Scena9*, 15.10.2022, v. <https://www.scena9.ro/article/abuz-teatru-facultate-spectacol-reactor>, accesat la data de 02.07.2023.

Exact la fel, Doru Taloș avertizează publicul să nu se sperie de el, chiar dacă va juca un monstru. Tot acum aflăm că studenții din cor sunt realmente studenți la teatru, acest fir din dimensiunea etică a spectacolului închizându-se la final, prin răsturnare: studenții vor primi finalul, în timp ce actorii profesioniști ce i-au interpretat pe studenți vor lua loc pe scaune, privindu-i, făcându-le loc pe scenă, dar și în chestiunea spinoasă a eticii educației artistice, unde poate că ei se vor descurca mai bine decât generațiile anterioare.

Delicioasă este deconstrucția ironică a paradigmei sectare a educației artistice: la prima întâlnire cu studenții, profesorul de actorie carismatic, urmărind să le devină instant Maestru, se dezbracă în fața lor (ținând un discurs inspirațional normativ, calchiat pe monologul hamletian „A fi sau a nu fi”, dar la polul opus de siguranță de sine) și îi adună în jurul său într-o ipostază christică ce îi emoționează pe studenți, arătând publicului forța manipuloare a ritualului, nevoia oamenilor de *communitas* și nocivitatea acestuia atunci când e controlat de structurile de putere, în vederea păstrării *status quo*-ului. Ironia e clară: studenții sunt în număr de doisprezece, ca apostolii, iar Maestrul le povestește despre unica lor familie, cea de aici, din clasă, în timp ce le spală picioarele, precum Christos. Metafora structurală CLASA/ GRUPA DE ACTORIE CA (UNICĂ) FAMILIE va sta la baza multora dintre abuzurile ce vor urma – presiunea asupra unui student de a nu merge la înmormântarea bunicii pentru a nu lipsi de la repetiții, presiunea asupra studenților de a respecta viziunea paternalistă a Maestrului, de a-i menaja și reproduce *bullying*-ul și de a închide ochii la abuzurile psihice, fizice și sexuale pe care le comite. Transa e spartă comic tot de reprezentanții puterii: secretara facultății întrerupe ritualul, cerându-i profesorului să mute mașina, fiindcă iar a parcat pe locul decanului.

Ironia în care este tratată scena rituală a inițierii devine mult mai crudă în cea de-a doua scenă puternic liminală a spectacolului, în care Maestrul își pune o studentă să interpreteze un câine (justificându-și batjocura prin referire la

câinele de pază ce se declară Hermia a-i fi lui Demetrius, care-o respinge, îndrăgostit, prin magie, de Helena). Dacă studenta nu e în stare să se excite credibil, afirmă el, măcar să dovedească că e în stare să interpreteze un câine. Granița studentă/ personaj jucat de studentă e neclară, colegii studenți râd de ea, scena devine una de umilire a noivei, care-și pierde identitatea, îndură probe stabilite de alții, devine animal lătrând și învârtindu-se ca în cușcă în răsfețele colegilor deja inițiați în cultul marelui Maestru.

Petrecerea onirică e o altă scenă liminală în care limitele se șterg, studenții cântă ca prin vis, hipnotic, „Noaptea e momentul meu/ Cine sunt eu? [...] E doar un vis”. Studenții hipnotizați își caută, ațâțați de prof, animalul interior, dansează cu proful, studenta care nu voia să se dezbrace la repetiții, cea a cărei voință s-a luptat frontal cu a lui, amețită de alcool, e abuzată de acesta, iar apoi, într-un foarte puternic manifest feminist despre corpul femeii care este (sau nu?) al ei, se întreabă dacă, ca femeie emancipată ce uneori face sex, beată, cu oameni care-i fac greață când e trează, nu ar trebui cumva „să-i zic în loc de sex, viol?”. Studenții chestionează normalitatea, normele profului, care sunt și ale generației părinților lor. Le e greu să înțeleagă, dar le e greu și să se revolte, sunt fascinați de carisma lui. Hipnotizându-i, creându-le transe, ștergându-le adevărul și percepția, profesorul-Mentor-artist este el însuși o condensare de trickster ludic vrăjitor (Puck) și conducător autoritar, ce evaluează și dă note (ducele Tezeu, comisionarul și evaluatorul-șef al spectacolului).

Adevărata *communitas* se creează atunci când studenții, în frunte cu cel mai ridiculizat dintre ei, și ulterior și abuzat fizic de către profesor, ținându-se de mână cu fata violată de acesta, se plâng decanului, denunțând abuzurile profului și descoperind realitatea inversată: ce părea un vis e doar un coșmar, ce părea adevăr e o minciună, ce părea un *training* artistic e un tip cazon, sectar, de dresură și spălare pe creier. Dez-inițierea lor coincide cu o maturizare reală, una bazată pe înțelegere și descoperirea propriilor nevoi

interioare, una care duce la *communitas* real, voluntar, pe bază de afinități, valori și nevoi, și nu în funcție de decretul artificial – dar un *communitas* pentru care mai e mult de muncă. Denunțul nu are (încă) succes, decanul (jucat tot de Doru Taloș, care acum citește direct din scenariu) răspunde evaziv, refuzând să ia măsuri și sugerând că studenții ar trebui să fie mai puternici, mai puțin sensibili și deprimabili, dacă vor să răzbească în lumea reală.

Partea de teatru în teatru, spectacolul studenților, conține elemente de devenire deleuziană: studentul care spune „sunt reflectorul ăla care mi-a căzut pe picior într-o noapte de iarnă friguroasă și pe care l-am plătit din bursă” este în același timp actorul, studentul, reflectorul, dar și vocea dramaturgei care a scris acest spectacol. Studenții devin ei înșiși un amestec de sentimente proprii, personaje, traume, abuzuri și povești din teatru. E un fel de „devii ceea ce trăiești” (parafraza mea la multe sloganuri publicitate sau motivaționale de tipul „ești ceea ce...”), într-un emoționant și intens pasaj poetic ce vorbește, mai presus de orice, despre forța etică a teatrului, de faptul că toate rănilile și vânățăile și carnea prea fragedă pulsează și rămân puternice, vizibile, sesizabile energetic și emoțional sub masca ridurilor și sub toate celelalte măști: teatrale, sociale sau instituționale.

Spectacolul se termină extrem de puternic, răsucind firul convenției transparente lansat în prolog și înlocuindu-l cu adevărul identitar: studenții reali schimbă rolurile și locurile cu actorii profesioniști – rămâne ca ei, adevărații studenți, să termine povestea. Suntem încă în liminalitate, încă într-un proces de transformare a breslei, a percepției asupra a ce înseamnă normalitate și etic în practicile profesioniștilor și în relațiile dintre profesorii și studenții la teatru. La fel ca spectacolul *In My Room* și *Bacantele (fără mască)*, *Visul* folosește elemente ritualice perpetuate de structură, pe care le deconstruiește ironic, chestionează visurile (și coșmarurile) comunității și pledează pentru rescrierea lor. Dacă în primele două spectacole era vorba de societatea în ansamblul său, în contexte politice în care extrema dreaptă

devine din ce în ce mai puternică, *Visul* vorbește despre comunitatea teatrală locală și instituțiile ei de învățământ, îi chestionează normele și riturile de trecere menținute de structurile de putere conservatoare și ne invită să ne implicăm, ca membrii ai breslei, prin alegeri și asumări etice, în rescrierea propriei narațiuni de trecere colective. Nu doar studenții din spectacol sau din realitate trebuie să se maturizeze, ci și școala de teatru și breasla în sine, renunțând la putere, misticism abuziv și individualism, înlocuind atitudinea prin care cei puternici plasează anumite categorii în liminalitate permanentă („maestrii” pe studenți, bărbații pe femei, regizorii pe actori) cu una de chestionare permanentă a situațiilor liminale, a trecerilor și transformărilor pe care ni le asumăm împreună ca artiști. Într-un sens și mai larg, nu e vorba doar de teatru, ci și de structuri de putere ce trebuie să se schimbe, la nivelul întregii societăți. Nu e vorba doar de un proces de transformare a teatrului, ci a întregii noastre lumi. Așa cum arată Alexa Băcanu într-o mărturie despre spectacol postată pe blogul Reactor, „[e] un proces de acumulare și de propagare a unor povești, idei și întrebări necesare de auzit, văzut, înțeles. Și e convingerea mea că poveștile schimbă lumea – asta e motivul pentru care trebuie tratate cu responsabilitate”⁵³.

53. Alexa Băcanu, „Despre chestionări și responsabilitate”, pe *blogul Reactor*, v. <https://reactor-cluj.com/alexa-bacanu-despre-chestionari-si-responsabilitate/>, accesat la 02.07.2020.

CONCLUZII ȘI CONTRIBUȚII PERSONALE

Consider că, de-a lungul acestei lucrări, am reușit în primul rând să actualizez, pentru uzul oamenilor de teatru, semnificația termenului de *liminalitate*. De la accepțiunea sa antropologică inițială la felul în care a fost folosită și ulterior transformată în normă de către studiile de *performance* și până la sensurile sale extinse, aparținând unor antropologi contemporani, consider că am reușit o nuanțare a întregului spectru pe care se desfășoară liminalitatea, de la sistem (liminalitatea tradițională, a riturilor oficiale) la anti-sistem (liminalități marginale impuse sau alese de bunăvoie, revolte, inversiuni ale statutului) și dincolo de ele, într-un al Treilea fluid al liminalității permanente date de o identitate nomadă, mereu în devenire.

Prin cercetarea teoretică asupra liminalității și legăturilor dintre ritual și teatru, consider că am reușit să arăt că, atât pentru ritualiști (de exemplu, ritualiștii de la Cambridge), cât și pentru cei care consideră mai degrabă ritualul ca fiind frate cu teatrul între activitățile umane, și nu părintele acestuia (ca Richard Schechner și Eli Rozik), dar și pentru cei care se situează trans-, dincolo de această dihotomie, uitându-se doar la elementele comune (Erika Fischer-Lichte), firul roșu care leagă ritualul de teatru este același: firul situațiilor liminale sau al narațiunilor de trecere. Astfel, contribuția mea principală, prin această lucrare, consider că este definirea conceptului de dramaturgie a

liminalității, bazată pe narațiuni de trecere, situații liminale (Bjornson) și/ sau elemente rituale suficient de variate (Grimes), încât definirea conceptului să nu riște să devină în niciun fel prescriptivă sau normativă pentru autoarele și autorii dramatici.

Consider că utilitatea acestui concept pentru autoarele și autorii dramatici constă în înțelegerea și crearea unor căi mai asumate de producție a textului dramatic. Conștientizarea specificului dramaturgiei liminalității și decizia de a practica o dramaturgie atentă la un anumit tip de liminalitate le permite autorilor dramatici să se pună, riscant și liminal, mai mult și mai autentic pe sine în opera creată, în spiritul folosirii *comportamentului restaurat* teoretizat de Richard Schechner sau al *particulei autobiografice* cu care operează Falk Richter. A fi conștient de potențialul transformator al unei situații liminale consider că poate duce la crearea unor piese mai puternice (cu un mai mare potențial transformator pentru creatori și pentru spectatori), în care forma și fondul conlucrează, în care năvalul și sentimentalul, analiticul și intuitivul și toate celelalte acționează împreună, fluid și neconflictual. Liminalitatea în context dramaturgic poate funcționa astfel ca o lupă care ajută autorii dramatici să vadă mai în detaliu atât trecerile personajelor și ale figurilor dramatice, cât și propriile treceri și transformări prin procesul de scriere. Să le vadă mai în detaliu sau să le privească până iau foc (ca viața Laurei Kieler, a cărei situație liminală a fost exploatată de Ibsen în *O casă de păpuși*) – pentru că lupa, ca orice instrument, are două tășuri. Și așa cum liminalitatea, ca instrument social, a lucrat de-a lungul timpului pentru sistem, împotriva sistemului sau dincolo de acesta, construind comunități alternative puternice (ca diferitele valuri de feminism), la fel și dramaturgia liminalității trebuie privită cu precauție de creatorii ei, pentru a nu fi folosită ca un instrument moralizator sau tezist, în sensul chintesenței ibsenismului, ci ca un vehicul de RITUAL CULTURAL, așa cum l-a înțeles Pasolini: un dialog cultural frontal, deschis și egal,

fără subtexte, conflicte și agende ascunse de manipulare, evanghelizare și propagandă. În ceea ce privește impactul asupra comunității, dar și asupra felului în care creatorii și spectatorii se înțeleg pe sine, dramaturgia liminalității poate ajuta la o înțelegere mai flexibilă și pozitivă a diferențelor, la o viziune despre transformare mai puțin atașată de Sinele tradițional și mai deschisă la devenire și la Celălalt, uman sau postuman.

Atât prin structura lucrării, ce îmbină liniaritatea cu non-liniaritatea, cât și prin analizele conceptelor din antropologie și psihanaliză și ale textelor dramatice, am căutat să cultiv o atitudine transversală între dihotomiile clasice ale dramaturgiei: structură închisă/ deschisă, dramatic/ postdramatic, naiv/ sentimental, formă/ fond, studii de dramaturgie clasice/ studii performative sau despre noile dramaturgii, căutând să-mi măresc trusa de unelte conceptuale și să îndemn autoarele și autorii emergenți să facă la fel, fiind deschiși la a transcende granițele tradiționale dintre curente și forme dramatice.

Consider că ceea ce am numit instrumente ale dramaturgiei liminalității – factorii travaliului visului, metafora, devenirea și amestecul conceptual – pot ajuta autoarele și autorii dramatici să construiască mai conștient narațiuni de trecere în textele lor dramatice, precum și să ficționalizeze comportamente restaurate și particule biografice sau autobiografice într-un fel mai conștient și controlat, care să servească narațiunii și să nu rănească. O mai mare preocupare pentru procesul ficționalizării și impactul său ar putea ajuta la o privire mai atentă asupra aspectelor productive ale tensiunii dintre artistic și social la care se referă Claire Bishop. În același timp, descrierea și analiza acestor instrumente ajută la o înțelegere mai bună a instrumentelor însele, în felul în care le urmăm nu doar în arta, ci și în viețile noastre: felul în care metafora poate emancipa sau poate ascunde și duce la discriminare; felul în care psihanaliza se poate concentra, fatalist, pe tenebre, sau dimpotrivă, poate deschide spre aspectele pozitive ale inconștientului; felul în care

devenirea poate fi privită ca o atitudine voluntară, liberă și pozitivă, sau ca o capcană a marginalității, în care ești împins de ceilalți să devii din ce în ce mai liminal, ca Hester din rescrierea Marinei Carr; în fine, felul în care amestecul conceptual poate selecta acele lucruri nocive (inclusiv în privința potențialului reacționar al ritualului, sau le poate reproduce nostalgic (inclusiv în privința aceluiași potențial reacționar al ritualului). Toate aceste aspecte ne pot ajuta, cred, să înțelegem mai bine nu doar narațiunile, dramatice sau nu, pe care le scriem, ci și cele pe care le performăm, adică trăim. În același fel, liminalitatea însăși poate fi văzută în contextul mai larg al intenționalității sale. În funcție de cui aparține scenariul său, de intențiile – normative sau emancipatoare, voluntare sau involuntare – ale autorilor liminalității, acest instrument de transformare personală și socială poate fi privit și folosit cu mai mare atenție și responsabilitate pentru a genera povești, atât fictive, cât și reale, de schimbare în bine.

Sper, de asemenea, că prin analiza amănunțită a textelor dramatice și spectacolelor din această lucrare, voi inspira atât studenții și masteranzii în teatru (pe cei care studiază nu doar scriere dramatică, ci și actorie, regie, teatrologie, scenografie etc.) să citească mai în detaliu textele dramatice și să analizeze mai în profunzime narațiunile de trecere din ele și instrumentele dramaturgice folosite în scrierea lor, și că voi contribui la gustul pentru o lectură mai fluidă a autorilor dramatici – femei și bărbați, antici și contemporani, canonici și mai puțin cunoscuți, toți ne pot oferi experiențe liminale transformatoare, la fel de importante atât prin asemănările, cât și prin deosebirile lor. De asemenea, sper ca o privire mai atentă asupra situațiilor liminale din viața dramaturgilor să nuanțeze eterna dilemă „omul sau opera”. Liminalitatea ar putea fi, astfel, un fir comun pe care tradiționalii poli opuși de operă, respectiv autor, ar putea circula mai fluid, liminalitatea trăită interior de autori fiind exact liminalitatea proiectată în narațiunile de trecere scrise de către aceștia. Din această perspectivă, liminalitatea ar fi

atât un al Treilea inclus în dihotomia autor-operă, cât și o lentilă care să nuanțeze discuția, cu atât mai mult cu cât un autor nu e niciodată un singur autor, neavând o identitate fixă, imuabilă, așa cum de fapt nu are nici opera sa (nici în ceea ce privește o singură lucrare, și cu atât mai puțin ca ansamblu al lucrărilor unui autor).

Prin atenția asupra rescrierilor și analiza amănunțită a felului în care au fost construite unele rescrieri mai mult sau mai puțin cunoscute, sper să contribui la legitimarea acestui gen în fața teoreticienilor, practicienilor sau publicului, care ezită uneori în fața unui act perceput poate ca sacrosanct. De ce să ne legăm de autori canonici? Celor care uită că și Shakespeare a rescris narațiunile altora, sper că am reușit să le arăt nu doar legitimitatea demersului prin care un autor rescrie, sub nume propriu, un text clasic, ci și iubirea și respectul ce pot ghida această întreprindere culturală, atât pentru autorii canonici ce au fost rescriși, cât și pentru publicul care poate găsi un impuls emancipator în dimensiunile etice, confesive și performative ale rescrierilor. Reimaginarea unui text dramatic este, cred, nu doar o cale de reeducare și eliberare pentru cyborgi, hibridi și feministe, cum arată Donna Haraway, ci și pentru cei care vor să se emancipeze din atâtea alte perspective limitatoare. Cred cu tărie că rescrierea este o manifestare a libertății de a ne reinterpretă viețile culturale, politice și personale. Analizând rescrieri diferite, din perspectiva dramaturgiei liminalității și a instrumentelor sale, sper ca această lucrare să inspire tinerii autori dramatici să se aplece cu mai mult curaj asupra rescrierilor. De asemenea, dintr-o perspectivă mai largă, sper să îi invite să reflecteze mai atent la forța acelor oglinzi teatrale la care se referea Elinor Fuchs, adică reflexia altor texte și spectacole, ce strălucește din cele mai neașteptate colțuri ale propriilor noastre texte contemporane.

În ceea ce privește categoria manualelor de scriere dramatică, mi-am dorit ca prin această lucrare să aduc o perspectivă transversală, transdisciplinară și non-normativă asupra acestei discipline de studiu. Dacă

majoritatea manualelor vechi din zona dramaturgiei clasice oferă sfaturi categorice și normative, mi-am dorit să nuanțez această perspectivă cu o atitudine de tipul „se poate și așa, și așa”. Am vrut însă ca fiecare dintre căile deschise, fie că era vorba, spre exemplu, de structura dramatică închisă sau de cea deschisă, să fie privită și împreună cu un instrument de producție. Privind ne-normativ diferite perspective din teorii analitice ale teatrului, am încercat să cristalizez instrumentele unei teorii de producție a dramaturgiei liminalității. E o teorie care nu trebuie și nici nu poate fi luată de-a gata, ca o rețetă în x pași de a scrie un text într-un fel sau altul, ci una modulară, ale cărei elemente, la fel ca elementele ritualice, pot fi folosite după nevoile, dorințele și interesele etice, confesive sau performative ale autoarelor și autorilor de teatru.

Într-un sens mai larg, mi-am propus ca, printr-o radiografie a liminalității în dramaturgie, începând de la apariția tragediei și până la Falk Richter, să prezint un peisaj vast și schimbător al teatrului, a cărui contemplare, sper, va reaminti breslei cât de flexibilă e această artă, în care încăpem toți, indiferent de modurile, credințele, instrumentele sau formele de expresie pe care le privilegiam într-un moment sau altul al parcursului nostru artistic. Consider că astăzi, post-pandemie, climatul teatral românesc este excesiv de polarizat și conflictual, și cred că o scurtă reamintire a modurilor atât de diferite în care dramaturgia însăși se poate transforma și a situațiilor liminale diferite prin care dramaturgia însăși a trecut de-a lungul timpului poate fi un argument meta pentru puterea transformatoare a teatrului, începând cu propriul câmp.

În continuarea acestei idei, și în încheiere, nădăjduiesc că *dramaturgia liminalității*, ca teorie de producție, își va arăta versatilitatea, capacitatea de transformare și emancipare, prin texte dramatice puternice, surprinzătoare și inovatoare cât mai diverse, cu puternice dimensiuni etice și/ sau confesive. Și asta nu doar în întregul lor: cred că și o singură scenă, o replică, o metaforă, o situație, o poveste,

o imagine teatrală sau pur și simplu *insight*-ul pe care-l are performerul ce-și trăiește pragul – fiecare dintre aceste particule teatrale poate deveni un prag peste care să pășim dincolo, afară din casa de păpuși a teatrului tradițional și patriarhal, așa cum mulți dintre noi l-am învățat, ritualic, în universități sau teatre de stat.

BIBLIOGRAFIE

Volume și monografii

- Aristotel, *Poetica*, trad. de C. Balmuș, București, Editura Științifică, 1957.
- Barba, Eugenio, *Teatru. Singurătate, meșteșug, revoltă*, traducere din limba italiană de Doina Condrea Derer, ediție îngrijită de Alina Mazilu, ediția a II-a, București, Nemira, 2010.
- Bateson, Gregory, *Naven: A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936.
- Berlin, Isaiah, *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View on History*, edited by Henry Hardy, foreword by Michael Ignatieff, Princeton, Princeton University Press, second edition, 2013.
- Bewes, Timothy, *Free Indirect: The Novel in a Postficcional Age*, New York, Columbia Press University, 2023.
- Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londra, Verso, 2012.
- Bleeker, Maaïke, *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023.
- Bleeker, Maaïke, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.
- Braidotti, Rosi, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity, 2002.

- Braidotti, Rosi, *Postumanul*, traducere din limba engleză și note de Ovidiu Anemțoaicei, București, Hecate, 2016.
- Broadhurst, Susan, *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, Londra, Cassell, 1999.
- Brooks, Peter, *Reading For The Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- Campbell, Joseph, *Căi ale fericirii: mitologie și transformare personală*, traducere din limba engleză de Anca Irina Ionescu, editare și cuvânt înainte de David Kudler, București, Herald, 2015.
- Campbell, Joseph, *Eroul cu o mie de chipuri*, traducere din limba engleză de Mihai Mănescu și Gabriela Deniz, București, Herald, 2015.
- Carlson, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, ed. a III-a, Londra, Routledge, 2018.
- Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Cehov, A.P., *O viață în scrisori: Corespondență (1879-1890)*, ediție îngrijită, traducere din limba rusă, note, comentarii și prefață de Sorina Bălănescu, Iași, Polirom, 2018.
- Crișan, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Cluj-Napoca, Dacia, 2007.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Capitalism și schizofrenie (I): Anti-Oedip*, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, Pitești, Paralela 45, 2008.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mii de platouri: Capitalism și schizofrenie 2*, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, București, Art, 2013.
- Driver, Tom, *Liberating Rites: Understanding the Transformative Power of Ritual*, Boulder, Westview Press, 1998.
- Eagleton, Terry, *Umor*, traducere din limba engleză de Mihai Moroiu, București, Baroque Books & Arts, 2019.
- Eger, Eva, Edith, *Darul: 12 lecții care îți vor salva viața*, traducere din limba engleză de Mihaela Apetrei, București, Pandora M, 2021.

- Egri, Lajos, *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, traducere de Gilbert Miller, New York, A Touchstone Book, 1960.
- Erikson, Erik H., *Identity: Youth and Crisis*, New York, W. W. Norton & Company, 1994.
- Ettinger, Bracha, L., *Matrixial Subjectivity, Aesthetics, Ethics: Volume I, 1990-2000*, ed. de Griselda Pollock, Palgrave Macmillan, 2020.
- Fauconnier, Gilles, Turner, Mark, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002.
- Ferguson, Robert, *Henrik Ibsen: A New Biography*, Londra, Richard Cohen Books, 1996.
- Ferrante, Elena, *Frantumaglia: Viața și scrisul meu*, traducere din italiană de Cerasela Barbone, București, Pandora M, 2019.
- Fischer-Lichte, Erika, *History of European Drama and Theatre*, traducere de Jo Riley, Londra, Routledge, 2002.
- Fischer-Lichte, Erika, *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' „The Bacchae” in a Globalizing World*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2014.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, Londra, Routledge, 2005.
- Freud, Sigmund, *Opere esențiale 2: Interpretarea viselor*, traducere din germană de Roxana Melnicu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București, Trei, 2017.
- Freytag, Gustav, *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*, traducere de Elias J. MacEwan, Chicago, Scott, Foresman and Company, 1900.
- Gilman, Richard, *The Making of Modern Drama: A Study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974.
- Girard, René, *Violeța și sacrul*, traducere de Mona Antohi, București, Nemira, 1995.
- Gobert, Darren R., *The Theatre of Caryl Churchill*, Londra, Bloomsbury, 2014.

- Gotschall, Jonathan, *Animalul povestitor: Cum ne fac poveștile oameni*, traducere de Smaranda Nistor, București, Vellant, 2019.
- Graeber, David, Wengrow, David, *Zorii tuturor lucrurilor: O nouă istorie a omenirii*, traducere din limba engleză de Miruna Munteanu, Iași, Polirom, 2022.
- Grimes, Ronald L., *Deeply into the Bone: Re-Inventing Rites of Passage*, Berkley, University of California Press, 2000.
- Harrison, Jane Ellen, *Themis: A Study on the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912.
- Heilbrun, Carolyn G., *Women's Lives: The View from the Threshold*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- Heilbrun, Carolyn G., *Writing a Woman's Life*, New York, Ballantine Books, 1988.
- Homans, Peter, *Jung in Context: Modernity in the Making of a Psychology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1979.
- Jeffreys, Stephen, *Playwriting: Structure, Character, How and What to Write*, ed. Maeve McKeown, Londra, Nick Hern Books, 2019.
- Kounios, John, Beeman, Mark, *Factorul Evrica: Momentele Aha, insightful creativ și creierul*, traducere din engleză de Roxana Nourescu, București, Trei, 2021.
- Lacan, Jacques, *Scrierile tehnice ale lui Freud. Seminar. Cartea I*, ediție îngrijită de Jacques-Alain Miller, traducere din franceză de Delia Șepețean Vasiliu, București, Trei, 2018.
- Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- Le Breton, David, *Evadarea din sine: O tentativă contemporană*, traducere din franceză de Liana Haidar, București, Trei, 2018.
- Lincoln, Bruce, *Emerging from the Chrysalis: Studies in Rituals of Women's Initiations*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- Luckhurst, Mary, *Caryl Churchill*, Londra, Routledge, 2015.

- Mamet, David, *The Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama*, New York, Vintage Books, 2000.
- Marranca, Bonnie, *Ecologii teatrale*, versiunea în limba română coordonată de Alina Nelega, Colecția Scena.ro & Teatrul Național Timișoara, 2012.
- McConachie, Bruce, *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- McKee, Robert, *Story: Conținut, structură, metodă și principii scenaristice*, traducere de Ana Răduleț, Cluj-Napoca, Asociația Filmtett, 2011.
- Meyer, Michael, *Ibsen: A Biography*, Garden City, Doubleday & Company, 1971.
- Mitchell, Katie, *Profesia de regizor: Un manual de teatru*, traducere de Edith Negulici, București, U.N.A.T.C. Press, 2019.
- Nelega, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj-Napoca, Eikon, 2010.
- Niculescu, Basarab, *Manifesto of Transdisciplinarity*, tr. de Karen Claire-Voss, New York, State University of New York Press, 2002
- Nietzsche, Friedrich, *Nașterea tragediei*, cu o introducere de Richard Wagner, traducere și postfață de Lucian Pricop, București, Cartex, 2020.
- Oida, Yoshi, Marshall, Lorna, *The Invisible Actor*, prefață de Peter Brook, New York, Routledge, 1997.
- Ólaffson, Trausti, *Ibsen's Theatre of Ritualistic Visions: An Interdisciplinary Study of Ten Plays*, Peter Lang, 2008.
- Ostermeier, Thomas, *Teatrul și frica*, texte reunite de George Banu și Jitka Goriaux Pelechová, traducere în limba română de Vlad Russo, București, Nemira, 2016.
- Pamuk, Orhan, *Romancierul naiv și sentimental*, traducere din limba engleză de Rebeca Turcuș, București, Polirom, 2010.
- Pâzgu, Alexandra, *Dramaturgy as Thinking: A Deleuzian Approach to Thought Creation in Contemporary*

- Theatre Forms*, teză de doctorat, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Universitatea Justus Liebig, Gießen, 2018.
- Propp, V.I., *Morfologia basmului*, traducere de Radu Nicolau, studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Univers, 1970.
- Richter, Falk, *Theatre. Dance. Politics. Lectures and Plays*, tr. de David Tushingham, Berlin, Alexander Verlag, 2018.
- Roudinesco, Elisabeth, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan: Istoria psihanalizei în Franța*, selecția textelor, traducere, notă și postfață de G. Brătescu, București, Humanitas, 1995.
- Rozik, Eli, *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*, Iowa City, University of Iowa Press, 2002.
- Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Schechner, Richard, *Performance: Introducere și teorie*, antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronim, București, Unitext, 2009.
- Schechner, Richard, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Londra, Routledge, 1995.
- Seaford, Richard, *Dionysos*, Londra, Routledge, 2006.
- Segal, Robert A., *Myth: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Shaw, George, Bernard, *The Quintessence of Ibsenism*, Londra, Walter Scott, 1891.
- Sierz, Aleks, *The Theatre of Martin Crimp*, ed. a II-a, Londra, Bloomsbury, 2013.
- Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși 2*, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, București, Nemira, 2013.
- Steinem, Gloria, *Revolution from Within: A Book of Self-Esteem*, Boston, Little, Brown and Company, 1992.
- Stenner, Paul, *Liminality and Experience: A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial*, Londra, Palgrave Macmillan, 2017.

- Szokolczai, Árpád, *Reflexive Historical Sociology*, Londra, Routledge, 2000.
- Szondi, Peter, *Teoria dramei moderne (1880-1950)*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu și George State, prefață de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Tact, 2012.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Unitext, 2009.
- Thomassen, Bjørn, *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*, Farnham, Ashgate, 2014.
- Troyat, Henri, *Cehov*, traducere de Marina Vazaca, Iași, Polirom, 2021
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre (The Human Seriousness of Play)*, New York, Paj Publications, 1982.
- Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.
- Van Gennep, Arnold, *The Rites of Passage*, tr. de Monika B. Vizedom, Gabrielle L. Caffee, Chicago, The University of Chicago Press, 1960.
- Van Gennep, Arnold, *Rituri de trecere*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, București, Polirom, 1996.
- Vincent, Ben, *Non-Binary Genders: Navigating Communities, Identities and Healthcare*, Bristol, Policy Press, 2020.
- Wilson, Edward O., *Originile creativității umane*, traducere din engleză de Elena Drăgușin-Richard, București, Humanitas, 2017.
- Wolf, Christa, *Medea: A Modern Retelling*, tr. de John Cullen, New York, Doubleday, 1998.
- Wolynn, Mark, *Povestea ta a început demult: Cum să vindeci traumele familiale moștenite*, traducere din engleză de Daniela Andronache, București, Trei, 2016.
- Zittoun, Tania, Gillespie, Alex, *Imagination in Human and Cultural Development*, Londra, Routledge, 2016.
- Žižek, Slavoj, *How to Read Lacan*, New York, W.W. Northon and Company, 2006.

Studii și capitole în volum

- Angelaki, Vicky, „Introduction: Dealing with Martin Crimp”, *Contemporary Theatre Review*, 3/24, 2014, pp. 309-314.
- Angelaki, Vicky, „Iterations of Authorship in Martin Crimp’s Theatre: *The City* and Complex Acts of Storytelling”, *Status Quaestionis*, 22, 2022, pp. 173-191.
- Angel-Perez, Elisabeth, „Language Games and Literary Constraints: Playing with Tragedy in the Theatre of Caryl Churchill and Martin Crimp”, în Vicky Angelaki (coord.), *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground*, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 79-95.
- Angel-Perez, Elisabeth, „Martin Crimp’s Nomadic Voices”, *Contemporary Theatre Review*, 3/24, 2014, pp. 353-362.
- Anthi, Per Roar, „Freud’s Dream in Norekdal Style”, *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, 2/13, 1990, pp. 138-160.
- Aragay, Mireia, Zozaya, Pilar, „Martin Crimp”, în *British Theatre of 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 56-68.
- Babcock, Barbara A., „Mud, Mirrors and Making Up: Liminality and Reflexivity in Between the Acts”, în Kathleen M. Ashley (coord.), *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, pp. 87-116.
- Babcock, Barbara A., „Woman/Women in the “Discourse of Man”: Edie Turner and Victor’s Turner Language of the Feminine”, *Anthropology & Humanism*, 2/26, 2001, pp. 115-123.
- Bahtin, Mihail M., „Rabelais in the History of Laughter”, in *Rabelais and His World*, translated by Helene Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 59-144
- Bateson, Gregory, „Culture Contact and Schismogenesis”, *Man*, 35, 1935, pp. 178-183.

- Bynum, Walker Caroline, „Woman's Stories, Woman's Symbols: A Critique of Victor Turner's Theory of Liminality”, în *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991, pp. 27-51.
- Caillois, Roger, „Sacrul transgresării: Teoria sărbătorii”, în *Omul și sacrul*, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, București, Nemira, 1997, pp. 105-138.
- Devereux, G., „The Psychotherapy Scene in Euripides' «Bacchae»“, *The Journal of Hellenic Studies*, 90, 1970, pp. 35-48.
- Diamond, Elin, „On Churchill and Terror”, în Elaine Aston, Elin Diamond (coord.), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 125-143.
- Féral, Josette, „Towards a Theory of Fluid Groupings”, *Theaterschrift*, 5/6, 1994, pp. 58-78.
- Fischer-Lichte, Erika, „Reality and Fiction in Contemporary Theatre”, *Theatre Research International*, 1/33, 2008, pp. 84-96.
- Freud, Sigmund, „Dincolo de principiul plăcerii”, în Sigmund Freud, *Opere esențiale 3*, traducere din germană de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, note introductive de Roxana Melnicu, București, Trei, 2017.
- Freud, Sigmund, „Psihopați pe scenă”, în Sigmund Freud, *Opere esențiale 10: Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București, Trei, 2017, pp. 9-17.
- Freud, Sigmund, „Scriitorul și activitatea fantasmatică”, în Sigmund, Freud, *Opere esențiale 10: Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București, Trei, 2017, pp. 109-123.
- Grimes, Ronald L., „Performance Theory and the Study of Ritual”, în Peter Antes, Armin W. Geertz, Randi R. Warne

- (coord.), *New Approaches to the Study of Religion*, vol. 2: *Textual, Comparative, Sociological and Cognitive Approaches*, Berlin, Walter de Gruyter, 2004, pp. 109-138.
- Grotowski, Jerzy, „Răspuns lui Stanislavski”, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, în Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși 2*, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, București, Nemira, 2013.
- Guattari, Félix, „Transdisciplinarity Must Become Transversality”, *Theory, Culture & Society*, 5-6/32, 2015, pp. 131-137.
- Guattari, Félix, „Transversality”, în *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955-1971*, tr. de Ames Hodges, Semiotext(e), 2015, pp. 102-120.
- Haraway, Donna, „Un manifest al cyborgului: Știință, tehnologie și manifest socialist la sfârșitul secolului XX”, traducere din limba engleză de Sânziana Cotoară, în *Post/h/um, Jurnal de studii (post)umaniste*.
- Haraway, Donna, „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, în *Symians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 149-181.
- Inan, Dilek, „Martin Crimp’s «The City»: Insecurities of Modern Speech”, *Philologist. Journal of Language, Literary and Cultural Studies*, VI, 2021, pp. 46-51.
- Jackson, Robert Louis, „*The Seagull: The Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave*”, în Robert Louis Jackson (coord.), *Chekhov: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967, pp. 99-111.
- Jacobi, Jolande, „Simboluri în analiza individuală” în Carl Gustav Jung, *Omul și simbolurile sale*, traducere din engleză de Mirela Foghianu, București, Trei, 2017, pp. 375-432.
- Jakobson, Roman, „Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, în Linda R. Waugh, Monique Monville-Burston (coord.), *On Language*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

- Jung, Carl Gustav, „Conștiință, inconștient și individuație” în *Opere complete 9/1: Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Trei, 2014, pp. 309-320.
- Jung, Carl Gustav, „Aion. Contribuții la simbolistica Sinelui”, în *Opere complete vol. 9/2*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Trei, 2005.
- Knox, B.M.W. „Euripides”, în P.E. Easterling, B.M.W. Knox (coord.), *The Cambridge History of Classical Literature. I. Greek Literature*, Cambridge University Press, 1985, pp. 317-339.
- Kott, Jan, „The Eating of The Gods, or *The Bacchae*”, în *The Eating of the Gods: An Interpretation of the Greek Tragedy*, Londra, Methuen, 1974, pp. 186-239.
- Kounios, John, Beeman, Mark, „The «Aha!» Moment: The Cognitive Neuroscience of Insight”, *Current Directions in Psychological Science*, 18, 2009, pp. 210-216.
- Lacan, Jacques, „On Jouissance”, în *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge. The Seminar of Jacques Lacan XX*, tr. de Bruce Fink, New York, W.W. Norton & Company, 1998, pp. 1-13.
- Lacan, Jacques, „Some Reflections on the Ego”, *International Journal of Psychoanalysis*, 34, 1953, pp. 11-17.
- Lacan, Jacques, „The Agency of the Letter in The Unconscious or Reason Since Freud”, în *Écrits: A Selection*, tr. de Alan Sheridan, Londra, Routledge, 2005.
- Lakoff, George, „The Contemporary Theory of Metaphor”, în Andrew Ortony (coord.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 1993.
- Lakoff, George, *How Unconscious Metaphorical Thought Shapes Dreams*, University of California, 1997.
- Manolescu Borșa, Maria, „Ion Manolescu, între «strigoi» și Artist al Poporului. Imaginea artistului ca metaforă a societății sale”, *Symbolon*, 2, 2020, pp. 75-82.
- Mckenzie, Jon, „The Liminal-Norm”, în Henry Bial (coord.), *The Performance Studies Reader*, ed. a II-a, Londra, Routledge, 2007.

- Moisescu, Valeriu, „Dinamizarea ideii prin regia activă”, *Teatrul*, 12, 1967, pp. 41-44.
- Murray, Gilbert, „Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy”, in Jane Ellen Harrison, *Themis: A Study On The Social Origins Of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912.
- O’Gorman, Róisín, „Caught in the Liminal: Dorothy Cross’s «Udder Series» and Marina Carr’s «By the Bog of Cats...»“, în Irene Gilsenan Nordin, Elin Holmster (coord.), *Reimagining Ireland: Liminal Borderlands in Irish Literature and Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 103-126.
- Rich, Adrienne, „Anger and Tenderness”, în *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, W.W. Norton & Company, 1986.
- Rishton, Timothy J., „Plagiarism, Fiddles and Tarantulas”, *The Musical Times*, CXXXV, 1984, pp. 325-327.
- Scharffenberger, Elizabeth W., „Introduction: The Life of Euripides”, in Rosanna Lauriola, Kyriakos N. Demetriou (coord.), *Brill’s Companion to the Reception of Euripides*, Leiden, Brill, 2015, pp. 1-15.
- Schechner, Richard, „Approaches to Theory/Criticism”, *The Tulane Drama Review*, 4/10, 1966, pp. 20-53.
- Schechner, Richard, „Magnitudes of Performance” in Richard Schechner, Willa Appel, *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge University Press, 1990, pp. 19-49.
- Schechner, Richard, „The Politics of Ecstasy”, în *Public Domain: Essays on the Theatre*, Indianapolis, The Bobbs Merrill Company, 1969.
- Schiller, Friederich, „Despre poezia naivă și sentimentală”, în *Scrieri estetice*, traducere și note de Gheorghe Ciorogaru, București, Univers, 1981.
- Seaford, Richard, „Introduction to *Bacchae*”, în *Euripides’ Bacchae*, ed. Richard Seaford, pp. 25-54.
- Sharon, Ammen, „Feminist Vision and Audience Response: Tracing the Absent Utopia in Caryl Churchill’s *Top Girls*”, *Utopian Studies*, 1/7, 1996, pp. 86-102.

- Sotirin, Patty, „Becoming Woman”, în Charles J. Stivale (coord.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*, Montreal, McGill-Queens University Press, 2005, pp. 98-109.
- Stanton, Stephen, „Ibsen, Gilbert and Scribe’s «Bataille de Dammes»“, *Educational Theatre Journal*, 1/17, 1965, pp. 24-30.
- Szakolczai, Árpád, „Liminality and Experience: Structuring Transitory Situations and Transformative Events”, *International Political Anthropology*, 2/1, 2009, pp. 141-172.
- Șerban, Andrei, în prefața la Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru Nō*, trad. din limba japoneză de Irina Holca, prefață de Andrei Șerban, postfață de Carmen Stanciu, București, Nemira, 2011.
- Turner, Victor, „Dewey, Dilthey and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience”, în Victor Turner, Edward M. Bruner (coord.), *The Anthropology of Experience*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 33-44.
- Turner, Victor, „Are There Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama?”, în Richard Schechner, Willa Appel (coord.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge University Press, 1990, pp. 8-18.
- Turner, Victor, „Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*”, în *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1986, pp. 93-111.
- Turner, Victor, „Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality”, *Japanese Journal of Religious Studies*, 6/4, 1979, pp. 465-499.
- Turner, Victor, „Social Dramas and Stories about Them”, *Critical Inquiry*, 1/7, 1980, „On Narrative”, pp. 141-168.
- Valentini, Valentina, „Fiction/Non-Fiction”, *Theaterschrift*, 5/6, 1994, pp. 117-123.
- Van Kerkhoven, Marianne, „On Dramaturgy”, *Theaterschrift*, 5/6, 1994, pp. 8-32.
- Van Zyl Smith, Betine, „Medea the Feminist”, *Acta Classica*, XLV (2002), pp. 101-122.

- Von Franz, Marie-Louis, „Procesul individuării”, în Carl Gustav Jung, *Omul și simbolurile sale*, traducere din engleză de Mirela Foghianu, București, Trei, 2017, pp. 201-304.
- Winett, Susan, „Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure”, *PMLA*, 3/105, 1990, „The Politics of Critical Language”, pp. 505-518.

Piese de teatru și literatură secundară despre piese

- Büchner, Georg, *Woyzeck*, traducere de Mihaela Sîrbu, LiterNet, 2006.
- Carr, Marina, „By the Bog of Cats...”, în *Plays: 1*, Londra, Faber & Faber, 1999.
- Cehov, A.P., *Pescărușul*, traducerea și adaptare de Maria Dinescu și Andrei Șerban, LiterNet, 2007, p. 143.
- Churchill, Caryl, *Top Girls*, ed. de Bill Naismith, Nick Worrall, Londra, Bloomsbury, 2013.
- Crimp, Martin, „Four Imaginary Characters”, *Plays One*, Londra, Faber and Faber, 2000.
- Crimp, Martin, „The City”, în *Plays 3*, Londra, Faber and Faber, 2015.
- Crimp, Martin, „The Treatment”, în *Plays 1*, Londra, Faber and Faber, 2000.
- Cusk, Rachel, *Euripides' „Medea”: A New Version*, Londra, Oberon Books, 2015.
- Euripide, „Bachantele”, în *Bachantele*, traducere, prefață și note de Alexandru Pop, București, Editura pentru Literatură, 1965, pp. 155-244.
- Hnath, Lucas, *O casă de păpuși, Partea a doua*, traducere de Alex Mihail, manuscris nepublicat.
- Ibsen, Henrik, „O casă de păpuși”, în *Teatru: Volumul II*, în românește de Radu Polizu-Micșunești și Florin Murgescu, București, Editura pentru literatură universală, 1966, pp. 107-186.
- Jelinek, Elfriede, „What Happened After Nora Left Her Husband”, tr. de Tinch Minter, în *Plays by Women. Ten*, Methuen Drama, 1994, pp. 23-65.

- Manolescu, Maria, *Ca pe tine însuși*, LiterNet, 2011.
- Manolescu, Maria, *With a Little Help from My friends/ Sado-Maso Blues Bar*, LiterNet, 2020.
- McDonagh, Martin, *The Pillowman*, Londra, Dramatists Play Service Inc., 2003.
- Moraga, Cherríe L., „The Hungry Woman: Mexican Medeea”, în *The Hungry Woman*, New Mexico, West End Press, 2001, pp. 1-99.
- Pasolini, Pier Paolo, „Manifesto for a New Theatre”, tr. de Thomas Simpson, *PAJ*, 85, 2007, pp. 126-138.
- Pavel, Thomas, „Narratives of Ritual and Desire”, în Kathleen M. Ashley (coord.), *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, pp. 64-69.
- Rabelatto, Dan, „On Churchill’s Influences”, în Elaine Aston, Elin Diamond (coord.), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 163-179.
- Rank, Otto, „Dreams and Poetry”, în Lydia Marinelli, Andreas Mayer, *Dreaming by the Book*, tr. de Susan Fairfield, New York, Other Press, 2003.
- Ravenhill, Mark, „Shopping and Fucking”, în *Plays 1*, Londra, Methuen Drama, 2001.

Recenzii, interviuri, articole și articole online

- Als, Hilton, „Lucas Hnath’ Leap of Faith into «A Doll’s House»“, *The New Yorker*, 01.05.2017, <https://www.newyorker.com/magazine/2017/05/08/lucas-hnaths-leap-of-faith-into-a-dolls-house>, accesat la data de 02.05.2023.
- Ancuța, Daria, „Am ales să mă concentrez asupra iubirii ca un concept politic” – un interviu cu Petro Ionescu, *Dissolved Magazine*, 21 septembrie 2022, <https://www.dissolvedmagazine.com/interviu-cu-petro-ionescu/>, accesat la data de 06.02.2023.

- Billington, Michael, „The City”, *The Guardian*, 30 apr. 2008, <https://www.theguardian.com/stage/2008/apr/30/theatre2>, accesat în septembrie 2022.
- Blatsou, Ionna, „Falk Richter for the *Athens Voice* – From A to Z”, interviu cu Falk Richter în *Athens Voice*, 01.01.2011, <https://www.falkrichter.com/EN/article/21/>, accesat la data de 12.06.2023.
- Fischer, Mark, „The City”, *Glasgowguardian.co.uk*, 24 feb. 2010, <https://www.theguardian.com/stage/2010/feb/24/the-city-review>, accesat în septembrie 2022.
- Fuchs, Elinor, „EF’s visit to a small planet: some questions to ask a play”, în Magda Romanska (coord.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, pp. 403-407.
- Gay, Roxane, „How To Be Friends With Another Woman”, <https://www.theguardian.com/world/2014/aug/02/bad-feminist-roxane-gay-extract>, accesat la data de 18.06.2023.
- Grigorescu, Cristea Oana, „Protestele ca sărbători populare”, *Scena.ro*, 11 iun. 2021, https://revistascena.ro/cronica-saptamanii/protestele-ca-sarbatore-populare/?fbclid=IwAR35yv_ejOgWxWtR8r4yJcK-8YDxKgABRK-KBnvvxhdjzxa4HqxVX6g2MQgg, accesat la data de 02.06.2023.
- Manolescu Borșa, Maria, „«Pescărușul» de A.P. Cehov și factorii visului teoretizați de Sigmund Freud”, *Cercetări teatrale*, 1-2/3, 2022, pp. 113-131, <https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=2768>, accesat la data de 16.06.2022.
- Matzal, Andra, interviu cu Bogdan Alexandru Stănescu „Literatura rămâne spațiul libertății și nu vreau să intru în el cu bocancii plini de noroiul comerțului”, *Scena9*, 14 oct. 2020, <https://www.scena9.ro/article/bogdan-stanescu-a-nansi-literatura-editor>, accesat la data de 17.06.2023.
- Modreanu, Cristina, „FNT a trecut «pragul» online”, *Scena.ro*, 1/55, 2022, p. 23.
- Nightingale, Benedict, „Chairwoman of the Boards”, *New York Times*, 13 nov. 2006, p. 14.

- Piaget, Jean, „L'épistémologie des relations interdisciplinaires”, *L'interdisciplinarité – Problemes d'enseignement et de recherche dans les universités*, https://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/VE/jp72_epist_relatt_interdis.pdf, accesat la data de 09.05.2023.
- Popovici, Iulia, „Cum a «inventat» David Schwartz un teatru independent”, *Observator cultural*, nr. 998, 06/12/2019, <https://www.observatorcultural.ro/articol/cum-a-inventat-david-schwartz-un-teatru-independent/>, accesat la data de 06.02.2023.
- Purcărete, Silviu, scrisoare adresată Senatului Uniter ce anunță retragerea din competiția Premiilor Uniter 2023, <https://www.uniter.ro/scrisoare-din-partea-domnului-silviu-purcarete/>, accesat la data de 06.05.2023.
- Sanford, Tim, „Artist Interview: Lucas Hnath”, <https://www.playwrightshorizons.org/shows/trailers/artist-interview-lucas-hnath/>, accesat la 02.05.2023.
- Stoica, Oana, „Tot ce-am moștenit de la tata”, *Scena 9*, 17 mai 2021, <https://www.scena9.ro/article/tot-ce-am-mostenit-de-la-tata>, accesat la 12.05.2023
- Weintraub, Stanley, „George Bernard Shaw and The Despots”, *The Times Literary Supplement*, 22 aug. 2011, <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/george-bernard-shaw-and-the-despots/>, accesat la 15.11.2019.
- Young, Starck, „The Wild Duck”, *The New York Times*, 1 mar. 1925.
- Yulia, Savikovskaya, „Katie Mitchell on Chekhov, Stanislavski, and Characters of Flesh and Blood”, interviu online, <https://thetheatretimes.com/longread-katie-mitchell-on-chekhov-stanislavsky-and-characters-of-flesh-and-blood/>, accesat la data de 08.02.2023.
- <https://www.gorki.de/en/in-my-room>.
- <https://www.playwrightshorizons.org/shows/trailers/artist-interview-lucas-hnath/>, accesat la 02.05.2023.
- <https://www.uniter.ro/mesajul-domnului-tompa-gabor-director-general-al-teatrului-maghiar-de-stat-din-cluj-presedinte-ute/>, accesat la 06.05.2023.

Spectacole de teatru vizionate online

In My Room de Falk Richter, Teatrul Maxim Gorki, Berlin, 2020.

Bacantele (fără mască), rescriere după Euripide de Maria Manolescu, regia Dragoș Alexandru Mușoiu, Teatrul de Nord Satu Mare, 2020.

Visul de Alexa Băcanu, regia Dragoș Alexandru Mușoiu, Re-actor de Creație și Experiment, Cluj-Napoca, 2022.

Articole de dicționar și dicționare consultate

Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londra, Routledge, 1996.

Manolescu Borșa, Maria, „*Bertoldo la curte*: Un spectacol-eveniment ignorat de critică”, în *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*, <https://www.dmtr.ro/spectacol/bertoldo-la-curte/>, accesat la data de 30.04.2023.

Manolescu, Borșa, Maria, „Valeriu Moiescu – biografia artistică”, în *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*, <https://www.dmtr.ro/artist/moiescu-valeriu/>, accesat la data de 30.04.2023.

Pavis, Patrice, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, tr. de Christine Shantz, Toronto, University of Toronto Press, 1998.