

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 Mureș
Editura UArtPress
Director: Traian Penciu
Târgu Mureș, str. Köteles Sámuel nr. 6
540057, România
web: uartpress.ro

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

STUDIA ARTIS

Seria Școlii Doctorale a Universității
de Arte din Târgu Mureș, nr. 17
ISSN: 2734-8210

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
MANOLESCU, MARIA

**Dramaturgia liminalității : de la rescrierea ritualului
la rescrierea piesei** / Maria Manolescu. - Târgu Mureș :
UArtPress ; Craiova : Universitaria, 2024

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8325-84-2

ISBN 978-606-14-2084-1

821.135.1.09

Maria Manolescu

DRAMATURGIA LIMINALITĂȚII:
DE LA RESCRIEREA RITUALULUI
LA RESCRIEREA PIESEI

Editura UArtPress
Editura Universitaria

2024

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, recită 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 șlefuiindu-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.

progresiști. 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, asistenți 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”, *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

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.

I.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 aceleași 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 scriitori 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 scriitori 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 întreață 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 sinelui printr-un interpret care, la rândul-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 promise 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 vinovați, ar putea fi privită ca un *insight* al piesei *Hamlet*, unul ce asigură atât emoție și surpriză, cât și senzația înțelegerii unui adevăr suprinzător, 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 suprinzător 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 dreaptă 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“).