

**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE ARTE TÎRGU-MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ**

**TEZĂ DE DOCTORAT ȘTIINȚIFIC ÎN DOMENIUL TEATRU
ȘI ARTELE SPECTACOLULUI
-rezumat-**

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. Sorin Crișan

Doctorand: Ioana – Claudia Maior (Domnicar)

Septembrie 2014

**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE ARTE TÎRGU-MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ**

**REGULI, INTERDICȚII, TABUURI.
DE LA RITUAL LA REPREZENTAȚIA TEATRALĂ**

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. Sorin Crișan

Doctorand: Ioana – Claudia Maior (Domnicar)

Septembrie 2014

Cuprins

1. Cuvinte cheie și concepte.....	4
2. Cuprinsul lucrării	5
3. Argument.....	7
4. Scopul și obiectivele tezei	9
5. Metodologia cercetării și suportul teoretico-științific.....	11
6. Structura tezei	12
7. Concluzii.....	24
8. Continuarea cercetării	29
9. Bibliografia tezei.....	30

1. Cuvinte cheie și concepte

Regulă, interdicție, tabu, recunoaștere, identitate, alteritate, jocul actorului, convenție teatrală, corpul uman, cod verbal, cod non-verbal, *Eu și Tu*, memorie, stereotip, refulare, dezinvestire, nevroză, complex, complexul lui Oedip, angoase, hoardele de sălbatici, gândirea metaforică, motivație, *frați dușmani*, doliu, teama de *cadavrele vii*, *victimă ispășitoare*, sacrificiu, violența, divinitate, timpul sacru, viața orfică, Orfeu, Hypnos, Thanatos, animism, totem, exogamie, societatea închisă, societatea deschisă, Egitul antic, Osiris, polis, libertate, tragic, comic, criminal, eroutragic, sentiment tragic, vânzătorii de soartă, flash-back, flash-ahead, Teatrul prezenței, Teatrul tăcerii, Teatrul uitării, povestea spectacolului, Purcărete, *a face săcrezi*, metamorfozele spațiului, *Faust*, spatele actorului, nudul, sexualitate, Oidip, Oedip, estetica textului, destin, pedeapsă, teama de incest, boală, coșmar, vină, creștinism.

2. Cuprinsul lucrării

ARGUMENT

1. REGULI, INTERDICȚII, TABUURI. Traectorii: religie – psihologie – estetica teatrului contemporan

- 1.1. Actorul în imposibilitatea unei camuflări totale
- 1.2. Teatrul – o privire spre celălalt, întoarsă spre sine
- 1.3. Reguli, interdicții, tabuuri – mediul de dezvoltare, definiții, diferențieri

2. TABUUL – MOȘTENIREA SOCIETĂȚII PRIMITIVE. DE LA SOCIETATEA ÎNCHISĂ LA SOCIETATEA DESCHISĂ – PERVERTIREA TABUURILOR

- 2.1. Să nu ucizi! – Tabuul morții
- 2.2. Sacrificiul și violența primordială. Țapul ispășitor
- 2.3. Imortalitatea – Tabu sau interdicție? Semnificația bucuriei de a trăi
 - 2.3.1. Valorizările magico-religioase ale limbajului
 - 2.3.2. Primul sacrificiu – interdicția de a folosi focul
- 2.4. Eternitatea furată de la zei
 - 2.4.1. Invadarea spațiului și timpului sacru
 - 2.4.2. Inițierea – o regulă de bază a devenirii
 - 2.4.3. Simbolismul renașterii mistice
 - 2.4.4. Reguli ale vieții orfice
- 2.5. Teama de cadavrele vii. Hypnos și Thanatos. Animismul
- 2.6. Tabuul stăpânilor și tratarea dușmanilor
- 2.7. Teorii ale provenienței totemismului; raporturile sale cu exogamia; teama de incest
- 2.8. Complexul lui Oedip – conștiința culpabilității fiului
- 2.9. Frații dușmani – Mitul lui Cain și Abel
- 2.10. Prăbușirea societății închise

3. REGULILE EGIPTULUI ANTIC

- 3.1. Reguli ale ritualurilor de trecere la faraonii Egiptului antic
- 3.2. Osiris – mitul fratricidului devenit o regulă de reinstaurare a ordinii

4. TABUISMUL GRECIEI ANTICE

- 4.1. Atena – claustrarea libertății?
 - 4.2. Prometeu înlănțuit și liber
- 4.3. Condițiile înălțării crimei la rang de tragic
- 4.4. Vânzătorii de soartă
- 4.5. Flash-back-ul, flash-ahead-ul și consecințele lor
- 4.6. Transcendența grecească în raport cu tragicul și comicalul
- 4.7. Skena teatrului grecesc – o Atena în miniatură
- 4.8. Frumosul – regula dezmembrării

5. ÎN CĂUTAREA UNEI IDENTITĂȚI – DESCĂTUȘAREA DE TABUURI

- 5.1. Teatrul contemporan – interioritate și exhibare
- 5.2. Teatrul prezenței; Teatrul tăcerii; Teatrul uitării
 - 5.2.1. Teatrul prezenței
 - 5.2.2. Teatrul tăcerii

5.2.3. Teatrul uitării

5.3. Cele trei spectacole: al regizorului, al actorului, al spectatorului

5.4. Spațiu și spațialitate: macroscena, microscena, spațiul gol

5.4.1. Timpul împărțit și spațiul hibrid

5.4.2. Geografia spațiului scenic; modul de receptare a spectatorului

5.4.3. Orice arhitect concepe sala ca un loc neterminat, pe care numai publicul îl poate isprăvi

5.4.4. Metamorfozele spațiului scenic în spectacolul *Faust* – macroscena

5.4.5. Microscena – masa de disecție

5.4.6. *Stop the Tempo* – spațiul gol

5.5.7. Monologul spațiului în spectacolul *D'ale carnavalului*, regia Silviu Purcărete

5.5. Anonimatul spatelui

5.6. Nudul pe scenă

5.7. Seducție, sexualitate, pornografie

6. OEDIP – FIUL SORTII CELEI DARNICE

6.1. De ce Oedip?

6.2. Povestea regizorului – Cea care conduce toată povestea e Iocasta

6.2. De la Oedip la Oidip

6.2.1. Estetica textului dramatic

6.2.2. Scenariul și redescoperirea mitului

6.3. Sensurile destinului sau despre factorul hazard

6.4. Oidip – țapul ispășitor

6.5. Tabuuri în spectacolul Oidip

6.5.1. Violența și crima

6.5.2. Teama de incest și Complexul lui Oedip

6.5.3. Boala

6.5.4. Teama de cadavrul viu

6.6. Coșmarul lui Oidip – Visul lui Purcărete

7. CONCLUZII

8. BIBLIOGRAFIE

ANEXĂ – Oidip în imagini

3. Argument

Numai acțiunea e vie, însă numai cuvântul rămâne.

Eugenio Barba

În teza de doctorat cu titlul *Reguli, interdicții, tabuuri. De la ritual la reprezentarea teatrală* voi încerca o analiză în oglindă, a aspectelor ce țin de principalele caracteristici ale fenomenului teatral, în Grecia antică, cu perioada de *preteatru*, și în teatrul contemporan. Când mă refer la *preteatru* rețin toate acele manifestări cu un caracter spectacular, rituri, ritualuri, dar și momente din viața omului preistoric, care în mod direct sau indirect, îl *pregătesc* pentru crearea, cunoașterea, conștientizarea fenomenului teatral, așa cum îl percepem noi astăzi.

Regulile, interdicțiile, tabuurile din viața omului primitiv reprezintă *Mari Teme* și totodată premisele creării artei scenice, cu toate etapele parcurse, transformări și resuscitări ale fenomenului teatral, de-a lungul timpurilor. Dar parcă mai mult decât oricând și oriunde, acestea își găsesc sălașul în teatrul contemporan.

Deși voi ține cont de imperativul caracterului științific al lucrării, motivația alegerii temei este una pur subiectivă și ține de parcursul meu personal în domeniul teatrului, dar și de anumite date și *dispoziții* cu care ne naștem. De altfel, cred cu tărie faptul că doar o temă aleasă în mod subiectiv, care te macină multă vreme poate fi tratată într-o manieră cu adevărat originală, pentru că te definește atât ca om, cât și ca artist sau cercetător în acest domeniu atât de subiectiv: arta (teatrală).

Nu cred că există teoretician sau practician al teatrului care să nu-și fi pus întrebări referitoare la rostul creației sale, la veridicitatea muncii sale, la relevanța ei față de ceilalți sau față de sine însuși, pe scurt, la scopul artei sale. Aceste întrebări pot fi redate sintetic prin cuvintele personajului Luca, din *Azilul de Noapte*, al lui Maxim Gorki: „Ce nevoie am eu de teatru?!”

Dar, mai cu seamă, ce nevoie au oamenii, ce nevoie are publicul, de teatru? Există oare această dependență imperativă față de arta scenică? Este o dorință reală, organică, e un *obicei*, o nevoie estetică, o necesitate de socializare? Dar ce nevoie avem unii de ceilalți...? Spectatorul de actori, actorii de regizor, regizorul de producător, de dramaturg, actorii de spectatori, spectatorii între ei, unii de ceilalți. Aceste întrebări s-au născut brusc și tăios și nu sunt nicidecum rezultatul unor *epuizări* profesionale, a unor încercări eșuate sau neajunsuri în carieră.

S-a întâmplat ca două episoade diferite din viața mea să se suprapună la un moment dat. Un editorial semnat de Lovinescu mi-a rămas în gând pentru foarte mult timp: *De ce scriem? Cine ne citește?* Acestea erau întrebările pe care criticul și le punea în materialul respectiv, iar eu le-am simțit foarte personale, parcă adresându-mi-se. Episodul s-a suprapus cu venirea mamei mele la Târgu-Mureș pentru a viziona un spectacol de teatru, în urma lecturării unei cronici pe care o scrisesem. Cuvintele ei sunau în felul următor: „Este foarte frumos ce ai scris. Dar nu are nicio legătură cu ceea ce se întâmplă pe scenă. Tu ai scris ceea ți-ai fi dorit tu să se întâmple. E spectacolul din capul tău.”

Am ajuns să mă întreb dacă *drumul* meu spre cercetarea, analizarea, *gândirea* teatrului (are vreun sens oare să *gândim* teatrul, din moment ce el se întâmplă *aici și acum*, pe scenă, între actor și spectator?) are o finalitate reală sau nu. Regizorul, scenograful, muzicianul, actorul, intră în contact direct cu publicul, *întâlnirea* lor poate fi productivă sau nu. Dar teoreticianul? Care este scopul său, spre ce zonă ar trebui să își orienteze cercetarea?

Consider că teoreticianul trebuie să fie un *intermediar* între spectator și scenă, uneori, între actor și regizor, să îmbine funcția de dramaturg (în sensul german al cuvântului) și cercetător în domeniul teatrului.

Teza se referă indirect la problematica *libertății*. Punând accentul pe reguli, interdicții, tabuuri și rolul acestora în viața privată și artistică a omului, era normal ca tema libertății să devină o constantă care urmărește din umbră temele principale ale cercetării.

Libertatea a fost o temă permanentă atât în viața privată a primitivului, în motivațiile ritualurilor, în raportarea la divinitate, cât și în tragediile grecești – pe toată perioada *laicizării* lor, de la Eschil la Euripide, eroul tragic a luptat întru spiritul libertății. Deși nu este una dintre temele favorite ale generației mele (ba mai mult, este o temă *demodată*, ca multe altele, cum ar fi încrederea, prietenia, curajul, onoarea, etc.), consider că reprezintă constanta fără de care, atât viața omului, cât și arta sa, nu au valoare, nu au sens. (valoarea – o altă temă *demodată*).

Teatrul se adresează în primul rând structurii bazale a omului – structurii afective, *lucrează* cu psihicul, nu se referă doar la ceea ce este omul în epoca în care piesa de teatru a fost scrisă sau spectacolul de teatru reprezentat, ci operează cu o întreagă evoluție a transformării umane de-a lungul perioadelor istorice. Instrumentele teatrului, perceperea lui, fondul ideatic și simbolic pot fi înțelese în orice timp și spațiu, deoarece condiția umană a rămas încă de la începuturi aceeași, puține au fost *mutațiile* produse de *evoluție* iar acestea au fost mai mult de suprafață, căci fondul omului a rămas neschimbat.

4. Scopul și obiectivele tezei

Cercetarea propune, prin tematica aleasă și prin mijloacele de expresie care o reflectă, o abordare avansată a fenomenului teatral și preteatral, atât în ceea ce privește riturile și ritualurile popoarelor primitive, ritualurile și sărbătorile Greciei antice, cât și reprezentarea teatrală contemporană, din perspectiva transformărilor și determinărilor psihologice ale consumatorului de artă sau ale practicianului.

Teza are drept scop investigarea determinismului direct sau indirect care stă la baza fenomenelor ce au loc în timpul unei reprezentări teatrale, înainte ca aceasta să se petreacă și după încheierea ei. Vor fi punctate aspecte ce țin de psihologie, sociologie, psihiatrie, estetică teatrală, istoria teatrului, critică teatrală și antropologie a artelor spectacolului. Așadar, putem observa o bună situație a temei în contextul cercetării științifice din domeniul artelor spectacolului, dar și în context inter- și trans-disciplinar.

Obiectivele propuse urmăresc analiza creației teatrale și, mai cu seamă, a creatorilor ei, dincolo de ceea ce apare în mod real și evident pe scenă, partea nespusă și puțin cunoscută a teatrului – determinările inconștiente, motivațiile, visul, cele mai mari temeri, dorințele exprimate, dar și cele ascunse, într-un cuvânt viața interioară a omului, care de multe ori este paralelă cu cea evidentă, care ne este înfățișată.

Motivul central al cercetării rămâne însă omul care *alege* arta teatrului sau *este ales* de aceasta prin însăși construcția cu care se naște. Omul nu este un mecanism, este un paradox. Deși condiția lui a rămas aceeași încă de la triburile primitive, el a fost supus progresului, unui progres de ordin tehnologic. Ce ne aseamănă cel mai mult cu omul societății primitive? Structura bazală, cea afectivă. Prin construcția sa, omul înainte să discearnă, simte, vedea, aude, miroase și pipăie – astfel a cunoscut el lumea. Odată cu fierberea cărnii și asimilarea de acizi grași saturați, funcțiile gândirii s-au dezvoltat și omul a început să se întrebe, să încerce să dea răspuns la ceea ce îl înconjoară, la ceea ce este în el și mai ales dincolo de el.

Individul a avut nevoie de o proiectare în imagini a fenomenelor de altfel abstracte pe care nu și le putea explica, cum sunt fenomenele naturii și moartea, astfel că și-a dezvoltat o gândire mitologică sinonimă cu gândirea metaforică, pentru ca după zeci de mii de ani să ajungă să își abstractizeze viața din nou, să se abstractizeze pe sine, să își abstractizeze relațiile. În momentul în care și-a dat seama că nu este singur, că deasupra lui există o forță care, deși nu o poate vedea, îi este superioară și îl poate distruge oricând, s-a văzut pus în situația de a se alia cu această forță, de a o atrage de partea sa. El a înțeles că nevoile acestei forțe sunt asemenea

nevoilor lui, de ordin carnal, astfel că, vrând să o îmbuneze îi oferă hrană, sacrificii – totodată prima formă de mituire. Cu timpul, această forță a început să se concretizeze în imagini ale zeilor, apoi ale unui singur zeu, căruia trebuia să i se supună, iar *mita* lui fizică se transformă într-una spirituală, care în zilele noastre se volatilizează ajungând la abstractizare și apoi la dispariție.

În același timp, omul nu este o ființă izolată, el trăiește împreună cu ceilalți, iar forma lor de existență este relația: pentru a se exprima pe sine, pentru a se aprecia și a căpăta valoare, omul are nevoie de un celălalt care să îl exprime sau să îl nege, are nevoie de un conflict din care ființa lui să iasă deasupra unei alte ființe.

Lupta omului a fost o luptă pentru dominație, el a vrut să-i domine pe ceilalți, să domine natura, să-i domine pe zei; a simțit nevoia unei ierarhizări în care să-și găsească locul. Avea nevoie de ordine, Haosul inițial nu era potrivit pentru o ființă rațională, astfel că a creat reguli după care să funcționeze mica societate tribală. Omul este în primul rând *homofaber, homoartisticus și homoreligiosus*, potrivit acestor principii el îndrăznește și totodată se teme. De ce se teme el? În principal de ceea ce îi este necunoscut; principalele tabuurile ale omului sunt cele legate de morți și de teama de incest. Astăzi, *homoabstractus* naște un nou haos, și anume neantul sufletului, al existenței.

Imaginea tatălui este în centrul acțiunilor sale umane și tot ceea ce întreprinde în calitate de membru al tribului, al metropolei sau în calitate de individ este în raport cu atitudinea față de tatăl său.

Practicile și ritualurile de înmormântare aveau un rol important și dovedeau o adevărată înțelegere a fenomenului morții, din partea omului primitiv.

O regulă importantă era regula inițierii, atât masculină cât și feminină, păstrându-se însă cea masculină în practicile ulterioare. Principalele reguli, interdicții și tabuuri care au fost transmise și păstrate până în zilele noastre sunt tabuurile legate de incest (este vorba evident de o societate sănătoasă, normală), de morți și de inițiere. La vechii greci a existat însă, în ceea ce privește tabuul morților și al dușmanilor, obligativitatea răzbunării crimei de către ruda cea mai apropiată a mortului, atunci când era vorba de crimă.

Pentru a înțelege ce se întâmplă azi pe scena marilor teatre sau în *underground*, ne întoarcem la ritualurile legate de *totem* ale omului primitiv, la riturile de înmormântare ale femeii – șaman.

În teatru este vorba despre ceea ce ar vrea omul să fie și nu poate fi, sau despre ceea ce este și neagă. Scena nu este un spațiu, este aglomerare de spații inventate, imaginate, posibile și imposibile, existente și inexistente, pline și nule, care vor fi sau vor muri înainte de a se naște,

este altar și infern. Merg la teatru nu pentru că îmi doresc, ci pentru că alt mod de-a fi nu concep, merg la teatru pentru a încălca regula sacră (pentru a *ucide* dacă nu sunt un criminal sau pentru a mă dezvinovății dacă am ucis), regula civilă, pentru a sfida timpul, pentru a-l confrunța sau a-l cunoaște pe Dumnezeu, pentru că spun că nu suport interdicțiile, însă le urmăresc peste tot, pentru că tabuul mă incită și îmi cere să-l încălc. Pentru că îmi place să mi se impună, doresc să mi se creeze reguli, vreau să mi se interzică, îmi place acea neliniște, mă confrunt cu actorul pentru *autoritatea* asupra teatrului, mă prefac că-l cred și eu de fapt mă distanțez, râd de el și de ceilalți pentru că m-au crezut, și de fapt, râd de mine pentru că depind de acest *joc* la vedere.

Acestea sunt doar câteva dintre întrebările ce ne vor conduce la răspunsul la întrebarea centrală pe care studiul încearcă să o elucideze: Care este originea regulilor, interdicțiilor, tabuurilor în arta teatrului? De ce și cum au apărut acestea din moment ce creatorul și consumatorul de artă au fost mereu conștienți de *jocul la vedere*, jocul efemer pe care îl propune teatrul?

Poate din teamă, teama de moarte, omul încearcă prin toate acestea să își ordoneze viața, să amâne cât de mult posibil momentul final.

5. Metodologia cercetării și suportul teoretico-științific

Cercetarea își propune să trateze unitar tema abordată, va reprezenta un corp sincretic de idei, analize, curente privite în interdisciplinaritatea lor, conturând premisele înțelegerii fenomenului teatral.

Importanța și actualitatea temei constau în încercarea de decodificare a mecanismelor nevăzute ale scenei. Teza poate dispune de o plajă largă de cititori, de la cei din domeniul psihologiei, al sociologiei, psihiatriei, antropologiei, până la domeniul artei actorului și a regizorului, teatrologiei, dar vizează și spectatorul obișnuit.

Pentru înțelegerea transformărilor care au avut loc la nivelul percepției, acceptării și asimilării regulilor, interdicțiilor și tabuurilor se va aplica metoda cercetării comparatiste.

Metodologia cuprinde activități de documentare, prelucrare a datelor, lucrări practice, culegeri de date, interpretarea și exploatarea lor.

Printre metodele adoptate se cer enumerate, în egală măsură, următoarele: metodele istoriei teatrului, metodele criticii teatrale, metodele antropologiei, metodele esteticii teatrului, metodele psihologiei, sociologiei, psihiatriei.

6. Structura tezei

Teza este structurată pe două secțiuni ce însumează șase capitole, cu abordare distinctă, dar unitară, urmărind esența teatrului, acel tip de esență care ne impune întoarcerea la origini. Prima secțiune cuprinde manifestările preteatrale ale omului primitiv, riturile, ritualurile, obiceiurile sale, manifestările teatrale ale Greciei antice, temele majore în acord cu care au fost create scenariile ritale și scenariile dramatice mai apoi, nu mult diferite de cele ale zilelor noastre. Această primă parte va argumenta însăși esența teatrului – cea legată de ritualurile omului primitiv, dar și de creațiile dramatice și spectaculare ale Antichității grecești.

Primul capitol: **Reguli, interdicții, tabuuri. Traiectorii: religie – psihologie – estetica teatrului contemporan** își propune o analiză a teatrului în contextul unei interdisciplinarități, legăturile sale cu sociologia, psihologia, înțelesul său și asocierile prin prisma psihiatriei și în special profilului nevroticului, diferența între regulă și interdicție, între interdicție și tabu, pervertirea tabuurilor în timp și oglindirea lor în teatru.

Acest prim capitol pornește de la premisele conform cărora *spațiul teatral* în care pășește actorul este un *spațiu al incontrollabilului*, iar acest lucru se datorează în primul rând corpului viu al actorului, implicit psihicului său, acest element natural cu care operează arta teatrului. Psihicul este viu și își proclamă independența, nu poate fi îngrădit de nici o formă a regulilor teatrului, de nicio cerință a textului, de nicio limitare a spațiului de joc. Prin asta, propria identitate a actorului are o influență majoră asupra jocului său.

Însă actorul nu poate funcționa singur, izolat, valoarea îi este dată în relația cu *celălalt*, prin recunoașterea celuilalt, având nevoie de complicitatea sau de dezaprobarea lui, căci orice acțiune umană este bazată în fond pe o relație. Acest *celălalt* poate fi regizorul, partenerul de scenă, spectatorul.

Tot ceea ce se întâmplă pe scenă are un duplicat în sală. Și din acest punct de vedere putem argumenta faptul că scena este oglinda sălii, tot ceea ce se petrece pe scenă este dublat în sală, printre spectatori. Spectatorul, deși conștient de convenția teatrală, filtrează întreaga experiență scenică prin prisma experienței sale personale și ia totul într-un mod foarte personal. Acesta poate accepta sau respinge ceea ce vede pe scenă. Poate accepta regulile *jocului* sau poate, pur și simplu să refuze convenția și să privească sceptic din fotoliul de spectator, și nu ca participant.

Pornind de la aceste date, am observat faptul că structura omului presupune, datorită esenței sale duale, acceptarea sau încălcarea regulilor.

Omul este, în general, echidistant față de reguli, însă în momentul în care apare imperativul interdicției, se declanșează o dorință incontrollabilă de încălcare a ei.

Există reguli universale valabile indiferent de timpul și spațiul geografic la care se referă și reguli care țin de o anumită arie geografică, o anumită categorie de indivizi și un anumit timp istoric. Deoarece acestea au un sens psihologic neutru, omul acceptă regulile, însă în momentul în care apare imperativul interdicției, la nivel psihologic este declanșat un stimul care trezește în el o nevoie aproape organică de încălcare.

Termenul de interdicție comportă însă și o altă accepțiune, în psihologie, de exemplu, când apare explicitat ca barieră morală. Această barieră morală „delimitează posibilul și reliefează dezirabilul, asigurând o protecție individuală, împiedicând violența și plăcerea dincolo de limitele de apărare.”¹

Interdicțiile ocupă un loc important în alcătuirea vieții psihice, aflându-se la originea mecanismelor de apărare, de refulare, de compromis, de sublimare. Ele alimentează conflictele intrapsihice și stările de angoasă ale conștiinței, ele structurează stările nevrotice.

Tabuul este o altă componentă semnificativă a *moștenirii* umane, foarte asemănător cu interdicția, în special în ceea ce privește mecanismele de apariție și instaurare ale sale, cu mențiunea că ele sunt mult mai vechi, țin de universalitate, de o *moștenire* a societății primitive.

Însă prima deosebire între interdicție și tabu este legată de caracterul religios al tabuului și de temporalitatea în care funcționează cele două: regula și interdicția sunt bine ancorate într-o periodicitate istorică, pe când tabuul este *moștenit*, nu are nevoie nici măcar de o tradiție orală, aparține memoriei colective a unui grup sau a unei populații.

„Prima apariție a cuvântului tabu în limbile occidentale a fost înregistrată în relatarea celei de-a treia călătorii a Căpitanului Cook. În 1777, Cook s-a întâlnit cu șefii insulei Tongatabu, în Tonga, care nu puteau nici să se așeze, nici să mănânce pentru că era tabu.”² De remarcat este faptul că, în multe din limbile occidentale ale Melaneziei, Biblia a primit numele de *Buka tabu* (HolyBook) ceea ce nu înseamnă că este sacră, ci faptul că un anumit număr de oameni nu au dreptul să o citească. Prima diferență și poate cea mai importantă între interdicție și tabu este cea legată de caracterul religios al tabuului, pe când interdicția ține de legi umane; astfel apare binomul om – Dumnezeu. Următoare remarcă, cum că tabuul aparține anumitor societăți primitive, este incompletă deoarece tabuul se transmite de-a lungul timpului, se

1 Roland Doron, Françoise Parot, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Humanitas, 1999, p.416

2 Pierre Bonte, Michèle Izard, *Dicționar de etnologie și antropologie*, Editura Polirom, 1999, p. 659

moștenește, ajungând chiar să nu mai aibă nevoie de o tradiție orală, fiind deja adânc înrădăcinat în *memoria colectivă* a omenirii. Astfel că tabuurile au rămas, în esență, încă de la omul societății primitive, aceleași, doar formele în care ele se manifestă și se personifică pervertindu-se în timp. De aici derivă o nouă diferențiere, și anume aceea că interdicțiile și regulile țin de o anumită perioadă de timp, se potrivesc unui anumit context istoric, unui anumit spațiu geografic, într-o anumită epocă, pe când tabuul unește, temporal și spațial, originile omenirii cu epoca contemporană.

Proveniența termenului tabu este polineziană (*tapu*) însemnând în același timp sacru și interzis. Europa a cunoscut termenul prin lucrarea lui Cook, *Le voyage*. Tabuul se manifestă, în principal, printr-o interdicție de a atinge anumite persoane sau anumite obiecte sau de a îndeplini anumite acțiuni. Însă diferența constă în faptul că, spre deosebire de alte interdicții, violarea unui tabu nu este în general sancționată de societate: „pedeapsa decurge automat din transgresiune, ea este opera unei forțe magice (caz de moarte spontană după violarea unui tabu) și eventuala sancțiune socială nu survine decât dacă tabuul însuși nu s-a răzbunat.”³

Sigmund Freud a observat asemănarea dintre interdicțiile compulsive ale nevrozei de constrângere (nevroza obsesională) și tabuuri. El subliniază faptul că, în tabu, ca și în aceste tipuri de interdicție, prohibiția se impune de la sine, neavând nici o motivație, dar în ambele cazuri, nucleul interdicției constă în interdicția de a atinge, înțeleasă în sensul ei propriu, de contact fizic, dar și în sensul figurat, de relație socială.

Tabuul, la fel ca interdicția compulsivă, e orientat împotriva dorințelor refulate, devenite inconștiente, care vizează la origine „o repetare halucinatorie a unei percepții anterior asociate cu satisfacerea, ceea ce explică tendința ei de a se manifesta în vis sau în fantasmă.”⁴. Cele mai puternice dorințe refulate sunt cele incestuoase și cele de moarte împotriva persoanelor iubite. Acest lucru explică, pe de altă parte, caracterul contagios al tabuului și necesitatea interzicerii contactului cu obiectul tabu sau cu cel care a încălcat tabuul. Fiecare individ în parte are această tentație inconștientă de a viola tabuul, adică de a-și realiza dorințele refulate de incest și paricid.

Cel de-al doilea capitol intitulat **Tabuul – moștenirea societății primitive. De la societatea închisă la societatea deschisă – pervertirea tabuurilor** are ca punct de plecare ideea conform căreia există un tabu central, un tabu originar din care derivă toate celelalte tabuuri ale societății primitive, cu mențiunea faptului că multe dintre ele s-au conservat până în zilele noastre. Societatea primitivă, această societate magică, tribală, în care oamenii sunt

3 Roland Doron, Françoise Parot, *op. cit.*

4 *Ibidem*

legați între ei prin relație concretă, directă, în care luptă între ei cel mult pentru hrană, va fi numită *societatea închisă*. Societatea în care aceștia luptă pentru putere, pentru a lua locul altora va fi numită *societatea deschisă*.

Am analizat apariția și consecințele principalelor tabuuri în cadrul acestei *societăți închise*, comparabile cu un organism, urmând ca în capitolul următor să observăm înspre ce vor evolua tabuurile în interiorul unei *societăți deschise*, care își pierde caracterul organic și devine o *societate abstractă*.

Pornind de la afirmația lui Freud conform căreia orice practică rituală, orice sens mitologic își are originea într-o crimă ce ține de origini, într-o crimă primordială, vom putea situa pe primul loc acest tabu al morții, și tot ceea ce decurge din el. Din acest tabu iau naștere toate celelalte care, în mod direct sau indirect, devin consecințe ale fricii de moarte: somnul, visul, transa, boala, epidemiile, crima, viziunile, violența. Această obsesie a morții naște monștri. Printre copiii ei s-ar putea număra: incestul, animismul, raportarea față de dușmani, relaționarea cu stăpânul, frica de *cadavrele vii*, *complexul lui Oedip*, problematica *fraților dușmani*, și, în general, orice raportare la celălalt sau la tine însuși.

Pornind de la teoriile conform cărora sacrificiul este înrudit cu crima, putem observa faptul că asemănările și diferențele dintre cele două sunt fețe ale aceluiași act primordial, aspecte aparent diametral opuse: tabuul când ne apare ca un lucru *sfânt*, când ni se înfățișează ca un fel de crimă, ale cărei repercusiuni presupun riscuri grave.

Omul se supune unei decizii care a fost luată de către altcineva pentru el, unei decizii primordiale: trebuie să ucidă pentru a-și menține viața. Este o decizie luată la *începutul timpurilor* – aceea de a ucide pentru a trăi. Devenind carnivori, oamenii au reușit să depășească stadiul de dezvoltare în care se aflau.

Omul preistoric era conștient de importanța viselor, astfel că, se pare că reușea cu ajutorul drogurilor să controleze tot ceea ce înseamnă activitatea inconștientului. Prin vis a avut revelația mării enigme a existenței sale: moartea.

Omul primitiv era stăpânit de frica față de spiritele celor uciși, de credința în viața de după moarte, o totală enigmă pentru el, dar cu siguranță asociată cu ceva negativ, căci moartea era cea mai aspră pedeapsă pe care o putea primi.

Atât în Polinezia, cât și în Malaezia și într-o parte din Africa, o interdicție constantă a celor care atingeau mortul, era contactul lor cu hrana și necesitatea de a fi hrăniți de ceilalți. Acest lucru se explică prin faptul că omul primitiv avea credința că simțul tactil este cel care poate transmite chiar și lucruri care țin de transcendență.

La tribul Shuswap din Columbia britanică, văduvii și văduvele trebuiau să trăiască izolat în perioada de doliu, nu aveau voie să-și atingă cu mâinile nici măcar propriul corp, în special capul. Văduvele trebuia să poarte câțva timp după moartea bărbatului un veșmânt asemănător cu pantalonii, din ierburi uscate, ca să împiedice apropierea spiritului.

Una dintre cele mai stranii date tabuiste la primitivi este cea legată de rostirea numelui celui mort. Cei din tribul Masai din Africa au recurs la subterfugiul de a schimba numele mortului și a-l numit după noul nume. Se presupune că mortul nu-și cunoaște noul nume și nici nu-l va afla.

Această teamă era atât de puternică, încât se mergea până într-acolo încât se modificau inclusiv numele rudelor, al obiectelor a căror consonanță avea legătură cu numele mortului. Astfel se explică și faptul că aceste popoare nu dispun de tradiții. Însă multe popoare primitive, au asimilat o serie de obiceiuri compensatoare, care constau în a reînvia numele defunctului la câțva timp după doliu, acordându-l copiilor, care erau socotiți drept o renaștere a celui mort. Numele mortului are o semnificație aparte la triburile primitive, căci acestea îl considerau ca fiind o bucată din persoana lor. Proveniența acestui tabu vine din frica față de sufletul mortului, devenit *demon*.

Acum intervine întrebarea de ce morții, odată cele mai iubite ființe, se transformă în demoni? Ce i-a determinat pe primitivi să le atribuie morților dragi o asemenea schimbare de sensibilitate? Faptul că moartea este cea mai mare nenorocire care i se poate întâmpla unui om. Ei credeau că se moare numai din cauze provocate de violență, vrăjitorie, iar sufletul mortului este răzbunător și irascibil și, dorind să fie în societatea rudelor, ca altădată, vrea să-i facă și pe ceilalți să moară, prin intermediul bolii.

Indiferent de sentimentul resimțit de oamenii preistorici în fața morții, este sigur că aceștia erau înmormântați cu mare grijă și, desigur, cu mai multă dragoste, decât teamă. Dacă n-au elaborat o metafizică adevărată, cel puțin credeau, într-o oarecare măsură, în viața de după moarte și, evident, în existența unui suflet, ceea ce ne conduce la animism.

În sens restrâns, animismul este doctrina referitoare la reprezentările despre suflet, pe când, în sens larg face referire la reprezentările legate de ființele spirituale, în general. Animismul desemnează și o învățătură ce atribuie viață naturii, care pare neanimată. Primitivii credeau că oamenii conțin suflete care își pot părăsi lăcașul și pot imigra în alții. Ei au ajuns la această concluzie prin urmărirea somnului (a visului) ca fenomen, și a morții, care se aseamănă între ele. Umanitatea a cunoscut succesiv trei asemenea moduri de a gândi: concepția animistă (mitologică), concepția religioasă și cea științifică.

Strategia animismului constă într-un corp de instrucțiuni care prescriu cum să procedezi pentru a stăpâni spiritele oamenilor, animalelor și lucrurilor, adică un corp de instrucțiuni de *vrăjitorie și magie*. Magia constituie partea primordială, și cea mai importantă, a tehnicii animiste. Unul dintre procedeele magice folosite pentru a-i face rău unui dușman constă în a-i confecționa ifigia.

Canibalismul apare de asemenea în stadiul animist și însemna însușirea prin ingestie a unor caracteristici favorabile cu care este dotată persoana respectivă. Astfel că la rădăcinile acestui gest care pe noi ne oripilează, stă o explicație simplă, căreia nu avem nimic a-i reproșa; la stadiul de dezvoltare la care se afla, omul primitiv nu se poate face vinovat de actul său canibalic.

În stadiul animist, omul își atribuie lui însuși atotputernicia; în stadiul religios, el o cedează zeilor, fără însă a renunța la ea, deoarece el menține posibilitatea influențării zeilor; în stadiul științific, omul își cunoaște micimea și se resemnează în fața morții. Cu toate acestea, în încrederea în puterea spiritului omenesc supraviețuiește o parte din credința primitivă în atotputernicie. Există un singur domeniu în civilizația noastră în care s-a menținut atotputernicia ideilor – arta.

Un loc apare în prezenta cercetare îl are teama de incest, tabu pe care voi încerca să îl explic sau măcar să îi găsec principalele motivații și evoluții în operele teatrale ale Antichității. Punctul de plecare al cercetării legat de teama inexplicabilă de incest, ar putea fi studiile științifice recente care au confirmat strânsa legătură dintre excitația sexuală și violență, care fie se anunță reciproc, fie funcționează în paralel.

Studiul continuă cu un alt mit frecvent întâlnit în toate sursele scrise și nescrise ale istoriei umanității, și anume mitul *fraților dușmani*. Începând cu Vechiul Testament și cu miturile grecești, frații sunt aproape întotdeauna frați dușmani, acesta fiind unul dintre cele mai puternice conflicte existente în întreaga literatură dramatică și nu numai. Deși la prima vedere, raportul fratern presupune afectivitate ca rezultat al consanguinității și al originii comune, exemplele mitologice, istorice și literare ne contrazic: Cain și Abel, Iacov și Esau, Eteocle și Polynice, Romulus și Remus, Richard-Inimă-de-Leu și Ioan-fără-de-țară și multe altele.

Pornind de la aceste exemple, poate fi dedus faptul că violența nu poate fi înșelată nici măcar în măsura în care este vorba despre o relație de sânge. În argumentarea acestei afirmații a fost analizat exemplul cel mai concludent: *Mitul lui Cain și Abel*.

Al treilea capitol al tezei, **Regulile Egiptului antic**, urmărește două dintre aspectele importante ale riturilor egiptene: reguli ale ritualurilor de trecere la faraonii Egiptului antic și Mitul lui Osiris.

În mitologiile egiptene, spre deosebire de cele grecești, zeii au o relație mult mai apropiată cu oamenii și le sunt mult mai asemănători. Aici zeii nu pot face nimic împotriva îmbătrânirii și uneori chiar mor dacă un zeu mai puternic decât ei nu le reînnoiește fluidul vital. Am întâlnit la egipteni o mitologie complexă ce aduce laolaltă oamenii și zeii.

Pornind de la ideea că *Divinitatea* își asumă guvernarea întregii vieți sociale, iar faraonii erau personajele principale ale vieții publice și private egiptene, am descoperit a doua deosebire esențială între Egiptul antic și Grecia antică: la egipteni, atât viața, cât și moartea aveau semnificații egale și foarte importante.

În legătură cu moartea faraonului, am văzut felul în care se desfășoară călătoria cerească a acestuia și condițiile unei judecăți drepte în fața morții.

Vom întâlni în mitologia egipteană aceeași temă a *fraților dușmani*, în persoanele lui Osiris și Seth. Cel din urmă îl ucide pe Osiris pe principiul modelului Cain și Abel. Regăsim o crimă care va genera aceeași pedeapsă ciclică în care *criminalul* nu poate să mai scape: Seth este condamnat a-și purta victima – fratele, întru eternitate. Interesant este modul în care mitul lui Osiris influențează supraviețuirea faraonilor și succesiunea la tron.

Al patrulea capitol: **Tabuismul Greciei antice** urmărește evoluția și transformările suferite de tabuuri odată cu *societatea deschisă*, precum și mediul lor de dezvoltare într-o Atena în care atât cultura, cât și civilizația sunt în plin elan.

Poate cea mai importantă schimbare impusă de trecerea de la *societatea închisă* la *societatea deschisă* este raportarea față de forțele superioare omului. De acum putem vorbi de religie. O religie, care deși este politeistă și antropomorfă, se încrede într-o forță supremă: destinul, care influențează atât oamenii, cât și zeii.

Pornind de la ideea că există un destin dinainte stabilit, am văzut cum se dezvoltă problematica libertății. Pentru greci, omul este liber în sine, iar în momentul în care această libertate este periclitată, cel mai adesea de către zei, se naște dorința de recăștigare a libertății.

Zei puteau deveni oricând sursa fericirii și nefericirii oamenilor. Și pentru că nu privesc cu ochi buni fericirea și libertatea unei ființe inferioare lor, conflictul devine iminent. Acest conflict între om și zeu își va obține încununarea în tragedia greacă, unde libertatea a fost exprimată în raport și totodată în opoziție cu fatalitatea.

Unul dintre cele mai concludente exemple este cel al lui Prometeu care, deși înlănțuit, este una dintre cele mai libere ființe din întreaga istorie a umanității.

Crima, tabuul central al primitivului este analizată prin transferul ei într-o societate în care libertatea este cea mai importantă coordonată a vieții umane. Ne putem întreba: mai poate fi crima un tabu, dacă nu există nimic mai presus de libertate?

Pentru greci, răul cel mai mare era că vor muri în curând, iar răul imediat următor, că va veni o vreme când vor trebui să moară.

Pornind de la premisa că omuciderea era o chestiune de drept privat familial, cei rămași în viață aveau obligația morală de a pedepsi ucigașul, în caz contrar, ei înșiși erau pedepsiți. Obligația îi revenea în primul rând fiul, care trebuia să-și răzbune rudele ucise, cu propriile mâini și cu prețul propriei vieți. Dacă acest lucru nu era respectat, moartea devenea inevitabilă, zeii înșiși îl pedepseau.

Alături de libertate și destin se va contura cel de-al treilea factor decisiv în existența omului din Grecia antică, și anume dreptatea – factor important în conturarea destinului. Dreptatea pentru greci însemna, în primul rând, dreptate divină.

Raportarea la trecut și la viitor erau foarte importante pentru a te putea situa în prezent. Astfel, *flash-back*-ul (privirea în urmă) și *flash-ahead*-ul (privirea în viitor) și consecințele ce decurg din ele vor marca etape importante în evoluția Greciei antice.

Un moment aparte în analiza de față îl constituie momentul marilor texte tragice și al marilor spectacole, în care vom analiza influențele tabuului, dar mai ales raportarea față de divinitate, atât în tragedie, cât și în comedie.

Arta grecească este o artă înălțătoare, în care măreția și sublimul au condus multe destine. Admirația grecilor pentru frumos se observă în tot ceea ce înseamnă interioritatea umană, în relațiile dintre oameni, în relația cu zeii. Astfel, voi urmări repercusiunile darului cu care au fost înzestrate personaje ca Elena din Troia, Afrodita, Narcis, dar și cum au influențat ele istoria umanității și în special, istoria receptării frumosului.

Dacă până aici am argumentat perspectiva ontică, ce ține de ritual, ceremonie a regulilor, interdicțiilor și tabuurilor, în cele ce urmează mă voi referi la perspectiva estetică, la spectacolul de teatru, la reprezentația teatrală.

Capitolul 5 al cercetării: **În căutarea unei identități – descătușarea de tabuuri** aduce argumente pro și contra teoriei conform căreia în teatrul contemporan tabuul este inexistent. Deși poate fi situat la granița dintre intimitate și exhibiționism, teatrul contemporan dispune de mijloace și forme care îl pot situa foarte clar de-o parte sau alta.

Începând cu nevoia reciprocității relației în teatru, dependența de un *Altul* (spectatorul) care să justifice existența actorului, putem observa un efect paradoxal al teatrului, atât asupra spectatorului, cât și asupra actorului: efectul de interiorizare și, în același timp, de exhibare.

Ceea ce este de necontestat în teatru este corpul actorului, prezența sa în fața spectatorului. *Teatrul prezenței* este teatrul gândului viu, ce face referire la acest *acum* în care se naște o idee, un gând, un sentiment. Teatrul prezenței implică prezența actorului și a

spectatorului, cuprinși de prezentul spectacolului, căci timpul *aici* nu funcționează după cronologia firii.

Teatrul tăcerii este strâns legat de teatrul prezenței și de teatrul uitării. Una dintre cele mai mari probleme ale actorului este ce face când trebuie să tacă. Problema este justificată, deoarece gândul actorului este viu și în general îndreptat spre analitic, iar în momentul când *nu are nimic de făcut*, acesta caută.

Interesant este ce se întâmplă cu spectatorul. Spectatorul uită de sine, dar uită și de ceilalți, care sunt așezați lângă el? Deși sunt împreună, trăiesc clipa separat, fiecare cu sine, odată cu propriul spectacol.

Pornind de la teoria conform căreia orice operă dispune de trei intenții: *intentio auctoris*, *intentio operis* și *intentio lectoris*, (în cazul nostru, *intenția* spectatorului) am încercat o analiză în paralela celor trei *spectacole* care se produc în același timp, pe întreaga desfășurare a reprezentației teatrale: *spectacolul regizorului*, *al actorului*, *al spectatorului*, cel din urmă nu mai puțin fascinant decât celelalte două.

Pornind de la ideea că cea mai bună scenografie este cea care face cuvintele să sune bine, am analizat o altă componentă a mediului în care putem observa tabuul, și anume cronotopul teatral. Am făcut referire la *macroscena*, *microscena* și *spațiul gol*, prin intermediul a patru spectacole de teatru care ilustrează aceste posibile spații scenografice: *Faust*, *Lulu* și *D'ale carnavalului*, toate trei în regia lui Silviu Purcărete și *Stop the tempo*, scris și regizat de Gianina Cărbunariu.

Au fost analizate anumite gesturi referitoare la relația dintre scenă și sală, gesturi care odată țineau de tabu, dar care se încadrează perfect în direcțiile estetice ale teatrului contemporan. Astfel, anonimatul spatelui (actorului) poate fi considerat un gest de ruptură între scenă și sală, între actor și spectator, dar Antoine convinge actorii să joace cu spatele spunând că un spate bine condus poate fi mai expresiv decât o față. Fața ni se adresează, spatele ne ignoră.

Nudul actorului, afișat pe scenă în fața spectatorului, poate fi considerat o formă de revoltă a creatorului împotriva falsei pudibonderii a societății contemporane. Teatrul contemporan alocă o pondere din ce în ce mai mare corpului actorului. Pe de altă parte, vom vedea faptul că astăzi spectatorul are un alt tip de raportare față de imaginea redată de corpul actorului.

Nudul a avut un parcurs foarte interesant, trecând prin vaste transformări, atât în ceea ce privește raportarea creatorului față de el, cât și în ceea ce privește modalitatea de a-l înțelege

și a-l expune. Astfel, de la normalitate la popoarele primitive, el devine tabu, de la tabu, un tabu voit, dar încălcat, astăzi.

De aici până la sexualitate și pornografie nu mai este decât un pas. Dar diferențele există, desigur...

În ultimul capitol, al șaselea, **Oidip – fiul sorții celei darnice**, am analizat spectacolul *Oidip*, în regia Silviu Purcărete, realizat la Teatrul Național *Radu Stanca* Sibiu, în primăvara anului 2014, după textele *Oidip rege* și *Oidip la Colonos*, de Sofocle, într-o nouă traducere din greaca veche, pentru prima oară în proză. Au fost reținute aspecte ce țin de creația literară și creația teatrală, felul în care a fost redescoperit mitul și ce anume a păstrat Purcărete din el, contribuția personală și, nu în ultimul rând, rolul *Complexului lui Oedip* în spectacol. Am observat cum, din nenumăratele variante ale mitului, Purcărete a ales acele teme ce țin de universalitate și care rămân valabile de-a lungul timpurilor. Astfel, pornind de la ipoteza conform căreia destinul își alege victimele în funcție de factorul *hazard*, am văzut care sunt sensurile pe care destinul lui Oidip le capătă în relație cu mitul, cu piesa lui Sofocle și cu spectacolul lui Purcărete.

Tema *țapului ispășitor* sau a *victimei ispășitoare* a fost reluată și contextualizată prin intermediul scenariului și al spectacolului. Se va naște răspunsul unor întrebări precum: care este ispășirea lui Oidip? Semne de întrebare vor ridica și tabuurile conținute în text și felul în care sunt ele arătate în spectacol. Am văzut prin analogie ce au însemnat tabuuri ca moartea, teama de incest, boala, teama de cadavrele vii și violența la omul primitiv, la contemporanii lui Sofocle, dar și în teatrul contemporan. Analiza a urmărit, de asemenea, felul în care aceste teme sunt receptate de către spectatorul de astăzi și care sunt mijloacele prin care acestea își mai pot păstra valabilitatea.

În anul 420, Sofocle scrie *Oidip rege*, la vârsta de șaptezeci și cinci de ani. În 405, la vârsta de nouăzeci de ani, reia, sub o altă formă, aproape același subiect, ca și cum ar ezita încă asupra deznodământului pe care i-l dăduse, și atunci scrie *Oidip la Colonos*. Având acest detaliu, poate deveni explicabil subiectul celui de-al doilea text, apropierea de moarte a adus cu sine și o meditație asupra a ceea ce va urma, asupra necunoscutului; neputându-și explica fenomenul morții, Sofocle decide că moartea lui Oedip trebuie să rămână un mister. El vrea să meargă până la capătul gândirii sale, vrea să știe, la urma urmelor, dacă zeii pot să pedepsească un nevinovat, și dacă da, să știe ce poate deveni omul, într-o lume în care astfel de zei, capabil de asemenea acțiuni, sunt la putere.

Un om își asasinează tatăl, fără să știe că este tatăl lui și se căsătorește din întâmplare cu mama sa. Zeii îl pedepsesc cu și pentru aceste crime, pentru care ei îl destinaseră înainte

chiar ca el să se fi născut. Oidip se acuză de aceste greșeli proclamând înțelepciunea divină. Aici zeii și spectatorii se contrazic, moralitatea și conștiința spectatorului nu îi dau voie să îl acuze pe Oidip de aceste fapte de care el nu a fost conștient și care i-au fost *dictate* de dinainte. Dar legile zeilor sunt diferite de legile lumești, așa cum afirmă André Bonard: „stranie religie, morală supărătoare, situații neverosimile, psihologie arbitrară”⁵.

Suferința îl conduce pe Oidip, și pe noi alături de el, la *cunoaștere* – acesta este sensul dat destinului său și asupra acestui aspect ar trebui să se îndrepte reflecția noastră. Orice tragedie ne deschide o poartă asupra înțelegerii condiției umane. Și tragedia lui Oidip în mod special, pentru că ea este tragedia omului. Este o tragedie psihologică și filosofică, tragedia omului în deplină putere umană, așa cum spun grecii, stăpân pe *logos* și pe *ergon*, pe gândire și pe acțiune. Este tragedia omului care reflectează, explică și acționează. Este tragedia libertății, căci Oidip este cel care își revendică și alege pedeapsa impusă de destin, nu destinul îl pedepsește după bunul plac. El face din ea primul său gest de om liber, gest pe care zeii îl vor accepta. El aderă cu violență la lumea care i-a fost destinată. Ultimul sens al tragediei este întotdeauna adeziunea și eliberarea: „Adeziune – Oedip vrea ce a vrut zeul. Nu pentru că sufletul său se unește mistic în bucurie cu ființa divină. Tragicul grec nu duce decât rar la misticism, dacă duce. El se bazează pe cunoașterea obiectivă că există în lume forțe încă ignorate de om și care îi dirijează acțiunea.”⁶

Prin alegerea sa de a se orbi, Oidip își adaptează viața la cunoașterea pe care nenorocirea i-a dat-o despre acțiunea divină în lume: destinul este orb. În acest sens, el vrea ceea ce a vrut zeul. Dar această adeziune la divin, care este înainte de toate un act de curaj reflectat, ar fi imposibilă pentru el, dacă n-ar implica o parte din iubire. Iubire ce purcede dintr-o dublă tendință a naturii omului: în primul rând din respectul pentru real și pentru condițiile pe care el le impune cui vrea să trăiască din plin, și în al doilea rând, din elanul care duce spre viața orice ființă vie. Adeziunea în iubire, care este creația și, în același timp, eliberarea.

Tragicul poate să îi amenințe viața, dar nu interiorul, nu gândirea și, mai ales, nu forța sufletească.

Când Sofocle a scris *Oidip rege*, el a depășit limitele de vârstă obișnuite ale vieții omenești. A reflectat mult asupra lui Oidip, a trăit mult cu Oidip. Răspunsul pe care eroul îl dădea destinului în ultima parte a lui *Oidip rege* nu i se pare, acum că se apropie el însuși de

5 André Bonard, *Civilizația greacă*, vol. II, traducere și note de prof. univ.dr. Iorgu Stoian, București, Editura Științifică, 1967, p. 81

6 *Idem*, p. 96

moarte, cu totul satisfăcător. Astfel că *Oidip la Colonos* este o urmare a dezbaterii dintre Oidip și zei, urmare creată la lumina mitului, dar și la lumina intimă a experienței pe care Sofocle o are despre extrema bătrânețe. Se pare că Sofocle, în apropierea morții, încearcă să creeze prin această tragedie o punte între condiția umană și cea divină. Este ironia morții lui Oidip, o moarte care îl transformă din cel mai năpăstuit dintre oameni, în erou.

Oidip duce o luptă permanentă între acceptarea și negarea adevărului, iar modul în care adevărul i se arată, treptat, când evident, când ascuns, când prin *semne*, când prin mărturii, reprezintă de fapt procesul violent al judecării unui vinovat fără vină. Oidip este răspunsul la tot ce i se întâmplă tatălui său, Iocastei – mama și în același timp soția sa, cetății și celor patru copii. Asupra cetății se abate *ciuma*, a cărei soluție este el. Oidip este cel care a adus-o în cetate, căci *ciuma* este pedeapsa paricidului, *ciuma* a luat naștere în casa lui, în patul pe care îl împarte cu Iocasta. În spectacolul lui Purcărete o vedem personalizată, un permanent locatar al lor, un al cincilea copil, care când se cuibărește între ei ca un prunc, când stă tolănită pe jos ca un câine și regele se împiedică de ea, când este servitorul care le aduce micul dejun, când devine un parazit care se lipește de el, când se confundă cu însăși persoana lui Oidip. Astfel, Oidip, regele, trimisul zeilor pentru a proteja cetatea, se transformă în cel care îi aduce pieirea, este în același timp cel care a adus *ciuma* și cel care trebuie să scape cetatea de ea. Dar cum să facă acest lucru, dacă *ciuma* este un fel de extensie a lui? Nu o poate face decât prin eliberarea cetății de sub blestemul care a căzut asupra ei, adică prin părăsirea cetății.

Ciuma e o trimitere directă către păcatele săvârșite în căminul conjugal; este o pedeapsă pentru incest și procreare, iar pedeapsa este sterilitatea și moartea.

Oidip se schimbă în urma procesului violent la care este supus, și apare sub o cu totul altă formă în *Oidip la Colonos*. În primele scene avem de-a face tot cu un Oidip fundamental malefic. Spre final însă, odată cu apropierea morții, se produce o schimbare remarcabilă: Oidip rămâne periculos, chiar înspăimântător, dar devine și foarte prețios. Viitorul lui cadavru constituie un fel de talisman pe care Colonos și Theba și-l dispută vehement.

Și în final, când în sfârșit își găsește lăcaș pentru mormânt, se produce un miracol, are parte de un fel de *ispășire creștină*, e plin de lumină și liniște și îl vedem în drumul său spre moarte, cum duce în spate crângul sfânt ca pe o cruce.

Oidip nu este vinovat în sensul modern, în înțelesul modern al vinei, ci este responsabil pentru nenorocirile cetății și ale celor din jurul lui. Rolul său este al unui veritabil *țap ispășitor uman*. Nimeni nu are de dat socoteală nimănui, cu excepția lui Oidip, bineînțeles.

7. Concluzii

Omul nu este un mecanism, este o existență și un paradox. Deși condiția lui a rămas aceeași încă de la triburile primitive, el a fost supus progresului, unui progres de ordin tehnologic. Ce ne aseamănă cel mai mult de omul societății primitive? Structura bazală, cea afectivă; prin construcția sa, omul simte înainte de a discerne, el vede, aude, miroase și pipăie – astfel a cunoscut lumea.

Omul, așa cum afirmă Patapievici în lucrarea sa *Omul recent* este precum conservele de pește cu termen de valabilitate, este un produs de *consum*, termenul de valabilitate odată expirat, el este aruncat la gunoi. Întoarcerea la tribalism nu este o soluție, însă întoarcerea spre natură, respectarea moștenirii societății primitive, spre valori morale și estetice eterne ar putea fi. Lumea conține în ea esența apolinică și pe cea dionisiacă: „Tot ce există e drept și nedrept, și în ambele cazuri, perfect justificat; „acesta ți-e universul! Acesta se numește univers!”⁷

Tabuurile și semnificația lor nu s-au transformat foarte mult de-a lungul vremii; omul, vrând să urce pe scara socială, spre ierarhii, de fapt se scufundă mai mult, cu cât pretinde că urcă mai sus, cu atât el de fapt decade. Descoperind tehnologii avansate, el de fapt se uită pe sine, uită cine este și care este scopul lui. Dezvoltarea tehnicii, în loc să îi simplifice viața, i-a complicat-o, el nu mai comunică, nu înțelege ce se întâmplă cu el, face lucrurile mecanic și ignoră înțelepciunea metaforică moștenită de la societatea primitivă. Îl *crează* pe Dumnezeu pentru ca apoi să se dezică de el.

Regulile, interdicțiile și tabuurile au fost analizate din două perspective diferite, care după cum am văzut, converg: perspectiva ontică ce ține de rituri, ritualuri, *sărbătorile* omului societății primitive, rolul lor în viața socială și privată a omului, și perspectiva estetică, ce ține de textul dramatic și de reprezentarea teatrală.

Primul capitol, ce ține loc de introducere, a situat regulile, interdicțiile și tabuurile în sfera interdisciplinarității și transdisciplinarității, concluzionând faptul că acestea cuprind în esența lor ambele perspective, atât pe cea ontică, cât și pe cea estetică, începând de la ritualurile societăților primitive, până la reprezentarea dramatică din teatrul contemporan.

Am văzut care sunt disciplinele la care fac referire regulile, interdicțiile și tabuurile și felul în care fiecare disciplină în parte își aduce aportul; atât ritualurile, cât și reprezentarea teatrală au corespondente în religie, psihologie, sociologie și estetică teatrală.

⁷Învățători care se spunecăar fi rămas de la însoțitorul lui Dionysos

În primele două subcapitole am văzut cum scena, spațiul sacru al actorului nu îi dă voie să uite de sine, fiind de fapt un spațiu care relevă, și nu unul care ascunde, deoarece în spatele *măștii* va fi întotdeauna actorul, cu gândurile, personalitatea, corpul propriu. Dar pentru a se cunoaște cu adevărat pe sine, actorul are nevoie de un *Altul*, de o *oglinză*: partenerul de joc, regizorul, spectatorul.

Astfel, acest spațiu al incontrollabilului este unul propice *renașterii* celor mai ascunse gânduri, celor mai mari temeri, interdicțiilor, tabuurilor. Am văzut faptul că interdicțiile ocupă un loc important în alcătuirea vieții noastre psihice, reprezentând în fapt originea mecanismelor de apărare, de refulare, de sublimare, și că alimentează conflictele intrapsihice și stările de angoasă ale conștiinței.

În încercarea de definire și diferențiere a interdicțiilor de tabuuri, o problemă a fost reprezentată de faptul că majoritatea surselor suprapuneau cei doi termeni, definind tabuul ca interdicție. Concluzia studiului este că deși mecanismele de *apărare* împotriva interdicției și a tabuului sunt asemănătoare, cei doi termeni descriu stări total diferite: dacă interdicția face referire la o anumită perioadă de timp, tabuul ține de universalitate; interdicțiile se schimbă, se modifică odată cu trecerea timpului, dar și cu spațiul geografic în care sunt valabile, pe când tabuurile au rămas aceleași, indiferent de timp și spațiu. Interdicția face referire, în special, la norme sociale, morale, *politice*, pe când tabuul are întotdeauna un caracter religios.

Cel de-al doilea și cel de-al treilea capitol al lucrării vizează perspectiva ontică a regulilor, interdicțiilor și a tabuurilor și face referire la ritualurile societății primitive.

În cel de-al doilea capitol au fost depistate principalele tabuuri ale omului primitiv și s-a încercat o ierarhizare a acestora. Prin urmare, am ajuns la concluzia că tabuul central, tabuul originar este tabuul morții, cu toate derivatele sale: moartea naturală, boala, epidemiile, crima, somnul, visul, transa, viziunile, violența. Din acest tabu se ramifică toate celelalte, care devin consecințe ale tabuului morții. Miza acestui capitol a fost identificarea momentelor cheie care au dus la crearea unui adevărat sistem al tabuului și la totemism.

Odată cu fierberea cărnii și asimilarea de acizi grași saturați, funcțiile gândirii s-au dezvoltat, drept urmare omul a început să își pună întrebări și să încerce să dea răspunsuri la ceea ce îl înconjoară, la ceea ce este în el și mai ales *deasupra* lui. A avut nevoie de o proiectare în imagini a fenomenelor de altfel abstracte pe care nu și le putea explica, cum sunt fenomenele naturii și moartea, astfel că și-a dezvoltat o gândire mitologică sinonimă cu gândirea metaforică. În momentul în care și-a dat seama că nu este singur, că deasupra lui există o forță pe care deși nu o poate vedea, îi este superioară și îl poate distruge oricând, s-a văzut pus în situația de a se alia cu această forță, de a o atrage de partea sa. El a înțeles că nevoile acestei

forțe sunt precum nevoile lui, de ordin carnal, astfel că vrând să o îmbuneze îi oferă hrană, sacrificii – totodată prima formă de mituire. În același timp, omul nu este o ființă izolată, el trăiește împreună cu ceilalți, iar forma lor de existență este relația: pentru a se exprima pe sine, pentru a se aprecia și a căpăta valoare, omul are nevoie de un celălalt care să îl exprime sau să îl nege, are nevoie de un *conflict* din care ființa lui să fie superioară față de o altă ființă.

Lupta omului a fost o luptă pentru dominație, el a vrut să-i domine pe ceilalți, fie că a fost vorba de natură, de zei sau orice altă ființă, el a simțind nevoia unei ierarhizări în care să-și găsească locul de unde poate urca sau coborî. Avea nevoie de ordine, *Haosul* inițial nu era potrivit pentru o ființă rațională, astfel că a creat reguli după care să funcționeze mica societate tribală. Omul este în primul rând *homo faber*, *homoartisticus* și *homo religiosus*, potrivit acestor principii el îndrăznește și totodată se teme. De ce se teme el? În principal de ceea ce îi este necunoscut.

Imaginea tatălui este în centrul acțiunilor sale și tot ceea ce întreprinde în calitate de membru al tribului sau individ, este în raport cu atitudinea față de tatăl său.

Deși canibalismul încă se practica, exista o lege nescrisă foarte importantă: exogamia – membrii aceluiși trib nu se căsătoreau între ei.

Practicile și ritualurile de înmormântare aveau un rol important și dovedeau o adevărată înțelegere a omului primitiv în ceea ce privește fenomenul morții.

O regulă importantă era regula inițierii, atât masculine cât și feminine, păstrându-se însă cea masculină în practicile ulterioare. Principalele reguli, interdicții și tabuuri care au fost transmise și păstrate până în zilele noastre sunt tabuurile legate de incest (este vorba evident de o societate sănătoasă, normală), de morți și de inițiere.

Scopul celui de-al treilea capitol este analiza tabuului morții, în cadrul unei culturi fascinante, cea egipteană. Am văzut că există atât asemănări, cât și deosebiri în ceea ce privește raportarea față de moarte, a vechilor egipteni și a vechilor greci. Cert este că la vechii egipteni regulile legate de ritualurile de trecere ale faraonului erau foarte stricte. Egiptul antic avea o modalitate aparte de privi moartea și mai ales viața de după moarte, care la ei capătă aceeași însemnătate cu viața însăși, dacă nu devine mai importantă.

Odată cu cel de-al patrulea capitol ne îndreptăm înspre perspectiva estetică a tabuului, ce ține de reprezentarea teatrală. Am concluzionat faptul că perioada Greciei antice este o perioadă *hibrid*, în care întâlnim atât perspectiva ontică, cât și pe cea estetică, deoarece desprinderea de ritual s-a produs, așa cum am văzut în capitolele următoare, treptat și în niciun caz definitiv.

La vechii greci intervine o temă nouă, și anume libertatea. Această temă are legătură atât cu tabuul morților, cât și cum imperativul răzbunării. Ruda cea mai apropiată a victimei avea datoria de a răzbuna mortul și astfel, de multe ori, se crea un lung șir de morți și răzbunători ai acestora. Această regulă a răzbunării vine în contradicție cu interdicția răzbunării la unele triburi primitive, mai ales când vorbim de societăți mici, deoarece răzbunarea putea duce la stârpirea societății respective. Ideea de libertate naște cea mai importantă temă a Greciei antice: destinul și rolul său în viața publică și privată, semnificațiile sale și felul în care grecul se raportează la destin. Această temă a destinului (și implicit a libertății) a fost consacrată prin intermediul tragediei. Am văzut în *Prometeu înlănțuit* care sunt limitele libertății umane și faptul că adevărata libertate este cea interioară; deși înlănțuit, Prometeu este unul dintre cele mai libere spirite ale umanității.

Odată cu nașterea ideii de destin se impun consecințe ale sale, noi modalități prin care omul încerca să țină piept destinului: oracolele – *vânzătorii de soartă* – acești *ochi* ai destinului, care au menirea de a verbaliza fapte ce, odată rostite, nu mai pot fi îndoite, și două procedee complementare: *flash-back*-ul și *flash-ahead*-ul. Aceste două atitudini: *privirea în urmă* și *privirea în viitor*, după cum am concluzionat, sunt specifice depresivului, respectiv anxiosului și au corespondente în mituri, întâmplări biblice, texte dramatice și spectacole de teatru. Aceste atitudini tipic umane atrag de fapt atenția asupra timpului prezent și nasc întrebări referitoare la cauzele imposibilității trăirii permanente în prezent. Singurele momente care fac referire doar la timpul prezent sunt cele în care omul relaționează cu *divinitatea*.

În cel de-al cincelea capitol am văzut cum au fost modificate tabuurile și care sunt valențele pe care acestea le-au primit în teatrul contemporan. Pentru a ajunge la aceste concluzii am pornit de la ideea că teatrul contemporan este un spațiu deopotrivă al interiorizării, dar și al exhibării. Aceste etape se întâmplă atât în timpul repetițiilor, cât, mai ales, în timpul reprezentației teatrale și pornesc de la nevoia reciprocității relației, atât în ceea ce-l privește pe actor, cât și în ceea ce-l privește pe spectator.

Tema prezentului a fost reluată și în acest capitol, din o cu totul altă perspectivă, prin analizarea a trei tipuri de teatru: *teatrul prezenței*, *teatrul tăcerii* și *teatrul uitării*.

Doar într-un teatru al prezenței relația cu spectatorul poate fi adevărată, pentru că teatrul prezenței este teatrul gândului viu, teatrul în care vedem cum în actor se naște o idee, un gând, un sentiment, vedem cum spectatorul înțelege și răspunde emoțional la ceea ce actorul îi transmite. Teatrul prezenței este strâns legat de teatrul tăcerii, căci tăcerea este apanajul realului, presupune lărgirea clipei. În dialogul mut dintre actor și spectator *auzim* gânduri și trăim sentimente. Teatrul uitării este repercursiunea teatrului memoriei, memoria actorului și

memoria spectatorului. Teatrul uitării, la fel ca teatrul prezentului și teatrul tăcerii, este un teatru al reamintirii.

În estetica teatrului contemporan avem trei *instanțe* inseparabile care își *dispută* autonomia asupra spectacolului: actorul, regizorul și spectatorul care, de foarte multe ori, au fiecare în parte, propriul spectacol autonom unul de celălalt. Desigur, cele *trei spectacole* se vor întâlni prin intermediul experienței din timpul reprezentației teatrale, timpul prezent.

Spectatorul, actorul și regizorul (coregraful, compozitorul, dramaturgul) își dau întâlnire într-un același timp și spațiu – spațiul scenei. Dacă am văzut care sunt influențele timpului asupra experienței trăite de actor și spectator, a urmat analiza spațiului sau, mai degrabă a metamorfozelor la care este supus spațiul de joc și prin asta, metamorfoza receptării spectacolului. Spațiul în care este poziționat spectatorul și ce se întâmplă cu el în timpul reprezentației teatrale este la fel de important ca subiectul piesei. Mai mult, așa cum am văzut, nu de puține ori, spațiul însuși devine *subiect*. Astfel, într-un timp *împărțit* și într-un spațiu în continuă transformare, am încercat să *poziționăm* corpul actorului și să găsim diverse semnificații ale raportării lui spațio-temporale în relația cu sala.

Am văzut cum este *evaluat* spatele actorului și am ajuns la concluzia că el poate fi considerat (la momentul în care s-a petrecut această schimbare) un gest de revoltă, prin care poziția actorului în societate a fost reevaluată.

Nudul pe scenă a fost o etapă esențială în dezvoltarea artei teatrale. Am văzut *poetică nudului* în teatrul contemporan și am încercat să găsim o explicație a felului în care spectatorul îl percepe. De aici însă se naște o întrebare, rămasă încă fără răspuns: nudul pe scenă, afișarea intimității produce o apropiere a spectatorului, sau o distanțare? Poate fi vorba de identificarea spectatorului în cazul nudului? De la nud la exhibarea sexualității și a pornografiei nu a mai fost decât un singur pas. Desigur, diferențele există.

Sexualitatea este o temă predilectă a artei, deoarece ține de construcția omului, însă am văzut propuneri ale teatrului contemporan în care *pornografia gratuită* ne duce cu gândul mai degrabă într-o zonă ce ține de patologic, decât de artă.

Ultimul capitol al cercetării a urmărit *drumul* tabuurilor de la societățile primitive la teatrul contemporan prin intermediul spectacolului *Oidip*, în regia lui Silviu Purcărete. S-a încercat o explicare a modului în care mitul a fost preluat de Sofocle în textele sale, textele lui Sofocle au fost transformate de Purcărete în propriul scenariu, original, iar scenariul a devenit reprezentație teatrală. Tabuul nu a fost analizat doar din perspectiva sursei sale, mitul, ci a fost urmărit pe toate cele trei paliere: mit, text și spectacol. Această analiză ne-a condus la

imperativul includerii spectatorului, astfel am vorbit despre tabuul mitului, tabuul textului dramatic, tabuul spectacolului și al spectatorului.

Au fost analizate o serie de teme, cum ar fi destinul, al cărui înțeles și scop l-am văzut atât la popoarele primitive, cât și la vechii greci. Pornind de la etapele anterioare, am descoperit care sunt *sensurile* destinului în spectacolul *Oidip*, și prin el în teatrul contemporan, în ceea ce privește atât creația teatrală, cât și receptarea ei. Analiza acestui spectacol a fost făcută din perspectiva a ceea ce vrea artistul să arate, dar și ceea ce vrea sau reușește spectatorul să înțeleagă.

S-a urmărit evoluția personajului principal, Oidip, din perspectiva destinului, a relației sale cu ceilalți și, mai ales, cu el însuși, din perspectiva libertății și a *vinei* sale. Am ajuns la concluzia că Oidip este *vinovatul fără vină*, este un adevărat *șap ispișitor uman* sau *pharmakos*, termenul din Grecia antică. Pentru explicarea funcției de *victimă ispișitoare* a lui Oidip s-a făcut trimitere la ceea ce însemna *pharmakos*-ul pentru triburile primitive, felul în era înțeles de comunitate și *rolul* său în viața publică.

Am urmărit modalitatea prin care tabuurile mitului și ale textului au fost *încarnate* în spectacolului lui Silviu Purcărete și felul în care au fost receptate de către spectatori: crima și violența, teama de incest și *complexul lui Oedip*, *boala*, teama de *cadavrul viu*.

Una dintre temele majore tratate a fost *visul*, sau mai degrabă coșmarul lui Oidip, coșmarul existenței sale. Viața într-un veșnic coșmar – asta a fost soluția găsită de Purcărete pentru a aduce în fața spectatorilor niște fapte cunoscute de toată lumea, căci mitul lui Oidip este unul dintre cele mai cunoscute mituri din istoria umanității.

Valoarea pozitivă a tragediei și pozitivitatea spectacolului reies din atitudinea lui Oidip: deși poate fi socotit drept cel mai nenorocit dintre oameni, faptele pe care le-a comis reprezentând cel mai mare rău pe care o ființă putea să îl săvârșească, acesta nu îi acuză pe zei pentru ceea ce i s-a întâmplat și, prin asta, ne oprește și pe noi de la a-i condamna. Prin acest tip de atitudine, Oidip ne transmite mesajul că viața e frumoasă pentru că e unică. Acest tip de abordare a propriei existențe ne provoacă nouă, spectatorilor sentimente religioase, sentimente de ispășire. Sentimente creștine.

8. Continuarea cercetării

Am în vedere continuarea cercetării, exploatarea ei pe două paliere: teoretic și practic. Practic, prin realizarea unui spectacol de teatru-dans, un spectacol multimedia, care să

evidențieze evoluția și pervertirea tabuului la omul societății primitive și la omul contemporan. Vor fi analizate principalele tabuuri, reacții și gânduri ale acestuia în situațiile ivite în mica societate tribală, între membrii acesteia, relația lor cu forțele supranaturale, ritualurile de inițiere, ritualurile legate de naștere și de moarte. În *oglinďă* vom privi aceleași teme văzute prin intermediul omului contemporan. Spectacolul se va baza pe acest studiu teoretic, dar și pe un minuțios studiu de mișcare, sunet, actorie și mijloace multi-media. Acest spectacol va putea fi încadrat în sfera teatrului de cercetare, cum rar se face în România, pentru că are la bază o lucrare științifică, a cărei *lecturare* se va întâmpla într-un mod inedit, prin intermediul unui *performance*.

Filonul teoretic va fi continuat prin două studii de cercetare științifică, ce vor porni de la descoperirile și concluziile tezei de față. Primul studiu va analiza creațiile unor regizori români și străini din perspectiva tabuurilor dezvoltate în spectacolele lor, urmând ca a doua parte a acestui studiu să cuprindă dialoguri ale autoarei cu artiștii respectivi, pe temele analizate.

În cel de-al doilea studiu de cercetare științifică mi-am propus aplicarea anumitor teme care fac parte din cercetările lui Freud pe arta actorului. Dintre temele pe care mi le-am propus ar putea fi: inconștient și conștientă pe scenă, *visul* actorului, narcisismul actorului, actele ratate, sursa inhibiției, scena – spațiu al defulării, umorul și imposibilitatea detașării, seducția scenei și seducerea spectatorului, și altele. Aceste studii vor continua să urmărească activitățile conștiente și inconștiente ale creatorilor și posibilitatea sau imposibilitatea întoarcerii la origini, la originile gândurilor și sentimentelor *uite*.

9. Bibliografia tezei

ARISTOFAN, *Adunarea femeilor, Norii*, traducere de Mircea Alexandru Pop, București, Editura Univers, 1974.

BANU, George, *Teatrul memoriei*, traducere de Adriana Fianu, București, Editura Univers, 1993.

***, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, București, Editura Nemira, 2008.

***, *Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*, București, editura Nemira, 2009.

***, *Cortina sau fisura lumii*, traducere de Ileana Cantuniari, București, Editura Humanitas, 2012

BARBA, Eugenio *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, București, Editura UNITEXT, 2003.

***, *Theatre. Solitude. Craft. Revolt.*, translated from the Italian by Judy Barba, European Contemporary Classics Theatre.

***, *On directing and dramaturgy. Burning the house*, London, Routledge, 2010.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, traducere din italiană de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2011

BÉRES, András, *Categoriile înstrăinării*, Tîrgu-Mureș, Editura Mentor, 1999.

***, *Text și spectacol. Contribuții la estetica teatrului*, Tîrgu-Mureș, Editura Academos, 2000

BERLOGEA, Ileana, *Istoria Teatrului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.

BONARD, André, *Civilizația greacă*, vol. 1, vol. 2, București, Editura științifică, 1967.

BONTE, Pierre, IZARD, Michael, *Dicționar de etnologie și antropologie*, București, Editura Polirom, f.a.

BORIE, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*, în românește de Ileana Littera, București, Editura Polirom, 2004.

***, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, versiunea în limba română Ileana Littera, București, Editura Polirom, 2007.

BRECHT, Bertolt, *Micul organon pentru teatru*, în *Scrieri despre teatru*, București, Editura Meridiane, 1971.

BUBER, Martin, *Eu și Tu*, traducere și prefață de Ștefan Aug. Doinaș, București, Editura Humanitas, 1992.

BROOK, Peter, *Spațiul gol*, București, Editura UNITEXT, 1997.

CĂPUȘAN, Maria Vodă, *Dramatis Personae*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.

CHAMUX, François, *Civilizația greacă în epocile arhaică și clasică*, București, Editura Corint, 1985.

CERAM, C. W., *Zei, morminte, cărțurari*, București, Editura științifică, 1968.

COHEN, Robert, *Puterea interpretării scenice*, Cluj Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.

CARAGIALE, Ion Luca, *Opere complete*, vol. I Teatru: *O noapte furtunoasă, D'ale carnavalului, Conul Leonida față cu reacțiunea*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1859.

COMTE, Fernand, *Mitologiile lumii*, București, editura Rao, 2006.

COSMOVICI, Andrei, *Psihologie Generală*, Iași, Editura Polirom, 1996.

CRIȘAN, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2007.

***, *Cercul lumii la D.R. Popescu*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2002.

***, *Jocul nebunilor*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2003.

- ***, *Teatrul, viață și vis*, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2004.
- ***, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008.
- ***, *Sublimul trădării. Pentru o estetică a creației teatrale*, București, Ideea Europeană, 2011
- CHITIC, Paul, Cornel, *Teatrul obiectelor*, Editura Junimea, 1982.
- VON CUIDELBOURG, J. J., SCHOLTEN, O., Noomen, G. W., *Știința comunicării*, București, Editura Humanitas, 2004.
- DAVÎDOVA, Marina, *Sfârșitul unei epoci teatrale*, București, Editura Nemira, 2005.
- DERRIDA, Jacques, *Diseminarea*, București, Editura Univers Enciclopedic, f.a.
- Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- DONNELLAN, Declan, *Actorul și ținta. Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, București, Editura UNITEXT, 2006.
- DOMENACH, Jean-Marie, *Întoarcerea tragicului*, București, Editura Meridiane, 1995.
- DORON, Roland, PAROT, Françoise, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Humanitas, 1999.
- DRIMBA, Ovidiu, *Teatrul de la origini și până azi*, București, Editura Albastros, 1973.
- ECO, Umberto, *Istoria frumuseții*, traducere din limba italiană de Oana Sălișteanu, București, Editura Rao, 2004.
- ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului*, traducerea de Paul G. Dinopol, prefața de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978.
- ***, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, volumul 1, București, Editura științifică.
- ***, *Sacru și Profanul*, traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 1995.
- ESCHIL, *Orestia*, traducere de Mircea Alexandru Pop, București, Editura Univers, 1978.
- ***, *Prometeu înlănțuit*, traducere de Mircea Alexandru Pop, București, Editura Univers, 1982.
- EURIPIDE, *Medeea*, traducere de Mircea Alexandru Pop, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1965.
- FRENKIAN, Aram, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide*, București, Editura Pentru Literatura Universală, 1969.
- FREUD, Sigmund, *Totem și Tabu*, București, Editura științifică, 1991.
- ***, *Introducere în psihanaliză*, vol. 1, București, Editura Trei, 2010.
- ***, *Interpretarea viselor*, vol. 2, București, Editura Trei, 2010.
- ***, *Psihologia inconștientului*, vol. 3, București, Editura Trei, 2010.
- ***, *Studii despre sexualitate*, vol. 5, București, Editura Trei, 2010.
- ***, *Studii despre societate și religie*, vol. 9, București, Editura Trei, 2010.

GHEORGHIU, Octavian, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1963.

GINKAS, Kama, FREEMAN, John, *Teatrul provocator. Kama Ginkas regizează*, București, Editura UNITEXT, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust* (vol. I, II), traducere de Mihail Nemeș, București, Editura Paralela 45, 2008

GIRARD, René, *Violența și sacrul*, traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995.

Granddictionnaire de la Psychologie, Larousse, 1994

GROTOWSKY, Jerzy, *Teatru și ritual*, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX* (vol. 2), București, Editura Biblioteca pentru toți, 1973.

HOLLINGSWOTH, Mary, *Arta în istoria umanității*, prefață de Giulio Carlo Argan, București, Editura Rao, 2004.

HUIZINGA, Johan, *Amurgul Evului mediu*, București, Editura Univers, 1970.

***, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducerea din olandeză de H.R. Radian, prefață și notă bibliografică de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura UNITEXT, 2009.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Antropologie structurală*, București, Editura Politică, 1978.

***, *Gândirea Sălbatică. Totemismul azi*, București, Editura științifică, 1970.

LIICEANU, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, București, Editura Humanitas, 1993.

MATEI, Adrian, *Orfeu și francmasoneria albastră*, Mediaș, 2009.

MACKEY, Albert G., *Legende, miturile și simbolurile Francmasoneriei*, traducere din limba engleză Walter Fotescu, București, Editura Herald, 2008.

MĂRGINEANU, Ioana, *Teatrul și artele poetice*, București, Editura Univers, 1986.

MARIAN, Marin, *Oedip sau despre sensul eroic al existenței în dramă*, București, Editura Minerva, 1995.

MARINO, Adrian, *Cultură și creație*, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich, *Nașterea tragediei*, București, Editura Meridiane, 1978.

OLTEAN, Marius, *Spațiul de joc și receptarea spectacolului de teatru*, Tîrgu-Mureș, Editura Universității de Artă Teatrală, 2004.

***, *Spațiul de joc în sfera creației scenice*, Tîrgu-Mureș, Editura Universității de Artă Teatrală, 2005.

PANDOLFI, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. II, vol. III, București, Editura Meridiane, 1971.

PAVEL, Constantin C., *Tragedia omului în cultura modernă*, București, Editura Anastasia, 1997.

PLUTARCH, *De Iside et Osiride*, Cardiff, 1970.

POPPER, Karl R., *Societatea deschisă și dușmanii ei, vol. I Vraja lui Platon*, București, Editura Humanitas, 1993.

Psihiatrie clinică, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.

RADU, Ioan, ILUȚ, Petru, MATEI, Liviu, *Psihologie socială*, Cluj-Napoca, Editura Exe, 1994.

RUNCAN, Miruna, *Fotoliul scepticului spectator*, București, Editura UNITEXT, 2007.

RUSSELL, Bertrand, *În căutarea fericirii*, traducere din engleză de s.G. Drăgan, București, Editura Humanitas, 2011.

SOFOCLE, *Antigona*, traducere Dan Botta, București, Editura Tineretului, 1968.

***, *Oidip rege*, traducere de Constantin Georgescu, Simona Georgescu, Theodor Georgescu (text nepublicat).

***, *Oidip la Colonos*, traducere de Constantin Georgescu, Simona Georgescu, Theodor Georgescu (text nepublicat).

RUSSELL TAYLOR, John, *Dictionary of theatre*, PenguinBooks, 1974.

SEBEOK, Thomas A., *Jocul cu fantasme. Semiotică și antropologie*, traducere și postfață de Mariana Neț, București, Editura AlIEducational, 2002.

STANISLAVSKY, K.S., *Munca actorului cu sine însuși*, Editura ESPLA, 1956.

STRAUSS, Christian, *Preistoria, o epocă misterioasă*, București, Editura Prietenii cărții, 2002.

SCHECHER, Richard, *Performance – introducere și teorie*, antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronim, editura Unitext, București, 2009

The Papyrus of Ani (The Egyptian Book of the dead), traducerea de E. A. Wallis Budge.

TOBOȘARU, Ion, *Estetica*, București, Editura Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, 1968.

TONITZA, Mihaela, BANU, George, *Arta Teatrului*, București, Editura Enciclopedică, 1975.

UBERSFELD, Anne, *Termenii cheie al analizei teatrului*, Iași, Institutul european Iași, 1999.

VIANU, Tudor, *Arta actorului în Scrieri despre teatru*, București, Editura Eminescu, 1977.

VODĂ CĂPUȘAN, Maria, *Dramatis Personae*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.

VOLKELT, Johannes, *Estetica tragicului*, București, Editura Univers, 1978.

WATTS, Alan, *Cartea despre acel tabu care te împiedică să afli cine ești*, traducerea din limba engleză Marian Stan, București, Editura Herald, 2013.

WEDEKIND, Frank, *Lulu*, traducere de Victor Scoradeț, București, Ideea Europeană, 2013

ZAMFIRESCU, Ion, *Istoria universală a teatrului*, vol. I Antichitatea, Craiova, Editura Aius, 2001.

***, *Istoria universală a teatrului*, vol. 2. Evul Mediu, Renașterea, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.