

PESCĂRUȘUL DE A.P. CEHOV ȘI FACTORII VISULUI TEORETIZAȚI DE SIGMUND FREUD¹

Maria Manolescu Borșa

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.06

Abstract

*Chekhov's "The Seagull" and Freud's
mechanisms of dream-work*

In this section from her PhD thesis (work in progress), *The Dramaturgy of Liminality: from the rewriting of the ritual to the rewriting of the theatre play*, Maria Manolescu Borșa analyses Chekhov's *The Seagull*. The play is analysed from the perspective of liminality, a term borrowed from Arnold van Gennep that Victor Turner, together with Richard Schechner, consacrated both in antropology and Performing Studies during the sixties and seventies. While the whole thesis aims to reframe the concept of liminality in the context of Drama Studies and test its efficacy in playwrighting, this section analyses how the four factors of dream-work discovered by Sigmund Freud (condensation, displacement, visual quality and secondary revision) could become an instrument for the playwright interested in dramatising the liminal phases of individual characters or groups, and, more specifically, how Freud's four factors of dream creation are put to work in Chekhov's *The Seagull*.

Keywords:

*the dramaturgy of liminality, The Seagull, condensation,
displacement, Sigmund Freud*



1. Acest articol este un fragment din *Dramaturgia liminalității*, lu-

Între 1906 și 1907, S. Freud a scris două eseuri (al doilea bazat pe o conferință) de importanță pentru autorii dramatici și scriitori. Este vorba despre *Psihopați pe scenă și Scriitorul și activitatea fantasmatică*. Firul roșu ce le unește ar fi asemănarea dintre procesul de creație al dramaturgilor și scriitorilor cu jocul copiilor – o asemănare de maxim interes și pentru Richard Schechner. Mai departe, cele două eseuri se despart, primul arătând trei condiții prin care dramaturgul poate face în așa fel încât personajele psihotice să fie acceptate de public. Printr-o foarte succintă analiză a piesei *Hamlet*, Freud arată că eroul psihopat trebuie să nu fie astfel de la început, ci să devină pe parcurs (mai exact, să traverseze o etapă liminală², așa adăuga eu), că trebuie ca tendința refulată să fie comună multor oameni, și ca „tendința care luptă să pătrundă în conștiință să nu primească un nume, oricât de ușor ar putea fi recunoscută, așa încât procesul să se repete în spectator, fără ca el să-și fixeze atenția asupra lui”³, efect ce se poate obține printr-un primat al sentimentelor asupra lucidității.



crarea mea de doctorat, în lucru, și va apărea în această lucrare ca atare, sau într-o formă ușor modificată.

2. Termen folosit de antropologul Arnold van Gennep în *Riturile de trecere*, având originea în latinescul *limen* (prag), și desemnând inițial perioada de mijloc din riturile de trecere, fie ele individuale sau de grup, *liminalitatea* desemnează o etapă de transformare marcată de confuzie și dezorientare. Acest concept stă la baza unui anumit tip de dramaturgie pe care-l denumesc în lucrarea mea de doctorat *dramaturgia liminalității* și îl analizez pe larg, pe o plajă diferită de texte dramatice.

Îmi este imposibil să rezum aici, anticipând, sensul larg al acestui concept, de care mă ocup pe parcursul unei întregi lucrări, însă voi încerca să dau o definiție extrem de simplificată, pentru o mai bună înțelegere a acestui articol: *Piesa liminală* este o *fabula* ce dramatizează o *experiență liminală* (adică de *trecere*, în accepțiunea antropologilor Arnold van Gennep și Victor Turner), ce începe cu o *bresă*, ca în drama socială a lui Victor Turner, sau cu un *incident declanșator*, precum cel teoretizat în manualele de dramaturgie și regie de Lajos Egri, Robert McKee și Katie Mitchell. Prin această experiență pot trece un personaj, un grup de personaje sau o întreagă societate, ce se confruntă cu o *transformare identitară* dorită sau nedorită, reușită sau eșuată.

3. Sigmund Freud, „Psihopați pe scenă” în Sigmund Freud, *Opere esențiale 10: Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din germană și

În al doilea eseu, Freud insistă pe asemănarea dintre jocul copilului, fantasma adolescentului și a adultului – prilej de subliniere a etimologiei dramatice a lui *Spiel* (joc, play) – și activitatea fantasmatică a scriitorului, considerat și „om «care visează cu ochii deschiși»“⁴, dar și între asemănarea dintre vise și fantasme, care sunt numite și „vise diurne“, ambele reprezentând „împliniri ale dorințelor“⁵, ce pot fi de două tipuri: ambițioase și erotice. Totuși, Freud avertizează asupra senzației de neplăcere și respingere creată în cititor atunci când autorul și-ar dezvălui propriile reverii, și arată că această capcană poate fi evitată de fiecare autor printr-un procedeu secret, propria *ars poetica*, adică „tehnica de a depăși acea repugnanță a cărei explicație trebuie căutată în granițele existente între un eu și altul“⁶, ale cărei (cel puțin două) procedee pot fi întrevăzute: „Prin modificări și deghizări, scriitorul atenuază caracterul egoist al reveriei sale, reușind astfel să ne câștige prin plăcerea pur formală, adică estetică, pe care ne-o provoacă întruchiparea fantasmelor sale. Numim *plăcere preliminară* sau *premiu de seducție* această plăcere care ne este oferită în vederea obținerii unei plăceri și mai intense, provenite din surse sufletești profunde“⁷.

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



note introductive Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București, Editura Trei, 2017, p. 16.

4. Sigmund Freud, „Scriitorul și activitatea fantasmatică“, în *ibidem*, p. 119.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*, p. 122.

7. *Ibidem*, p. 123.

viselor, respectiv factorii de deplasare, condensare și elaborare secundară – al patrulea fiind luarea în considerare a reprezentabilității.

Este binecunoscută premisa de la care pornește această *opera magna* a lui Freud, numită de el însuși în prefața la cea de-a treia ediție în limba engleză din 1931 drept „cea mai valoroasă dintre toate descoperirile pe care am avut șansa să le fac”⁸: „Visul este împlinirea (deghizată) a unei dorințe (reprimată, refulate)”⁹, inclusiv visele penibile fiind deghizarea unui conținut dorit¹⁰, iar „visele de contradorință” exprimând chiar dorința pacientului de a contrazice, în terapie, opinia lui Freud. Mai există câteva *insight*-uri interesante pentru tema noastră, cum ar fi că „visul *dramatizează* o idee”¹¹, că „pentru fiecare vis există un stimul din acele trăiri peste care «nu a trecut nicio noapte»”¹² și că „interpretarea viselor este însă Via regia spre cunoașterea înconștientului în viața psihică”¹³. În ceea ce privește materialul și sursele visului, Freud arată că „visul preferă impresiile zilelor precedente”¹⁴, alegând de obicei detalii minore, neluate în seamă de memoria din stare de veghe, dar și impresii sau particularități din copilărie.

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

Fiecare dintre acești factori sunt explicați prin analiza mai multor vise, atât ale lui Freud (începând cu celebrul *Injecția Irmei*, vis a cărui interpretare Freud a privit-o ca pe revelația interpretării viselor), dar și ale cunoscuților sau pacienților săi. În cele ce urmează, voi proceda asemenea lui Freud: așa



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

9. *Ibidem*, p. 205.

10. *Ibidem*, p. 189.

11. *Ibidem*, p. 79 (citându-l și asumându-și vorbele lui Heinrich Spitta).

12. *Ibidem*, p. 261.

13. *Ibidem*, p. 692.

14. *Ibidem*, p. 209.

cum el exemplifica cu propriile vise, sau cu visele pacienților săi, eu voi prezenta câte unul dintre factori, oferind exemple din *Pescărușul* de Cehov, pentru ca, în secțiunea imediat următoare, să reiau demonstrația, de această dată cu referire la *Top Girls* de Caryl Churchill.

Primul factor, travaliul de condensare, reprezintă acel mecanism prin care o imagine sau un element al visului (personaj, obiect etc.) poate conține în același timp mai multe sentimente, persoane, amintiri, gânduri. Spre exemplu, în visul Irmei, Irma din vis este în același timp Irma, cât și o prietenă de-a sa (de la care împrumută poziția din fața ferestrei, simptome identificate de Freud și faptul că, spre deosebire de Irma adevărată, „ea arăta palidă și buhăită”¹⁵, precum respectiva prietenă). În Irma din vis, Freud recunoaște și semnamente ale propriei sale soții – durerea de burtă, jena față de el ca medic. Acest tip de personaj creat, prin travaliul de condensare, din elemente împrumutate de la mai mulți oameni, Freud îl numește „persoană-colectivă”. Travaliul de condensare nu se referă însă doar la personaje din vis, ci și la obiecte, precum monografia botanică din alt vis al lui Freud, care condensează foarte multe idei și trimiteri (o monografie văzută într-o vitrină în pre-ziua visului, amintiri despre o doamnă „înfloritoare” și o pacientă numită Flora¹⁶ etc.). Astfel de elemente devin „puncte nodale în care se întâlnesc foarte multe dintre gândurile visului, pentru că ele sunt polisemantice în raport cu interpretarea visului”¹⁷.

Istoria teatrului este plină de exemple despre cum autorii dramatici își construiesc personajele ca pe astfel de persoane-colective. Chiar Freud pomenește mai devreme în carte (ca exemplu de cum își găsesc scriitorii inspirație în propria viață) faptul că personajul Hamlet este un rezultat al îmbinării doliului recent după tatăl lui Shakespeare cu imaginea fiului său Hamnet¹⁸, iar romanul *Hamnet* al scriitoarei britanice



15. *Ibidem*, p. 153.

16. *Ibidem*, p. 339.

17. *Ibidem*, p. 340.

18. *Ibidem*, p. 321.

Maggie O'Farrell este un exemplu extrem de inspirat de romanțare a vieții dramaturgului în oglindă cu un proces creativ bazat intens pe condensare. La polul opus, de două ori mai departe de *visătorul-autor*, romanul *un nor în formă de cămilă* al Alinei Nelega epicizează și contemporaneizează *Hamlet* – dar despre procesul de rescriere al unei opere cunoscute voi reveni într-o secțiune următoare dedicată *amestecului conceptual*, un instrument deloc străin de factorii visului, așa cum voi arăta.

Dintre piesele antologice, prima care îmi vine în minte legat de travaliul de condensare este *Pescărușul* lui Cehov. Piesă a liminalității, *Pescărușul* descrie, după mine, o *trecere* către maturizare (*coming of age* sau *Buildungsroman*). În lectura mea (a dramaturgiei liminalității), Treplev și Nina sunt cei doi novici care, ratând un posibil *communitas*¹⁹, se luptă individual cu criza adolescentină a fidelității, cum ar spune psihologul Erik Erikson. Ambii caută o afiliere la un tip de valori artistice. De altfel, Richard Gilman, în seminalul său studiu *The Making of Modern Drama*, exprimă foarte bine rolul acestui cuplu: „Imaginea decisivă a dramei stă în existențele opuse ale lui Konstantin și a Ninei”²⁰, Konstantin ducându-și cariera în spiritul milei de sine și al iluziilor literare romantice, în timp ce Nina își asumă cariera cu devoțiune, claritate și energie. Astfel, sinuciderea lui Treplev e o demisie din viață, o dorință să fie scutit de încercări, un eșec al depășirii crizei vârstei, un eșec al reintegrării, ca adult, după traversarea perioadei liminale a călătoriei eroului, a descoperirii de sine. *Pescărușul*, deși poate cea mai clasică piesă a lui Cehov ca structură, inovează – arată Gilman – prin faptul că marile momente dramatice (aventura Ninei cu Trigorin, sinuciderea lui Treplev) au loc în afara scenei, evitându-se, astfel,



19. *Communitas* e numele dat de Victor Turner formei de organizare anti-ierarhice, bazate pe egalitate, ce pune sub semnul întrebării normele sociale, care se naște spontan în timpul riturilor de elevare sau inversiune a statusului.

20. Richard Gilman, *The Making of Modern Drama. A Study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974*, p. 134 (trad. mea, la fel ca în cazul tuturor citatelor traduse din ediții în limba engleză).

melodrama. I-am putea asemăna structura cu călătoria eroiului: doi eroi se luptă cu încercările de pe drumul maturizării și al împlinirii artistice. Nina reușește, fiind reintegrată în realitate, pe când Treplev eșuează, evadând din etapa liminală prin sinucidere. Astfel, piesa aparține *traseului de viață* teoretizat de Schechner, amintind de riturile de inițiere, axate pe individ.

Spre deosebire de *Pescărușul*, *Trei surori* este mai degrabă axată pe riturile calendaristice, orientate pe comunitate: un personaj colectiv, acte bazate pe mari evenimente colective (aniversare, plecarea regimentului) și drame sociale (incendiu, duel). Este mai degrabă o piesă a *ritmului vieții*, cum spunea Schechner, la fel ca *Așteptându-l pe Godot*, piesă cu care, de altfel, Richard Gilman îi găsește multe în comun ultimei piese a lui Cehov: inacțiune umplută cu multe vorbe, ceva căutat care nu e găsit, în timp ce altceva, existent, dar nerecunoscut, este păstrat, iar lupta cea mare se duce cu același monstru, timpul, căruia și Cehov, și Beckett îi refuză prerogativele²¹.

Legat de rit de inițiere, un detaliu semnificativ mi se pare felul în care Nina se leapădă de trei ori de numele său metaforic, provizoriu, de novice („pescăruș“). În celebrul său monolog din ultimul act, Nina repetă de trei ori „Sunt un pescăruș... Nu“²².

Într-o altă analiză seminală a *Pescărușului*, „The Seagull: the Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave“, Robert Louis Jackson atrage atenția asupra liminalității situației lui Treplev, care e exprimată, sau pusă în abis de el însuși, prin piesa de teatru pe care o prezintă publicului vieții sale. Este vorba despre dramatizarea, în limbaj mitopoetic, a unei stări delicate aflate între viață și moarte (un posibil spațiu alb, în accepțiunea antropologului David Le Breton), o dramatizare a vieții și a creației neeliberate, care este în același timp „o auto-dramatizare. Autorul Konstantin nu doar că proiectează o viziune a unui univers într-un limb biologic; el, sau alter



21. *Ibidem*, p. 148.

22. A.P. Cehov, *Pescărușul*, traducerea și adaptarea Maria Dinescu și Andrei Șerban, Editura LiterNet 2007, p. 143, <https://editura.liter-net.ro/descarcare/223/pdf/Anton-Pavlovici-Cehov/Pescarusul.html>, consultat la 07.04.2022.

ego-ul său, îl și înlocuiește. Dar ce nu e foarte clar, sau stabilit, este statutul poetului-narator în legenda creată de el²³.

Dar Cehov știe exact care este locul său – împărțit, atât etic (în sensul lipsei de părtinire), cât și la propriu, între personajele sale, Cehov folosește din plin metoda *condensării* sau a persoanei colective. În primul rând, se pune pe sine însuși, ca scriitor, atât în Treplev, cu experiențele și nesiguranțele începutului, dar și cu proverbiala sa neafiliere ideologică („Eu nu cred [în teatru, n.m.] și nici nu știu care e vocația mea²⁴), cât și în Trigorin. Într-o scrisoare adresată fratelui său, Aleksandr Pavlovici Cehov, în 10 mai 1886, îi dă ca exemplu de descriere reușită din natură acea descriere care evită clișeele și care reține particularitățile mărunte: „de exemplu, vei avea o noapte cu lună, dacă vei scrie că pe stăvilarul de la moară licărea ca o steluță strălucitoare un ciob de la o sticlă spartă²⁵. Nouă ani mai târziu, scriind *Pescărușul*, Cehov îi va atribui talentul de a surprinde aceste detalii lui Trigorin, talent văzut și invidiat de Treplev: „Trigorin și-a găsit mijloacele, ce-i pasă... La el, pe dig sclipește gâtul unei sticle sparte, roata morii își aruncă umbra întunecată – și noaptea cu lună e gata²⁶.

Pe lângă Cehov, Treplev conține în el un alt om în carne și oase: „pictorul Levitan cu dificilele lui stări sufletești²⁷, așa cum ne arată Henri Troyat în biografia lui Cehov. Inițial, aventura extraconjugală a lui Levitan a fost descrisă în povestirea *Zvăpăiata*, suficient de transparent încât Levitan să se supere și să-l provoace pe Cehov la duel, la fel cum, în *Pescărușul*, Treplev îl va provoca pe Trigorin. Ulterior, cei doi prieteni



23. Robert Louis Jackson, „The Seagull: the Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave“, în Robert Louis Jackson (coord.) *Chekhov. A Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967, p. 100.

24. A.P. Cehov, *Pescărușul*, ed. cit., p. 146.

25. A.P. Cehov, *O viață în scrisori: Corespondență (1879-1890)*, ediție îngrijită, traducere din limba rusă, note, comentarii și prefață de Sorina Bălănescu, Iași, Editura Polirom, 2018, p. 94.

26. A.P. Cehov, *Pescărușul*, ed. cit., p. 141.

27. Henri Troyat, *Cehov*, traducere de Marina Vazaca, Iași, Editura Polirom, 2021, p. 192.

s-au împăcat și Cehov, la fel ca Trigorin, „i-a întins mâna”²⁸. Însă asemănările nu se opresc aici: angrenat într-o nouă aventură sentimentală, Levitan s-a împușcat, reușind însă doar să-și zgârie pielea capului, exact așa cum va face Treplev în piesă. Îndrăznesc să speculez că peisajele melancolice ale lui Levitan au dat mult din atmosfera și decorul *Pescărușului*, în timp ce însuși titlul piesei este rezultatul unui proces de condensare: într-o zi, Cehov și Levitan au fost la vânătoare de becațe, Levitan a rănit una, și, „nesimțindu-se în stare să-i dea lovitura de grație, l-a rugat pe Cehov să o facă în locul lui”²⁹. Cehov a acceptat în cele din urmă, lovind-o cu patul puștii și scriindu-i lui Suvorin că „așa s-a dus de pe lume o creatură minunată și blândă”³⁰. Este limpede că intensul moment a fost o piatră de temelie a piesei în care doi bărbați, doi artiști, unul mai melancolic și celălalt mai cinic, reușesc împreună să vâneze o pasăre. De altfel, pasărea este și metafora pe care Cehov o folosește într-o scrisoare de dragoste adresată frumoasei Lika Mizinova, celei care va deveni în piesă Nina. „Dragostea mea nu e un soare și nu aduce fericire nici păsării pe care o iubesc, nici mie. [...] Iubesc în dumneata suferințele mele trecute și tinerețea pierdută”³¹. Asemenea Ninei, Lika iubea la început un scriitor (pe Cehov), pentru ca apoi să se reorienteze către alt bărbat. Vom vedea însă ceva mai jos că motivele ei sunt diferite de ale Ninei, motivele din piesă fiind schimbate potrivit unui alt factor al visului. La fel ca Nina, Lika a plecat după un bărbat însurat, Potapenko, cu care a avut o fetiță. Și, exact ca în cazul Ninei, după ce Potapenko a părăsit-o, fetița frumoasei Lika a murit. Primii cititori ai piesei au descoperit în intrigă povestea Ninei, precum și o altă asemănare, între soția legitimă a lui Potapenko și Arkadina³². Din fericire, Lika nu s-a supărat, scriindu-i lui Cehov că cei din jurul ei au recunoscut-o în personaj, considerând și că felul în care a fost descrisă, într-un portret duios și măgulitor,



28. *Ibidem*, p. 216.

29. *Ibidem*, p. 192.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*, p. 194.

32. *Ibidem*, p. 225.

o răzbună în fața suferințelor amoroase pricinuite de Potapenko – el însuși deloc deranjat de asemănare, atunci când Cehov i-a trimis piesa, nesigur din cauza faptului că Nemirovici-Dancenko și alții au considerat jenante asemănările³³. Cu totul altfel însă a stat situația în privința condensărilor folosite de Ibsen în *Nora*, pe care Tolstoi a susținut, în fața lui Suvorin, că Cehov l-a pastșiat în *Pescărușul*³⁴.

Alte cazuri de condensare sunt unchiul cel bătrân și bolnav pe care-l vizitează Cehov în perioada scrierii piesei, ecoul fiind unchiul Sorin și proximitatea sfârșitului său, precum este și medalionul pe care Nina i-l oferă lui Trigorin în piesă: Cehov primise un asemenea medalion de la o admiratoare puțin cam sâcâitoare, Lidia Avilova, căreia rândurile indicate în piesă i-au vorbit direct, fiind o referință la volumul ei de povestiri și, în același timp, și invers decât în piesă, o respingere a avansurilor ei. Această inversare a sensului din viață ne duce cu gândul la al doilea factor al visului, deplasarea.

Travaliul de deplasare reprezintă elementul mistificator la care se referise Freud în *Scriitorul și activitatea fantasmatică* atunci când vorbise despre „modificări și deghizări“. Este procedeul prin care visul își ascunde conținutul esențial, care „nici nu are nevoie să fie reprezentat în vis“³⁵, concentrându-se mai degrabă pe alte elemente, mai degrabă minore, aleatorii, stimuli recenți, așa cum, în visul despre monografia botanică, elementul „botanic“ maschează tema relațiilor și a conflictelor dintre colegi, dar și tema unei investiții prea mari pe care visătorul, Freud, o face în pasiunile sale. Deplasarea constă și într-o antiteză – tocmai faptul că botanica nu se afla printre pasiunile visătorului o face o mască bună pentru a exprima și, în același timp, a ascunde tema unei pasiuni în care visătorul se investește prea mult. Această deformare onirică are ca scop păcălirea „cenzurii pe care o exercită în viața psihică una dintre instanțele psihice asupra alteia“³⁶. Astfel, pentru ca cenzorul interior să nu înțeleagă conținutul latent al visului,



33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*, p. 238.

35. *Ibidem*, p. 364.

36. *Ibidem*, p. 367.

respectiv dorința refulată care se cere îndeplinită prin vis, „se impune ideea că în travaliul visului se manifestă o forță psihică ce despoaie pe de o parte elementele cu înaltă valoare psihică de intensitatea lor și pe de altă parte, *pe calea supradeterminării*, creează noi valențe pentru elementele de valoare redusă, care ajung apoi în conținutul visului. Dacă se întâmplă astfel, atunci în formarea visului au avut loc *transferul și deplasarea intensităților psihice* ale elementelor individuale, ca urmare a cărora apare diferența de text între conținutul și gândurile visului”³⁷.

Cred că această ascundere, mascare sau deghizare a conținutului este ceea ce numește Orhan Pamuk „centrul secret al romanului”: „A scrie un roman înseamnă a crea un centru care nu poate fi găsit în lumea înconjurătoare și a-l ascunde în interiorul peisajului – a juca o partidă de șah cu cititorul”³⁸. Pamuk susține că „ceea ce diferențiază romanul de restul narațiunilor literare este faptul că el are un centru secret”³⁹, cel mai asemănător lucru fiind pentru Pamuk „ceea ce Tolstoi numea sensul vieții”⁴⁰. Dar Pamuk compară romanul doar cu restul narațiunilor literare, fără a pomeni de cele dramatice (de *mythos*), iar genul de roman pe care-l explorează este tocmai *Buildugsroman*-ul, romanul devenirii și maturizării, al unei treceri, deci construit exact pe o intrigă a liminalității.

Revenind la travaliul de deplasare, acesta mistifică sau ascunde centrul secret al visului, ajutând elementele care ajung în vis „să se sustragă cenzurii rezistenței”⁴¹. Travaliul de condensare și travaliul de deplasare reprezintă, după Freud, cei mai importanți factori ai visului. În *Pescărușul*, un exemplu mai mic de deplasare este citatul la care face referire indicația de pe medalion (pagina 121, rândurile 11 și 12). Dacă, în piesă, mesajul de la Nina către Trigorin este unul de disponibilitate erotică și invitație („Dacă vei avea vreodată



37. *Ibidem*.

38. Orhan Pamuk, *Romancierul naiv și sentimental*, traducere din limba engleză Rebeca Turcuș, București, Editura Polirom, 2010, p. 145.

39. *Ibidem*, p. 26.

40. *Ibidem*, p. 28.

41. *Ibidem*, p. 368.

nevoie de viața mea, vino și ia-o⁴²), în realitate mesajul lui Cehov către Lidia Avilova era exact opusul: „Nu se cade ca femeile tinere să meargă la bal mascat⁴³”.

Un caz de deplasare mult mai semnificativ este de găsit în relația Cehov-Lika, oglindită în perechea Treplev-Nina. În realitate, Cehov o respinge pe Lika și ea, din disperare, se aruncă în relația cu Potapenko. În piesă, are loc o importantă deplasare: cel respins este scriitorul, în timp ce fata îl părăsește pentru un scriitor matur și împlinit (prin condensare, tot Cehov). Pe lângă principiile elaborării secundare, al patrulea factor al visului, pe care îl voi dezvolta mai jos, această deplasare ar putea fi și rezultatul faptului că, după ce îi răspunsese rece Likăi, care-i cerea să o viziteze, părăsită și însărcinată, probabil că Cehov „avea unele remușcări la gândul că nu-i păsa de soarta Likăi⁴⁴”.

Îndrăznesc să speculez încă o deplasare mai adâncă și mai ascunsă: figura dominatoare a Arcadinei – care dictează ritmul gospodăriei, ideologia (teatrală) oficială și este atât dragonul, cât și gardianul aventurii de maturizare nereușite a lui Treplev –, conține ecouri din figura paternă a lui Cehov. Tatăl autoritar care, la fel ca Arcadina, dictează ritmul gospodăriei, ideologia (de astă dată religioasă) oficială, și care este atât dragonul, cât și gardianul aventurii de maturizare reușite a lui Cehov, era recunoscut pentru ieșirile lui temperamentale, chiar dacă mai violente decât ale Arcadinei, în a cărei figură patern-maternă Cehov a păstrat doar agresiunea emoțională. Tatăl era și cântăreț la biserică, și se pare că unul destul de bun (poate chiar cel de care îi vorbește Șamraev Arcadinei, într-un caz de dublă deplasare), de vreme ce dramaturgul recunoaște că „talentul l-am moștenit de la tata⁴⁵”, la fel cum Treplev îl moștenise de la Arcadina. Și, așa cum între vis și realitate apare o completă „răsturnare a valorilor psihice⁴⁶”,



42. A. P. Cehov, *Pescărușul*, ed. cit., p. 117.

43. *Ibidem*, p. 237.

44. *Ibidem*, p. 214.

45. *Ibidem*, p. 13.

46. Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, ed. cit., p. 319.

amintirile neplăcute despre intangibilul tată din copilăria lui Cehov se transformă în piesă în amintirile idealizate ale lui Treplev despre intangibila sa mamă.

Al treilea factor al visului, după Freud, este „luarea în considerare a reprezentabilității în materialul psihic particular de care se folosește visul”⁴⁷, adică reprezentarea unor idei abstracte prin imagini vizuale, cu care visul poate opera cu ușurință. Exemplul pe care îl dă Freud este ideea de a șlefui un pasaj de eseu, reprezentată vizual în vis drept lustruirea unei bucăți de lemn. Cel mai bun exemplu pe care l-aș putea da din *Pescărușul* este chiar pescărușul împăiat, simbolul central al textului. Imaginea lui, un pescăruș mort, vânat, este acea imagine ireductibilă la care Richard Gilman considera că se reduc piesele lui Ibsen. Sau acea „semnătură” de care vorbește părintele sociobiologiei, Edward O. Wilson, în *Originile creativității umane*: „Senzația de ansamblu a unei lucrări creative (să o numim semnătură) poate apărea la început sau la sfârșit, iar uneori după ce experiența ia sfârșit și e înmagazinată în memoria pe termen lung, devenind primul gând ce ne trece prin cap în mod conștient atunci când ne-o reamintim”⁴⁸.

Această semnătură, arată Edward O. Wilson, seamănă cu stimulul-semnal identificat de behavioriști în lumea animală – spre exemplu, felul în care burta peștilor ghidrin masculi devine roșie în timpul sezonului de împerechere, pentru marcarea teritoriului, ceea ce face ca orice pată roșie să stârnească agresivitatea la acești pești⁴⁹. Nu este, deci, întâmplător că un vizionar ca Cehov a folosit tocmai un animal drept simbol în semnătura piesei sale.

În plus, pescărușul trimite la animalul ucis ritualic în riturile sacrificiale – o identitate a Ninei trebuie să moară pentru ca ea să facă trecerea din etapa liminală către noua ei identitate matură, reintegrându-se în lume și integrându-se în societatea adulților, în timp ce Treplev se sacrifică



47. *Ibidem*, p. 406.

48. Edward O. Wilson, *Originile creativității umane*, traducere din engleză de Elena Drăgușin-Richard, București, Editura Humanitas, 2017, p. 42.

49. *Ibidem*, p. 43.

definitiv, prin sinucidere, fără a reuși să renască. În cazul lui, trecerea e eșuată. Acest aspect ritualic este un argument în plus pentru *dramaturgia liminalității* care caracterizează Pescărușul lui Cehov, și o ocazie bună să cercetăm puțin intersecția dintre factorii visului la Freud și proprietățile simbolurilor ritualice identificate de Victor Turner în *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Studiind ritualurile Ndembu, Victor Turner identifică trei proprietăți ale simbolurilor lor ritualice: condensarea, unificarea și polarizarea sensului. Condensarea simbolurilor ritualice identificată de Turner, la fel ca în factorii visului, înseamnă că „multe lucruri și acțiuni sunt reprezentate într-o singură formație”⁵⁰. Unificarea ar putea fi, de asemenea, inclusă în ceea ce Freud numește condensare, pentru că, așa cum simbolul conține mai multe sensuri, pe baza asemănării lor, și elementul condensat din vis condensează lucruri pe baza elementelor lor comune. Așa cum copacul de lapte Ndembu reprezintă și sâni, și lapte, și maternitate, și matrilinearitate, și învățare, dar și persistența culturii Ndembu, Irma din vis conține mai multe femei, unite însă de ipostaza de pacientă sau potențială pacientă a doctorului-vișător. Poate cel mai interesant aspect, însă, este polarizarea sensului. Astfel, arată Turner, toate simbolurile Ndembu au doi poli, fiecare cu un grup specific de semnificații. În acest sens, unul din poli se referă la semnificații etice, morale și sociale, principii de organizare socială, precum și norme și reguli inerente în relații structurale, în timp ce al doilea pol vizează fenomene și procese naturale și fiziologice. Turner le numește „polul ideologic” și „polul senzorial”⁵¹, acesta din urmă fiind legat de aspectul simbolului. Spre exemplu, copacul de lapte, numit așa datorită secreției lui de cauciuc lăptos, e asociat cu polul senzorial al laptelui și maternității, în timp ce polul ideologic trimite la matrilinear și cultura Ndembu în sine. Dacă ar fi să aplicăm conceptul lui Turner legat de polul senzorial și polul ideologic la simbolul pescărușului, atunci pescărușul în sine, ca pol senzorial, reprezintă „vânătoarea”



50. Victor Turner, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986, p. 28.

51. *Ibidem*.

propriu-zisă a Ninei, jocurile seducției lui Trigorin primate ca o vânătoare ce se lasă cu rănirea și suferința femeii – inclusiv sacrificiul fizic, prin moartea copilului ei conceput cu Trigorin –, în timp ce polul ideologic trimite către ritualul sacrificial prezent în unele rituri inițiatice, sacrificiul prin care Nina reușește, iar Treplev nu, procesul de maturizare. În orice caz, pescărușul este un simbol care conține ambii poli, piesa lui Cehov luând în considerare reprezentabilitatea exact ca în vis și punând pe aripile fragilei păsări iubitoare de libertate multe înțelesuri adânci, la mai multe niveluri.

Al patrulea factor al visului, și ultimul, este elaborarea secundară. Freud remarcă faptul că, uneori, în gândurile visului se strecoară o judecată din starea de veghe despre întregul vis, și atunci „în vise se manifestă o forță psihică ce produce această coerență aparentă, supunând deci unei *elaborări secundare* materialul obținut prin interpretarea viselor”⁵². Această elaborare secundară, sau felul în care legăm prin sens și coerență întregul material dramatic, este ceva ce dramaturgul face oricum în mod conștient, și am văzut deja în prima parte tipuri de structuri dramatice, de la închisă la deschisă etc. Iar în ce privește *Pescărușul*, am discutat deja câteva opinii critice, dar și argumente personale care consider că situează piesa în zona dramaturgiei liminalității. Mi se pare însă deosebit de interesantă afirmația lui Freud că visele „par să aibă un sens, dar acest sens este și cel mai îndepărtat de adevărata semnificație a visului”⁵³, ceea ce îmi amintește din nou de centrul secret al romanului, teoretizat de Pamuk. Un alt *insight* legat nevoia noastră de elaborare secundară, discutat de Jonathan Gottschall în *Animalul povestitor*, este legat de un experiment medical realizat în 1962, când neurochirurgul Joseph Bogen a descoperit accidental „mintea povestitoare”⁵⁴. Încercând să ușureze crizele unui pacient cu epilepsie severă ce suferea de crize potențial fatale, neurochirurgul și pacientul au întreprins



52. *Ibidem*, p. 565.

53. *Ibidem*, p. 564.

54. Jonathan Gottschall, *Animalul povestitor. Cum ne fac poveștile oameni*, traducere de Smaranda Nistor, București, Editura Vellant, 2019, p. 121.

o încercare riscantă – scindarea creierului prin tăierea corpului calos, adică întreruperea comunicării dintre emisfera dreaptă și emisfera stângă –, încercare soldată din fericire cu succes pentru pacient, ale cărui crize s-au ameliorat, fără efecte secundare. Reușita a dus la o serie de experimente legate de creierul scindat, ale cărui pionier, potrivit lui Gottschall, a fost Michael Gazzaniga. El și colaboratorii săi „au identificat circuitele specializate din emisfera stângă care sunt responsabile pentru a da sens torentului de informații recepționate permanent din mediul înconjurător”⁵⁵. Acest set de circuite neuronale pune ordine în experiența trăită „sub forma unei povești, cu alte cuvinte”⁵⁶. Experimentele ce au urmat au arătat cum acționează acest povestitor din minte atunci când nu are suficiente informații. Pe scurt, informația vizuală văzută cu un ochi ajunge în emisfera opusă – ce vedem cu ochiul stâng ajunge în emisfera dreaptă și invers. Atunci când creierul este scindat, informația nu ajunge să circule între emisfere, rămânând în una singură. Spre exemplu, ochiului stâng, deci emisferei drepte, i se arăta o imagine pe care scria mesajul „mergi”. Participantul la experiment a început să meargă prin încăpere, dar, la întrebarea cercetătorului de ce a mers, a povestit că i s-a făcut sete și s-a dus să-și ia o Coca-Cola. Emisfera lui stângă, neștiind motivul pentru care a mers, a fabricat pe loc o poveste care să dea coerență acțiunilor. O serie de mai multe experimente similare au demonstrat înclinația emisferei stângi de a crea, cum ar fi zis Freud, o elaborare secundară. Se pare, deci, că suntem predispuși fiziologic la elaborarea, chiar și secundară, a unor narațiuni care să dea ordine și sens experiențelor pe care le trăim, făcându-ne astfel comprehensibilă trecerea prin întâmplările vieții, chiar dacă ea se întâmplă pe un drum pe care nu ne e deloc clar de ce l-am făcut.

De vreme ce pentru mine factorii par atât de limpede legați de procesul creației artistice și de vreme ce Freud a scris despre scriitori și activitatea lor fantasmatică, mi-am pus întrebarea de ce Freud însuși nu a trasat paralele mai clare între cei patru factori ai visului și creația artistică. Apoi,



55. *Ibidem*, p. 122.

56. *Ibidem*.

am descoperit că Otto Rank, prietenul, colaboratorul și discipolul lui Freud, care joacă, de altfel, un rol important și în visul Irmei, a contribuit în unele ediții ale *Interpretării viselor* cu un articol numit „Dreams and Poetry“. Ulterior, acest articol a fost înlăturat de Freud din versiunea definitivă a *Interpretării viselor* și a lipsit deci din traducerea în limba engleză, fiind tradus pentru prima dată în engleză în 2003, odată cu traducerea cărții Lydiei Marinelli, fostă curatoare a Muzeului Sigmund Freud din Viena (carte cosemnată cu Andreas Mayer), *Dreaming by the Book*, o carte despre istoria *Interpretării viselor*. Aici, este reprodus articolul lui Otto Rank, în care acesta citează o idee importantă a dramaturgului și traducătorului Ludwig Tieck, care, în prefața ediției germane din 1876 a piesei *Furtuna*, susține că Shakespeare „probabil s-a observat în visele sale și a aplicat ce a învățat acolo la poezia lui“⁵⁷, precum și că psihologul și poetul își pot spori mult experiența atunci când privesc spre procesul viselor. În același eseu, Rank amintește de faptul că filozoful Carl du Prel a descris procesul de condensare a unei serii de reprezentări în eseu *Despre psihologia poeziei lirice*, iar el însuși consideră că forțele și conținutul psihic sunt aceleași la poet și la visător, considerând că doar elaborarea secundară diferă, dar fără să precizeze cum⁵⁸.

Nu știu dacă îndepărtarea de Otto Rank și eliminarea acestui eseu din *Interpretarea viselor* l-a împiedicat pe Freud să elaboreze ulterior referitor la tema factorilor visului ca instrumente de creație artistică, dar am întâlnit ideea similitudinii celor două procese formulată explicit în studiul Taniei Zittoun și al lui Alex Gillespie, *Imagination in Human and Cultural Development*, ce studiază operele de artă ca resurse simbolice care dau sens tradițiilor din viață. Am vorbit deja despre conceptele lor de *experiență proximală* și *experiență distală*, și de imaginația care funcționează ca o buclă. Studiul lor conține și un capitol intitulat „Imagination and dreaming“



57. Otto Rank, „Dreams and Poetry“, Apud Lydia Marinelli, Andreas Mayer, *Dreaming by the Book*, translated by Susan Fairfield, New York, Other Press, 2003.

58. *Ibidem*, p. 218.

(„Imaginație și vis“), în care autorii descriu cei patru factori ai visului și afirmă că „dacă imaginația funcționează măcar puțin ca visul, ne putem imagina că «logica» imaginației folosește procese similare pentru a crea noi idei sau reprezentări“ și că „procesul semiotic prin care imaginația e construită poate fi identificat drept condensare, deplasare, reprezentare și sinteză“⁵⁹.

Împărtășesc din plin această convingere și fascinația pentru felul în care acești factori ai visului teoretizați de Freud trăiesc în cercetările de azi. Iar unul dintre domeniile în care ei au renăscut este domeniul științelor cognitive. Așa cum afirmă George Lakoff într-un articol dedicat noii teorii a metaforei, „ceea ce Freud a numit *simbolizare*, *deplasare*, *condensare* și *inversiune* par să fie aceleași mecanisme la care cercetătorii în științe cognitive se referă ca la *metaforă conceptuală*, *metonimie conceptuală*, *amestec conceptual* și *ironie*. Dar pe când Freud a privit aceste lucruri ca pe niște moduri iraționale ale procesului primar de gândire, cercetătorii științelor cognitive au descoperit că acestea sunt părți indispensabile ale gândului rațional obișnuit, care este în mare parte inconștient“⁶⁰.

Consider că studierea acestor concepte analizate de cercetătorii științelor cognitive reprezintă o oportunitate pentru autorii dramatici de a înțelege și folosi mai asumat aceste instrumente în arta lor și doresc să contribuie la această cunoaștere, cercetând, într-un capitol dedicat din lucrarea mea de doctorat, instrumente precum *metafora conceptuală* și importanța ei pentru înțelegerea unor piese construite pe metaforă, precum *Orașul* lui Martin Crimp și *Beție* a lui Ivan Viripaev, respectiv *amestecul conceptual* și utilitatea lui în analiza rescrierilor unor piese antologice.



59. Tania Zittoun, Alex Gillespie, *Imagination in Human and Cultural Development*, London and New York, Routledge, 2016.

60. George Lakoff, *How Unconscious Metaphorical Thought Shapes Dreams*, University of California, 1997, accesat la data de 9 septembrie 2020, la <https://escholarship.org/uc/item/5f85g4bf>.

Bibliografie:

- CEHOV, Anton Pavlovici, *O viață în scrisori. Corespondență (1879-1890)*, ediție îngrijită, traducere din limba rusă, note, comentarii și prefață de Sorina Bălănescu, Iași, Editura Polirom, 2018.
- CEHOV, Anton Pavlovici, *Pescărușul*, traducerea și adaptarea Maria Dinescu și Andrei Șerban, Editura LiterNet 2007.
- FREUD, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. 10: *Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din germană și note introductive Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București, Editura Trei, 2017.
- FREUD, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. 2: *Interpretarea viselor*, traducere din germană Roxana Melnicu, notă asupra ediției Raluca Hurduc, București, Editura Trei, 2017.
- GILMAN, Richard, *The Making of Modern Drama. A Study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974.
- GOTTSCHALL, Jonathan, *Animalul povestitor. Cum ne fac poveștile oameni*, traducere de Smaranda Nistor, București, Editura Vellant, 2019.
- JACKSON, Robert Louis, „The Seagull: the Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave“, în Robert Louis Jackson (coord.), *Chekhov: A Collection of Critical Essays, Twentieth Century Views*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967.
- LAKOFF, George, „How Unconscious Metaphorical Thought Shapes Dreams“, University of California, 1997, accesat la data de 9 septembrie 2020, la <https://escholarship.org/uc/item/5f85g4bf>.
- PAMUK, Orhan, *Romancierul naiv și sentimental*, traducere din limba engleză Rebeca Turcuș, București, Editura Polirom, 2010.
- RANK, Otto, „Dreams and Poetry“, în Lydia Marinelli; Andreas Mayer, *Dreaming by the Book*, translated by Susan Fairfield, New York, Other Press, 2003.
- TROYAT, Henri, *Cehov*, traducere de Marina Vazaca, Iași, Editura Polirom, 2021.
- TURNER, Victor, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.
- WILSON, Edward O., *Originile creativității umane*, traducere din engleză de Elena Drăgușin-Richard, București, Editura Humanitas, 2017.
- ZITOUN, Tania; GILLESPIE, Alex, *Imagination in Human and Cultural Development*, London and New York, Routledge, 2016.