

**CATHARSIS SAU ANTICATHARSIS? ANALIZA EFECTULUI
CATHARTIC ÎN TEATRUL LUI SARAH KANE,
CU REFERIRE LA *CLEANSED***

DOI: 10.46522/CT.2025.02.10

Lara Nagy, BA cand.

University of Arts Târgu Mureș, Romania

laranagy03@gmail.com

Abstract

Catharsis or Anticatharsis? An Analysis of the Cathartic Effect in Sarah Kane's Theatre, with Reference to Cleansed

This article examines the cathartic potential of Sarah Kane's theatre, with particular reference to *Cleansed*, and investigates whether the intense physical and emotional experience generated by in-yer-face theatre produces catharsis or, conversely, an anticathartic effect. Starting from the transformation of the relationship between author, work, and spectator in postdramatic theatre, the study discusses the active role of the audience in the construction of meaning and traces the development of catharsis from Aristotle's theory of tragedy to Antonin Artaud's Theatre of Cruelty. The analysis argues that, in Kane's theatre, catharsis is no longer based exclusively on pity and fear, but also on shock, bodily involvement, discomfort, and the spectator's direct confrontation with violence. Drawing on theoretical perspectives provided by Hans-Thies Lehmann, Aleks Sierz, Roland Barthes, Friedrich Schiller, and Artaud, the article considers how *Cleansed* transforms extreme suffering into a theatrical experience centered on love, vulnerability, redemption, and survival. Particular attention is paid to the relationship between dramatic text, staging, and reception. The study suggests that shock alone does not guarantee catharsis. A cathartic

experience can emerge even through an anti-cathartic one if violence is integrated into a meaningful, affective and symbolic framework, allowing the spectator to transform visceral reactions into contemplation. When this transformation fails, the performance may instead produce rejection, emotional blockage, or anticatharsis. Thus, the cathartic effect of *Cleansed* depends both on the director's artistic choices and on the spectator's willingness to engage with the performance.

Keywords:

Sarah Kane; Cleansed; catharsis; anticatharsis; in-her-face theatre; postdramatic theatre; spectatorship

1. Introducere

“**A** work of art doesn't have to be explained. If you say, what does this mean, you see? Well, if you do not have any feeling about this, I cannot explain it to you. If this doesn't touch you, I have failed”¹. Afirmăția artistei și sculptoriței franco-americane Louise Bourgeois într-un material video publicat de Artnet News constituie punctul de plecare în ceea ce privește perspectiva postmodernă asupra relației dintre artist, operă și receptor și asupra modului în care spectatorul contribuie la sensul operei de artă.

Operele lui Sarah Kane au fost considerate de numeroși critici și spectatori ca fiind lipsite de semnificație, neverosimile și marcate de o violență grafică gratuită, al căror scop este doar acela de a șoca. Este paradoxală comparația între recepția operei autoarei la începuturi și după moartea ei, trecerea operei sale, în planul receptării, de la statutul de expresie radical contemporană la cel de operă canonică, dezgustul și indiferența pe care aceasta o suscită la unii spectatori și



1. Artnet News, „If This Doesn't Touch You, I Have Failed': Watch Louise Bourgeois Demonstrate How She Sculpted Her Own Hands“, 5 mai 2022, disponibil la: <https://news.artnet.com/art-world/louise-bourgeois-art21-2109328>, accesat la 1.08.2025.

fascinația pe care opera o exercită și profunzimea pe care alți receptori o identifică. Toate aceste paradoxuri au la bază efectul pe care o operă de artă îl produce asupra receptorului, iar conceptul de *catharsis* este primordial în această dezbatere.

Lucrarea prezintă investighează efectul cathartic în opera *Cleansed* de Sarah Kane și pune următoarele întrebări: Care este relația creator-operă-receptor în contextul teatrului postdramatic? În ce măsură se modifică conceptul de *catharsis* de la Aristotel la Artaud? Se mai poate vorbi de *catharsis* în opera Sarei Kane sau este nevoie de o redefinire a conceptului? Poate punerea în scenă a unei opere de tip *In-Yer-Face*, precum *Cleansed*, să producă purificarea spectatorului prin șocul pe care îl generează? Dacă a doua ipoteză este corectă, cum poate fi definit *anticatharsisul*? Ce condiții trebuie să îndeplinească un spectator/cititor și un spectacol/o piesă de teatru pentru ca efectul cathartic să aibă loc? Îndeplinește opera *Cleansed* aceste criterii? Pentru a oferi un răspuns pertinent acestor întrebări este necesară o minimă incursiune în universul teatrului postdramatic și în estetica extremismului care caracterizează teatrul de tip *In-yer-face*. Ulterior, voi defini conceptul de *catharsis*, analizând opera *Cleansed* din perspectiva relației dintre autor, operă și spectator.

2. De la receptare la percepere², de la explicații la sugestii: Sarah Kane și teatrul postdramatic

„And I think the less naturalistically you show those things, the more likely people are to be thinking: «What does this mean? What is the meaning of this act?» Rather than «Fucking hell, how did they do that?»“³.

În poemul *Blaue Hortensie*, Rainer Maria Rilke propune o contemplare activă a hortensiei: cuvintele nu funcționează ca



2. V. David Barnett, „When Is a Play Not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts“, în *New Theatre Quarterly*, vol. 24, nr. 1, 2008, pp. 14-23, DOI: 10.1017/S0266464X0800002X.

3. Sarah Kane, interviu realizat de Dan Rebellato, Royal Holloway, University of London, 3 noiembrie 1998, disponibil la: <https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>.

simple instrumente de redare a realității, ci funcționează ca forme verbale autonome, menite să evoce un „état d'âme“⁴, o stare interioară. Cu mult înaintea formulării tezei despre „moartea autorului“ de către Roland Barthes, manifestul simbolismului semnat de Jean Moréas, cu care o parte a liricii timpurii a lui Rilke poate fi pusă în relație, anticipează deja conceptul de cititor activ. Conform concepției simboliste teoretizate de acesta, „la poésie symbolique cherche : à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi“⁵. Acesta concluzionează prin afirmația că „l'art ne saurait chercher en l'objectif qu'un simple point de départ extrêmement succinct“⁶. Lumea obiectivă, realitatea concretă prezentată succinct și fără prea multe detalii într-o operă de artă, este doar punctul de plecare către o lume interioară complexă, pe care cititorul este invitat să o descopere prin intermediul propriilor simțuri și al propriei subiectivități.

Cititorul, spectatorul participă activ la crearea sensului, însă cu o deschidere către subiectivitate, spre o interpretare personală, deoarece „gerade der Versuch der präzisesten Erfassung der wahrnehmbaren Qualitäten des Dings von diesem wegführt“⁷. Încercarea de a decoda în mod obiectiv prezintă riscul de a pierde subtextul și esența unei opere.

În *Moartea autorului*, Roland Barthes împărtășește oarecum perspectiva simoliștilor și regândește modul în care



4. Rainer Maria Rilke, „Moderne Lyrik“, în: *Sämtliche Werke*, Fünfter Band, Stuttgart / Frankfurt am Main, Cotta Verlag / Insel Verlag, 1965, pp. 365-366.

5. Jean Moréas, „Le Symbolisme“, în *Le Figaro. Supplément littéraire*, 18 septembrie 1886, pp. 150-151, disponibil la: http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1886_moreas.html.

6. *Ibidem*.

7. Wolfgang Müller, „Neue Gedichte / Der Neuen Gedichte anderer Teil“, în: *Rilke Handbuch*, pp. 296-318, aici p. 300.

ar trebui privit un text: scriitura este un câmp nedeterminat, deschis unei palete largi de interpretări: ea trebuie traversată, nu redusă la descoperirea unui sens unic și ascuns. Cititorul barthesian nu este definit printr-o identitate biografică privilegiată, ci funcționează ca loc al reunirii pluralității de citate și de sensuri care alcătuiesc textul⁸. Această viziune asupra implicării cititorului, spectatorului, receptorului actului artistic este dusă într-o direcție extremă de către Antonin Artaud în *Teatrul și dublul său*, unde acesta plasează spectatorul în mijlocul actului artistic performativ. Depășind sfera textului, spectacolul îl acaparează prin sunete, prin lumini, culori și prin limbajul nonverbal exprimat de către performeri, nu la nivel intelectual, ci direct la nivel corporal și visceral. Acționând asupra simțurilor spectatorului, teatrul funcționează asemenea unei hipnoze, unui vis, aplicând un *tratament de șoc* spectatorului pe cale viscerală, obligându-l astfel să participe activ la ceea ce se întâmplă în fața lui.

Această orientare este împărtășită și de teatrul postdramatic, în a cărui estetică se încadrează opera lui Sarah Kane. Teatrul postdramatic relativizează centralitatea textului dramatic coerent, narativ și reprezentational, ceea ce Lehmann descrie drept „more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information”⁹. Lehmann afirmă că o caracteristică esențială pe care o posedă acest nou tip de teatru și care îl înfrângește mai mult cu literatura, în timp ce îl îndepărtează de film, este faptul că „it does not represent/reproduce but signifies”¹⁰. Diferența de paradigmă poate explica dificultățile de receptare ale spectatorului obișnuit cu formele dramaturgiei tradiționale. O asemenea interpretare reductivă rezultă



8. V. Roland Barthes, „La mort de l’auteur“, în *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 61-67, disponibil la: https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf.

9.. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre*, London/New York, Routledge, 2006, p. 85.

10. *Ibidem*, p. 116.

din aplicarea unor criterii specifice dramaturgiei tradiționale asupra unui obiect artistic construit după alte principii.

Teatrul Sarei Kane se încadrează într-un nou tip de teatru, care se afirmă în teatrul britanic al anilor 1990 și care este teoretizat de către Aleks Sierz. Acesta îl descrie ca fiind o nouă estetică, o nouă sensibilitate care transformă limbajul teatral într-unul direct, crud, explicit și care forțează o reacție din partea publicului pe căi extreme¹¹. Este vorba de o sensibilitate care reconfigurează ceea ce poate apărea pe scenă, contestând tabuuri și opoziții binare (spre exemplu moral/imoral, bun/rău, just/nejust) și amintind oamenilor de cele mai întunecate impulsuri care fac parte din natura umană: „‘the image of violence’ confronts us with ‘our own complicity, making ‘us face the fact that something in us responds to it, forcing us ‘to admit that violence is not foreign to our nature’”¹². Acest tip de teatru reunește și reconfigurează perspective estetice diverse, atât înnoite, cât și consacrate încă din perioada Greciei clasice: confruntarea omului cu cele mai intime frici și amestecul dintre eroism și lipsă de speranță atunci când omul se află în fața inexplicabilului¹³: „The idea of putting yourself through hell in order to exorcize your inner demons is at the root of experiential theatre. Yet Greek drama was probably intended not to attack but to heal the audience, to make it better able to face its time. This argues for a kind of utilitarian role for theatre, making it a form of shock therapy”¹⁴.

Într-un interviu realizat de către Diana David pentru revista *Apostrof*, Aleks Sierz reamintește principalele caracteristici ale acestui tip aparte de teatru, dar și noua relație scriitor-scenă-public pe care o propune: „[*In-Yer-Face Theatre*] implică idei teoretice despre teatrul experimental (un concept-cheie, necesar pentru a înțelege natura dramaturgiei din anii '90);



11. Vezi Aleks Sierz, *InYerFace Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2001, p. xiii.

12. *Ibidem*, p. 19.

13. *Ibidem*, p. 10.

14. *Ibidem*.

întrebarea despre ce e tabu; noțiunea de teatru al provocării – și nu se centrează doar pe sensibilitate, pe aspectele ei controversate, ci și pe felul în care se descoperă expresia teatrală. Cu alte cuvinte, expresia „In-Yer-Face“ sugerează în mod evident particularitățile experienței de a viziona un teatru al extremelor – sentimentul că spațiul personal îți este invadat, îți dă sentimentul violării intimității, sentiment pe care unele forme extreme de teatru îl provoacă publicului. Altfel spus, e un instrument care te ajută să înțelegi relația dintre piesă și public¹⁵. Acest aspect mă conduce la următoarea întrebare: acest sentiment al violării intimității și al șocului, generat de estetica extremismului, poate să genereze un efect cathartic asupra spectatorului? Poate un spectator să resimtă o purificare interioară atunci sau după ce este pus în situația în care propriul spațiu personal îi este invadat, în care nu mai are nicio șansă de a se detașa de experiența performativă care îi este aruncată brutal în fața ochilor? Poate experiența unei invadări simbolice a intimității spectatorului să producă purificare?

Pentru a ajunge la un răspuns corespunzător, este necesar a investiga în ce măsură se schimbă percepția asupra catharsis-ului în teatrul Sarei Kane și în ce măsură acesta se îndepărtează de viziunea aristotelică în ceea ce privește *catharsis*-ul în contextul tragediei antice.

3. Sarah Kane și efectul cathartic

În teoria occidentală, una dintre cele mai influente formulări ale conceptului de catharsis îi aparține lui Aristotel atunci când definește tragedia în lucrarea sa, *Poetica*: deoarece tragedia stârnește „mila și frica“ în spectator, aceasta „săvârșește purificarea caracteristică unor asemenea emoții“¹⁶. Termenul de *catharsis* a fost tradus și interpretat prin noțiuni precum purificare, epurare sau descărcare, iar „din punctul de vedere al interpretării medicale, esența catharsei tragice



15. Diana David, „Interviu cu Aleks Sierz“, în *Apostrof*, Anul XXI, nr. 2, 2010, pp. 24-25.

16. Aristotel, *Poetica*, traducere de D. M. Pippidi, București, Editura Științifică, 1957, p. 24.

constă în trezirea pe cale artificială a unor anumite afecte, cu scopul ușurării lor. Toți oamenii, într-o măsură sau alta, sunt supuși îndeosebi afectelor milei și fricii, care tulbură echilibrul sufletesc. Tragedia, trezind aceste afecte în spectator, produce descărcarea lor pe o albie inofensivă. Ușurarea încercată de spectator provoacă un sentiment de satisfacție – și în aceasta constă specificul desfătării (ήδονή) produse de tragedie. [...] În fond, ‘catharsisul’ aristotelic nu-i altceva decât un tratament homeopatic în domeniul spiritual¹⁷.

Odată cu anxietățile și destabilizările modernității și post-modernității, cu accelerarea progresului tehnologic și cu afirmarea societății de consum, definițiile și scopurile efectului cathartic se modifică, stabilind o punte între două lumi literare și teatrale: între literatura care are la bază sacralul și cea care nu mai recunoaște niciun sistem transcendent, între certitudini și crize de paradigmă, între tragedia clasică și drama modernă. Modul în care publicul percepe actul artistic se schimbă în contextul în care practicile performative dobândesc o importanță tot mai mare în câmpul teatral: „Increasingly, I’m finding performance much more interesting than acting, theatre more compelling than plays. Unusually for me, I’m encouraging my friends to see my play *Crave* before reading it, because I think of it more as text for performance than as a play”¹⁸.

Sub influența *Teatrului cruzimii* teoretizat și conceput de Artaud, în teatrul lui Sarah Kane, scopul nu mai este divertismentul sau plăcerea, ci devine acela de a acapara spectatorul, de a-l copleși până la epuizare, până când acesta atinge o stare de hipnoză, până când experiența scenică acționează direct asupra sensibilității sale. Asemenea lui Artaud, Sarah Kane afirmă că nu dorește să îi ofere spectatorului momente de detașare¹⁹, împingându-l să trăiască sentimentele de groază la cea mai mare intensitate.



17. *Ibidem*, pp. 129-130.

18. Sarah Kane, „Why Can’t Theatre Be as Gripping as Footie?“, în *The Guardian*, 12 ianuarie 2015, disponibil la: <https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/sarah-kane-theatre-football-blasted>, accesat la 4.08.2025.

19. Aleks Sierz, *InYerFace Theatre*, ed. cit., p. 116.

În teatrul lui Sarah Kane, efectul cathartic implică în mod direct corpul spectatorului. Artaud consideră că pentru a atinge un efect cathartic asupra spectatorului, trebuie implicat corpul: „Je propose un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures. [...] un théâtre qui produise des transes [...] et qui s'adresse à l'organisme”²⁰. Sensul unei reprezentații performative nu este localizat exclusiv nici în text, nici în spectacol, ci se construiește în întâlnirea dintre text, spectacol și public și în interpretarea ulterioară a experienței. Observăm astfel cât de mult crește implicarea spectatorului în procesul cathartic. Tim Bano utilizează o metaforă excepțională pentru a descrie noul tip de *catharsis*, după ce asistă la spectacolul *Cleansed*, regizat de către Katie Mitchell: „The audience just has to watch, but the effect is (though lesser) still similar: be drained, exhausted, numbed by the violence, be emptied out, be cleansed. Powerful theatre has an unidentifiable effect. The lights go up and you realise your heart has been pounding and palms sweating and nausea rising and you exhale and get on with your life. Maybe it's catharsis in the sense that a washing machine cleans: the rough and tumble of cleansing is intense in that spinning drum, but then the cycle ends and the drama of that insular, sealed unit is over”²¹.

În timpul performance-ului, când acest *tratament de șoc* este activat, atunci când mașina de spălat este în funcțiune, spectatorul nu mai are timp să filtreze intelectual experiența. Respirând, simțind, transpirând împreună cu personajul, participând activ la suferința cauzată de cruzimea situației, spectatorul poate resimți o formă de implicare afectivă



20. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 128, apud Gaëlle Ranc, *The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane*, cap. 1, 2002, disponibil la: <https://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr1.html>, accesat la 29.08.2025.

21. Tim Bano, „Review: Cleansed at the National Theatre“, în *Exeunt Magazine*, 29 februarie 2016, disponibil la: <https://exeuntmagazine.com/reviews/review-cleansed-at-the-national-theatre-2/>, accesat la 29.08.2025.

directă. După spectacol, el poate reorganiza reflexiv experiența trăită, poate atribui un sens experienței artistice, însă aceasta va rămâne fragmentară, fără a putea fi redusă la o semnificație unică.

În anumite interpretări ulterioare, catharsisul aristotelic a fost asociat și cu o funcție de reglare socială a afectelor. Or, Kane și Artaud propun prin acest efect altceva: „But when Aristotle's idea was to keep the people under control in order to preserve the stability; the harmony of society thanks to catharsis, Artaud and Kane's concept aims to make the individual question himself and the society he lives in. Their definition of catharsis is closer to the psychoanalytic one, that is to say a liberating emotional release that enables the individual to externalise something he represses in order to make him progress. Like psychoanalysis, their work invokes the dark, hidden layer buried deep within the recesses of the audience's unconscious”²².

Observăm astfel că *Teatrul Cruzimii* revine asupra teoriei aristotelice: frica și mila sunt activate în spectator, însă fiecare la o intensitate diferită. În anumite contexte sociale sau mediatice, capacitatea empatică poate fi pusă la încercare, iar fără empatie, fără identificarea în celălalt printr-o conexiune interumană, sentimentul de milă nu poate fi resimțit. În teatrul *In-Yer Face*, această diminuare a disponibilității empatică este contracarată prin intensificarea șocului scenic. În acest caz, șocul poate funcționa ca un mecanism de reactivare a unei empatii diminuate, prin prezentarea atrocităților direct pe scenă, în fața spectatorului. Receptând un astfel de șoc, publicul este confruntat cu stimuli care pot provoca reacții afective și corporale intense, prin intermediul propriei corporalități: neștiind ce i se întâmplă, de ce trece prin senzații de dezgust, tensiune sau disconfort corporal, sensibilitatea fizică a acestuia este acaparată înainte ca conștiința să poată acționa.

În ceea ce privește efectul terapeutic, poziția Sarei Kane este foarte similară cu cea a lui Friedrich Schiller, care afirmă că „Pateticul este o inoculare (o ‘vaccinare’) a destinului



22. Gaëlle Ranc, „The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane“, art. cit.

inevitabil, prin care acesta își pierde răutatea²³. Kane folosește aceeași metaforă a vaccinului pentru a descrie efectul de imunizare a spectatorului prin teatru: „a bit like [...] a vaccine”²⁴. Văzând asemenea acțiuni cumplite, spectatorul poate dobândi o anumită pregătire afectivă pentru confruntarea cu experiențe limită. Vorbind despre violența și brutalitatea din propriile opere, Kane spune că „sometimes we have to descend into hell imaginatively in order to avoid going there in reality. For me, it's crucial to commit to memory events we haven't experienced — in order to avoid them happening. I'd rather risk overdose in the theatre than in life”²⁵.

Experiența care a determinat-o pe Sarah Kane să urmărească un asemenea efect asupra publicului a fost participarea la un concert, care a făcut-o să-și dorească o intensitate asemănătoare și în spectacolul teatral. Într-un articol din *The Guardian*, autoarea compară intensitatea teatrului cu experiența corporală a unui meci de fotbal și a unui concert live, propunând prin ideea de performance ca teatrul să atingă aceeași interacțiune profundă cu publicul prin ritm, atmosferă, sunet și intensitate imediată, astfel încât publicul să se lase purtat de vibrațiile provocate de spectacol și să se cufunde într-un mod intuitiv, activ și subconștient în atmosfera performance-ului: „The sexual connotations of 'performance' are not coincidental. Liverpool's Paul Ince publicly admits that he finds tackling more enjoyable than sex. Performance is visceral. It puts you in direct physical contact with thought and feeling. When I write about United's performance, I can't help but write in the present tense”²⁶.



23. „Das Pathetische ist eine Inokulation (= Einimpfung) des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt wird“. – Friedrich Schiller, „Über das Erhabene“, în *Sämtliche Werke*, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1879, disponibil la: <https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/erhaben/erhaben.html>, accesat la 30.08.2025.

24. Gaëlle Ranc, art. cit.

25. Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, ed. cit., p. 111.

26. Sarah Kane, „Why can't theatre be as gripping as footie?“, art. cit.

4. *Cleansed*: catharsis sau anticatharsis?

Dan Rebellato afirmă despre spectacolul *Cleansed* din februarie 2016, regizat de către Katie Mitchell la National Theatre următoarele: „But the evening is ultimately Katie Mitchell’s and Sarah Kane’s. It confirms for me what I’ve always thought, that *Cleansed* is Kane’s masterpiece, her most daring and uncompromising play”²⁷. Tot într-o conversație cu Dan Rebellato, Kane dezvăluie modul în care a conceput intriga (plot) și povestea (story) piesei. Trama explică diferența dintre structura piesei *Blasted* și cea a piesei *Cleansed*²⁸. Asemenea piesei neterminată *Woyzeck* de Georg Büchner, scenele sunt fragmentate, nu au o cauzalitate directă, iar intriga surprinde strict momentele de maximă intensitate, evenimentele situate sub linia intrigii rămân eliptice sau nereprezentate. Scrisă în 1998, piesa articulează mai multe trasee relaționale și afective, care se leagă prin faptul că se petrec în același loc: într-o universitate, spațiu care poate semnifica atât o instituție de tip educațional, cât și un lagăr de concentrare.

Respingând convențiile naturalismului teatral, Kane concepe piesa ca pe un text dependent de materialitatea reprezentării teatrale, dificil de transferat în alte medii. Paradoxal însă, piesa este caracterizată de către mulți oameni de teatru ca fiind „unstageable”²⁹, iar aici intervine provocarea autoarei către oamenii de teatru, și libertatea acestora de a oscila între naturalism și suprealism, între reprezentare și sugestie.

Kane prezintă patru situații, patru iubiri diferite. Prima este iubirea incestuoasă dintre Grace și Graham, doi gemeni. După ce Graham moare în urma unei supradoze administrate, la cererea sa, de Tinker, personajul care în aparență deține



27. Dan Rebellato, „*Cleansed*”, în *Spilled Ink*, 24 februarie 2016, disponibil la: <https://www.danrebellato.co.uk/spilledink/2016/2/24/cleansed>, accesat la 1.08.2025.

28. Idem, „Sarah Kane Interview”, art. cit.

29. National Theatre, „Sarah Kane: Staging the Unstageable”, material video, YouTube, 2016, disponibil la: https://www.youtube.com/watch?v=O7Z_5JhnkTA, accesat la 4.09.2025.

puterea absolută în instituția în care se petrece acțiunea, Grace, copleșită de disperare, simte nevoia de a purta hainele fratelui și este supusă de Tinker unei transformări corporale radicale, în urma căreia primește organele sexuale ale lui Graham. După intervenție, ea exclamă: „Felt it”³⁰. Prin această situație, Kane transpune sentimentul de pierdere a identității prin iubire în ceva fizic și crud: pierderea propriu-zisă a sine-lui până la nevoia unei transformări identitare radicale. Al doilea traseu afectiv este relația dintre Rod și Carl, doi bărbați diferiți în percepția lor asupra conceptului de iubire. În timp ce Carl face promisiuni fatale care îi descriu iubirea absolută pentru Rod, iubitul său alege calea realismului cinic și evită să afirme orice fapt aflat în afara prezentului. Iubirea lui Carl este testată de către Tinker prin numeroase torturi, iar Rod sfârșește prin a accepta iubirea absolută și prin a se sacrifica pentru Carl. Al treilea raport afectiv, de natură cvasi-maternă, se stabilește între Grace și Robin, care se încheie cu moartea lui Robin, iar al patrulea tip de iubire este cel mai misterios și laconic, și anume cea dintre Tinker și o dansatoare pe care el o numește Grace.

Pornind de la observația lui Roland Barthes potrivit căreia condiția unui îndrăgostit respins este echivalentă cu cea a unui prizonier din Dachau – atunci când iubești, pierzi controlul asupra sinelui, așa cum te „scufunzi” când dispăre obiectul propriei iubiri³¹ –, Kane construiește o piesă despre supraviețuirea prin iubire și speranță în fața unei vieți aidoma unui război: nedreaptă, crudă, dureroasă și absurdă. Limbajul minimalist și stilul poetic provin dintr-o economie deliberată a cuvintelor și din intenția de a exprima strict esențialul.

Acțiunile cumplite și violența pentru care autoarea a fost atât de acuzată de către critici sunt preluate din realitatea prezentă în jurul ei și din Biblie, care reprezintă o sursă bogată în violență. Un exemplu este personajul Robin, inspirat din povestea unui prizonier de culoare din Robben Island căruia i s-a spus că este condamnat la 30 de ani de



30. Sarah Kane, *Complete plays*, London, Methuen Drama, 2001, p. 150.

31. Aleks Sierz, *InYerFace Theatre: British Drama Today*, ed. cit., p. 116.

închisoare, fapt care nu a însemnat nimic pentru el, acesta fiind analfabet, până în momentul în care câțiva prizonieri l-au învățat să scrie și să citească. După ce înțelege durata sentinței, personajul se sinucide prin spânzurare. Personaje precum Robin exprimă nevoia umană de a căuta adevărul. Așa cum pentru Sarah Kane credința nu era legată de Dumnezeu, ci mai degrabă de o căutare a adevărului, Robin caută și el cunoașterea. Gaëlle Ranc descrie cel mai bine unul dintre principalele roluri cathartice ale piesei *Cleansed*: „We are all guilty but some do not want to face it. And for those who dare to face the truth, this guilt is unbearable and that is what Kane’s plays are about: characters struggling to live with it. But redemption is possible, the numerous images of fire, such as Graham’s incineration, symbolise purification. To be cleansed from this guilt, the characters have to suffer, to go through physical and moral torture. And just like the characters, the audience is also cleansed by pain and terror”³². Aici intervine soluția și speranța pe care Kane o ascunde în spațiile acțiunii. Piesa sugerează că iubirea poate funcționa ca formă fragilă de rezistență și posibilă răscumpărare. Iubirea aduce cruzime și supraviețuiește cruzimii în același timp: „If love gives the strength to survive, it is because it conveys a sense of redemption. It can be particularly seen in *Cleansed* (hence its title) which blurb says that the story is about ‘a group of inmates [trying] to save themselves through love’. The power of love seems to cleanse the characters, the fire of passion is purifying. When the characters are in love, this feeling makes them so pure that they become unattainable, they can bear anything. Even horrible characters such as Ian and Tinker are able to love and are somehow forgiven for the horrible things they have done”³³.

Așa cum cruzimea și atrocitățile ne leagă ca ființe umane prin faptul că ne fac cunoscute cele mai primare impulsuri ale subconștientului nostru, iubirea creează aceeași legătură interumană. Afându-se în fața războiului dintre iubire și cruzime,



32. Gaëlle Ranc, art. cit.

33. *Ibidem*.

personajele, actorii și spectatorii sunt supuși aceluiași tip de purificare. Așadar *Cleansed* se referă atât la epurarea societății exercitată de o autoritate represivă, reprezentată de Tinker, care îi elimină pe cei neconvenționali și nesupuși, cât și la starea spectatorului după experiența performativă. O altă interpretare relevantă a titlului îi aparține lui Adrian Mihalache: „Saviana Stănescu clarifică, (‘purifică’), într-o oarecare măsură, sensul piesei. Cuvântul englezesc trimite la un vers celebru al lui William Blake, care cere ‘să cureți porțile percepției’, to cleanse the doors of perception, pentru a simți lumea mai deplin. Conotația metafizic-religioasă a ‘purificării’ lipsește în cazul ‘curățirii’. Personajele vor, cu toate, să-și extindă limitele senzoriale, în vederea unei ipotetice și ideale contopiri”³⁴.

Arta regizorului, înțeleasă ca proces de aducere a textului la viață scenică, rămâne esențială în ceea ce privește efectul cathartic pe care o operă are puterea de a-l genera spectatorului. Spectacolul *Purificare (Cleansed)* de Sarah Kane, montat de către Andrei Șerban la Teatrul Național din Cluj, în 2006, a stârnit atât reacții critice, cât și evaluări favorabile din partea criticilor. În timp ce o parte din public nu a resimțit efectul cathartic urmărit, considerând fie că regizorul nu a redat destul de bine textul, fie că textul în sine este unul de o cruzime gratuită, există totuși critici care au apreciat spectacolul în mod deosebit, printre care Răzvan Penescu, care menționează într-o scrisoare deschisă către Andrei Șerban că „exista un sens al vieții în final, tot ceea ce se întâmpla era crud, dar, într-un fel, just, era ca o închidere necesară pentru a permite o nouă deschidere. Era o moarte care potența viața, ceva aproape religios”³⁵, comparând spectacolul lui Șerban cu o altă montare, semnată de Krzysztof Warlikowski, pe care o văzuse la Avignon, la recomandarea lui George Banu și pe



34. Adrian Mihalache, „Dacă dragoste nu e... – *Purificare*“, în *Agenda LiterNet*, noiembrie 2006, disponibil la: <https://agenda.liternet.ro/articol/3550/Adrian-Mihalache/Daca-dragoste-nu-e-Purificare.html>.

35. Răzvan Penescu, „Scrisoare deschisă domnului Andrei Șerban“, în *Agenda LiterNet*, septembrie 2006, disponibil la: <https://agenda.liternet.ro/articol/3249/Razvan-Penescu/Scrisoare-deschisa-domnului-Andrei-Serban.html>, accesat la 8.08.2025.

care o consideră „îngrozitoare și neinteligibilă“. Viziunea regizorală orientează interpretarea scenică și pune în relief anumite straturi ale textului. Ritmul, elementele scenografice și construcția unui mediu capabil să favorizeze identificarea spectatorului sunt controlate prin viziunea regizorală și pot contribui la efectul cathartic.

Ceea ce trebuie însă luat în considerare este faptul că doar destabilizarea, perturbarea emoțională, șocul și disconfortul nu sunt suficiente pentru producerea efectului cathartic. Echilibrul între apropiere emoțională și distanțare estetică, controlul asupra ritmului, complexitatea construcției personajelor cu care să se identifice spectatorul, elementele scenografice, arta ritualică menționată de Artaud sunt elemente de care regizorul trebuie să țină cont în ceea ce privește efectul pe care îl va avea ulterior spectatorul. Trăirea cathartică se poate produce atunci când spectatorul se regăsește în situația prezentată și găsește un sens profund în spectacol, în momentul în care găsește pe scenă mai multe frânturi ale propriului eu care până la finalul spectacolului converg într-o experiență afectivă intensă, generând o confruntare critică cu sinele și cu alteritatea.

În încercarea de a defini termenul anticatharsis, nu poate fi evitat domeniul cinematografiei, mai exact filmele lui Michael Hanecke sau Lars von Trier. După vizionarea unor filme precum *Pianiasta* (2001) sau *Melancholia* (2011), în care convenția cathartică este înlăturată și „subiectivarea incomodă a privitorului care se simte la fel de vital și vulnerabil ca subiectul care ocupă cadrul”³⁶ are loc, se observă din perspectiva spectatorului că este vorba de un alt tip de catharsis. Poate avea loc efectul cathartic, atunci când filmul lasă privitorul cu un gol lăuntric în loc să îl elibereze de anumite stări sau gânduri reprimite, când alege să producă un efect opus filmului american convențional, prezentând cadre care surprind acea cruzime viscerală, acea pulsiune (auto)distructivă care încă mai



36. Ramona Aristide, „Anti-catharsis. Sanționarea plăcerii“, în *Observator Cultural*, 13 august 2020, disponibil la <https://www.observatorcultural.ro/articol/anti-catharsis-sanctionarea-placerii/>, accesat la 29.08. 2025.

zace la baza inconștientului uman, în spatele ordinii și al convențiilor sociale? Referindu-se la efectele filmului lui Hanecke asupra privitorului, Ramona Aristide remarcă următoarele: „El este deposedat de reflexul condiționat, îi este refuzată imaginea-răspuns, terapia și mutualitatea. Dacă la anestezicul film american i se rezervă un loc sigur de unde își poate exercsa privirea egală față de toate lucrurile, aici este supus amînărilor, discontinuităților și eludărilor”³⁷.

Anticatharsis este experiența absenței catharsis-ului, lipsa unei eliberări afective imediate și păstrarea tensiunii până la finalul performance-ului. În urma acestei experiențe anticathartice, două urmări ce țin exclusiv de spectator sunt posibile. Prima este ca spectatorul, după această experiență angoasantă, să se sustragă complet din proces și să blocheze sau să refuze sensul, rămânând cu gândul că a văzut un spectacol prost. A doua este ca, paradoxal, în urma efectului anticathartic, însuși efectul cathartic să aibă loc. Astfel, prin suspendarea detensionării, spectatorul trăiește o purificare și transformare chiar mai semnificativă față de cea în urma vizionării unei tragedii clasice, deoarece, (iar aici, îmi permit să repet citatul Sarei Kane), „sometimes we have to descend into hell imaginatively in order to avoid going there in reality. For me, it's crucial to commit to memory events we haven't experienced — in order to avoid them happening.”³⁸. Simplul fapt că atrocitățile de pe scenă, care la momentul derulării spectacolului au generat spectatorului un efect anticathartic, nu au loc în prezentul real al reprezentației, îl pot readuce pe privitor la catharsis, fie după încheierea spectacolului, în urma reflecției asupra celor ce au avut loc, fie chiar în timpul experienței performative. Acest fenomen are toate condițiile pentru a fi generat într-un spectacol care are la bază o piesă de Sarah Kane. Este ceea ce ne sugerează și piesa *Cleansed*: efectul unui performance este legat de modul în care violența este integrată în construcția scenică, precum și de disponibilitatea spectatorului de a-și supune transformării experiențele viscerele.



37. Ramona Aristide, art. cit.

38. Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, ed. cit., p. 111.

Concluzii

Într-un interviu despre spectacolul *Oedip*, pus în scenă la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, Andrei Șerban spune că „[l]a teatru, condiția principală este să fii surprins, așa spune chiar șocat. E nevoie de acest șoc al unui adevăr de care nu știai că există și pe care îl vezi în această piesă. Ca și Oedip, care caută toată piesa adevărul [...]. Venim la teatru ca să avem un respect pentru întrebarea: de unde provin? Care e identitatea mea adevărată? Cine sunt eu?”³⁹. Din această perspectivă, valoarea spectacolului este asociată capacității sale de a produce o transformare perceptivă și afectivă. Într-un alt interviu, acesta explică faptul că scopul unui spectacol nu este acela de a induce spectatorului un sentiment de culpă pentru faptul că nu poate revoluționa timpurile în care trăiește, sau de dispreț față de un anumit grup de oameni, față de o anumită direcție politică: „N-am voie să plec din teatru mai plin de ură decât am intrat [pentru că] niciodată nu a schimbat [teatrul] pe nimeni. [Mergem la teatru] pentru că avem nevoie de ceva de care habar n-avem, [...] e ceva în ființa adâncă [...] vreau să văd posibilitatea unei alte lumi, a unei alte posibilități, ceva care mă face să mă simt demn că sunt o ființă umană, și nu să-mi fie rușine că sunt o ființă umană [...]”⁴⁰.

Acest scop al teatrului nu poate fi împlinit fără experiența cathartică. Analiza de mai sus ne arată că teatrul lui Sarah Kane, prin exemplul operei *Cleansed*, are potențialul de a genera efectul cathartic spectatorului atunci când este pus în scenă. Principala condiție nu pare să fie șocul în sine, extremitatea trăirilor, violența grafică, nici măcar visceralitatea și imersivitatea cu care acționează opera sa, ci posibilitatea spectatorului de a recunoaște afecte și conflicte umane



39. TVR Cluj, „Transilvania culturală, invitat Andrei Șerban“, material video, YouTube, 19 martie 2022, disponibil la: <https://www.youtube.com/watch?v=5qFTrYwN5sY>, accesat la 01.09.2025.

40. TVR Cultural, „Intrare liberă. Andrei Șerban: Între scenă și viață“, material video, YouTube, 5 octombrie 2023, disponibil la: https://www.youtube.com/watch?v=_Cmxn77Rl3Q&t=4678s&ab_channel=TVRonline, accesat la 01.09.2025.

universale. Pentru ca experiența cathartică să se producă, nu e necesar ca spectatorul să se identifice cu situația prin care trece un anumit personaj, ci cu starea lui în momentul în care el trăiește acel lucru, deoarece anumite afecte fundamentale pot fi recunoscute dincolo de diferențele contextuale. Conexiunea interumană pe care Sarah Kane o construiește se traduce și prin modul în care autoarea și-a construit personajele și situațiile: „Greig explains, ‘It is as though by excavating herself rather than attempting to capture an invented character’s consciousness, Kane has opened her writing out to the audience, leaving a space in which they can place themselves and their own experience [0-45]’. Like one of her characters, Kane was ‘an emotional plagiarist, stealing other’s people’s pain, subsuming it into [her] own [0-46]’. Therefore, instead of searching for the author behind the words, which would limit their meaning, we should try to freight the plays with our own presence”⁴¹.

Esența operelor lui Sarah Kane este exprimată prin sensibilitatea de tip *In-Yer-Face*, punând la încercare empatia publicului. Mai mult, această sensibilitate poate reprezenta, pentru o parte a spectatorilor, o formă privilegiată de descărcare emoțională, iar temele enunțate și situațiile reprezentate de autoare sunt tot mai relevante pentru publicul de astăzi. Analiza sugerează că nu este necesară abandonarea conceptului de catharsis, ci reformularea sa pentru a include dimensiunea corporală, viscerală și participativă a teatrului contemporan. Din acest motiv, este pertinent a pune următoarea întrebare: de ce teatrul *In-Yer-Face* poate genera un efect cathartic și poate purifica spectatorul? De ce este nevoie de o angajare experiențială și explicită într-un spectacol de teatru? Un posibil răspuns trimite la metafora vaccinului, pe care Schiller o folosește în definiția pateticului și pe care Sarah Kane o folosește făcând referire la teatrul ei. El poate funcționa ca o formă de confruntare simbolică cu experiențe-limită, pregătind spectatorul nu atât pentru acceptarea atrocității, ci pentru recunoașterea și integrarea ei critică.



41. Gaëlle Ranc, art. cit.

Bibliografie:

- ARISTIDE, Ramona, „Anti-catharsis. Sanționarea plăcerii“, în *Observator Cultural*, 13 august 2020, disponibil la <https://www.observatorcultural.ro/articol/anti-catharsis-sanctionarea-placerii/>, accesat la 29.08. 2025.
- ARISTOTEL, *Poetica*, traducere de D. M. Pippidi, București, Editura Științifică, 1957.
- ARTNET NEWS, „‘If This Doesn’t Touch You, I Have Failed’: Watch Louise Bourgeois Demonstrate How She Sculpted Her Own Hands“, 5 mai 2022, disponibil la: <https://news.artnet.com/art-world/louise-bourgeois-art21-2109328>, accesat la 1 august 2025.
- BANO, Tim, „Review: *Cleansed* at the National Theatre“, în *Exeunt Magazine*, 29 februarie 2016, disponibil la: <https://exeuntmagazine.com/reviews/review-cleansed-at-the-national-theatre-2/>, accesat la 29 august 2025.
- BARNETT, David, „When Is a Play Not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts“, în *New Theatre Quarterly*, vol. 24, nr. 1, 2008, pp. 14–23, DOI: 10.1017/S0266464X0800002X.
- BARTHES, Roland, „La mort de l’auteur“, în *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 61-67, disponibil la: https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf.
- DAVID, Diana, „Interviu cu Aleks Sierz“, în *Apostrof*, anul XXI, nr. 2, 2010, pp. 24-25.
- KANE, Sarah, *Complete Plays*, Londra, Methuen Drama, 2001.
- KANE, Sarah, „Sarah Kane Interview“, interviu realizat de Dan Rebellato la Royal Holloway, University of London, 3 noiembrie 1998, disponibil la: <https://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview>, accesat la 1 septembrie 2025.
- KANE, Sarah, interviu realizat de Dan Rebellato la Royal Holloway, University of London, 3 noiembrie 1998, transcriere disponibilă la: <https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf>.
- KANE, Sarah, „Why Can’t Theatre Be as Gripping as Footie?“, în *The Guardian*, 12 ianuarie 2015, disponibil la: <https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/sarah-kane-theatre-football-bleat>, accesat la 4 august 2025.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Londra–New York, Routledge, 2006.
- MIHALACHE, Adrian, „Dacă dragoste nu e... – Purificare“, în *Agenda LiterNet*, noiembrie 2006, disponibil la: <https://agenda.liter-net.ro/articol/3550/Adrian-Mihalache/Daca-dragoste-nu-e-Purificare.html>.
- MORÉAS, Jean, „Le Symbolisme“, în *Le Figaro. Supplément littéraire*, 18 septembrie 1886, pp. 150-151, disponibil la: <http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1886-moreas.html>.

- MÜLLER, Wolfgang G., „Neue Gedichte / Der Neuen Gedichte anderer Teil”, în Manfred Engel (coord.), *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart–Weimar, J. B. Metzler, 2004, pp. 296-318.
- NATIONAL THEATRE, „Sarah Kane: Staging the Unstageable”, material video, YouTube, 2016, disponibil la: https://www.youtube.com/watch?v=O7Z_5JhnkTA, accesat la 4 septembrie 2025.
- PENESCU, Răzvan, „Scrisoare deschisă domnului Andrei Șerban”, în *Agenda LiterNet*, septembrie 2006, disponibil la: <https://agenda.liternet.ro/articol/3249/Razvan-Penescu/Scrisoare-deschisa-domnului-Andrei-Serban.html>, accesat la 8 august 2025.
- RANC, Gaëlle, *The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane*, 2002, disponibil la: <https://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr.html>, accesat la 29 august 2025.
- REBELLATO, Dan, „Cleansed”, în *Spilled Ink*, 24 februarie 2016, disponibil la: <https://www.danrebellato.co.uk/spilledink/2016/2/24/cleansed>, accesat la 1 august 2025.
- RILKE, Rainer Maria, „Moderne Lyrik”, în *Sämtliche Werke*, vol. V, Stuttgart / Frankfurt am Main, Cotta Verlag–Insel Verlag, 1965, pp. 365-366.
- SCHILLER, Friedrich, „Über das Erhabene”, în *Sämtliche Werke*, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1879, disponibil la: <https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/erhaben/erhaben.html>, accesat la 30 august 2025.
- SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londra, Faber and Faber, 2001.
- TVR CLUJ, „Transilvania culturală, invitat Andrei Șerban”, material video, YouTube, 19 martie 2022, disponibil la: <https://www.youtube.com/watch?v=5qFTrYwN5sY>, accesat la 1 septembrie 2025.
- TVR CULTURAL, „Intrare liberă. Andrei Șerban: Între scenă și viață”, material video, YouTube, 5 octombrie 2023, disponibil la: https://www.youtube.com/watch?v=_Cmxn77RI3Q, accesat la 1 septembrie 2025.