

Facerea și desfacerea persoanei-colective liminale prin dans – „Toi, moi, Tituba”, de Dorothée Munyaneza

DOI : 10.46522/S.2025.01.11

Maria MANOLESCU PhD

University of Arts, Târgu Mureș

mariapursisimplu@yahoo.com

Abstract: The Making and Unmaking of the Liminal Collective-Person – „Toi, moi, Tituba”, by Dorothée Munyaneza

I am the descendant of a shepherd male-witch whose practices were condemned by the community and whose descendants changed their place and name. I am interested in marginal existences and I use insights from the theory of the dramaturgy of liminality developed in my doctoral thesis, as well as insights from Elsa Dorlin's article and from writings by Silvia Federici and VK Preston to show the making of the witch – the making of the image of the cunning woman who uses her craft to do evil –, and then to show how Dorothée Munyaneza has succeeded in the dramaturgical act of (almost-magical) undoing of this image. “Toi, moi, Tituba” is the choreographic, dramaturgical and magical act by which Tituba, witch-slave-woman and liminal collective-person is unravelled, step by step, into the true, oppressed, sensual, gifted and luminous existences that have been hidden, intentionally or unintentionally, into her character.

Key words: Dorothée Munyaneza; Marise Condé; Elsa Dorlin; liminal collective-person

În acest articol, voi analiza spectacolul de dans *Toi, moi, Tituba*, de Dorothée Munyaneza, din perspectiva *facerii și desfacerii* personajului colectiv liminal. În acest context, termenii de *facere* și *desfacere* sunt luați din jargonul magiei, trimițând, în același timp, la procedee de compoziție (sau compunere și descompunere) dramaturgică folosite pentru crearea personajului Tituba.

Produs în 2023 de compania Cie Kadidi și coprodus de numeroase instituții de top din dansul contemporan (Centrul Național al Dansului), spectacolul a fost invitat la Iridescent, Festivalul internațional de dans contemporan organizat de Centrul Național al Dansului București, ediția 2024, unde l-am văzut într-o versiune de spectacol fără muzica live a lui Khyam Allami, care nu a putut pleca de pe aeroportul din Beirut din cauza invaziei israeliene a Libanului din toamna lui 2024. Scriu aceste lucruri pentru că au de-a face cu o stare *liminală* puternic prezentă atât în povestea originală a Titubei, cât și în prefacerile poveștii sale începând cu Arthur Miller, trecând prin Marise Condé și sfârșind cu spectacolul de dans al lui Dorothée Munyaneza.



Spectacolul are la bază articolul din 2021 al cercetătoarei feministe în filosofie Elsa Dorlin, intitulat *Me, You, Us: I, Tituba and the Ontology of the Trace*. Firul este următorul: pornind de la arhivele proceselor de vrăjitorie ce au avut loc în secolul XVII în Salem, ce consemnează mărturia sclavei de culoare Tituba, scriitoarea franceză de culoare Marise Condé a scris, în 1986, romanul *Eu, Tituba, vrăjitoarea neagră din Salem*, în care transformă personajul într-un simbol al rezistenței femeilor de culoare împotriva opresiunii. În 2021, Elsa Dorlin scrie un articol în care citește romanul ca pe un „manifest și o metodă, o armă și un instrument” (Dorlin 2021, 75) ce o ajută să reconfigureze relația cu arhivele și cu propria genealogie. Lectura romanului îi devine hartă pentru călătoria pe urmele lui Isabelle, propria sa străbunică guayeneză traficată în comerțul cu sclavi. Acest articol al Elsei Dorlin devine baza textuală și conceptuală pentru spectacolul de dans al lui Dorothée Munyaneza, un solo colectiv prin care artista cu rădăcini ruwandeze se folosește de propriul corp, de dans, de sunet, de lumină și de o întreagă arhivă sonoră împletită în muzica (de obicei live a) lui Khyam Allami, pentru a întrupa frânturi din destine ce au suferit o *ștergere istorică* (Dorlin 2021, 78). Ultima piesă din puzzle îmi aparține: vizionarea spectacolului lui Dorothée Munyaneza în cadrul festivalului Iridescent organizat de CNDB la București în noiembrie 2024 mă conduce către descoperirea propriei genealogii liminale. Eu însămi descendenta unui cioban vrăjitor ale cărui practici erau condamnate de comunitate și ai cărui urmași și-au schimbat locul și numele, interesată fiind de existențe marginale, am fost marcată de acest spectacol și de articolul Elsei Dorlin în același fel în care romanul lui Condé a impresionat-o pe Dorlin, stârnind în mine dorința de a *desface* încurcatul ghem de fire genealogice care mă leagă de acest strămoș. Voi începe acest demers prin acest articol, în care folosesc perspective din teoria *dramaturgiei liminalității* dezvoltată în teza mea doctorală, precum și perspective din articolul Elsei Dorlin și din scrieri semnate de Silvia Federici și VK Preston pentru a arăta cum facerea sau *făcătura* vrăjitoarei – imaginea femeii viclene, care-și folosește meșteșugul ca să facă rău –, a fost contracarată de Dorothée Munyaneza printr-un act aproape magic de *desfacere*. *Toi, moi, Tituba* e actul coregrafic, dramaturgic și magic prin care Tituba, vrăjitoare-femeie-sclavă și persoană-colectivă liminală e desfăcută la loc, pas cu pas, în existențele adevărate, oprite, senzuale, dăruite și luminoase care au fost ascunse, cu intenție sau fără, în personajul ei.

Așadar, să le luăm pe rând:

Pe urmele Titubei – de la arhive la Arthur Miller și la Marise Condé

Ca personaj bazat pe fapte reale, Tituba a intrat în conștiința colectivă prin piesa lui Arthur Miller, *The Crucible*, tradusă la noi ca *Vrăjitoarele din Salem*. Pentru că vechea versiune în limba română din 1948 este plină de tăieturi ideologice (spre exemplu, sunt eliminate considerațiile lui Miller legate de puritanismul comunist din U.R.S.S., asemănător puritanilor creștini din piesă, și e înlăturat aproape tot fragmentul care-l descrie pe preotul Hale), mă voi referi în cele ce urmează la ediția Penguin în original (Miller 2015). Demersul lui Miller e și primul din firul Titubei urmărit în articolul de față în



care apare tema contopirii personajelor, dramaturgul precizând, în nota introductivă despre acuratețea istorică a piesei, că unele personaje au fost contopite într-unul singur, din rațiuni de construcție dramatică. Așa cum arăt în teza mea de doctorat, *Dramaturgia liminalității: de la rescrierea ritualului la rescrierea piesei* (Manolescu 2024), una din tehnicile de compunere a personajului este *condesarea*, teoretizată de Freud ca fiind unul din factorii travaliului visului, alături de deplasare, simbolizare și luarea în considerare a reprezentabilității. Freud folosește chiar termenul de „persoană-colectivă” (Freud 2017, 2: 350) prin care arată cum, în vis, mai multe persoane sunt contopite în crearea unui singur personaj. Miller își asumă explicit acest procedeu, susținând însă că destinele personajelor sale respectă adevărul istoric. Ce e interesant e că Miller invocă confesiunea Titubei din arhive ca argument pentru convingerea lui că oamenii chiar se închinau diavolului – în timp ce propriul lui plot îl arată pe Proctor cum mărturisește ceva ce n-a făcut, la presiunea tribunalului puritan. Mărturiile Titubei (Indiana, despre care se știa că Parris a adus-o din Barbados împreună cu bărbatul ei, John Indian) arată că ea a recunoscut că diavolul – sub forma unui porc, a unui câine, a unui bărbat cu părul alb sau a două pisici, una neagră și una roșie – au pus-o să facă rău copiilor, sub amenințarea că altfel îi vor face ei rău. Ea promite că nu va mai face așa ceva, și mărturisește că a văzut în cartea diavolului numele unor femei din comunitate – Osburn și Good, ca în piesă (Salem Witch Trials). La Miller, Tituba știe să cheme spiritele morților și pregătește o poțiune cu sânge de pui pentru Abigail, nepoata preotului Parris, care o va face pe Elizabeth Proctor să moară și pe soțul ei să o iubească pe Abigail. Când Abigail și fetele sunt prinse de Parris dansând în pădure, ele dau vina pe Tituba, acuzând că au văzut-o cu diavolul. Tituba, speriată, mărturisește, la sugestia lui Hale, că le-a văzut pe femeile Osburn și Good cu diavolul, mărturisire ce deschide un șuvoi de mărturisiri ale fetelor despre alte persoane din comunitate. În *The Crucible*, Tituba face vrăji, cheamă spirite și chiar pare să creadă în diavol – Old Boy – care în Barbados e dulce, cântă, dansează și o poate salva din închisoare și duce acasă. Și, mai presus de orice, în *The Crucible* Tituba e personaj secundar, doar un incident declanșator pentru haosul unei comunități mâncate de dușmănie erotice, comerciale și ideologice.

În romanul lui Condé, însă, Tituba este personaj principal. Și, departe de a fi redusă la o simplă sclavă de culoare, exotizată, Tituba își spune singură povestea (ficțională), romanul începând cu nașterea și sfârșindu-se cu moartea ei. Dacă în povestea proceselor din Salem Tituba era personaj secundar, în povestea Titubei procesele sunt doar un episod secundar. Așa cum arată Angela Davis în prefața romanului, Tituba lui Condé are o conștiință socială contemporană cu motivația scriitoarei care „recuperează fragmente dintr-o istorie ignorată intenționat și le dă o formă nouă într-o poveste coerentă, cu sens” (Davis 1992, ix). Printr-o voce activă, Tituba scutură preconcepțiile misogine și rasiste ce au definit locul femeilor de culoare. Răzbunarea ei, arată Davis, constă în faptul că una din urmașele sale i-a rescris istoria în tradiția orală africană, arătând cât de greșite sunt atât istoria proceselor din Salem cât și cea colonizării. Davis punctează și că vocea Titubei nu e ancorată în ideologia limitată a vremii sale – ea știe mai multe. De fapt, adaug eu, ea știe oricum mai multe decât viii, fiind un personaj liminal, mereu în



contact cu strămoșii săi morți. Dintr-o perspectivă feministă contemporană lui Condé (anii '80 fiind legați de al doilea val al feminismului) vine și sexualitatea puternică a Titubei: atracția ei pentru bărbați conviețuiește însă cu solidaritatea cu femeile, fie ele albe sau de culoare. În romanul lui Condé, Tituba practică *hoodoo*, artă deprinsă în Barbadosul de baștină, comunicând permanent cu strămoșii și vindecând cu ajutorul acestora și al ierburilor. În același timp, Tituba e răzbunătoare, folosindu-și arta ca să scape de stăpâna despotică, ce se răzbuună vânzând-o, împreună cu John Indian, reverendului Parris care o duce peste ocean, în otrăvitul Salem. Vedem o Tituba plină de dorință, de conștiință și de solidaritate cu femeile din toate clasele sociale, de la stăpâna ei oprimată și bolnăvicioasă până la lesbiانا subversivă albă și de la fetița răutăcioasă care-o acuză până la spiritele mamei și buniciei ei moarte. După procese, Tituba se întoarce în Barbados, unde instigă la revoltă împotriva stăpânilor de sclavi și moare ca revoluționară.

Un amănunt extrem de important legat de felul în care Condé a ales să ficționalizeze și să compună această persoană-colectivă a Titubei este începutul poveștii ei: eroina noastră e născută în urma unui viol. Romanul începe astfel:

Abena, mama mea, a fost violată de un marinăr englez pe puntea corabiei «Christ the King» într-o zi din anul 16**, pe când vasul se îndrepta spre Barbados. Din agresiunea asta m-am născut. Din actul ăsta de ură și dispreț.

Condé 2021, 11

Violul e un act îngrozitor de dezmembrare, sacrificare, torturare și umilire a femeii, o sfârșiere a unei persoane, din care autoarea alege să nască un sine care se re-compune și dă voce poveștilor tuturor femeilor violate, vândute, umilite – de culoare sau nu. În extrem de importanța sa lucrare *Caliban and the Witch*, Silvia Federici arată cum violul a reprezentat o strategie de stat în reprimarea represiunilor proletare ce au urmat Marii Ciume. După ce epidemia a decimat între 30% și 40% din populația Europei, mâna de lucru era greu de găsit și pământul devenise accesibil, astfel încât proletarii și cei ce munceau pământul își permiteau mai multe ca niciodată. La sfârșitul secolului XIV, șerbii nu mai erau legați de pământ, devenind oameni liberi, chiar cu pretenții financiare mai mari. Represiunea începe însă în forță în secolul al XV-lea, arată Federici, iar unul din instrumentele sale surprinzătoare este dezincriminarea violului – atunci când victimele erau femei din clasele de jos (Federici 2004, 47-49). Astfel, tinerii orășeni săraci violau, de multe ori în grup, slujnice fără apărare – pe care uneori le târau afară din bucătăriile sau odăile lor –, considerând că se răzbună, astfel, pe bogații lor stăpâni. Presiunea socială era astfel eliberată, singurele victime fiind femeile aflate într-o condiție precară. Paragraful de început al romanului lui Condé conține, extrem de puternic, eficient și ironic, tot acest context de putere: să nu uităm că vasul pe a cărui punte mama Titubei e violată de un marinăr englez se numește *Christ the King*, ca și cum puterea religioasă și puterea politică acceptă acest act de viol sau poate, așa cum arată Federici, chiar îl înlesnesc pentru a-și menține forța.



Același patriarhat care ne naște dintr-o putere ce desemnează corpul femeii ca obiect sacrificial și paratrăsnet pentru frustrarea bărbaților din păturile de jos, e patriarhatul care se teme de forța solidarității femeii. Federici arată cum, în Evul Mediu, femeile șerb practicau împreună munci (spălat, torsi, cultivat, îngrijirea animalelor pe terenurile comune) care le apropiiau, diviziunea muncii însemnând, de fapt, putere și protecție pentru femei (Federici 2004, 49). Când femeia devine însă bunul bărbatului, lucrătoare domestică în casa ei, lipsită de putere economică și aflată la cheremul soțului și legilor monogamiei pázite de orânduirea politică și religioasă, femeia intră în conflict cu alte femei – de data aceasta patriarhatul încearcă să rupă solidaritatea feminină. Acest lucru se vede foarte bine în piesa lui Arthur Miller, unde incidentul declanșator pentru întregul conflict ce escaladează este gelozia dintre tânăra Abigail, îndrăgostită de John Proctor, și soția acestuia, Elizabeth Proctor. Spre deosebire de piesa americană, romanul lui Condé ne arată solidaritatea și iubirea dintre femei – inclusiv a Titubei pentru soția și fiica stăpânului său – într-un mod care nu alimentează credința patogenă în rivalitatea feminină ca primă cauză a răului din drama socială, deci și cea estetică (opозиție creată de Richard Schechner în dezvoltarea ideii de dramă socială a lui Victor Turner (Carlson 2018, 23)).

Ce au însă în comun Tituba lui Miller cu cea a lui Condé sunt practicile magice ca invocarea spiritelor morților, poțiuni de iubire și poțiuni vindecătoare din plante.

Să vedem, în cele de urmează, cum urma Titubei duce la regăsirea altor urme în scriitura Elsei Dorlin, în spectacolul lui Dorothee Munyaneza și, în cele din urmă, în scriitura mea.

Pe urmele propriilor strămoși, prin Tituba – de la Elsa Dorlin la strămoașa ei, Isabelle

Cercetătoarea feministă în filosofie Elsa Dorlin numește romanul lui Condé „fundatia unei ontologii și estetici a urmei” (Dorlin 2021, 74), un instrument ce ne permite să ne recuperăm descendența, fie ea și spectrală, și să producem cunoașterea ca pe un act politic de rezistență. După Dorlin, acesta nu este un roman istoric, ci unul „care produce istoricitate” (Dorlin 2021, 72), permițând o anumită relație cu arhiva, o „povestegenealogie” care conține mii de urme prezente – Tituba fiind figura tragică ce conține toate aceste urme ale celor necunoscuți și nenumiți. Romanul depune mărturie pentru posibilitatea descendențelor, reprezentând impulsul, pentru Dorlin, de a intra într-o relație personală cu arhivele și a-și descoperi propria legătură cu străbunica adusă în Franța ca sclavă. Ea folosește romanul ca pe „un manifest și o metodă, o armă și un instrument” pentru practicarea „auto-apărării genealogice și auto-îngrijirii istorice” (Dorlin 2021, 75). Dorlin observă că, în Tituba, Condé întrupează mii de urme risipite și de cioburi ale unor vieți adevărate. Observ aici o diferență esențială între tehnica condensării folosită de Miller în slujba creării personajului – ținta lui părând a fi veridicitatea personajelor ficționale – și cioburile și urmele întrupate de scriitoarea franceză de culoare în acest personaj-colectiv ce vorbește la persoana I în numele multora. Un fel de „cuprind legiuni în mine”, potrivit cu felul neidealizant în care Tituba conține și umbră, și întuneric, și în care nu se servește pe sine ca ficțiune, ci servește adevărurile, sau razele tuturor cioburilor cuprinse în ea. Tituba e o poveste ce infuzează cu viață urmele de rezistență



„ce zac inerte în arhive” (Dorlin 2021, 78). Dacă vraja Titubei-ca-vrăjitoare e să aducă înapoi sufletele morților, vraja Titubei-ca-personaj e să aducă înapoi sufletele și viețile și amintirea victimelor sclaviei, victimelor violului, victimelor vânătorilor de vrăjitoare. Și, pe lângă asta, să-i înarmeze cu o poveste însuflețită pe cercetătorii arhivelor, inspirându-i să găsească în hârtii urme vii ale rezistenței, atât prin atitudinea subversivă ce transcende paradigmele timpului ei istoric, cât și prin senzorialitatea puternică pe care o practică, prin relația cu văzul, auzul, mirosul și pipăitul. Și toate acestea, rămânând impură: departe de a fi o figură legendară sau ideală, Tituba are meschinării, gelozii și îndoieli, comite greșeli și are regrete. E senzorială, iubește, are dorințe trupești și ambiție, judecă și simpatizează cu soția prizonierului său. Comunică cu morții, îi ascultă sau le nesocotește avertismentele și e orgolioasă în legătură cu arta și practicile ei.

Văzând cum Tituba a renăscut din arhive, Elsa Dorlin a fost inspirată să le cerceteze pentru a descoperi propria sa descendență guyaneză. Astfel, lucrând la o teză despre istoria sclaviei franceze, a dat, în acte, de urmele străbunicii sale Isabelle, sclavă adusă din Africa pe o plantație franceză. Soțul acesteia se numea Lindor, și, în munca de botezare administrativă de după eliberarea sclavilor – de multe ori batjocoritoare – numele de Lindor a devenit Dorlin. Pare că acest fir nu e legat per se de Tituba, dar e legat de descoperirea propriei mele descendențe, via armura și metoda care ne arată Dorlin că este Tituba – poveste personală la care voi reveni.

Până atunci, mi se pare important să redau ceea ce mi se pare afirmația-cheie a articolului lui Dorlin, din perspectiva lucrării de față:

Condé găsește o cale să transfigureze sclavia într-un obiect literar. Ea nu o glorifică, dar, prin destinul singular al Titubei, restaurează o densitate biografică difractată în câteva destine, o viziune a lumii în același timp idiosincronică și cosmogonică, făcută din dialoguri și voci, din carne și respirație, afecte, mușchi, vene și gesturi. Maryse Condé reafirmă poziția încăpățânată pe care a avut-o în copilărie: literatura este despre a spune adevărul.

Dorlin 2021, 80

Citatul de mai sus folosește termenul de difracție (fenomenul prin care undele ocolesc marginile unui obstacol), dar mai există în articol un termen din aceeași familie: refracție (abatere a direcției de propagare a undei, la întâlnirea suprafeței dintre două medii). Descendența la care trimite romanul, spune Dorlin, e una „refractară cu privire la melancolia a ce e «nenumit» și abandonat” (Dorlin 2021, 75). Termenul de refracție e comentat și într-o cronică a spectacolului, în care se subliniază că Dorlin vede cum refracția e metoda prin care romanul se raportează la afilierea istorică, găsind aici și metoda coregrafică folosită în spectacolul de dans *Toi, moi, Tituba*: „Lucrarea lui Munyanza evidențiază capacitatea corpului care dansează de a împraștia, mai degrabă decât de a acumula imagini” (Maltais-Bayda 2024). Autorul recuperează și sintagma de „piesă corală solo”, folosită într-o notă de program al spectacolului (Dance Reflections by Van Cleef and Arpels): creatoarea ocolește reprezentarea directă, deschizând mai degrabă



posibilități pentru redresarea istorică. Cu alte cuvinte, dacă Arthur Miller folosea bucăți de biografie pentru a reprezenta acțiuni și conflicte prin personaje condensate, aglutinate de propriile alegeri etice, narative și estetice, Munyaneza, în siajul articolului lui Dorlin și al romanului lui Condé, eliberează frânturile de biografie ce, lipsite de nume în arhivele celor puternici, ar fi putut purta numele de Tituba.

Și de fapt ce poate cuprinde în el acest nume inventat, în roman, de tatăl adoptiv, iubitor, al Titubei? Așa cum arată VK Preston într-un articol din *The Drama Review* (Preston 2018), industria turistică din Salem propagă, pe lângă mult kitsch, aceleași prejudecăți rasiste și sexiste ce au stat de la început la baza vânătorii de vrăjitoare, despre care Silvia Federici arată că a fost, pentru dezvoltarea capitalismului, la fel de importantă ca și colonizarea și exproprierea pământurilor țăranimii (Federici 2004, 12). Spre exemplu, personalul implicat în industria turistică și a reenactment-urilor din Salem era, la momentul scrierii articolului, aproape în exclusivitate format din femei tinere și albe (Preston 2018, 146), în ciuda faptului că printre victime au fost femei de culoare și/sau de vârstă mijlocie. Sau, arată autoarea, magazinele de suveniruri și spectacolele din Salem practică comodificarea și obiectificarea vrăjitoarei, care devine doar un brand, ceea ce duce la deanimarea vrăjitoriei, precum și la „*deperformarea* actelor, corpurilor și lucrurilor asociate cu vrăjitoria” (Preston 2018, 147). În plus, diorama cu figuri din ceară ce o reprezintă pe Tituba cea de culoare purtând un șorț și stând în picioare lângă o femeie albă așezată, evită orice explicație scrisă explicită, cuvântul „sclavă” fiind înlocuit cu eufemisme precum „servitoare” sau „infamul comerț triunghiular” (Preston 2018, 149). VK Preston subliniază și felul în care sunt folosite, în industria kitsch din Salem, obiectele muncii casnice asociate cu vrăjitoarea (cazanul, mătura, roata de tors), o altă cale prin care, cum arată și Federici, femeia independentă, cu mijloace proprii de producție, e demonizată, la fel ca bunurile comune (ca pădurile) de care femeile și șerbii în general se puteau bucura nestingherit.

Asta cuprinde Tituba: femei ținute în sclavie, femei demonizate, femei care au propriile lor instrumente și practici prin care pot trăi, femei care se descurcă trăind la liziera pădurii și în armonie cu aceasta – cum se întâmplă cu eroina lui Condé în ultima parte a romanului.

Aceleași lucruri le povestește, în dans, și Dorothée Munyaneza.

Învierea trecutului, prin Tituba – spectacolul de dans „Toi, moi, Tituba”, de Dorothée Munyaneza

Spectacolul – acompaniat până foarte aproape de final de muzica live a lui Khyam Allami¹ începe cu Dorothée Munyaneza măsurându-și pașii, într-un fel de mers-zbor

¹ Pentru acest articol, mă refer la versiunea spectacolului de la Tamz im August: Dorothée Munyaneza, *Toi, moi, Tituba*, Tanz im August | Villa Elisabeth, Recording: 2023-08-12, Villa Elisabeth. Mulțumesc Centrului Național al Dansului București pentru că mi-a pus la dispoziție



printre niște neoane aprinse, așezate în poziție verticală, ca o livadă sau ca o comunitate. Costumul negru, simplu și diafan creat de Stéphanie Coudert, accentuează senzația de mers-zbor. Neoanele sunt albe, cu excepția unuia singur care este magenta și care va fi asociat explicit, mai târziu, cu Tituba. Trăsând drumuri între aceste neoane, dansatoarea face, cu brațele, în dreptul fiecărui neon, mișcările desfăcute ce ar putea sugera zborul.

Această secvență introductivă e urmată de un cântec într-o limbă africană², din care se desprinde refrenul în engleză „Do you remember?”. Scena următoare trimite la ideea de piesă corală solo amintită mai sus: cu energie aproape neașteptată, coregrafa lasă brusc la pământ neoanele, invocând, poate, moartea membrilor acestui *communitas* format din femei acuzate de vrăjitorie, din sclave, sau din femei de culoare – toate posibilele *communitas*-uri ce pot fi cuprinse în numele Titubei. După ce le lasă la pământ, dansatoarea creează un dans-ritual în relație cu fiecare din aceste neoane, ca și cum ar prelua ceva din fiecare. Din punct de vedere dramaturgic, e ca și cum am vedea dramatizarea actului în sine al condensării, vedem cum fiecare element din corul șters de arhive și de istorie e încorporat, prin dans, de această solistă ce le conține pe toate și le învie – exact cum Tituba lui Condé se pricepea să invoce spiritele morților. După această interacțiune cu fiecare neon, dansatoarea le ia, cu mișcări și gesturi individualizare, încărcate de semnificații, și le duce la marginea spațiului de joc, culcate. Uneori le duce ca pe niște poveri, alteori există o foarte subtilă mișcare ce le investește cu semnificația unor arme, obiecte falice sau vâsle, creând un spațiu în care putem proiecta propriile imagini sau povești despre femeile care încap în numele de Tituba.

Odată scena eliberată, începe un fel de ritual – inițial un fel de măsurătoare sacadată, cu degetele, ca o măsurare sau evaluare colonialistă a spațiului scenic. Sau poate o căutare măsurată a urmelor. Acum, peste muzica live, se aud voci tribale, voci din arhive, vocile corului numit Tituba. Acest moment are loc în penumbră – există doar câteva reflectoare la nivelul scenei, astfel încât o umbră supradimensionată și deformată a dansatoarei se mișcă pe perete în tandem cu ea. Tituba e deja o ființă colectivă, corală, ce locuiește atât zonele de lumină cât și pe cele de întuneric, precum și penumbra liminală. Urmează un nou cântec, cântat când la microfonul dintr-un colț al scenei, când la microfonul din colțul diametral opus, ca și cum asistăm la o luare în posesie a scenei, urmată de un dans frenetic și sacadat ce pare o luare în posesie a dansatoarei de către multitudinea de fragmente de biografie chemate din lumea umbrelor și arhivelor. Paradoxal, această luare în posesie are loc concomitent cu luarea în posesie a propriului corp: dansul în penumbră e însoțit de plesniri pe coapse, picioare, burtă, plesniri de palme ce creează sunete ritmate peste corul vocilor femeilor, și pare să le aducă pe toate în corp, să le întrupeze. Dansatoarea introduce aici și gestul palmelor fluturate ca aripile, din partea introductivă.

această filmare. Spre deosebire de versiunea văzută live la București, în aceasta muzicianul Khyam Allami e prezent în spectacol, performând live.

² Fac această presupunere datorită originii ruwandeze a coregrafei. Nu am găsit referințe despre cântecele și arhivele sonore folosite în spectacol.



Pare că vedem, în penumbra unei păduri, femeii-spirite-păsări fremătând, ridicându-se, coborând, cântând și dansând împreună – și totul printr-un singur corp.

Urmează un dans mai senzual și mai solar, în care dansatoarea – care începe să zâmbească – pare a crea, cu mâinile, o relație între pământ (din care pare a trage forță sau energie sau mișcare), cer, lume și propriul pântec, ca un act de concepție și gestație, alternat cu elemente din traseul introductiv, ce trecea pe la fiecare persoană din corul acum invizibil. În timpul acestui moment, neoele așezate vertical pe marginea din spate a scenei (alte decât cele culese din mijlocul scenei și pune jos de performeră) încep să se aprindă încet – e ca și cum, prin actul său de concepție, sau de invocare, sufletele stinse se reaprind sau ne reapar. Dansul în cerc a devenit extatic, zâmbetul performerei exultă și e aproape sfidător, fiind pentru prima dată când stabilește contact vizual cu publicul. Expresiile devin ușor amenințătoare, zâmbetul devine rânjel, privirile și gesturile sacadate amintesc de ale unei pisici ce scuipă. Performera sugerează chiar, în gesturi stilizate, că își șterge sudoarea sau secrețiile nazale și le aruncă asupra publicului sau chiar scuipă, ca o pisică, în dreptul camerei. Acum, Tituba se apropie cel mai mult de imaginarul vrăjitoarei sălbatice, femeii-neîmblânzite, femeii-pisică. Abia acum, investindu-și propria corporalitate în acest act, e gata să o cheme pe Tituba – dansatoarea ia neonul magenta ce rămăsese întins, stins, îl aduce în spațiul de joc, îl pune în picioare, își ia, peste costumul negru, un fel de pelerină albă amplă, cu glugă, ca un vestmânt sacerdotal, și aprinde neonul magenta. În întuneric, ascultăm vocea Elsei Dorlin citind, în franceză, încheierea articolului său, despre felul în care, devenind Tituba și ascultând spiritele, și-a regăsit propriul loc în istorie, obținând chiar o formă de „răzbunare epistemică – răzbunare împotriva paginii albe și a cuvântului tăcut, stins, împotriva non-sensului și derealizării” (Dorlin 2021, 86). Și un tribut adus memoriei străbunicii ei, Isabella.

Odată încheiat omagiul, cu neonul magenta în continuare aprins, dansatoarea își așază pe cap acoperământul noului costum – transparent, cu jumătatea de jos albă, și jumătatea de sus neagră, trăgându-l peste cap și mult în față, ca pe o vizieră prin care privește lumea. Muzicianul a dispărut, muzica conține acum niște clopoței, sunete înalte împletite cu percuția de până acum, sunete ce devin apoi din ce în ce mai tensionate și discordante – o muzică electronică mai modernă și în același timp mai spectrală. Muzica, mișcarea și privirea prin acest acoperământ sugerează accesul la un nou plan: Tituba vede un nou plan al realității, și anume cel al lumii spiritelor, căruia acum îi și aparține. Dansul sacadat-spiritualizat preia elemente și gesturi folosite până acum, dar care, îmbrăcate într-un ritm, într-o haină, o lumină și o muzică nouă, par să aparțină acum nu unei femei senzuale și fertile, ci unui spirit al naturii care dansează, cântă, sare, saltă, repetă gesturi din (altă) viață – pe cele legate de măsurarea spațiului sau de concepere/gestație – se învâрте și se învâрте și se învâрте până când se face brusc întuneric și putem presupune că va continua să se învâرتă, să sară, să cânte și să danseze acolo în întuneric, mereu nevăzută, dar mereu prin preajmă.

Am vrut să descriu pe larg acest spectacol pentru a arăta felul explicit în care, constant, coreografa a ales să demistifice, să des-facă procesul condensării. Să ne arate toate



bucățile de biografie, toate gesturile recuperatoare, toate vocile din corul numit Tituba. În acest sens, acest procedeu dramaturgic este opusul practicii de ficționalizare clasică, folosită de dramaturgi precum Miller sau Cehov, care topeau în cazanul ficțiunii elemente biografice aparținând unor persoane reale. Dimpotrivă, Munyaneza pare a opera invers, extrăgând din cazanul vrăjitoarei ingredientele biografice personale, suferințe și povești și nume individuale – precum cel al Isabellei.

În acest sens, dincolo de o tehnică dramaturgică de de-ficționalizare, munca coregrafei pare și una de vindecare spirituală. De-ficționalizarea se opune ficționalizării așa cum solo-ul coral se opune persoanei-colective și așa cum des-făcătura se opune făcăturii. Diferența, arată Gheorghe Pavelescu în *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni*, este că „descântecul și desfacerile cuprind magie defensivă, iar vrăjile și farmece pe cea ofensivă” (Pavelescu 1945, 49).

Această des-facere a persoanei colective într-un solo coral reînvie puterea celor mulți și uitați. Persoana-colectivă redevine *communitas*, recâștigându-și puterea subversivă. Acest procedeu dramaturgic invers, folosit în coregrafie de Munyaneza, nu e singular în peisajul dramaturgic recent. Mă gândesc la una din cele mai puternice piese europene din ultimii ani, *Catarina și frumusețea de a ucide fasciști*, de Tiago Rodriguez (Rodriguez 2024), unde absolut toate personajele cu excepția antagonistului sunt membri ai aceleiași familii careucid, ritualic, câte un fascist pe an, și se numesc – indiferent de vârstă sau gen – Catarina, după numele victimei originare, prietena străbunicii familiei, ucisă de un fascist, și pentru răzbunarea căreia a fost săvârșită prima crimă ritualică. Catarina, ca și Tituba, e un solo coral, o persoană colectivă pe care o vedem, prin des-făcătură dramaturgică, în toate elementele ei biografice, etice și estetice constitutive.

Prin aceste două opere recente extrem de apreciate aparținând coregrafiei, respectiv dramaturgiei, des-făcătura dramaturgică promise să devină un *trend* de de-mistificare și vindecare artistică și socială.

În încheiere, am promis propria mea relație cu arhivele și cu o descendență mistificată și ștearsă din arhive, căreia – inspirată de toate creatoarele pomenite în acest articol – îmi doresc să-i reconstitui urmele. Numele meu de autoare (și de fată) e Manolescu. E numele care îi aparține și tatălui meu și care a aparținut și bunicului meu, precum și vărului său, actorul Ion Manolescu. Doar că, am aflat recent, bunicul acestora nu s-a numit Manolescu, ci Lungoci. Venind din Ardeal (Fundata și Bran), actorul Ion Manolescu și generalul Manolescu și-au schimbat, în Regat (la Breaza), numele în Manolescu – legenda familiei spunea că au făcut asta ca să se integreze mai bine în Muntenia. Mai interesant e însă faptul că bunicul lor (deci și bunicul bunicului meu), pe nume Lungoci, cioban din Fundățica, avea porecla și numele informal de Mănoiu. Deci numele de Manolescu a fost prefăcut din această poreclă, nu din numele oficial de Lungoci. Porecla aceasta venea de la „mană”. Așa cum arată Gheorghe Pavelescu într-o lucrare dedicată manei la români, acest termen, cu origini melanieziene, înseamnă „«forță» sau «putere» specială, ce se manifestă în efecte singulare și neobișnuite” (Pavelescu 1944, 11) cum ar



fi un pom mai roditor, o armă mai eficientă, un vânător mai norocos, și dă și numele unor vrăjitori aparte din folclorul românesc, vrăjitorii de mană, care sunt „agenți magici specializați ai manei în folclorul românesc” (Pavelescu 1944, 79) ce pot lua mana de la animale sau fiare, dar pot și să alunge norii, sau să aducă grindină sau foamete. După cum mi-a povestit recent tatăl meu – după ce, stârnită de urmele Titubei, am început să-i pun mai multe întrebări –, porecla de Mănoiu vine de la faptul că bunicul bunicului meu era un astfel de vrăjitor de mană: născut cu căița pe cap, se spune că acest cioban putea aduce înapoi o vacă răătăcită sau o oaie furată, și că reda mana vacilor – deci mai degrabă povești despre des-faceri decât despre făcături. Tata mi-a povestit că strămoșul nostru Mănoiu n-a vrut să transmită meșteșugul vrăjitoriei copiilor lui, spunându-le că el nu va muri de moarte bună. Și, într-adevăr, a murit trăsnit. Ce mi se pare foarte interesant e că serviciile pe care le oferea comunității, des-facerile sale, erau oferite în egală măsură de vărul său, preotul. Două paradigme spirituale în concurență economică directă - oare ce ar avea de spus despre asta Silvia Federici? Această poveste, venită din propria mea descendență, pe care povestea Titubei spusă de Marise Condé și Dorothée Munyaneza și povestea Isabellei spusă de Elsa Dorlin mi-au deschis pofta să o des-fac, va deveni într-un viitor nu foarte îndepărtat, sper, un nou exemplu de reînviere a arhivei și de practică a des-făcăturii dramaturgice sau narrative. Eu, tu, noi, autori-măno.

BIBLIOGRAFIE

- CARLSON, Marvin, 2018, *Performance: A Critical Introduction*, ed. a III-a, Londra: Routledge
- CONDÉ, Marise, 2021, *Eu, Tituba, vrăjitoarea neagră din Salem*, Iași: Editura Polirom
- DAVIS, Angela, 1992, în prefața la Marise, Condé, *I, Tituba, Black Witch from Salem*, tradusă în engleză de Richard Philcox, New York: Ballantine Books, pp. ix-xi
- DORLIN, Elsa, 2021, Me, You, Us: «I, Tituba» and the Ontology of the Trace, tradus în Engleză de André Pettman, în *Yale French Studies*, No. 140, *Maryse Condé, a Writer for Our Times*, pp. 74-86.
- FEDERICI, Silvia, 2004, *Caliban and the Witch: women, the body and primitive accumulation*, New York: Autonomedia
- FREUD, Sigmund, 2017, *Opere esențiale, vol.2, Interpretarea viselor*, traducere din germană de Roxana Melnicu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București: Trei
- MALTAIS-BAYDA, Fabien, 2024, Refracting the Bodies That History Struggles to See / Review of Dorothée Munyaneza's „Toi, moi, Tituba” [online] in *ASAP/Review*, [Accesat: 10.01.2025] Disponibil la <https://asapjournal.com/review/refracting-the-bodies-that-history-struggles-to-see-review-of-dorothee-munyanezas-toi-moi-tituba/> la
- MANOLESCU, Maria, 2024, *Dramaturgia liminalității: de la rescrierea ritualului la rescrierea piesei*, Târgu-Mureș: UArt Press, 2024



- MILLER, Arthur, 1948, *Vrăjitoarele din Salem*, traducerea Mihnea Gheorghiu și Alf Adania, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă
- MILLER, Arthur, 2015. *The Crucible*, London: Penguin Books
- PAVELESCU, Gheorghe, 1945, *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni*, Editura Institutul Social Român
- PAVELESCU, Gheorghe, 1944, *Mana în folclorul românesc: contribuții pentru cunoașterea magicului*, Sibiu
- PRESTON, VK, 2018, Reproducing Witchcraft: Thou Shalt Not Perform a Witch to Live, *TDR: The Drama Review* 62, no. 1, pp. 143-159
- RODRIGUEZ, Tiago, 2024, Rodriguez, Catarina și frumusețea de a ucide fasciști, în *Teatru*, traducere din limba portugheză de Ana Maria Mihăilescu, București: Editura Cheiron, pp. 99-153

SPECTACOL:

Toi, moi, Tituba de Dorothée Munyaneza, 2023. Tanz im August | Villa Elisabeth [vizionat 10.01.2025][Dorothée Munyaneza – scenariu, coregrafie, interpretare]

WEBSITE-URI:

- CENTRUL NAȚIONAL AL DANSULUI BUCUREȘTI, *Toi, moi, Tituba* [online] [Accesat 10.01.2025] Disponibil la: https://cndb.ro/new_events/toi-moi-tituba/
- Dance Reflections by Van Cleef & Arpels, *Toi, moi, Tituba* [online] [Accesat 15.01.2025] Disponibil la: www.dancereflections-vancleefarpels.com/en/show/toi-moi-tituba accesat la 15.01.2025
- Salem Witch Trials [online] [Accesat 10.01.2025] Disponibil la: <https://salem.lib.virginia.edu/n125.html>