Un *eu* anarhic. Efecte polifonice în rit şi teatru

Nicoleta POPA-BLANARIU

Est-ce possible de dégager un modèle transculturel – pour ainsi dire – de la représentation dramatique? Je veux dire l' un qui peut rendre compte à la fois du jeu rituel et du jeu théâtral à la lettre. Je pense que le concept de polyphonie est à même d' y contribuer. On peut s' en servir dans l' analyse du mécanisme discursif de la représentation. Il s' y avère utile à la description des instances discursives ou d' un jeu de(s) «je» qu' elles comportent. Entre l' acteur – rituel ou pas – et son personnage/ rôle, il y a le rapport du locuteur à son énonciateur: Celui-là «met en scène» celui-ci. Le locuteur peut assumer l' énonciateur et son point de vue, jusqu' à s'y identifier. Comme dans les rituels mimiques et dans le jeu de scène mis au point par Stanislavski (dans son Travail de l' acteur avec lui-même). Ou bien, le locuteur/ l' interprète peut en prendre une certaine «distanciation». Ce qui veut dire «dédoublement», comme dans l' ironie, dans le mensonge, ou comme chez Brecht. La poétique théâtrale de celui-ci (son Petit Organon) repose explicitement sur le Verfremdungseffekt («l'effet de distanciation»).

On arrive peut-être à un paradoxe: même dans l' identification rituelle – telle dans les rites «mimiques» – il y a un certain (aspect du) dédoublement: du temps et de la personne. Celui-ci est lié à la (in)temporalité spécifique du mythe – dont l' action se passe in illo tempore – et à une ainsi dite mutation (de la condition) ontologique. Celle-ci comporte un jeu d' identité(s): entre le je habituel, « profane » de l' interprète et son hypostase rituelle. Selon Mircea Eliade, le rituel comporte un changement du « niveau ontologique »: transgression de la condition habituelle, dans des circonstances rituelles, grâce à la liaison ainsi établie avec le sacré (ou avec le numinos selon Rudolf Otto). Malgré l' identification qui' il nous fait voir, le masque rituel est paradoxalement le signe d' un tel dédoublement.

Quant à la théorie et aux méthodes dont on se sert, on doit beaucoup à la linguistique – notamment aux théories de la polyphonie, tout comme à l'anthropologie du sacré et à celle du théâtre.

Tout compte fait, notre approche, qu'est-ce qu' elle envisage? On cherche à traiter d' une manière homogène autant que possible un ensemble de faits assez riche, voire hétéroclite, qui a trait à la représentation dramatique, soit qu' elle monte sur les planches d' un théâtre ou bien, qu' elle se confine dans l' espace du culte et du rituel. Grâce aux rôles discursifs qu' il suppose, le concept de polyphonie peut rendre compte de cette dialectique particulière de l' identification et de la distance, dans le théâtre et dans le rituel aussi.

BDD-A24 © 2009 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)

La antipodul lui Stanislavski, Brecht recomandă şi teoretizează „efectul de distanţare", conferindu-i conotaţii ideologice. Dar în riturile aşa-zis *mimetice*, identificarea interpretului cu rolul este obligatorie. E o condiţie de "reuşită" a actului ritual. Într-un astfel de context, „*identificare*" *şi* „*distanţare*" *sunt categorii fuzzy. Alternativ ambelor, conceptul de* „*polifonie*" *pune în evidenţă unul şi acelaşi mecanism discursiv. Avantajul este că analiza unui corpus atât de eteroclit – de la poetici teatrale (post)moderne la reprezentarea cultică/ rituală – poate opera relativ omogen, cu aceleaşi categorii descriptive, împrumutate din pragma-lingvistică. Ele sînt deopotrivă pertinente pentru identificarea programatică şi pentru* „*efectul de distanţare*". Prima, aşa cum se manifestă ea în ritul „mimetic" şi în poetica lui Stanislavski (*Munca actorului cu el însuşi*). Cel de al doilea, specific pentru teatrul tradiţional al Extremului Orient, din care se inspiră Bertolt Brecht. Între actor şi personaj e raportul dintre locutor şi enunţiator: primul îl pune în scenă pe cel de-al doilea. Locutorul îşi poate asuma enunţiatorul cu punctul lui de vedere. Sau se „distanţează" de acesta, ca în discursul ironic, în cel mincinos ori în poetica lui Brecht (*Micul Organon*). Aceasta derivă programatic din *Verfremdungseffekt* („efectul de distanţare"). Totuşi, chiar în identificarea rituală, se poate vorbi – din perspectiva *participantului* – de un fel aparte de dedublare: în primul rînd, una *temporală,* corelată (a)temporalităţii specifice mitului. (Acesta e – loc deja comun în antropologie – povestea unor fapte întemeietoare, petrecute *in illo tempore* şi reprezentate ritual*.)* În al doilea rînd, e vorba despre o altfel de dedublare: una asimilată pretinsei mutaţii de condiţie *ontologică* pe care ar suporta-o actorul ritual. Adică – după Eliade – are loc o „ruptură de nivel ontologic": transgresare a condiţiei comune în circumstanţe rituale, graţie legăturii cu *numinos*-ul. Analiza trebuie să distingă perspectiva *observatorului* de cea a *participantului*. *Conceptul de polifonie poate surprinde – graţie rolurilor discursive pe care le implică – dialectica particulară a identificării şi a distanţării în reprezentarea dramatică,* fie ea joc teatral sau cultic.

Între polifonia rituală şi „efectul de distanţare" brechtian e distanţa dintre „dedublarea" oricărui limbaj – aşa cum o înţelege Bally – şi disimularea din enunţul ironic.

I. Un corpus adnotat: *metamorfoză*, *schimbare*, *travesti*

În spectacolul de teatru, relaţia actorului cu personajul pe care îl interpretează – felul în care îl joacă/ „trăieşte"/ „arată"/ demontează/ denunţă în faţa publicului – decurge, în bună măsură, din viziunea regizorului. („Spectacolul" ritual e cumva aparte, în măsura în care – cum zice Gadamer (2001: 91) – „*actul cultic este (...) întotdeauna o reprezentare* ***autentică*** *în ochii comunităţii*".) Se poate spune că de la teatrul clasic la Stanislavski, Artaud şi Brecht, reprezentaţia dramatică – şi felul cum aşază ea raportul actor-personaj-public – ia una din cele trei forme sub care, tot după Gadamer (2001: 93 -100), se înfăţişează jocul reprezentării: *travesti*, *metamorfoză*, *schimbare*. Primul e adesea confundat – ceea ce e discutabil – cu esenţa teatrului: „*Cel care este travestit nu doreşte să fie recunoscut, ci să apară şi*

BDD-A24 © 2009 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)

să treacă drept altcineva.(...) Din cîte se pare, cel care joacă în acest mod (...) tăgăduieşte continuitatea sa cu sine însuşi. În realitate, (...) el îşi rezervă sieşi această continuitate, refuzînd-o celorlalţi pentru care joacă" (Gadamer 2001: 93). Pentru Stanislavski şi Artaud, rostul teatrului este, într-un fel sau altul, tocmai „metamorfoza" interpretului şi/ sau a publicului: fie o necesară „mutaţie" psiho-emoţională, cum crede autorul *Muncii actorului cu sine însuşi*; fie o transformare „metafizică", „spirituală", dar tot cu un suport psihologic, aşa cum n-a încetat să experimenteze Artaud, adeptul „teatrului cruzimii" ca „teatru alchimic" (Artaud 1997: 147 – 151). Actorul ideal al lui Stanislavski îşi joacă – „trăieşte" – personajul, ca şi cum nu ar mai avea, în afara scenei şi a rolului, propria lui viaţă. Ceea ce Stanislavski numeşte „singurătate în public". "Miturile mecanice ale vieţii moderne «preluate de cinematograf», «întorc spatele spiritului»" – e de părere Artaud. Propriul său teatru se vrea o alternativă: „ritual", „ceremonie magică", în stare să dezvăluie „ceva esenţial în fiinţă" (Artaud 1997: 145 - 147). Cred că se poate vorbi de o *poetică a metamorfozei* la Artaud şi Stanislavski, în sensul lui Gadamer: se petrece o metamorfoză atunci cînd „ceva este dintr-odată şi în întregime altceva, astfel încît acest altceva (...) este fiinţa sa adevărată, faţă de care fiinţa sa anterioară este nulă. (...) ceea ce exista înainte devine inexistent" (Gadamer 2001: 93). Înregimentată politic, poetica lui Brecht – *Micul Organon* – face *lobby* teatrului – „apel" şi „efectului de *distanţare*" *(Verfremdung)*. Adică – prin decor, gestică, dicţie, prin jocul detaşat, marcînd falia („distanţa") dintre actor şi personajul său, prin adresarea directă către public şi prin schimbarea la vedere a decorurilor – subminează iluzia de viaţă, simulacrul, „minciuna" verosimilă a scenei. Aceasta devine o porta-voce a criticii sociale. Brecht propune un stil de interpretare care răspunde la ceea ce Gadamer înţelege prin *schimbare*, distinctă de „metamorfoză" şi „travesti": "(...) ceea ce se schimbă rămîne, în acelaşi timp, acelaşi lucru şi este reţinut ca atare. Oricît de mare ar fi schimbarea, este vorba despre o schimbare a atributelor (...). Din punct de vedere categorial, orice schimbare (*alloiōsis*) ţine de domeniul calităţii, adică de accidentul unei substanţe" (Gadamer 2001: 93). Aliniat la *Verfremdungseffekt*, actorul brechtian se (pre)schimbă în personaj, dar nu se „metamorfozează": jocul său subliniază această dedublare/ polifonie, replică la „identificarea" pe care o exersează sistematic Stanislavski. Voi reveni la acest aspect.

În *riturile „mimetice"*[1] care nu şi-au pierdut funcţia pragmatică iniţială – de celebrare a unui arhetip, în relaţia lui cu un mit fondator, de evocare a totemului, de invocare magică a vînatului[2] etc. – raportul (dans)actorului ritual cu personajul interpretat este acela pe care Gadamer îl numeşte *metamorfoză*. Prin asumarea unui

[1] V. Ém. Durkheim, "Riturile mimetice şi principiul de cauzalitate", *in* (Durkheim 1995: 322 – 329). O problematică apropiată este vizată în "Omul şi ritul. Dansul care schimbă lumea", *în* (Popa Blanariu 2008: 299-334).

[2] Înaintea expediţiilor cinegetice, ca în *Buffalo Dance* amerindian, în "dansul ursului" la populaţiile Sioux sau înaintea pescuitului etc. Cf. Lévy-Bruhl, "La chasse", " La pêche" in (Lévy-Bruhl 1951).

BDD-A24 © 2009 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)

gestus[3] emblematic – atitudine, mişcări, recuzită etc. – actorul ritual ce imită zeul/ arhetipul/ totemul „este"/ „devine", pentru comunitate, ceea ce întruchipează el, potrivit unui rol codificat prin tradiție (Cassirer 1972: 61). „În orice practică mitică, există un moment în care se efectuează o adevărată *transsubstanțiere*, prin care subiectul acestei acțiuni *se transformă* şi devine zeul sau demonul pe care îl reprezintă. Putem regăsi această trăsătură fundamentală de la exteriorizările cele mai primitive ale viziunii magice asupra lumii pînă la cele mai elevate manifestări ale spiritului religios. (...) Ceea ce execută dansatorul participant la o dramă mitică nu e un simplu spectacol, o piesă oarecare: dansatorul *este* zeul, el *devine* zeul. Toate riturile de vegetație, în particular, în care se celebrează moartea şi reînvierea zeului, exprimă sentimentul esențial al identității, o *identificare* reală. Ceea ce se întîmplă în aceste rituri, ca în majoritatea misteriilor, *nu este o simplă punere în scenă*, *care să imite un eveniment*, *ci însuşi evenimentul*, în desfăşurarea lui imediată: este *drômenon*, un eveniment real şi efectiv, întru totul eficace" (*Ibid*.). *Drômenon* – explică Preuss – înseamnă „de obicei, ceremonie (...) secretă, niciodată reprezentare teatrală" (Preuss 1904, *ap.* Cassirer 1972: 61 – 62). Dansul mascat este „jocul ceremonial culminant în multe sărbători religioase"; el „realizează o simbioză reuşită între corp şi spirit, între excesul senzorio-motric şi tradiția simbolică materializată prin mască. El permite, mai întîi, o *actualizare* intensă şi concretă a sacrului. Atitudinile şi mişcările corpului dansatorului mimează sau stilizează scenariile mitice (dansul lui Shiva, '*Buffalo dance'*-ul indian). Omul care dansează îşi abandonează corpul, prin transă sau prin gestul hieratic, prezenței figurate a zeilor şi *încarnează* forțele cosmice, chtoniene sau cereşti, ale dragostei sau ale morții. (...) Dansul antrenează, de asemeni, o *metamorfoză* a dansatorului care aruncă în aer obişnuințele corporale şi mentale ale vieții (...). Excitația ritmică a corpului, *identificarea* cu divinul prin intermediul simulacrului *măştii* sînt tot attea mijloace pentru a trăi într-o sferă periculoasă şi fascinantă, pentru a ajunge la acel *'cu totul altceva'* " (Wunenburger 2000: 60). Gerardus van der Leeuw – foarte aproape de Rudolf Ottto – desemnează sacrul drept o anume *putere* – de o calitate pe care profanul nu o are, dar din care se poate împărtăşi . (De aici, 'puterile' depozitarilor sacrului: vrăjitorul, preotul, regele, predicatorul, sfîntul, călugărul.) Sacrul e „cu totul altceva, ceva ce surprinde".

[3]*Gestus* se referă, aici, la modul în care este utilizat corpul, aşa încît să aibă o conotatție socială, de *atitudine* față de cineva. De pildă, se poate vorbi despre un *gestus* al mustrării părinteşti (cf. Lessing, *ap.* Pavis 1997: 153). Astfel înțeles, *gestus* diferă de gestul strict individual. Brecht îl defineşte ca atare, în contextul teatrului. Atitudinile pe care le (i)au personajele unele față de altele constituie "ceea ce numim *domeniul gestual*. Atitudinea corpului, intonațiile, jocul de fizionomie sînt determinate de un *gestus* social": personajele se insultă, se complimentează, se pun reciproc la punct şi se povățuiesc unele pe altele etc. (*ap*. Pavis 1997: 153). *Gestus* – explică, în continuare, Pavis – înseamnă fie şi numai "mişcarea cuiva în prezența altcuiva", după un mod(el) social sau doar "corporativ) de comportament. ntr-o piesă – ne lămureşte Brecht – este *gestus* acea "relație fundamentală care influențează comportamentele sociale. Precum servilism, egalitate, violență, viclenie" (Pavis 1997: 153). Adică – un postulat în poetica "noului" teatru al lui Artaud şi Grotowski – gestualitatea teatrală (e) "o hieroglifă a corpului uman şi a celui social"(*Ibid*.).

BDD-A24 © 2009 Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)

Comunitatea intră în legătură cu sacrul prin legămînt, prin celebrarea sacrificiilor şi a misteriilor. Experienţa sacrului este, din punctul de vedere al lui van der Leeuw, *participare* la această putere impresionantă, „o experienţă trăită, care se leagă de acel 'altceva' care uimeşte". Ritul „pantomimic" e destinat a-l *transforma* pe actorul ritual „în orice fel de demon, zeu sau existenţă terestră pe care o interpretează"). Protagonistul ajunge astfel să se „amplifice şi să devină o fiinţă înzestrată cu puteri supranaturale" (Zimmer 1994: 145).

Totemismul – sintetizează Malinowski – prezintă două valenţe, una socială şi alta religioasă. El este „un mod de grupare socială" şi, totodată, „un sistem religios de credinţe şi practici". În aceeaşi privinţă, Em. Durkheim constată:

„Oamenii care se reunesc cu ocazia riturilor cu pricina (mimetice/ totemice, n. n.) cred cu adevărat că *sînt* animale sau plante din specia al cărei nume îl poartă. Ei simt că au o natură vegetală sau animală, iar ea constituie, în accepţia lor, partea esenţială şi deosebită din ei. (...) Totemul este semnul lor de raliere: din acest motiv, (...) îl şi desenează pe propriul trup. Dar nu este mai puţin natural ca ei să încerce să-i semene prin gesturi**,** strigăte**,** atitudini. (...) Australianul caută *să semene cu totemul său*, tot aşa cum *credinciosul din religiile mai avansate caută să semene cu Dumnezeu*. Pentru unul, ca şi pentru celălalt, este o cale de comuniune cu fiinţa sacră, adică cu idealul colectiv pe care ea îl simbolizează. (...) Se pare că *nu există religie fără rituri derivate din acest principiu*" (Durkheim 1995: 328).

În ritual – „jocul cultic" la Gadamer –, are loc un fenomen pe care, împrumutînd şi adaptînd ceea ce spune Claude Lévi-Strauss despre mit (*in* Greimas/ Courtès 1975: 62), îl putem numi "codaj retoric". Semnificaţia *pragmatică*[4] a mitului/ ritului se activează graţie unui schimb permanent între nivelurile de sens: propriu/ figurat, tautegoric/ alegoric, descriptiv/ pragmatic sau – cu dihotomia lui Austin – *constativ*/ *performativ*. E ceea ce spune printre rînduri un colind din Ţara Oltului: „Nu vine cine vine", „Nu vine cine pare" (*ap.* Herseni 1977: 262) . Jocul ritual e un fel aparte de reprezentare. Poate fi supus la o dublă lectură. Pentru observatorul detaşat, el *pare* – gadamerian spus – „travesti" ori numai „schimbare". Pentru participant, el *este*, de fapt, „metamorfoză". „Dumnezeu nu era numai rugat, invocat sau convocat prin mijloace religioase, ci era *adus* prin formule magice (...). Formula 'nu vine cine vine', 'nu vine cine pare' este de esenţă magică, ea provoacă prin incantaţie apariţia lui Dumnezeu. Acesta era coborît din cer (sau de unde era) şi adus în sat cu ajutorul colindelor. Acesta era rolul primordial al colindei în sens de cîntec (incantaţie)" (Herseni 1977: 262). În magia de pretutindeni, bine*cuvîntarea* este literalmente o bine*facere: How to do things with words*, spune Austin**.** Aşa cum o vede filosoful britanic, performativitatea verbală restructurează (doar) socialul. Dar în performarea rituală, miza e ontologică. Acolo, jocul verbal – enunţarea – preia funcţia pragmatică a (portului) măştii. Ambele sînt nişte *acţiuni* – ipostaze ale reprezentării *eficace* – care se răsfrîng în real sau asupra lui. Ceea ce e constitutiv pentru „fiinţa jocului" ritual – ar zice, probabil, Gadamer.

[4] În sensul unei opoziţii consacrate de Morris: *sintactic*/ *semantic*/ *pragmatic.*

BDD-A24 © 2009 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)

„Junii erau juni ca toți junii, dar dacă se spunea în colindă că ei sînt altceva (de exemplu, 'Sfinții lui Crăciun'), era ca şi cum li s-ar fi pus prin cuvinte o mască prin care ei *deveneau* într-adevăr ceea ce *se spunea* (sfinții lui Crăciun). Colacul era colac ca toți colacii, dar dacă se spunea în cuvinte rituale că este 'fața lui Christos', el devenea în ochii credincioşilor într-adevăr 'fața lui Christos'. Dacă cineva era indicat şi cîntat ca Dumnezeu, el devenea o înfățişare a lui Dumnezeu. Se întîmpla la fel ca în cazul omului care îmbrăca o *mască*: el *nu mai era cine era*, *ci ceea ce părea*" (Herseni 1977: 262).

Într-unul din stilurile tradiționale de dans indian, *Kathakali,* interpretul are aceeaşi relație specială cu personajul. Tehnica de aplicare a machiajului este cea mai complicată dintre cele ştiute în India. În virtutea unei convenții/ convingeri egal asumate de către actor şi publicul său, machiajul îl *transformă* realmente pe interpret în zeul ori în demonul pe care-l interpretează. Machiajul odată încheiat, actorul „nu mai este el însuşi. S-a transformat deja în personajul pe care îl joacă. Chiar înainte de a intra în scenă, nimeni nu-i mai spune pe adevăratul nume, dacă fața i-a fost acoperită de machiaj" (Vatsyayan 1974: 25). O străveche practică rituală răzbate pînă azi în această formulă clasică dc spectacol.

Însă drama rituală nu e propriu-zis spectacol. Nu e o punere în scenă „verosimilă", care să „imite" aristotelic (*mimesis)* un eveniment oarecare. Ea e însuşi evenimentul arhetipal, în desfăşurarea lui imediată: *drômenon* (Cassirer 1972: 61 – 62), „transcendență trăită" (Gusdorf 1996: 23). Astfel înțeles – şi în acest context –, „codajul retoric" (Greimas/ Courtès 1975: 62) e una cu „metamorfoza" în sensul lui Gadamer.

II. Reprezentarea polifonică: mască verbală şi joc dramatic

Limba e „o galerie de măşti sau o garderobă" (Ch. Bally)

Semnalată de Mihail Bahtin în (ceea ce numeşte el) „limbajul romanului", *polifonia* – rezultanta mai multor „voci" (narative) – e reconsiderată astăzi, dintr-o perspectivă (pragma-)lingvistică. Roman Jakobson[5] şi Émile Benveniste[6] au nuanțat destul de mult interpretarea lingvistică a persoanei, mai ales a primeia. Sprijinindu-se pe observațiile lui Charles Bally, Oswald Ducrot analizează polifonia în relație cu *actul de vorbire*[7]. El deosebeşte *subiectul vorbitor* de *locutor*

[5] Roman Jakobson atrage atenția că persoana întîi marchează identitatea dintre protagonistul enunțului şi agentul enunțării. *Eu* face parte din acea categorie de unități gramaticale care, aparținînd codului limbii, reclamă totodată referința la un mesaj (Jakobson 1963: 176 – 196).

[6] Pentru Benveniste, pronumele personale "se deosebesc de toate desemnările articulate în limbă" prin faptul că ele nu trimit "nici la un concept, nici la un individ" astfel determinat. De pildă, pronumele *eu* se referă „la ceva foarte special, entitate *exclusiv* lingvistică*: eu* se referă la actul de discurs individual în care este pronunțat şi-l desemnează pe locutor. Este un termen care nu poate fi identificat decît în (...) *instanța discursivă* şi care nu are decît referință actuală (s.n.)" (Benveniste 2000,.I: 248).

[7] Cf. "Énonciation et polyphonie chez Charles. Bally", *în* (Ducrot 1989: 165 –191).

BDD-A24 © 2009 Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)

şi *enunţiator*. Ultimii doi sînt constructe teoretice, textual-discursive. Numai primul corespunde unei entităţi empirice, „reale". Inexistenţa unor „mărci explicite ale polifoniei" face ca enunţiatorii să fie *potenţiali (*Vlad 2003: 126). Detectarea – chiar „construcţia" – enunţiatorilor îi revine destinatarului/ interlocutorului. Aranjamentul polifonic al "vocilor" e întrucîtva subiectiv. Cît priveşte mecanismul discursiv şi semnificaţia lui pragmatică, polifonia face obiectul unei negocieri între autorul enunţului/ enunţării şi destinatar.

Multiplicarea „vocilor" care se fac auzite într-unul şi acelaşi enunţ atrage înţelegerea lui ca structură dramatizată. „Locutorul pune în scenă enunţiatorii" (Ducrot 1989: 177). Reamintim că pentru Ducrot (care acomodează la propriile vederi funcţiile enunţiative identificate de Ch. Bally), locutorul este responsabil de întreaga enunţare. Enunţiatorii constituie "originea punctelor de vedere exprimate prin enunţare". Iar „subiectul vorbitor" (distinct de locutor) este autorul lui efectiv. Subiectul vorbitor nu poate influenţa structura semantică a enunţării. Însă rolurile de locutor şi enunţiator sînt înscrise în ea (Ducrot 1989: 181). Delimitînd subiectul vorbitor de locutor, Ducrot distinge „locutorul ca atare" (*locuteur en tant que tel*) de „locutor ca prezenţă în lume" (*locuteur en tant que être du monde*). Cel dintîi (L) este numai o funcţie discursivă: „responsabil al enunţării" şi luat în considerare ca posesor al acestei unice proprietăţi. Cel de-al doilea (λ) este o „persoană"; poate să prezinte interes şi sub alte aspecte. De pildă, într-un enunţ autocritic, L se afirmă devalorizîndu-l pe λ. Ironia, de asemeni, are structură polifonică: locutorul preia numai maniera de expresie a enunţiatorului, dar nu şi punctul lui de vedere. Ca produs al dedublării instanţei discursive – ceea ce Bally numeşte „dedublarea personalităţii" – a fost interpretată minciuna. Locutorul este, în acelaşi timp, sursa „a două gîndiri diferite: a sa şi o alta pe care o comunică drept a sa"[8]. Dedublarea îi apare lui Bally inerentă expresiei: „perpetua posibilitate de separare între ceea ce *gîndim* cu adevărat şi ceea ce *comunicăm*"(*ibidem*). Ansamblul de fraze pe care ni-l pune la dispoziţie limba este – pentru Bally – „o galerie de măşti sau o garderobă", care ne îngăduie să jucăm diferite personaje. Chiar atunci cînd acestea corespund la ceea ce Bally numeşte "gîndire reală", ele rămîn, totuşi, nişte "personaje" (*ibidem*). Nimic mai mult.

III. „Anarhia eurilor" şi „mistica maiestăţii". Pentru o pragma-semantică a reprezentării rituale

Referindu-se la semantismul persoanei întîi într-un text narativ, Ém. Benveniste vorbea despre *anarhia eurilor*. Pronumele *eu* – observa Benveniste – nu se referă la un individ anume, pentru că atunci „ar fi vorba (...) în practică de o anarhie: cum se poate raporta acelaşi termen la orice individ, definindu-l, în acelaşi timp, în specificitatea sa?" (Benveniste 2000: 248). *Eu* acoperă diverse valori pragma-semantice, în cadrul aceluiaşi enunţ verbal. Benveniste trimitea numai la domeniul

[8] Cf. Bally, *ap.* O. Ducrot, "Énonciation et polyphonie chez Charles Bally", *in Logique*, *structure*, *énonciation*, p. 173.

BDD-A24 © 2009 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)

verbalului. Totuşi, (aproape) acelaşi mecanism discursiv poate fi descoperit în ritul mimetic, în funcţionarea ceremonială a măştii/ rolului. În reprezentarea rituală, „anarhia eului" e dublată de – cu un calc după Benveniste – *anarhia temporalităţii*. Fenomenul e relevant pentru ceea ce Rudolf Otto numea *mistica maiestăţii*: „depreciere" – chiar „anihilare" – a eului şi, totodată, „afirmarea realităţii unice şi absolute a transcendentului", „creatura nefiind ceva deplin real, esenţial" (Otto 1992: 29). Premisa ar fi asumarea – „sentimentul" – „stării de creatură" ca „reflex în conştiinţa de sine al sentimentului obiectului *numinos*" (Otto 1992: 26). La antipod, e poetica teatrală a lui Brecht, întemeiată pe „efectul de distanţare": îndepărtare critică a actorului şi a publicului de personaj, exacerbarea *eului* interpretului (şi cel al spectatorului) în raport cu situaţia dramatică. La Brecht, miza este incitarea reflecţiei publicului asupra unor aspecte sociale.

În ce ar consta – în ritual – dubla „anarhie" a eului şi a temporalităţii? Prezentul performării rituale e înlocuit de (a)temporalitatea acţiunii mitice (*in illo tempore*). Reprezentarea dramei rituale implică o criză periodică a realului. Scena ritului e invadată de un „cu totul altceva", de „altceva care uimeşte". E sacrul sau *numinos* în sensul lui Rudolf Otto: forţă iraţională şi eficace, „dincolo de bine şi de rău". Fiinţa (dans)actorului e (în)locuită de esenţa arhetipului, într-o experienţă pe care Georges Gusdorf o numea „transcendenţă trăită" (Gusdorf 1996: 23), iar Eliade, „ruptură de nivel ontologic" (transcendere). Ea e destul de aproape de vechiul *enthousiasmos*. Structura polifonică a discursului ritual se sprijină pe o astfel de „anarhie a eurilor": un *eu* comun (profan) şi *Eul* sacru, manifestate de acelaşi individ. Reprezentarea rituală face posibilă transcenderea unui nivel ontologic: a-l recupera pe *eu* ca *Eu* esenţial. Paradoxal, această "anarhie" a instanţei discursive garantează – şi revelează – *ordinea* socială. Nu alta e funcţia măştii/ identificării totemice[9] (Durkheim 1995: 322 - 329).

Efectul polifonic poate decurge din multiplicarea, dedublarea sau disimularea instanţei enunţiative (Vlad 2003: 127). Ceea ce poate pune interlocutorul în situaţia de a depista cu anume dificultate rolurile discursive. Dedublarea – „anarhia eurilor"– se realizează prin coexistenţa mai multor roluri semantice în aceeaşi structură expresivă. O unică instanţă enunţiativă „ascunde două stadii ale aceleiaşi fiinţe" (Vlad 2003: 128). Aceasta duce la ambiguităţi (Vlad 2003: 128). Decalajul temporal dintre actul – totdeauna prezent – al enunţării şi actul enunţului poate genera ambiguitatea referenţială a categoriei lingvistice a persoanei. De pildă, „coexistenţa mărcilor (*identitate*; *alteritate*) în structura semică a lui *eu*" (Vlad 2003: 128). Acelaşi semn lingvistic trimite la un referent eterogen: stadii succesive ale unui *eu* generic, variabil în timp. (Pascal rezumă paradoxal: „Nimeni nu diferă de altcineva mai mult decît de el însuşi în decursul timpului".) Actorul ritual reprezintă o istorie sacră. El este, în acelaşi timp, locutorul (care preia responsabilitatea enunţării globale) şi enunţiatorul (personajul sacru, actualizat prin ritual). De astă dată, o singură instanţă enunţiativă „ascunde"/ manifestă două

[9] V. *supra*.

BDD-A24 © 2009 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)

aspecte ontologice. Pe durata ritului, arhetipul însuşi se întrupează în (dans)actorul ritual, a cărui personalitate o substituie. În ce constă, în ritual, anarhia temporalităţii? Din punctul de vedere al participantului – şi aici e marea deosebire faţă de orice depănare de poveşti profane –, un decalaj temporal între actul enunţului (săvîrşirea hieroistoriei) şi actul enunţării (rememorarea ei rituală) nu există. În drama sacră, prezentul enunţării coincide cu prezentul enunţului. Pentru „gîndirea sălbatică" (Lévi-Staruss 1970), rememorarea ceremonială a mitului – prin (re)povestire sau reprezentare – declanşează întoarcerea *efectivă in illo tempore* (Eliade 1978: 19 – 20). „Eterna reîntoarcere" – posibilă prin mit şi rit – anulează succesivitatea şi, într-un anume fel, 'boicotează istoria". Decalajul temporal dintre *illud tempus* şi cursul istoriei există numai pentru un *observator* detaşat. Practicantul (*participantul)* – implicat, convins de eficienţa actului ritual – re(a)duce timpul curent al săvîrşirii ritului la momentul inaugural al lumii. El se aşază întotdeauna în momentul zero al istoriei.

Pe scena ritului, *masca* instaurează un (supra)*Eu* arhetipal, a cărui „captare" se încearcă. Potrivit gîndirii mitice, *eul* individual e în mod necesar întemeiat pe acest (supra)*Eu* generic. Primul e vizat în măsura în care poate da seamă despre cel de-al doilea: îl asumă/ interiorizează/ manifestă[10]. E ceea ce lasă de înţeles Durkheim în analiza reprezentării totemice, din care deja am citat (Durkheim 1995: 322 – 329). E o diferenţă destul de mare între funcţia pe care o are masca – înţelesă *lato sensu*, ca ansamblu de tehnici substitutive – în ceremonialul sacru şi în jocul desacralizat. Chiar în carnavalul primitiv – formă originară, sacră a sărbătorii – masca şi elementele asociate ei evocă un principiu de Ordine şi identitate. Carnavalul arhaic are o funcţie pragmatică, pe care o va pierde ulterior, în favoarea celei de divertisment spectaculos.

Cît despre ceea ce numeam *anarhia temporalităţii*, practica sărbătorii e încă un exemplu. Sărbătoarea arhaică se desfăşoară în doi timpi ce reeditează simbolic două stadii ale lumii. Ceea ce semnalează un izomorfism între social şi cosmic (Eliade 1991, Eliade 1992, Eliade 1994). Actul creator separă haosul precosmogonic (*coincidentia oppositorum*) de lumea cosmotică, disciplinată de un principiu al Ordinii (precum Logosul demiugic). Sărbătoarea arhaică se desfăşoară în acelaşi tempo dual. Devălmăşia carnavalului, provocată de suspendarea tabuurilor, a normelor ce reglementează îndeobşte viaţa socială, recuperează simbolic starea precosmogonică. Revenirea postcarnavalescă la comportamente admise corespunde „facerii" lumii. De fapt, refacerii ei simbolice. Reluînd periodic alternanţa creat/ increat (cosmos/ haos), sărbătoarea regenerează lumea şi omul.

Integrată carnavalului sacru, primitiv, *masca* e, aşadar, un principiu de ordine şi identitate. În formele tîrzii, desacralizate şi (prin raportare la vechile conţinuturi)

[10] Înţelepciunea tradiţională a Indiei distinge două aspecte ale conştiinţei: "*eul* individual" şi "*Eul*, conştiinţa cosmică" (Tucci 1995: 10). Ţinta înţeleptului/ iniţiatului e de a recuceri "conştiinţa de Sine, conştiinţa unui *eu* care nu e, firește, *eul* individual, ci *Eul*, conştiinţa cosmică din care izvorăşte totul şi la care se întoarce totul" (Tucci 1995: 10). Primul e "camuflat" – termen prin care Eliade surprinde natura relaţiei dintre sacru şi profan – în cel de al doilea.

BDD-A24 © 2009 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)

desemantizate ale carnavalului, masca nu mai exprimă decît plăcerea jocului profan. În primul caz, procedeele substitutive sînt condiția eficienței lui *ludus sacer*. În cel de-al doilea, ele s-au desemantizat şi țin de gratuitatea ludicului comun. În divertismentele dansante ale secolului al XVII-lea, figuranții purtau însemnele rolului lor (lira sau furca, de pildă). Un accesoriu obligatoriu era masca (grațioasă ori grotescă). Ea dădea participanților „personalitate teatrală", supraviețuind ca o „reminiscență a mascaradelor" (Urseanu 1967: 56). Ruptă de un context cultic şi golită de sensul ritual originar, masca nu mai este decît o emblemă pentru *dramatis personae*. Refuncționalizată astfel, ea capătă o nouă valoare semantică. De la sacru la profan, acesta e, într-o anumită măsură, drumul artei înseşi.

Bibliografie

Artaud, Antonin, 1997, *Teatrul şi dublul său,* traducere de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu, postfața şi selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj

Austin, John Langshaw, 1970, *Quand dire, c' est faire,* traduction de l'anglais par Gilles Lane, Seuil, Paris

Bahtin, Mihail, 1982, *Probleme de literatură şi estetică*, trad. de N. Iliescu, Editura Univers, Bucureşti

Banu, George, 1975, "În căutarea specificului teatral", *in* Tonitza-Iordache, Mihaela şi Banu, George, *Arta teatrului. Studii teoretice şi antologie de texte*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti

Banu, George, 1997, "Omul spațiului gol" (cuvânt înainte), *in* Peter Brook, *Spațiul gol,* 5 – 16.Editura UNITEXT, Bucureşti

Benveniste, Ém., 2000, *Probleme de lingvistică generală*, vol. I – II, traducere de Lucia Magdalena Dumitru, Editura Teora, Bucureşti

Borie, Monique, 2004, *Antonin Artaud. Teatrul şi întoarcerea la origini. O abordare antropologică,* traducere de Ileana Littera, Editura Polirom, Iaşi, Editura UNITEXT, Bucureşti

Brecht, Bertolt, 1958, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti

Brook, Peter, 1997, *Spațiul gol,* traducere de Marian Popescu, prefață de George Banu, Editura UNITEXT, Bucureşti

Caillois, Roger, 2006, *Omul şi sacrul,* ed. a doua, traducere de Dan Petrescu, Editura Nemira & Co, Bucureşti

Carpov, Maria, 1978, *Introducere la semiologia literaturii*, Editura Univers, Bucureşti

Cassirer, Ernst., 1972, *La Philosophie des formes symboliques*, t. II, traducere din limba germană de J. Lacoste, Minuit, Paris

Codoban, Aurel, 1998, *Sacru şi ontofanie. Pentru o nouă filosofie a religiilor*, Editura Polirom, Iaşi

Dodds, E.R., 1998, *Grecii şi iraționalul,* traducere de Catrinel Pleşu, Editura Polirom, Iaşi

Ducrot, Oswald (coord.), 1981, *L'Argumentation*, Presses Universitaires de Lyon

Ducrot, Oswald, 1989, *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Minuit, Paris

BDD-A24 © 2009 Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)

Ducrot, Oswald, 1972, "De Saussure à la philosophie du langage" (Prefață). În John R. Searle, *Les Actes de langage,* Hermann , Paris
Dumézil, Georges, 1992, "Prefață" la Mircea Eliade, 1992, *Tratat de istoria religiilor*, Editura Humanitas, Bucureşti
Durkheim, Emile, 1995, *Formele elementare ale vieții religioase,* traducere de Magda Jeanrenaud şi Silviu Lupescu, Editura Polirom, Iaşi
Eliade, Mircea. 1978, *Aspecte ale mitului,* traducere de P. G. Dinopol, Editura Univers, Bucureşti
Eliade, Mircea, 1991, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, visuri şi mistere*, traducere de M. Ivănescu şi C. Ivănescu, Editura Ştiințifică, Bucureşti
Eliade, Mircea, 1992, *Sacrul şi profanul,* traducere de R. Chira, Editura Univers, Bucureşti
Eliade, Mircea, 1994, *Imagini şi simboluri,* traducere de Al. Beldescu, Editura Humanitas, Bucureşti
Gadamer, Hans-Georg, 2001, "Jocul ca fir călăuzitor al explicitării hermeneutice", 86 - 110. În Gadamer, *Adevăr şi metodă,* traducere de Gabriel Cercel şi Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, Bucureşti
Greimas, A.J., Courtès, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris
Gusdorf , Georges, 1996, *Mit şi metafizică*, Editura Amarcord, Timişoara
Grotowski, Jerzy, 1998, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu şi Mirela Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, Bucureşti
Herseni, Traian, 1977, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Editura Dacia, Cluj-Napoca
Huizinga, Johan, 1998, *Homo ludens,* traducere de H.R. Radian, Editura Humanitas, Bucureşti
Jakobson, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris
Lévi-Strauss, Claude, 1995, *Mitologice (I). Crud şi gătit,* traducere de Ioan Pânzaru, Editura Babel, Bucureşti
Lévi-Strauss, Claude, 1970, *Gîndirea sălbatică. Totemismul azi*, Editura Ştiințifică, Bucureşti
Maisonneuve, J., 1998, *Les Rituels*, 1988, PUF, Paris
Munteanu, Romul, 1966, *Brecht*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti
Otto, Rudolf, 1992, *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului şi despre relația lui cu raționalul,* traducere de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj
Pavis, Patrice, 1995, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Liège,
Piatkowski, Adelina, 1998, *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*, Editura Polirom, Iaşi
Popa Blanariu, Nicoleta, 2008, *Cînd gestul rupe tăcerea. Dansul şi paradigmele comunicării*. Iaşi, Fides
Popa Blanariu, Nicoleta, 2007, "Gestul ritual: logos mitic şi act de limbaj"*,* in *Travaux du Colloque* "*L'Homme et le mythe* (1 – 3 novembre 2007)", Suceava, p. 303 – 313
Sadoveanu, Ion Marin, 1972, *Drama şi teatrul religios în Evul Mediu*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti
Searle, John R., 1972, *Les Actes de langage*, Hermann, Paris
Searle, John R., 2000, *Realitatea ca proiect social,* traducere de Andreea Deciu, prefață de Monica Spiridon, Editura Polirom, Iaşi

BDD-A24 © 2009 Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)

Tonitza-Iordache, Mihaela şi Banu, George, 1975, *Arta teatrului. Studii teoretice şi antologie de texte*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti
Tucci, G., 1995, *Teoria şi practica mandalei – cu referire specială la psihologia modernă a adâncurilor*, trad. de I. Milea, Editura Humanitas, Bucureşti
Ubersfeld, Anne, 1977, *Lire le théâtre,* vol. I, Éditions sociales, Paris
Ubersfeld, Anne, 1981, *L'École du spectateur. Lire le théâtre,* vol. II, Éditions sociales, Paris
Urseanu, T., Ianegic, I., Ionescu, L., 1967, *Istoria baletului*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti
Van Gennep, A., 2000, *Totemismul, starea actuală a problemei totemice,* traducere de C.I. Berdan, Editura Polirom, Iaşi
Vatsyayan, K., 1974, *Indian Classical Dance,* published by The Director Publication Division Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, New Delhi
Vernant, Jean-Pierre, 1995, *Mit şi religie în Grecia antică,* traducere de M. Gramatopol, Editura Meridiane, Bucureşti
Vernant, Jean-Pierre, 1995, *Mit şi gîndire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică,* traducere de Zoe Petre şi Andrei Niculescu, cuvânt înainte de Zoe Petre, Editura Meridiane, Bucureşti
Vlad, Carmen, 2003, *Textul-aisberg. Teorie şi analiză lingvistico-semiotică,* Casa Cărții de Ştiință, Cluj
Wunenburger, Jean-Jacques, 2000, *Sacrul,* traducere de M. Căluț, Editura Dacia, Cluj
Zimmer, Heinrich, 1994, *Mituri şi simboluri în civilizația indiană,* traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, Bucureşti

BDD-A24 © 2009 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 12:59:50 UTC)