

## Un *eu* anarchic. Efecte polifonice în rit și 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 «dédoublément», 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) dédoublément: 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 dédoublément.*

*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.*

La antipodul lui Stanislavski, Brecht recomandă și teoretizează „efectul de distanțare”, conferindu-i conotații ideologice. Dar în riturile așa-zis *mimetice*, identificarea interpretului cu rolul este obligatorie. E o condiție de „reușită” a actului ritual. Într-un astfel de context, „*identificare*” și „*distanțare*” sunt categorii *fuzzy*. *Alternativ ambelor, conceptul de „polifonie” pune în evidență unul și același 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 aceleași categorii descriptive, împrumutate din pragmatolingvistică. Ele sînt deopotrivă pertinente pentru identificarea programatică și pentru „efectul de distanțare”.* Prima, așa cum se manifestă ea în ritul „mimetic” și în poetica lui Stanislavski (*Munca actorului cu el însuși*). Cel de al doilea, specific pentru teatrul tradițional al Extremului Orient, din care se inspiră Bertolt Brecht. Între actor și personaj e raportul dintre locutor și enunțiator: primul îl pune în scenă pe cel de-al doilea. Locutorul își poate asuma enunțiatorul cu punctul lui de vedere. Sau se „distanțează” de acesta, ca în discursul ironic, în cel mincinos ori în poetica lui Brecht (*Micul Organon*). Aceasta derivă programatic din *Verfremdungseffekt* („efectul de distanțare”). Totuși, chiar în identificarea rituală, se poate vorbi – din perspectiva *participantului* – de un fel aparte de dedublare: în primul rînd, una *temporală*, corelată (a)temporalității specifice mitului. (Acesta e – loc deja comun în antropologie – povestea unor fapte întemeietoare, petrecute *in illo tempore* și reprezentate ritual.) În al doilea rînd, e vorba despre o altfel de dedublare: una asimilată preinsei mutații de condiție *ontologică* pe care ar suporta-o actorul ritual. Adică – după Eliade – are loc o „ruptură de nivel ontologic”: transgresare a condiției comune în circumstanțe rituale, grație legăturii cu *numinosul*. Analiza trebuie să distingă perspectiva *observatorului* de cea a *participantului*. *Conceptul de polifonie poate surprinde – grație rolurilor discursive pe care le implică – dialectica particulară a identificării și a distanțării în reprezentarea dramatică, fie ea joc teatral sau cultic.*

Între polifonia rituală și „efectul de distanțare” brechtian e distanța dintre „dedublarea” oricărui limbaj – așa cum o înțelege Bally – și disimularea din enunțul ironic.

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

În spectacolul de teatru, relația actorului cu personajul pe care îl interpretează – felul în care îl joacă/ „trăiește”/ „arată”/ demontează/ denunță în fața 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 comunității*”). Se poate spune că de la teatrul clasic la Stanislavski, Artaud și Brecht, reprezentația dramatică – și felul cum așază ea raportul actor-personaj-public – ia una din cele trei forme sub care, tot după Gadamer (2001: 93 -100), se înfățișează jocul reprezentării: *travesti, metamorfoză, schimbare*. Primul e adesea confundat – ceea ce e discutabil – cu esența teatrului: „*Cel care este travestit nu dorește să fie recunoscut, ci să apară și*

să treacă drept altcineva.(...) Din câte se pare, cel care joacă în acest mod (...) tăgăduiește continuitatea sa cu sine însuși. În realitate, (...) el își rezervă sieși această continuitate, refuzînd-o celorlalți pentru care joacă” (Gadamer 2001: 93). Pentru Stanislavski și Artaud, rostul teatrului este, într-un fel sau altul, tocmai „metamorfoza” interpretului și/ sau a publicului: fie o necesară „mutație” psihonoțională, cum crede autorul *Muncii actorului cu sine însuși*; fie o transformare „metafizică”, „spirituală”, dar tot cu un suport psihologic, așa cum n-a încetat să experimenteze Artaud, adeptul „teatrului cruzimii” ca „teatru alchimic” (Artaud 1997: 147 – 151). Actorul ideal al lui Stanislavski își joacă – „trăiește” – personajul, ca și cum nu ar mai avea, în afara scenei și a rolului, propria lui viață. Ceea ce Stanislavski numește „singurătate în public”. „Miturile mecanice ale vieții 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 esențial în ființă” (Artaud 1997: 145 - 147). Cred că se poate vorbi de o *poetică a metamorfozei* la Artaud și Stanislavski, în sensul lui Gadamer: se petrece o metamorfoză atunci cînd „ceva este dintr-odată și în întregime altceva, astfel încît acest altceva (...) este ființa sa adevărată, față de care ființa sa anterioară este nulă. (...) ceea ce exista înainte devine inexistent” (Gadamer 2001: 93). Înregimentată politic, poetica lui Brecht – *Micul Organon* – face *lobby* teatrului – „apel” și „efectului de *distanțare*” (*Verfremdung*). Adică – prin decor, gestică, dicție, prin jocul detașat, marcînd falia („distanța”) dintre actor și personajul său, prin adresarea directă către public și prin schimbarea la vedere a decorurilor – subminează iluzia de viață, 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 înțelege prin *schimbare*, distinctă de „metamorfoză” și „travesti”: “(...) ceea ce se schimbă rămîne, în același timp, același lucru și este reținut ca atare. Oricît de mare ar fi schimbarea, este vorba despre o schimbare a atributelor (...). Din punct de vedere categorial, orice schimbare (*alloiōsis*) ține de domeniul calității, adică de accidentul unei substanțe” (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”*<sup>1</sup> care nu și-au pierdut funcția pragmatică inițială – de celebrare a unui arhetip, în relația lui cu un mit fondator, de evocare a totemului, de invocare magică a vînatului<sup>2</sup> etc. – raportul (dans)actorului ritual cu personajul interpretat este acela pe care Gadamer îl numește *metamorfoză*. Prin asumarea unui

<sup>1</sup> V. Ém. Durkheim, “Riturile mimetice și principiul de cauzalitate”, in (Durkheim 1995: 322 – 329). O problematică apropiată este vizată în “Omul și ritul. Dansul care schimbă lumea”, in (Popa Blanariu 2008: 299-334).

<sup>2</sup> Înaintea expedițiilor cinegetice, ca în *Buffalo Dance* amerindian, în “dansul ursului” la populațiile Sioux sau înaintea pescuitului etc. Cf. Lévy-Bruhl, “La chasse”, “La pêche” in (Lévy-Bruhl 1951).

*gestus*<sup>3</sup> emblematic – atitudine, mișcări, 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* și 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 și reînvierea zeului, exprimă sentimentul esențial al identității, o *identificare* reală. Ceea ce se întâmplă în aceste rituri, ca în majoritatea misteriilor, *nu este o simplă punere în scenă, care să imite un eveniment, ci însuși evenimentul*, în desfășurarea lui imediată: este *drômenon*, un eveniment real și efectiv, într-un tot eficient” (*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 reușită între corp și spirit, între excesul senzorio-motric și tradiția simbolică materializată prin mască. El permite, mai întîi, o *actualizare* intensă și concretă a sacrului. Atitudinile și mișcările corpului dansatorului mimează sau stilizează scenariile mitice (dansul lui Shiva, ‘*Buffalo dance*’-ul indian). Omul care dansează își abandonează corpul, prin transă sau prin gestul hieratic, prezenței figurate a zeilor și *încarnează* forțele cosmice, chthoniene sau cerești, ale dragostei sau ale morții. (...) Dansul antrenează, de asemeni, o *metamorfoză* a dansatorului care aruncă în aer obișnuințele corporale și mentale ale vieții (...). Excitația ritmică a corpului, *identificarea* cu divinul prin intermediul simulacrului *măștii* sînt tot attea mijloace pentru a trăi într-o sferă periculoasă și fascinantă, pentru a ajunge la acel ‘*cu totul altceva*’ ” (Wunenburger 2000: 60). Gerardus van der Leeuw – foarte aproape de Rudolf Otto – desemnează sacrul drept o anume *putere* – de o calitate pe care profanul nu o are, dar din care se poate împărtăși. (De aici, ‘puterile’ depozitarilor sacrului: vrăjitorul, preotul, regele, predicatorul, sfîntul, călugărul.) Sacrul e „cu totul altceva, ceva ce surprinde”.

---

<sup>3</sup>*Gestus* se referă, aici, la modul în care este utilizat corpul, așa încît să aibă o conotație socială, de *atitudine* față de cineva. De pildă, se poate vorbi despre un *gestus* al muștrării părintești (cf. Lessing, *ap.* Pavis 1997: 153). Astfel înțeles, *gestus* diferă de gestul strict individual. Brecht îl definește 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 și se povățuiesc unele pe altele etc. (*ap.* Pavis 1997: 153). *Gestus* – explică, în continuare, Pavis – înseamnă fie și numai “mișcarea cuiva în prezența altcuiva”, după un mod(el) social sau doar “corporativ) de comportament. ntr-o piesă – ne lămurește 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 și Grotowski – gestualitatea teatrală (e) “o hieroglifă a corpului uman și a celui social” (*Ibid.*).

Comunitatea intră în legătură cu sacrul prin legământ, prin celebrarea sacrificiilor și a misterilor. Experiența sacrului este, din punctul de vedere al lui van der Leeuw, *participare* la această putere impresionantă, „o experiență trăită, care se leagă de acel ‘altceva’ care uimește”. Ritul „pantomimic” e destinat a-l *transforma* pe actorul ritual „în orice fel de demon, zeu sau existență terestră pe care o interpretează”). Protagonistul ajunge astfel să se „amplifice și să devină o ființă înzestrată cu puteri supranaturale” (Zimmer 1994: 145).

*Totemismul* – sintetizează Malinowski – prezintă două valențe, una socială și alta religioasă. El este „un mod de grupare socială” și, totodată, „un sistem religios de credințe și practici”. În aceeași privință, 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 accepția lor, partea esențială și deosebită din ei. (...) Totemul este semnul lor de raliere: din acest motiv, (...) îl și desenează pe propriul trup. Dar nu este mai puțin natural ca ei să încerce să-i semene prin gesturi, strigăte, atitudini. (...) Australianul caută *să semene cu totemul său*, tot așa cum *credinciosul din religiile mai avansate caută să semene cu Dumnezeu*. Pentru unul, ca și pentru celălalt, este o cale de comuniune cu ființa 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 și adaptînd ceea ce spune Claude Lévi-Strauss despre mit (*in* Greimas/ Courtès 1975: 62), îl putem numi “codaj retoric”. Semnificația *pragmatică*<sup>4</sup> a mitului/ritului se activează grație 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 Țara 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 detașat, 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 esență magică, ea provoacă prin incantație apariția lui Dumnezeu. Acesta era coborît din cer (sau de unde era) și adus în sat cu ajutorul colindelor. Acesta era rolul primordial al colindei în sens de cîntec (incantație)” (Herseni 1977: 262). În magia de pretutindeni, *binecuvîntarea* este literalmente o *binefacere*: *How to do things with words*, spune Austin. Așa cum o vede filosoful britanic, performativitatea verbală restructurează (doar) socialul. Dar în performarea rituală, miza e ontologică. Acolo, jocul verbal – enunțarea – preia funcția pragmatică a (portului) măștii. Ambele sînt niște *acțiuni* – ipostaze ale reprezentării *eficace* – care se răsfrîng în real sau asupra lui. Ceea ce e constitutiv pentru „ființa jocului” ritual – ar zice, probabil, Gadamer.

---

<sup>4</sup> În sensul unei opoziții consacrate de Morris: *sintactici/ semantici/ pragmatici*.

„Junii erau juni ca toți junii, dar dacă se spunea în colindă că ei sînt altceva (de exemplu, ‘Sfinții lui Crăciun’), era ca și 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 credincioșilor într-adevăr ‘fața lui Christos’. Dacă cineva era indicat și cîntat ca Dumnezeu, el devenea o înfățișare 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 aceeași relație specială cu personajul. Tehnica de aplicare a machiajului este cea mai complicată dintre cele știute în India. În virtutea unei convenții/ convingeri egal asumate de către actor și 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 însuși. 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 de 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 însuși evenimentul arhetipal, în desfășurarea lui imediată: *drômenon* (Cassirer 1972: 61 – 62), „transcendență trăită” (Gusdorf 1996: 23). Astfel înțeles – și în acest context –, „codajul retoric” (Greimas/ Courtès 1975: 62) e una cu „metamorfoza” în sensul lui Gadamer.

## II. Reprezentarea polifonică: mască verbală și joc dramatic

*Limba e „o galerie de măști sau o garderobă”* (Ch. Bally)

Semnalată de Mihail Bahtin în (ceea ce numește el) „limbajul romanului”, *polifonia* – rezultanta mai multor „voci” (narative) – e reconsiderată astăzi, dintr-o perspectivă (pragma-)lingvistică. Roman Jakobson<sup>5</sup> și Émile Benveniste<sup>6</sup> 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*<sup>7</sup>. El deosebește *subiectul vorbitor de locutor*

---

<sup>5</sup> Roman Jakobson atrage atenția că persoana întîi marchează identitatea dintre protagonistul enunțului și 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).

<sup>6</sup> 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 și-l desemnează pe locutor. Este un termen care nu poate fi identificat decît în (...) *instanța discursivă* și care nu are decît referință actuală (s.n.)” ( Benveniste 2000, I: 248).

<sup>7</sup> Cf. “Énonciation et polyphonie chez Charles. Bally”, *în* (Ducrot 1989: 165 –191).

și enunțiator. Ultimii doi sînt constructe teoretice, textual-discursive. Numai primul corespunde unei entități empirice, „reale”. Inexistența unor „mărci explicite ale polifoniei” face ca enunțiatorii să fie *potențiali* (Vlad 2003: 126). Detectarea – chiar „construcția” – enunțiatorilor îi revine destinatarului/ interlocutorului. Aranjamentul polifonic al “vocilor” e întrucîtva subiectiv. Cît privește mecanismul discursiv și semnificația lui pragmatică, polifonia face obiectul unei negocieri între autorul enunțului/ enunțării și destinatar.

Multiplicarea „vocilor” care se fac auzite într-unul și același enunț atrage înțelegerea lui ca structură dramatizată. „Locutorul pune în scenă enunțiatorii” (Ducrot 1989: 177). Reamintim că pentru Ducrot (care acomodează la propriile vederi funcțiile enunțiative identificate de Ch. Bally), locutorul este responsabil de întreaga enunțare. Enunțiatorii constituie “originea punctelor de vedere exprimate prin enunțare”. Iar „subiectul vorbitor” (distinct de locutor) este autorul lui efectiv. Subiectul vorbitor nu poate influența structura semantică a enunțării. Însă rolurile de locutor și enunțiator 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 prezență în lume” (*locuteur en tant que être du monde*). Cel dintîi (L) este numai o funcție discursivă: „responsabil al enunțării” și luat în considerare ca posesor al acestei unice proprietăți. Cel de-al doilea ( $\lambda$ ) este o „persoană”; poate să prezinte interes și sub alte aspecte. De pildă, într-un enunț autocritic, L se afirmă devalorizîndu-l pe  $\lambda$ . Ironia, de asemeni, are structură polifonică: locutorul preia numai maniera de expresie a enunțiatorului, dar nu și punctul lui de vedere. Ca produs al dedublării instanței discursive – ceea ce Bally numește „dedublarea personalității” – a fost interpretată minciuna. Locutorul este, în același timp, sursa „a două gîndiri diferite: a sa și o alta pe care o comunică drept a sa”<sup>8</sup>. Dedublarea îi apare lui Bally inerentă expresiei: „perpetua posibilitate de separare între ceea ce *gîndim* cu adevărat și ceea ce *comunicăm*” (*ibidem*). Ansamblul de fraze pe care ni-l pune la dispoziție limba este – pentru Bally – „o galerie de măști sau o garderobă”, care ne îngăduie să jucăm diferite personaje. Chiar atunci cînd acestea corespund la ceea ce Bally numește “gîndire reală”, ele rămîn, totuși, niște “personaje” (*ibidem*). Nimic mai mult.

### III. „Anarhia eurilor” și „mistica maiestății”. 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 același termen la orice individ, definindu-l, în același timp, în specificitatea sa?” (Benveniste 2000: 248). *Eu* acoperă diverse valori pragma-semantice, în cadrul aceluiași enunț verbal. Benveniste trimitea numai la domeniul

---

<sup>8</sup> Cf. Bally, *ap.* O. Ducrot, “Énonciation et polyphonie chez Charles Bally”, in *Logique, structure, énonciation*, p. 173.

verbalului. Totuși, (aproape) același mecanism discursiv poate fi descoperit în ritul mimetic, în funcționarea ceremonială a măștii/ rolului. În reprezentarea rituală, „anarhia eului” e dublată de – cu un calc după Benveniste – *anarhia temporalității*. Fenomenul e relevant pentru ceea ce Rudolf Otto numea *mistica maiestății*: „depreciere” – chiar „anihilare” – a eului și, totodată, „afirmarea realității unice și absolute a transcendentului”, „creatura nefiind ceva deplin real, esențial” (Otto 1992: 29). Premisa ar fi asumarea – „sentimentul” – „stării de creatură” ca „reflex în conștiința de sine al sentimentului obiectului *numinos*” (Otto 1992: 26). La antipod, e poetica teatrală a lui Brecht, întemeiată pe „efectul de distanțare”: îndepărtare critică a actorului și a publicului de personaj, exacerbarea *eului* interpretului (și cel al spectatorului) în raport cu situația dramatică. La Brecht, miza este incitarea reflecției publicului asupra unor aspecte sociale.

În ce ar consta – în ritual – dubla „anarhie” a eului și a temporalității? Prezentul performării rituale e înlocuit de (a)temporalitatea acțiunii 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 uimește”. E sacrul sau *numinos* în sensul lui Rudolf Otto: forță irațională și eficace, „dincolo de bine și de rău”. Ființa (dans)actorului e (în)locuită de esența arhetipului, într-o experiență pe care Georges Gusdorf o numea „transcendență 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) și *Eul* sacru, manifestate de același individ. Reprezentarea rituală face posibilă transcenderea unui nivel ontologic: a-l recupera pe *eu* ca *Eu* esențial. Paradoxal, această „anarhie” a instanței discursive garantează – și revelează – *ordinea* socială. Nu alta e funcția măștii/ identificării totemice<sup>9</sup> (Durkheim 1995: 322 - 329).

Efectul polifonic poate decurge din multiplicarea, dedublarea sau disimularea instanței enunțiative (Vlad 2003: 127). Ceea ce poate pune interlocutorul în situația de a depista cu anume dificultate rolurile discursive. Dedublarea – „anarhia eurilor” – se realizează prin coexistența mai multor roluri semantice în aceeași structură expresivă. O unică instanță enunțiativă „ascunde două stadii ale aceleiași ființe” (Vlad 2003: 128). Aceasta duce la ambiguități (Vlad 2003: 128). Decalajul temporal dintre actul – totdeauna prezent – al enunțării și actul enunțului poate genera ambiguitatea referențială a categoriei lingvistice a persoanei. De pildă, „coexistența mărcilor (*identitate; alteritate*) în structura semică a lui *eu*” (Vlad 2003: 128). Același 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 decât de el însuși în decursul timpului”.) Actorul ritual reprezintă o istorie sacră. El este, în același timp, locutorul (care preia responsabilitatea enunțării globale) și enunțatorul (personajul sacru, actualizat prin ritual). De astă dată, o singură instanță enunțiativă „ascunde”/ manifestă două

---

<sup>9</sup>V. *supra*.

aspecte ontologice. Pe durata ritului, arhetipul însuși se întrupează în (dans)actorul ritual, a cărui personalitate o substituie. În ce constă, în ritual, anarhia temporalității? Din punctul de vedere al participantului – și aici e marea deosebire față de orice depănare de povești profane –, un decalaj temporal între actul enunțului (săvârșirea hieroistoriei) și actul enunțării (rememorarea ei rituală) nu există. În drama sacră, prezentul enunțării coincide cu prezentul enunțului. Pentru „gândirea sălbatică” (Lévi-Staruss 1970), rememorarea ceremonială a mitului – prin (re)povestire sau reprezentare – declanșează întoarcerea *efectivă in illo tempore* (Eliade 1978: 19 – 20). „Eterna reîntoarcere” – posibilă prin mit și rit – anulează succesivitatea și, într-un anume fel, "boicotează istoria”. Decalajul temporal dintre *illud tempus* și cursul istoriei există numai pentru un *observer* detașat. Practicantul (*participantul*) – implicat, convins de eficiența actului ritual – re(a)duce timpul curent al săvârșirii ritului la momentul inaugural al lumii. El se așază întotdeauna în momentul zero al istoriei.

Pe scena ritului, *masca* instaurează un (supra)*Eu* arhetipal, a cărui „captare” se încearcă. Potrivit gândirii 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<sup>10</sup>. E ceea ce lasă de înțeles Durkheim în analiza reprezentării totemice, din care deja am citat (Durkheim 1995: 322 – 329). E o diferență destul de mare între funcția pe care o are *masca* – înțelesă *lato sensu*, ca ansamblu de tehnici substitutive – în ceremonialul sacru și în jocul desacralizat. Chiar în carnavalul primitiv – formă originară, sacră a sărbătorii – *masca* și elementele asociate ei evocă un principiu de Ordine și identitate. Carnavalul arhaic are o funcție pragmatică, pe care o va pierde ulterior, în favoarea celei de divertisment spectaculos.

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

Integrată carnavalului sacru, primitiv, *masca* e, așadar, un principiu de ordine și identitate. În formele firzii, desacralizate și (prin raportare la vechile conținuturi)

---

<sup>10</sup> Înțelepciunea tradițională a Indiei distinge două aspecte ale conștiinței: “*eul* individual” și “*Eul*, conștiința cosmică” (Tucci 1995: 10). Ținta înțeleptului/ inițiatului e de a recuceri “conștiința de Sine, conștiința unui *eu* care nu e, firește, *eul* individual, ci *Eul*, conștiința cosmică din care izvorăște totul și la care se întoarce totul” (Tucci 1995: 10). Primul e “camuflat” – termen prin care Eliade surprinde natura relației dintre sacru și profan – în cel de al doilea.

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 și 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 și 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 înseși.

## Bibliografie

- Artaud, Antonin, 1997, *Teatrul și dublul său*, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfața și 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 și estetică*, trad. de N. Iliescu, Editura Univers, București
- Banu, George, 1975, “În căutarea specificului teatral”, in Tonitza-Iordache, Mihaela și Banu, George, *Arta teatrului. Studii teoretice și antologie de texte*, Editura Enciclopedică Română, București
- Banu, George, 1997, “Omul spațiului gol” (cuvânt înainte), in Peter Brook, *Spațiul gol*, 5 – 16. Editura UNITEXT, București
- Benveniste, Ém., 2000, *Probleme de lingvistică generală*, vol. I – II, traducere de Lucia Magdalena Dumitru, Editura Teora, București
- Borie, Monique, 2004, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, traducere de Ileana Littera, Editura Polirom, Iași, Editura UNITEXT, București
- Brecht, Bertolt, 1958, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București
- Brook, Peter, 1997, *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, prefață de George Banu, Editura UNITEXT, București
- Caillois, Roger, 2006, *Omul și sacrul*, ed. a doua, traducere de Dan Petrescu, Editura Nemira & Co, București
- Carpov, Maria, 1978, *Introducere la semiologia literaturii*, Editura Univers, București
- Cassirer, Ernst., 1972, *La Philosophie des formes symboliques*, t. II, traducere din limba germană de J. Lacoste, Minuit, Paris
- Codoban, Aurel, 1998, *Sacru și ontofanie. Pentru o nouă filosofie a religiilor*, Editura Polirom, Iași
- Dodds, E.R., 1998, *Grecii și iraționalul*, traducere de Catrinel Pleșu, Editura Polirom, Iași
- Ducrot, Oswald (coord.), 1981, *L'Argumentation*, Presses Universitaires de Lyon
- Ducrot, Oswald, 1989, *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Minuit, Paris

- 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, București
- Durkheim, Emile, 1995, *Formele elementare ale vieții religioase*, traducere de Magda Jeanrenaud și Silviu Lupescu, Editura Polirom, Iași
- Eliade, Mircea, 1978, *Aspecte ale mitului*, traducere de P. G. Dinopol, Editura Univers, București
- Eliade, Mircea, 1991, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, visuri și mistere*, traducere de M. Ivănescu și C. Ivănescu, Editura Științifică, București
- Eliade, Mircea, 1992, *Sacrul și profanul*, traducere de R. Chira, Editura Univers, București
- Eliade, Mircea, 1994, *Imagini și simboluri*, traducere de Al. Beldescu, Editura Humanitas, București
- Gadamer, Hans-Georg, 2001, “Jocul ca fir călăuzitor al explicitării hermeneutice”, 86 - 110. În Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cerceș și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, București
- Greimas, A.J., Courtès, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris
- Gusdorf, Georges, 1996, *Mit și metafizică*, Editura Amarcord, Timișoara
- Grotowski, Jerzy, 1998, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirela Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București
- 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, București
- Jakobson, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris
- Lévi-Strauss, Claude, 1995, *Mitologie (I). Crud și gătit*, traducere de Ioan Pânzaru, Editura Babel, București
- Lévi-Strauss, Claude, 1970, *Gîndirea sălbatică. Totemismul azi*, Editura Științifică, București
- Maisonneuve, J., 1998, *Les Rituels*, 1988, PUF, Paris
- Munteanu, Romul, 1966, *Brecht*, Editura pentru Literatură Universală, București
- Otto, Rudolf, 1992, *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și 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, Iași
- Popa Blanariu, Nicoleta, 2008, *Cînd gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*. Iași, Fides
- Popa Blanariu, Nicoleta, 2007, “Gestul ritual: logos mitic și act de limbaj”, în *Travaux du Colloque “L’Homme et le mythe (1 – 3 novembre 2007)”*, Suceava, p. 303 – 313
- Sadoveanu, Ion Marin, 1972, *Drama și teatrul religios în Evul Mediu*, Editura Enciclopedică Română, București
- 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, Iași

- Tonitza-Iordache, Mihaela și Banu, George, 1975, *Arta teatrului. Studii teoretice și antologie de texte*, Editura Enciclopedică Română, București
- Tucci, G., 1995, *Teoria și practica mandalei – cu referire specială la psihologia modernă a adâncurilor*, trad. de I. Milea, Editura Humanitas, București
- 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, București
- Van Gennep, A., 2000, *Totemismul, starea actuală a problemei totemice*, traducere de C.I. Berdan, Editura Polirom, Iași
- 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 și religie în Grecia antică*, traducere de M. Gramatopol, Editura Meridiane, București
- Vernant, Jean-Pierre, 1995, *Mit și gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, cuvânt înainte de Zoe Petre, Editura Meridiane, București
- Vlad, Carmen, 2003, *Textul-aisberg. Teorie și analiză lingvistico-semiotică*, Casa Cărții de Știință, Cluj
- Wunenburger, Jean-Jacques, 2000, *Sacrul*, traducere de M. Căluț, Editura Dacia, Cluj
- Zimmer, Heinrich, 1994, *Mituri și simboluri în civilizația indiană*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București