Nicoleta Popa Blanariu

CÂND GESTUL RUPE TĂCEREA

Dansul şi paradigmele comunicării

FIDES

Lui Dan şi părinţilor noştri

O carte care captează interesul...

O carte care captează interesul cititorului chiar de la primele pagini prin tema ei, desigur, dar şi prin maturitatea discursului autoarei, maturitate manifestă atît la nivelul conţinutului cît şi la acela al scriiturii.

Într-un amplu capitol introductiv (Ce şi cum? Obiectul şi metoda*), ni se comunică obiectul de studiu, dansul, metodele folosite, semio-lingvistice, într-o optică ce privilegiază interdisciplinaritatea. Corpusul investigat de Nicoleta Popa Blanariu este considerat sub statutul său de limbaj cu dublă determinare, „de două ori particular", limbaj non-verbal şi limbaj artistic. Aceasta a dus în mod necesar la obligaţia adaptării teoriilor proprii analizei verbalului la obiectul epistemic supus cercetării. Distincţia, în cadrul acestui obiect epistemic, între dansul ritual şi dansul estetic devine un foarte eficace mijloc de a organiza importanta masă de fapte brute, baza gnoseologică, aflată la punctul de pornire al parcursului analitic. Dată fiind complexitatea problematicii asociată relaţiilor dintre cele două „clase" de dans, Nicoleta Popa Blanariu reţine doar acele aspecte ce intră sub incidenţa organizării şi funcţionării unui limbaj. Scopul demersului întreprins nu este o clarificare inatacabilă a acestei complicate problematici, ci adăugarea cîtorva pagini la dosarul – deschis – al limbajului coregrafic ca obiect semiotic. Producerea semiotică a acestui limbaj şi funcţionarea lui în ordinea pragmatică sunt aspecte a căror studiere intră explicit în proiectul de cercetare.*

Caracterul eterogen al metodologiei este asumat fără echivoc: Nicoleta Popa Blanariu se recunoaşte aşadar îndatorată faţă de semiologia saussuriană şi greimasiană, de semiotica peirceană, teoria actelor de limbaj, teoria argumentării, teoria enunţării, teoria comunicării, analiza discursului, naratologia etc., adică faţă de tot ce a putut avantaja analiza corpusului din perspectivă interdisciplinară.

*In acelaşi capitol (*Ce şi cum? Obiectul şi metoda*), sunt definite cîteva concepte operaţionale: text, limbaj, cod, dans etc., examinate datorită locului pe care-l deţin în cercetarea actuală, precum şi gradului înalt de adecvare la scopurile urmărite de autoarea cărţii, adecvare imediat şi convingător ilustrată de valoarea lor operaţională.*

Dorind să stabilească identitatea propriului demers, chiar în primul capitol, se face o rapidă prezentare a studiilor actuale din domeniul comunicării. Se insistă asupra semnificării şi comunicării în teatru şi dans, anunţînd, de fapt, dezvoltările din capitolele următoare.

Din numeroasele aspecte tratate de Nicoleta Popa Blanariu, tot atîtea reuşite, amintim, de pildă, modul în care defineşte statutul gestului pornind de la delimitarea semnului şi a simbolului, sau excelenta analiză din capitolul A „naturaliza" arbitrariul, a „culturaliza" motivatul, *unde sunt exploatate atît posibilităţile semioticii cît şi cele ale istoriei mentalităţilor. Această cooperare metodologică este întîlnită la fel de fericit şi în alte părţi ale cărţii, dînd prilej autoarei să facă ample digresiuni, cititorul putînd astfel aprecia competenţa autoarei în multe alte domenii. Foarte bine motivate, aceste digresiuni sunt dictate de necesitatea explicitării fenomenelor aduse în discuţie şi alimentate de bogata informaţie a autoarei.*

O lectură pasionantă este, printre altele, capitolul Jocul de puzzle. „Dezarticularea" semio-morfologică. *Originalitatea valorificării teoriilor invocate, aceea a lui Laban, de exemplu, este remarcabilă. Profunzimea analizei unei afirmaţii ca aceea care*

susţine că «un simbol coregrafic nu semnifică nimic definit, dar provoacă spectatorului o mare varietate de imagini», simbolul coregrafic acţionînd ca stimulus pentru activarea «memoriei şi a enciclopediei» individului-spectator, subliniază că această capacitate de evocare şi de activare a unor rezerve intelectuale, culturale, este sursa a ceea ce autoarea numeşte « transluciditatea » simbolului coregrafic. De semnalat, de asemenea, în acelaşi capitol, partea întîi, care se ocupă în mod special cu «dezarticularea» corpului pentru a permite identificarea unităţilor constitutive ale codului coregrafic, tot atîtea « segmente corporale » în măsură să asigure, ca nişte « actori metonimici », roluri « postural kinezice », pentru a realiza, printr-o « articulare sinergică », ceea ce numim « compoziţie coregrafică », adică o alcătuire din corpurile şi postúrile dansatorilor. Aceştia, asemenea unităţilor din orice fel de limbaj, se semantizează în ansamblul creat, ca părţi ale lui, amintind valoarea *lingvistică şi «solidarităţile sintagmatice" teoretizate de Saussure.*

Stabilind că dansul este o practică de comunicare, se demonstrează totodată compatibilitatea cu o analiză din perspectiva funcţiilor limbajului, potrivit schemei jakobsoniene, identificarea funcţiei poetice în manifestările ei fiind un exerciţiu, practicat de Nicoleta Popa Blanariu, de adevărată virtuozitate. In capitolul Dansul, praxis comunicaţional, *se propune o taxinomie a configuraţiilor kinezico-posturale de tip coregrafic, luate dintr-un corpus de trei balete create de trei mari artişti (Nureev, Grigorovici, Petipa), taxinomie ce urmează, cu unele foarte inspirate infidelităţi, justificate de altminteri de Nicoleta Popa Blanariu cu ajutorul unui aparat argumentativ bine clădit, taxinomia greimasiană a gestualităţii ; amintim că Greimas încerca să vadă posibilitatea asimilării unităţilor gestuale cu unităţile lingvistice (verbale), pentru a putea admite compatibilitatea cu constituirea de coduri sau limbaje autonome de natură gestuală. Adică tocmai ceea ce doreşte şi Nicoleta Popa Blanariu să facă. Întregul capitol, o spun încă o dată, aduce o splendidă analiză utilizînd mijloacele oferite de*

limbajul verbal, abilitatea în mînuirea acestor mijloace amintind de performanţa lui Eero Tarasti realizînd semiologia muzicii. Constatare ce se poate face cam la toate capitolele acestei lucrări, de pildă, după citirea capitolului Ludus sacer, ludus aestheticus. Stilizare, „manierism" şi „teatralizarea" coregrafiei rituale, *unde sunt tratate mijloacele prin care se face trecerea de la sacru la profan/ estetic. O dată mai mult, ne este propus un transfer metodologic dinspre semio-lingvistica verbalului către semiologia non-verbalului. Este ilustrată astfel, pe un corpus coregrafic, eficacitatea operatorie, în domeniul non-verbalului, a unor concepte ca* resemantizare, desemantizare, mutabilitate/ imutabilitate *etc., precum şi, fireşte,* semantizare. *Sentimentul că analiza poate integra o istorie a mentalităţilor a revenit şi el, ideea de a trata dansul ca pe o dimensiune a mentalităţii colective, aşa cum de altfel este şi limba, poate îi va fi venit Nicoletei Popa, bine înarmată, după cîte ştim, pentru acest tip de demers.*

Abordarea retorică este prezentă mai ales prin examinarea unor tehnici de metaforizare şi, bineînţeles, de polisemantizare a gesturilor. A fost urmărit, printre altele, procesul prin care se ajunge la aşa numitele „metafore de orientare" (Lakoff şi Johnson), orientarea vizînd spaţiul, în care pot fi convertite şi alte categorii, timpul în primul rînd. Insă retorica poate oferi o cheie pentru o mult mai diversificată lectură, cunoscută fiind omniprezenţa ei multiformă.

Consideraţiile de mai sus nu epuizează aspectele tratate in această carte, după cum nici cartea nu epuizează ceea ce se poate spune într-un studiu despre dans. Că aşa stau lucrurile suntem asiguraţi chiar de autoare care, în încheierea concluziilor sale, ne făgăduieşte o altă lucrare, unde dansul va fi abordat dintr-o perspectivă preeminent semio-pragmatică, şi care va fi urmarea celei de faţă.

In aşteptarea ei, o menţiune despre notele *acestei prime cărţi: solid documentate, ele sunt adevărate complemente ale textului, pe*

care îl îmbogăţesc şi îl nuanţează, fiind adesea un metatext-comentator purtător al propriilor poziţii ale autoarei, care, în general, îşi exprimă frecvent opiniile, cu economie de mijloace, este adevărat, dar fără echivoc, chiar şi atunci cînd este vorba de amendat concepţiile unor autorităţi de mari dimensiuni.

Incheind, vreau să subliniez că, pe tot parcursul analitic, de o impecabilă logică, am apreciat capacitatea de reperare a elementelor semnificative, măiestria, ingeniozitatea şi fineţea în interpretare şi argumentare, perfecta stăpînire a mijloacelor de investigare, forţa analizei care nu slăbeşte nici un moment, calităţi ce atestă tocmai acea maturitate de care pomeneam la începutul acestei prefeţe, maturitatea intelectuală şi profesională a unui cercetător.

Nicoleta Popa Blanariu ne oferă un text ce recomandă o lectură lentă, o lectură „pe îndelete", pentru a putea percepe nu doar sensul cuvintelor într-o literalitate imediată, ci şi raţiunile autorului de a opera anumite alegeri printre posibilităţile verbalului, pe care ni le înfăţişează, parcă, în procesul de producere a semnificaţiilor sub constrîngerea contextuală controlată de exeget. Textul va fi, neîndoielnic, pe placul semioticianului, al profesionistului dansului, dar şi al amatorului de lecturi erudite, fără excese pedante, în ciuda unei oarecare preţiozităţi a limbajului, care sporeşte însă farmecul lecturii acestei cărţi ce poate fi o contribuţie pe de-a-ntregul originală la extinderea semiosferei prin adăugarea unei noi parcele în care se validează demersurile încercate şi modelate în ştiinţele limbajului. În urmă cu trei decenii, Roman Jakobson descria un proiect, imperativ şi fecund pentru semiotică, în termenii următori: „cercetări paralele despre arta verbală, muzicală, figurativă, coreografică, dramatică şi cinematografică" [1]. *Volumul semnat de Nicoleta Popa Blanariu îşi află locul legitim în realizarea acestui proiect.*

Maria Carpov

1 Roman Jakobson, „Relations entre la science du langage et les autres sciences", in *Essais de linguistique générale II*, Paris, 1973, pp. 10-76.

1. Despre dans? De ce?

De bucurie sau de inimă rea, cu chef sau evlavie, pentru zei, pentru cei morţi sau pentru ei înşişi, ca David sau Zorba, oamenii dansează. De milenii. În ciuda unei discutabile *competenţe* privind „gramatica" mişcării şi corpul care „vorbeşte", istoria societăţii se leagă – dacă împrumutăm cuvintele lui Chomsky – de o imemorială *performanţă* coregrafică. Ceea ce va să dureze încă. Dar cum? Rămâne de văzut. Sub acest semn de întrebare, se strâng aproape toate artele contemporane, în efortul lor de a inova şi supravieţui, deopotrivă.

Ca „obiect" semiotic, dansul e un planşeu alunecos. Prins în horă, cercetătorul e nevoit să-şi testeze flexibilitatea instrumentelor de analiză. Din raţiuni de eficienţă, acestea se pot „întrajutora" interdisciplinar. E soluţia la care m-am oprit.

Spirite grave aşază dansul la periferia frivolă a obiceiurilor contemporane. Voit sau nu, ele fac ecou diatribei Sfântului Augustin – hedonistul apostat – care situa dansul printre „instituţiile inutile", ba chiar moralmente păguboase. (*De Doctrina christiana* e limpede în această privinţă.) Totuşi, dansul n-a fost cu desăvârşire izgonit

din mediile monastice şi clericale, nici măcar în Evul mediu. Nu e de mirare: se continua astfel practica imemorială a dansului de cult. În vechiul *polis* – Platon depune mărturie în *Legi* –, dansul e o formă de exerciţiu social, de antrenament militar şi de educaţie estetică. Nu mai puţin, sursă şi simptom al concordiei. Neoplatonismul Renaşterii va relua ideea. Prin „baletul politic" şi, apoi, prin memorabila contribuţie a lui Ludovic al XIV-lea, Franţa o va desăvârşi. În bine şi în rău, nu-i vor lipsi continuatorii în istoria modernă şi contemporană. *Thingspiel* – mişcare colectivă, instrument de propagandă al Reich-ului – e numai un exemplu.

Aşadar, a atribui dansului un statut marginal faţă de alte practici sociale e o îndepărtare de adevăr. O dovedeşte şi numărul mare al aluziilor coregrafice din expresiile idiomatice, din cele indo-europene cel puţin. (S-ar găsi, probabil, exemple similare şi în alte limbi.) În imaginarul colectiv, în reprezentarea verbală a unor relaţii şi situaţii, răsună ecoul paşilor de dans. *A face o horă* cu cineva (sau *a-l lua la învârtit*), *a juca după cum i se cântă*, *a bate pasul pe loc*, *a fi (prins) pe picior greşit*, *a scoate din sărite* (a tulbura, altminteri spus, nu numai cadenţa paşilor săltaţi în dans, ci chiar ritmul firesc al comportamentului cuiva). Ritual de salon, *le ballet diplomatique* evocă atmosfera de du-te-vino a negocierilor, cu intrări, ieşiri şi (re)grupări de forţe. *Ne savoir sur quel pied danser* vizualizează un *embarras du choix*, ezitarea dinaintea unei hotărâri. *Jazz* – stil de dans şi de muzică, precum se ştie – are, în *slang*, un sens mozaicat: vorbărie, fandoseală, a face pe nebu-

nul, a se prosti (*and all that jazz*). De la Strabon, aflăm că despre cei ce se agitau peste măsură, grecii spuneau: *„Iată Corybanţii!"*. În dans extatic, întrecându-se în salturi, aceştia puteau – pretind surse antice – vindeca nebunia, precum Căluşarii noştri, cu care seamănă, de altfel, şi în alte privinţe. După Lucian din Samosata, cei ce divulgau tainele aveau vina – potrivit unei expresii greceşti – că *„dănţuiesc în afara templului"*. De unde aşa cap de acuzare? Ne lămureşte Lucian: „în vechime, nu exista nici o iniţiere fără dans. [...] Orfeu şi Musaios, cei mai buni dănţuitori de odinioară, când au împământenit tainele (misteriile – *i.e.*, *n. n.*), au statornicit [...] legea după care iniţierile trebuie să fie însoţite de ritm şi dans. Şi chiar aşa se petrec lucrurile, dar despre taine nu trebuie să se vorbească nimic, ca să nu le afle profanii. Ştie însă toată lumea că despre cei ce dau pe faţă tainele se spune că *dănţuiesc în afara templului*." Exemplele se pot înmulţi, dar nu e cazul. Să-i mai amintim doar pe Zorba lui Kazantzakis şi pe sergentul Musgrave al lui John Arden: când vorbele nu le ajung sau nu îi mai încap, prind să danseze până se fac înţeleşi. Aşa, speră să mute ceva mai încolo geamandura tăcerii.

În „Carnetele de note" la *Memoriile lui Hadrian*, Marguerite Yourcenar reproduce admirativ un fragment din corespondenţa lui Flaubert: „Nemaiexistând zei, iar Hristos neexistând încă, de la Cicero la Marcus Aurelius a fost un răstimp în care, singur, doar *omul* a existat."[2]

2 *Cf.* Marguerite Yourcenar, „Carnetele de note" la *Memoriile lui Hadrian*, trad. din franceză de Mihai Gramatopol, ediţia a IV-a, Bucureşti, Humanitas, 2005, p. 253.

Secolul al II-lea – mai spune ea – „a fost, pentru foarte multă vreme, cel al ultimilor oameni liberi“[3]. Posteritatea lui Nietzsche redescoperă, în felul ei, această „libertate“ pierdută. O dovedesc alternativele experimentale ale dansului (post)modern, unele deja „clasicizate“. Corpul – şi dansul – oferă detaliul semnificativ, chiar simptomatic pentru organismul social. E ceva ce nu-i scapă lui Yourcenar: „Substanţa, structura umană nu se schimbă câtuşi de puţin. Nimic mai stabil decât curbura unei glezne, locul unui tendon şi forma unui deget de la picior. Dar există epoci în care încălţările sunt mai puţin deformante. În secolul despre care vorbesc (al II-lea, *n. n.*), suntem încă foarte aproape de *adevărul liber al piciorului gol* (*s. n.*).“[4] Acest *adevăr* îl redescoperă Isadora dansând desculţă şi cei ce i-au păşit pe urme. Mai târziu – poate reminiscenţă a unor vechi practici –, Occidentului i se face dor de nuditatea dansatorului/ dansatoarei. Pe care o asortează – ceea ce nu e obligatoriu – cu un stil „minimalist“: dans fără podoabe retorice, aproape copiat după mişcarea – sau imobilitatea – cotidiană.

Dansul contemporan e un laborator de analiză a mişcării: preocupat, în primul rând, de propriul cod de expresie şi de relaţia lui cu subiectul (pe) care îl serveşte. Isadora îi recunoaştea drept mentori pe Rousseau şi Nietzsche. Vocaţia iconoclastă şi nostalgia „bunului sălbatic“ – începând cu *Ritualul primăverii* inaugurat de Baletele Ruse şi celebrat apoi de Maurice Béjart – au

3 *Ibid.*, p. 271.
4 *Ibid.*, p. 263.

trecut, ca nişte „trăsături de familie“, de la dansul modern la cel contemporan.

(In)comunicare, (inter)acţiune, interculturalitate, insurgenţă – ludic-parodică sau sarcastică, cu miză estetică, socială sau politică... Toate obsesiile, *ismele*, idiosincraziile şi cuvintele-valiză ale ultimelor două secole se varsă în noul (chiar „noul nou“) val al dansului şi îi dau/ iau forma. Dans, teatru-dans, *performance*, *happening* se contaminează reciproc şi se amestecă în forfota străzii. De multe ori, dansul contemporan (concept eterogen precum cascheta lui Charles Bovary) nu-şi mai aşteaptă publicul în sală, ci îi iese înainte. Spaţii „neconvenţionale“ găzduiesc astfel de întâlniri.

E, în aceste pagini, un exerciţiu de înţelegere. E pariul unui privitor cu ceea ce se spune tăcând – încercare de a pătrunde, oarecum prin efracţie, într-o altă dimensiune a expresiei. Cui i-ar putea trezi interesul? Eventual, celor preocupaţi de evoluţia reprezentărilor colective, de la rit la spectacol, de la „sacru“ la „estetic“. Poate celor interesaţi de comunicarea nonverbală. Probabil simpatizanţilor dansului şi acelora dintre profesioniştii săi ce s-ar arăta deschişi spre un punct de vedere venit din public. Nu în ultimul rând, specialiştilor în ştiinţele limbajului, cu preocupări pentru utilizarea extinsă a propriului „echipament“ profesional (concepte, teorii, metode). De ce nu, celor care, odată spart „codul“ lui Da Vinci, ar dori să continue cu alte sisteme de semne. Risc o metaforă uzată: răspund la un joc (al dansului) prin altul (al interpretării). Nu e exclus ca ele să se întâlnească.

Lévi-Strauss a pus într-o butadă un *credo* profesional: „Savantul nu e omul care furnizează răspunsurile adevărate, ci acela care pune adevăratele întrebări". Textul de faţă e un fragment dintr-un jurnal de bord, pe traseul incert dintre „adevăratele întrebări" şi nişte răspunsuri posibile. Nu e nici primul, nici ultimul cuvânt în materie. Dar este – sau aş dori să fie – un discurs alternativ.

2. Ce şi cum? Obiectul şi metoda

Profesioniştii artelor, cei ai dansului între ei, au repus în discuţie, în ultimele decenii mai ales, o serie de locuri comune privind raportul dintre artă şi non-artă, dans şi non-dans, forme artistice „instituţionalizate" şi *performance*, operă şi „improvizaţie", scenă şi spaţiu neconvenţional, actor (dansator) şi rol, fermitatea/ evanescenţa limitelor dintre arte etc. Alimentând polemicile şi inovaţia, asemenea teme contribuie la reaşezarea percepţiei estetice contemporane. Pe un astfel de relief, aproximarea unei „definiţii" ar apărea, probabil, hazardată. Pe lângă inconvenientul de a sacrifica specificitatea în favoarea modelului teoretic, ea are, totuşi, avantajul de a reduce diversitatea „materialului" empiric la o schemă de inteligibilitate. Fără a ne îndepărta prea mult de percepţia comună, putem spune că dansul uman se manifestă ca un comportament intenţional, realizat cu mijloace nonverbale – cu sau fără acompaniament sonor (muzical sau altcumva) –, pentru a exprima idei şi emoţii ori pentru plăcerea ludică a mişcării. Oarecum simplistă, această „definiţie" e una operaţională, vizând numai să circumscrie, fie şi aproximativ, „obiectul" de studiu.

Prin stilizare şi organizare formală, dansul [5] comportă o dimensiune estetică, chiar şi atunci când, considerat ne-/ anti-/ in(-)estetic, încalcă „norma" culturală a unei societăţi, negociind, prin dialogul – mereu reînnoit – dintre normă şi uz, graniţele flotante ale esteticului. Expresie eminamente culturală (în sensul că depăşeşte, prin aspectul său elaborat/ codificat, urgenţa frustă a „naturii"), el se deosebeşte de alte comportamente – umane sau nonumane – prin intenţionalitate şi funcţii [6].

5 Cercetarea noastră s-ar putea, eventual, îmbogăţi prin analiza valorii estetice (involuntare/ neintenţionate?) a dansurilor animaliere, aşa cum se etalează ele în cursul paradelor nupţiale sau al unor mai puţin cunoscute dansuri de perechi şi „dansuri de grup stilizate" (*cf.* Th.A. Sebeok, „Originile semiotice ale artei", in *Jocul cu fantasme*, p. 202), precum „dansul ploii" (*cf.* J. van Lawick-Goodall, *In the Shadow of Man*, Boston, Houghton Mifflin, 1971, p. 54, *ap.* Th.A. Sebeok, *op. cit.*, p. 202) şi un fel de dans războinic (*cf.* C. Sachs, *World History of the Dance*, New York, Norton, 1937, p. 10, *ap.* Th.A. Sebeok, *op. cit.*, p. 202), ambele întâlnite la cimpanzei. De altfel, Curt Sachs, istoric notoriu al dansului, nu se sfieşte să vorbească, în 1937, despre originile preistorice, chiar preumane, ale unor motive de bază ale dansului uman: cercul, elipsa, paşii înainte şi înapoi, săritul pe loc, bătaia ritmică din picioare, rotirea şi împodobirea pentru dans (*cf.* C. Sachs, *op. cit.*, p. 11, *ap.* Th.A. Sebeok, *op. cit.*, p. 202). Dar în cuprinsul acestei lucrări, observaţia noastră se opreşte numai la dansul uman.

6 „Dansurile" diferitelor specii animaliere (de pildă, dansuri nupţiale sau – cu funcţie de precizare a coordonatelor sursei de hrană – „dansurile" albinelor) îşi au originea în comportamente reflexe/ involuntare, transmise ereditar, cu funcţie de supravieţuire a speciei. Interesantă este analiza pe care lingvistul Em. Benveniste, pe baza cercetărilor lui K. von Frisch, o rezervă dansurilor albinelor, în care vede nu un „limbaj", ci doar un „cod de semnale". Acest cod mobilizează un „simbolism autentic, deşi rudimentar, cu ajutorul căruia date obiective sunt transpuse în gesturi formalizate". Codul respectiv – chiar dacă e utilizat şi înţeles de o întreagă colectivitate – nu întruneşte condiţiile unui limbaj, dat fiind că mesajul nu e decompozabil în morfeme şi „foneme goale, organizate în sistem" (acestea din urmă constituind „baza oricărei limbi"). În opinia lui Benveniste, dubla articulare asigură specificitatea absolută a limbajului (verbal) uman: orice enunţ e o combinare de morfeme, pe baza unor reguli, iar morfemele, dotate cu semnificaţie, se compun, la rândul lor, dintr-un număr determinat de foneme, „elemente articulatorii lipsite de semnificaţie, încă şi mai puţine la număr" (*cf.* Em. Benveniste, „Comunicarea animală şi limbajul uman", in *Probleme de lingvistică generală*, I, pp. 55-61). Tipologia dansurilor umane, aşa cum o precizează Greimas, în *Despre sens* ("sacru", „ludic" şi „estetic"), corespunde multiplei intenţionalităţi pe care, în decursul timpului, au avut-o acestea: funcţie religioasă, de divertisment, de curtare, de celebrare a unor evenimente, funcţie estetică ori militară etc.

Încercăm, aici, o acoladă semio-lingvistică între dansul vechi, ritual şi derivatele lui ludic-estetice. Distincţia aceasta (atenuată, de altfel, pe alocuri) e un necesar instrument de analiză, un criteriu taxinomic – numai unul dintre cele posibile – pe baza căruia bogăţia faptelor de „limbaj" coregrafic să poată fi organizată ca obiect epistemic. Însă ea nu creditează, neapărat, ideea unui divorţ între *homo religiosus* şi *homo aestheticus* [7], nici unul între *ludus sacer* şi *ludus aestheticus*. De altfel, la clasica întrebare a lui Jakobson – „Ce anume face dintr-un mesaj verbal o operă de artă?" [8] –, Genette propune un amendament: „Ce anume face dintr-un text un obiect estetic?" Conferind conceptului de *text* o accepţie transverbală (consacrată de structuralism), putem vedea, în răspunsul pe care şi-l dă Genette, un motto pentru o bună parte din ştiinţele omului, fie că ele îşi recunosc sau nu afinităţi cu estetica: „A fi o operă de artă" nu e decât „un răspuns

7 *Sintagma* apare şi în titlul unei cărţi semnate de Luc Ferry, *Homo aestheticus: inventarea gustului în epoca democratică.*

8 *Cf.* R. Jakobson, „Linguistique et poétique", in *Essais de linguistique générale*, p. 210.

printre altele“ [9]. Ceea ce, în mod particular, înseamnă că *homo religiosus* şi *homo aestheticus* pot – nu e obligatoriu – revendica acelaşi individ. Cât priveşte investigaţia noastră, ea vizează „limbajul“ coregrafic nu atât sub aspectul structurii sale, formalizabile ca o eventuală *gramatică*, cât, mai ales, sub aspectul modului său de producere semiotică. Am delimitat, pentru aceasta, un corpus coregrafic ritual (magico-religios) şi, respectiv, estetic (în măsura în care cel din urmă provine, fie şi numai parţial, printr-un proces îndelungat de „teatralizare“ sau „estetizare“, din vechi forme rituale).

Vorbirea [10] coregrafică actualizează o *limbă* pe care – susţin adepţii dansului fundamental/ primar (*basic dance*)

9 *Cf.* G. Genette, *Fiction et diction*, p. 40.

10 Reamintim că în lingvistica saussuriană, limba (*langue*) reprezintă un sistem abstract de semne şi convenţii, pe baza cărora se desfăşoară vorbirea (*parole*) – adică actele individuale de enunţare, în situaţii concrete de comunicare. Între limbă şi vorbire, se stabileşte un raport similar aceluia dintre o partitură muzicală şi interpretarea ei sau dintre regulile unui joc şi desfăşurarea lui efectivă. Cât priveşte concepţia lui Ferdinand de Saussure, stabilirea opoziţiei *langue/ parole* a fost o opţiune metodologică importantă „pentru izolarea obiectului cercetării lingvistice, prin accentuarea instituţiei (limba), mai degrabă decât a evenimentului (vorbirea)“ (*cf.* M. Montgomery, in T. O'Sullivan *et alii*, *Concepte fundamentale din ştiinţele comunicării şi studiile culturale*, p. 193). Distincţii analoge celei saussuriene sunt competenţă/ performanţă (Chomsky) şi, respectiv, comportament lingvistic potenţial/ comportament lingvistic efectiv (Halliday). Structuralismul şi semiotica au extins conceptul de *limbă*, aşa încât el să cuprindă şi alte semne decât cele strict lingvistice. În această manieră, au fost descrise structurile de rudenie (de către Claude Lévi-Strauss, într-o analiză magistrală), „sistemul modei“ (de către Roland Barthes), „limbajul“ filmului (de către Christian Metz), „limbajul“/ discursul muzical (de către Eero Tarasti) etc. Pe scurt, proiectul semio-structuralist (rezervând lingvisticii/ semioticii rolul de „ştiinţă-pilot“) a încercat să cuprindă, sub umbrela unei teorii şi metode unitare, diversitatea manifestărilor societăţii.

– fiecare o poartă în sine, ca pe o facultate ancestrală de expresie şi pe care o poate vehicula, prin mişcările sale, chiar fără a-i cunoaşte *gramatica* [11]. Potrivit coregrafei şi teoreticianului Jacqueline Robinson, „oricine are în el, fără să ştie, elanul virtual“ al acestui „dans universal şi primordial, fără epitet, fără etichetă, o reîntoarcere la izvorul unde mişcarea este *expresie* şi *comunicare*; restul nu-i decât un şir de epifenomene istorice şi socio-culturale“ [12]. Conceptul de *basic dance* (căruia i se subsumează, în mare măsură, *modern dance* şi care domină practica şi teoria coregrafică începând cu primele decenii ale secolului XX, când se naşte alternativa la baletul academic) afirmă implicit existenţa unui sistem sau a unei „gramatici“ (a unor „reguli“, până la urmă) încă neformalizate a mişcării. Codul „secret şi complex“ [13] semnalat de Sapir cuprinde şi dansul. „Reîntoarcerea la corp“ – pe care o propun bună parte din coregrafii (post)moderni – e o încercare de a (re)descoperi alunecoasa „gramatică“ a nonverbalului. Cunoaşterea ei lacunară nu-i împiedică, totuşi, pe oameni să danseze. Ca limba şi numele de familie, dansul a trecut din generaţie în generaţie. Longevitatea şi universalitatea practicii – imemorială *perfor-*

11 Înţeleasă, aici, ca un set de reguli la care se supune organizarea enunţului/ discursului kinezic.

12 *Cf.* J. Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, p. 22.

13 Potrivit lui E. Sapir, „răspundem gesturilor cu o vivacitate extremă şi, chiar am putea-o spune, potrivit unui cod elaborat şi secret, care nu este nicăieri scris, care nu e conceput de nimeni, dar care este înţeles de toată lumea“.

manţă [14], de la dansatorul-şaman din desenele rupestre până azi – reclamă, de la cercetătorii limbajului/ comunicării, o orientare a demersului teoretic (şi) către acele „reguli" care, alcătuind (chomskian spus) *competenţa*, susţin, o dată cu imemoriale arhetipuri colective, *performanţa* coregrafică. Gramatica mişcării (fie ea efectuată cu o anume intenţie – „estetică"/ „artistică", ludică sau practică – ori chiar involuntară) rămâne deschisă ca temă de reflecţie. Sub o formă sau alta, ea revine mereu în atenţia practicienilor şi teoreticienilor moderni şi contemporani ai dansului.

Cât priveşte consideraţiile noastre, le serveşte drept fundament o metodologie preexistentă, pe care o adaptăm la corpusul vizat. Demersul nostru nu se situează exclusiv într-un domeniu particular, precum antropologia, estetica sau ştiinţele limbajului, ci într-un punct de convergenţă a lor. Teorii consacrate pot fi convocate pentru reconsiderarea vechilor paradigme şi repoziţionarea frontierelor tradiţionale dintre discipline. Punctul nostru de vedere rămâne îndatorat semiologiei saussuriene şi greimasiene, semioticii peirceene, teoriei comunicării, retoricii nonverbalului. Dintre cele trei tipuri de relaţii pe care le poate întreţine un semn şi pe care le identifică Ch. Morris – sintactică (relaţia semnului cu

14 Distincţia competenţă/ performanţă – stabilită de Chomsky – este aceea dintre cunoaşterea pe care o avem despre limba în care vorbim şi utilizarea acelei cunoaşteri, în situaţiile de comunicare. *Competenţa* înseamnă, în esenţă, sistemul de reguli gramaticale şi semantice specifice unei limbi, în timp ce *performanţa* este utilizarea „variabilă şi idiosincretică" (*cf.* S. Blackburn, *Dicţionar de filosofie*, p. 70) a sistemului de către un anumit individ.

un alt semn), semantică (relaţia semnului cu referentul/ *designatum*-ul său), pragmatică (relaţia semnului cu utilizatorii) – ne interesează, mai ales, primele două, dar facem trimiteri şi la cea de-a treia. Trebuie spus că nu urmărim, aici, o inventariere minuţioasă a *kinemelor* şi *kinemorfemelor* [15] pe baza cărora se constituie, în diferite genuri [16], subgenuri, stiluri (coduri diferenţiate etnic şi

15 Termenii au fost propuşi de R.L. Birdwhistell şi integraţi unui demers de formalizare (cu metodele lingvisticii structurale) a „limbajului" kinezic.

16 Conceptele de *gen* şi *stil* sunt, în teoria dansului, cel puţin, destul de ambigue. *Genul* se referă, de regulă, la o formă „instituţionalizată" de expresie, precum baletul, în cadrul căruia pot fi deosebite nişte *subgenuri*. Între acestea, se numără baletul clasic (academic, bazat pe o normă impusă în Franţa Regelui Soare: cele cinci poziţii ale picioarelor, executate într-un cerc de aproximativ o jumătate de metru), baletul romantic (a cărui apoteoză ar fi, după unele opinii, *le ballet blanc*, consacrând, după Revoluţia franceză, prin Maria Taglioni, dansul pe *pointes* şi în vaporosul *tutu* alb), baletul modern/ contemporan (experimentat, la începutul secolului al XX-lea, de Baletele Ruse ale lui Diaghilev şi îmbogăţit, apoi, de companii europene şi americane, cu tehnici împrumutate din *modern dance* şi *jazz dance*). Spre deosebire de baletul secolului al XVIII-lea, cel romantic, aducând o tematică specifică – centrată pe emoţie şi idealitate – privilegiază expresivitatea şi virtuozitatea mişcărilor de dans, în dauna pantomimei (reziduu „teatral" al spectacolului de operă baroc). Unii specialişti consideră dansul modern (*modern dance*) un gen independent, având drept subgen dansul postmodern; alţii, însă, includ ambele categorii în balet, împreună cu alte forme ale dansului de scenă, precum *jazz dance*. În cadrul subgenurilor, se conturează diferite *stiluri* – precum Ashton, Mac Millan sau Balanchine, în baletul modern, ori Graham şi Cunningham, în *modern* (şi *postmodern*) *dance*. *Stilul* se individualizează ca rezultanta mai multor factori: preferinţa pentru un anume tip de mişcare (rapidă sau lentă, simplă ori complexă), pentru o anumită manieră de valorificare a energiei corpului (vioi, nervos, puternic sau, dimpotivă, uşor şi fluid), pentru anumite moduri de frazare a mişcării şi de grupare a dansatorilor, ca şi pentru unele genuri de muzică. O altă posibilă clasificare distinge dansul *teatral* (de scenă) de cel *nonteatral*. În primul caz, separarea dansatorului de spectator a avut o mare influenţă

estetic), enunţurile coregrafice; criteriul de pertinenţă pe care îl avem în vedere e acela semiotic al (constituirii) semnificaţiei.

Ne serveşte ca premisă o definiţie a limbajului *lato sensu*, extrasă din *Cursul* lui Ferdinand de Saussure. Deşi discutabilă, ea rămâne, totuşi, operaţională: limbajul e un ansamblu structurat de elemente care „semnifică ceva" [17]. Pentru Greimas, gestualitatea constituie un sistem „nu lingvistic", ci „simbolic" [18]. Concluzia lui impune un minim comentariu. În optica lui Greimas, opoziţia *lingvistic/ simbolic* are un fundament conceptual

asupra stilului de dans şi asupra receptării lui ca o formă de artă (v. *** „Types of dance", in *Britannica CD 2000 Deluxe Edition*). Profesionalizarea dansatorului şi coregrafului, codificarea mişcării şi funcţia ei dramatică, exploatarea efectelor vizuale şi chiar teoretizarea rolului spectatorului sunt caracteristice acestui tip de dans. În al doilea caz, se impun, ca note distinctive: fuziunea rolurilor de dansator şi spectator, de observator şi participant (*ibid.*), precum şi o funcţionalitate proprie, diferită de cea a dansului de scenă. Totuşi, trebuie remarcat că această dihotomie are, mai ales, o pertinenţă teoretică, atâta vreme cât în practică, cele două categorii (teatral/ nonteatral) nu se deosebesc întotdeauna foarte clar. De pildă, dansurile populare, care nu sunt „teatrale", pot fi „adaptate" şi prezentate pe scenă. Formele dansului indian şi cele sud-asiatice sunt, în general, numite „dansuri etnice", dar tradiţiile respective includ dansuri aşa-zis „clasice" – care, datorită structurii lor narativ-dramatice şi caracterului elaborat al coregrafiei, pot fi considerate „teatrale" (*cf. ibid.*) Există şi alte forme de mişcare care, deşi prezintă caracteristici coregrafice, nu sunt totuşi dans propriu-zis – de pildă, „dansul" pe gheaţă sau artele marţiale (unde mişcările luptătorilor au virtuozitatea unor complicate scheme coregrafice.)

17 F. de Saussure, *ap.* 1131 B. Engler, in T. de Mauro, „Note" la Saussure, *Curs de lingvistică generală*, n. 139, p. 358.

18 A. J. Greimas, *Despre sens*, p. 99.

hjelmslevian. Deducem că opoziţia lingvistic/ simbolic [19] este reductibilă la opoziţia hjelmsleviană semiotică *biplană*/ semiotică *monoplană*. Deosebirea fundamentală dintre *semne* şi *simboluri* este, potrivit lui Hjelmslev, aceea că primele sunt decompozabile în unităţi ierarhic inferioare, numite *figuri*, pe când ultimele nu admit o atare segmentare. Greimas, care se revendică de la Hjelmslev, vede gestualitatea ca un sistem „simbolic". Adică, din punctul lui de vedere, limbajul gestual (monoplan) – iar observaţia se poate extinde la componenta gestuală a dansului – este indecompozabil în unităţi discrete, finite numeric, numite *figuri*. (Este interesant că Greimas promovează acest punct de vedere după ce Birdwhistell propunea un model formal al kinezicii, organizat după criterii riguros lingvistice. Model de care, e drept, chiar Birdwhistell s-a dezis ulterior.) Deoarece deocamdată, „este imposibil să stabilim un plan al expresiei autonome pentru gestualitate" şi, totodată, „să constituim o fonologie vizuală", suntem nevoiţi – constată Greimas,

19 Întâlnim aceeaşi opoziţie, lingvistic/ simbolic, dar fundamentată pe un alt criteriu, la Dan Sperber. Limba – observă acesta – are „semnale proprii" (adică „semne" instituite pe baza „presupoziţiei reciproce" dintre semnificant şi semnificat). Sistemele simbolice însă utilizează ca „semnale: elemente, acte, enunţuri, care se interpretează şi independent de sistemele simbolice care le integrează" (*cf.* D. Sperber, *Le Symbolisme en général*, p. 17). Credem că (şi) din acest punct de vedere, (sub)codurile coregrafice sunt sisteme simbolice. Ele asimilează inclusiv „semnale" (adică « elemente, acte, enunţuri ») care provin din sau doar există (şi) în alte coduri sociale: de pildă, cele ale muncii (şi altor activităţi practice), ale comunicării gestuale (precum « limbile » surdo-muţilor şi sisteme alternative sau complementare verbalului, ca non şi paraverbalul) sau ale praxis-ului magico-sacramental.

fără o referire directă la „fonologia" kinezică a lui Birdwhistell – „să ne mulţumim cu unităţile gestuale decupate ca foneme şi ca sememe în acelaşi timp" [20]. Ceea ce înseamnă că „deocamdată", Greimas optează pentru un singur nivel de articulare a limbajului gestual: cel *(kine)morfematic* (constituit pe baza corelaţiilor dintre semnificaţi şi semnificanţi, aşadar dotat cu semnificaţie). Nivelul ierarhic inferior, acela *kinematic*, este analog fonematicului din limbajul verbal şi, ca şi el, lipsit de semnificaţie). Cu referire la opoziţia lingvistic/ simbolic (propusă de Greimas şi oarecum descumpănitoare, căci, în general, se admite că orice limbaj are o componentă „simbolică"), poate fi interpretată dihotomia *digital/ analogic*. Un limbaj digital are la bază un inventar discret şi finit de unităţi minimale, din care se constituie unităţi de rang superior. Un limbaj analogic [21] se manifestă ca

20 *Ibid.*

21 Una dintre „axiomele" (principiile de comunicare, *i.e.*) Şcolii de la Palo Alto, formulată de trei membri ai „Colegiului invizibil" (Paul Watzlawick, Janet Beavin, Don Jackson) este aceea potrivit căreia „comunicarea îmbracă fie o formă digitală, fie o formă analogică" (*cf.* P. Watzlawick, J. Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatics of Human Communication*, New York, 1967, trad. fr.: *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972 et coll. „Points", 1979). Termenii au fost împrumutaţi din cibernetică, unde un sistem digital operează cu o logică binară (de tipul 0 şi 1), iar un sistem analogic foloseşte o logică vehiculând o infinitate continuă de valori. Cele două tipuri de comunicare pot să coexiste în acelaşi enunţ. În general, conţinutul (componenta informaţională) se transmite digital, iar aspectul de relaţie (componenta relaţională), analogic; privirea, mimica, gestul, tonul sunt parametrii ce pot determina reuşita/ eşecul relaţiei de comunicare. Studiile de etologie demonstrează că modalitatea analogică are rolul decisiv în aspectul de relaţie al comunicării. Limbajul analogic posedă o semantică, dar nu şi o sintaxă (adică un ansamblu bine precizat de unităţi şi reguli care să restricţioneze combinările

un ansamblu infinit de valori, ireductibile la un nucleu fundamental de unităţi, din care să poată fi deduse toate celelalte. Pentru Greimas, gestualitatea este un sistem „simbolic", adică – în metalimbajul teoriei comunicării – analogic: un limbaj de elemente indecompozabile în unităţile minimale, discretizate ale unui cod. Atâta vreme cât în dansul modern, inovaţia este continuă şi necenzurată de coduri canonice, îl putem considera un limbaj analogic, ce-şi aşteaptă încă o segmentare pertinentă în unităţi (minimale) discrete şi numeric finite, adică în *figuri* hjelmsleviene. În baletul clasic, modalităţile analogice se combină cu cele digitale: el înseamnă un cod [22] (un ansamblu finit de unităţi de expresie, altfel spus, un sistem *discret*), la care se adaugă componente de ordinul *continuului*.

Expresia coregrafică este – cel puţin – dublu condiţionată: de posibilităţile articulatorii ale corpului şi de

posibile). Potrivit lui P. Watzlawick, *comunicarea nonverbală* este de tip *analogic*. (Valabil în general, acest principiu cunoaşte totuşi, cum am văzut mai sus, unele excepţii.)

22 Vocabularul baletului clasic se bazează pe cele cinci poziţii canonice ale picioarelor, însoţite fiecare de un *port de bras* (poziţia braţelor şi a mâinilor). La acestea se adaugă poziţiile *arabesque* şi *attitude*. Există, de asemenea, mai multe tipuri de mişcări: paşi (precum *pas de bourrée* şi *glissade*), salturi (*battu*, *entrechat*, *pas de chat*, *grand jeté*), rotiri (pirueta, *fouetté en tournant*, *piqué*). Aceste elemente fundamentale se înlănţuie în diferite combinaţii (relevante pentru o „sintaxă" coregrafică). Dansatorii se pot grupa în diferite moduri – de obicei, în configuraţii simetrice (liniare sau circulare) ce-i încadrează, în centrul scenei, pe dansatorii principali. În general, *pas de deux*, *solo* şi dansul de grup alternează periodic. Un *pas de deux* începe cu *adagio* şi se încheie prin *coda*: dansatorul îşi sprijină partenera în mişcări de balans şi piruete şi o ridică în diferite moduri; cei doi parteneri pot efectua separat diferite variaţii, înainte de a realiza împreună *coda*.

convenţiile culturale. Relaţia dintre semnificatul şi semnificantul coregrafici poate fi codificată prin norme cutumiare, ca în cazul dansului magico-ritual, sau prin codurile estetice „instituţionalizate" din diverse epoci şi societăţi. (Relativ) codificată fiind, semioza coregrafică rămâne tributară unui co(n)text determinat [23]. Aşadar, nu există semne „universale", ci coduri cultural diferenţiate (socioculturale, etnoculturale, istorice etc.). Forme de expresie analoge/ identice pot să comunice conţinuturi diferite, chiar contrare [24]. Este concluzia – invalidată, totuşi, de către alţi cercetători, precum Jacques Cosnier [25] – la care ajunge Birdwhistell, fondatorul *kinezicii*: „Orice om stă pe propriile sale picioare, îşi poate ridica braţele sau mâinile, îşi mişcă degetele, poate întoarce, ridica sau coborî capul ş.a.m.d. Şi totuşi: [...] nu există *nici un singur semnal al limbajului corpului, care să poată fi considerat drept un simbol universal valabil.* [...] Am fost incapabili să descoperim măcar o singură expresie [...] a

23 În general, cercetătorii au renunţat, după 1965, la ideea existenţei unor semne gestuale „universal valabile" (*cf.* V. F. Birkenbihl, „Deosebiri culturale", in *Semnalele corpului*, p. 203).

24 Exemplificări în acest sens există şi în V. F. Birkenbihl, *op. cit.*, pp. 203--215.

25 Într-o lucrare relativ recentă, J. Cosnier (medic, psihiatru, psihanalist şi etolog) invocă, pe baza studiilor lui Ekman şi Izard, „universalitatea semnalelor emoţionale": „expresia emoţiilor de bază" (furie, frică, tristeţe, bucurie, dezgust, surpriză) este „recunoscută în mod universal. Apar însă şi nuanţe, în funcţie de tipul de emoţie şi de cultură; de exemplu, surpriza poate fi confundată cu furia". Două aspecte definitorii ale emoţiilor de bază sunt „universalitatea expresiei" şi „funcţia socio-adaptativă" (*cf.* J. Cosnier, *Introducere în psihologia emoţiilor şi a sentimentelor*, p. 32).

feţei, o atitudine sau o mişcare a corpului, care să fi transmis acelaşi mesaj în toate societăţile." [26]

Schimbând ce e de schimbat, remarcele de mai sus se aplică, în bună parte, la evaluarea stilurilor/ genurilor/ „şcolilor" de dans. Norma estetică a baletului clasic poate să apară drept „preţiozitate" sau „inautenticitate", din punctul de vedere al unui spectator modern. Am luat aici în considerare, fără a ni-l însuşi neapărat, modul de „decodificare" propriu unui contemporan prea puţin reverenţios – prin educaţie şi/ sau temperament – cu valorile clasice. După cum unui spirit format la şcoala clasică şi suficient de conservator sau (în unele situaţii) doar critic, un spectacol de dans contemporan (bazat pe un cod încă în căutare de sine) poate – iarăşi fără a ne exprima, neapărat, propriul punct de vedere – să treacă drept „inestetic". Termenul e impropriu, atâta vreme cât estetica a recuperat, prin şi după romantism, categorii precum „grotescul", „bizarul" sau „urâtul", în măsura în care ele ţin de resortul „expresivului" [27]. Prin liniile torsionate ale corpului, pumnii strânşi, picioarele îndoite, mişcarea violentă a spatelui, stilul coregrafic al Marthei

26 *Cf.* R.L. Birdwhistell, *Kinesics and Context*, Londra, 1973.

27 În opinia lui W. Tatarkiewicz, „romantică e creaţia ce tinde nu spre frumosul armonios, ci spre o acţionare puternică, tinzând să-i frapeze, să-i zguduie pe oameni. E mai important ca o lucrare să fie interesantă, stimulatoare, zguduitoare decât să fie frumoasă. [...] Frumosul romantic e cu totul diferit de frumosul clasic. [...] E frumuseţea spirituală, amorfică, nesupusă formei şi regulilor, a bizarericei, a nemărginitului, abisului, misterului, simbolului, iluziei, îndepărtării, pitorescului, precum şi a forţei, conflictului, suferinţei, zguduirii puternice" (W. Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni*, p. 276.).

Graham sfidează eleganţa demnă – obstinat verticală – a baletului academic. Mişcările nu-i sunt decorative/ „poetice" (împrumutate dintr-un repertoriu exterior şi standardizat de figuri, cu drept de veto asupra iniţiativei corporale), ci „expresive" (emanând din interior şi cenzurate doar de exigenţa autenticităţii psiho-senzoriale). Pentru artişti ca ea sau Nijinsky, postùrile ce manifestă disconfortul, „urâţesc" chipul sau corpul, nu trebuie repudiate, căci pot să transmită emoţii [28]. Ca mai toate artele, dansul pendulează între tradiţie şi inovaţie, între clasicizare şi depăşirea ei. Limbajele artistice, inclusiv cel(e) coregrafic(e), variază în funcţie de climatul social şi estetic. Mai simplu, în funcţie de ceea ce oamenii pot, vor şi au fost educaţi să vadă. Între baletul clasic şi dansul (post)modern, între baletul academic european şi şcolile de dans clasic indian, între dansul ritual şi cel „estetic", între dansurile orientale şi acelea occidentale, există, dincolo de eventuale asemănări, nu numai o diferenţă

28 Unele personaje interpretate de Nijinsky (în coregrafie proprie sau a altora) sunt stranii, încalcă dogma decorativului şi privilegiază expresivul. Aşa se întâmplă în *Petruşka* (în coregrafia lui M. Fokine, pe muzică de I. Stravinski, cu decoruri de A. Benois, spectacol prezentat prima oară în 1911, la Paris, de Baletele Ruse ale lui S. Diaghilev), în *L'Après-Midi d'un Faune* (coregrafie de Vaslav Nijinsky, pe muzică de Cl. Debussy, cu decoruri şi costume de L. Bakst, reprezentare în premieră la Théâtre du Châtelet din Paris, pe 29 mai 1912), în *Till Eulenspiegel* (coregrafie proprie, pe muzică de Richard Strauss, în decoruri şi costume de Robert Edmond Jones, cu premiera la Manhattan Opera House, pe 23 octombrie 1916). În fotografii din 1911, îl putem vedea pe Nijinski în rolul lui Petruşka: în postùri asimetrice, neconforme standardelor clasice, cu chipul „urâţit", îmbătrânit, veştejit de machiaj, dar foarte expresiv. V. şi ilustraţiile din P. Magriel (ed.), *Nijinsky, Pavlova, Duncan. Three Lives in Dance*, pp. 14, 36, 43, 50.

de tehnică, ci şi una de mentalitate, care o susţine pe cea dintâi.

Vorbind despre „limbajul" coregrafic, îi aplicăm, însă, cu prudenţă, conceptul de *cod*. Aceasta fiindcă, deşi există unele postùri învestite cu o semnificaţie convenţională, totuşi – aşa cum subliniază pedagogul şi teoreticianul expresionist Rudolf Laban – semnificaţia este precizată, în dansul „estetic" mai cu seamă, de ansamblul construcţiei coregrafice. Întrebuinţarea numai a acelor elemente ce deţin o semnificaţie (pre)determinată nu poate produce o operă de artă [29].

Diferenţa între ceea ce – cu inconvenientele oricărei taxinomii – numeam *ludus sacer* (dansul ritual, magico-religios) şi, respectiv, *ludus aestheticus* (dansul spectacular, „estetic") este susţinută de predominanţa unuia sau altuia din modurile de producere a semnificaţiei, pe care le identifică Benveniste: modul semiotic şi, respectiv, modul semantic. Diferenţa pe care o operează Benveniste între cele două este apropiată distincţiei pe care o face Morris între *semantic* şi *pragmatic* (fără a se confunda, totuşi, cu aceasta din urmă). Dincolo de coincidenţa termenului semantic, la care recurg ambii cercetători (o coincidenţă care, fiind numai de domeniul expresiei, riscă să semene confuzii), şi dincolo de inerente deosebiri de nuanţă, se impune totuşi, asupra unui anume aspect, unitatea lor de vederi [30]. Domeniul *semioticului* este, în

29 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 128.

30 Perspectiva lor comună vizează dubla condiţie a sensului: sens al „semnului-tip", indiferent de enunţare, şi, respectiv, sens manifestat prin actul de enunţare/ de discurs. Benveniste adânceşte această opoziţie şi o implică

opinia lui Benveniste, acela al semnului considerat autonom, unitate aparţinând unui sistem (cod), în cadrul căruia şi doar în raport cu care semnul îşi precizează „semnificanţa". (Astfel considerat, semnul este „pură alteritate faţă de oricare altul". Ca unitate semiotică, el îşi dobândeşte statutul de semn numai dacă este „recunoscut" de către o anumită colectivitate, ceea ce înseamnă că provoacă „în mare, aceleaşi asociaţii şi aceleaşi opoziţii", fiecăruia dintre membrii colectivităţii respective [31].) Domeniul *semantic* este, însă, acela al „semnificanţei" ce decurge din discurs [32]. Dacă semioticul (semnul) trebuie „recunoscut", semanticul (discursul) se impune a fi „înţeles" [33]. Dintre toate sistemele semiotice, numai limba – opinează Benveniste – poate articula ambele dimensiuni ale semnificanţei. Alte sisteme posedă o „semnificanţă unidimensională": fie „semiotică fără semantică" (precum gesturile de politeţe), fie „semantică fără semiotică" (de felul expresiei artistice nonverbale – muzicale sau plastice). Benveniste ilustrează categoria semioticului „fără semantică" prin poziţiile specifice ale dansului

în discuţia sa asupra constituirii sensului discursului, care nu se reduce la o simplă sumă a sensurilor „semantice" (în accepţia morrisiană) ale semnelor componente.

31 *Cf.* Em. Benveniste, „Semiologia limbii", in *Probleme de lingvistică generală*, vol. II, p. 55.

32 Sensul, ca globalitate (ceea ce Benveniste numeşte „intentatul"), se distribuie diferitelor semne, prin care el se şi realizează. „Ordinea semantică" se instituie numai prin enunţare, adică numai în universul discursului. Din perspectivă semantică (aşa cum defineşte Benveniste semanticul în opoziţie cu semioticul), „semnificanţa" se profilează numai la orizontul discursului, transcendând semnele constituente, deşi se serveşte de acestea pentru a se manifesta.

33 *Cf. ibid.*

indian, numite *mudrās*. Însă realitatea este că însuşi exemplul pe care-l dă Benveniste impune o nuanţare a dihotomiei sale: chiar dacă fiecare *hasta-mudra* (gest al unei singure mâini sau al amândurora, în dansul tradiţional indian) posedă un sens anume, totuşi semnificaţia sa particulară/ co(n)textuală se precizează discursiv, numai în cursul reprezentării coreo-dramatice [34]. Raportul dintre semiotic şi semantic, în calitatea lor de „moduri" ale semnificanţei, nu este, aşadar, în toate sistemele nelingvistice, unul de riguroasă excluziune, aşa cum susţine Benveniste. În dans, raportul dintre semiotic şi semantic este, mai degrabă, de complementaritate. Dimensiunea convenţională a semnelor coregrafice este, mai ales în dansul „estetic", nuanţată de parametrii discursivi ai ansamblului. În dansul ritual, magico-religios, predomină configuraţiile kinezico-posturale convenţionale (atât sub aspectul expresiei, cât şi sub acela al asocierii între expresie şi conţinut). Înţelegem prin aceasta că ele sunt efectuate cu o anume intenţionalitate de ordin pragmatic – vizându-se, adică, un anume efect asupra realului [35] –, iar relaţia dintre semnificatul şi semnificantul coregrafici este precis codificată, în vederea obţinerii efectului dorit.

34 De exemplu, semnul gestual *Arala* înseamnă, în funcţie de co(n)text, „a bea otravă", „a bea nectar" sau „furtună". *Tripataka* semnifică „trăsnetul lui Indra", „coroană", „copaci", „astru", „flacără", „porumbel", „săgeată", „a se învârti" etc.

35 R. Arnheim constată că „arta primitivă este un instrument practic", ce „înregistrează şi transmite informaţii", permiţând „exercitarea unor 'influenţe magice' asupra făpturilor şi obiectelor absente. [...] În toate aceste operaţii, contează nu existenţa materială a lucrurilor, ci efectele pe care le produc şi suportă acestea" (*cf.* R. Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală*, p. 153).

În dans, la fel ca în sculptură sau pictură, un inventar de unităţi elementare (figuri hjelmsleviene) este, aşa cum remarcă Benveniste, dificil de stabilit. Sigur, pot fi identificate elemente de vocabular coregrafic – unele generale, altele specifice unor şcoli/ tehnici/ stiluri. Dar acestea nu sunt unităţi minimale (deci nici în număr finit, precum fonemele oricărei limbi). În ceea ce priveşte semioza [36] estetică, Benveniste observă că relaţiile „semnificante" specifice unui „limbaj artistic" nu se pot preciza aprioric, ci „numai în interiorul unei compoziţii" sau clase de compoziţii particulare, adică, până la urmă, discursiv sau pe baza unui (sub)cod/ unei semiotici „închise", pe care o stabileşte artistul. Creatorul poate avea, eventual, în vedere unele convenţii împărtăşite de o anume instanţă de receptare (publicul său). Dar de la ermetism la transparenţă, el are la dispoziţie o gamă suficient de largă de posibilităţi de a lua sau nu în considerare competenţele instanţei de receptare. În interiorul jocului său de creaţie, artistul, *homo ludens*, îşi stabileşte propriile reguli de semnificanţă. Posibilităţile de decodare a semnificaţiei („artistice") se pot situa oriunde, pe un traseu mergând de la facilitate şi transparenţă la obscuritate sau ermetism. „Artistul îşi creează astfel propria semiotică: el îşi instituie opoziţiile în trăsături pe care le face el însuşi semnificante" [37]. Se poate spune că baletul clasic dispune de

36 Termenul desemnează relaţia dintre semnificat şi semnificant, altfel spus, dintre expresie şi conţinutul ei semantic.

37 *Cf.* Em. Benveniste, *Probleme de lingvistică generală*, II, p. 50. Dincolo de eventuale valorizări simbolice, în anumite contexte socio-culturale, culorile, de pildă, „nu trimit la nimic, nu sugerează nimic în mod univoc";

un inventar prestabilit, canonic de „semne". Dar schemelor kinezico-posturale ale baletului nu le este proprie decât în codul estetic o relaţie codificată – de tip „instituţional" (în accepţia saussuriană) – între semnificant şi semnificat. O piruetă, un *fouetté*, un *pas de deux* sau un *porté*, bine executate, „simbolizează" aprioric (în calitate de elemente ale unui cod estetic) doar valorile generale ale academismului coregrafic: graţie, eleganţă, sublimare a pulsiunilor, elevaţie. Semnificaţiile lor de ordin referenţial, emotiv, sugestiv se precizează (aşa cum şi atât cât poate s-o facă un cod nonverbal) numai în cadrul discursului. Ca şi cele ale dansului modern, „semnele" baletului nu sunt arbitrare, ci (relativ) motivate. Motivarea semnelor coregrafice de tip „estetic" (inerent „relativă" şi graduală, ca a oricărui semn, aşa cum arată Saussure) nu exclude polisemia lor de tip „simbolic". Chiar figurile îndelung fasonate ale baletului clasic, oarecum devitalizate prin formalism, au păstrat, totuşi, „o înrudire expresivă" [38] (o relaţie de motivare) cu atitudinile şi acţiunile practice din care provin şi pe care continuă să le semnifice conotativ. Polisemia poate fi soluţionată numai prin înscrierea semnelor într-un discurs – adică într-un context (socio-cultural) şi într-un cotext (de organizare sintagmatică a expresiei). Evident, polisemia nu poate fi, în artă, complet suprimată. „Ambiguitatea" conotativă (altfel spus, polivalenţa simbolului, inclus unui discurs poliizotopic şi deschis lecturii mul-

numai „compoziţia le organizează, ceea ce le conferă [...] o semnificaţie, datorită selecţiei şi aranjării" (*ibid.*).

38 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 124.

tiple) este – subliniază Jakobson – constitutivă esteticului. Compoziţia coregrafică, actualizată contextual, învesteşte semantic figurile de expresie ale dansului „estetic" (fie clasic, fie modern). În ceea ce-l priveşte, se verifică, poate cu unele excepţii, o remarcă a lui Benveniste: „Semnificanţa artei nu trimite aşadar, niciodată, la o convenţie pe care toţi partenerii o primesc la fel. De fiecare dată, trebuie descoperiţi termenii, în număr nelimitat, de natură imprevizibilă şi, deci, de fiecare dată, inventaţi pentru fiecare operă în parte, pe scurt, niciodată fixaţi într-o instituţie" [39]. Evident, sistemul dansului „estetic" diferă ca funcţionalitate de sistemul lingvistic/ verbal, destinat, în primul rând, unui schimb în dublu sens, cu roluri interşanjabile (de la emiţător la receptor şi invers). Or, artistul nu are de „aşteptat răspunsuri, (...) ci numai de exprimat o viziune, după criteriile, conştiente sau nu, pe care compoziţia le manifestă în ansamblu" [40]. (Fac oarecum excepţie practicile interactive de tip happening, vizând convocarea asistenţei în spaţiul de joc.)

În funcţie de modul realizării „semnificanţei", Benveniste distinge două tipuri de sisteme semiotice: cele în care semnificanţa este instituită de un autor individual (creatorul sistemului) şi, respectiv, sisteme în care aceasta – convenţională fiind – preexistă manifestării semnelor într-un anume discurs. În primul caz, semnificanţa este de tip discursiv, decurgând adică din relaţiile instituite în cadrul „universului închis" al unui discurs

39 *Cf.* Benveniste, *op. cit.*, p. 51.

40 *Cf. ibid.*, p. 50.

particular. În al doilea caz, ea caracterizează semnele înseşi, ca elemente atomizate, independente de raporturile sintagmatice la care ele participă în interiorul discursului. Opinia noastră este că în coregrafiile rituale (magico-religioase), semnificanţa predominantă este de tipul al doilea, manifestată ca valoare convenţională (semio-pragmatică, de felul – parafrază la adagiul austinian [41] – „a dansa înseamnă a face", adică a determina anumite efecte asupra realului [42]). În dansul „estetic", semnificanţa ni se înfăţişează, prioritar, ca o funcţie de discurs, dependentă de intenţionalitatea instanţei de enunţare şi de contextul receptării. În primul caz, este cu deosebire (dar nu în exclusivitate) utilă o semiotică a semnului, câtă vreme în cel de-al doilea, este relevantă mai ales (dar nu numai) o semiotică a discursului. Distincţia dintre aceste două clase este relativ reductibilă la opoziţia, deja amintită, pe care o stabileşte Benveniste, între „modul semiotic" şi, respectiv, „modul semantic" ale semnificanţei. La rândul ei, opoziţia semiotic/ semantic se poate descrie ca o dihotomie între semnificaţia convenţională, reglementată printr-un sistem (cod) şi respectiv, „semnificaţia vie, semnificaţia în act" [43]. Prima, de tip inferenţial, nu reclamă o luare de poziţie din

41 *How to do things with words* (trad. fr. *Quand dire, c'est faire*) este, cum se ştie, titlul unei lucrări a lui J.L. Austin, de mare importanţă pentru evoluţia pragmaticii.

42 De exemplu, a intra în comunicare/ comuniune cu spiritele, cu zeii, cu cealaltă lume, cu vânatul. Dansul poate manifesta acte precum: a chema divinitatea (sau altă entitate magică), a o saluta, a o proslăvi, a-i mulţumi etc.

43 *Cf.* J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, p. 229.

partea instanţei de discurs. Mai mult, ea este chiar independentă de aceasta. Însă cea de-a doua este inseparabilă de o anume instanţă care să-şi asume enunţarea.

Care e raportul dintre codificare şi contextul pragmatic? În această privinţă, avem în vedere un demers de provenienţă post-saussuriană, intrând oarecum în contradicţie cu postulatele formulate de fondatorul genevez. Un atare demers vizează înscrierea în *langue* a unor elemente care, conform semiologiei „clasice" saussuriene, ar ţine de „activitatea de enunţare", adică de *parole*. Potrivit unei direcţii novatoare, susţinute (cu Bally în ascendenţă) de analiza pragmatică, nu numai elementele enunţului, ci şi acelea (trecând, în general, drept contextuale) ale enunţării pot fi, măcar în parte, codificate [44]. (Actul ilocuţionar, de pildă. Acesta – vom ilustra într-un capitol aparte – se poate manifesta atât verbal, cât şi nonverbal.)

Potrivit lui Greimas, categoriile semio-narative transcendează verbalul. Vom valorifica această remarcă, încercând să-i dovedim, într-un capitol următor, pertinenţa în domeniul coregrafic.

Vorbind de cod/ coduri/ subcoduri coregrafice, nu ne însuşim o accepţie propriu-zis structuralistă – oarecum rigidă –, ci una tolerantă la ideea de context, temperată de punctul de vedere al pragmaticii. A vorbi despre un limbaj coregrafic implică a lua în considerare un avertis-

44 *Cf.* J. R. Searle, *Les Actes de langage*. Asupra acestui aspect insistă şi prestigiosul prefaţator al ediţiei în limba franceză, O. Ducrot (*cf.* O. Ducrot, „De Saussure à la philosophie du langage", in J.R. Searle, *op. cit.*, pp. 7-11).

ment formulat de Jakobson: „Limbajul nu e niciodată monolitic; codul total include un ansamblu de sub-coduri" [45]. Spiritul de geometrie îi dă dreptate lui Saussure [46]: din raţiuni de metodă, lingvistul genevez trece sub tăcere contextul, în care vede un factor discursiv nepertinent pentru stabilitatea sistemului. Dimpotrivă, spiritul de fineţe încearcă să recupereze contextul, ca pe un parametru important al semnificaţiei „vii", „în act".

Să adăugăm că alegerea materialului ilustrativ ne-a fost influenţată, pe parcursul redactării, de relevanţa corpusului coregrafic în raport cu metodologia folosită şi, totodată, de măsura în care sursele de documentare video au fost disponibile.

45 *Cf.* R. Jakobson, „Linguistique et théorie de la communication", in *Essais de lingistique générale*, p. 92.

46 De altfel, aceeaşi problemă a ignorării deliberate a contextului o ridică, deopotrivă, opoziţia saussuriană limbă/ vorbire (*langue/ parole*) şi dihotomia chomskyană competenţă/ performanţă.

3. Semioză şi comunicare. Axiome clasice, adnotate şi adaptate

Un laitmotiv: *comunicare*. Modelul *telegrafic*, modelul *orchestral*

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, un concept emblematic, în noile tehnologii şi „ştiinţele omului", este „comunicare". Proiectul unei ştiinţe a comunicării – apte să descrie, printr-o metodologie comună (de provenienţă lingvistică), complexitatea manifestărilor socio-culturale – apare la Edward Sapir, Margaret Mead şi membrii „Colegiului invizibil", la Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson şi Umberto Eco. „Fenomene culturale în aparenţă foarte diferite" sunt investigate ca „sisteme de mesaje sau de semne. Limbajul rămâne sistemul de referinţă, iar lingvistica, metoda de investigaţie fundamentală" [47].

47 *Cf.* Y. Winkin, „Connexions et ouvertures: vers une science de la communication", in *La Nouvelle communication*, p. 106. „Ajungem să ne întrebăm dacă diverse aspecte ale vieţii sociale (printre care arta şi religia) – a căror studiere ştim deja că se poate servi de metode şi noţiuni împru-

Într-o scurtă „istorie semantică" a cuvântului *comunicare*, Yves Winkin identifică două semnificaţii majore: „transmitere" şi „participare". Modelul „telegrafic" al comunicării (o metaforă a lui Winkin) o privilegiază pe cea dintâi; modelul „orchestral" (imagine ce revine frecvent în formulările cercetătorilor şi pe care Winkin doar o aşază în opoziţie cu cea a „telegrafului"), pe a doua [48]. „Teoria matematică a comunicării", elaborată în 1949 de Claude Shannon, aduce o formalizare a „transmiterii". „Sistemul general al comunicării" (Shannon) comportă un ansamblu de „verigi" prin care informaţia se transmite liniar: sursa mesajului, emiţătorul care transformă mesajul în semnale (telefonul transformă vocea în oscilaţii electrice), canalul – mediul utilizat pentru transportul semnalelor (cablul telefonic) –, receptorul (care reface mesajul pornind de la semnalele primite), destinatarul (persoana sau obiectul către care este orientat mesajul); pe durata transmiterii, semnalele pot fi perturbate de „zgomote"/ „bruiaj". Între modelul lui Shannon şi schema jakobsoniană a celor şase „factori inalienabili ai comunicării" [49] (mobilizând fiecare câte o funcţie specifică) există, aşa cum remarcă Winkin, „o analogie frapantă" [50]. Mai mult decât atât, modelul lui Jakobson apare ca o sinteză între triada bühleriană a funcţiilor (cea expresivă, cea de apel, cea de reprezentare) şi schema lui Shannon. El reuneşte destinatorul, destinatarul, mesajul, codul, contextul şi contactul [51].

mutate din lingvistică – nu consistă în fenomene a căror natură se confundă cu cea a limbajului" (*cf.* Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 71). „Orice structură culturală şi orice act individual de comportament social antrenează o comunicare implicită sau explicită" (*cf.* E. Sapir, *Linguistique*, Paris, Ed. de Minuit, 1968). „Comunicarea poate fi considerată, în sensul cel mai larg, aspectul activ al structurii culturale. [...] Cultura şi comunicarea sunt termeni ce reprezintă două puncte de vedere sau două metode de reprezentare a interrelaţiei umane, structurate şi supuse regulilor. În 'cultură', accentul cade pe structură, în 'comunicare', pe proces" (*cf.* R. Birdwhistell, *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970).

48 *Cf.* Y. Winkin, „Le télégraphe et l'orchestre", in *La Nouvelle communication*, pp. 13-27.

În anii '50, „Colegiul invizibil" [52] (din care făceau parte, la început, antropologii Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Edward Hall şi sociologul Erving Goffman, cărora li se adaugă, în anii '60-'70, Don Jackson, Paul Watzlawick, Stuart Sigman) demarează – pe baza unei metodologii alternative la modelul Shannon – un proiect de cercetare a comunicării interpersonale. Teza lor este aceea că *în ştiinţele umane, comunicarea trebuie studiată după un model specific*. Teoria codificării şi decodării succesive (liniare) a mesajului, precum şi înţelegerea comunicării ca un act strict „verbal, conştient şi voluntar" [53] falsifică, în opinia lor, realitatea proceselor comunicaţionale. Din punctul lor de vedere, perspectiva optimă de analiză este aceea „naivă", a observatorului comportamentelor naturale. Ei postulează existenţa unor *coduri*

49 *Cf.* R. Jakobson, „Linguistique et poétique", in *Essais de linguistique générale* (I), p. 214.

50 *Cf.* Y. Winkin, *op. cit.*, p. 19.

51 *Cf.* R. Jakobson, *op. cit.*, p. 214.

52 Sintagma a fost creată de Derek J. de Solla Price şi reluată de Diana Crane, cu referire la „reţele de conexiuni dominând o disciplină ştiinţifică" (*cf.* Y. Winkin, *op. cit.*, p. 21).

53 *Cf.* Y. Winkin, *op. cit.*, p. 22.

(înţelese ca ansambluri de reguli) de comportament. „Aceste coduri selectează şi organizează comportamentul personal şi interpersonal, îi determină adaptarea la context şi, astfel, semnificaţia." [54] Conform modelului „orchestral", pe care şi-l asumă Colegiul invizibil, comunicarea interpersonală este ireductibilă la „transmiterea" liniară a mesajului verbal. Manifestarea lingvistică este doar o componentă a unui ansamblu comunicaţional sincretic, în care se mai includ mimica, privirea, gestica, spaţiul interpersonal [55]. Este de notorietate o analiză kinezică realizată de Birdwhistell. Ea are drept obiect

54 *Cf. ibid.*, p. 23. Manifestările corpului nu sunt determinate numai de cauze interioare, ci şi de norme sociale, precum acelea ale autoreprezentării (*the presentation of self in every day life*, în termenii lui Erving Goffman). „Plecând de la invarianţi biologici, nu se poate atribui unui anume gest sau unei anume postùri o semnificaţie universală; fiecare cultură şi, în cadrul ei, fiecare context interacţional, utilizează substratul fiziologic pentru a elabora o semnificaţie socialmente acceptabilă" (*cf.* Y. Winkin, *op. cit.*, p. 68). „Gramatica" kinezică pe care o caută Birdwhistell are la bază principiul că fiecare cultură selectează numai câteva configuraţii corporale dintre nenumăratele pe care le poate produce un individ. Manifestările corpului sunt, astfel, filtrate cultural.

55 „Atunci când indivizii se află împreună în circumstanţe care nu impun schimbul verbal, ei se angajează totuşi, fie că vor, fie că nu, într-o anumită formă de comunicare. În orice situaţie, o anume semnificaţie este atribuită unor diverse elemente care nu sunt în mod necesar asociate unor schimburi verbale: aspectul fizic şi acte personale precum înveşmântarea, ţinuta, mişcările şi atitudinile, intensitatea vocii, gesturile de salut sau semnele făcute cu mâna, împodobirea feţei şi expresia emoţională în general. În orice societate, aceste posibilităţi de comunicare sunt codificate. [...] Există aşadar un simbolism corporal, un dialect al atitudinilor şi gesturilor individuale. [...] Înţelegerea unui dialect corporal comun este unul din motivele pentru care un grup de indivizi poate fi numit societate" (*cf.* E. Goffman, *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*, New York, The Free Presss, 1963, *cap.* III, reluat in „Le dialecte corporel", *La Nouvelle communication*, pp. 267-269).

„scena ţigaretei" din filmul *Doris* [56] şi revelă un fenomen de „sincronie interacţională" (în termenii lui William Condon). Aceasta înseamnă că la derularea lentă a peliculei, mişcările interlocutorilor se armonizează (îşi „răspund") într-un fel de „balet", după regulile „codului secret şi complex" semnalat (dar nesistematizat) de Sapir [57]: „corpurile oscilează în acelaşi ritm"; Bateson întinde braţul spre Doris chiar în momentul în care ea îşi înclină torsul în faţă; ambii îşi îndreaptă spatele şi îşi orientează corpul spre camera de filmat în aceeaşi fracţiune de secundă [58]. Totul semnifică/ comunică în relaţia interpersonală, potrivit unor coduri explicite sau implicite. Comunicarea este un proces *continuu*: ea poate subsuma schimbul verbal, dar îl depăşeşte, adăugându-i elemente nonverbale. Uneori, acestea chiar îl înlocuiesc pe primul. Mobilizând o pluralitate de coduri – lingvistice şi/ sau nonlingvistice –, comunicarea este o „totalitate *integrată*" [59]. Ea se exprimă, potrivit teoriei Colegiului

56 Gregory Bateson a realizat mai multe filme în familii în care unul din membri făcea psihoterapie. În filmul *Doris*, el conversează cu o tânără mamă (care, evident, se numeşte Doris). Anumite secvenţe din film au fost supuse unei multiple analize – psihologice, lingvistice, kinezice.

57 O remarcă formulată de P. Watzlawick şi J. Weakland o evocă pe cea deja amintită a lui E. Sapir: „Aşa cum este posibil să vorbim corect şi curent o limbă fără să avem totuşi cea mai mică idee despre gramatica ei, tot astfel ne supunem în permanenţă regulilor comunicării, chiar dacă de regulile înseşi, de 'gramatica' aceasta a comunicării, nu suntem conştienţi" (*cf.* P. Watzlawick, J.H. Weakland, ed., *The Interactional View. Studies at the Mental Research Institute, Palo Alto, 1965-1974*, New York, Norton, 1977; trad. fr.: *Sur l'interaction*, Paris, Seuil, 1981, *ap.* Y. Winkin, „Le télégraphe et l'orchestre", in *La Nouvelle communication*, pp. 23-24).

58 *Cf.* Y. Winkin, *La Nouvelle communication*, p. 75.

59 Pornind de la observarea comportamentelor în situaţii concrete de comunicare, Birdwhistell ajunge la concluzia că verbalul şi nonverbalul se

invizibil, nu în termeni de „transmitere" liniară, ci de „*participare*": comunicarea este, aşadar, un sistem/ proces în care interlocutorii „se angajează". Un individ – crede Birdwhistell – „nu comunică, ci *ia parte* la o comunicare al cărei element devine. [...] El nu este autorul comunicării, ci *participă* la aceasta" [60]. Comunicarea reală, *hic et nunc* – sistem sincretic – nu ascultă de modelul teoretic al acţiunii şi reacţiunii, sub aspectul lui elementar. Tocmai aşa ceva face lesne de intuit analogia cu orchestra: cum anume „fiecare individ mai degrabă participă la comunicare decât îi este originea sau destinatarul" [61].

Pluralitatea codurilor mobilizate de modelul neliniar, multidimensional, al „noii comunicări" se unifică „orchestral" în relaţia interpersonală concretă. Aceasta dez-

determină reciproc: schimbând limba, indivizii îşi schimbă, corespunzător, limbajul corporal. De pildă, manifestările gestuale ale indienilor *Kutenai* (populaţie bilingvă din sud-estul Canadei), atunci când vorbesc idiomul *kutenai*, diferă de acelea pe care le au ei când se exprimă englezeşte. E o dovadă clară că procesul de comunicare este un „tot integrat", „orchestral", bazat pe convergenţa diverselor coduri/ sisteme în situaţia interacţională. Birdwhistell distinge activitatea de transfer al noii informaţii (mai ales prin modalităţi verbale, explicite) de activitatea integrativă – realizată prin manifestări „comportamentale" care: menţin comunicarea, operează verificări „încrucişate" pentru a asigura inteligibilitatea mesajului în contextul său particular, pun acest context particular în relaţie cu nişte contexte mai ample (*cf.* R. Birdwhistell, in *La nouvelle communication*, p. 72).

60 *Cf.* R. Birdwhistell, „Contribution of Linguistic-Kinesic Studies to the Understanding of Schizophrenia", in A. Auerbach (ed.), *Schizophrenia: An Integrated Approach*, New York, Ronald Press, 1959, pp. 99-123 şi *cf.* R. Birdwhistell, *La Nouvelle communication*, p. 75.

61 *Cf.* Y. Winkin, *op. cit.*, p. 26.

văluie o *logică interacţională* – o „logică a comunicării" [62] structurate polisemiotic (sub aspectul substanţelor de manifestare) şi pluricod (cât priveşte un corpus multiplu de reguli ce organizează relaţia interpersonală).

Spaţiul comunică, gestul vorbeşte şi nici muzica nu tace. Kinezică şi proxemică

Cu fundamente antropologice, kinezica şi proxemica s-au individualizat ca „discipline ale comportamentului simbolic". Gesturile, postura, poziţia corpurilor „(precum şi spaţiile arhitectonice care impun sau presupun anumite poziţii reciproce ale corpurilor umane) devin elemente ale unui sistem de semnificaţii pe care adesea societatea le instituţionalizează în cel mai înalt grad." [63]

Comunicarea gestuală este obiect de reflecţie încă din antichitate (Cicero, Quintilian). Cercetarea modernă a gestualităţii începe o dată cu studiile lui Ray Birdwhistell, fondatorul *kinezicii*. Stimulat de observaţia lui Edward Sapir (care semnala un „cod secret şi complicat" al gesturilor), Birdwhistell încearcă să demonstreze că gestualitatea nu este numai un „mijloc" de comunicare, ci,

62 *Cf.* P. Watzlawick, J. H. Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatics of Human Communication*, New York, Norton, 1967; trad. fr.: *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972 et coll. „Points", 1979.

63 *Cf.* U. Eco, „Limite politice: domeniul", in *Tratat de semiotică generală*, p. 23.

mai mult decât atât, chiar un „sistem“ [64]. (Investigaţiile sale vizează „nu conţinutul schimbului“ – comunicării –, ci „sistemul ce a făcut posibil acest schimb“ [65].) Multă vreme, Birdwhistell [66] a crezut în posibilitatea de a identifica o „gramatică“ kinezică: întemeiată pe postularea unui paralelism între structura limbajului verbal (ierarhie a nivelelor fonematic, morfematic, sintactic) şi cea a „limbajului“ kinezic (alcătuit din *ķineme*, *ķinemorfe(me)* şi *construcţii ķinemorfice*). Totuşi, el se dezice, la sfârşitul anilor '60, de convingerile începutului. Amendează, astfel, principiile ce stau la baza faimoasei sale *Introduction to Kinesics* (1952): „Timp de mai mulţi ani, am sperat că o cercetare sistematică va dezvălui stricta dezvoltare ierarhică pe baza căreia *ķinele* ar putea fi derivate din articulări, iar *ķinemorfele*, din ansambluri de kine şi, de asemenea, că kinemorfele vor fi construite de o gramatică pe care o vom putea considera din perspectiva *frazei ķinezice*. Deşi s-au făcut paşi încurajatori în această direcţie, trebuie să spun că până în prezent,

64 G. Mounin atribuie semnificaţii distincte celor doi termeni: vorbim de „*mijloace*“, atunci când „nu întrevedem, în comunicarea vizată, nici unităţi, nici reguli stabile de codificare a mesajului“, iar de „*sisteme*“, în caz contrar (*cf.* G. Mounin, „La communication théâtrale“, in *Introduction à la sémiologie*, p. 88).

65 *Cf.* Y. Winkin, *op. cit.*, pp. 75-76.

66 Traseul său intelectual – observă Y. Winkin – „face un fel de buclă. Pornind de la o concepţie foarte puţin formalizată, bazată pe cercetarea etnografică, Birdwhistell se angajează într-o analiză formală a microactelor, pentru a reveni la o concepţie foarte largă, fondată din nou pe antropologie.“ Finalmente, el „formează cercetători în comunicare, pe care-i introduce nu atât în kinezică, cât în concepţiile lui Durkheim, Sapir, Radcliffe-Brown şi în metodele etnografice (*cf.* Y. Winkin, „Un collège invisible“, in *La Nouvelle communication*, pp. 76-77).

nu am putut să descopăr o asemenea gramatică. Nu am putut să degajez ierarhia simplă pe care o căutam.“ [67] O primă problemă pe care şi-o pune Birdwhistell, la începutul cercetării sale, este de a preciza elementele minimale ale „limbajului“ kinezic. Datorită multiplei manifestări a „aceluiaşi“ gest, trebuie introduse – ca în fonologie, cu câteva decenii înainte – nişte criterii de reducere a variantelor. Birdwhistell adoptă un model de descriere „fonologică“. Numeşte *ķineme* unităţile gestuale minimale (lipsite de semnificaţie, precum fonemele) şi constituite fiecare ca o clasă de *ķine*. *Kinemorfemele* sunt unităţi semnificative (analoge morfemelor verbale). Simpla închidere (nesemnificativă) a unui ochi este un kinem, dar devine ķinemorfem, atunci când intenţionalitatea destinatorului sau/ şi calculul interpretativ al destinatarului îi conferă semnificaţia „a face cu ochiul“. Ca în fonologie, metoda *comutării* este exploatată în kinezică, în vederea izolării unităţilor „limbajului“ gestual. Două gesturi diferite sunt *variante* ale aceleiaşi unităţi, dacă înlocuirea unuia cu celălalt nu afectează înţelesul comunicării. Când substituirea modifică mesajul transmis, ele sunt realizări ale unor *invarianţi* distincţi. Dincolo de coerenţa metodologică, inspirată de lingvistica structurală, programul iniţiat de Birdwhistell a rămas un „deziderat“. În comunicarea teatrală, „în urmă cu două-trei decenii, se mai spera încă să poată fi identificate unităţile de limbaj

67 *Cf.* R. Birdwhistell, *Kinesics and Context. Essais on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970, *ap.* Y. Winkin, „Un collège invisible“, in *La Nouvelle communication*, p. 77.

minimale, iluzie astăzi aproape (...) spulberată“ [68]. Similar, proiectul cercetătorului american a fost zădărnicit de diversitatea expresiei gestuale şi, corelativ, de dificultăţile de a preciza sensul asociat acesteia.

Pentru Edward T. Hall – părintele *proxemicii* – şi pentru alţi membri ai Colegiului invizibil, cultura este un ansamblu de „coduri decompozabile şi analizabile“ [69]. Prin urmare, interacţiunile sociale se supun unor reguli. „În ciuda aparentei lor complexităţi, sistemele culturale sunt organizate astfel încât contextul lor să poată fi studiat şi controlat de oricare membru al grupului (...). Ceea ce caută antropologii sunt *distincţiile structurate* ce trec dincolo de diferenţele individuale şi care sunt intim integrate matricii sociale în care se produc“ [70]. În opinia lui Hall, cultura e un sistem de comunicare ierarhic, pe trei nivele: „notele“ (*isolates*) sau „unităţile indivizibile“ formează „serii“ (*sets*); notele şi seriile se organizează în „scheme“ (*patterns*). În mod particular, *proxemica* e „o formă de comunicare cultural eleborată“ [71]. Pentru Hall

68 *Cf.* M. Dinu, *Comunicarea*, p. 227.

69 *Cf.* Y. Winkin, *op. cit.*, p. 88.

70 *Cf.* E.T. Hall, „Méthodes et stratégies de recherche“, in *La Nouvelle communication*, p. 220.

71 *Cf.* E.T. Hall, „Le rapport de la langue parlée et de la proxémique“, in *La Nouvelle communication*, p. 217. Hall consideră că proxemica satisface toate cele şapte condiţii de existenţă a unui *limbaj*, stabilite de Ch. F. Hockett: dubla articulare, interşanjabilitatea rolurilor, deplasarea (în timp sau spaţiu), specializarea (asocierea unor semnificaţii specifice cu expresii specifice), arbitrariul (nu există o legătură necesară între eveniment şi simbol), productivitatea (pot fi create forme noi), transmiterea culturală (în opoziţie cu transmiterea genetică) (*cf.* Ch. F. Hockett, *A Course in Modern Linguistics*, New York, Mac Millan, 1958, *ap.* E. T. Hall, *op. cit.*, p. 217).

(sub influenţa lui Sapir şi Hediger), „limbajul“ spaţiului e un aspect particular a ceea ce el numeşte „limbajul tăcut“ (*the silent language* [72]). Relaţia omului cu spaţiul ilustrează „dimensiunea ascunsă“ a culturii *(the hidden dimension* [73]). Organizarea culturală a spaţiului – variabilă de la o societate la alta – derivă din instinctul elementar de teritorialitate. Scala distanţelor interpersonale e divizibilă în patru categorii: intimă, personală, socială şi publică, fiecare din ele cu câte două modalităţi: apropiată şi îndepărtată [74]. „Popoare având culturi diferite trăiesc în lumi senzoriale diferite“. Ele îşi structurează diferit spaţiul şi îl experimentează diferit, pentru că „*sensorium* le e programat în mod diferit“ [75]. Taxinomia lui Hall (fidel modelului „orchestral“) implică atât aspectul obiectiv, măsurabil, al distanţelor, cât şi nişte parametri senzoriali care personalizează perceperea spaţiului dintre

72 *The Silent Language* este titlul uneia dintre cărţile sale, apărute în 1959 (în versiune franceză, *Le Langage silencieux*, 1973).

73 *The Hidden Dimension* se intitulează o lucrare a sa, publicată în 1966 (trad. fr.: *La dimension cachée*, 1971). O altă „dimensiune ascunsă“ a culturii este timpul, de care Hall se interesează în the *Dance of Life* (1983; trad. fr.: *La Danse de la vie, Temps culturel, temps vécu*, Seuil, 1984).

74 Vom exploata taxinomia propusă de Hall în capitolul *Dansul, praxis comunicaţional*.

75 De exemplu, ceea ce înseamnă suprapopulare pentru un grup etnic nu e acelaşi lucru pentru un altul (*cf.* E. T. Hall, „Proxemics“, *Current Anthropology*, 9 (1968), trad. fr.: „Proxémique“, in *La Nouvelle communication*, p. 195). Sau ceea ce e sociofug într-o cultură poate fi sociopet în alta (*cf.* E. T. Hall, „Espaces sociopète et sociofuge“, in *La Nouvelle communication*, p. 216). „Ceea ce este evident într-o cultură poate, *in extremis*, să nu existe în alta“ (*cf.* E. T. Hall, „Domaines à explorer“, in *La Nouvelle communication*, p. 220).

indivizi: vederea, atingerea, auzul, mirosul [76]. La intersecţia lor, se petrece procesul „integrat" al comunicării. Variabil în funcţie de cultură, spaţiul poate fi dinamic, semi-fix sau fix [77]. Distanţa personală este, de obicei, informală (adică se corelează unor „atitudini imprecise, de tip situaţional", spre deosebire de ceea ce aparţine nivelului cultural „formal", care nu face nici obiectul inovaţiei, nici al eschivei [78]).

76 Hall propune un sistem de notare a „comportamentului proxemic", bazat pe opt „dimensiuni" sau „scale senzoriale": postural-sexuală, sociofug--sociopet, kinestezică, tactilă, retiniană, termică, olfactivă, vocală. „Segmente comportamentale specifice" permit a se „distinge comportamentul unui grup de al altuia" (*cf.* E. T. Hall, „A System for the Notation of Proxemic Behavior", in *American Anthropologist*, 65 (1963), pp. 1003--1026 şi E.T. Hall, „Méthodes et stratégies de recherche", in *La Nouvelle communication*, p. 220). Nu există un mecanism universal de apreciere a distanţelor interpersonale; acestea sunt rezultanta unei multitudini de semnale senzoriale, codificate într-o manieră specifică fiecărei culturi. „Toate simţurile intră în joc pentru stabilirea distanţei". De pildă, interacţiunea vizuală a arabilor este intensă; „angajamentul lor este direct şi total. Arabii îşi privesc fix interlocutorul, ceea ce americanii nu fac. Simţul olfactiv al arabilor contribuie activ la stabilirea şi menţinerea contactului. Ei au tendinţa de a rămâne în interiorul bulei olfactive a interlocutorului. Americanii, dimpotrivă, păstrează distanţa" (*cf.* E. T. Hall, „Concepts et mesures", in *La Nouvelle communication*, pp. 218-219).

77 Deşi, în general, graniţele teritoriale sunt fixe, ele devin totuşi, în unele cazuri (precum cel al beduinilor nomazi), semi-fixe ori dinamice. Locuinţa europeană se prezintă ca un „spaţiu cu organizare fixă"; casa japoneză (unde, prin simpla deplasare a unor panouri, se modifică distribuţia încăperilor) ilustrează „spaţiul cu organizare variabilă". Mobilierul este fix ori semi-fix. Spaţiile pot fi, de asemenea, „sociofuge", a căror amenajare vizează restrângerea comunicării interpersonale, sau „sociopete", care, dimpotrivă, o stimulează.

78 „Acesta e cunoscut tuturor şi de nimeni pus la îndoială" (*cf.* E.T. Hall, *Le Langage silencieux* şi E.T. Hall, „Concepts et mesures", in *La Nouvelle communication*, p. 215).

Comunicarea *muzicală* e mijlocită de elemente specifice: înălţimi, durate, intensităţi, timbre etc. Ele pot produce nişte reprezentări mentale, de felul ascendent/ descendent, discret/ continuu, centrat/ dispersat [79]. Acestea decurg din tendinţa ascultătorului de a transpune relaţiile temporale – abstracte – în concreteţea imaginilor spaţiale [80]. Raporturile temporale fac muzica (sau ordinea ei sonoră). Pe baza concluziilor lui Pascal Bentoiu, Mihai Dinu distinge două valenţe ale semnificării/ comunicării muzicale: afectivă şi voliţională. Prin *tempo*, ritm şi linie melodică, muzica „induce" ascultătorului anumite stări. Ea poate acţiona ca „un liant afectiv" [81] sau – precum muzica militară şi cântecele de muncă – orientează *voinţele* indivizilor către *voinţa* colectivă. Valorile afectivă şi voliţională corespund, credem, funcţiilor [82] ce domină structura semantică a mesajului muzical: expresivă (Jakobson, Bühler), pe de o parte, fatică (Jakobson) şi

79 *Cf.* M. Dinu, *Comunicarea*, p. 256. „Elementele minimale de limbaj prin care ne sunt transmise semnificaţiile muzicale" sunt: „înălţimi (frecvenţe), durate, intensităţi şi calităţi timbrale ale sunetelor şi în caracteristici melodice, ritmice, de tempo şi agogică (indicaţii de încetinire, *rallentando*, *ritardando*, sau grăbire, *accelerando*, *stringendo*, a mişcării până la proxima redefinire a tempoului) ale frazelor muzicale" (*ibid.*, p. 248). Totuşi, semantica limbajului muzical este mult mai puţin precizată decât aceea a verbalului (*ibid.*, p. 261).

80 Unele exemple referitoare la exprimarea vizuală a conţinuturilor temporale există în capitolul *Pentru o retorică a dansului. Între semantică şi pragmatică*, din cartea de faţă.

81 *Cf.* M. Dinu, *op. cit.*, pp. 258-259.

82 O discuţie asupra ierarhiei funcţiilor lingvistice şi a diverselor sale „modele" (Bühler, Jakobson, Coşeriu, Kerbrat-Orecchioni) există într-un capitol următor: *Dansul, praxis comunicaţional*.

conativă (Jakobson) sau de apel (Bühler), pe de altă parte.

Cuvântul iese din scenă, dar rămâne în culise. Semioză şi comunicare nonverbală în artele spectacolului

Semnul, între Saussure şi Peirce

Exagerat sau nu – rămâne de văzut –, Eco plasează în centrul topografiei epistemice disciplina pe care o onorează. Revărsată în belşugul ştiinţelor ce o administrează, cunoaşterea îşi găseşte în semiotică – lasă de înţeles Eco – premisele unificării. Semiotica e un fel de disciplină-arpentor: obiectivul ei e să delimiteze, descrie, parceleze, jaloneze *sensul*, infiltrat subteran, ca o mare aortă a curiozităţii şi neliniştii umane, în toate domeniile particulare de studiu. În această matcă a sensului – semiotica –, vede Eco „un substitut al antropologiei culturale", chiar „o teorie generală a culturii" [83]. Atare perspectivă se întemeiază pe aceea că fenomenele culturale sunt nişte „*procese* de comunicare", desfăşurate pe baza unor „*sisteme* de semnificare" [84].

Condiţia „suficientă" a relaţiei de *semnificare* este existenţa unui *cod* [85]. Acesta stabileşte corespondenţa

83 *Cf.* U. Eco, „Cultura ca fenomen semiotic", in *Tratat de semiotică generală*, p. 43.

84 *Cf.* U. Eco, „Comunicare şi semnificare", in *op. cit.*, p. 19.

85 Un cod este „un sistem de semnificare", ce asociază „entităţi prezente şi entităţi absente". Atunci când, conform unor reguli, „ceva materialmente prezent în raza de percepţie a destinatarului ţine locul la altceva, se realizează o semnificare" (*ibid.*, p. 20).

„între ceea ce *ţine locul* şi corelatul său, corespondenţă valabilă pentru orice destinatar posibil, chiar dacă, de fapt, nu există sau nu va putea exista vreodată un destinatar" [86]. Sistemele de semnificare sunt „independente de orice act posibil de comunicare care să le actualizeze" [87]. Dar orice proces de comunicare implică un sistem de semnificare. Tocmai cel din urmă permite formularea mesajului [88]. Eco reia, în definiţia pe care o dă comunicării, modelul „telegrafic" [89] al lui Shannon, lesne de reperat şi în schema jakobsoniană [90]. Semiologia saussuriană poate părea „o riguroasă semiologie a semnificării" (dat fiind că postulează relaţia dintre semnificant

86 *Ibid.*, p. 20.

87 *Ibid.*

88 Eco menţionează totuşi domeniul eterogen al „comunicării vizuale", unde există atât „sisteme puternic instituţionalizate (diagrame, semne de circulaţie etc.)", „coduri iconografice", cât şi „sectoare în care însăşi existenţa *sistemelor de semnificare* este legitim pusă la îndoială, dar unde par să aibă loc, în orice caz, *procese de comunicare* (de la fotografie la pictură)" (*cf.* U. Eco, „Limite politice: domeniul", in *op. cit.*, p. 24).

89 *V. supra. Cf.* Y. Winkin, „Le télégraphe et l'orchestre", in *La Nouvelle communication*, pp. 13-27.

90 Un proces de comunicare reprezintă „trecerea unui Semnal (ceea ce nu înseamnă în mod necesar un 'semn') de la o Sursă, cu ajutorul unui Transmiţător, printr-un Canal, la un Destinatar (sau punct de destinaţie)" (*cf.* U. Eco, *op.cit.)* Semnalul transmis între două mecanisme este un simplu „stimul", fără „putere semnificantă". În acest caz, există un „transfer de informaţie", dar „nu există semnificare" (*ibid.*). *Destinatarul uman* este – consideră Eco – „garanţia *metodologică* (şi nu empirică) a existenţei *semnificaţiei*, adică a existenţei unei funcţii-semn stabilite de un cod". Spre deosebire de rolul decisiv al destinatarului (real sau potenţial) în constituirea relaţiei de semnificare, rolul emiţătorului este secundar: „prezenţa presupusă a emiţătorului uman nu este deloc o garanţie a naturii semnice a unui presupus semn" (*cf.* U. Eco, „Limite naturale: două definiţii ale semioticii", in *Tratat de semiotică generală*, p. 29).

şi semnificat, pe baza unui sistem de reguli ce constituie limba/ *langue)*. Totuşi, Eco şi alţii văd în ea premisele unei teorii/ semiologii a comunicării. Exemplele date de Saussure sunt sisteme de semne artificiale, strict convenţionale (alfabete, reguli de politeţe, semnale militare). De aici, Eco deduce că semnul, în accepţia lui saussuriană, e un artefact la care conlucrează nişte indivizi care „s-au înţeles să-şi comunice şi să exprime ceva“ [91]. Pe baza acestui aspect, „saussurienii“ deosebesc semnele propriu-zise (intenţionale şi artificiale) de o serie de manifestări neintenţionale şi naturale. Într-o accepţie atât de riguroasă, cele din urmă nu au cum trece drept „semne“. Însă definiţia peirceană a semiozei lasă posibilitatea de a integra „semnelor“ tocmai cea de a doua categorie. Prin *semioză*, Peirce înţelege „o acţiune, o influenţă care să constituie sau să implice cooperarea a *trei subiecţi:* un *semn*, *obiectul* şi *interpretantul* său“. Această „influenţă trirelaţională“ – insistă Peirce – nu e defel „reductibilă la vreo acţiune între perechi“ (*C.P.*, 5.484). Eco bagă de seamă că definiţa peirceană nu impune, drept condiţie de existenţă a semnului, ca el să fie „emis intenţionat şi produs artificial“ [92]. La Saussure, semnele şi semnificaţiile lor sunt prestabilite de un cod – limba/ *langue* – acceptat deopotrivă de emiţător şi destinatar. Dar modelul peircean al semiozei (cu cei trei „subiecţi“) descrie şi fenomene care nu au un emiţător uman. Cu o condiţie: acestea să aibă un *destinatar* uman.

91 U. Eco, „Limite naturale: două definiţii ale semioticii“, in *op. cit.*, pp. 26-27.

92 *Ibid.*, p. 28.

E cazul *simptomelor* (meteo, de pildă) sau al oricărui *indice* [93]. Reducerea semioticii la o teorie a comunicării implică eliminarea semnelor naturale şi a celor non-intenţionale – adică a simptomelor şi indicilor peirceeni – din aria ei de interes. Revizuind modelele teoretice ale semnului, Eco reţine definiţia lui Morris: „ceva este semn doar pentru că este *interpretat ca semn* a ceva de către un interpret oarecare“ [94]. Prin urmare, Eco redefineşte *semnul* ca fiind „ceea ce, pe baza unei *convenţii* sociale dinainte acceptate, poate fi înţeles drept ceva ce ţine locul la altceva“ [95]. Eco amendează definiţia morrisiană şi propune ca „interpretarea de către un interpret“ să fie înţeleasă ca „*interpretare posibilă* de către un *interpret posibil*“ [96].

Sala şi scena, o singură „orchestră“. *Limbaj* teatral, comunicare *orchestrală*

În atmosfera anilor 1960-1970, dominată de valorificarea, chiar supralicitarea modelului structuralist, Georges Mounin încearcă să-şi lămurească, dincolo de metafora lingvistică, „provizoriu la modă“ [97], în ce măsură teatrul este sau nu un *limbaj*, este sau nu *comunicare*. Descrierile strict lingvistice ale limbajului sunt – după Mounin – valabile numai pentru domeniul respectiv. Spectacolul

93 *Ibid.*

94 *Ibid.*

95 *Ibid.*

96 *Ibid.*

97 *Cf.* G. Mounin, „La communication théâtrale“, in *Introduction à la sémiologie*, p. 87.

teatral nu se poate descrie/ formaliza prin calchierea „mecanică" a unor concepte şi procedee menite *ab initio* să surprindă funcţionarea verbalului [98]. Limbajul, aşa cum îl definesc lingviştii, este un „cod bine specificat". Specificitatea verbalului rezidă în „complexitatea" lui, faţă de „relativa simplitate" a celorlalte coduri. Însă nu e deloc exclus, îşi anticipează Mounin concluziile, ca teatrul (şi el o „comunicare codificată") să se dezvăluie, la analiză, „extrem de complex" [99]. Verbalul comportă o dublă articulare: în unităţi semnificante (*moneme* sau *morfeme*) şi unităţi nonsemnificante, pur distinctive (*foneme*). Dar e „pierdere de vreme" – avertizează Mounin şarjând – „să căutăm într-un decor, de exemplu, nu unităţi semnificante, ci foneme". Ba mai mult, să postulăm că aceste „foneme" se supun acelor(aşi) „reguli" ce stau la baza sistemului fonologic al unei limbi [100]. A aplica definiţia verbalului la complexitatea sincretică a unui corpus teatral este, pentru Mounin, un demers „simplist" şi „inutil" [101]. (Nu propriu-zis lingvistica, ci semiologia [102], consideră el, poate oferi un suport teoretic şi metodologic analizei teatrului.)

Din punctul lui de vedere, deloc inedit până aici, spectacolul de teatru este, într-adevăr, o formă de comu-

98 *Cf. ibid.*

99 *Cf. ibid.*, pp. 87-88.

100 *Cf. ibid.*, p. 88.

101 *Cf. ibid.*

102 Definind-o ca ştiinţă „ce are ca obiect analiza şi descrierea tuturor mijloacelor şi sistemelor de comunicare", Mounin evidenţiază traseul unei semiologii a semnificării avansând către o semiologie a comunicării.

nicare, dar – intervine diferenţa specifică – după un alt cod decât „copia servilă" a modelului lingvistic [103]. Mounin neagă astfel, implicit, pertinenţa modelului „telegrafic" pentru comunicarea teatrală. Dar, cu o frapantă coincidenţă de metaforă, afirmă, ca membrii „Colegiului invizibil" (la care totuşi nu face referire), că specificul comunicării teatrale se regăseşte în imaginea *orchestrală* [104]. Ce înseamnă aceasta? Spectacolul implică un raport complex între scenă şi sală: cea mai potrivită analogie ar fi, aici, „partitura şefului de orchestră". Simultan şi pe diferite planuri – text, joc de scenă, lumini, culori, costume – se produc stimuli [105]: lingvistici, luminoşi, gestuali, plastici etc. Fiecare dintre aceştia ţine, întâi de toate, de propriul sistem de expresie, cu regulile/ „gramatica" lui. Textului i se adaugă, pentru complinirea sa, „restul" „situaţiei" teatrale: actori, decoruri, „receptivitatea" publicului şi „interstimularea" reciprocă a spectatorilor [106]. Comunicarea teatrală nu înseamnă atât transmiterea unui mesaj lingvistic, cât – lasă de înţeles Mounin – *participarea* la un eveniment colectiv: „Inter-

103 *Cf.* G. Mounin, *op. cit.*, p. 89.

104 *V. supra.*

105 În această privinţă, Mounin pare a fi influenţat de teoriile behavioriste, axate pe relaţia „stimul"-„reacţie" (ca tip de „răspuns"). Behavioriştii „numesc 'context' orice ansamblu de fapte care se află de obicei într-o relaţie necesară sau, cel puţin, obişnuită". Ei consideră drept „semne" „faptele înseşi ale unui 'context', în măsura în care prezenţa unuia din ele reclamă sau implică posibilitatea ori necesitatea de a apărea şi alt(e) fapt(e) aparţinând aceluiaşi 'context'". Potrivit concepţiei behavioriste, semnele limbajului uman (cuvintele) sunt „stimuli" cărora le corespund ca „reacţii" anumite imagini (*cf.* E. Coşeriu, „Limbajul", in *Introducere în lingvistică*, pp. 20-21).

106 *Cf. G. Mounin, op. cit.*, p. 94.

pretăm un spectacol teatral exact aşa cum interpretăm un eveniment la care asistăm sau *participăm*; nu-l citim, nu-l decodăm ca pe un mesaj lingvistic comun" [107]. Am văzut deja că membrii „Colegiului invizibil" descriu similar situaţiile curente de comunicare interpersonală: comunicarea este „participare" , *„un tot integrat"*, în care se împletesc „orchestral" mai multe comportamente (vorbirea, gestul, privirea, mimica, spaţiul interindividual) [108]. Fiecare componentă îşi precizează semnificaţia în cursul interacţiunii. Nu există „semnificaţie intrinsecă", ci numai în co(n)text [109]. Mounin desemnează – am spus deja – relaţia specifică dintre actori şi spectatori în termeni de *participare*, *identificare*, *proiecţie* [110].

Se impune, aici, o paralelă: una care dovedeşte continuitatea esenţială a teatrului/ reprezentării de la rit şi teatrul antic la spectacolul (post)modern. Sub acest aspect, concepţia lui Antonin Artaud o întâlneşte, din nou, pe aceea a Isadorei Duncan şi, mai târziu, pe cea a lui Georges Mounin. Autorul, regizorul, decoratorul, actorii, costumierul – e de părere Mounin – urmăresc nu atât

107 *Cf.* G. Mounin, *op. cit.*, p. 94.

108 *Cf.* Y. Winkin, „Le télégraphe et l'orchestre", in *La Nouvelle communication*, p. 24.

109 *Cf. ibid.*

110 În acest caz, e vorba de „un alt tip de comunicare": „o relaţie complexă de *adeziune* sau nonadeziune la timbrul vocii, mimică, gesturi, comportamente fizice ale personajului întruchipat". Funcţia teatrului este – consideră Mounin, fidel poeticii aristotelice, pe care o nuanţează – una catartică în sens extins, afectând deopotrivă publicul şi actorii. Pentru a o realiza, teatrul asimilează – din dansul ritual, *jam-session*, oficiul religios etc. – tehnici de „ritualizare gestuală, ritmică, acţională". Toate acestea vizează să declanşeze *„participarea, identificarea, proiecţia* prin *contagiune* fizică rituală" (*cf.* G. Mounin, *op. cit.*, p. 92).

„să spună" ceva spectatorilor, cât *„să acţioneze asupra* lor". Spectatorii sunt astfel „puşi în mişcare (*sont agis*)"[111]. În viziunea lui Artaud – influenţat de rituri arhaice şi practici exotice (îndeosebi orientale şi mexicane, cu trecut aztec) – teatrul „încetează de a mai fi un joc". El capătă „valoarea unei adevărate terapeutici": ca pe vremea când, la spectacol, „mulţimile antice veneau să capete gustul de a trăi şi forţa de a rezista loviturilor fatalităţii" [112]. Funcţia „terapeutică" a teatrului provine – după Artaud – din „traducerea vieţii sub aspectul ei universal". El poate astfel să ne „elibereze" într-un mit în care „mica noastră individualitate" a fost „sacrificată" [113]. Pentru Artaud, teatrul e autentic („pur") numai în măsura în care „invită spiritul la un delir care să-i exalte energiile" [114]. În misteriile de la Eleusis, Aristotel descoperă un tip de practici şi efecte similare celor vizate, cu două milenii şi jumătate mai târziu, de Artaud şi Mounin: „cei ce sunt iniţiaţi nu trebuie să înveţe ceva anume, ci să încerce emoţii şi *să fie aduşi* în anumite stări" [115]. Starea psiho-emoţională a iniţiaţilor traversa, consemnează Plutarh, o gamă destul de largă, de la angoasă la încântare [116]. Bulversarea lăuntrică a iniţiaţilor şi neofiţilor era provocată prin proceduri rituale: *dromena* (evenimente sacre mimate şi *dansate* pe scena secretă a ritului), *legomena* (rostirea formulelor consacrate), *deiknymena*

111 G. Mounin, *op. cit.*, p. 92.

112 A. Artaud, *Teatrul şi dublul său*, p. 140.

113 *Ibid.*, p. 93

114 *Ibid.*, pp. 28-29.

115 *Cf.* Aristotel, *ap.* J.-P. Vernant, *Mit şi religie în Grecia antică*, p. 79.

116 *Cf.* Plutarh, *ap.* J.-P. Vernant, *op. cit.*, p. 79.

(lucruri arătate). Toate acestea erau integrate unei tematici mitice, cu privire la suferinţa maternă a Demetrei, la coborârea Corei în tărâmul lui Hades şi la ceea ce li se întâmplă morţilor pe lumea cealaltă. Astfel, la capătul experienţei iniţiatice, o dată cu „iluminarea finală", neofitul încerca sentimentul de a fi fost *„transformat* lăuntric". *Catharsis*-ul aristotelic are aici îndepărtate origini. Tot aşa cum tragedia greacă urcă până la noi – ipoteza cea mai răspândită, nu singura – din vechiul cult al lui Dionysos.

În perioada în care apăreau *Essais de linguistique générale* ale lui Jakobson, Mounin vede relaţia dintre spectatori ca o „comuniune *fatică*" [117]: „un fel de acord, o stare de bine colectiv, care se stabileşte, fără intenţia comunicării unui mesaj oarecare, prin cuvinte sau exclamaţii fără semnificaţie, în situaţii [...] mai mult sau mai puţin intens ritualizate, chiar şi atunci când ele fac parte din viaţa cotidiană" [118]. Comuniunea fatică poate apărea – observă Mounin – nu mai puţin „între un spectator şi el însuşi" [119], în cursul vizionării.

Modul în care Mounin explică „relaţia" (de astă dată, nu spune „comunicarea") între spectator şi textul dramatic – suport al reprezentării – ne evocă modelul peircean al semiozei: model triadic, ce comportă obligatoriu interpretantul. Comentariile lui Mounin trimit implicit la statutul controversat al *indicilor* („nonsemne" în teoria

117 Cuvântul e împrumutat de la Malinowski, antropologul funcţionalist – cum precizează Mounin, fără vreo referire la funcţia omonimă din schema jakobsoniană a comunicării. Adevărul e că Jakobson însuşi s-a inspirat din reflecţiile antropologului britanic (de origine poloneză).

118 *Ibid.*, p. 91.

119 *Ibid.*

comunicării, cu ascendenţă saussuriană, dar „semne" în semiotica peirceană). „Relaţia" respectivă e una „cu sens unic". „Nu e – aproape – nici o îndoială că autorul a vrut să comunice ceva spectatorului: semnificaţia piesei jucate". Dar „mesajul" este transmis prin „reconstituirea stilizată [...] a experienţei nonlingvistice". „Comunicarea cu textul se realizează graţie instrumentelor lingvistice, dar nu este, totuşi, o comunicare lingvistică" [120]. „Relaţiile" spectatorului cu autorul şi regizorul – remarcă Mounin, după Buyssens – „se adaugă spectacolului" [121]. „Comunicarea" decoratorului/ scenografului cu publicul este mediată de nişte *coduri vizuale* („repertorii de stereotipuri", până la urmă) [122]. Decorul nu conţine neapărat „indici propriu-zis situaţionali". El este atunci fie „un fel de acompaniament", fie un „contrapunct vizual" ori „un fel de *traducere*": nu a conţinutului operei în întregime, ci numai a unui aspect al ei, subliniat astfel. De pildă, o „traducere *vizuală* abstractă" [123] a *„tonalităţii"* operei.

Pentru Mounin, a spune că teatrul este – strict lingvistic, într-un sens calchiat după definiţia verbalului – un *limbaj*, e „lipsit de sens" [124]. Dar teatrul rămâne, din punctul lui de vedere, un tip special de *comunicare*. Metafora *orchestrei* (a comunicării ca „un tot integrat") ni se

120 *Ibid.*, pp. 89-90.

121 *Ibid.*, p. 91.

122 De pildă, coloana dorică poate semnifica, în mod convenţional, antichitatea, strachina şi ulciorul de lut, viaţa ţărănească, iar palmierul Africa (*ibid.*, p. 90).

123 *Ibid.*, pp. 90-91.

124 *Ibid.*, p. 91.

pare emblematică pentru concepţia lui asupra teatrului. Ea îl afiliază, implicit, demersurilor de cercetare iniţiate peste ocean şi reunite generic sub umbrela „noii comunicări" (*la nouvelle communication*). Aceasta din urmă – am văzut deja – e o alternativă teoretică şi metodologică la modelul liniar, „telegrafic" (propus de Shannon şi, sub influenţa lui Bühler, reconsiderat de Jakobson).

Cât „comunică" dansul?

Sens semantic, sens pragmatic

O taxinomie a manifestărilor coregrafice poate lua în considerare criteriul comunicării – aşa cum procedează Greimas, distingând, respectiv, dansul *sacru*, *ludic* şi *estetic*. Totuşi, punctul său de vedere reclamă un plus de nuanţă, poate chiar o rectificare. În opinia lui Greimas, dansul estetic (precum baletul) vizează, „în primul rând, să *comunice* şi nu să *transforme* conţinuturile pe care le acoperă". Dansul ludic (de pildă, cel folcloric) ocupă o poziţie „intermediară", în măsura în care el este, în acelaşi timp: explicit, o „comunicare" pentru spectatori şi, implicit, o „înfăptuire mitică" [125]. Greimas susţine că dansul sacru (sau „arhaic") nu *„comunică"*, ci doar *„transformă* conţinuturile" pe care le exprimă. Sensul acestei afirmaţii

125 *Cf.* A. J. Greimas, „Condiţiile unei semiotici a lumii naturale", in *Despre sens*, p. 94. În cadrul dihotomiei greimasiene *practic/ mitic*, cel de al doilea termen este relativ sinonim cu (un comportament) *simbolic* – supus, aşadar, unor norme/ convenţii colective, care codifică relaţia dintre expresie şi conţinutul ei semantic. De pildă, aplecarea corpului înainte – exemplifică Greimas – semnifică, pur şi simplu, „a se apleca", pe plan practic, dar „a saluta" (deci un comportament codificat, social-mente reglementat), în plan mitic.

rămâne oarecum neclar. Iar adevărul e că, dimpotrivă, cel puţin o serie de dansuri/ figuri coregrafice au tocmai funcţia de a comunica [126] un anumit mesaj destinatarului transcendent. (De pildă, un salut, o rugăminte, recunoştinţa, veneraţia etc.) Însă e la fel de adevărat că dansul sacru comportă şi dimensiunea pragmatică – o intenţie – a „transformării" conţinuturilor exprimate. Adică, într-un anume sens, dansul sacru săvârşeşte realmente ceea ce exprimă. El nu are simpla funcţie *constativă* [127] de a exprima ceva, ci (spre deosebire de dansul estetic sau ludic) are – din perspectiva participantului [128]/ practicantului ritului – funcţia *performativă* de a realiza efectiv acel *ceva*. Revenim asupra acestui aspect într-un alt capitol [129]. În ceea ce priveşte gestualitatea „estetică", precum baletul, Greimas observă că desacralizarea [130] discursului mitic a avut drept urmare desemantizarea enunţurilor

126 Condiţia „necesară" semiozei, aşa cum o precizează Eco (*v. supra*), este îndeplinită: există un *cod* (ancestral postulat, în acest caz) al adresării – prin anume forme de *dans* – către divinitate. Condiţia comunicării este, de asemenea, satisfăcută: un emiţător transmite un mesaj unui destinatar (nu uman, dar învestit cu competenţe interpretative cvasi-umane), iar de la acesta din urmă se aşteaptă un „răspuns" sau un „tip particular de comportament numit răspuns", cum se exprimă O. Ducrot („De Saussure à la philosophie du langage", in J.R. Searle, *Les Actes de langage*, p. 20.)

127 Folosim, aici, termenii *constativ* şi *performativ* în sensul cu care i-a impus Austin. O discuţie mai amplă asupra acestui aspect există în capitolul *Gest coregrafic şi act de limbaj*.

128 Reamintim că antropologii comunicării – între ei, Dell Hymes – deosebesc două perspective de abordare a proceselor de comunicare: cea a „participantului" şi, respectiv, a „observatorului".

129 *Gest coregrafic şi act de limbaj*.

gestuale. O concluzie similară formulează Mircea Eliade: „datorită diverselor influenţe religioase şi culturale, numeroase *ritualuri* legate de iniţierile tradiţionale au dispărut (sau au fost radical camuflate), în vreme ce structurile *coregrafice* şi mitologice (*i.e. narative*) au supravieţuit. În orice caz, funcţia religioasă a dansurilor şi textelor mitologice este evidentă“ [131]. Acesta e unul din motivele pentru care semnificaţia gestualităţii estetice se constituie, într-o anumită măsură, graţie organizării narative a discursului coregrafic. E cazul baletelor romantice sau al spectacolului de operă [132]. Nu putem fi însă în totalitate de acord cu teza greimasiană: structura narativă a spectacolului clarifică/ induce semnificaţii ale

130 Putem exemplifica „desacralizarea discursului mitic“ printr-o clasă aparte de manifestări coregrafice – desemantizate în raport cu un context magico-religios, dar reînvestite semantic în alte contexte („ludice“ şi/ sau „estetice“). Acestea sunt, de pildă, motive pe care dansul tradiţional le moşteneşte (sub aspectul expresiei, dar nu şi al conţinutului) din vechile rituri de fertilitate. Din astfel de practici arhaice provin gestul dansatorului care îşi înalţă cât poate de sus partenera – element întâlnit în multe dansuri „de curtare“ (de pildă, tirolezul Schuhplattler) – precum şi dansul cu săbii şi bastoane, ca în *morris dance* englez. De asemenea, J. Robinson insistă, ca Preuss, Eliade, Greimas şi încă alţii, asupra originii rituale a dansului folcloric – forme „arhetipale“, unele având cândva semnificaţii magice, precum dansul în cerc (*cf.* J. Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, p. 89). Valori pragma-semantice ale dansului circular sunt activate în jocul Căluşarilor.

131 *Cf.* M. Eliade, „Religie, magie şi tradiţii hermetice înainte şi după reforme“, in *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, p. 610. Pierderea vechii funcţii rituale jalonează, de asemenea, istoria teatrului. Peter Brook o confirmă: „Cel mai bun teatru romantic, plăcerile civilizate ale operei şi baletului au fost, totdeauna, mari *diminuări ale unei arte sacre* la origini. Peste secole, Ritualurile Orfice s-au transformat în Spectacolul de Gală“ (Peter Brook, *The Empty Space*, 1968, în româneşte *Spaţiul gol*, traducere de Marian Popescu, prefaţă de George Banu, Bucureşti, Unitext, 1997, p. 46).

enunţurilor gestuale, dar nu le aserveşte. Enunţurile gestuale păstrează o doză – fie şi mult diminuată – de autonomie semantică, în raport cu globalitatea sensului narativ (referenţial) al discursului coregrafic.

O descriere a valenţelor comunicaţionale ale dansului se poate realiza în termeni de funcţii [133] ale limbajului: dacă funcţia referenţială/ de reprezentare se poate estompa, dacă funcţia poetică poate fi contestată de exigenţele moderne ale autenticităţii (ce subminează codul academic), totuşi funcţia expresivă este o dominantă în structura semantică a mesajului coregrafic, mai ales a celui modern. Chiar definiţiile *frazei coregrafice* trimit, implicit, la o atare ierarhie funcţională. În opinia lui John Martin, fraza *motorie* (pe care o numeşte astfel prin analogie cu fraza muzicală şi având în atenţie, îndeosebi, dansul liber sau *basic dance*) este „o secvenţă de mişcare desfăşurată [...] pornind de la un singur impuls emoţional“ [134]. Jacqueline Robinson defineşte fraza *motrice* ca fiind „o structură organică, vehiculând o concepţie organizată“ [135]. Fraza motrice „se înscrie în spaţiu, în timp, e propulsată de energie şi însufleţită de o motivare. Ea e, în acelaşi timp, obiect şi vehicul. Este în diferite moduri

132 *Cf. ibid.*, p. 95. Asupra acestui aspect ne vom opri într-un alt capitol.

133 O discuţie asupra „funcţiilor“ limbajului (*cf.* Bühler, Jakobson etc.) şi a felului în care influenţează ele structura semantică a mesajului (verbal sau coregrafic) includem în capitolul *Dansul, praxis comunicaţional*.

134 *Cf.* J. Martin, „Isadora Duncan and Basic Dance“, in P. Magriel (ed.), *Nijinsky, Pavlova, Duncan*, p. 11). Căutările Isadorei Duncan, ca precursor al dansului modern, au tins către descoperirea „mişcărilor primare“ (generate de stări emoţionale elementare precum frica şi iubirea) şi, de asemenea, către dezvoltarea, pe această bază, a frazei motorii.

accentuată; are una sau mai multe direcţii dominante, una sau mai multe traiectorii [...]; implică unul sau mai multe segmente ale corpului, în opoziţie sau în paralel; utilizează funcţiile articulatorii ale flexiunii, extensiei, rotaţiei" [136].

Remarcabilul teoretician Rudolf Laban apropia expresia corporală de dubla articulare a sistemului verbal: „*Mişcările* simple sunt asemenea *silabelor* şi *cuvintelor* unui *limbaj*. [...] ele nu dau o impresie definită, nici un curent de idei coerent; acesta din urmă se exprimă prin fraze. Grupele de mişcări succesive reprezintă *frazele unui discurs*, purtătorii reali ai mesajelor emergente din lumea tăcerii. Rămâne de văzut dacă o ordine comprehensibilă poate fi găsită în aceste emergenţe din lumea tăcerii." [137]

Ca şi cea teatrală – cum reiese din descrierea polemică a lui Mounin [138] –, comunicarea prin dans se supune unui model *orchestral*: ea mobilizează mijloacele conjugate ale gestului, spaţiului, ritmului. În general, dansul pe muzică urmează ritmurile acesteia. Însă formele lui mai puţin conservatoare renunţă la artefactul sonor şi se adaptează ritmurilor naturale: ape, vânt, foşnet, ritmuri ale corpului (cardiac, respirator) şi ale tăcerii. Acestea pot – de ce nu – induce un sens şi provoca, la rândul lor, reacţii „(kin)estetice" [139].

135 *Cf.* J. Robinson, *op. cit.*, p. 63.
136 *Cf. ibid.*
137 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 127.
138 *V. supra.*

În teorii ce se revendică de la semiologia saussuriană (neglijând postulatele peirceene ale semiozei neintenţionale, despre care am discutat deja), comunicarea este bazată pe un cod, ceea ce presupune „culturalizarea" (codificarea) unor elemente fizic perceptibile. Există – observă Eco – „două tipuri de aşa-zise semne ce par să scape unei definiţii date în termenii comunicării: evenimente fizice care provin de la o sursă naturală şi, respectiv, comportamente exteriorizate inconştient de emiţători" [140]. Statutul de semn pe care pot să-l capete elementele din cele două categorii este condiţionat de existenţa *convenţiei* semiotice [141]. Evenimentele provenite dintr-o sursă naturală pot fi considerate semne – în accepţia (post)saussuriană – dacă o convenţie instituie o „corelaţie codificată între o expresie (*evenimentul* perceput) şi un conţinut (*cauza* sau *efectul* său posibil)" [142]. Totodată, comportamentele devin semne graţie unei *decizii* a destinatarului („educat de convenţii culturale") sau a emiţătorului (care îşi încurajează destinatarul să vadă în aceste comportamente nişte semne [143]). Vechile *codex*-uri ale dramei sanscrite (care integrează dansul unei practici sincretice, alături de muzică, text şi jocul propriu-zis

139 Despre „reacţie kinestetică" (*réaction kinesthétique*) vorbeşte şi J. Robinson („Quoi? Comment?", in *Eléments du langage* chorégraphique, p. 93).
140 *Cf.* U. Eco, „Limite naturale: inferenţă şi semnificare", in *Tratat de semiotică generală*, p. 29.
141 Asupra statutului semiotic al celor două clase de manifestări, punctul de vedere al lui Eco diferă de acela al lui Peirce, care consideră orice inferenţă drept un act de semioză.
142 *Cf.* U. Eco, *op. cit.*, p.30.
143 *Ibid.*, p. 33.

teatral, costume şi scenografia simbolică) iau în considerare o clasă aparte de comportamente, numite *sattvika* [144] – manifestări „*involuntare* ale temperamentului şi emoţiilor" [145]. Convenţia culturală conferă, în acest caz, simptomelor/ indicilor (manifestări neintenţionale) caracter *simbolic* (de semne propriu-zise, potrivit definiţiei saussuriene a semiozei). *Sattvika* implică, aşadar, o codificare a simptomelor/ indicilor emoţionali. Aceştia trec, astfel, din domeniul semantismului idiosincrazic într-un *pattern* socializat – cultural(izat) – al afectelor.

Dacă dansul este un „limbaj", cât şi ce anume poate el – lipsit de precizia conceptuală a verbalului – să reprezinte/ exprime/ evoce? Aptitudinile lui comunicaţionale depind de existenţa codurilor: explicite (ca în dansul clasic indian şi cel ritual-arhaic) ori implicite, precum cele – poate insuficient conştientizate – kinezice, proxemice, ritmice. Ultimele nu sunt în primul rând coduri coregrafice, ci larg sociale. Societatea înseamnă, în sensul ei cel mai puţin restrictiv, un flux continuu al formelor de comunicare [146]: nu neapărat verbale, nu neapărat voluntare. În dansul clasic indian, există mai mult de

144 Vatsyayan precizează că „acţiunile" de tip *sattvika* nu se folosesc în dans, ci în secvenţele propriu-zis dramatice ale spectacolului (care e o împletire a modurilor de expresie verbală, teatrală, coregrafică). Dar ne oprim asupra lor, deoarece codificarea manifestărilor *sattvika* poate ilustra un interesant proces semiologic, asupra căruia insistă şi Eco: „convenţionalizarea" simptomelor/ indicilor şi, astfel, integrarea lor nu numai în procese de semnificare, ci chiar de comunicare. Prin *sattvika* se exprimă stări precum: iubirea, eroismul, voioşia, mânia, spaima, dezgustul, uimirea, compasiunea, liniştea.

145 *Cf.* K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, p. 6.

patru mii de *mudras* (semne gestuale) care înfăţişează acţiuni, emoţii şi relaţii. Aparţinând unui patrimoniu cultural străvechi şi mereu actual în societatea indiană, semnificaţia acestor *mudras* a rămas perfect accesibilă publicului local. Dansul comunică, în acest caz, pe baza unui cod în sensul „tare" al termenului: un ansamblu de simboluri (asociere, consfinţită de convenţia semiotică a unui *socius*, între un conţinut şi o formă de expresie). Dansul clasic indian „povesteşte" realmente, într-un „limbaj"/ cod alternativ verbalului, istoria tradiţională a divinităţilor. La cealaltă extremă, un coregraf european, dar naturalizat american, George Balanchine, maestrul baletului „abstract", consideră că în dans, spre deosebire de teatru, nu pot fi comunicate intrigi complexe şi nici relaţii între personaje.

Aspectul cel mai important pe care îl ating, în privinţa dansului de scenă, dezbaterile occidentale este acela al raportului dintre expresia şi conţinutul coregrafice. În acest sens, se conturează două poziţii. În primul rând, expresia coregrafică este cu necesitate „dramatică", adică menită să reflecte emoţii, personaje şi acţiuni (organizate narativ). În al doilea rând, dansul este pur formal, etalare a virtuozităţii tehnice. În primul caz, predomină funcţia referenţială a limbajului şi/ sau cea expresivă. În cel de al doilea, funcţia dominantă este poetică – accentul e pus pe mesaj *pour son propre compte* [147]– sau metalingvistică (centrată pe cod).

146 E punctul de vedere al „noii comunicări" şi al antropologiei comunicării, ca direcţii de abordare a interacţiunii umane.

Cât priveşte statutul dansului (ca expresie dramatică sau formă abstractă), pot fi identificate, după primul război mondial – în creaţia artistică şi formulările teoretice – două direcţii fundamentale. În anii interbelici, Martha Graham, Mary Wigman şi Doris Humphrey au pus bazele dansului modern expresionist, individualizat prin subiectul grav al acţiunii şi expresivitatea dramatică a mişcării. Însă Merce Cunningham şi George Balanchine sunt de părere că subordonarea dansului la expresia dramatică împiedică dezvoltarea lui ca artă autonomă. Drept urmare, Cunningham şi Balanchine se arată interesaţi de structura formală şi de perfecţionarea tehnicii coregrafice, în dauna „intrigii"/ subiectului, a personajelor/ „caracterelor" şi a exprimării afectelor. Această direcţie conduce la baletul abstract – fără intrigă (*plotless*) –, popular după cel de al doilea război mondial.

Deşi, în plan teoretic, s-a impus ca una foarte precisă, distincţia dintre dansul *abstract* şi dansul *expresiv* nu se manifestă la fel de ferm în creaţia coregrafică. Chiar în dansurile cu pregnant caracter mimetic şi dramatic, mişcarea este supusă unui proces de stilizare (de *abstractizare* [148]), în funcţie de nişte exigenţe estetice. Totodată, chiar şi cea mai „abstractă" compoziţie nu poate complet suprima aspectul *expresiv* al dansului, care emană de la o subiectivitate şi se adresează, cu bogăţia conotativă a artisticului, unei alte subiectivităţi, mandatate să-l „decodifice". Oricât de abstract, dansul păstrează un rudiment de motivare – de tip indice (Peirce) sau simptom (Bühler) –, adică o legătură cu impulsul interior din care se naşte. Saussure a admis că atât motivarea cât şi arbitrariul semnelor sunt „relative", graduale. Similar, putem spune că diferitele forme coregrafice sunt relativ abstracte sau – ceea ce e cam acelaşi lucru – relativ expresive. În dans, abstracţia şi expresivitatea nu sunt valori absolute, ci, mai curând, concepte de tip *fuzzy*.

147 *Cf.* R. Jakobson, „Linguistique et poétique", in *Essais de linguistique générale*, p. 218.

148 Există, în cartea de faţă, un capitol dedicat interpretării semiotice a *abstractizării* ca modalitate de creaţie artistică.

Ce spune dansul printre rânduri. Mentalitate şi expresie

Obiect de reflecţie privilegiat pentru o direcţie reformatoare în cercetarea istorică, inaugurată în anii '30, în Franţa, mentalităţile reprezintă – cum s-a remarcat nu o dată – o categorie aptă mai curând a fi descrisă decât definită. Extinderea excesivă a domeniului de referinţă al conceptului de mentalitate a dus, în anii '90, chiar la contestarea lui de către Georges Duby, promotor marcant al „noii istorii". Acesta constata imprecizia semantică a termenului, ceea ce face dificilă utilizarea lui ca un concept operaţional autentic. Totuşi, termenul are, astăzi, o largă circulaţie, chiar în vocabularul comun, nespecializat. Tentative de definire – nu egal de riguroase – se pot număra destule. O amintim, aici, pentru concizia şi precizia ei, pe cea a lui Peter Dinzelbacher: mentalitatea este un „ansamblu al modalităţilor şi conţinuturilor gândirii şi simţirii, caracteristice unei anumite colectivi-

tăţi, într-o anumită perioadă de timp şi care se manifestă prin conduite". Limbajul e un revelator (sau indice) al mentalităţii, în măsura în care el trimite la orizontul (sau, după unii autori, „utilajul") mental al unei societăţi, adică la un ansamblu de categorii ce organizează reprezentările colective, influenţând, totodată, comportamentele. În mod particular, „limbajul" coregrafic – cu diversele lui „dialecte" – îşi reprezintă mediul în care s-a constituit şi circulă.

„Definirea" dansului şi codificarea lui (magico-religioasă, social-politică, estetică etc.) variază de la o societate la alta. Codificarea dansului poartă – în termenii lui Foucault – marca „societăţii de discurs". Chiar cele câteva încercări de a-l defini, de-a lungul timpului, reflectă epoca şi cultura din care provin. Două puncte de vedere jalonează, prioritar, aceste demersuri: dansul manifestă un impuls interior şi, respectiv, dansul e o demonstraţie de virtuozitate. Pentru John Weaver, maestru englez de balet, din secolul al XVIII-lea, dansul este o mişcare „armonioasă, compusă din atitudini frumoase" şi „ţinuta graţioasă a corpului". Definiţia lui Weaver confirmă concepţia estetizantă a epocii sale despre balet: o desfăşurare de mişcări formalizate, săvârşite cu demnitate şi curtenie, cu virtuozitate chiar, dar fără calităţi emoţionale. În acord cu mentalitatea epocii – mai ales, cu spiritul de sociabilitate al marelui secol raţionalist, cosmopolit şi galant – funcţiile [149] privilegiate în structura semantică a mesajului coregrafic sunt, de astă dată, cea conativă (orientată spre interlocutor), cea metalingvistică (certifi-

când cunoaşterea codului – aici, acela al dansului de curte, cu reguli precise de execuţie) şi, poate, funcţia poetică (relevantă pentru spiritul estetizant al elitelor vremii). În secolul al XX-lea, criticul de dans John Martin insistă, în dauna aspectului formal, pe rolul dansului de expresie kinezică a stărilor interioare. Opoziţia formal/ expresiv, simptomatică pentru o deosebire de mentalitate şi paradigmă estetică, stă la baza unei tipologii duale a dansului. (Aici, *formal* poate fi înţeles – în termeni de funcţii lingvistice, aşa cum le sistematizează Jakobson – ori ca „poetic", ori ca „metalingvistic".) Există – observă Martin – „un întreg domeniu al dansului spectacular, ce cuprinde baletul academic, artă clasică şi rafinată." Dar acesta se îndepărtează programatic de „curentul principal al dansului, ca fenomen biologic" şi aplică un cod artificial de legi kinezice: „în întregime inventate, fără legătură cu impulsurile naturale şi cu experienţele subiective." [150] Dansul contemporan apare, în bună măsură, ca rezultat al căutării acestui dans „fundamental" sau „intrinsec": *basic dance*. Modelele de „frumuseţe şi corectitudine" [151] ale dansul de curte şi ale celui teatral sunt, cel puţin la început, influenţate mai mult de structuri muzicale şi arhitecturale (ale Renaşterii, barocului, epocii clasice) decât de legi specifice mişcării. Însă dansul contemporan se vrea – ceea ce am mai spus

149 O discuţie mai amplă asupra funcţiilor lingvistice apare, aşa cum precizam anterior, în capitolul *Dansul, praxis comunicaţional.*

150 *Cf.* J. Martin, *ap.* J. Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, pp. 48-49.

151 *Ibid.*

altundeva – o „reîntoarcere la corp": „Ce răspuns inventează corpul", se întreabă Dobbels, „în nişte condiţii date, în spaţiu şi timp, în prezenţa altor fiinţe sau numai a singurătăţii mele?" „Condiţia" în raport cu care corpul îşi „inventează" mişcarea este, credem, sursa *motivării* sale. De altfel, potrivit lui Hegel, în opera de artă, „nu se găseşte nimic altceva decât ceea ce e în raport esenţial cu conţinutul şi-l explică". Acest „raport esenţial" hegelian, constitutiv reprezentării estetice, poate fi înţeles ca un raport de motivare (saussuriană) între expresie şi planul semantic [152]. Credem că o notă definitorie pentru *modern dance*, care îl individualizează faţă de baletul academic, este tendinţa insistentă de remotivare indicială a mişcării: supus inerent unui proces de abstractizare/ stilizare, semnul kinezic rămâne, totuşi, în dansul modern, un *indice/ simptom* al interiorităţii subiectului (coregraf şi/ sau dansator).

În ciuda eleganţei sale, codul academic începuse a fi perceput – încă de mari artişti ai Baletelor Ruse [153] (precum Nijinsky, în dezacord, pe această temă, cu Anna Pavlova) – drept un corset mult prea strâmt impus expresiei corporale şi înnoirii vocabularului kinezic. În acest

152 Într-un anume fel, remarca citată trimite la modul în care Todorov defineşte „relaţia de simbolizare" (caracterizată prin aceea că „simbolizantul este o parte a simbolizatului", adică prin „prezenţa referentului în semn" (cf. T. Todorov, *Teorii ale simbolului*, pp. 324 şi 335). Luc Ferry interpretează, în aceeaşi manieră, observaţia hegeliană: în artă, „semnificantul nu trebuie să lase în nici un fel loc arbitrariului" (*cf.* L. Ferry, „Revoluţia gustului", in *Homo aestheticus: inventarea gustului în epoca democratică*, p. 167).

153 În coregrafia Baletelor Ruse, se manifestă şi o tendinţă înnoitoare, de îndepărtare de principiile academice. Diaghilev încerca să depăşească

context, *modern dance* [154] e, pe de o parte, un mod de a contesta rigoarea extremă a baletului academic. Unii au văzut, în cel din urmă, un cod închis şi exclusivist, cu toate atributele de nobleţe ale unei limbi moarte, în care

„specificul rus", care conturase o personalitate distinctă companiei sale şi să o sincronizeze cu avangarda plastică şi literară franceză. Coregrafiile îndrăzneţe provoacă reacţii contestatare din partea publicului. Prin *Jeux* (Paris, 15 mai 1913), pe muzică de Claude Debussy şi în coregrafia lui Nijinsky, pe o temă preluată din jocul de tenis, Diaghilev voia să realizeze primul spectacol de dans cu o temă contemporană, o imagine coregrafică a omului din anul 1913. Publicul a reacţionat violent la muzica lui Stravinsky şi coregrafia lui Nijinsky din *Ritualul primăverii* (Paris, 29 mai 1913). Nijinsky nesocotise, aici, canonul academic: înlocuise poziţiile *en dehors* ale picioarelor cu *en dedans*, iar clasica *élévation* prin tropăicli şi accentuarea efectelor greutăţii corporale. O recunoaştere a direcţiei înnoitoare urmate de compania lui Diaghilev găsim într-o apreciere a lui Igor Stravinsky, cu privire la un spectacol neoclasic al Baletelor Ruse, *Apollon Musagète*, pe un fond muzical creat de el însuşi: coregrafia semnată de Balanchine „era prima încercare de a însufleţi dansul academic prin unul modern, într-o lucrare compusă în acest scop" (*cf.* I. Stravinsky, *Chronique de ma vie*, Paris, Hachette, 1935, *ap.* T. Urseanu *et alii*, *op. cit.*, p. 161). Balanchine introduce, aici, *arabesques* cu genunchii îndoiţi şi *pointes* cu picioarele *en dedans*. În neoclasicism, stilul baletelor din secolul al XIX-lea este contaminat de inovaţiile aduse în dansul de scenă, la începutul secolului al XX-lea.

154 În primele decenii ale secolului XX, precursorii dansului modern sunt Isadora Duncan (1877-1927), adepta „dansului liber", şi Ruth St. Denis (1877-1968), remarcată în America şi Europa pentru dansurile ei de inspiraţie orientală. Împreună cu Ted Shawn, Ruth St. Denis înfiinţează, în 1915, Denishawn School, unde se formează întemeietorii dansului modern american: Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958), Charles Weidman (1901-1975). În Europa, bastionul modernismului este curentul Ausdruckstanz, dezvoltat în jurul personalităţii lui Rudolf Laban (1879-1958). Teoreticianul german şi-a fondat sistemul de expresie corporală pe principiul existenţei unor impulsuri fiziologice ale mişcării şi ritmului. Printre discipolii săi de notorietate, se află Kurt Jooss (1901-1979) şi Mary Wigman (1886-1973). Între înaintaşii dansului modern se numără, de asemenea, Emile Jacques-Dalcroze, creatorul unui sistem euritmic de instruire muzicală.

s-a scris, cândva, o admirabilă pagină clasică. Pe de altă parte, „modernizarea" coregrafică e o reacţie la schimbările din societatea occidentală. *(Post)modern dance* inovează atât expresia, cât şi tematica. În locul volutei calofile, zig-zaguri şi contururi incerte. În locul poveştii romantice, închise canonic într-o buclă narativă, tensiunea interogativă şi finalul deschis. *(Post)modern dance* aduce un alt mod de „a pune întrebarea". (De fapt, într-un anume fel, ca Parsifal, încearcă să restituie întrebări esenţiale.) În el, se exprimă, adesea, o subiectivitate solicitată paroxistic. De aici, „întoarcerea la corp" (ca revalorizare a „naturii" în sensul ei umanist-clasic) şi, pe de altă parte, dimensiunea problematizantă, implicată, chiar militantă (fără vreo conotaţie peiorativă, de mercenariat) a dansului contemporan. Nu o dată, estetica sa e contaminată de ideologic. Un filon de umanism existenţialist traversează, uneori, mesajul coregrafului contemporan. Alteori, discursul e eminamente confesiv, proiecţie kinezică a unei teme intime.

Dansul modern e variat şi contradictoriu în manifestările sale. Ceea ce îi conferă, totuşi, unitate e încercarea de a-şi adapta expresia la conţinuturi contemporane. În repetate rânduri, a fost redefinit, aşa încât sintagma *modern dance* a devenit, treptat, ambiguă. Apărut ca reacţie la baletul clasic, el îşi însuşeşte, subversiv şi nu o dată, figuri de balet [155]. Simplificarea mişcării – vis de coregraf modern – îngăduie încorporarea unor elemente din dansuri folclorice, religioase ori de societate. Dansului

modern îi e specifică, de la început, reconsiderarea conceptelor de *limbaj* şi *expresivitate*. Spre deosebire de codul închis al baletului clasic, el înseamnă inovaţie continuă. Dansul modern exprimă, de o manieră liberă, conţinuturi psiho-afective ale personalităţii artistului. Însă nu lipsesc, nici în această privinţă, excepţiile: la hotarul postmodernităţii, Cunningham – despovărând programatic expresia de încărcătura ei „psihologică" – e numai una dintre ele.

Emanciparea dansului de scenă începe o dată cu dansul liber [156] al Isadorei Duncan şi se reflectă în mişcările simple, ritmurile naturale şi lejeritatea costumului, prin care dansatoarea americană părăseşte tradiţia academică [157]. Isadora prefigurează – practic şi teoretic, graţie unei intuiţii remarcabile, cultivate prin efortul autodidactic – direcţiile majore ale inovaţiei coregrafice în secolul al XX-lea. Experimentele ei vizează conceptul de dans fundamental (*basic dance*) [158], căutarea surselor emoţionale şi senzoriale ale mişcării spontane [159] („centrul" [160] psiho-fiziologic din care aceasta iradiază), ab-

155 Coregrafiile moderne folosesc poziţii şi paşi specifici baletului clasic, dar le integrează unor noi stiluri. Reprezentanţi ai dansului postmodern, precum Twyla Tharp, redescoperă virtuozitatea academică. În compoziţiile sale, Tharp a combinat baletul clasic şi *jazz dance* cu *modern dance*. (Ea a experimentat, totodată, asemenea lui Doris Humphrey, dansul fără muzică.)

156 Dacă Isadora Duncan cultivă dansul liber ca formă de expresie autonomă, actriţa Lole Fuller a folosit prima oară dansul liber, în Statele Unite, ca parte integrantă a spectacolului de teatru. Prin refuzul formalismului tehnic, Fuller îi anunţă pe ceilalţi dansatori moderni.

157 Ea e de părere că tehnica baletului „separă complet mişcările gimnastice [...] de suflet" şi face ca dansatorii să se mişte precum „păpuşile mecanice".

stractizarea[161] – prin fraze motorii – manifestării kinezice a experienţelor şi emoţiilor. Stilul Duncan iradiază din obsesia „mişcării prime", care să deschidă, în dans, calea către expresia autentică – emotivă şi sugestivă – a proceselor interioare. Concepţia coregrafică a Isadorei încearcă, putem spune, o remotivare de ordin indicial a mişcării. Semnele coregrafice răspund unui ideal de *basic dance*, în măsura în care ele se constituie ca indici (Peirce) ai interiorităţii sau ca simptome (Bühler) ale ei. Noua înţelegere a dansului, aşa cum o ilustrează Isadora, îşi

158 Potrivit lui J. Martin, „ceea ce o interesează, înainte de toate, pe Isadora poate fi numit doar *basic dance* – nu o ocupaţie sau o profesie, nici măcar o artă în primul rând, ci o funcţie biologică. Ea nu a căutat să inventeze [...] ceva anume, ci numai să descopere rădăcinile impulsului către mişcare ca răspuns la o anume experienţă" (J. Martin, „Isadora Duncan and Basic Dance. An Outline for Dancers", in P. Magriel (ed.), *Nijinsky, Pavlova, Duncan. Three Lives in Dance*, p. 3).

159 Pentru Isadora, mişcarea spontană este prima reacţie la stimuli senzoriali sau emoţionali; „deşi civilizaţia tinde [...] să inhibe această tendinţă, ea este încă reacţia fundamentală a omului la universul înconjurător" (*cf.* J. Martin, *op. cit.*, p. 3).

160 Isadora considera că mişcarea iradiază dintr-o sursă interioară – „sufletul". Dacă mintea creează concepte intelectuale, „sufletul" (în sensul pe care termenul îl are în concepţia Isadorei asupra genezei mişcării) produce expresii ale emoţiilor şi sentimentelor. Atâta vreme cât între facultatea raţională şi creier există o corespondenţă, Isadora încearcă – postulând o relaţie similară – să găsească un lăcaş corporal al „sufletului". Acel loc din corp, ce adăposteşte sufletul şi, totodată, „centrul" unde impulsul interior se transformă în mişcare este, în viziunea ei, plexul solar. Deşi teminologia pe care o foloseşte este „inexactă şi neştiinţifică" (*cf.* J. Martin, *op. cit.*, p. 5), Isadora are totuşi meritul de a fi stabilit, în mod just, o corespondenţă între „emoţii şi activitatea internă a corpului şi, de asemenea, între funcţionarea internă şi mişcarea exterioară" (*cf. ibid.*).

161 Pentru clarificarea sensului în care folosim, aici, acest termen, există unele precizări în capitolul rezervat *abstractizării* ca proces de creaţie artistică, la care am mai făcut, de altfel, trimitere.

are sursa în observarea naturii – vântului, valurilor – şi a sculpturilor clasice greceşti. „Vocabularul" ei – surprins în desene şi crochiuri de epocă – se alcătuieşte din înălţări pe vârfuri, deschiderea amplă a braţelor ridicate, înălţarea capului într-o postură extatică, de bacantă, paşi mari, salturi dezinvolte, sărituri – mişcări înlănţuite firesc, pe ritmuri viguroase.

Pe urmele Isadorei, coregrafii moderni explorează viaţa interioară şi felul în care o pot exterioriza semnele corpului. Ca precursoarea americană, ei aspiră la un „limbaj" mai natural decât codul baletului, pe care îl găsesc inapt să exprime contemporaneitatea. Suveranitatea graţiei – canon secular în balet – îi impune dansatorului clasic să-şi disimuleze, cu demnitate şi discreţie, efortul. Însă dansatorul modern insistă – şi aceasta e o marcă a noii retorici a corpului – pe încordarea, chiar pe disconfortul mişcării. De aici, postùrile contorsionate, cu pumnii strânşi şi mişcarea puternică a spatelui, pe care le întâlnim la Martha Graham. Aducând prima alternativă notabilă la vocabularul clasic, ea vizează o vie sugestivitate a mişcărilor: apte – îşi propune – să provoace publicului o „reacţie interioară", să stârnească emoţii şi să transmită experienţe. Mişcarea – stabileşte ea programatic – va fi mai mult decât graţie caligrafică. Limbajul Marthei Graham e după chipul şi pe înţelesul contemporanilor. Un deziderat pe care artista îl formulează explicit, motivându-şi astfel desprinderea de baletul academic: „Viaţa este astăzi tensionată, aprigă şi în zig-zaguri. De multe ori, rămâne suspendată. Este ceea

ce urmăresc în dansurile mele. Formele vechiului balet n-ar putea exprima aşa ceva."

Un simptom al schimbării generale de mentalitate e, în secolul al XX-lea, modificarea comportamentului publicului: la sfârşitul anilor '20, primii spectatori ai Marthei Graham au refuzat să-i accepte compoziţiile drept „dans". Publicul postmodern pare mai receptiv la experiment. Într-un duet conceput de un reprezentant al avangardei americane, Paul Taylor, dansatorii stau nemişcaţi pe scenă, timp de patru minute. Iar spectatorii consimt că acesta e un experiment coregrafic. Limbajul inedit [162] propus de Graham brusca inerţiile de receptare ale publicului. Contestarea nu a venit numai la începutul carierei, ci chiar mai târziu, când coregrafa căpătase deja o recunoaştere. „Instituţionalizarea" dansului modern şi a stilului Graham[163] aduce infirmarea sporadică a modului ei de expresie, devenit, totuşi, unul din tiparele clasice ale modernităţii. Discipol al lui Graham şi precursor al dansului postmodern, Merce Cunningham[164] respinge conţinutul psihologic al dansului practicat de aceasta. Ca Doris Humphrey, Cunningham experimentează tehnica mişcării „pure", „abstracte", ce nu mai vehiculează programatic o stare emoţională.

În legătură cu mutaţiile profunde – şi de mentalitate, între ele – din anii '60 ai secolului XX, s-a încercat o încadrare a noilor stiluri de dans în atmosfera şi problematica epocii. Frances Rust consideră relevantă – un indice de mentalitate – diferenţa dintre dansul de perechi tradiţional (întâlnit în *country dance* ori în dansurile de societate) şi dansul individual. Contrar aparenţelor, dansul individual nu trădează – sugerează Rust – o atitudine retractilă, ci dimpotrivă, una de solidarizare comunitară. Dansul în perechi sparge unitatea grupului, cel individual o manifestă. Mişcarea *hippy/ hippie* [165] promovează tocmai spiritul comunitar, nonviolenţa, viaţa liberă, neaservită societăţii industriale.

O diferenţă de gust, tributară unor deosebiri de mentalitate, pune în evidenţă voga şi, apoi, căderea în desuetudine a formelor dansului de curte. Cândva cel mai

162 În formarea Marthei Graham, s-au împletit orientarea şcolii Denishawn (unde doctrina francezului François-Delsarte se întâlnea cu interesul pentru exotismul oriental, pentru misticism şi primitivism) şi influenţele mediului familial. Tatăl, medic, era interesat de felul cum *procesele subconştiente* se trădează prin *gesturi* şi cum manifestările corpului se supun, chiar involuntar, unor motivaţii psihologice (*cf.* T. Urseanu *et alii*, *op. cit*, p. 210).

163 Tehnica Marthei Graham este considerată cel mai bine articulată din întreg dansul modern.

164 Stilul lui e simplu, natural şi nenarativ (precum în *Travelogue*, *Points in Space*, *Inventions*). Dansul expresiv al Martei Graham este construit, în compoziţii precum *Clytemnestre* (1958), pe o temă narativă (aici, mitologică). *Primitive Mysteries* (1931) transpun coregrafic practici rituale (cu procesiuni şi pantomimă) ale pieilor roşii. În *Documente americane* (*American Documents*, 1938), Graham rememorează coregrafic momente din istoria Statelor Unite. Dar un balet introspectiv ca *Scrisoare lumii* (*Letter to the World*, 1940), după un poem de Emily Dickinson, e nenarativ, în sensul tradiţional al termenului. (Asupra fragilităţii dihotomiei liric/ narativ şi asupra complementarităţii dintre cele două categorii discursive ne oprim într-un alt capitol, spre sfârşitul cărţii.) În timp ce o recitatoare declamă versurile lui Dickinson, mişcările dansatoarei transpun kinezic fluxul conştiinţei.

165 Apărută, cum se ştie, la San Francisco, în anii '60, răspândită în Europa la finele deceniului şapte şi la începutul celui următor.

„rafinat" şi mai „armonios" dintre dansurile de societate, apogeul balurilor de la Versailles, menuetul (*le pas menu*) apare astăzi afectat şi artificial, tocmai datorită calităţilor – stilizarea pedantă, mai ales – ce i-au fost elogiate până la Revoluţia Franceză. Evoluţia menuetului ilustrează subordonarea expresiei coregrafice la structuri mentale definitorii pentru societatea ce-l practica. De origine populară (coborând din tradiţia provinciei Poitou), el a fost şlefuit timp de trei secole (XV-XVIII), spre a satisface gustul aristocratic pentru distincţie şi *savoir-vivre*. Din figurile de dans [166], transpare un mod curtenitor de a fi. Dintre dansurile franceze, se detaşează, de asemenea, prin caracterul ei relevant pentru fluctuaţiile gustului curtenesc, *la courante*. De-a lungul anilor, ea a câştigat într-atât în gravitate, încât, supranumită „Doctor Dans", datorită sobrietăţii cu care era dansată, a fost abandonată după 1700. O dată cu extinderea imperiului spaniol în America, încep să pătrundă în Europa dansuri de origine afro-americană. Aduse din America Centrală înainte de 1600, sarabanda şi *chaconne* – populare în porturile din Andaluzia – au fost, la început, considerate obscene. Treptat, aspectele lor mimetice s-au estompat, aşa încât, după o vreme, au intrat chiar în

166 „Menuetul se desfăşura în perechi; spectatorii şi partenerii se salutau cu reverenţe ceremonioase. Cu paşi mici şi mişcări elegante, la dreapta şi la stânga, înainte şi înapoi, apropiindu-se şi retrăgându-se mână în mână (...), când alături, când faţă în faţă, când alunecând dincolo de celălalt, vechiul dans de curte apare ca unul extrem (...) de stilizat şi rafinat" (*cf.* Curt Sachs, *World History of the Dance*, 1937). Istoric al muzicii şi dansului, Curt Sachs numeşte perioada 1650-1750 „epoca menuetului".

suita dansurilor de curte franceze. O evoluţie asemănătoare va avea tangoul – apărut pe un vechi fond de elemente afro-argentiene, în cartiere cu reputaţie îndoielnică din Buenos Aires şi ajuns, între cele două războaie, în topul saloanelor elegante, de o parte şi de alta a Atlanticului.

New look: limbajul corpului şi discursul postmodern

Secolul XX „reinventează" corpul şi dansul. O bogată creaţie coregrafică – mai ales noul val al dansului (post) modern – şi emergenţa unei „antropologii a corpului" o confirmă. În această privinţă, începutul de secol XXI îl continuă pe cel tocmai încheiat. Inovaţii notabile în modă – în designul vestimentar şi în cel al spaţiilor de locuit –, în practicile alimentare şi de îngrijire, pe lângă multe altele, par să recupereze un ideal de umanitate care a fost acela al antichităţii clasice: unul pe care Albert Camus îl vedea „estetic şi sportiv". *Noul corp* al actorului şi, mai ales, al dansatorului contemporan – pe care îl modelează Isadora, Artaud şi (post)modernii – e natural, cosmopolit şi *Janus bifrons*. Pentru a se înnoi, el caută în(spre) trecut: antichitatea greacă, de pildă, e nostalgia Isadorei. Pe de altă parte, acest *nou corp* occidental integrează programatic *alteritatea*: indienii Tarahumara şi balinezii (unde Artaud regăseşte fascinat sursele dramei/ teatralităţii/ reprezentării), Pieile roşii (din ale căror tradiţii se inspiră Martha Graham), afro-americanii (că-

rora artele – nu mai puţin muzica şi dansul – le datorează mult în secolul XX), Orientul. După exotismul romantic şi, apoi, garderobele – inspirate de Şeherezada – din anii tangoului, americanca Ruth Saint Denis, pedagogul unei generaţii, îşi poartă în triumf dansurile „orientale" prin Europa şi America, la început de secol XX [167]. Ospitalier fără prejudecăţi, dansul modern şi contemporan creşte, în bună măsură, din *utopia* multiculturală. Alternativă estetică, el este, totodată, una de atitudine: revers la intoleranţa „globală". Vehiculând „contracultura", se sustrage academismului. Îndatorat paradigmelor postmoderne, el regândeşte, totodată, un imemorial „limbaj" al corpului: codul „secret" pe care-l caută Sapir.

În ciuda reticenţei sau dezorientării publicului, producţia de dans contemporan e imensă. Şi în pofida „volumului", ea înseamnă – cu unele excepţii, desigur – o sumă de variaţiuni pe câteva teme pe care, de obicei, le împarte cu alte tipuri de „discurs": sociologic, psihologic, filosofic, literar etc. E *trendy* – nu numai în dans, ci mai peste tot în sumare de conferinţe, simpozioane, mese rotunde, festivaluri – problema identităţii: etnice, sociale, psihologice, de gen etc. Cât priveşte maniera de reprezentare, au devenit aproape „manierism" câteva clişee relansate de postmodernism, dar – multe dintre ele – ceva mai vechi: ludicul, parodicul, ironia, „rescrierea"

167 Tot la începutul secolului, în epoca filmului mut, Rudolf Valentino înregistrează un mare succes cu *Fiul şeicului*. La rândul lor, Baletele Ruse au exploatat destul de mult filonul oriental: în primii ani ai secolului XX, Nijinski apare în *Zobeide*, *Schéhérazade*, *Les Orientales*. Pavlova dansează în *La Bayadère*, *Bacchanale*, *Oriental Dance*, *Syrian Dance*, *The Egyptian Mummy*.

intertextuală, detaşarea în maniera lui Brecht, procedeul deconstrucţiei, „paradisurile artificiale", vagabondajul imaginar şi oniric.

Corpusul ales în continuare nu se vrea exhaustiv, ci numai (şi pe cât posibil) ilustrativ. Ca gen, pare la îndemână – în ce priveşte realizarea, nu neapărat reuşita – venerabilul (şi „postmodernul") *happening*. Previzibil ca poezia cu formă fixă, el riscă să devină – încropit la repezeală – un înlocuitor de *soap opera*. E la fel de adevărat că un profesionist poate face din el o experienţă – pentru public, cel puţin – revelatorie. De câteva decenii, *happening* revine cu o recuzită de imagini şi procedee stereotipe. Peter Brook le face inventarul: „făină, budinci, suluri de hârtie, îmbrăcat, dezbrăcat, schimbatul hainelor, apă, aruncatul apei, stropit, îmbrăţişări, rostogoliri, contorsionări" [168]. Soluţie rapidă, nu fără riscuri. Echilibru estetic pe muchie de cuţit.

Calitatea imposibil de ignorat a *happening*-ului este efectul de (trezire prin) şoc pe care îl are asupra spectatorului. Bruscat – spune teoria genului –, acesta „se trezeşte", în sfârşit, la viaţa din jurul lui. *Happening* mai are, totuşi, un neajuns. Nu i-l iartă nici Peter Brook: „frenezia celui care-l şochează îl tasează pe cel şocat până ce acesta devine o altă formă de Public Mort: la început doreşte şocul, dar apoi e asaltat până devine

168 *Cf.* Peter Brook, *The Empty Space*, 1968, în româneşte *Spaţiul gol*, traducere de Marian Popescu, prefaţă de George Banu, Bucureşti, UNITEXT, 1997, pp. 55-56. Pe aproape toate le-am putut vedea în *Abonament lunar*, programul Anjei Hempel, rezidentă la Centrul Cultural Internaţional „George Apostu" din Bacău, în cadrul proiectului *ArtistNe(s)t*. Cu unele adaptări mai mult sau mai puţin inspirate.

apatic“ [169]. Solicitarea continuă sfârşeşte prin a obosi. Atenţia scontată devine indiferenţă prin saturaţie.

Am văzut un *happening* de două ori, în două ipostaze diferite, de „spectator“ şi de „participant“. Când l-am citit mai târziu, n-am putut să nu-i dau dreptate aceluiaşi Peter Brook: lucrurile se văd diferit, din afara şi dinăuntrul spaţiului de „joc“. Celor care găsesc *happening*-ul „plictisitor – spune el – suporterul le ripostează (...) că orice lucru e la fel de bun ca oricare altul. [...] Cei care participă la un *happening* şi găsesc o plăcere în asta îşi pot permite să privească cu indiferenţă plictiseala *outsider*-ului. Chiar faptul că participă le intensifică percepţia.“ [170] *Magister dixit*.

Cred că dansul contemporan dezvoltă, între altele, două direcţii de creaţie consacrate, mai înainte, în teatru, de Artaud şi Brecht. Pe de o parte, imersia în oniric şi utopie, într-o dimensiune (mitică şi magică) a „invizibilului“. Ea decolează din real, dar îl transcende, într-un efort de captare a sensului, a esenţialului. Pe de altă parte, „efectul de distanţare“: iconoclast şi lucid, constructiv – paradoxal sau nu – prin deconstrucţie. Între temele recurente ale dansului contemporan, se numără, de asemenea, „reîntoarcerea“ la corp – despre care am mai vorbit –, discursul de gen (identitate feminină sau ambiguă, androginul şi *homo duplex* etc.), dialogul corpului cu tehnologia, raportul muzicii cu mişcarea.

169 *Ibid.*
170 *Ibid.*

Formulele frecvente sunt *happening*, *performance*, *contact improvisation*.

Imaginarul contemporan recuperează vechiul bestiar, uneori chiar îl răstălmăceşte. În această privinţă, îi premerg Dali şi suprarealiştii. Epoca noastră e pasionată de inteligenţa artificială: robotul perfect e neapărat android. În acest context, Dominique Boivin şi compania *Beau Geste* propun, în *performance*-ul *Transport Excepţional* [171], un cuplu inedit de dansatori: un om şi o maşină. O simbioză emblematică. Una care transcende disocierea între „natură“ şi tehnologie [172]. Greoi ca o reptilă preistorică, icnind din măruntaiele lui metalice, excavatorul îşi face drum spre punctul de întâlnire. În mijlocul pieţei, înconjurat de public, partenerul lui are, în atitudini, ceva de matador şi de maestru de balet, la un loc. Brusc, maşina se „indignează graţios“ – ar spune Bacovia –, îşi înalţă partenerul (refugiat pe cuvă) într-un *porté* ce taie respiraţia şi, cu braţul în aer, descrie piruete. Vrăjmăşie, tandreţe, despărţiri şi regăsiri, paşi, salturi, căderi, mişcări târâş sau în zbor... Maşina e incredibil de „expresivă“. Braţul copiază zvâcnetul Lebedei pe muzica lui Saint-Saëns. E supus manşei, ca un corp viu pulsiunilor lui. Spectacolul companiei *Beau Geste* e, într-adevăr, frumos. În felul în care Baudelaire înţelege frumosul, vizionar şi „altfel“: ca „expresivitate“. Dialogul acesta se articulează

171 Prezentat la Festivalul internaţional de dans contemporan de la Sibiu, din 17-31 august 2007: la Muzeul „Astra“ din Dumbrava Sibiului şi, apoi, în Piaţa Mare a oraşului.
172 Eventual, variantă a unei distincţii clasice: natură/ cvilizaţie sau natură/ cultură.

din valori de timp, spaţiu şi energie. Ambiguu, polisemic, jocul imaginilor e, totuşi, reductibil la o polaritate elementară: apropiere/ îndepărtare. E dinamica reflexelor vitale: dorinţă/ respingere, acceptare/ refuz. Rudolf Laban [173] vede într-o atare disociere chiar semantismul subiacent unor figuri de bază din baletul clasic: *arabesque/ attitude*.

O poetică a devenirii

Un spectacol [174] de dans contemporan cu Florin Fieroiu, Carmen Coţofană şi Adrian Stoian. Coregraf, autor al muzicii şi textului şi interpret al unei compoziţii intitulate *Nimic, precis*, Florin Fieroiu semnează, de asemenea, coregrafia interpretată de Carmen Coţofană, pe muzică de Vlaicu Golcea: *Ready-modern-made*. Adrian Stoian îşi interpretează propria compoziţie, *Crossroads of illusions*.

Spectacolul lasă impresia unei trilogii „legate": cele trei *performances* se întâlnesc prin tematică, atitudine, retorică (mai exact, prin recurenţa unor elemente kinezice şi a unor modalităţi de a structura discursul corporal). Toate sunt un fel de (meta)biografii subiective. Atitudinea confesivă invită la o receptare empatică: dincolo de eul socialmente instrumentalizat – pare să spună, în subtext, artistul – există (şi) altceva. Caracterul de

173 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, Actes Sud, 1994, p. 123.

174 Spectacol prezentat pe 30 martie 2007, în cadrul programului de rezidenţă *ArtistNe(s)t*, derulat de Centrul Cultural Internaţional „George Apostu" din Bacău, în parteneriat cu ProHelvetia/SDC (*Swiss Cultural Programme South-East Europe and Ukraine*).

trilogie „legată" vine şi din aceea că fiecare compoziţie se dezvoltă din precedenta. Finalul uneia se suprapune începutului următor. Prologul lui Florin Fieroiu „explică", într-un anume fel, toate cele trei propuneri. În economia spectacolului, rostul lui pare să fie, în primul rând, acela al unui discret îndrumar de „lectură" – adnotare verbală a enunţurilor kinezice. În al doilea rând, el corespunde unei poetici coregrafice reduse (poate din fidelitate faţă de stilul minimalist, adică eficient în privinţa raportului dintre mijloacele scenice şi impactul asupra publicului) la principiul autenticităţii: *de la vraie vie avant toute chose*. Trecutul e recuperat, ca tâlc, prin această naraţiune verbalizată – *Cum am început să dansez?...* – şi prin transpunerea ei (ceea ce nu înseamnă „traducere" fidelă) în dans. (E vorba, mai bine spus, de „coregrafierea" temei afective a evocării iniţiale.)

În cadrul trilogiei, momentul interpretat de Florin Fieroiu e el însuşi un triptic, alcătuit pe principiul „punerii în abis": aceeaşi temă reflexiv-afectivă traversează succesiv naraţiunea evocatoare, secvenţa de mişcare fără acompaniament şi reluarea ei pe fond muzical. Fundalul sonor schimbă, pe parcursul acestui *performance*, semnificaţia şi structura temporalităţii: în primele două secvenţe – fără acompaniament –, temporalitatea e pur subiectivă (o rezultantă între durata interioară a experienţei şi cea – oricând repetabilă – a confesiunii). A treia secvenţă – pe muzică, de astă dată – induce dimensiunea obiectivată a temporalităţii, în expresia ei ritmică: mişcarea şi reflecţia subiectului se supun unor exigenţe

(muzical-ritmice, în primă instanţă) exterioare. Conotaţii – intenţionate ca atare de coregraf sau apărute numai la întâlnirea dintre mesajul artistului şi orizontul privitorului – se pot găsi destule; nu ne propunem aici analiza lor sistematică. Aş reţine totuşi una. Acompaniamentul repetitiv, în ritm elementar, binar, evocă sonor, prin insistenţă, condiţionarea sub diverse forme: imperativul categoric, obsesia, poate chiar implacabilul.

O temă majoră a spectacolului e cea introspectivă, meta-biografică, identitară: eul, pulverizat în evenimente şi stări, se recompune, fie şi lacunar, pe măsură ce se exprimă. Undeva, în labirintul dinăuntru, pândeşte – derutant ca Minotaurul – un eu-Proteu; artistul îl momeşte şi-l aşteaptă să pice în năvodul expresiei. De altfel, o mai veche compoziţie a lui Florin Fieroiu se intitulează chiar *Călător prin labirint*.

Legată de tema identitară şi la fel de importantă în articularea discursului e o alta, pe care – cu un termen consacrat de Nathalie Sarraute – aş numi-o a *tropismelor*. Cele trei compoziţii ilustrează o poetică a metamorfozei: nu ipostaze – clare, univoce – ale devenirii, ci devenirea însăşi, cu angoasa incertitudinii şi a gestaţiei sinelui. O temă pe care o punctează fondul sonor (şi textul aferent) al(e) compoziţiei lui Adrian Stoian sau muzica aşa-zis „concretă", pe care dansează Carmen Coţofană: strada, claxoanele, anvelopele, ciripiturile... – ambient sonor inseparabil de plasma cotidianului. De aici, sugestia kinezică a unor stări ambigue, tranzitorii, definite nu prin fermitatea unui conţinut psihologic, ci prin intensitatea lor. Gesturi-laitmotiv şi secvenţe cu valoare de refren kinezic accentuează semnificaţiile dominante ale spectacolului.

E străină celor trei coregrafii mişcarea „pură", golită de conţinut emoţional, simplu experiment al motricităţii, pe care o cultivă unii postmoderni, precum Cunningham. Discursul corporal evocă, pe parcursul spectacolului, stări-limită: reprezentarea impasului, eşecului, renunţării, (auto)agresiunii, exasperării şi reluării alienante, ca emblemă a unei condiţii – Camus *dixit* – sisifice. Repetitivitatea aceasta nu e departe nici de aşteptarea personajelor beckettiene. Căutarea – miezul oricărei poveşti – nu mai e, aici, extensivă, ci intensivă şi interioară: topografia se restrânge de la lume la eu. Dar eul nu înseamnă neapărat unitate şi coerenţă. Inevitabil, sensul spectacolului e dependent de (auto)reprezentarea artistului şi, respectiv, a privitorului.

Deconstrucţia limbajului şi nostalgia elementarului

Cu mai multe prilejuri [175], Bernard Baumgarten şi Cosmin Manolescu au prezentat un proiect comun: *Danse. Entre deux*. Un duplex Luxemburg-România, compus din două spectacole: *Broken car*, în coregrafia lui Bernard Baumgarten şi *Dreams. land*, conceput de

175 Între care Festivalul internaţional de dans contemporan de la Sibiu, din august 2007 şi, în luna octombrie, programul „Dans contemporan – Bacău 2007".

Cosmin Manolescu. Într-o carte consacrată acestui concept, Daniel Sibony ne lămureşte – oarecum previzibil – că *entre-deux* este „o formă de legătură-ruptură între doi termeni între care circulă fluxuri şi se nasc dialoguri" [176]. Un adaos la această glosă e inutil. Rămân implicite toate sensurile ce pot apărea în dialogul dintre cei doi creatori şi dintre culturile lor de origine. Într-un fel sau altul, fiecare dintre cele două spectacole urmează logica ambiguă a lui *entre-deux*.

Din punctul meu de vedere, *Dreams. land* e pe undeva între baroc (*eon*-ul *baroc* al lui Eugenio d'Ors) şi postmodernism, între Calderon din *Viaţa-i vis* şi Kubrick, cel din *Cu ochii larg închişi*. De altfel, Cosmin Manolescu însuşi trimite la filmul lui Kubrick. În tot cazul, medicul pe care îl joacă acolo Tom Cruise e mai puţin norocos decât Segismundo al lui Calderon de la Barca. Cel de al doilea are şansa unei lămuriri; poate privi, la un moment dat, jocul din afară. Celălalt rămâne, până la sfârşit – unul „deschis" – captiv şi orb în labirint. Păşeşte mortal pe cioburi de „adevăr". *Viaţa-i vis*, *Cu ochii larg închişi*, *Dreams. Land*: trei avataruri ale iluziei. În *Dreams. land*, spectatorii intră – la propriu – legaţi la ochi. „Cu ochii închişi", acceptă regulile jocului. E o afinitate de atmosferă între film şi spectacol. Travestiul, nuditatea, măştile pot fi văzute ca inserţii intertextuale, care au trecut din primul în cel de al doilea. E posibil, dar nu obligatoriu.

176 *Cf.* Daniel Sibony, *ap.* George Banu, „Omul spaţiului gol", in Peter Brook, *op. cit.*, p. 10.

Dreams. land ne invită în *no man's land*, la frontiera incertă dintre vis şi evocarea lui, dintre prezentare şi reprezentare, dintre „realitate" şi spectacol, dintre scenă şi public. Ca în sintaxa visului, imaginile se amalgamează şi se substituie, după mecanismele metaforei şi ale metonimiei. Planul oniric e dublat de o dimensiune „carnavalescă", fără nimic peiorativ în folosirea termenului. Carnavalul e inseparabil de un fel de „devălmăşie" ce decurge din suspendarea pe durata sa, a unor tabuuri şi convenţii fără de care nu există societate. Continuând astfel de practici, Saturnaliile romane şi Sărbătoarea medievală a nebunilor sunt un bun exemplu de „lume pe dos": parodiată ludic sau luată sarcastic în răspăr. Deviza carnavalului e karamazoviană *avant la lettre*: „totul este permis". Ea îngăduie disoluţia ciclică a ordinii sociale, în vederea refacerii/ reafimării ei simbolice.

Ce-are a face *Dreams. land* cu aceste forme atavice – şi pline de avertismente – ale istoriei culturii? Tocmai nostalgia elementarului – prin care ordinea/ societatea este, în acelaşi timp, dizolvată şi confirmată. E, în *Dreams. land*, o devălmăşie de vis şi de carnaval. În opinia lui Freud, visul e proiecţia inconştientului individual, iar mitul (suport al ritului) – una a inconştientului colectiv. Prin „vis" şi simbolurile arhetipale pe care le activează, *Dreams. land* încearcă o anamneză colectivă şi – ca substitut al vechilor practici – o „liturghie profană". E, aici, cred, vorba de un *entre-deux* în sensul în care George Banu interpretează dialectica *vizibil-invizibil* în concepţia teatrală a lui Brook. „(...) tânjim disperat – e concluzia

lui Brook – după o experienţă care să fie dincolo de banalitate. Unii o caută în jazz, în muzica clasică, în marihuana sau în LSD" [177]. Din această nevoie de „invizibil", se naşte viziunea reformatoare a lui Artaud: „teatrul mitic"sau „teatrul originilor". „Noi – constată Brook – am pierdut orice sens al ritualului şi ceremoniei, chiar dacă sunt legate de Crăciun, zile de naştere sau înmormântări. Dar (...) impulsurile vechi se agită undeva în străfunduri. [...] Aşa că uneori, *artistul încearcă să găsească noi ritualuri*, având ca sursă numai imaginaţia lui." [178] Aş spune că aşa ceva se încearcă în *Dreams. land*. El e, măcar într-o anumită măsură, produsul nostalgiei: o tentativă de a recupera un patrimoniu pierdut de experienţă colectivă. Cu tot ceea ce are bun şi rău fondul acesta elementar al culturii. Între „barbarie" şi alienarea modernităţii târzii e poate de căutat a treia cale: aceea a unei noi sinteze, actualmente valide.

Dreams. land este – cred – un experiment mai curând *estezic* (*aisthesis)* decât estetic, aproape un test de psihologie socială: o feerie sinestezică (orchestrată vizual, sonor, tactil, olfactiv), trezind nişte imagini arhetipale şi reacţiile ancestrale asociate lor. Ele somnolează în inconştientul oricărui contemporan, oricât de evoluat, ca, de altfel, în memoria colectivă a speciei. În *Dreams. land*, efectul „carnavalesc" provine mai puţin din deghizare şi folosirea măştilor, cât mai ales din confuzia generalizată. Aceasta e urmărită ca efect (asupra „publicului") şi ca

177 *Cf.* Peter Brook, *op. cit.*, p. 49.
178 *Ibid.*, p. 47.

instrument în economia spectacolului. Drept dovadă, opoziţiile structurante pe care le-am menţionat ceva mai sus îşi pierd temporar – pe durata spectacolului, ca în arhaicul „carnaval" – eficienţa. Reiau un singur exemplu: folosirea spaţiului. Probabil sub influenţa modelului *happening*, *Dreams. land* anulează distanţa canonică a „scenei" şi evenimentului dramatic faţă de „sală". Ceea ce ar fi trebuit să fie – în termenii lui E.T. Hall [179] – distanţă „publică" (scenă) devine distanţă „interpersonală", chiar „intimă". *Embrace me!* – se adresează una dintre protagoniste cuiva din public. Şi *feedback*-ul nu întârzie. Ceea ce se explică prin asumarea convenţiilor jocului de către participanţi: e „altfel" de spectacol. Impactul vizat de *happening* se amplifică prin detabuizarea distanţei dintre sală şi scenă. Spaţiul spectacolului nu mai e eterogen, bipolar, specializat în funcţie de „rolurile" tradiţionale – asistenţă şi actori/ dansatori. În astfel de circumstanţe, toată lumea „performează". La începutul spectacolului, una dintre interprete poartă mască şi tocuri incomode, ca nişte coturni de tragedie. Pe parcurs, măştile sunt transferate – într-un registru ambiguu, între ludic şi grav – publicului. Pe mască – lepădată şi denunţată apoi, ca marca a dedublării, a identităţii de împrumut a actorului – se întemeiază teatrul de pretutindeni, în legătura lui originară cu dansul. Deconstrucţia „limbajului" dramatic – revolta împotriva uneltelor – înseamnă (şi) contestarea paradoxală a „rolului"/ „măştii". Adică efortul de a face din „reprezentare" o „prezentare".

179 *V. supra.*

Dreams. land mărturiseşte, poate, nevoia de a da o formă comunicabilă utopiei: de a o modela din materia „visului", câtă vreme nu se lasă prinsă în năvodul gros al cotidianului. La începutul spectacolului, curioşii – legaţi la ochi – sunt conduşi înăuntru. La final, însoţiţi spre ieşire. Pentru a reintra, eventual, pe cont propriu (nu se cere viză, ci doar „chemare") în „paradisurile artificiale" ale *Dreams. land.*

*

Aş spune că în *Dreams. land*, primează funcţia fatică – empatică – a spectacolului. Reflexul critic – al detaşării analitice – e anesteziat, ca în *happening*. La antipod e *Dedublarea*, compoziţia Mădălinei Dan [180]: un *performance* care se revendică, deopotrivă, de la „efectul de distanţare" teoretizat de Brecht şi de la paradigma deconstrucţiei [181]. Artistul ia distanţă de propriile instrumente

180 Prezentată, de asemenea, în cadrul programului „Dans contemporan – Bacău 2007". Vocea contestatară din *Dedublarea* Mădălinei Dan poate găsi un ecou în *Crowded*, compoziţia Marielei Nestora (rezidentă, în noiembrie 2007, la Centrul Cultural Internaţional „George Apostu" din Bacău, în cadrul programului *ArtistNe(s)t*). Asemănarea cu *Dedublarea* e una de atitudine. *Crowded* denunţă riscul de masificare – aproape de „rinocerizare" ionesciană – la care e expus individul în lumea contemporană. Enunţuri verbale – scrise sau rostite –, proiecţii video, mişcare şi imobilitate semnificativă, funcţia simbolică a unor obiecte, toate se împletesc în *Crowded*, după formula ştiută a unui *performance*. În final, emblema zoomorfă a lui Ionesco din *Rinocerii* e înlocuită de o metaforă geometrică – a depersonalizării şi poate a închiderii, a replierii securizante şi egocentrice: interpreţii se ascund fiecare în spatele propriului paralelipiped. Interpretarea rămâne deschisă. Un foarte bun prieten, Dan, mi-a adus aminte că *Odiseea spaţială* a lui Kubrick se încheie cu sfârşitul eroului, anunţat de apropierea unui misterios paralelipiped negru.

de expresie, demontându-le, în faţa publicului, anatomia. Expresia e descompusă în atomi de gest şi imobilitate. Aşa cum în *Cântăreaţa chelă*, enunţurile personajelor se desfac într-o succesiune de consoane şi vocale, lipsite de sens fiecare în parte, înşirate din timp în timp, ca mărgelele pe aţă. (E un procedeu implicit deconstructivist, care face casă bună cu perceperea lumii sub specia absurdului.) În *Dedublarea*, (auto)ironia nu ocoleşte nici convenţiile interne ale spectacolului („codul" de expresie, cu semantismul asociat), nici discursul critic şi nici schematismul modelelor teoretice de analiză a „limbajului" coregrafic. O critică „totală". Cu riscul de a simplifica extrem, cred că trei întrebări susţin această reflecţie dramatizată: La ce bun dansul? Cum îl facem? Cum îl înţelegem?

Dansul şi dublul său. Metatextul parodic

Două spectacole [182], patru reprezentaţii, doi coregrafi, patru dansatori, plus – pentru atmosferă şi decor – o toaletă şi o Dacie roşie şi hârbuită, ca o pasiune la crepuscul. În ordinea desfăşurării lor, cele două *performances* sunt *Dark Horse/ Black Forest* şi, respectiv, *Broken*

181 Supralicitate de postmodernism, procedeele deconstructiviste sunt, în realitate, mai vechi. Ceva mai înainte, le întâlnim, de pildă, la suprarealişti.

182 28 iunie 2007: două spectacole realizate de artiştii selecţionaţi în cadrul programului de rezidenţă *Artistne(s)t*, derulat la Centrul Internaţional de Cultură şi Artă „George Apostu" din Bacău, cu sprijinul Fundaţiei ProHelvetia.

Car. Primul [183], în coregrafia Yanirei Castro din SUA. Celălalt e un proiect european [184], semnat – am spus deja – de Bernard Baumgarten din Luxemburg. Interpreţi: Heather Olson şi Joseph Poulson, în *Dark Horse*; Mihaela Dancs şi Adrian Stoian, în *Broken Car*.

Două cupluri, o poveste „arhetipală" (gâlceava îndrăgostiţilor) şi două moduri – asemănătoare, dar nu întru totul – de a povesti: prin (teatru/) dans. Reflecţia coregrafilor vizează situaţia dramatică, dar şi – în mai mare măsură – maniera de a o (re)prezenta. Ambele propuneri însoţesc ficţiunea cu reflecţia metaficţională, formulată ludic, cel mai adesea. Meteahnă postmodernă, textualismul (narcisism al textului care îşi e, în acelaşi timp, subiect şi obiect, chip şi oglindă) se manifestă, aici, în termenii unui discurs sincretic, coregrafic *lato sensu*. Dimensiunea (auto)reflexivă e dublată de atitudinea „angajată" în sensul unui umanism fără vârstă, care îşi aşteaptă reabilitarea. Titlul şi finalul sunt simptomatice pentru tonalitatea generală – râsu'-plânsu' – a celor două *performances*. În *Dark Horse*..., coregraful intră în joc la sfârşit şi – în loc să lase cortina – închide robinetele. Finalul din *Broken Car* e tot în notă parodică: *The End!*. Textul acesta – cu punctuaţia (sincer sau ironic?) patetică – se proiectează pe fundal, deasupra unei imagini care dă măsura banalizării dramei şi morţii: portiera loveşte trupul inert, în timp ce *Ea*, aruncând pistolul, se îndepărtează ca o zeiţă pedepsitoare. Procedeu subordonat unei atitudini, finalul e, în acelaşi timp, parodia genului *horror* şi a melodramei ieftine. Sarcasmul nu vizează, în *Broken Car*, *drama* „reală", ci cabotinismul *dramatizării*/ „ficţionalizării"/ reprezentării ei.

183 Prezentat la Teatrul „George Bacovia" din Bacău, în interpretarea lui Heather Olson şi Joseph Poulson.

184 Adus în scenă de Mihaela Dancs şi Adrian Stoian.

În ciuda unor explicaţii ale coregrafei (trimiţând vag la Munţii Pădurea Neagră şi la numele unei prăjituri), am suspiciunea că *Dark Horse/ Black Forest* e un titlu ales în maniera în care Eugène Ionesco s-a oprit la *Cântăreaţa cheală*: nimic din piesă nu impune, nici măcar nu justifică îndeajuns această opţiune. Procedeul rămâne emblematic pentru retorica „antiteatrală" a teatrului absurdului. Titlul Yanirei Castro se înscrie în logica paradoxală a unui *show* ce-şi propune să denunţe – în tonuri de umor până la grotesc – artificiile/ clişeele (de concepţie şi receptare) spectacolului tradiţional. De aici, preferinţa ei, de astă dată, pentru formula *happening*. Preluând denumirea unei reprezentaţii populare medievale şi deturnând-o semantic, André Gide îşi subintitula *sottie* inclasabilul *Prométhée mal enchaîné*. Am spune – luând în considerare aspectul ludic-parodic al acestui „antispectacol" – că *Dark Horse/ Black Forest* este *une sottie à l'américaine*. *Dark Horse/ Black Forest* e concepută ca operă „deschisă", cu alură de joc şi frondă postmodernă: amestec de accesibilitate – în morfologia expresiei – şi de sofisticare în sintaxa sincretică a discursului. În ciuda aspectului de *happening*, *Dark Horse*... se sustrage iluziei realiste facile şi „lecturii" naive: e un experiment care-şi capătă sensul – pentru spectator, ca pentru coregraf –

numai prin reconsiderarea unor convenţii de receptare şi creaţie.

Dark Horse/ Black Forest are – ceea ce o deosebeşte de alte coregrafii ale Yanirei Castro, precum *Cartography: haru*, *verano*, *autumn*, *hiver* (2002) şi *Beacon* (2005) – o (dublă) tramă narativă: povestea sentimentală e, aici, siameză cu „povestea poveştii", a elaborării spectacolului: cele două se amestecă până la confuzionarea – premeditată probabil – a privitorului. Spectacolul nu e pe scândură, ci în culise. Procedeul nu e neapărat nou: el se înrudeşte cu formula „romanului despre roman" al lui Gide şi cu eseul dramatic – „teatrul despre teatru" – al lui Pirandello.

It's just a rehearsal!/ E doar o repetiţie! – izbucneşte *El* (maliţios? consolator? plictisit? consternat?). În timp ce *Ea* hohoteşte în toaleta teatrului. Tocmai acolo au fost poftiţi spectatorii [185]. Inedită pentru ei, această opţiune intră, totuşi, în obişnuinţele Yanirei Castro: în Statele Unite, ea a mai prezentat spectacole într-o fabrică dezafectată şi în garderoba unui teatru. Spectacolul în „spaţiu neconvenţional" e în vogă. Yanira Castro intenţiona să monteze acest *performance* la baia publică, dar s-a răzgândit între timp. De la termele romane la baia „turcească", acesta nu e un loc oarecare al practicilor corpului, ci, mai ales, unul al sociabilităţii, *otium* sau *loisir*. Ambivalenţa sa – între funcţional şi ficţional, între „natura"

185 De altfel, de la prima conferinţă de presă (a respectivei ediţii a programului de rezidenţă) până la prezentarea spectacolului, una dintre nedumeririle constante – şi, de ce nu, justificate – ale publicului a fost chiar alegerea locului de dans.

corporalităţii şi codificarea ei prin joc social, între utilitatea individuală şi pretextul relaţional – o aşază, în topografia imaginarului, în preajma hanului. De la Chaucer şi Boccaccio la Sadoveanu şi Kafka, acesta din urmă e răscrucea (po)veştilor, un loc de întâlnire, eventual de festin, însă mai aproape de banchetul platonician decât de chermeză.

Totuşi, prin alegerea spaţiului de „joc", Yanira Castro se înscrie – mai degrabă decât într-o tradiţie a imaginarului – într-un proiect postmodern: acela de a legitima (estetic, fireşte) cotidianul, banalitatea, chiar trivialul. (De altfel, *Ulysses* al lui Joyce – care îşi plimbă eroul şi pe la baia publică – e, cum s-a spus, o epopee parodică a cotidianului, nu lipsită, *cum grano salis*, de condimentul „vulgarităţii".) Spaţiul în care ne-a invitat Yanira Castro e, în primul rând, un instrument de *captatio* şi de sensibilizare prin diferenţă, chiar una şocantă: „Spectacolul e peste tot în jurul nostru", spune ea. De aceea, nici *show*-ul ei nu are nevoie de cortină: suntem, pretutindeni şi oricând, *în mijlocul* lucrurilor. Spectacolul a început înainte de sosirea noastră şi va continua, imperturbabil, după ce vom fi plecat. La nivelul atitudinii şi al reprezentării, acest *performance* aduce un mod de ficţionalizare a rutinei, care impune împrospătarea retinei: reinventare ostentativă a unui mod de a fi ludic şi creativ, întreţinut fie şi cu preţul excentricităţii. Pe scurt, recuperarea – graţie unui comando de fantasme – unor fabuloase posesiuni ale eului, confiscate de rutină unui *roi fainéant*: „omul unidimensional".

În *Dark Horse/ Black Forest*, intriga sentimentală întretaie semnificativ firul comentariului. În câteva rânduri, *El* îşi iese din rol (acela de personaj), evadează din spectacol, interpelează publicul şi vorbeşte neîntrebat despre relaţiile poveştii – ale ficţiunii – cu lumea pe care aceasta (pretinde că) o reprezintă. *„E doar o repetiţie!"* – încearcă *El* să-şi trezească partenera la realitate. Ceva mai târziu, replica lui, aruncată insolent publicului, pare să parodieze grotesc semnalul clasic de pauză între acte: *„Ieşiţi afară! Asta nu face parte din spectacol"*. În fine, fluturând un pachet gol, către acelaşi public nehotărât între amuzament şi indignare: *„Are cineva o ţigară?"* Lecţia aristotelică a *mimesisului* e sabotată în maniera lui Pirandello: „personajul" (precum cele şase *„în căutarea unui autor"*), adică Viaţa cu energia ei pasională, îşi problematizează raportul cu ficţiunea, pe de o parte, şi cu publicul, creatorul şi interpreţii săi, pe de altă parte.

Dark Horse/ Black Forest ilustrează verbal-kinezic poetica şi retorica postmoderne: mixtura codurilor (narativ/ metanarativ), a limbajelor (verbal/ nonverbal), a planurilor („realitate"/ ficţiune, referenţial/ autoreferenţial, ficţional/ metaficţional), tematizarea spectatorului şi cea a autorului. *Dark Horse/ Black Forest* e dublu codificat. În primul rând, după codul aristotelic, *referenţial*, al iluziei realiste: opera vorbeşte despre lume sau măcar despre *o* lume, una dintre cele posibile, fie şi numai în fantezia demiurgică a artistului. În al doilea rând, după codul – *metatextual* – al po(i)eticii *mimesis*-ului: opera (se) referă la sine. Îşi etalează – cu o poză de autenticitate ce ignoră

discreţia – schelăria internă a mijloacelor de expresie. Ea subliniază – uneori abrupt, agresiv – convenţiile genului şi „rolul" de spectator sau interpret (actor/ dansator) pe care şi-l asumă participanţii. În acest context, *It's just a rehearsal!* ţine de nivelul comentativ, metadramatic. Funcţia lui e aceea a unui enunţ-conector între planul dramatic al discursului şi cel „incident" al glosei. Se instituie, astfel, un „efect de distanţare" aproape brechtian: dublul referent (lumea şi discursul despre ea) permite asocierea – în aceeaşi structură dramatică – a textului/ reprezentării ca atare şi a descrierii lui critic-analitice.

În *Dark Horse/ Black Forest*, amestecul voit şi năucitor de planuri, aspecte şi perspective, ca şi motivul repetiţiei îmi amintesc replica finală a directorului exasperat – masca dramaturgului – din *Şase personaje în căutarea unui autor*: *„Ficţiune – realitate!... Duceţi-vă dracului cu toţii! Lumina! Lumina! Lumina!"*

*

Ca dansatorii lui, Benard Baumgarten are mult umor şi darul de a individualiza kinezic o situaţie sau un personaj. Rolurile (*Ea/ El*) sunt precis definite ca expresie corporală, în contextul unei polemici de cuplu, care se agravează paroxistic, până la catastrofă. *Broken Car* e, în bună măsură, parodia – în tonuri de umor negru, pe alocuri – unor prestigioase clişee sentimental-melodramatice. Egoism, umilinţă, frustrare, atracţie, resentiment, furie... – amor sicilian, ajuns la metastază. Drept cadru –

proiectată în fundal – o faţadă peticită, de bloc popular, schimonosindu-se la o *Dacie* roşie, parcată alături. Peisaj dezolant şi premonitor, decupat din cotidian, ca un certificat de autenticitate a poveştii. „Filologia duce la crimă!" avertizează Ionesco în *Lecţia*. Ciorovăiala (transpusă kinezic) din *Broken Car* sfârşeşte în violenţă criminală. Jocul proiecţiilor – imagini filmate cu aceiaşi protagonişti flancând maşina – multiplică şi, în aceeaşi măsură, pulverizează identitatea acestora. Proiecţiile susţin mobilitatea rolurilor şi ideea de discontinuitate a eurilor. (De altfel, tema identităţii, a raportului dintre mască/ rol social şi substanţa autentică a individului îl preocupă constant pe Bernard Baumgarten, aşa cum adevereşte creaţia sa şi după cum singur mărturiseşte.) Prin polifonia discursului – pe două „voci" (proiecţie de fundal şi covor de dans) – bidimensionalitatea fantasmatică a imaginii filmate devine, în fracţiuni de secundă, încarnare tridimensională a prezenţei scenice. Nu o dată, se creează impresia – ceea ce acutizează receptarea – că dansatorii alunecă din panoul de proiecţie pe covorul de dans. Primul păstrează trecutul *poveştii*, evocat *in absentia* prin semnele peliculei. Cel de al doilea se înscrie, *hic et nunc*, *in praesentia*, în prezentul *povestirii*. Proiecţia cinematografică – tehnică îndrăgită de postmoderni – se corelează semantic unui caleidoscop temporal şi jocului identitar, al eului proteiform. („Nimeni nu diferă de altcineva mai mult decât de el însuşi, în decursul vremii", spunea Pascal.)

Coregrafia se structurează pe câteva micro-acte, marcate sonor şi kinezic. Primul e un *solo*: *El* într-o poză de pistolar, pe ritmuri *country*. Cel de al doilea e un duet şi, totodată, un fel de duel: se dispută o ţigaretă, cu fentări, deposedări, mişcări de învăluire şi împiedicare, „trecând" – ca o undă kinezică – de la unul la celălalt. (Micro)actul al treilea evocă un dialog ratat, „dialog al surzilor", derulat sub forma a două discursuri paralele: *Ea*, filmată pe capota maşinii, dansează în planul de fundal al proiecţiilor; *El* rămâne pe covorul de dans. Desfăşurat în planuri diferite – spaţial (fundal/ prim-plan) şi expresiv („filmic"/ „teatral") – dialogul bâjbâie între două lumi fără limbaj comun. Mişcările lui – în prim-plan – sunt joase şi medii: paşi, rotiri şi ghemuiri, angoasa pasului pe loc sau învârtirea în cerc. Cu totul, o înnebunitoare „cursă de şoareci". Mişcările ei – pe fondul unui hit *The Doors* – sunt ascendente şi flexibile, în joc de torsade. În contrapunct, braţele lui recad permanent şi taie gesturi frânte, sacadate, dezorientate. (Pseudo) dialogul acesta e angajat, ca între poli incompatibili, între „sus" şi „jos". *Ea* dansează aerian – nălucă şi obsesie – pe capotă. *El* se târâie pe planşeu, gesticulând dur, direct, (auto)agresiv. Îşi loveşte palmele de corp, de sol sau unele de altele. Presează podeaua cu capul. Paşii îi sunt grei, izbiţi. Îşi prinde faţa în mâini, în postùri de lamento, furie şi resemnare pasageră. Melodia de acompaniament, *Light my fire!*, amplifică expresia kinezică. Despre final, am vorbit deja. E drept, n-am spus totul.

*

Premisa avangardei şi a postmodernilor e că spectatorii trebuie „treziţi" (cum spune Artaud), „dezvrăjiţi" de prestanţa carismatică a ideii de Artă. După unele opinii – nu infailibile –, Marea Artă ca monopol al bunului gust şi al valorii exemplare e un „clişeu" moştenit din elitismul veacului al XIX-lea şi de la începutul celui următor. Pentru postmoderni şi, în prima jumătate a secolului XX, pentru adepţii dansului modern, arta – ca Isadora Duncan, fără poante, *tutu blanc* şi convenţiile academismului – nu mai poate fi decât „liberă". Ceea ce înseamnă o şansă şi un risc asumat. Cultura *pop* a „democratizat" arta; *norma* estetică s-a pulverizat. „Gândirea slabă" postmodernă refuză autoritatea „canonului". Contracultura legitimează modalităţi artistice specifice. Societatea „de consum" încurajează o artă „de consum", în nuanţe *kitsch*. *„Aşa e, dacă vi se pare..."* – enunţul pirandellian – e în măsură să descrie (şi) relativizarea modelului estetic. Boileau ar face, astăzi, figură de Don Quijote într-un Parnas anarhic. Pentru modernitatea târzie, acesta e, poate, un rău necesar: o nouă paradigmă se întemeiază pe ruinele sau – ca intertextul postmodern – pe amintirea celei vechi. Perimarea normei lasă cale liberă unor personalităţi apte să-şi urmeze intuiţiile şi „instinctul" autenticităţii. Ele au – sau aşa se spune – aproape totul de (re)făcut, inclusiv „gramatica" dansului. Spectatorii înşişi ar avea a se adapta la exigenţele noului rol de public, pe care urmează să-l experimenteze.

Dans şi ideologie: de la „canon" la Turnul Babel

Instabilitatea monarhiei încurajează, în Franţa Renaşterii, o formă aparte de discurs propagandistic: baletul politic. Schimbând ce e de schimbat, posteritatea – de la Regele Soare la dictaturile secolului XX – îi va testa eficienţa persuasivă. Prin dans – din Renaştere şi baroc (chiar mai devreme), trecând prin tirania clasică a „regulilor", până la forme contemporane de *performance* – corpul, voit sau nu, manifestă nu numai o estetică, dar, totodată, o ideologie. De altfel, teza conotaţiilor ideologice ale esteticului nu e nouă. O evocare, fie şi sumară, a unor episoade din istoria dansului ar putea dacă nu s-o demonstreze, măcar s-o ilustreze. Demersul ar diminua, eventual, ceva din prestanţa unei venerabile prejudecăţi: aceea a „gratuităţii" inocente a esteticului.

Baletul occidental iese la rampă sub auspiciile politicului. Anticipat de sărbătorile curteneşti italiene şi franceze, *Ballet comique de la reine* (opera maestrului Balthazar de Beaujoyeux, cu prilejul unui mariaj princiar din 1581) e o reuşită exemplară în specia baletului de curte: construcţie sincretică, articulată narativ şi cu sens de parabolă. Proiectul inovator al lui Beaujoyeux e prima încercare, în dansul curtenesc european, de a subordona virtuozitatea mişcării la coerenţa unei acţiuni dramatice. Într-o epocă anarhică, spectacolul avansează imaginea idealizată a unui regat francez pacificat şi centralizat: după o învoaltă intrigă mitologic-alegorică, magiciana

Circe se declară învinsă de regele Franţei, în care vede garantul armoniei universale.

În costume convenţionale, dansatorii descriu pe planşeu figuri geometrice. Semnificaţiile lor sunt bine precizate – atât de bine, încât pot deveni chiar frustrante prin reducţia categorică a sensului: trei cercuri concentrice desemnează Adevărul absolut, iar trei triunghiuri echilaterale în cerc, Puterea supremă. Un fel de limbă de lemn – ca un discurs oficial bine adus din condei – se răsfaţă pe ringul de dans. Coregraful încântase privitorii prin „eleganţa ordinii", aflate la antipodul „libertăţii şi spontaneităţii de la serbările populare" [186]. Aşadar, ordinea e cuvânt de ordine – geometrică şi nu numai. Orientarea figurilor pune în valoare regalitatea ca sursă a consensului. Ambalate estetic, structurile geometrice poartă, aici, o încărcătură propagandistică: trebuia modelată/ controlată atitudinea unui public aristocratic, în care dospea sindromul Frondelor. Ca tot restul, finalul e encomiastic: alcătuit, ne lămureşte coregraful, din „cincisprezece pasaje astfel ordonate, încât la sfârşitul fiecăruia, toţi întorceau faţa către rege; când ajunseră înaintea Majestăţii Sale, dansară Marele Balet, alcătuit din patruzeci de figuri geometrice şi se desfăşurau când în pătrate mari, când în triunghiuri însoţite de alte mici pătrate şi figuri variate. La jumătatea acestui balet, s-a făcut un lanţ alcătuit din patru împletituri." [187] Tot prin dansul geometric, e omagiată regina: „Evoluţiile în figuri

186 *Cf.* T. Urseanu *et alii*, *Istoria baletului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, p. 50.

geometrice devin, apoi, triunghiuri al căror vârf era regina şi iar pătrate mari sau mici; dansatorii se învârteau, se împleteau, desenând figuri variate, într-un ansamblu şi cu un simţ al proporţiilor ce uimea asistenţa" [188].

Baletul clasic e în spiritul epocii care l-a „instituţionalizat". (Academia Regală de Dans a fost înfiinţată în 1661, cu sprijinul lui Ludovic al XIV-lea.) Severa lui codificare estetică rimează cu politica absolutistă. Stilistic, clasicismul rămâne tributar principiului normativ al ordinii „închise" şi „ierarhizate" (cum o caracterizează Luc Ferry [189]): opera e apreciată în funcţie de un ansamblu tabuizat de „reguli" [190] estetice. Dar *modern dance* apare într-o societate ce permite, măcar teoretic, pluralismul individualităţilor, fie şi ex(-)centrice: America începutului de secol XX şi scena experimentală a „anilor nebuni". Modelul clasicului francez e *l'honnête homme* – echilibrat, sobru şi curtenitor, exersat în a-şi tempera emoţiile. (De altfel, chiar *gentleman*-ul britanic, şlefuit de Addison, e un produs al clasicismului augustan, desfăşurat cu aproape un secol mai târziu: fusele orare ale clasicismului au diferit la Paris şi la Londra). Conduita optimă e una conformistă, cu o notă de distincţie pe care clasicismul o moşteneşte din elitismul saloanelor preţioase. Autoritatea lui *comme il faut* şi *des bienséances* im-

187 *Cf.* Beaujoyeux, *ap.* T. Urseanu *et alii*, p. 50.

188 *Ibid.*

189 *Cf.* L. Ferry, „Revoluţia gustului", in *Homo aestheticus: inventarea gustului în epoca democratică*, p. 16.

190 „Reguli" impuse literaţilor de „legislatorul Parnasului", cum îl numeşte, cu o sclipire de ironie voltairiană, E. R. Curtius pe Boileau, iar dansatorilor de către – mai ales – Beauchamps şi Lully.

pune demnitatea stilului. De aici, în balet, stilizarea cu bună-cuviinţă, sublimarea pulsionalului, suprimarea mişcărilor joase (în sens propriu), ce pot conota „căderea" (în sens figurat). Din exigenţa obiectivităţii, general clasică, derivă impersonalitatea expresiei în balet: limitată la un inventar prestabilit de figuri canonice. Codul restrictiv al baletului încearcă să reprezinte şi să impună norma, exemplaritatea. În limbajul deschis al dansului modern, se exprimă individualitatea [191], excepţia, fluctuanţa experimentului şi toleranţa receptivă a *brainstorming*-ului. „Cod" aflat încă în căutare de sine, *(post) modern dance* se sustrage uniformităţii vocabularului academic. Are tot ce-i trebuie pentru ca adolescenţa lui – deja în vârstă de un secol – să se prelungească: adeziunea (uneori excesivă) la imediat, o nevoie de autenticitate (care, câteodată, ia forme de francheţe impudică), iconoclastia şi, mai ales, un avangardism structural, adică asumarea faptului de a fi altfel, într-o lume care nu e chiar „cea mai bună dintre cele posibile". Rebel, *(post) modern dance* coboară din turnul de fildeş în stradă, cu tot ceea ce, în bine şi rău, decurge de aici. Imperativul

191 O remarcă pe care J. Metzinger, teoreticianul cubismului, o face cu privire la revoluţionarea expresiei picturale, la începutul secolului al XX-lea, reflectă o stare de fapt cu care se confruntă, în aceeaşi perioadă, „limbajul" coregrafic. În amintirile sale, Metzinger povesteşte că, foarte devreme, a trebuit „să măsoare diferenţa care separa arta anterioară lui 1900" de cea ulterioară acestui moment. „Era expresiei *personale* se deschidea, în sfârşit. |...| Valoarea unui artist nu avea să mai ţină de caracterul finit al execuţiei sale, de analogiile prezentate de operele sale cu cutare sau cutare arhetipuri. Ea va consta – exclusiv – în ceea ce îl va distinge pe acest artist de toţi ceilalţi" (*cf.* J. Metzinger, *Le cubisme était né. Souvenirs*, p. 60).

clasicului, inclusiv în gesturi, e măsura. Însă dansul modern poate să păcătuiască prin exces. Gesturile – nu doar cele canonice, validate de norma clasică – reflectă viaţa interioară. Pentru a exprima autentic emoţii şi experienţe, corpul dansatorului nu poate „vorbi" numai o „limbă" clasică (impresionantă, e adevărat, prin virtuozitate şi rafinament). Dansatorul modern izbucneşte în dialecte barbare – stranii, chiar „urâte" sau „groteşti", dar expresive – pentru a manifesta altceva decât reuşesc postûrile distinse ale baletului. Dansatorul modern nu mai caută cu dinadinsul „poeticitatea", ci vrea să se exprime şi să provoace o reacţie. Admiraţia detaşată a unui public iniţiat nu-i mai este de-ajuns.

Puritatea genurilor e o dogmă în clasicism. Însă (post) modernul cultivă, şi în dans, mozaicul stilistic. Vocabularul clasic şi *modern dance* se împletesc dezinvolt, în compoziţii coregrafice contemporane : mersul pe *pointes*, ghemuirea, aplecarea, corpul întins/ aşezat pe planşeul scenei, figuri ale dansului de societate (dans de perechi), dans cu separarea partenerilor. Nimic nu e oprit – nici măcar „babelizarea" vocabularului – dacă serveşte ideii de spectacol „total" [192].

192 Deşi definitoriu pentru unele direcţii ale artei moderne – de exemplu, pentru teatru-dans –, acest concept nu este o inovaţie a ultimelor două secole. O concepţie similară întâlnim la reprezentanţii barocului, pentru care teatrul este o artă „totală" (fuziune de poezie, muzică, pictură, trucaje şi „efecte" spectaculoase) sau chiar în sincretismul riturilor primitive. Structura comediilor-balet, rezultat al colaborării lui Molière şi Lully, se reflectă edificator chiar în titlul uneia dintre ele: *Divertismentul regal, amestec de comedie, muzică şi scene de balet sau Amanţii magnifici* (1670). Preferinţa unora dintre (post)moderni pentru jocuri

(Semio)Verticala: Estul şi Vestul

O comparaţie între cele două genuri majore ale dansului occidental poate lua drept reper axa verticală, ce structurează, ca semnificaţii, spaţiul coregrafic. Mişcările orizontale şi cele efectuate în preajma sau la nivelul solului sunt specifice dansului modern, aşa cum postùrile verticale sunt emblematice pentru balet. Martha Graham, de pildă, a elaborat o întreagă serie de „căderi", iar stilul lui Mary Wigman se caracterizează prin îngenuncheri şi ghemuiri, poziţia plecată a capului şi raritatea postùrilor de maximă înălţare a braţelor. Verticala e o scală metonimică pe care se rânduiesc, în spaţiul de dans, ipostaze ale umanului: „omul se poate înălţa pe vârful picioarelor, poate sări; dar poate, de asemenea, să îngenuncheze, să se ghemuiască, să se aşeze, să se culce (...)" [193]. Reabilitarea – prin *(post)modern dance* – extremei inferioare a acestei axe recuperează o imagine alternativă a omului, îndelung trecută cu vederea de strălucirea elevată a dansului academic.

de lumini, efecte vizuale, secvenţe vorbite, proiecţii cinematografice integrate spectacolului coregrafic poate fi văzută ca simptom al „conului" baroc (o categorie tipologică, transistorică) despre care vorbeşte Eugenio d'Ors. Astfel înţeles, conceptul de „spectacol total" este ilustrat, de pildă, prin creaţia lui Maurice Béjart, dar nu numai.

193 *Cf.* J. Robinson, *Éléments du langage chorégraphique*, p. 58. „Dansul clasic (...) admite ca dansatorul sau dansatoarea, în moduri diferite, să aşeze un genunchi pe pământ, exaltând eleganţă, nobleţe şi dorinţa de zbor. Dar a neglijat această dimensiune umană care este limita inferioară a verticalei. [...] Căderea urmată de redresare poate fi o acţiune însufleţitoare; coborârea (poate sugera/ reprezenta/ exprima – *n.n.*) abandon, dezintegrare sau extaz; contactul cu solul poate fi revigorant, senzual, dramatic... Dansatorii contemporani şi-au însuşit contactul cu solul ca pe o dimensiune precum oricare alta, exploatându-i resursele expresive, întocmai ca pe acelea ale saltului sau rotirii" (*ibid.*).

Modul de raportare la axa verticală diferă, de asemenea, în dansul clasic indian şi în baletul academic. Deosebirile de ordin tehnic se sprijină, o dată în plus, pe o diferenţă de mentalitate. Lansat impetuos, pe verticală şi orizontală, balerinul occidental sfidează spaţiul: încearcă să-l domine ori să-l suprime, „acoperind, pe scenă sau în aer, cât mai mult spaţiu posibil" [194]. Parcă sculptat, dansul indian se vrea, în primul rând, un mod de a transcende timpul, de a revela „sensul veşniciei" [195]. Baletul abundă în figuri ale desprinderii de sol şi imagini ale plutirii. Însă dansul clasic indian (cu excepţia câtorva elemente din stilul *Kathakali*) nu recurge la salturi înalte. Balerinul înfruntă, prin mişcarea învoaltă, aeriană, forţa de gravitaţie. Dansatorul indian o acceptă şi o valorizează, accentuând „momentele de echilibru stabil" [196]. De aceea, postùrile lui sunt, de obicei, simetrice faţă de verticală.

În construcţia şi vizionarea spectacolului de balet, în secolele XVI-XVII, schimbarea de optică – orizontal/ vertical – este pertinentă pentru o importantă transformare a mentalităţii, a alcătuirii publicului şi chiar a naturii spectacolului, care se „democratizează". Baletul geometric – precum cel conceput de Beaujoyeux – este orizontal. Direcţia sa optică pleacă de sus, din înălţimea balcoanelor, de la care se priveşte în adâncime desfăşurarea figurilor [197]. Mai târziu, devenind o îndeletnicire de profesionist, baletul va ieşi din saloane. Mişcările braţelor şi ale genunchilor, salturile vor trebui privite nu de sus,

194 *Cf.* K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, p. 9.
195 *Ibid.*
196 *Ibid.*

ci din faţă, chiar dacă „desenul" coregrafic cere încă şi astăzi optica orizontală, deci vizionarea de sus. „Coborârea punctului de privire la nivelul executanţilor este un simbol nu numai al evoluţiei spectacolului, ci şi a societăţii" [198]. E, în mod particular, un „indice" al schimbării publicului.

O codificare social-politică a verticalei coregrafice apare în tradiţia africană. Îndreptat cu precădere spre pământ, dansul african cunoaşte trei postùri specifice. În prima, torsul e aproape paralel cu solul. În cea de a doua, dansatorul se apleacă în faţă, orientându-şi gesturile către pământ. În fine, cea de a treia e o postură verticală, ascendentă, cu spatele drept. Ultima este expresia autorităţii, în dansul şefilor şi al preoţilor [199].

197 *Cf.* T. Urseanu *et alii*, *Istoria baletului*, pp. 50-51.
198 *Ibid.*
199 *Cf.* „African Arts", in *Britannica CD 2000.*



Isadora Duncan. Imagini de Abraham Walkowitz, New York, 1920.

4. Gestul, spaţiul, ritmul: mesaje tridimensionale

Deliciile şi deserviciile ambiguităţii: „semn" sau „simbol"?

Semnul şi simbolul sunt, precizează Tzvetan Todorov, „două mari forme de evocare a sensului" [200]. Dar investigarea lor este mereu pusă în dificultate de distanţa dintre practică şi teorie. „Pe de o parte, în practică, semnele sunt permanent convertite în simboluri", pe fiecare semn „se grefează (...) nenumărate simboluri". „Pe de altă parte, în declaraţiile teoretice, se afirmă neîncetat că totul este semn, că simbolul nu există sau că n-ar trebui să existe" [201]. O serie de opoziţii reperabile în domeniul ştiinţelor umaniste din diferite epoci – precum semne proprii/ semne transpuse (Sfântul Augustin), sens propriu/ sens figurat (în metalimbajul retoricii), alegorie/ simbol (în estetica romantică) – demonstrează conştiinţa eterogenităţii unui ansamblu de reprezentări numite generic *semne*. Eterogene din punctul de vedere al unei

200 *Cf.* T. Todorov, *Teorii ale simbolului*, p. 310.
201 *Ibid.*

semiologii a semnificării, ele pot fi însă interpretate ca un corpus omogen din perspectiva semiologiei comunicării [202].

Greimas constată dificultăţile teoriei comunicării de a explica, în mod satisfăcător, faptele de *gestualitate* [203]. Deşi s-a orientat programatic spre o semiologie a semnificării, structuralismul rămâne, practic, la o semiologie a comunicării [204]. Din perspectiva celei din urmă, formele de reprezentare – indice, simptom, semnal, simbol, semn – se pot subsuma unui mod de interpretare unitar [205].

Roland Barthes postulează principiul *pansemiei*: totul „semnifică". *Semantizarea uzurilor* este emblematică pentru semiologia sa: „Funcţia se pătrunde de sens: această

202 *V.* şi A. Codoban, *Structura semiologică a structuralismului*, p. 226.

203 *Cf.* A. J. Greimas, *Despre sens*, p. 96.

204 Teză cu o destul de largă susţinere. *V.* U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*. De asemenea, A. Codoban, *op. cit.*, p. 226.

205 Interlocutorul transcendent ca atare e suplinit, în anumite circumstanţe, de formele evocatoare ale acestuia, adică de „semnele" în care abundă viaţa religioasă. Ele sunt, de fapt, trunchiul pe care „se grefează nenumăratele simboluri" vizate de Todorov. Cerul-transcendenţă trimite/ primeşte „mesaje" („semne"); „comunică" de pe poziţiile interşanjabile ale emiţătorului şi destinatarului. „Cerul meteorologului" e obiect de studiu, care „semnifică", dar nu „comunică". De la el, se captează numai „simptome" şi „indici", deci „semne" neintenţionale. Or, diferenţa majoră dintre simpla *semnificare* şi o *comunicare* autentică este aceea dintre aspectul *neintenţional* şi, respectiv, *intenţional*, al actului. (O discuţie privind raportul *comunicare/ semnificare* există în capitolul precedent.) Modul în care cel dintâi semnifică şi comunică, circumstanţele şi protocolul adresării către acesta sunt codificate în toate societăţile a căror viaţă este ritmată de un calendar sacru, organizând imaginarul şi orientând comportamentele comunităţii.

semantizare este fatală pentru simplul fapt că, în societate, orice este convertit în semnul acestui uz". (O mişcare/ secvenţă de mişcări manifestă o anumită activitate. Ea poate deveni, totodată, chiar (în)semnul/ marca acelei activităţi.) Astfel, societatea îşi *refuncţionalizează* semnele deja constituite. E un proces de „funcţionalizare recurentă". Din sfera semantică a unor semne, se reţin, întâi de toate, semnificaţiile uzuale [206]. Gestul de a strânge mâna cuiva înseamnă, în primul rând – ceea ce nu exclude alte semnificaţii – „a saluta". Această „funcţionalizare recurentă" necesită un „limbaj secund". Adică – observă Barthes, în *Eléments de sémiologie* – „o a doua instituire semantică (una camuflată)", de ordinul *conotaţiei*.

Greimas exprimă această dublă funcţionalitate în termeni nu de *conotaţie*, asemenea lui Barthes, ci de *context*. Greimas identifică două clase de manifestări gestuale, distincte prin tipul de modalitate asumat (actualizat/ virtualizat – „înfăptuire/ dorinţă"): a) gestualitatea *practică*; b) gestualitatea *mitică*. Ele vizează, ca efect, o „transformare" a lumii: reală, imediată, în primul caz; dorită, proiectată, mediată, în cel de-al doilea. „Vânătoarea de elefanţi", sub aspectul inventarului gestual (tehnic)

206 În consecinţă, se vorbeşte – mai ales în ultima vreme – despre „sărbători" într-o accepţie mai degrabă consumistă, uitându-se semnificaţiile originare ale cuvântului şi evenimentelor pe care le desemnează/ desemna el.

pe care îl mobilizează, aparţine primei categorii. „Dansul ritual" care o pregăteşte se încadrează în cea de a doua [207]. Privitor la alternativa conotaţie/ context în exprimarea dublei funcţionalităţi a obiectelor semiotice, Greimas observă: „o aceeaşi figură gestuală comportând înclinarea capului şi aplecarea bustului în faţă poate însemna *a se apleca* pe plan practic şi *a saluta* pe plan mitic" [208]. Dar nu e obligatoriu – se delimitează Greimas – „să acceptăm interpretarea, destul de curentă, că este vorba de un gest practic ce comportă o conotaţie mitică. Este mai simplu să spunem că unul şi acelaşi semnificant gestual poate fi, după *context*, integrat fie într-o sintagmă gestuală *practică* (munca la câmp, de exemplu), fie într-o sintagmă *mitică* (*dansul*)" (*s. n.*)[209]. Trebuie remarcat că disocierea practic/

207 *Cf.* A. J. Greimas, *Despre sens*, p. 83.

208 *Cf.* A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 83.

209 *Ibid.* Obiectele pot deveni semne, sistemele alcătuite din obiecte se pot include printre sistemele semnificante, dar – consideră R. Barthes – nu obiectele în sine trebuie considerate semne, ci numai *produsele* procesului de dublare a codului iniţial (obiectual) de către limbă. Adică o structură semiotică (implicită) se pliază pe structura *forma(-)*toare a limbii. Acelaşi proces de semiologizare a sistemelor de obiecte (utilităţi şi funcţiuni), de constituire adică a *funcţiilor-semn*, îi reţine atenţia lui Greimas, care arată că „dezarticularea morfologică a corpului" producător de gest şi desemantizarea configuraţiilor sale trebuie însoţite de o interpretare semantică pentru a le putea exprima în limbajul verbal (metagestual): forma lingvistică proiectează asupra obiectului un sens. „Vorbind despre inventarul posibil al gesturilor naturale, am insistat numaidecât asupra necesităţii de a despuia aceste gesturi de orice semnificaţie şi de a le reduce astfel la nişte figuri; semnificaţia devine însă indispesabilă atunci când vrem să verbalizăm gesturile respective" (*loc. cit.*). Aptitudinea verbalizării (capacitatea de a denumi/a fi denumit) este – după Eco – testul de autenticitate al producerii unui fenomen cultural. Numele denotează *tipul (type)* ca *semnificat*, dar *conotează* imediat *funcţia*, pentru care atât *tipul* cât şi *ocurenţa (token)* constituie

mitic are o pertinenţă mai curând teoretică: chiar în gestualitatea *practică*, există un „*mitic* difuz" [210].

Ambiguităţi de (meta)limbaj: *simbolul*

La o sumară trecere în revistă a clasicilor domeniului, reţin atenţia câteva încercări de a lămuri conceptul de *simbol*, întreprinse de Saussure, Hjelmslev, Peirce, Bühler.

Saussure defineşte simbolul ca unitate ce nu comportă, într-un context socio-cultural determinat, decât o unică interpretare. Spre deosebire de semn, *simbolul* (în accepţia lui saussuriană) nu admite o segmentare analitică ulterioară în *figuri* (adică, în metalimbajul hjelmslevian, în *non-semne*, unităţi constituind separat fie planul expresiei, fie pe cel al conţinutului). Un exemplu clasici-

semnificantul (*cf.* U.Eco, *Tratat de semiotică generală*, p. 38). Când „o fiinţă vie foloseşte o piatră pentru a sparge o nucă, nu se poate vorbi încă de cultură". „S-a produs cu adevărat un fenomen *cultural*" – diagnostichează Eco – dacă sunt îndeplinite trei condiţii: „(i) o fiinţă care gândeşte a stabilit *noua funcţie a pietrei* (independent de faptul că a folosit-o aşa cum era sau a transformat-o prin cioplire); (ii) această fiinţă a *denumit* piatra drept 'piatră ce slujeşte la ceva' (independent de faptul că a făcut-o sau nu cu voce tare, cu sunete articulate şi în prezenţa altor fiinţe care gândesc); (iii) fiinţa care gândeşte este în stare *să recunoască* acea piatră sau o piatră 'asemănătoare' drept 'piatra care răspunde la funcţia F şi care are numele Y' (chiar dacă nu va folosi niciodată piatra a doua oară: este suficient să ştie s-o recunoască la nevoie)" (*cf.* U. Eco, *Tratat de semiotică generală*, p. 37). Trecerea de la *token* la *type* este o formă de *abstractizare*, ce face posibilă însăşi instituirea unui limbaj (verbal sau nonverbal). Procedeele „abstractive" de creare a semnelor coregrafice fac obiectul unui capitol următor (*A 'naturaliza' arbitrariul, a 'culturaliza' motivatul*), fondat pe observaţiile formulate, în această privinţă, de către Ch. S. Peirce, R. Arnheim, Al. Graur, S. Marcus, J. Robinson.

210 *Cf.* A. J. Greimas, *op. cit.*, pp. 83-84.

zat de simbol saussurian este acela al balanţei ca simbol al justiţiei. Din punctul de vedere al lui Saussure, simbolurile – astfel înţelese – nu se pot constitui în autentice *sisteme*.

Pentru Hjelmslev, *simbolul* este o unitate semiotică monoplană, susceptibilă de a primi una sau mai multe interpretări. „Interpretarea" hjelmsleviană are, se înţelege, o accepţie riguros semiotică, diferită de ceea ce ar putea însemna, de pildă, o interpretare hermeneutică. Ea rămâne epistemologic îndatorată concepţiei clasice care opune conţinutului forma. Potrivit acestei concepţii, orice sistem de semne poate fi descris în manieră formală, independent de conţinut şi de „interpretările" posibile ale acestor semne. Fidel acestui postulat, Hjelmslev stabileşte că a) orice sistem de semne este un sistem de expresie şi b) acest sistem de semne/ de expresie poate primi, într-un demers secund, o interpretare semantică. Spre deosebire de semn (care aparţine unor semiotici bi- sau pluriplane), simbolul – nonsemn – se situează exclusiv în semiotici *monoplane*. Pentru Hjelmslev, ultimele sunt *sisteme* de simboluri.

Peirce defineşte simbolul ca entitate fondată pe o *convenţie* socială: diferită, prin urmare, atât de *icon* (aflat într-un raport de asemănare cu referentul), cât şi de *indice* (în raport de contiguitate „naturală" cu ceea ce desemnează el).

Bühler consideră că *semnul* lingvistic (complex) este: a) un simbol, pe baza „legăturii sale cu obiecte şi stări de lucruri"; b) un simptom (*Anzeichen*, *indicium*: index),

în virtutea „dependenţei lui de emiţător" şi c) un semnal, dat fiind că este „adresat unui ascultător" [211]. E. Coşeriu „glosează" astfel triada bühleriană: „semnul lingvistic este *simptom ca expresie a vorbitorului*, adică în măsura în care manifestă ceva despre cel care îl produce. Este *semnal în relaţie cu ascultătorul* sau cu receptorul său. Şi este *simbol în raport cu semnificatul* său 'real', întrucât desemnează printr-un *concept* (sau, din punct de vedere psihologic, printr-o '*imagine*') ceva aparţinând unei realităţi care este, sau cel puţin se consideră a fi, independentă atât de vorbitor cât şi de ascultător" [212].

Greimas şi Courtès subliniază că în accepţia comună, simbolul este „ceva ce reprezintă altceva în virtutea unei corespondenţe analogice", o „absenţă devenită prezenţă" (prin forţa evocatoare a reprezentării analogice). Diferind de accepţiile mai riguroase, anterior menţionate, aceasta din urmă îi atribuie, totuşi, simbolului funcţia semiotică. Ea îi asociază, totodată, determinări ce se datorează fie caracterului *pluri-izotop* al discursului [213] (ceea ce plasează simbolul la intersecţia mai multor sisteme de semnificaţie), fie mecanismelor insuficient formalizate ale *conotaţiilor* sociale [214]. Din scrupul teoretic, Greimas şi Courtès se arată rezervaţi faţă de ultima accepţie şi

211 *Cf.* K. Bühler, „The New model: three semantic functions of language", in *Sprachtheorie*, trad. engl.: *Theory of Language. The Representational Function of Language*, p. 35.

212 *Cf.* E. Coşeriu, „Limbajul", in *Introducere în lingvistică*, p. 21.

213 *Cf.* A. J. Greimas & J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 373.

214 *Ibid.*

avertizează: „folosirea acestui termen sincretic este ambiguă şi, provizoriu, de evitat în semiotică“ [215].

Deloc dispus să consimtă la ostracizarea simbolului, Dan Sperber îl reabilitează, stabilind, în polemică implicită cu Saussure, că simbolurile se pot constitui în sisteme şi că, mai mult, „*simbolismul* este un *sistem de semne*“ [216]. „Un semn, ca asociere a unui semnal cu un sens uzual“ – altfel spus, instituit prin relaţia „necesară“ (Benveniste) a semnificantului cu semnificatul –, „intră global şi în calitatea lui de semnal, într-o asociere cu sens simbolic“ [217]. Două principii complementare, susţinând înrudirea/ identitatea funcţională a sistemelor simbolice cu sistemele de semne propriu-zise, stau la baza analizei simbolismului, pe care o propune Cl. Lévi-Strauss şi o valorifică Dan Sperber: 1) un element nu posedă prin el însuşi o interpretare simbolică, ci numai prin opoziţia pe care el o întreţine cu încă cel puţin un alt element al aceluiaşi sistem; 2) nu există domeniu

215 *Ibid.*

216 *Cf.* D. Sperber, *Le Symbolisme en général*, p. 17.

217 *Ibid.* Observaţia lui Sperber trimite, de fapt, la definirea unor produse socio-culturale precum opera literară, mitul, ritul, produsele spectaculare („evenimente“, în accepţia lui G. Mounin, menite a provoca un efect de participare a spectatorului), ca „hipersemne constituite din macrosemne – narative, figuri retorice, simboluri – la diferite niveluri“ (*cf.* Maria Corti, „Semiotica este ştiinţa textualităţii culturii“, interviu de Marin Mincu în *România literară*, 26/28 iunie 1979). O categorie particulară a acestei clase este aceea a sistemelor semnificante formate cu ajutorul limbii şi care folosesc semnificaţii acesteia ca semnificanţi într-un nou sistem (de pildă, semioticile mitului, filosofiei, poeziei etc.). Tot aici, credem că se înscriu acele „semne“/ „simboluri“ care, înainte de a aparţine unor coduri coregrafice specifice, se includ în alte coduri sociale.

unic de interpretare pentru nici un element simbolic, ci un ansamblu de astfel de domenii (numite *coduri*), în care interpretarea opoziţiilor simbolice devine posibilă. Pe baza principiilor ce orientează analiza gândirii „sălbatice“ de către Cl. Lévi-Strauss, Sperber conchide: „*codul simbolic* este un ansamblu de matrici“ [218]. „Un anume rit, un anume mit privilegiază o opoziţie“ şi o erijează în „reprezentant al opoziţiilor omologe“ [219].

Insinuarea unui *écart* (parţial degrevat de constrângerea normativă a codului) este subiacentă semnului „artistic“/ „poetic“, verbal sau nonverbal. Impactul (macro) semnului artistic se datorează tocmai „reanimării“ poetice a codului: îndepărtare de *normă*, rămânând, totuşi, în cadrele *sistemului*. Acest *écart* (dublu compromis al

218 *Cf.* D. Sperber, *op. cit.*, p. 67.

219 *Ibid.* Câteva proprietăţi definesc opoziţiile de tip simbolic. 1) Un element determinat poate intra în mai multe opoziţii. 2) O opoziţie poate prezenta simultan mai multe valori. De pildă, uzajul ritual al unui element simbolic (obiect, *praxis*, circumstanţe etc.) poate fi purtător al unei valori diferite de cea pe care acelaşi element o are în uzajul comun. 3) Două opoziţii omologe pot intra într-un raport de reducere. Primele două proprietăţi enunţate creează premisele constituirii izotopiilor discursive (în sensul larg, verbal şi non/transverbal, al conceptului de discurs). Faptul că o aceeaşi opoziţie figurează în cadrul mai multor matrici, al căror punct de intersecţie îl reprezintă simbolul, susţine identitatea particulară a acestuia ca entitate polivalentă (constituită printr-o „relaţie oblică“ – în termenii lui Hjelmslev –, simptomatică pentru mecanismul conotaţiei), la convergenţa mai multor nivele de semnificare. În sinteză, D. Sperber distinge următoarele proprietăţi ce caracterizează sistemele simbolice: 1) un element dobândeşte o valoare simbolică numai în măsura în care se opune la încă (cel puţin) un element; 2) o opoziţie simbolică este triplu definită prin: domeniul ei de manifestare, valorile sale de opoziţie şi nivelul său de reducere (*cf.* D. Sperber, *op. cit.*, p. 69).

creatorului, în primul rând cu propria apetenţă pentru libertatea de expresie şi, în al doilea rând, cu siguranţa comprehensibilităţii oferită de sistem) este constitutiv simbolismului de tip estetic/ artistic. El dă posibilitatea manifestării mai multor nivele de semnificaţie concurente în punctul nodal al simbolului. Între preferinţele idiosincrazice şi „consensul" *socius*-ului, mediatorul (care face posibile semnificarea şi comunicarea) este simbolul polivalent. Credem că acest mod de funcţionare specifică a simbolului (verbal sau nonverbal) se acordă cu definirea sensului „ca *direcţie*, ca *tensiune spre*..." [220] Simbolul concentrează, emblematic şi cumulativ, structura poli-izotopică a discursului (verbal sau nonverbal) şi, prin aceasta, este cheia coerenţei sale. *Referenţialitatea* „nu este decât una dintre direcţiile sensului; altele sunt încă posibile: de exemplu, *un text poate tinde spre propria sa coerenţă şi tocmai aceasta ne face să-i presimţim sensul*; mai mult, o formă oarecare poate tinde spre o formă tipică deja cunoscută, şi tocmai acest fapt ne va permite să-i recunoaştem un sens. Sensul desemnează deci un efect de direcţie şi de tensiune, mai mult sau mai puţin cognoscibil, produs de un obiect, o practică sau o situaţie oarecare" [221].

Simbolul, prin izotopiile multiple pe care le ia asupra sa, „codifică" într-un mod cu totul special discursul (verbal sau nonverbal), menajând, deopotrivă, libertatea expresivă (a producătorului semiotic) şi pe cea conativă (a

220 *Cf.* J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, p. 21.
221 *Ibid.*

interpretului). Din polivalenţa semnificaţiilor pe care le poartă simbolul, utilizatorul lui privilegiază, prin propria opţiune (dar în anumite limite, impuse de pertinenţa co(n)textuală), una sau mai multe. Se „articulează" astfel generalitatea direcţională a sensului în individualitatea precizată a semnificaţiei. (Înţelegem prin semnificaţie tocmai „sensul articulat" [222]). Operator al coerenţei discursive, simbolismul (gândirea simbolică) se dovedeşte, prin urmare, „capabil să transforme zgomotul în informaţie"; arbitrariul e (numai) „unul dintre modurile de producţie simbolică" [223].

Complementaritatea semn-simbol în practica limbajului e afirmată de Tzvetan Todorov, în pofida excluderii simbolului din câmpul de investigaţie privilegiat al unor semiotici „canonice". „Comunicarea verbală consistă în uzajul simbolurilor, în aceeaşi, dacă nu cumva în mai mare măsură, ca şi în uzajul semnelor" [224]. Pentru Todorov, diferenţa semn/simbol nu decurge atât din gradul lor de „motivare", cât, mai ales, din maniera în care fiecare dintre ele se constituie: semnul este „o structură ternară", ce implică, „în mod necesar, trei termeni şi două relaţii radical distincte. Semnificantul intră într-un raport de *semnificare* (în sens restrâns) cu semnificatul; ansamblul celor două poate intra într-un raport de *denotare* cu 'referentul'; cele două raporturi sunt ireductibile unul la celălalt". Dar *simbolul* „nu cunoaşte decât *o*

222 *Cf.* A. J. Greimas şi J. Courtès, *op. cit.*, p. 352.
223 *Cf.* D. Sperber, *op. cit.*, p. 79.
224 *Cf.* T. Todorov, in O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 135.

singură relaţie între cei doi termeni constitutivi ai săi", pe care Todorov îi denumeşte *simbolizant* şi, respectiv, *simbolizat* [225]. Dintr-un corpus de constatări anterioare, Todorov deduce specificul relaţiei de simbolizare (unica definind simbolul) şi distinctă de relaţia de semnificare: *„simbolizantul* este o *parte a simbolizatului*". De aceea, în logica simbolică, „a reprezenta sau a spune un lucru înseamnă a-l face să existe". „Omonimia antrenează sinonimia, proximitatea simbolizanţilor o va antrena pe cea a simbolizaţilor" [226]. Simbolul este un operator magic prin excelenţă, datorită relaţiei specifice de simbolizare. În ea subzistă, oarecum, principiul *pars pro toto* al mentalităţii – şi magiei – arhaice. Privitor la complementaritatea semn/ simbol, Todorov remarcă: „pe 'spatele' semnului lingvistic se formează simbolul".

Gestul „translucid"

Considerăm că specificul relaţiei de simbolizare – aşa cum îl identifică Todorov – şi anume *„prezenţa referentului în semn"* [227], se regăseşte, particularizat la nivelul gestualităţii, într-o opţiune metodologică anunţată şi argumentată de către A. J. Greimas. Atâta timp cât nu putem constitui „un plan al expresiei autonom pentru gestualitate" şi nici o *„fonologie vizuală"* sistematică, ne vom „mulţumi cu unităţile gestuale decupate ca foneme

225 *Cf.* T. Todorov, *Teorii ale simbolului*, p. 333.
226 *Ibid.*, p. 335.
227 Sau „proximitatea crescândă între semn şi ceea ce desemnează el", prin care se obţine „gradul superior al prezenţei" (*cf.* Todorov, *op. cit.*, p. 324).

şi ca sememe în acelaşi timp" [228]. Caracterul sistemic al gestualităţii se bazează pe aceea că gestualitatea ne permite să postulăm, tot în termeni hjelmslevieni, „existenţa unei *forme* gestuale în spatele *substanţei* gestuale" [229]. Aceasta înseamnă că inventarul global al substanţei gestuale (care e, hjelmslevian spus, „sensul", „materia", adică o variabilă) accede la semnificaţie tocmai ca urmare a subsumării ei la o formă (invariantă). Altfel spus, *uzajul* semiotic gestual (înţeles ca ansamblul habitudinilor gestuale ale unei societăţi – „substanţa", adică) este susceptibil de a se recunoaşte, reprezentat prin trăsăturile sale esenţiale, într-o *schemă* semiotică, constituită din diversele forme gestuale particulare. Procedura de decantare a formei poate fi aceea a „variaţiilor de contexte gestuale posibile", prin care „substanţa" (diversele manifestări gestuale, empiric considerate) este redusă la o *„figură vizuală minimală"* [230]. De pildă, gestul natural „a înota" are „sensul 'a înota' la nivelul comportărilor practice, dacă are un înotător ca subiect şi apa ca mediu înconjurător"; dar subiectul „Superman, care se deplasează în aer, are drept predicat gestual tot figura lui 'a înota'" [231]. În raport cu mediul acvatic, acest semnificant induce un sens propriu; faţă de mediul atmosferic, unul figurat (metaforic). Polisemia lingvistică este – am spune – tocmai proba existenţei „figurii vizuale minimale" [232], adică a unei forme gestuale ca ansamblu constant de trăsături

228 *Cf.* A. J. Greimas, *Despre sens*, p. 99.
229 *Ibid.*
230 *Ibid.*
231 *Ibid.*

pertinente. Această formă gestuală se poate actualiza în diferite co(n)texte (asemenea unui fonem, de pildă), suportând inerente variaţii, dar nealterându-şi esenţa („fonologică", să-i spunem, cu toată improprietatea termenului). Forma lingvistică unică „traduce" un fapt de percepţie: sesizarea asemănătorului are drept consecinţă instituirea (în ordine verbală) conceptului/ simbolului. Generalizând, conexiunea „poetică" cea mai insolită nu este decât manifestarea unui tip aparte de *abstractizare*, prin care o relaţie de contiguitate/ asemănare în ordine sensibilă se exprimă în metaforă, în alt trop sau altcumva. Peirce a formulat, de altfel, o „lege a intelectului": atunci când există fenomene de o extremă complexitate, care, totuşi, pot fi aduse la ordine sau simplitate printr-un anume concept, se întâmplă ca acel concept, aplicat acelor fenomene, să ia naştere mai devreme sau mai târziu [233].

Nu spunem o noutate amintind că realitatea comunicării este polisemiotică, „orchestrată" multicanal: verbal, paraverbal, nonverbal. Ambele sisteme de expresie (lingvistic şi gestual) trimit la planul conţinutului, pe care nu doar limba îl poate manifesta: „Figurile vizuale ale expresiei gestuale corespund figurilor nucleare ale conţinutului lingvistic" [234]. Cel puţin teoretic, planul conţinutului poate fi articulat („transpus", zice Greimas) prin expresie lingvistică, dar şi nelingvistică. „Planul expresiei limbilor naturale este constituit pe baza programelor

232 *V. supra.*
233 *Cf.* Ch. S. Peirce, *Semnificaţie şi acţiune*, p. 50.
234 *Cf.* A. J. Greimas, *Depre sens*, p. 99.

gestuale (de exemplu, cel fonator) şi în urma transpunerii acestora într-un ordin senzorial deosebit (de exemplu, auditiv)". Iar „planul conţinutului este constituit, în parte, de aceleaşi programe gestuale", însă „netranspuse". De aceea, „programele gestuale favorizează apariţia unor sisteme semiotice complexe, articulate pe cele două planuri" [235]. Funcţia semiotică a *gestualităţii* vizează un mod specific de categorizare: „(...) aşa cum figurile conţinutului nu izbutesc să stabilească singure textul lingvistic (ci trebuie să fie îndrumate de nişte categorii), tot aşa (...) *praxisul* gestual nu constă numai în desfăşurarea succesivă a figurilor gestuale, ci (...) el implică instalarea unui anumit număr de categorii semantice" (de exemplu, dihotomia practic/ mitic) [236].

Greimas pune impasul în care se află investigarea gestualităţii, ca sistem semiotic, pe seama tezei structuraliste care face din limbajul verbal un mediator universal al semnificaţiilor: „dificultatea constă (...) – sintetizează Greimas – în imposibilitatea aparentă de a segmenta textul gestual în sintagme dotate cu semnificaţie, dacă nu se recurge la semantica limbilor naturale" [237]. Greimas pare a fi depăşit cercul vicios al incriminatei transcodări – ca metodă comprehensivă – din nonverbal în verbal. Printr-o concluzie la sfârşit de capitol, cercetătorul repune, credem, în discuţie dimensiunea referenţială (de tip cognitiv, informaţional) a limbajului (inclusiv gestual),

235 *Ibid.*, p. 100.
236 *Ibid.*
237 *Ibid.*, p. 80.

reabilitându-le pe aceea expresivă (autoreferenţială) şi, respectiv, conativ-fatică (de tip relaţional): „Această greutate pare chiar de neînvins atâta vreme cât rămânem în perspectiva spectatorului-destinatar, atâta vreme cât socotim că semnificaţia este un orizont care se profilează în faţa noastră, că ea este pentru om şi nu ţinem seama că omul este, în acelaşi timp, subiectul ei; că el este în stare să se producă pentru el însuşi şi pentru lumea umană" [238].

Aptitudinea mimetică implică restituirea selectivă a universului extralingvistic (potrivit organizării psiho-senzoriale umane). Această relaţie de motivare între semn gestual şi referent este încă o probă a reciprocei permisivităţi (postulate de Peirce) dintre simbol şi icon. Statutul ambiguu al semnului gestual îi asigură acestuia, prin dubla apartenenţă la simbolic şi iconic, nu „transparenţa", ci *„translucidităţea"* [239] în planul semnificării. Prin valenţa ei simbolică, gestualitatea ţine de un cod. Prin cea iconică (imaginativă, diagramatică şi metaforică – în clasificarea peirceană), se instituie între semn gestual şi referent o relaţie calitativă de tip „recunoaştere perceptivă" (Peirce). Dublu revendicat de simbolic (codificat/ convenţional) şi iconic (analogic), semnul gestual îşi produce, astfel, „transluciditatea". Motivul scriiturii ce-şi impune, peste voinţa de expresie a autorului, propria delicată tiranie, se regăseşte în relaţia semn gestual (iconic) – referent, semnificant – semnificat (gestuali): „suntem noi înşine jucaţi de univers şi noi înşine jucăm universul" (*« nous sommes joués par l'univers et nous jouons l'univers »*) [240]. În falia dintre „a juca" (terenul însuşirii „active" a limbajului) şi „a fi jucat" (asumarea pasivă a potenţialului persuasiv/ manipulatoriu intrinsec al aproape oricărui tip de limbaj), se situează, de fapt, funcţionarea reală a limbajului în general, indiferent de „substanţa" sa de expresie [241].

238 *Ibid.*

239 *Cf.* D. Bouvet, *Le Corps et la métaphore dans les langues gestuelles*, p. 91.

Spaţiul şi ritmul
Coduri somatice şi coduri ritmice ale discursului

Emoţia comportă diverse „expresii somatice" [242]: modificări fizionomice, de culoare a pielii, un anume fel de a gesticula, tremur, anumite inflexiuni ale vocii etc. În general, semnificaţia acestora se precizează contextual.

240 *Cf.* M. Jousse, *ap.* D. Bouvet, *op. cit.*, p. 115.

241 Funcţia cognitivă este un dat nu doar al limbajului verbal, ci al oricăruia (inclusiv gestual, numit în secolul al XVIII-lea „limbaj de acţiune"). Adagiul cratylian – „cine cunoaşte numele cunoaşte şi lucrurile" (*cf.* Platon, *Cratylos*, 435 d) poate fi extins şi asupra gestualităţii. M. Jousse identifică „nume gestuale", care sunt „esenţa lucrului" („acţiunea lui esenţială") (*cf.* M. Jousse, *ap.* D. Bouvet, *op. cit.*, p. 115). Vorbirea este un „veritabil gest" (se constituie prin mijlocirea unui program gestual de articulare); „ea îşi conţine sensul, aşa cum gestul şi-l conţine pe al său" (*cf.* M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 214).

242 *Cf.* J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, p. 216. Manifestarea afectiv-comportamentală a personajelor stendhaliene, de pildă, este susceptibilă de o atare abordare.

Codurile somatice se constituie în adevărate „coduri simbolice“ [243], diferenţiate etnic şi socio-cultural. Codificarea afectivităţii/ pasionalităţii „obiectivează“ propriceptivitatea ca formă de expresie, în vederea comunicabilităţii ei. Codificarea emoţiilor e un mod de a unifica diversitatea idiosincrazică a expresiei afective într-un *pattern* colectiv. Adică, în termenii lui Hjelmslev, de a reduce varietatea *uzajelo*r emoţionale la o *schemă* semiotică, admisă de *socius*.

Înrudite cu aceste coduri somatice sunt codurile ritmice ale discursului. *Ritmul* e o „configuraţie perceptivă“, în măsura în care el „semnalează potenţialitatea unei forme şi prin urmare, o semnificaţie ce rămâne de descoperit“ [244]. Ca formă minimală de intenţionalitate, ritmul „programează, regularizează şi impune percepţia contrastelor (...), adică valorile elementare. Unde există *ritm*, acolo există, cel puţin *virtual*, *sens*“ [245]. Încetinit, agitat sau sincopat, ritmul „încetineşte, agită sau bruschează percepţia proprioceptivă“ [246]. Asimilând concepţia lui Cl. Zilberberg (influenţat, la rându-i, de aceea a lui P. Valéry), Greimas şi Courtès definesc ritmul ca „aşteptare“, adică „temporalizare“, sub aspect incoativ, a „modalităţii lui *a vrea să fie* aplicate pe intervalul recurent între grupuri de elemente simetrice, reproducând o aceeaşi formaţiune“. „Formă semnificantă“, ritmul e repe-

243 *Ibid.*, p. 217.
244 *Cf.* J. Fontanille, *op. cit.*, p. 228 şi pp. 214-221.
245 *Ibid.*, p. 216.
246 *Ibid.*

rabil nu numai în substanţa sonoră, ci, de asemenea, în cea vizuală [247].

Uneori, discursul coregrafic e substituit metonimic de componenta sa ritmică. Unele triburi „primitive“, de pildă, par a dispune de un limbaj ritmic ce transmite mesaje (în sensul propriu, denotativ al termenului) în absenţa cuvintelor. E cunoscut efectul telegrafic al tam-tam-ului ritmat. Se relatează că vestea trecerii unei caravane de exploratori, prin apropierea unei aşezări, e transmisă cu lux de amănunte şi cu o viteză incredibilă până la marginile ţinutului respectiv, graţie bătăilor ritmice ale tobelor. O paralelă între acest sistem de comunicare şi alfabetul Morse (în care combinaţiile de sunete lungi şi, respectiv, scurte corespund anumitor litere, formându-se astfel cuvinte şi fraze) este inadecvată. Un argument e că acele triburi vorbesc limbi atât de diferite, încât nici unul nu cunoaşte nici combinaţiile de sunete şi nici ritmul cuvintelor celorlalte [248]. Ritmul constituie, aici, un (sub)limbaj ce permite comunicarea fără cuvinte. Ea se întemeiază pe transferul/ convertirea percepţiilor într-un alt ordin senzorial. Acest mecanism de comunicare e realmente articulat corporal (« *une communication par l'effort* » [249]). El pune în evidenţă o coeziune ritmică – şi sinestezică – a corpului ca producător şi interpret de semne. Inaccesibil multă vreme europenilor,

247 *Cf.* A. J. Greimas & J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 319.
248 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 120.
249 *Ibid.*

acest cod a fost deconspirat de un cunoscător african. Recepţionarea vibraţiilor ritmice ale *tam-tam*-ului este însoţită de viziunea/ vizualizarea mişcărilor toboşarului. Acestea „formează un fel de *dans*“ [250]. Tocmai ele sunt percepute de destinatar: „văzute“ într-un fel ce depăşeşte accepţia curentă.

Un asemenea discurs kinezic poate fi descris cu ajutorul conceptelor *cod perceptiv* şi *cod de recunoaştere*. Primul e asociat funcţiei perceptive, iar cel de al doilea, funcţiei semiotice, în relaţia pe care ele o stabilesc cu fenomenul iconicităţii şi cu practicile reprezentării. Eco respinge definiţiile simpliste ale iconicităţii, bazate pe „asemănarea“ semnului cu obiectul său. Şi precizează în *Structura absentă*: „Dacă semnul are proprietăţi comune cu ceva anume, el nu are cu obiectul, ci cu *modelul perceptiv* al acestuia. Semnul se poate construi şi recunoaşte prin aceleaşi operaţiuni mentale pe care noi le îndeplinim pentru a construi ceea ce percepem, independent de materia în care aceste relaţii se realizează“ [251]. Specificul a ceea ce percepem e selectat potrivit unui cod de recunoaştere. Ca şi codurile de percepere, el reţine numai nişte aspecte pertinente. Doar acestea din urmă se regăsesc în semnul iconic. O asemenea perspectivă asupra iconicităţii poate servi la înţelegerea motivării semnelor gestuale. De asemenea, la nuanţarea raportului dintre „abstract“ şi „figurativ“ în dans. „Există – arată Eco – un cod iconic ce stabileşte echivalenţa între un

250 *Ibid.*, p.119.
251 *Cf.* U. Eco, *La Structure absente*, p. 185.

anume semn (...) şi un element pertinent din codul de recunoaştere“ [252]. Ceea ce se poate dovedi – propune Eco [253] – cerând unui copil să deseneze un elicopter. Mai înainte, acesta l-a reprezentat prin/ în propriul corp, declarând: „Eu sunt un elicopter“. Potrivit unui cod de recunoaştere, el a reţinut din obiect numai câteva elemente. I-a achiziţionat structura elementară şi a reprodus-o kinezic. Apoi, i s-a cerut subiectului să deseneze acelaşi obiect. A oferit numai o transpunere stângace. Încă nu dobândise abilitatea de a „traduce“ grafic structura pe care, kinezic, o reprezentase corect. Specialistă în limbajul persoanelor surdo-mute [254], Danielle Bouvet nu acuză incapacitatea copilului de a folosi codul grafic. Dimpotrivă, ea apreciază „perfecta lui reuşită“ de a-l reprezenta „în şi prin propriul corp“ [255]. În codul de recunoaştere a unui obiect, sunt privilegiate – arată Bouvet – trăsături „legate de mişcare şi de formă“ [256]. Prin reprezentare kinezică – certificată de enunţul „sunt un elicopter“ [257] – copilul produce, de fapt, un „nume gestual“ [258]. Ceea ce, după Jousse – am văzut – e chiar „acţiunea esenţială“ a obiectului. A (re)produce *mimeme*

252 *Ibid.*, p. 179.
253 *Ibid.*
254 Mai precis, în ceea ce ea susţine a fi o „limbă a semnelor“ nonverbale, care ar cunoaşte şi varietăţi idiomatice, precum „limba franceză a semnelor“.
255 *Cf.* D. Bouvet, *Le Corps et la métaphore dans les langues gestuelles*, p. 16.
256 *Ibid.*, p. 17.
257 Identificare mixtă, simbolic-iconică. (Eventual, *v.* cap. *A „naturaliza“ arbitrariul, a „culturaliza“ motivatul*).
258 *Cf.* M. Jousse, *op. cit. V. supra.*

spontane, cu intenţie de semnificare, e faza incipientă a „limbilor gestuale“ [259].

În *tam-tam*-ul ritmat, referentul e transpus într-un cod kinezic, al mişcărilor toboşarului. Kinezicul e „tradus“ în cod sonor. Aici, sonoritatea ritmică e, în acelaşi timp, *indice* (semn motivat) – urmă semnificativă a unei mişcări evocatoare – şi *simbol* (fixat prin convenţie). Adică un simbol indicial. Deci un simbol motivat.

O tipologie a ritmurilor

După Rudolf Laban, în dans, există trei categorii de ritmuri: „spaţiale“, „temporale“ şi cel „ponderal“. Acestea se manifestă asociativ. Dar, în desfăşurarea coregrafică, unul sau altul predomină. Ritmurile *spaţiale* creează configuraţii spaţiale şi corporale. Printr-o analogie cu domeniul muzical, Laban distinge ritmuri spaţiale *melodice* şi respectiv, *armonice*. Primele consistă într-o „desfăşurare succesivă de schimbări ale direcţiei“ de mişcare. Iar celelalte, din „acţiuni simultane ale diferitelor părţi ale corpului“ [260].

259 Cunoscute pe vaste arii geo-culturale (la populaţiile africane, australiene, amerindiene, care au format obiectul cercetărilor lui Fischer, Boas, Cushing, Mallery, Lévy-Brühl etc.), „limbile gestuale“ se constituie ca un veritabil sistem de comunicare. Ele funcţionează paralel cu sistemul lingvistic şi permit înţelegerea între grupuri umane vorbind limbi (verbale) foarte diferite. Asemenea „limbi gestuale“ sunt, pentru Jousse, prelungirea imitaţiei spontane. Ea a devenit „o admirabilă şi imensă *gesticulaţie semnificativă, corporală* şi îndeosebi manuală“ (*cf.* M. Jousse, *Le parlant, la parole et le souffle*, Paris, Gallimard, 1978, *ap.* D. Bouvet, *op. cit.*, p. 19). *V.* şi L. Lévy-Brühl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Félix Alcan, Paris, 1922.

260 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 178.

Ritmurile *temporale* decurg din dubla atitudine faţă de timp: împotrivire (prin mişcări bruşte şi rapide) sau abandon (mişcări lente, durative). Modul de alternare a duratelor – lungi şi scurte – creează ritmul. Ritmul temporal poate fi structurat (bazat pe o metrică precisă) sau liber. Mişcarea picioarelor este, până la un punct, disciplinată metric. Dar picioarele, braţele şi mâinile trebuie, de asemenea, să fie „capabile de a exprima calităţile ritmului liber“ [261]. Semnificaţia tensivă/ pasională a ritmurilor temporale a fost sesizată, teoretizată şi exploatată în operele poetice şi dramatice încă de către grecii antici. Schemele ritmice provenite de la ei sunt dintre cele mai vechi pe care le cunoaştem. Alternarea unităţii scurte cu o alta lungă corespundea, la vechii greci, semantismului „masculin“, „energic“. Succesiunea repetată de unitate temporală lungă şi unitate scurtă, „feminităţii“. Repetarea seriei de unitate lungă, urmată de alte două scurte trecea drept gravă, sobră. Două unităţi scurte continuate cu una lungă manifestau ritmic moderaţia. Succesiunea triadică de unitate lungă, unitate scurtă, unitate lungă exprima spaima, groaza. Repetarea seriei cvadruple de două unităţi lungi urmate de două scurte evoca o stare de agitaţie intensă, irepresibilă sau dimpotrivă, o adâncă deprimare. Stările de exaltare, melancolie, descurajare erau sugerate prin alternarea repetată de două unităţi scurte urmate de două lungi [262].

261 *Ibid.*, pp. 179-180.

262 *Ibid.*

Ritmul *„ponderal"* rezultă – precizează Laban – din modul de combinare a unităţilor accentuate cu cele neaccentuate.

Prin combinarea duratelor scurte/ lungi cu unităţi accentuate/ neaccentuate, se obţin şase tipuri ritmice fundamentale, pe care vechii greci le-au corelat, de asemenea, unor conţinuturi semantice. Troheul, de pildă, trecea drept un ritm potolit şi graţios. Tonic, optimist, cu o notă de agresivitate chiar, iambul era îndeobşte considerat perechea contrastantă, masculină a troheului. Dactilul – sobru – era specific împrejurărilor ceremoniale şi procesiunilor solemne. Anapestul, „ritm de marş" [263], era socotit potrivit cu dansurile mai aşezate. Peonul apărea, de regulă, în dansurile războinice. Îl recomanda pentru aceasta puterea de a evoca stări de spirit provocând „mila şi groaza" [264]. Ionianul sugera paroxismul agitaţiei sau, dimpotrivă, o deprimare accentuată. Era, de asemenea, folosit pentru a manifesta exaltarea ce însoţea sărbătorile dionisiace. Sau pentru a evoca melancolia şi deznădejdea. Modul doric, modul lydian şi modul frigian, combinând ritmuri fundamentale, erau convocate să exprime/ creeze anumite stări de spirit [265]. Prin nota lui aspră, „masculină", modul doric (utilizând dactilul, anapestul şi peonul) era socotit potrivit cu stări austere şi războinice. Cu inflexiuni tandre, „feminine", modul lidian (folosind troheul, iambul şi anapestul) era codificat ca expresie a

263 *Ibid.*, p. 181.

264 Stări pe care – preciza Aristotel, în *Poetica* – le suscită tragedia. Astfel, e posibil efectul de *katharsis* estetic.

265 *Ibid.*, p. 182.

voluptăţii. Modul frigian – peon şi ionian – era legat de extazul mistic. În general, de o stare de exaltare [266].

Codificarea spaţiului coregrafic „Spaţiul-loc" şi „spaţiul-simbol"

Jacqueline Robinson distinge două valenţe interdependente ale spaţiului coregrafic, pe care le numeşte „spaţiul-loc" şi „spaţiul-simbol" [267]. Spaţiul fizic – organizat pe axe, niveluri, direcţii, traiectorii – este purtător al unor semnificaţii „simbolice" [268]. Simbolismul spaţiului se integrează unui ansamblu de reprezentări determinate socio-cultural şi relevante pentru mentalul colectiv. Raportul dansatorului cu spaţiul poate fi analizat luând drept reper centrul corpului său şi coloana vertebrală. Prin urmare, mişcările coregrafice vor fi observate: 1) fie considerând dansatorul „în centrul" propriei *(kine)sfere*, 2) fie după „raporturile acestei sfere cu exteriorul" [269]. Cele două perspective sunt complementare.

Faţă de centrul corpului, mişcarea e *centrifugă* sau *centripetă*. Configuraţiile corporale pot fi descrise în raport cu trei *axe*: verticală, antero-posterioară şi laterală.

266 *Ibid.*

267 *Cf.* J. Robinson, *op. cit.*, p. 57.

268 Pentru precizarea configuraţiilor elementare ale spaţiului coregrafic, vom exploata, în cele ce urmează, *La Maîtrise du mouvement*, de Rudolf Laban, un studiu deja citat al lui Jacqueline Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, şi o lucrare a lui Edmond Linval, *Traité moderne de danse classique(II): Langage de la danse.*

269 *Cf.* J. Robinson, *op. cit.*, p. 49.

Corpul dansatorului constituie prin el însuşi o axă verticală de referinţă. În poziţie ortostatică, această axă se confundă cu direcţia coloanei vertebrale. Verticala corpului are valenţe denotative (pur poziţionale) şi, de asemenea, conotative („simbolice") [270]. În raport cu verticala, mişcările coregrafice se pot efectua la *nivelurile*: înalt, jos şi mediu (intermediar) [271]. Dansatorul evoluează mai aproape sau mai departe de sol, mişcările lui sunt ascendente ori descendente. Faţă de verticala corpului, mişcările se desfăşoară fie perpendicular, fie în diagonală.

În funcţie de un sistem de reper constituit din axele verticală şi antero-posterioară (faţă-spate), se diferenţiază *direcţiile*: (diagonală) sus în faţă, (diagonală) jos în faţă, (diagonală) sus în spate, (diagonală) jos în spate.

În funcţie de reperul format din axele verticală şi laterală (stânga-dreapta), se deosebesc *direcţiile*: (diagonală) dreapta sus, (diagonală) dreapta jos, (diagonală) stânga sus, (diagonală) stânga jos.

Un gest se desfăşoară pe o traiectorie centrală sau periferică, dreaptă ori curbă. Deoarece segmentele corpului se mişcă „în asociere sau disociere", acelaşi dansator

270 *Ibid.* Pentru ilustrarea valorilor simbolice ale verticalei şi ale postùrilor deviante în raport cu aceasta, putem trimite (şi) la două capitole din lucrarea de faţă: *Dansul, praxis comunicaţional* şi *(Semio)Verticala: Estul şi Vestul.*

271 În funcţie de unghiul format între piciorul de sprijin (în poziţie verticală) şi piciorul activ, nivelurile de efectuare a mişcării membrelor inferioare sunt următoarele: la nivelul solului, dar fără sprijin (30 de grade), joase (45 de grade), la semi-înălţime (60 de grade), la mare înălţime (90 de grade) (*cf.* E. Linval, *op. cit.*, p. 64).

se poate înscrie simultan pe mai multe direcţii, corespunzătoare segmentelor corporale. Dar este posibil ca „acelaşi punct să fie atins urmând traiectorii diferite" [272]. De pildă, ambele braţe efectuează o mişcare de jos în sus, dar unul descrie o curbă laterală, iar celălalt trece în linie dreaptă, prin faţa dansatorului.

Faţă de spaţiul de joc, mişcarea urmează nişte *parcursuri*. Până acum, am considerat mişcarea redusă la gestualitate, fără părăsirea perimetrului iniţial de sprijin. Parcursul implică deplasarea întregului corp. Parcursurile se desfăşoară pe anumite direcţii şi traiectorii. Ele pot fi: drepte (perpendiculare, oblice sau paralele, în raport cu poziţia publicului); curbe (buclate, sinusoidale, în formă de opt); în linii frânte (zig-zaguri); circulare; spiralate; în diverse combinaţii.

O „logică pasională" [273]: parcursuri şi traiectorii

Spaţiul coregrafic nu este inert sau neutru, ci interacţionează în permanenţă cu dansatorul. Mary Wigman, eleva lui Rudolf Laban, şi-a asumat spaţiul ca pe un partener omniprezent şi antagonic. În „limbajul" ei, de factură expresionistă, predomină îngenuncherile şi ghemuirile. Capul e adesea plecat. Iar braţele se întind rareori în sus. Doris Humphrey a experimentat potenţialul expresiv al gravitaţiei: balans între postùri de echilibru şi

272 *Cf.* J. Robinson, *op. cit.*, p. 52.

273 Am preluat sintagma de la J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, p. 186.

dezechilibru, cu seria conotaţiilor asociate. Jacqueline Robinson insistă pe valoarea simbolică a spaţiului: „Spaţiul e una cu mine; e lupta şi consimţământul meu. [...] În exteriorul pielii mele, (... spaţiul) îmi este complice sau antagonic“ [274].

Parcursuri coregrafice

Parcursurile au valoare *tensivă*. Pot sublinia trama unei acţiuni dramatice. Între „grafismul spaţial“ şi planul semantic se stabilesc nişte corelaţii. Când dansatorul se deplasează drept şi înainte – glosează Robinson – „nu există conflict, nici ambiguitate“. Dansatorul „ştie unde vrea să meargă şi o ia chiar într-acolo“. Când deplasarea e tot în linie dreaptă, dar cu spatele, accentul e „pe ceea ce părăseşte dansatorul, nu pe ceea ce se află acolo unde

274 *Cf.* J. Robinson, *I*, p. 47. „Spaţiul este loc, dar pentru dansator este, totodată, simbol”. Inspirat de muzica lui P. Schaeffer (iniţiatorul curentului contemporan al „muzicii concrete“) şi a lui P. Henri, spectacolul *Symphonie pour un homme seul* (1955), conceput de Maurice Béjart, are drept temă, aşa cum îi anunţă chiar titlul, singurătatea omului în lumea modernă. Temei centrale i se subsumează atât coloana sonoră – „muzică a concretului“, alcătuită din zgomote de claxoane, sirene, vâjâituri, bubuituri, strigăte, clinchete –, cât şi coregrafia fără decor. Omul „este singur, prizonier al zgomotelor şi al mecanicii“(*cf.* T. Urseanu *et alii*, *Istoria baletului*, p. 239). „Muzica“ şi decorul (de fapt, aici, un anti-decor) configurează sincretic, în substanţe semiotice distincte, dar complementare, un agent difuz şi omniprezent al ostilităţii, agresiunii, alienării. Aceste semnificaţii se constituie la intersecţia dintre câmpul semantic al spaţiului claustral (figurat de scena goală) şi acela al muzicii „concrete“ (isterizante prin stridenţă şi familiaritate rutinieră). Temporalitatea se instituie muzical (nu numai pentru că muzica, prin natura ei, este o artă temporală, ci şi pentru că sonoritatea evocă, aici, atmosfera unei epoci).

se duce el“ [275]. Aici, se insistă pe creşterea distanţei dintre dansator şi punctul lui de plecare. Anterior, era marcată micşorarea distanţei dintre interpret şi punctul de sosire. Deplasarea înainte, dar cu capul întors şi braţul întins către punctul de plecare sugerează un conflict. Protagonistul e „împărţit“ între cele două puncte [276].

Traiectorii coregrafice (la sol şi în aer)

Dreaptă, curbă, sinuoasă (spiralată), în zig-zag, traiectoria exprimă, în grade diferite, o stare de tensiune. De altfel, aceasta e inerentă oricărei mişcări [277]. Învestirea semantică a parcursurilor şi traiectoriilor este inevitabil *contextuală*. „Fiecare tip de parcurs se înscrie într-un context spaţial specific şi nu-şi dobândeşte deplina semnificaţie decât pornind de la acest context“. (Prin acesta din urmă se înţeleg „aria de joc, cadrul şi punctul focal unde se stabileşte comunicarea cu eventualul spectator“. [278]) Traiectoriile *pe sol* combină linii drepte şi curbe,

275 *Cf.* J. Robinson, *op. cit.*, p. 57.

276 *Ibid.*

277 În opinia lui Rudolf Laban, „nu există discurs fără o anume tensiune corporală“ (*La Maîtrise du mouvement*, p. 131). Dese(m)nând drumul cel mai scurt dintre două puncte, linia *dreaptă* figurează, în codul spaţialităţii (nu numai coregrafice, ci în general, în artele plastice), valoarea maximă a tensiunii. Ea poate conota o atitudine de angajare fermă în săvârşirea unei acţiuni (impuse ori autoimpuse) şi poate ţine, aşadar, de domeniul imperativului categoric, al voinţei inflexibile sau al dorinţei nedezmințite. În diferitele ei forme, traiectoria *rotunjită* – arcată sau în volute – atenuează bruscheţea şi tensiunea traiectoriei rectilinii. Ca figură simbolică a spaţiului coregrafic, ea poate sugera, de pildă (dar nu numai), ezitarea sau evitarea. Este, însă, neapărat nevoie de un context care să valideze aceste semnificaţii sau să impună altele.

278 *Cf.* J. Robinson, *op. cit.*, p. 54.

în figuri angulare, rotunde sau spiralate. Mişcarea *în aer* este, de asemenea, creatoare de configuraţii semnificative. Acestea rezultă din liniile pe care segmentele corpului le trasează simultan în spaţiu. Configuraţiile descrise în aer provin fie dintr-o *atitudine* centrifugă a segmentelor corporale, fie dintr-una centripetă.

Un *indice* de implicare pasională în discurs e aspectul *simetric/ asimetric* al postùrilor şi parcursurilor. Expresia „demnităţii solemne sau religioase“ [279] e, de obicei, simetrică. Confuzia sau agitaţia interioară, izbucnirea emoţională se exprimă, adesea, prin asimetrie: „joc haotic de mişcări fanteziste“ [280]. De altfel, structura spaţiului coregrafic în direcţii de bază şi direcţii derivate decurge tot din expresivitatea asimetriei [281].

❋

„Grafismul direcţional“ (Robinson) – adică traiectoria „actorilor metonimici“ (Greimas) – nu este rodul întâmplării. Există, la originea ei, „o relaţie cauzală implicită“, altminteri spus, „o *logică organică*, un *grafism spaţial instinctiv*, dependent de legi fiziologice şi psihice. [...] În raport cu centrul corpului, fiecare direcţie deţine o calitate expresivă intrinsecă“ [282]. Logica „organică“, pe care o invocă Jacqueline Robinson, implică o *motivare* de ordin

279 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*

280 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*, p. 190.

281 Potrivit lui Laban, „diferitele metode de antrenament elaborate de-a lungul secolelor au drept scop să ţină sub control dezechilibrul corpului atunci când mişcările efectuate sunt asimetrice“ (*ibid.*, p. 192).

282 *Cf.* J. Robinson, *op. cit.*, pp. 52-53.

emotiv, indicial a mişcării şi poate fi înţeleasă ca un aspect particular al „logicii pasionale“. Aceasta – am mai spus – vizează „iruperea“ evenimentelor afective în discurs [283].

283 *Cf.* J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, p. 186. Interesul arătat de A. J. Greimas şi discipolul său, J. Fontanille, acestui domeniu s-a materializat într-o lucrare semnată în colaborare, *La Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, 1991, în traducere românească la Editura Scripta, 1997.

5. A „naturaliza" arbitrarul, a „culturaliza" motivatul

Arbitraritatea semnului asigură stabilitatea sistemului

Limba – constată Saussure – „nu e limitată în nici un fel în alegerea mijloacelor" ei. Drept dovadă, nimic lămurit nu „ne-ar putea împiedica să asociem o idee oarecare cu un şir oarecare de sunete". Faţă de ideea pe care o reprezintă, semnificantul verbal e „liber ales". Dar în raport cu o comunitate lingvistică, la dispoziţia căreia se află, el este „impus" [284]. Ceea ce înseamnă că semnul „scapă voinţei vorbitorilor". E „arbitrar" şi, de aceea, „imuabil": se sustrage „oricărei înlocuiri arbitrare" [285], tocmai datorită arbitrarităţii sale. Arbitraritatea semnului e un factor de stabilitate a sistemului: „pune limba la adăpost" de orice încercare de a o modifica. Celălalt e factorul istoric al „transmiterii" limbii de-a lungul timpului. Se exclude, astfel, „orice schimbare lingvistică generală şi subită". „În orice moment, solidari-

284 *Cf.* F. de Sausure, *Curs de lingvistică generală*, p. 90.
285 *Ibid.*

tatea cu trecutul anulează libertatea de a alege“ [286]. Fenomenul „total“ al transmiterii limbii, ca sistem „intangibil“, dar nu „inalterabil“ [287] – cum disociază Tulio de Mauro – este, aşadar, rezultanta a doi factori. Unul e *convenţia* arbitrară, în virtutea căreia alegerea este liberă. Celălalt e *timpul*, din perspectiva căruia alegerea este (deja) făcută [288]. În această privinţă, Saussure sesizează un dublu raport de implicaţie între tradiţie (care garantează perpetuarea convenţiei) şi semn: „Semnul nu cunoaşte altă lege decât pe aceea a tradiţiei, tocmai pentru că e arbitrar“. Dar poate fi arbitrar numai fiindcă se bazează pe tradiţie [289].

Arbitrar şi ***motivat***.
Dincolo de postulatul saussurian

Datorită arbitrarităţii lor, semnele dobândesc o identitate doar diferenţială/ opozitivă: semnificaţia li se deduce din locul pe care îl ocupă în sistem. Iar sistemul e modelat ca un *cod*. Paradigma codului poate oferi o formalizare a comunicării. Dar eficienţa ei e limitată. „Nu se poate transmite integral de la un emiţător la un receptor decît ceea ce este de o parte şi de alta, indiferent la instanţele care contextualizează sau produc comunicarea. Duse până la capăt, consecinţele supralicitării comunicării duc la o reducţie (...) a limbajului, valabilă pentru limbajele

286 *Ibid.*, pp. 91-92.
287 *Cf.* T. de Mauro, n. 1, in F. de Sussure, *op. cit.*, p. 93.
288 *Cf.* F. de Saussure, *op. cit.*, p. 92.
289 *Ibid.*

artificiale şi convenţionale ale programării, dar inexistentă în realitate. Mai mult decât explicarea comunicării, ele ne aduc imaginea unei limite absolute a ei, care nu lasă să intre în acest proces nimic din ceea ce nu era dinainte în potenţialitatea lui“ [290].

Modelul formalizat al comunicării oferă jaloanele unui traseu previzibil al producerii semnificaţiilor. Dar are inconvenientul de a nu putea cuprinde, în totalitate, realitatea proceselor de comunicare. Fiindcă acestea subsumează, de asemenea, co(n)textul şi expresivitatea instanţei de discurs. Greimas şi Courtès observă că problema *arbitrarităţii* semnului (lingvistic sau nu) atinge, pe de o parte, statutul referentului [291]. Iar, pe de altă parte, relaţiile dintre două sisteme semiotice distincte. (De pildă, posibilitatea verbalizării unei semiotici extralingvistice.) [292] Problema complementară a *motivării* comportă aspectul relaţiei „extrinseci, referenţiale“ şi pe acela al „relaţiei intrinseci“ dintre un semn şi celelalte ale aceluiaşi sistem [293].

290 *Cf.* A. Codoban, *Structura semiologică a structuralismului*, p. 251.
291 Mai exact, relaţiile dintre un sistem semiotic şi realitatea extrasemiotică.
292 *Cf.* A. J. Greimas şi J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 18.
293 *Ibid.*, p. 240. Ca urmare a acestei duble valenţe, conceptul însuşi de *motivaţie* face obiectul unei diferenţe de vederi. Au fost identificate mai multe serii taxinomice: a) motivaţii fonice (relaţiile dintre omofone, rimele ample); b) motivaţii morfologice (derivatele constituind familii lexicale); c) motivaţii semantice (relaţiile dintre sensurile proprii şi cele figurate). Greimas şi Courtès apreciază taxinomiile enumerate ca fiind relaţii structurale, „normale“, în mod particular constitutive pentru o semiotică lingvistică, dar care, stabilindu-se pe baza unui criteriu cu aplicabilitate limitată (inadecvat semioticilor nelingvistice), nu sistematizează tipologia *motivaţiei* ca fenomen general semiotic. Pentru

Saussure temperează conceptul de *arbitrar* prin acela de *convenţional*. Opoziţia *arbitrar/ convenţional* este, cred, reductibilă la o alta, *genetic/ funcţional*. Constituirea *semiozei* (asocierea semnificatului cu semnificantul) se eschivează – observă Saussure – unei interpretări cauzale. Ceea ce justifică aprecierea semnului ca „arbitrar". Însă practicile comunicării impun, drept condiţie a posibilităţii lor, stabilizarea/ ratificarea semiozei printr-o convenţie la care aderă grupul. Aşa încât existenţa *comunităţii* se manifestă ca existenţă a *comunicării*. (Relativ) arbitrar cât priveşte constituirea sa, semnul nu mai e deloc astfel în cursul funcţionării lui. În comunicare, semnul operează eficient doar pe temeiul „convenţionalizării", adică al socializării/ stabilizării relaţiei „necesare" [294] dintre semnificat şi semnificant. Aceasta defineşte orice act de limbaj. Pentru ca o comunicare să „reuşească", este cenzurată libertatea subiecţilor de a aduce modificări semnificanţilor/ semnificaţilor. Distanţa dintre normă şi uz, simptomatică pentru semioza „poetică" (în sens jakobsonian), invalidează aspectul categoric al imperativului convenţionalizării. Dar îl validează pe cel relativ. Oricât de „expresiv" (subiectivizat) sau „poetic" (ceea ce implică o doză de „ambiguitate") e mesajul, el se supune,

Greimas şi Courtès, pertinenţa conceptului de motivaţie se dovedeşte a fi nu la nivelul (*intra*)semiotic al constituirii semiozei (ca asociere, facultativ „motivată", între planul expresiei şi planul conţinutului), ci la nivelul „*meta*semiotic", revelatoriu în stabilirea unei „tipologii a culturilor" (Lotman), adică acela al „atitudinii" pe care o comunitate o adoptă faţă de semnele pe care le foloseşte (*ibid.*).

294 *Cf.* Benveniste. Relaţie de „presupoziţie reciprocă", la Hjelmslev.

totuşi, unor exigenţe de *cod*. Ele sunt şi acelea ale comprehensibilităţii.

În modelul hjelmslevian, orice *sistem de semne* apare ca un sistem de *expresie*, susceptibil de a primi, într-o a doua etapă a demersului semiotic, o interpretare *semantică*. Existenţa unui plan al conţinutului *conotativ* implică o „funcţie semiotică". Ea permite asocierea primului cu un plan corespunzător al expresiei. Pentru limbajele de conotaţie, Hjelmslev postulează un plan al expresiei, organizat ca o semiotică: o limbă naturală, de pildă. Astfel înţelese – după Greimas şi Courtès –, semioticile conotative sunt nişte „metasemiotici" [295]. În descrierea hjelmsleviană a *semiozei*, semnele unei semiotici denotative au rol de semnificanţi în limbajele de conotaţie. Sistemul denotativ serveşte, astfel, de plan al expresiei. În semioticile coregrafice, sunt semne „conotative" nişte elemente kinezice împrumutate din alte coduri: comunicare gestuală curentă ori acte magice/ religioase, de pildă [296]. Exclusă de Hjelmslev – din pricina unor deficienţe metodologice – din câmpul cercetării ştiinţifice, semioza conotativă revine, însă, insistent în practica socială. Ea este recuperată, ca obiect de analiză integrat ideologiei şi retoricii, de către Roland Barthes. Pentru el,

295 *Cf.* Greimas & Courtès, *op. cit.*, p. 240.

296 Cum nu toate elementele semioticii denotative (plan de expresie pentru limbajul conotativ) posedă proprietăţi conotative, rezultă că un inventar al semnificanţilor conotatori se poate realiza doar prin procedura – considerată de Hjelmslev neştiinţifică – a extracţiei selective. Pentru că aceasta exclude posibilitatea formalizării totale a unui corpus semiotic, Hjelmslev încadrează semioticile conotative printre semioticile neştiinţifice.

ideologia înseamnă „forma *semnificaţilor* de conotaţie". Iar *retorica*, „forma conotatorilor", adică a *semnificanţilor*. Legat de conotaţiile sociale, se poate analiza problema motivaţiei [297]. În mod diferit, de la o cultură la alta, se manifestă tendinţa – cum spune Barthes – fie de a „naturaliza" arbitrariul, motivându-l, fie de a „culturaliza" motivatul, conceptualizându-l. Al doilea aspect se regăseşte în învestirea semiotică a corpului uman (ca „actor" gestual) ori în învestirea semiotică/ simbolică a spaţiului.

Rigoarea taxinomică a trihotomiei lui Peirce este amendată chiar de autorul ei [298]. Dincolo de accepţia lui peirceană, conceptul de *iconicitate* comportă – în opinia lui Greimas şi Courtès [299] – două moduri de abordare. 1) Primul decurge dintr-o axiomă discutabilă a esteticii tradiţionale: artele/ semioticile vizuale etalează o reprezentare *analogică* a „realului". Fragilizarea esteticii *mimesis*-ului antrenează renunţarea la tipul de analiză semiotică derivat din aceasta: a „identifica semnele iconice şi a le lexicaliza într-o limbă naturală" [300]. Atare parcurs interpretativ face ca, în loc de a preciza principiile de organizare a semnelor astfel delimitate, să se obţină numai lexicalizarea lor. Aşa, „analiza" operei se restrânge

297 Dependentă de maniera realizării relaţiei referenţiale, motivarea prin *analogie* (*omologie*) este evidenţiată, cu rezervele de rigoare, atât în semioticile lingvistice (oferind exemplul discutabil al onomatopeii), cât şi în cele nelingvistice, îndeosebi vizuale, pentru care iconicitatea trece drept inerentă.

298 Peirce consideră că aceste trei categorii de „semne" – indicele, iconul şi simbolul – sunt, în realitate, reciproc permisive. Puritatea lor de speţă e, pentru fiecare în parte, doar teoretică.

299 *Cf.* A. J. Greimas & J. Courtès, *op. cit.*, pp. 177-178.

300 *Ibid.*, p. 177.

la transcodarea ei, într-un metalimbaj (verbal) descriptiv. Forma semiotică a operei este, drept urmare, eclipsată atât de semiotica realului, cât şi de semiotica limbii. 2) Semioza iconică se poate analiza în termeni de *intertextualitate* [301]: între „semioticile naturale" – cea a realului şi cea a limbii – şi semioticile artefactelor. Înţelegem, în acest caz, prin *iconicitate*, „echivalentul (...) *iluziei referenţiale*" [302]. Adică „un ansamblu de procedee vizând producerea efectului de sens *realitate*". Atare „efect de sens" este, deopotrivă, condiţionat de „ideologia realistă" [303] individuală – a producătorului şi, respectiv, a interpretului – şi de modelul cultural/ colectiv al reprezentării. Ultimul, variabil de la o societate la alta. Aşadar, pentru producerea efectului de sens „realitate", maniera şi gradul de *iconicitate* ale reprezentării depind inevitabil de sistemul convenţiilor şi conotaţiilor sociale [304].

*

Unul dintre locurile comune ale semio-lingvisticii: principiul arbitrarităţii e, după Saussure, constitutiv semnului verbal. Dar – se ridică voci – el nu mai e pertinent pentru analiza altor „limbaje". De pildă, pentru cel muzical sau coregrafic. În muzică, observă Eero Tarasti, relaţia dintre semnificat şi semnificant nu e arbitrară, ci iconic instituită [305]. Muzicologul aşază acest postulat la baza studiilor sale din *Sémiotique musicale*.

301 *Ibid.*, p. 178.

302 *Ibid.*

303 *Ibid.*

304 *Ibid.*

305 *Cf.* E. Tarasti, *Sémiotique musicale*, p. 24.

Din principiul arbitrarității decurge – am văzut – stabilitatea sistemului lingvistic. Ceea ce înseamnă că „dintre toate instituțiile umane", limba, „legată de inerția colectivității" și „situată în timp", se pretează la minime inițiative. Se impune, totuși, o comparație pe care n-o ratează Saussure. Alte „instituții" decât limba, precum legile și obiceiurile – remarcă el – sunt „toate întemeiate, în diferite grade, pe raporturile *naturale* dintre lucruri". Ele vădesc o necesară „potrivire" între mijloacele folosite și scopurile vizate [306]. Barthes a identificat, sub fluctuanța sezonieră, un „*système de la mode*". Saussure examinase domeniul cu ochi de semiolog. Și constatase că nici măcar moda vestimentară „nu e cu totul arbitrară", ci supusă (măcar) „condițiilor dictate de corpul omenesc" [307]. „Sistemul modei" rămâne *nolens volens* condiționat de parametrii anatomo-fiziologici ai corpului. Tot astfel, limbajul *coregrafic* e limitat în posibilități (și în eventuala lui predispoziție pentru „arbitraritate") de potențialul motoriu al corpului. Și de niște factori de „motivare" culturală [308]: constrângeri – de „etichetă", stil, tradiție,

306 *Cf.* F. de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, p. 94.

307 *Ibid.*

308 Sistemul reprezentărilor ce structurează imaginarul unei comunități îi influențează *vocabularul*, inclusiv cel kinezic. De pildă, reprezentarea simbolică a Soarelui sacru, la populații paleoorientale, a condus la cristalizarea unei figuri coregrafice specifice: adoptat de triburile indo-europene ce adorau un zeu solar, simbolul svasticii e, în sensul lui arhaic – confirmat de Georges Dumézil – o reprezentare a razelor în mișcare. E, totodată, prima amuletă cunoscută, garantând și semnificând „viață fericită". Obținut prin așezarea membrelor în opoziție simetrică, semnul acesta apare în vocabularul kinezic ritual, la popoarele Mesopotamiei, la hinduși, khmeri, egipteni, greci, etrusci, la vechii anatolieni (cf. P. Bourcier, *Histoire de la danse*, t. I, p. 12). Semnul se înscrie astfel, în sistemul reprezentărilor cultu(r)ale ale unei/ unor comunități date.

mentalitate, recuzită etc. – pe care societatea le impune mai totdeauna membrilor ei.

Transparență și ermetism: dansul, semioză „translucidă" (Lucian din Samosata, Sfântul Augustin)

Peste cele două veacuri ce-i despart, Lucian din Samosata și Sfântul Augustin se întâlnesc într-o polemică de idei. Uvertură la reflecția teoretică asupra dansului. Punctele lor de vedere datorează mult, fiecare, epocii și mediului în care au fost formulate. Ele oscilează între semiotică, o (proto)estetică a receptării și – în ceea ce-l privește pe Augustin – morală. Ca în viață – tinerețe furtunoasă, totuși vârsta înțelepciunii în rând cu Părinții Bisericii – Augustin rămâne împărțit în judecățile lui asupra artelor. Educația clasică – la școala unor modele păgâne, anevoie de înlocuit – vine să-i tulbure, uneori, un mod de viață și de gândire pe care și l-a asumat prin convertire. Dar episcopul aduce curând la tăcere pe estetul și hedonistul de altădată. Lucian observă dansul fără *parti pris*. Nici comentariile, nici sfaturile lui nu decurg dintr-o ideologie anume. Semio-estetica dansului, pe care o întrevedem la Augustin, se întemeiază, însă, pe aprio-rismele teologului. Nu prea des, zelul moralistului lasă loc detașării analitice a semiologului. *De pulchritudine*

simulacrorum [309], rostul şi modalitatea artei, pe care Aristotel le consfinţise prin teoria *mimesis*-ului, e ţinta remarcelor nu tocmai binevoitoare ale episcopului Hipponei. Lucian e mai degajat, nu o dată admirativ în judecăţi. El aprecia, între talentele dansatorului, îndeosebi „ştiinţa imitaţiei", care să redea „armonia liniilor" [310]. Iar dansatorul – e de părere el – se cuvine „să arate prin gesturi" chiar „înţelesul cântecelor ce-l acompaniază" [311]. Gesturile să-i fie neapărat „clare", „să glăsuiască singure, fără a mai fi nevoie să le lămurească cineva". Cine priveşte dansul se cade „să înţeleagă şi pe un mut şi să-şi

309 Titlu de capitol la Augustin. *Cf. De diversis quaestionibus*, LXXXIII, in Migne, *Patrol. Lat.*, vol. 40, *ap.* Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, 1936/ 1964, traducere românească de Diana Dicu: *Marele lanţ al Fiinţei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, Bucureşti, Humanitas, 1997, pp. 72-73. În capitolul menţionat, Augustin constată că „arta *supremă* a lui Dumnezeu se manifestă în varietatea lucrurilor pe care le-a creat din nimic, în timp ce inferioritatea artei *umane* apare în capacitatea limitată de a reproduce diversitatea, sau *numerositas*, a obiectelor naturale, de exemplu, a corpurilor omeneşti". Aşadar – potrivit lui Augustin –, funcţia artei e să reflecte diversitatea lumii create. Adică arta e „o *imitatio Dei* şi, prin urmare, un exerciţiu religios *par excellence*" (*cf.* Lovejoy, *op. cit.*, p. 72). Până la urmă, Augustin îşi temperează elogiul printr-un îndemn de prudenţă ascetică: „Aceasta nu înseamnă că acei care creează astfel de opere (de artă) trebuie să fie apreciaţi prea mult, şi nici aceia cărora aceste opere le plac; pentru că atunci când sufletul este îndreptat către lucruri inferioare – lucruri corporale făcute de el prin mijloace corporale – el este mai puţin atent la suprema Înţelepciune de unde îi vin chiar aceste puteri". De aici, o recomandare a lui Augustin, care îi contrazice afirmaţiile anterioare: actul creator al lui Dumnezeu nu trebuie imitat, nici măcar prin creaţia artistului. (Ceea ce stă la antipodul teoriei lui Aristotel, din *Poetica*.)

310 *Cf.* Lucian din Samosata, „Despre dans", in *Scrieri alese*, p. 230.

311 *Ibid.*, p. 235.

dea seama ce vrea să arate dansatorul fără ca acesta să scoată un cuvânt" [312].

Constituirea *imitativ-iconică* pe care o reclamă Lucian înlesneşte înţelegerea semnului coregrafic: graţie unei relaţii de semnificare „clare", întemeiate pe „asemănarea" dintre *representamen* şi *representatum*. Precum arbitrariul, asemănarea – un aspect al motivării – e relativă. Scala similarităţii se desfăşoară între „claritatea" maximă (pe care o postulează, ca etalon al reuşitei coregrafice, Lucian din Samosata) şi cea minimă. Prima tinde asimptotic spre o irealizabilă motivare „absolută" (pur teoretică). Cea de a doua se desfăşoară – tot asimptotic – în direcţia arbitrariului. Între cele două, apar nişte relaţii de semnificare „ambiguă" şi, respectiv, „obscură". Polarizarea „ambiguitate"/ „obscuritate" o întâlnim, între cei dintâi, la Sfântul Augustin, în *De dialectica*. După Augustin, „obscuritatea" provine din necunoaşterea referinţei. Iar „ambiguitatea", din posibila alegere între mai multe referinţe. Invers proporţională „clarităţii" – ce decurge din imitaţia evidentă – e, confirmă Augustin, convenţionalizarea. El aşază activităţile artistice sub jurisdicţia „instituţiilor inutile" [313]. În funcţie de modul producerii

312 *Ibid.*

313 Instituţiile „utile şi necesare" sunt acelea în baza cărora „au fost instituite ca fiind profitabile şi necesare oamenilor toate diferenţele pe care au găsit cu cale să le facă, în haine şi în ţinuta exterioară, între sexe, ca şi între rangurile sociale; la fel, nenumăratele categorii de semne, fără de care societatea umană nu poate fi guvernată (...), precum şi tot ceea ce, în materie de greutăţi şi măsuri, de stanţe şi valori monetare, este propriu fiecărei cetăţi şi fiecărui popor şi aşa mai departe" (*cf.* Sfântul Augustin, *De doctrina christiana*, p. 165). Activităţile artistice sunt însă blamabile prin aceea că ele nu servesc decât delectării, încurajând

lor şi de relaţia dintre *representamen* şi *representatum*, Augustin distinge, în arte, două clase de semne: imitative şi convenţionale. În privinţa celor dintâi, „nimeni nu se înşală când vede similitudinea, aşa încât să nu-şi dea seama căror lucruri le sunt în întregime asemenea". Dar semnele convenţionale nu au „sens în mod natural". Ele – ne lămureşte Augustin – poartă o „anumită valoare semnificativă", numai fiindcă utilizatorii lor au convenit asupra ei [314]. În special, Augustin se referă la dansul cartaginez, de văzut pe scena teatrului în antichitatea târzie. Pentru Lucian, sensul dansului e – sau ar trebui să fie – nemijlocit limpede. La Augustin, dimpotrivă, el nu-i decât convenţie: nici un înţeles nu e posibil în afara ei. Dansul – constată Sfântul Părinte – nu are „sens în mod natural", ci exclusiv/ prioritar prin „consens". Numai aşa se explică – după el – dificultatea privitorului de a înţelege ce se întâmplă pe scenă. Faţă de semnele iconice din artele plastice (negreşit „asemenea" obiectului),

(prin procedeele imitative, creatoare de iluzie) eroarea în ordinea cunoaşterii şi decăderea virtuţii. Activităţile şi produsele artistice – fie ele pictură, sculptură, precum şi alte „opere similare de imitaţie" – au contribuit la „instituirea" a „mii de basme şi erori omeneşti, minciuni cu care se delectează oamenii". De aceea, ele sunt de trecut, în general, între „instituţiile umane inutile". Augustin admite, totuşi, o excepţie: atunci când e bine ştiut „în ce scop, unde, când a fost făcută vreuna dintre aceste lucrări şi prin a cui autoritate" (*cf.* Sf. Augustin, *op. cit.*, p. 165). Gratuitatea artei – finalitatea ei pur estetică – şi, eventual, amoralismul ei sunt sancţionate de ierarh. Cu aproape o mie de ani mai târziu, în preajma Renaşterii, dar într-o epocă încă medievală şi teocentrică, Dante îşi va putea legitima opera poetică numai în măsura în care ea e „crainica adevărului" (teologic): veşmânt alegoric al ştiinţei supreme, teosofia.

314 *Ibid.*, p. 163.

gradul de motivare a semnelor coregrafice (îi) apare mult redus, cvasi-inexistent. Punctul lui de vedere nu este inatacabil. Dar anticipează, cu un mileniu şi jumătate, amendamentul lui Peirce la propria trihotomie [315] a semnelor. Icon, indice, simbol – observă Peirce – sunt, în stare pură, categorii cu existenţă doar teoretică. În practică, trăsăturile lor fuzionează în diferite proporţii, aşa încât un icon poate fi, totodată, simbol. După cum indicele are valenţe simbolice. Motivarea (indicelui, iconului) şi arbitrariul (convenţia constitutivă a simbolului peircean) nu sunt radical distincte. Confluenţa lor e localizată în domeniul *motivării relative* şi al *convenţiei motivate*. Aproape acelaşi lucru îl susţine Augustin. „Toţi caută o anumită atitudine în actul semnificării: ca semnele respective să fie, pe cât posibil, asemenea lucrurilor pe care le semnifică. Dar, pentru că un lucru poate fi *asemenea* altui lucru *în multe feluri*, astfel de semne nu au sens (...) decât dacă există *consens*" [316]. Motivarea înseamnă o „legătură naturală" între semnificat şi semnificant (Saussure). *Idem est*, o „asemănare"/ „contiguitate" între *representatum* şi *representamen* (Peirce). Chiar dacă semnul e „motivat", se impune, totuşi, stabilizarea relaţiei de semnificare printr-o convenţie ratificată de *socius*. Adică printr-un „consens", cum spune chiar Augustin. Vehiculând, înaintea lui Saussure, conceptul *instituţionalizării* semnelor, Augustin statuează – fie şi indirect – că acest „consens" nu e facultativ, ci necesar şi obligatoriu. Până

315 Aceea stabilită pe criteriul relaţiei dintre semn şi obiect.

316 *Cf.* Augustin, *De doctrina...*, p. 165.

şi un icon există ca atare numai dacă un „consens" validează corespondenţa dintre *representamen* şi *reprezentatul* său. „Consensul" ia forma uzanţelor, a unor convenienţe/ deprinderi colective de reprezentare. Corespondenţa dintre icon/ indice şi obiectul lui e, în artele plastice, aparent spontană, „naturală" – lasă de înţeles Augustin. De fapt, ea e impusă de „obişnuinţă" (Peirce) sau consfinţită printr-o „convenţie" (Saussure). În practica semnificării – se confirmă o dată în plus –, iconul şi indicele comportă o dimensiune simbolică [317].

Opiniile lui Lucian şi Augustin – primul admirativ, celălalt, dimpotrivă – pun în evidenţă două tipuri de semn/ discurs coregrafic şi, asociate lor, două moduri de receptare. Dansul – e convins Lucian – „redă şi *imită* deprinderi şi pasiuni". Imitaţia este „îndeletnicirea cea

317 La un mileniu şi jumătate după Augustin, Bühler, plecând de la consideraţiile lui Platon din *Cratylos*, confirmă necesitatea „contractului"/ „convenţiei" ce face posibilă semioza, indiferent dacă semnele sunt sau nu „motivate". Concepţia bühleriană (pe care o regăsim la Eco) unifică, implicit, modelele saussurian şi peircean ale semiozei. Deşi „coordonările" (legăturile) dintre semne şi ceea ce semnifică ele „pot fi motivate", ele există întotdeauna „numai în virtutea unui contract (a unei convenţii în sensul pur logic al termenului) şi numai pentru părţile contractante" (cf. K. Bühler, *Sprachtheorie*, trad. engl.: *Theory of Language. The Representational Function of Language*, p. 36). „Contractul" bühlerian poate deveni, în forma lui atenuată, „obişnuinţă" peirceană, care presupune, fie şi implicit, stabilizarea relaţiei semiotice. De aceea, distincţia pe care o face Augustin între semne ce au „sens în mod natural" şi, respectiv, semne stabilite „printr-o instituire şi printr-o convenţie" (*cf.* Sf. Augustin, *op. cit.*, p. 163) nu este decât *grosso modo* asimilabilă dihotomiei saussuriene dintre semne „motivate" şi semne „arbitrare" („nemotivate", dar stabilizate prin practica grupului de utilizatori).

mai de seamă a unui dansator" [318]. Augustin găseşte dansul *ambiguu* sau de-a dreptul *obscur*. Ceea ce reclamă, la Cartagina, prezenţa unui „crainic" de teatru, despre care Augustin ştie din auzite. Acolo, rolul „crainicului" era explicativ/ hermeneutic/ metadiscursiv: să aducă la lumină semnificaţiile ascunse ale dansurilor înfăţişate pe scenă. Posesor al unor cunoştinţe şi abilităţi pe care le punea la îndemâna publicului, „crainicul" din vechea Cartagină era – cred – o rudă (nu prea) îndepărtată a „cronicarului" contemporan: de teatru, de film, de dans. Odată reamintită lecţia trecutului şi probată eficienţa „vestitorului", Augustin îi solicită competenţa, chiar pentru înţelegerea spectacolelor din vremea lui. În teatrul cartaginez, „crainicul" era o instanţă căreia societatea îi încredinţase construcţia (sau păstrarea) sensului. Rolul său îi dovedeşte lui Augustin că semnificaţia – cea a dansului, nu mai puţin – se „instituie" social. Ea este consensuală, nu dată „natural". Iată raţionamentul lui Augustin: dacă semnele pe care le fac actorii atunci când

318 *Cf.* Lucian din Samosata, „Despre dans", in *Scrieri alese*, ediţia a doua, p. 236. Demetrios Cinicul, rezervat, în general, faţă de meritele artistice ale dansatorilor, exclamă cucerit în faţa unui dansator faimos, ce a interpretat (doar prin dans, fără nici un acompaniament muzical) o scenă mitologică: „(...) acum înţeleg şi eu îndeletnicirea ta; când mă uit la tine, nu numai că te văd, dar parcă te şi aud cum vorbeşti cu mâinile". Un principe din Pont, văzându-l pe acelaşi dansator, fără să fi desluşit înţelesul cântecului de acompaniament, căci era numai pe jumătate grec, şi-a dat totuşi seama pe de-a-ntregul de subiectul reprezentaţiei. De aceea, i l-a cerut lui Nero, la plecare, pe dansator, motivându-şi astfel alegerea: „Vecinii mei sunt nişte barbari, care nu vorbesc aceeaşi limbă cu mine, şi numai cu greu pot găsi tălmaci ca să mă înţeleg cu dânşii. Când va trebui să le spun ceva, dansatorul, prin gesturi, va tălmăci gândul meu" (*ibid.*).

dansează „ar avea sens în mod natural, nu printr-o instituire şi printr-o convenţie între oameni, nu ar fi existat la Cartagina, în vremurile de început, un *crainic, pentru a anunţa oamenilor ce vrea dansatorul să se înţeleagă din acele semne*. [...] Este un lucru cu atât mai credibil cu cât, acum chiar, dacă intră cineva la teatru ca ignorant al unor atare fleacuri, în zadar este cât poate el de atent, dacă nu îi va spune altcineva ce semnificaţie au mişcările respective“ [319]. Augustin defineşte aici, indirect, dansul drept un cod cvasi-ezoteric, accesibil numai câtorva iniţiaţi. Datorită lor şi numai lor – se încruntă Sfântul Părinte – supravieţuieşte o asemenea „instituţie inutilă“. Prezenţă anacronică, respectivul „crainic“ intermediază actualizarea semnificaţiilor. El e depozitarul şi promotorul unei tradiţii interpretative „instituţionalizate“. Rolul lui este – am spus deja – explicativ. Dar e şi normativ: a actualiza – din potenţialul semantic al repertoriului de *representamene* – doar acele valori adecvate co- şi contextului. Clamată de Lucian şi Augustin, „claritatea“ – normă semantică a semnului/ enunţului coregrafic – ameninţă tocmai dimensiunea lui „poetică“. Cea din urmă e fondată – certifică Jakobson – pe o „ambiguitate“ estetic fertilă: aptă de a vehicula, prin economia semnificantului, o sarcină optimă de semnificat.

Ca limbajul verbal, cel coregrafic este eterogen: un ansamblu de (sub)coduri îndatorate unor „convenţii“ ce variază de la o societate la alta. Semnificaţiile – remarcă Augustin – *„impresionează* spiritul potrivit *convenţiei* din

319 *Cf.* Sfântul Augustin, *De doctrina*..., p. 165.

societatea fiecăruia“. „Convenţia“ e variată, deci „impresia“ va fi variată“ [320]. Coduri distincte valorifică diferit potenţialul motrice al corpului. La fel e în codurile lingvistice: limbi diferite, sisteme de expresie distincte, universuri semantice deosebite. Toate, feţe ale „aceleiaşi“ lumi. A spus-o deja – mai bine – Wittgenstein: „limitele lumii mele sunt limitele limbajului meu“. (Unul cu sau fără cuvinte.)

Dansuri imitative

Imago dei, imago hominis.

Dans ritual, dans „motivat“

Roger Caillois menţionează „jocurile mimetice“ între cele patru tipuri fundamentale de jocuri umane. Elemente iconice se regăsesc în practicile magice şi religioase. Criteriul iconicităţii îi serveşte lui Curt Sachs spre a deosebi două categorii de dansuri: „figurative“ şi „non-figurative“. Din prima, fac parte dansuri ce imită postùri animaliere şi muncile câmpului [321]. În dansurile dionisiace masculine – aşa cum apar ele pe ceramica antică –, figurează o gestualitate mimetică, uneori „obscenă“ [322]. O motivare iconică apare în *tratta* – dans popular grecesc. Alternativ, paşii înaintează şi se retrag, evocând, astfel,

320 *Ibid.*

321 *Cf.* C. Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, 1933, *ap.* M. Wallis, „On Iconic Signs“, in Th. A. Sebeok & J. Rey-Debove (ed.), *Approaches to Semiotics. Recherches sur les systèmes signifiants*, p. 484.

322 *Cf.* M. H. Delavaud-Roux, *Les Danses dionysiaques en Grèce antique*, p. 171.

mişcarea de du-te-vino a valurilor. La vechii greci, unele dansuri imitau animale: bufniţa (*buas*), cucuveaua (*glaux*). Altele redau tipuri şi comportamente umane. Precum *gypones*, amintind de bătrânii sprijiniţi în baston. Caracterul evocativ al tangoului poate justifica înscrierea lui în aceeaşi categorie a dansurilor – să le spunem – „iconice".

Există permisivităţi şi constrângeri în manifestarea relaţiei iconice. Iconismul ritual, respectând cutuma, e benefic. Altfel, poate avea urmări nedorite. Indienii nord-americani invocau bizonul prin dans ritual (imitativ), înaintea vânătorii. Însă desenarea vânatului de către un alogen era de rău augur: „Ştiu – declara un indian american despre un cercetător şi schiţele lui – că acest om pune în cartea sa mulţi dintre bizonii noştri. Pentru că am fost de faţă la ceea ce făcea el, chiar din acel moment, noi nu mai avem ce mânca" [323]. În gândirea mitică, e o solidaritate esenţială între nume şi cel care îl poartă. Simpla rostire a cuvântului *cerb*, în timpul vânătorii tradiţionale malaeziene, este *tabu*: spiritele ar putea înştiinţa vânatul de ceea ce i se pregăteşte [324]. În unele culturi, iconismul este fundamentul sistemului religios şi al veneraţiei: idolul, semn iconic, e o ipostază a sacrului. În altele, reprezentarea iconică a divinităţii este interzisă, ca în iudaism sau islam.

323 *Cf.* L. Lévy-Brühl, *ap.* M. Wallis, *op. cit.*, p. 496.

324 *Cf.* Brooke, *Ten years in Sarawak*, II, *ap.* L. Lévy-Brühl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 3e – 4e parties, p. 13.

*

Între vechi dansuri cu arme, se disting trei greceşti: dansul Cureţilor, cel al Corybanţilor şi acela al Amazoanelor din Efes [325]. Fiecare se leagă de câte un mit fondator. Cel puţin trei elemente (*circularitate*, *salturi*, mânuirea *armelor*) sunt „motivate" mitic: „Cu hora lor protectoare, Corybanţii îl înconjură pe Dionysos. Pentru a-l ascunde pe copilul Dionysos (...), îşi lovesc zgomotos săbiile şi, alternativ, îşi izbesc scuturile" [326]. Despre dansul ritual al Amazoanelor din Efes a ajuns până la noi o mărturie a lui Callimac: „Hippo şi-a îndeplinit riturile şi Amazoanele au dansat în jurul idolului dansul cu arme, dansul scuturilor, apoi grupul lor s-a răsfirat în cerc; sunetul ascuţit şi uşor al *syrinx*-ului le călăuzea paşii, în aşa fel încât să lovească odată pământul. (...)

325 Dansurile *Cureţilor* şi cele ale *Corybanţilor* – din câte atestă izvoare antice (scrise sau ceramice) – se deosebesc unele de altele doar prin caracterul extatic al celor din urmă. Nu însă şi prin figurile coregrafice propriu-zise. Ele sunt legate de motivul mitic al unei naşteri divine: fie cea a lui Zeus, fie a copiilor săi (Apollo, Artemis, Dionysos). Dansurile *Amazoanelor* celebrau înălţarea, pentru prima oară la Efes, a statuii zeiţei Artemis. Cureţii au avut – potrivit mitului – rolul de a abate, prin dansul lor, atenţia geloasei Hera şi de a o feri astfel pe Leto în timp ce-i năştea pe gemenii lui Zeus. Sau, potrivit unui mit cretan mai vechi, îl apărau pe Zeus, fiul lui Cronos şi al Rheei: propriul tată voia să-l devoreze. În Creta, erau cunoscute sumedenie de alte dansuri cu arme: *pyrrhic*-ul (de la numele lui Pyrrhos-Neoptolemos, fiul lui Ahile), *prylis*, *orsites*, *epikredios*, *telesias*. *Pyrrhic*-ul va fi adoptat către sfârşitul sec. VII î. Hr. în Laconia. Va căpăta o mare popularitate mai ales la Sparta, unde va deveni un exerciţiu de antrenament zilnic al războinicilor cetăţii.

326 *Cf.* Nonnos, *Dionysiaques*, IX, trad. rom. după o trad. franceză realizată de G. Chrétien, Collection des Universités de France, Les Belles Lettres, Paris, *ap.* Delavaud-Roux, *Les Danses armées en Grèce antique*, p. 48.

Picioarele izbeau cu zgomot apăsat, iar tolbele răsunau“ [327]. În dansul *pyrrhic*, salturi şi alte scheme kinezice „imită“ – spune Platon – atitudini de războinic în apărare sau atac [328].

Către 1130, explicând alegoric liturghia, Honorius Augustodunensis atribuie două semnificaţii înrudite cuvântului *chorus*. Pe de o parte, *concordia canentium*: grupul celor ce cântă. Intonarea alternată a „horei“ îi reprezintă pe îngeri şi pe cei aleşi, slăvindu-l pe Dumnezeu [329]. Pe de altă parte, *chorea* (dans). Honorius marchează unele valenţe semantice ale dansului *circular* [330]. Dansând în cerc, spune el, idolatrii evocau [331], odinioară, mişcarea bolţii cereşti. Prinzându-se de mâini, simbolizau uniunea elementelor. Iar prin armonia propriilor cânturi, doreau să o amintească pe aceea a sferelor. Figurile de dans corespundeau mişcării semnelor zodiacale. Zgomotul produs de mâinile şi picioarele dansatorilor „semăna“ cu bubuitul tunetului [332]. Interpretarea teologului marchează un dublu raport al semnului cu *representat*-ul său. Unul e de *asemănare* iconică, fondat pe un „cod de recunoaştere“ perceptivă (Eco). Celălalt e de *simbolizare*, întemeiat pe o convenţie de interpretare.

Simbolistica sfericităţii/ circularităţii e asociată motivului labirintului, într-un dans pascal al clericilor francezi din secolul al XIII-lea. În catedrala de la Amiens, capitulul organiza, de Paşte, după tradiţie, dansul ritual *pelota*. „Decanul canonicilor ţine o minge într-o mână,

327 *Cf.* Callimac, *Hymne à Artémis*, 240, după o traducere franceză din greceşte, de Emile Cahen, Collection des Universités de France, Les Belles Lettres.

iar cu cealaltă, conduce cercul capitulului; canonicii par să urmeze contururile labirintului reprezentat pe pavimentul navei. Dansând, ei cântă imnul *Victimi pascali laudes* şi îşi aruncă mingea“ [333]. Sărind, ea reprezintă soarele cu reapariţia lui cotidiană şi triumful zilnic al vieţii. Iar într-o zi pascală, Învierea. Tot un dublu raport, iconic-simbolic, se instituie între *representamen* şi *representatum*: semnificaţia mingii e, aici, „cosmică şi funerară“ [334].

Veşmântul eficace

Nu numai figura de dans poate fi *motivată*, ci, de asemenea, recuzita: veşminte, podoabe, mărci distinctive.

328 Între schemele coregrafice cu semnificaţie defensivă, Platon enumeră câteva: „a sări lateral“ (salt orizontal), „a da înapoi“, „a sări cât mai sus“ (salt vertical, pe loc), „a se pleca“ (prin îngenuncheri şi ghemuiri). Coroborând informaţiile provenind de la Platon cu acelea furnizate de iconografia ceramică, Delavaud-Roux detaliază tipologia expresiei corporale în dansul *pyrrhic*. Astfel, schema kinezică „a sări lateral“ (asemănătoare saltului de tip *jeté* din dansul clasic) comportă: salturi iniţiate şi încheiate pe acelaşi picior, salturi înalte, cu picioarele strânse şi îndoite şi capul întors în urmă etc. Nu la fel de precis identifică Platon mişcările ofensive, al căror inventar îl reduce la a „imita jocul arcului sau cel al suliţei“ şi la gestul de a lovi cu putere ceva (*cf.* Platon, *Lois*, VII, 815a, traducere franceză de A. Dies, Collection Des Universités de France, Les Belles Lettres, Paris).

329 *Cf.* J.-Cl. Schmitt, *Raţiunea gesturilor în Occidentul medieval*, p. 109.

330 Alte referiri la acest tip de dans – ca *topos* universal şi imemorial – există în capitolul rezervat jocurilor căluşăreşti.

331 Printr-un *representamen* de tip iconic, „motivat“ adică prin asemănare, dar în acelaşi timp, simbolic, în virtutea stabilizării semnificaţiei sale prin convenţie.

332 Cf. J.-Cl. Schmitt, *op. cit.*, p. 109.

333 *Ibid.*, p. 111.

334 *Cf. ibid.*

În unele rituri, ţinuta dansatorului o aminteşte [335] pe aceea a zeului sau eroului arhetipal. Într-un trib din Noua Guinee, exista credinţa că pornind pe mare, căpetenia îl întruchipa pe eroul mitic Aori [336]. Totul în ţinuta sa – mişcarea/ imobilitatea augustă, costumul, podoaba din păr, masca (faţa înnegrită) – rememora arhetipul [337].

În *Buffalo Dance* amerindian, costumul ritual – piele de bizon – evocă vânatul dorit [338]. Dansul e „un fel de dramă sau, mai degrabă, de pantomimă, care figurează vânatul şi ceea ce i se întâmplă, odată căzut în mâinile indienilor" [339]. La fel e dansul ursului, la triburile Sioux [340]. Sau dansurile dinaintea pescuitului [341].

335 Ca icon simbolic.

336 *Cf.* M. Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri*, p. 34.

337 *Ibid.*

338 *Cf.* A. Van Gennep, *Totemismul. Starea actuală a problemei totemice*, p. 199.

339 Cf. L. Lévy-Brühl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 3e–4e parties, p. 12. „Dansul are loc pentru a provoca apariţia bizonilor. Fiecare dintre dansatori îşi acoperă capul cu pielea de pe capul unui bizon (sau cu o mască), împodobită cu coarne. Ţine în mână arcul sau lancea cu care, de obicei, ucide bizonii. Dansul continuă fără întrerupere până la apariţia bizonului – uneori, chiar două sau trei săptămâni fără nici o clipă de repaos. Dansul reprezintă vânătoarea în cursul căreia bizonul este prins şi ucis. Când un indian e obosit, lasă de înţeles acest lucru aplecându-se cu tot corpul în faţă, gata să cadă; un altul îl ţinteşte atunci cu arcul şi îl loveşte cu o săgeată falsă. Dansatorul cade ca un bizon... asistenţa îl ia în primire, îl trage în afara cercului, agitând cuţitele asupra lui şi mimând toate gesturile care vor servi la jupuirea şi tranşarea sa. Apoi, este lăsat să plece, iar locul lui e îndată luat de un altul, care intră în dans, acoperit de mască... şi tot aşa, până la venirea bizonilor" (*cf.* Catlin, *The North American Indians*, I, *ap.* L. Lévy-Brühl, *op. cit.*, p. 12.).

340 La populaţiile Sioux, „dansul ursului se desfăşoară cu câteva zile înaintea plecării; în timpul dansului, vocile se unesc într-un cântec adresat spiritului urşilor, care, după credinţele lor, îşi duce traiul

Mimetismul ritual decurge – cum remarcă Lucien Lévy-Brühl – dintr-o structură bine înrădăcinată a „mentalităţii prelogice": imaginea e consubstanţială originalului şi reciproc. A poseda imaginea înseamnă a pregăti luarea în posesie a originalului [342]. Valoarea mi(s)tică a imaginii este corelată practicilor de magie simpatetică. Acestea valorifică raportul de „participare" – aşa cum îl înţelege Lévy-Brühl – dintre icon şi obiectul său: „nu există separaţie netă între individ şi esenţa specifică" [343].

Dansul *Kera Maria*, semnalat de Delavaud-Roux în satul macedonean Alexandria, este interpretat de femei purtând pe cap un fel de cască. Ele se împodobesc aşa în amintirea unei bătălii din epoca elenistică. Veşmântul lor celebrează o victorie la care au contribuit [344].

nevăzut, pe undeva. Pentru a avea noroc, trebuie neapărat ca acest spirit să fie întrebat şi îmbunat înainte de plecarea în expediţie. Un vraci se acoperă cu o piele întreagă de urs... Mulţi dintre ceilalţi, care iau parte la dans, poartă pe faţă măşti din pielea şi capul unui urs, iar toţi, prin mişcarea mâinilor, imită animalul, fie când aleargă, fie când e aşezat, lăsând să-i cadă labele din faţă şi pândind, în jur, apropierea vreunui inamic" (*cf.* Catlin, *op. cit.*, *ap.* L. Lévy-Brühl, *op. cit.*, p. 12).

341 „Dansurile indigenilor din strâmtoarea Torrès se petrec noaptea. Ele vizează succesul la vânătoare şi pescuit. Cu această ocazie, sunt folosite măşti extraordinare, din carapace de ţestoasă, iar (...) forma măştii are legătură cu ceea ce urmează să se întâmple; de exemplu, în dansul pentru succes la pescuit, masca reprezintă un peşte şi aşa mai departe" (*cf.* C. H. Read, „Some spinning tops from Torres Straits", J. A. I., XVII, *ap.* L. Lévy-Brühl, *op. cit.*, p. 18).

342 Cf. L. Lévy-Brühl, *op. cit.*, p. 18.

343 *Ibid.*, p. 17. Moartea nu duce la completa dispariţie a oamenilor şi animalelor. Ei continuă – într-un anume sens – să trăiască, adică „să *participe* la existenţa grupului lor, deşi în condiţii diferite"; mai mult încă, „oamenii sunt meniţi să renască" (*ibid.*).

344 O altă explicaţie este aceea că acoperământul de cap este un simbol apotropaic (*cf.* M. H. Delavaud-Roux, *Les Danses dionysiaques en Grèce*

Pe costumul şamanului tungus – un fel de a doua fiinţă a lui, impregnată de forţe magice – franjurii reprezintă [345] „fie şerpi, fie pene, fie drumurile parcurse sau pe care trebuie să meargă pentru a ajunge în lumea spiritelor, fie ofrande" [346]. Costumul capătă virtuţi protectoare prin adăugarea a şase blănuri – trei de hermină, trei de dihor. Ţinuta şamanului iakut e un „microcosm, un univers emblematic, opus universului profan din jur" [347]. Fâşii din piele şi panglici cusute pe spate ori pe mâneci „acţionează" [348] magic. Ele sunt „şerpi" ce atrag spirite ajutătoare. Au rolul de a-l apăra pe şaman, vestind apropierea forţelor malefice. Încrederea în eficienţa costumului vine dintr-o substituire de tip *sinecdocă* (*pars pro toto*). Pieile sunt un „indice" simbolic al puterilor benefice [349]. Nişte ornamente metalice funcţionează la fel: precum armele, parează lovituri care-l caută pe oficiant [350]. Costumul şamanului iakut e doldora de asemenea podoabe. În timpul dansului, metalul face un zgomot asurzitor. Ceea ce – se crede – i-ar spori forţa de protecţie. Similar, acţionează adjuvanţii magici de la gura mânecii (gheare de bufniţă, figurine închipuind şerpi,

*antiqu*e, p. 178). Deci semantismul e de ordinul pragmatic al eficienţei rituale.

345 Printr-o relaţie de semnificare iconic-simbolică.

346 *Cf.* M. Mercier, *Şamanism şi şamani*, p. 140.

347 *Ibid*, p. 106.

348 Printr-un procedeu magic bine cunoscut – de identificare a semnului cu *representat*-ul său.

349 Ele au rolul de a muşca spiritele malefice, dacă acestea vor încerca să-l împiedice pe şamanul oficiant.

350 Atacat de demoni.

mâini de fier), de pe încălţări (oase de la picior de urs), de pe jambiere şi mănuşi [351].

Echipamentul Cureţilor [352] (cască, scut, sabie) e motivat [353] de contextul referenţial: mit rememorat prin coregrafia rituală.

Funcţia iconică: ***referenţial*** vs. ***sugestiv***

Semnele iconice au dublă valoare: „informativă" şi „sugestivă" [354]. O tipologie relativ echivalentă stabileşte Eco în *Opera deschisă:* semne „cu funcţie referenţială", semne „cu funcţie sugestivă" (sau „emotivă"). Opoziţia e reductibilă la aceea dintre „funcţia denotativă" şi „funcţia conotativă" [355]. E un loc deja comun a spune că mesajul estetic este prin excelenţă conotativ.

După M. Wallis, semnele iconice pot avea o valoare fie informativă, fie artistic-sugestivă, fie în acelaşi timp informativă şi artistică [356]. Semnele cu funcţie „informa-

351 *Ibid.*

352 *V. supra.*

353 După un mit cretan, Cureţii, prin zgomotul armelor şi paşilor, îl fereau pe nou-născutul Zeus de furia tatălui, Cronos, gata să-l devoreze. O versiune ulterioară a mitului susţine că în acelaşi fel, Cureţii aveau să deturneze atenţia pizmaşei Hera şi să acopere zgomotele copiilor – Artemis şi Apollo – aduşi pe lume de rivala ei, Leto.

354 *Cf.* M. Wallis, „On Iconic Signs", in Th. A. Sebeok & J. Rey-Debove (ed.), *Approaches to Semiotics. Recherches sur les systèmes signifiants*, pp. 492-494.

355 *Cf.* U. Eco, *Opera deschisă*, pp. 81-90.

356 Categoria semnelor cu valoare deopotrivă „informativă" şi „artistică" este ilustrată de operele în care Leonardo da Vinci reprezintă corpul uman – artă şi studii anatomice, în acelaşi timp (*cf.* M. Wallis, *op. cit.*, p. 494).

tivă" procură „cunoştinţe despre obiecte ale lumii reale". Semnele iconice fără funcţie informativă au drept *representata* „obiecte despre care ştim că nu există în realitate": sirenă, licornă sau apariţiile fabuloase din pânzele lui Dali.

Criteriul lui Wallis (relaţia referenţială) nu este infailibil. Iconul „fără funcţie informativă" nu are un referent. El stabileşte, totuşi, o relaţie cvasi-referenţială cu o „reprezentare mentală" [357]. După Ogden şi Richards, referentul denotează „realitatea". „Reprezentarea mentală" e o categorie pur cognitivă, ce nu reclamă existenţa obiectului „real" [358]. Odată cu triada icon/ indice/ simbol, Peirce precizează că iconul semnifică, „chiar dacă obiectul său nu există" [359] în „realitate". El „informează" despre lumea „naturală" / obiectivă ori despre cea subiectivă. Adică despre un referent real sau despre o reprezentare psiho-mentală. „Imaginea" artistică amestecă, în varii proporţii, valoare „estetică" şi valoare „informativă" [360]. În arte, iconul e „sugestiv" şi „ambiguu". „Ambiguitatea" rămâne o „proprietate intrinsecă, inalienabilă" a mesajului „poetic"[361]. Jakobson refuză asimilarea iconului artistic la semnele „fără funcţie informativă". În semnul artistic –

357 În termenii lui Moeschler şi Reboul. *V. infra*.

358 *Cf.* A. Reboul, J. Moeschler, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l' énoncé à l'interprétation du discours*, pp. 135-136.

359 *Cf.* Ch. S. Peirce, 2.304, „Théorie des signes: la sémiotique", in *Ecrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, p. 139.

360 Un text estetic „conţine un *real semantic* prin care reprezintă o lume extraverbală sau întemeiază o lume proprie" (*cf.* D. Irimia, *Introducere în stilistică*, p. 34).

361 *Cf.* R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 238.

admite el – funcţia „poetică" prevalează asupra funcţiei „referenţiale". Dar hegemonia „poeticului" nu duce la dispariţia referenţei (denotaţiei). Ci o face ambiguă" [362]. Adică estetic validă. Probabil că în acelaşi sens pot fi înţelese concluziile lui Werner Hoffmann: artistul tinde să schimbe imaginea fenomenelor empirice într-o configuraţie acauzală; formele artistice nu sunt „reproduse", ci „inventate"; artistul nu oferă „imagini percepute", ci „imagini reprezentate" [363]. Opoziţiile lui Hoffmann (imagini „reproduse"/ „inventate", imagini „percepute"/ „reprezentate") sunt reductibile la relaţia dintre două categorii de semne. În prima, *representatum* este un referent. A doua trimite la reprezentări psiho-mentale. Nu complicăm aici discuţia cu nişte consideraţii despre subiectivitate în „percepţie" şi „reprezentare".

Multipla referenţă şi pluralitatea reprezentării psiho-mentale la care trimite iconul artistic explică natura lui „ambiguă" (Jakobson) şi „conotativ"-„sugestivă" (Eco). În orice moment, o valoare semantică actualizată le pune în umbră pe celelalte ale aceluiaşi semn. Dar nu le suprimă. Ele rămân valori virtuale, prinse într-un sistem (verbal sau nonverbal). Înscrierea lor într-o anume izotopie discursivă favorizează o semnificaţie. Dar nu anulează posibilitatea de existenţă a celorlalte, ancorate în izotopiile discursive alternative [364].

362 *Ibid.*

363 *Cf.* W. Hoffmann, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, p. 100.

364 Altfel spus, distingem aici între funcţia pe care semnul o are într-un sistem (de tip *langue*, în particular nonverbal) şi funcţia pe care acelaşi semn o are în actul concret al folosirii sale (de tip *parole*). Reperându-le

Procedee abstractive. „Optica subiectivă" a coregrafului (Robinson) şi „conştiinţa interpretantă" (Peirce)

Valoarea „informativă"/ „referenţială" [365] a semnelor artistice este inevitabil ocultată de nişte *„transformări"*: operaţii de *„selecţie, simplificare, interpretare"* [366]. „Interpretarea" are, aici, un sens asimilabil conceptului omonim al lui Peirce. Semnul artistic are drept obiect un referent „real" sau o „reprezentare mentală". Semn el însuşi, iconul artistic este, totodată, interpretantul posibil al unui alt semn [367]. „Interpretarea" multiplă este garantată de pluralitatea „conştiinţelor interpretante".

Peirce defineşte semnul (*representamen*) ca fiind „ceva ce, pentru cineva, ţine locul a ceva sub un anume raport sau într-o anumită calitate. El se adresează cuiva, creează adică în mintea acelei persoane un semn echivalent sau poate un semn mai dezvoltat". Semnul astfel creat este un *„interpretant* al primului semn". Un semn ţine locul obiectului, dar nu sub toate aspectele, ci „prin referinţă la un fel de idee". Aceasta e *„fundamentul* representa-

în domeniul verbalului, lingvistul Eugen Coşeriu numeşte cele două aspecte funcţionale ale semnului „funcţie de reprezentare" şi respectiv, „funcţie de denotare". Prima este o funcţie a limbii, iar cea de a doua, o funcţie a mesajului (*cf.* E. Coşeriu, „Limbajul poetic", în vol. *Prelegeri şi conferinţe*, pp. 247 §. u.).

365 *V. supra.*

366 *Cf.* M. Wallis, *op. cit.*, p. 492.

367 Acestea din urmă aparţin unor semiotici prime, ce aşteaptă o explicitare/ interpretare printr-un proces – teoretic nelimitat, susţine Peirce – de semioză.

menului" [368]. Aşadar, orice *representamen* implică trei factori: fundamentul, obiectul şi interpretantul. Semnul e, înainte de toate, „un semn *în relaţie cu* un gând oarecare, care îl interpretează". În al doilea rând, este „semn *pentru* un obiect oarecare, cu care este echivalent în gândul respectiv". În al treilea rând, e semn *„într-o privinţă* sau calitate oarecare, ce îl pune în relaţie cu obiectul său" [369]. Pentru Saussure, relaţia de semioză este dată de *sistem*. Ea e oferită ca atare utilizatorului. Însă la Peirce, rolul *conştiinţei interpretante* este capital în generarea semnificaţiilor (şi a „interpretanţilor").

*

Coregraful – observă Jacqueline Robinson – modifică „într-un sens ori altul o experienţă sau o imagine, (...) aşa încât să reiasă un aspect particular, în funcţie de optica subiectivă aplicată" [370]. Artistul „interpretează" (peircean) lumea. Semnele lui sunt „interpretanţii" unor „semiotici prime": „realul" sau reprezentarea mentală. *„Optica subiectivă"* (despre care vorbeşte Robinson) e, de fapt, cea a *„conştiinţei interpretante"* peirceene. Obiectul său ţine de ceea ce Merleau-Ponty şi Rudolf Laban numesc *„gândire motrice"* [371]. *„Imaginea* sau *senzaţia interioară* percepută de creator înainte de a fi încarnată nu este o imagine în sensul unei ilustrări, ci în acela al

368 *Cf.* Ch. S. Peirce, 2.228, „Théorie des signes: la sémiotique", in *I*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, p. 120.

369 *Cf.* Ch. S. Peirce, 5.283, *op. cit.*

370 *Cf.* J. Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, p. 79.

371 Sau gândire „în termeni de mişcare".

cristalizării unei experienţe trăite sau imaginate“ [372]. Prin „transformare“ – „selecţie, simplificare, interpretare“ –, semnul îşi manifestă obiectul. Ceea ce devine posibil prin mijlocirea unui interpretant. Acesta depinde de competenţele interpretului: de limbaj şi generale/ enciclopedice. Aceste „transformări“ se leagă de un *savoir-faire* pe care Robinson îl numeşte generic *abstractizare*. Şi pe care îl explicitează ca fiind un procedeu inerent cristalizării oricărei structuri formale. „Reducere a experienţei la esenţial“, modalităţile de „abstractizare“ decurg dintr-un punct de vedere al *interpretului* (coregraf sau dansator). Pe Robinson o interesează procedeele de „abstractizare“ numai ca mijloace de creaţie artistică. Însă Peirce vede în „observaţia abstractivă“ modul specific de manifestare a oricărei „inteligenţe ştiinţifice“. Adică „al unei inteligenţe capabile de a învăţa prin experienţă“ [373].

372 *Cf.* J. Robinson, *op. cit.*

373 *Cf.* Ch. S. Peirce, 2.227. Similar, de pe poziţia unui psiholog al artei, Rudolf Arnheim înţelege „abstractizarea“ ca fiind un procedeu general de reprezentare artistică, manifestat gradual, între extrema mimetismului şi aceea a nonmimeticului. Un pictor, de pildă, poate „copia înfăţişarea lumii materiale cu fidelitatea meticuloasă a tehnicii *trompe l'oeil* sau, ca Mondrian şi Kandinsky, poate utiliza figuri total nonmimetice, care reflectă experienţa umană prin expresii vizuale şi relaţii spaţiale pure“ (*cf.* Rudolf Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală*, p. 152). O tipologie a proceselor abstractive, formulată de către Al. Graur, îi serveşte lui Solomon Marcus pentru o circumscriere larg semiotică, generalizantă a acestei categorii de fenomene care ating domeniul verbalului, dar îl depăşesc. Al. Graur deosebeşte două aspecte ale abstractizării: i) abstractizarea constă în „eliminarea trăsăturilor individuale, neesenţiale ale unei serii de obiecte sau fenomene şi alegerea a ceea ce este comun şi esenţial“ (adică – glosează Solomon Marcus – „introducerea unei sau unor relaţii de echivalenţă“); ii) abstractizarea (într-o accepţie care n-o mai intersectează pe cea anterioară) poate fi ilustrată de „pierderea caracterului motivat al cuvintelor“, ceea ce înseamnă „abstractizare de un tip special, întrucât nu e legată de generalizare“ (*cf.* Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*, Editura Academiei, Bucureşti, 1960, pp. 219-226.).

Solomon Marcus defineşte, (numai) aparent paradoxal, *demotivarea* pe baza repetabilităţii motivării înseşi: procesul „demotivării cuvintelor“ este – consideră cercetătorul – „un lanţ de *motivări succesive*, prea lung pentru a se mai putea sesiza legătura dintre capetele lanţului. Fiecare verigă a acestui lanţ măreşte cu un pas distanţa dintre motivarea iniţială“ [374] a semnului şi interpretarea pe care i-o dă un utilizator ulterior. „Gradul de abstracţie“ [375] al unui semn poate fi evaluat „prin lungimea lanţului de motivări succesive care îl leagă de motivarea sa iniţială“ [376]. Deşi Solomon Marcus se referă iniţial la semnul verbal, remarcele de mai sus sunt deopotrivă

374 Cf. Solomon Marcus, „Structura proceselor de abstractizare din lingvistica modernă“, in ***, *Probleme de lingvistică generală*, vol. VII, p. 73.

375 Prin „grad de *abstractizare*“ – lămureşte Solomon Marcus – „noi înţelegem astăzi, chiar dacă acest lucru nu este spus în mod explicit, gradul de *depărtare* faţă de fenomenele direct observabile“ (*op. cit.*, p. 73). „Gradul de abstractizare al unui concept sau al unei teorii“ este „dependent de un element relativ convenţional, privind modul în care alegem punctul de plecare al abordării noastre“ (*op. cit.*, p. 74). Acest „punct de plecare“ în evaluarea gradului şi a modului de „abstractizare“ a „limbajului“ coregrafic (contextual variabil) poate fi legat de orizontul mental al unei societăţi. Epoci şi mentalităţi distincte au determinat modalităţi diferite de codificare estetică a semnelor coregrafice: baletul academic este produsul Franţei clasice şi absolutiste (încorsetate de principiul centralismului în politică şi de tirania regulilor în estetică); dansul modern, o alternativă programatică la academismul coregrafic, se naşte în America începutului de secol XX; câteva decenii mai târziu, dansul postmodern este, la rându-i, produsul unui conjuncturi sociale, intelectuale şi artistice specifice.

376 *Ibid.*

aplicabile semnelor nonverbale. Cercetătorul îşi încheie raţionamentul printr-o generalizare. Sub incidenţa ei intră semnul coregrafic [377]. „Abstractizarea" şi „demotivarea" sunt relevante pentru „un proces semiotic de o deosebită amploare, în cadrul căruia semnele *iconice* şi semnele *indiciale* (deci toate semnele *motivate*) intră într-o mişcare – probabil ireversibilă – care le transformă în semne *simbolice*" [378]. Nu altfel se întâmplă cu „limbajul" dansului. O observaţie a lui Rudolf Laban confirmă indirect *inevitabilitatea proceselor de transformare abstractivă a semnelor coregrafice*. Figurile din baletul clasic – spune el – au pierdut semnificaţiile originare ale acţiunilor din care provin. Însă ele păstrează o „înrudire expresivă" cu acestea. „*Simbolizează* aceleaşi elanuri profunde, dar fără a le *semnifica*" [379]. (Remarca acoperă şi alte genuri.) Cred că pe traseul „lanţului" abstractiv, o semnificaţie, la un moment dat, e un ecou difuz („simbolic") al semnificaţiei iniţiale (eventual, denotative). Semnul coregrafic implică, aşadar, (re)semantizarea sa în *cotextul* particular al fiecărei compoziţii coregrafice. Şi, de asemenea, o (re)semantizare în *contextul* fiecărei epoci şi societăţi. Aceasta dublează procesul abstractiv al desemantizării/ „demotivării".

Semnul coregrafic se constituie ca o „abatere" – *écart* retoric – faţă de manifestările kinezice uzuale. Adică

377 Acesta e obţinut prin interferenţa iconului, indicelui şi simbolului – în accepţia peirceană. Sau prin sincretismul funcţional al simptomului, semnalului şi simbolului – în accepţiile pe care Bühler şi, apoi, Coşeriu le conferă acestor termeni.

378 *Ibid.*

379 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 124.

prin reorganizarea sau „distorsiunea" lor sugestivă: „exagerare" sau „idealizare" [380]. Această deviere înseamnă „exploatare *emfatică* a unei aparenţe sensibile, determinată nu de dorinţa de a reproduce modelul, ci de *a semnifica o funcţie* sau un aspect al acestuia" [381]. Fiecare stil [382] are propriile modalităţi de „distorsiune". Fiecare tehnică „prescrie felul în care se redau cel mai bine trăsăturile unui obiect" [383]. Acelaşi prototip „se poate reflecta într-o infinitate de reprezentări la fel de valide" [384]. Stilul lui Mary Wigman valorifică îndeosebi desenul coregrafic al spaţiului. Martha Graham, o polaritate tensivă: încordare/ destindere. Doris Humphrey, opoziţia echilibru/ dezechilibru, cădere/ revenire [385].

Teoria clasică indiană deosebeşte patru *vrittis:* patru moduri în care mişcarea poate fi „stilizată". E vorba de *kaiseki* (modul sau stilul „graţios", frecvent în dans), *arbhati* (stil „energic"), *satavati* (stil „grandios"), *bharati*

380 *Cf.* J. Robinson, *I*, p. 79.

381 *Cf.* Cl. Lévi-Strauss, *Mitologice. Crud şi gătit*, p. 413.

382 De pildă, cele cinci poziţii ale baletului clasic, maniera de dans *à l'ancienne* a Isadorei Duncan (nostalgie a corpului abandonat mişcării, eliberat de constrângerea impusă de recuzita incomodă şi de şabloanele mişcării academice), stilurile dansului clasic indian (cu mişcarea codificată a periferiilor majore – *anga* – şi a periferiilor minore – *upanga* – şi cu sintaxa aflată la baza unor structuri canonice precum *chari*, *karana*, *khanda*, *mandala*, *pindibandha*).

383 *Cf.* R. Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală*, p. 147.

384 *Ibid.*, p. 149.

385 Dansatorul „îşi construieşte interpretarea din senzaţii de tensiune şi relaxare, pe simţul echilibrului, care diferenţiază stabilitatea trufaşă a verticalei de aventurile pline de risc ale fandărilor şi căderilor" (*ibid.*, p. 398).

(reprezentare verbală, rar valorificată în dans) [386]. *Kathakali* – din repertoriul clasic [387] – se individualizează prin câteva elemente. În nici una dintre celelalte şcoli indiene, nu e solicitat în aşa măsură întregul corp – sistemul osos, musculatura, muşchii feţei [388] –, precum în *Kathakali* [389]. Pe baza ornamentelor ceramice din a doua jumătate a secolului al V-lea î. Hr., M. H. Delavaud-Roux identifică un anume „manierism" în dansul dionisiac masculin, executat de *Kômastes* şi *Satyri*. „Manierismul" e, aici, o formă particulară de „stilizare" [390]. În Corint, Atica, Laconia, Beoţia, Grecia de est, erau răspândite, aşa cum atestă ceramica epocii, o serie aparte de dansuri masculine, legate de adorarea lui Dionysos. În ciuda

386 *Cf.* K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, p. 7.

387 Dansul indian clasic s-a dezvoltat în perioada medievală (cca. 1300--1800). El cunoaşte astăzi mai multe „şcoli"/ stiluri: *Bharatanatyam*, *Kathakali*, *Manipuri*, *Orissi*, *Kathak*. În temă şi conţinut, dansul indian a fost influenţat de dezvoltarea tradiţiilor literare, asupra cărora s-au repercutat schimbările de orientare religioasă.

388 Spre deosebire de alte şcoli clasice indiene, mişcările muşchilor faciali sunt aici de mare însemnătate. Deplasându-se, dansatorul descrie pătrate şi dreptunghiuri. Genunchii sunt întorşi în afară şi spre deosebire de alte stiluri clasice (de exemplu, *Bharatanatyam*), distanţa dintre tălpi rămâne constantă. Mâinile şerpuiesc în formă de opt, însoţite de mişcări ale ochilor. Sprâncenele, pupilele, pleoapele sunt extrem de mobile.

389 *Cf.* K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, pp. 27-28.

390 Reconstituit pe baza documentelor iconografice, repertoriul dionisiac masculin includea: tropăituri şi loviri cadenţate ale solului cu picioarele, ghemuiri, salturi de diferite tipuri, gestul de a întinde lateral un picior, cu o rotaţie în exterior, asemenea balerinilor clasici. Salturile se realizau în diferite moduri: fie întinzând un picior, fie atingând spatele cu picioarele, fie salt orizontal – a recădea pe piciorul aruncat înainte – cu sau fără rotire (*cf.* M. H. Delavaud-Roux, *Les danses dionysiaques en Grèce antiqu*e, p. 111).

unor variaţii regionale, ele sunt o clasă unitară [391]. Simbolistica lor e arhaică, deşi tehnica li s-a desăvârşit treptat. Îndeosebi două elemente le conferă profilul specific: arcuirea neobişnuită a corpului şi accesoriile ce supradimensionează posteriorul. Din acest motiv, protagoniştii lor sunt numiţi „dansatorii rotofei" [392]. Figuri asemănătoare sunt confirmate – de izvoare scrise sau iconografia ceramică – în dansurile cu arme. În dansul Cureţilor: salturi, frământarea zgomotoasă a pământului, paşi pe loc. Toate acestea, însoţite de lovirea asurzitoare a săbiilor de scuturi [393]. Pe câteva le întâlnim până azi, în dansul

391 Primele reprezentări ceramice ale dansurilor dionisiace provin din Corint şi datează din secolul al VII-lea î.Hr. Începând din veacul următor, ele se vor răspândi în restul Greciei (*cf.* M. H. Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 56).

392 În textul francez, *les danseurs rembourrés* (cf. M. H. Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 56). Vocabularul lor coregrafic prezintă, de asemenea, două trăsături definitorii: predominanţa salturilor şi realizarea figurilor coregrafice prin păstrarea contactului maxim al tălpilor cu solul. Inventarul de figuri cuprinde tropăituri, paşi săriţi, salturi începute pe ambele picioare şi încheiate pe unul, salturi angajate pe un picior şi finalizate pe două, salturi alternative de pe un picior pe altul ori într-un picior. Examinând documente ceramice, Delavaud-Roux constată aerul oarecum greoi al acestor exerciţii, urmare firească a accentuării ritmice a salturilor abia la aterizare (*ibid.*, p. 61). Contemporan cu reprezentarea satirilor „umflaţi" de pe ceramica grecească şi foarte asemănător ca aspect cu ei este zeul dansator Bes al vechilor egipteni – „grotesc, grimasant şi steatopigic", după cum îl caracterizează Bourcier (*cf.* P. Bourcier, *Histoire de la danse*, t. I, p. 20). Sesizarea acestei similitudini rămâne, însă, pentru Bourcier sub semnul întrebării: „influenţă sau coincidenţă?" (*ibid.*).

393 Consultând iconografia ceramică, Delavaud-Roux observă că poziţiile dansatorilor sunt de aşa natură, încât se poate trage concluzia, în acord cu mitul explicativ (*v. supra*), că dansatorii nu loveau în acelaşi timp cu săbiile în scuturi, ci „alternativ, ca să nu fie nici un moment de linişte" (*cf.* Delavaud-Roux, *Les Danses en armes...*", p. 46).

popular [394]. Vocabularul coregrafic dionisiac era îmbogăţit de o componentă gestuală [395]: lovirea gambei sau unui/ ambilor genunchi cu mâna [396], gesturi apotropaice. În drama satirică, adăugată de autorii antici la o suită de trei tragedii, exista un *cod gestual* care să permită identificarea fiecărui personaj în parte. Acesta completa măştile pe care le purtau actorii şi coreuţii.

*

Concurenţa procedeelor propriu-zis *mimetice* cu cele *sugestive* (de *evocare*) stă la baza dansului clasic indian [397]. Principiile tehnicii de dans reglementează, totodată, drama clasică. Ele sunt în număr de trei: principiul modurilor de reprezentare (*dharmis*), al stilurilor (*vrittis*) şi al celor patru tipuri de interpretare (*abhinaya*). Primul îşi subsumează două aspecte: *lokadharmi* (modul realist, folosit în drama propriu-zisă) şi *natyadharmi* (modul stilizat, întrebuinţat ocazional în dramă şi cu precădere în dans) [398]. În *natyadharmi*, prevalează principiul sugestiei, nu acela al imitaţiei. Stilizarea e inevitabilă, câtă

394 De pildă, unele elemente întâlnite în anticul dans *pyrrhic* (ritmul în trei timpi, salturile războinice) se întâlnesc şi astăzi în dansuri populare din Creta şi Laconia, numite *pyrrhichis* (*cf.* P. Bourcier, *Histoire de la danse*, t. I, p. 38), iar în dansul indian există încă o adevărată tehnică a lovirii pământului cu picioarele.

395 Gesturi cu finalitate practică (de pildă, ridicarea braţelor, în vederea efectuării unui salt), gesturi impuse de folosirea unor accesorii (un vas pentru vin, *skyphos*, de exemplu), atingerea propriului corp de către dansator (lovirea genunchilor, a gambei sau tălpii).

396 *Cf.* M. H. Delavaud-Roux, *Les Danses dionysiaques…*, p. 61.

397 K. Vatsyayan distinge, în acest sens, ceea ce el numeşte „principiul *mimetic*" şi, respectiv, „principiul *evocării*" (*cf.* K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, pp. 12-13).

vreme situaţii, experienţe şi emoţii se cer exprimate prin gesturi. În *natyadharmi*, chiar şi lacrimile sunt desemnate mai degrabă prin gestică decât prin mimarea plânsului real. Gesturile mâinilor focalizează expresia coreo-dramatică. Vatsyayan distinge, în gesticulaţie, mişcări „pur imitative" şi mişcări „sugestive" [399]. Opoziţia lui Vatsyayan este, în esenţă, reductibilă la aceea – anterior discutată – dintre funcţia „informativă" (sau „referenţială") şi cea „sugestivă". În India, dansul – cea mai complexă dintre artele ce au înflorit vreodată acolo, legată genetic şi tematic de celelalte – se înfăţişează felurit: dans pur (*nritta*), dans dramatic (*natya*) şi gesticulaţie produsă pe un fond muzical, însoţit de cuvinte cântate (*nritya*).

Aşadar, în dansul clasic indian, criteriul *iconicităţii* permite departajarea a două tipuri de discurs: pe de o parte, *natya* şi *nritya*, iar pe de altă parte, *nritta*. Adesea, dansul cu mimică şi gesticulare e numit *angika-abhinaya* sau doar *abhinaya* [400]. Dansul pur (*nritta*) e non-mimetic şi sculptural: „o înlănţuire de postùri simbolice, extrem de stilizate". Aşa încât *nritta* nu e numai o tehnică de a reda ritmul (*tala*) prin mişcări fără semnificaţie teatral-mimetică. Este şi una de a proiecta „postùri specifice în cadrul unui ciclu ritmic dat" [401]. Deosebirea pe care o fac tratatele indiene între „dans *pur*" (non-mimetic) şi

398 Prin jocul mâinilor, „Universul poate fi înţeles; cele şapte lumi, oceanele, râurile, fiinţele umane şi animalele pot fi reprezentate" (*cf.* K. Vatsyayan, *op. cit.*, pp. 6-7).

399 *Ibid.*, p. 12.

400 *Ibid.*, p. 8

401 *Ibid.*

dans *mimic-teatral* (*abhinaya)* o regăsim în vechiul dans grecesc. Fără a fi, însă, acolo, teoretizată ca atare. Ceramica antică îi înfăţişează, printre *comestis* [402], pe „dansatorii rotofei" [403]. Ei se remarcă, am văzut deja, prin particularităţi kinezice şi de recuzită. Iar dansurile lor se grupează în două categorii: *tematic* (vânătoare, luptă, isprăvi ale lui Hercule etc.) şi „dans *pur*" [404].

402 Participanţii la ritualul/ banchetul dionisiac.

403 *V. supra, les danseurs rembourrés.*

404 *Cf.* M. H. Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 62. În privinţa primei categorii, se poate să existe destul de puţine legături între mişcarea de dans şi subiectul ei.





Fig. 1-2 „Topică" afectivă (*Esmeralda*[1])



Fig. 3 „Drag",

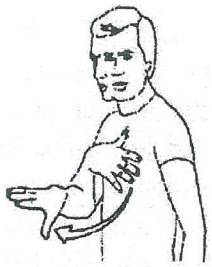


Fig. 4 „A nu iubi",



Fig. 5 „A iubi",

în codul francez al persoanelor surdo-mute[2]



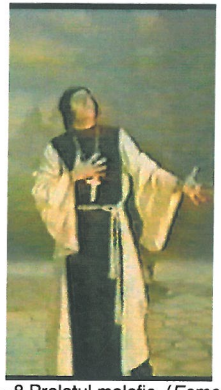




Fig. 6 - 8 Prelatul malefic (*Esmeralda)*

1 Coregrafie de I. Perro, după Marius Petipa, pe muzică de C. Pugni. Spectacol la Teatrul de Stat din Petersburg, înregistrare din 1994.

2 Cf. D. Bouvet, *Le Corps et la métaphore dans les langues gestuelles*, Paris, l'Harmattan, 1997.



Fig. 9 „Bine“,



Fig. 10 „Rău“

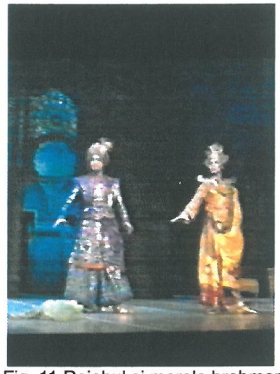


Fig. 11 Rajahul și marele brahman: sentință capitală (*Baiadera*[3])

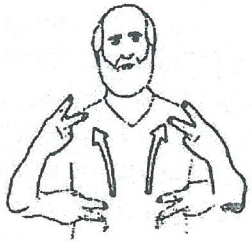


Fig. 12 „Viață“ în codul francez al persoanelor surdo-mute[4]



Fig. 13 „Moarte“

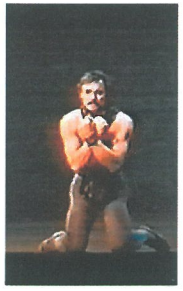


Fig. 14 Dans cu lanț *Spartacus*[6](1)



Fig. 15 „A oprima“[5]



Fig. 16 Dans cu lanț: *Spartacus* (2)

3 Spectacol la Opera Națională din Paris: coregrafie de Rudolf Nureev, după Marius Petipa, pe muzică de Ludwig Minkus.
4 Cf. D. Bouvet, *op. cit.*
5 *Ibid.*
6 Coregrafie de Yuri Grigorovici, pe muzica lui Aram Haciaturian – spectacol la Teatrul Mare din Moscova (înregistrare din 1975).

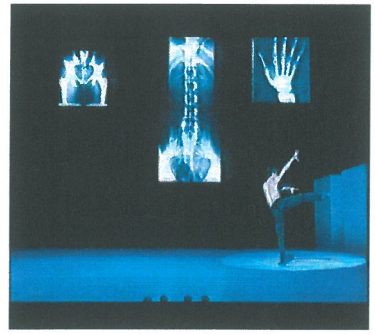


Fig. 17 Scena radiografiilor (*Ballet for life*[7])

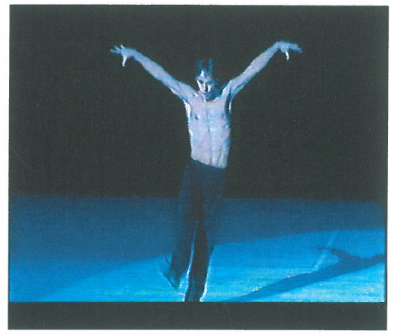


Fig. 18 Zbor eșuat (*Ballet for life*)

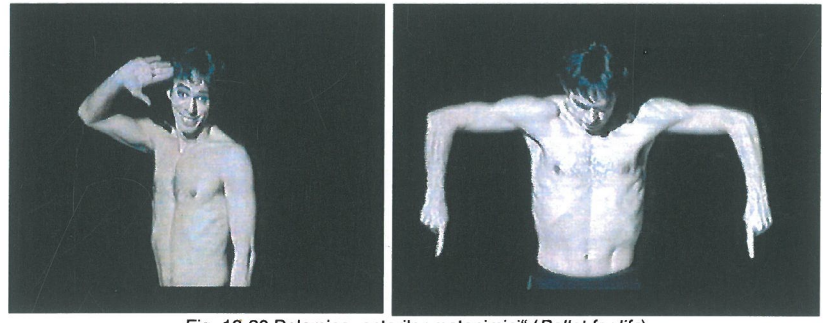


Fig. 19-20 Polemica „actorilor metonimici“ (*Ballet for life*)



Fig. 21 Veleități de poet, la Curtea miracolelor (*Esmeralda)*

7 Coregrafie de Maurice Béjart.

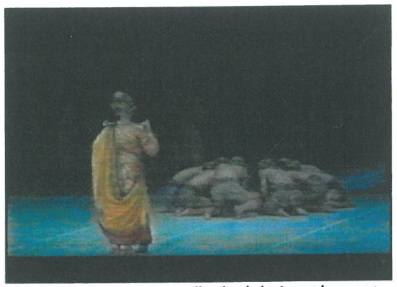


Fig. 22 Brahman şi credincioşi, la templu



Fig. 23 Brahman şi baiadere

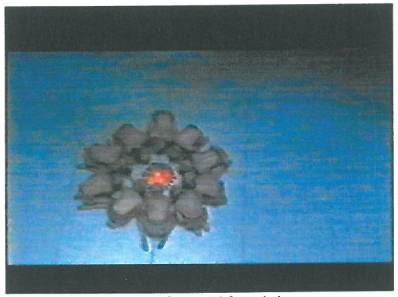


Fig. 24 Credincioşi în jurul focului sacru

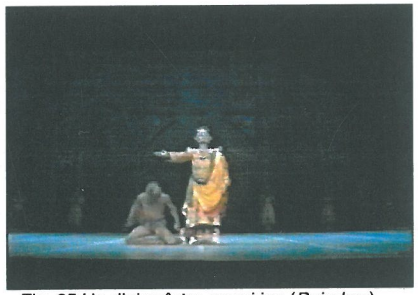


Fig. 25 Un dialog între sus şi jos (*Baiadera*)



Fig. 26 Dialog ratat: braţe întinse, capete întoarse (*Baiadera*)



Fig. 27 Phrigia: Soliloc (baletul *Spartacus*)



Fig. 28 Apărare şi (auto)culpabilizare: *Spartacus*

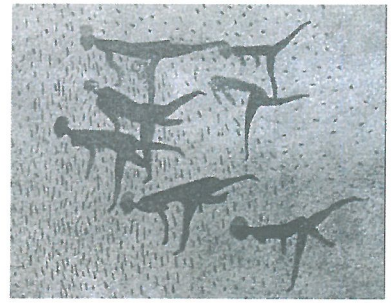


Fig. 29[9] „Balerine" preistorice (reprezentare rupestră, Niger)

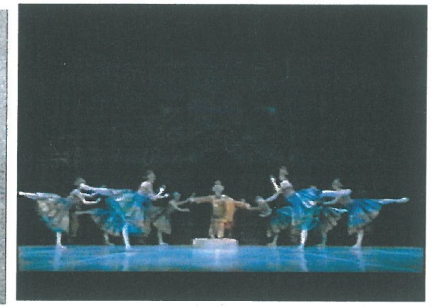


Fig. 30 Dansatoare la templu (*Baiadera*)

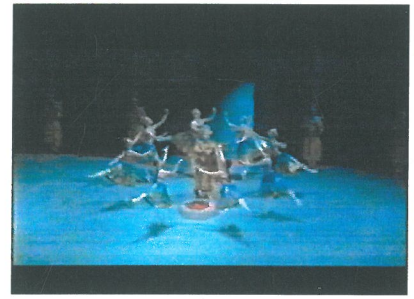


Fig. 31 *Lex orandi*: dans sacru (*Baiadera*)

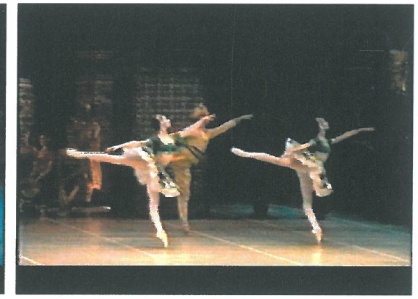


Fig. 32 Banchet la curte (*Baiadera*)



Fig. 33 Logodnă regală: omagiul *Baiaderei*

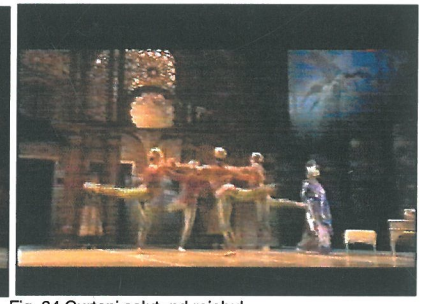


Fig. 34 Curteni salut=nd rajahul

9 Fig. 29 – 34 şi fig. 37 ilustrează (ceea ce am numit) un fenomen de *omokinezie*, prin analogie cu *omonimia* verbală: aceeaşi expresie kinezică, dar în contexte şi cu semnificaţii diferite. Fenomenul este – credem – relevant pentru o *pragma-semantică a nonverbalului*, care îşi aşteaptă încă fundamentarea teoretică. Lucrarea noastră se ocupă de aşa ceva, dar, evident, nu epuizează – nici nu şi-a propus – o problematică at=t de largă.

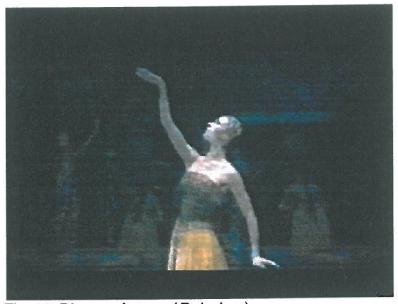


Fig. 35 Binecuvântare (*Baiadera*)

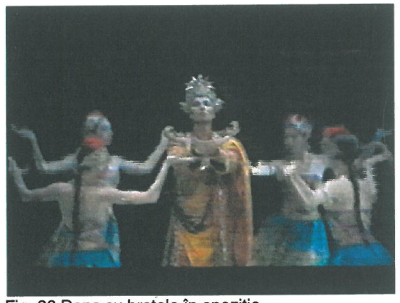


Fig. 36 Dans cu brațele în opoziție simetrică[10] (*Baiadera*)



Fig. 37 Desemantizare[11] (*Ballet for life*)



Fig. 38 Ariel (*Furtuna*[12])





Fig. 39 – 40 Adjuvanții lui Prospero (*Furtuna*)

10 Gest de *captatio benevolentiae*, adresat zeilor (cf. P. Bourcier, *Histoire de la danse*, t. I, pp. 21 – 22).

11 Fenomenul – în raport cu procesul invers al *resemantizării* – este explicat în capitolul *Ludus sacer, ludus aestheticus. Stilizare, "manierism" și "teatralizarea" coregrafiei rituale.*

12 Spectacol realizat de Compania de Balet a Teatrului "Oleg Danovski" din Constanța: coregrafie de Sergiu Anghel, după *The Tempest* de William Shakespeare.



Fig. 41 Caliban, „duhul greoiului" (*Furtuna*)

6. Jocul de puzzle. „Dezarticularea" semio-morfologică

„O unitate artistică nu trebuie neapărat să coincidă cu obişnuita unitate a obiectului respectiv." *(R. M. Rilke)*

Utilitatea şi limitele unui concept

În mişcare, contribuţiile parţiale ale „actorilor" corporali converg spre un „proiect de ansamblu" [405]. Pentru a-l studia, Greimas propune, ca algoritm, „dezarticularea morfologică" sau, mai degrabă, semio-morfologică. Ea constă în delimitarea „unităţilor" („segmentelor" corporale) pertinente pentru o semiologie a dansului. Prin destructurare descriptivă, corpul se înfăţişează ca un „ansamblu de *actori metonimici* (braţ, picior, cap, trup etc.)" Aceştia acţionează „oarecum prin procură, fiecare în spaţiul său parţial, în numele unui actant" [406]. Astfel, discursul corporal e dramatizat. Multiplicitatea eterogenă a actorialităţii se subordonează la coerenţa unei scheme actanţiale [407]. (Ultima e relevantă pentru ceea ce Greimas

405 *Cf.* A. J. Greimas, *Despre sens*, p. 75.
406 *Ibid.*, p. 73.
407 Ne oprim asupra conceptelor de *actor* şi *actant* într-un capitol următor.

numeşte – cum am văzut – „proiect de ansamblu"). Dialogul „actorilor metonimici" poate fi polemic sau contractual/ cooperativ. Un exemplu simplu de „dialog" polemic: corpul se deplasează înainte, capul se întoarce în urmă, iar braţele se întind înapoi. Eventual, către un partener de scenă, (de) care se îndepărtează.

Utilă analizei, „dezarticularea morfologică" se loveşte, totuşi, de un impediment. E semnalat de Saussure cu privire la limbajul verbal: delimitarea unităţilor elementare. Greimas admite, aici, variaţii determinate de specificul cultural. „Dezarticularea morfologică" nu este – ne lămureşte el – „un dat imediat şi evident. Ca orice diviziune a corpului în organele lui componente, ea este, în acelaşi timp, *naturală* şi *culturală*" [408]. Corpul e diferit valorizat, după potenţialul semantic şi motrice al constituenţilor săi: de la baletul academic la *(post)modern dance*, de la baletul occidental la stilurile clasice indiene, de la dansul folcloric la cel „de societate", de la chermeză la sala de spectacol.

Pentru Isadora Duncan, *plexul solar* e – cum spune – „lăcaşul corporal" al „sufletului" şi releul unde impulsul interior e transpus în mişcare [409]. *Torsul* e, crede ea, centrul motor şi vizual al mişcărilor de dans [410]. Pe urmele Isadorei, coregrafi moderni vor considera torsul şi *pelvisul* „centre" kinezice. După Rudolf Arnheim, dansul centrat pe tors îl înfăţişează pe interpret ca pe „un copil al naturii". Mişcarea izvorăşte din tors: acţiunea (îi) apare dirijată de „funcţiile nervoase *vegetative*, nu de capacităţile cognitive ale intelectului" [411]. Se mişcă întregul corp, nu numai actori izolaţi, precum capul şi gâtul sau mâinile: astfel, centrul acţiunii de dans (torsul) şi centrul de control psiho-somatic (situat în cap) rămân distincte [412]. Deşi coordonată de sistemul nervos central, mişcarea pleacă atunci – observă Arnheim – din „centrii ei vizibili, motori, situaţi în tors" [413], nu de la nivelul capului şi gâtului. E o lecţie capitală, asupra căreia a insistat Isadora Duncan, ca dansatoare şi pedagog. Uneori, interpretul se dispensează de restul corpului, folosind, ca instrument de expresie, numai *mâinile*. Aşadar, se poate dansa, ca indienii, şezând. Acestea sunt nişte „naraţiuni"/ reprezentări cu joc de mâini. Iar *capul* şi *faţa* acompaniază.

408 *Ibid.*, p. 74.

409 *Cf.* J. Martin, „Isadora Duncan and Basic Dance", in P. Magriel (ed.), *Nijinsky, Pavlova, Duncan*, p. 5.

410 *Cf.* R. Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală*, p. 396.

La rampă, „actorii metonimici"

Teoria dansului clasic indian postulează transmiterea mişcării de-a lungul a două axe paralele, simetrice faţă de verticala centrului de greutate. Pe ele, se află câteva noduri motrice: genunchiul, şoldul, umărul. Pe articulaţia gâtului, pivotează mişcările capului. Pe ambele axe,

411 *Cf.* R. Arnheim, *op. cit.*, pp. 396 - 397. Aşa cum remarcă Arnheim, în sculptură, tema compoziţională poate fi dezvoltată „din centrul torsului, rămânând uneori limitată la un tors fără cap şi fără membre" (*ibid.*).

412 Unele manifestări mimice şi gestice (precum expresia feţei, întoarcerea capului într-o direcţie ce suscită interesul, deplasarea lui verticală sau orizontală) sunt, pentru Arnheim, indicii că acţiunea este coordonată de sistemul nervos central, la nivelul capului (*ibid.*).

413 *Cf.* R. Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală*, p. 396.

mişcarea se propagă spre componentele „minore" (*upanga*) – sprâncene, pleoape, pupile, nas, buze, bărbie – şi spre cele „majore" (*anga*): cap, piept, coaste, şolduri, coapse, braţ, picioare [414]. O coregrafă contemporană, Jacqueline Robinson, încearcă, din perspectivă occidentală, exerciţiul „dezarticulării" semio-morfologice. Şi obţine, în linii mari, acelaşi rezultat, îndeosebi în ce priveşte releele motrice. Ea ignoră semnificativ – posibil, din nevoia de concizie – faţa cu „actorii" ei „metonimici", distribuiţi în roluri mimice. Vechi tratate indiene insistă pe valoarea expresivă a structurii osoase şi a articulaţiilor. Le consideră mai apte decât musculatura să reprezinte *„forma absolută"* [415]. Robinson e pe aproape. Ea semnalează, ca „relee" ale mişcării coregrafice, coloana vertebrală, bazinul, genunchii, capul, articulaţiile [416].

Tratate indiene codifică reprezentarea dramei clasice. Ca parte a ei, dansul „dramatic" (*natya*), gesticulaţia pe cuvinte cântate (*nritya*) şi dansul „pur" (*nritta*). Aceleaşi surse menţionează nişte „acţiuni" scenice (*abhinaya*): *angikabhinaya* (mişcările corpului), *vachika* (expresie verbală, adică muzică şi declamaţie însoţind dansul), *aharya* (costume şi machiaj), *sattvika* (ecouri ale temperamentului şi atitudini involuntare) [417]. Teoria clasică indiană împarte mişcarea scenică în mai multe categorii, după actorii corporali pe care îi solicită. *Angika* [418] pot fi *mukhaja* (mişcări ale feţei, *upanga* [419]) ori *sarira* (mişcări ale corpului, mai puţin faţa, deci *anga*), ori *cheshtakrita* (mişcări ale întregului corp) [420]. Cele din urmă pot fi: *sakha* (frecvente în dans), *ankura* (sporadice), *sucha* (evitate în dans) şi *nritta*. Ultimele sunt specifice dansului „pur": neteatral, neimitativ [421].

Mâinile (*hasta*) participă la două tipuri de discurs: *abhinaya* (dans mimetic) şi *nritta* (dans „pur"). În tratatul *Natyasastra* „mâinile sunt singurii actori corporali ambivalenţi astfel: *nritta-hasta* şi *abhinaya-hasta* [422].

Dansuri dionisiace, practicate de *kômastes* şi *satyri*, apar adesea înfăţişate pe ceramica antică elenă. Studiindu-le, M. H. Delavaud-Roux remarcă o „chironomie bogată, savantă şi complexă", asemenea cu cea indiană (*hasta-mudra*) [423]. N-o întâlnim la adeptele cultului, ci numai la protagoniştii masculini (*kômastes* şi *satyri*) [424]. Un gest frecvent în aceste rituri: mâna ridicată, cu degetele spre cer. El are valoare simbolică, dar şi practică. În timpul *kômos*-ului, erau răspândite exerciţii de echilibru cu vasul de vin (*skyphos*): fie rotiri în jurul acestuia –

414 *Cf.* K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, p. 7.

415 În estetica dramatică indiană, diferitele segmente ale corpului – „actorii metonimici", cum îi numeşte Greimas – şi mişcările asociate lor au fost precizate în funcţie de criteriul „formei absolute", pe care se străduieşte s-o realizeze dansatorul prin propriul lui corp. Musculatura nu poate sugera această *„formă absolută"*, pentru că nu poate „crea cu uşurinţă tipare geometrice. Prin urmare, dansul indian nu are drept fundament al compoziţiei coregrafice musculatura, ci „încheieturile şi structura osoasă ale formei umane" (*ibid.*, p. 9).

416 *Cf.* J. Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, pp. 37-40.

417 *Cf.* K. Vatsyayan, *op. cit.*, p. 7.

418 Termen generic pentru manifestarea corpului pe scenă. *V. supra.*

419 *V. supra.*

420 *Cf.* K. Vatsyayan, *op. cit.*, p. 7.

421 *V. supra.*

422 *Cf.* K. Vatsyayan, *op. cit.*, p. 10.

423 *Cf.* M. H. Delavaud-Roux, *Les Danses dyonisiaques*, p. 108.

424 *Ibid.*

când vasul era aşezat pe sol –, fie a-l cumpăni pe mână sau pe un picior. Performanţa era cu atât mai apreciată cu cât vasul era mai voluminos şi, mai ales, dacă cealaltă mână era ocupată cu un alt obiect (baston) ori ascunsă în veşmânt. Mâna înălţată, cu degetele spre cer, e un gest specific dansului masculin, de celebrare şi petrecere. El se regăseşte atât în probele de îndemânare (cu obiecte auxiliare), cât şi în secvenţele de dans propriu-zis [425]. După Delavaud-Roux [426], asemenea aşezare a mâinilor „suplă, cu degetele uşor depărtate" plasează dansatorii dionisiaci într-un stil „manierist". Ceea ce înseamnă că gesturile rituale vor fi treptat asimilate unui cod pur estetic, privilegiind eleganţa, graţia, virtuozitatea mişcării în detrimentul funcţiei iniţiale.

„Dezarticulare" morfologică şi sintaxă coregrafică. Acţiuni elementare/ derivate

Există nişte „acţiuni"/ gesturi/ postùri fundamentale, care induc – observă Rudolf Laban [427] – semnificaţii specifice. Ele pot ilustra principiul „dezarticulării" [428] semio-morfologice, ca premisă a constituirii semnificaţiilor kinezice.

a) *a privi*

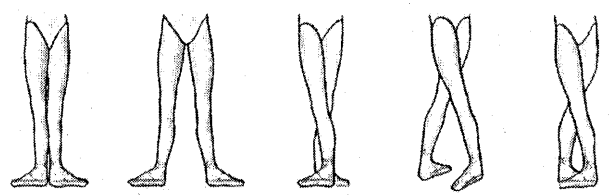
Nu numai ochiul, dar şi alte segmente ale corpului acţionează în funcţie de un centru de interes. Mişcările

425 *Ibid.*
426 *Ibid.*, p. 110.
427 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*.
428 *V. supra*.

capului sunt adesea „motivate" de dorinţa de a îndrepta faţa spre ceea ce ne interesează să privim. Multe expresii gestuale corespund unor figuri nucleare ale conţinutului lingvistic. Acţiunile unor actori corporali (palmă, talpă, stern) pot manifesta acelaşi gest: *a privi*. Palmele şi tălpile „privesc" (sunt orientate) în direcţia obiectului pe care doresc să (şi)-l apropie ori respingă. Variante kinezice ale „privirii" sunt o parte dintre mişcările giratorii ale palmelor, tălpilor, feţei ori sternului. Axa lor de rotire e legată de direcţia privirii. Capul şi toracele „pivotează" în jurul unei axe care trece prin centrul părţii de corp în mişcare. Laba piciorului se roteşte în jurul gleznei, iar palma în jurul încheieturii mâinii sau al cotului.

b) *închis/ deschis*

Când corpul se sprijină pe ambele picioare, ia poziţia *închis* [429] ori *deschis* [430]. Ambele comportă mai multe configuraţii. Dansul academic reclamă o „rotaţie externă extremă". În baletul clasic, configuraţiile canonice sunt astfel:



Cele cinci poziţii fundamentale ale baletului academic

– „talon la talon" ori „talon la vârf", specifice poziţiilor *închise*: I, III, V

– poziţiile II şi IV, considerate *deschise*.

429 Picioarele se apropie.
430 Se îndepărtează.

c) *gesturi „elementare"/ gesturi „derivate"* [431]

Factorii motorii (greutate, spaţiu, timp) definesc *atitudinea* celui aflat în mişcare:

– o atitudine *relaxată/ energică* (în raport cu *greutatea*)
– o atitudine *flexibilă/ lineară* (în raport cu *spaţiul*)
– o atitudine *durativă* (*susţinută*)/ *momentană* (în raport cu *timpul*)
– o atitudine *degajată/ reţinută* (faţă de *fluxul* mişcării) [432].

Reacţia motrice la un stimul exterior poate fi *rapidă* sau *susţinută*. Ultima – insistentă, durativă – conotează o rezistenţă din exterior sau ezitarea subiectului.

A) Reacţia *rapidă* comportă patru *acţiuni* (în termenii lui Laban), adică – ar spune Greimas – nişte „figuri vizuale":

– *„a lovi"* (acţiune *directă* şi *puternică*)
– *„a biciui"* (acţiune *flexibilă* şi *puternică*)
– *„a tapota"* (acţiune *directă* şi *uşoară*)
– *„a vântura/ a desprăfui"* [433] (acţiune *flexibilă* şi *uşoară*).

B) De o reacţie *susţinută* (*durativă*) se leagă alte patru „acţiuni"/ „figuri vizuale":

– *„a presa"* (*direct* şi *puternic*)
– *„a răsuci"* (*flexibil* şi *puternic*)
– *„a luneca"* (*direct* şi *uşor*)

431 Sau, cum spune Laban, *„acţiuni elementare"/ „acţiuni derivate"* (*cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 90). *V.* R. Laban, *op. cit.*, p. 103.

432 *Cf. Ibid.*

433 În traducerea franceză a lucrării lui Rudolf Laban, *épousseter.*

– *„a pluti"* (*flexibil* şi *uşor*).

Laban [434] organizează „acţiunile" corporale – de fapt, dinamica gestualităţii – în două serii: i) acţiuni „elementare" şi ii) „derivate". Le putem considera: i) de tip *kinetologic* (prin analogie cu fonologicul din sistemul verbal) şi ii) de tip *kinetic* (corespunzător foneticului). Vedem în ele nişte unităţi de limbaj gestual, care semnifică mulţumită interdependenţei *langue/ parole* (Saussure) sau *schemă* semiotică/ *uzaj* (Hjelmslev). Chiar dacă Laban nu foloseşte concepte semiotice, e limpede că între i) şi ii) – între „ elementar" şi „derivat"– e un raport *type/ token.*

i) *acţiune elementară*	ii) *acţiuni derivate*
a lovi	a împinge, a înghesui, a înfunda
a biciui	a bate, a şfichiui, a zvârli
a tapota	a înţepa, a scutura
a vântura/ desprăfui	a pălmui, a frunzări
a presa	a strivi, a tăia, a strânge
a (ră)suci	a deşira, a smulge
a (a)luneca	a netezi, a lustrui, a freca
a pluti	a împrăştia, a mângâia

Ca atare sau remaniate, ambele serii ilustrează posibilitatea de a reduce substanţa diversă (*kinetică*) a gestualităţii la un corpus invariant (*kinetologic*) de figuri minimale. Cele opt acţiuni de pe coloana din stânga sunt, de fapt, „figurile" unor mişcări fundamentale. Prin

434 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*

ultimele, îşi găsesc o expresie comună atât nişte conţinuturi mentale şi emoţionale, cât şi unele activităţi cotidiene [435].

d) *a concentra/ a dispersa*

Atitudinile corpului provin – nu numai în dans – din două acţiuni fundamentale: *a concentra* şi *a dispersa* [436]. Baletul a reţinut şi dezvoltat nişte forme fundamentale de mişcare, nişte „acţiuni simbolice" [437]. De pildă, *arabescuri* şi *atitudini*. Desemantizate – sau resemantizate estetic – impulsuri fundamentale precum (luare în) *posesie/ repulsie* se întrezăresc în dans. Între arabesc şi atitudine, e raportul spaţial dintre *expansiune* şi *focalizare*, dintre *dispersie* şi *concentrare*. În ele – scrie Laban –, „nu rămâne nimic din mişcările originare (...), exprimând posesia şi repulsia". Ambele postùri şi-au pierdut, în balet, violenţa primară. Temperate de *bienséances*, ele dau acum doar „imaginea agreabilă a desfătării spiritului" [438]. Însă arabescul şi atitudinea balerinului păstrează încă „o *înrudire expresivă* cu acţiunile din care provin: ele *simbolizează* aceleaşi elanuri profunde, dar *nu le semnifică*" [439]. Adică – în opinia lui Laban – un simbol

435 Prin această ultimă constatare, Laban nu face decât să nuanţeze opoziţia greimasiană practic/ mitic şi constatarea lui Greimas că figurile gestualităţii „practice" şi, respectiv, „mitice" au acelaşi plan de expresie. Ca gestualitate *mitică*, trece, de asemenea, gestualitatea *artistică*. Ea comportă „danseme" – aşa cum propune Greimas. Le-am putea spune „mito-coreme", având în vedere opoziţia greimasiană practic/ mitic, la care ne-am mai referit.

436 Selecţia unor atitudini corporale face posibilă constituirea stilurilor.

437 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*, p. 123.

438 *Ibid.*, p. 124.

439 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*, p. 124.

coregrafic nu semnifică „nimic definit, dar provoacă spectatorului o mare varietate de imagini" [440]. În dans, estetizarea impulsurilor vitale face ecou unei paradigme culturale mai cuprinzătoare. „Transluciditatea" [441] simbolului coregrafic se leagă de puterea lui de evocare [442].

*

Ernst Cassirer îi reproşează lui Kant că l-ar fi interesat numai „sublimarea intelectuală a experienţei" [443]. Merleau-Ponty reţine ideea şi îi întăreşte argumentele. Experienţa motrice a propriului corp – spune el – „ne furnizează o manieră de a accede la lume (...), o *praktognosie* de recunoscut ca originală şi poate originară. *Corpul* (...) *îşi înţelege lumea fără a trece prin reprezentări*, fără a se subordona unei *funcţii simbolice* sau obiectivante" [444]. Adică motricitatea are capacitatea de a conferi nemijlocit un sens. (Unul mai degrabă contextual, pragmatic, aş zice.) Aceasta susţine deosebirea pe care o face Merleau-Ponty între „semnificaţia *intelectuală*" şi cea „*motrice*". Ultima e relevantă pentru „subiectul motoriu" şi e legată de „gândirea unei mişcări ca mişcare efecti-

440 *Ibid.*

441 Termen folosit de D. Bouvet cu referire la comunicarea gestuală a persoanelor surdo-mute (*cf.* D. Bouvet, *Le Corps et la Metaphore dans les langues gestuelles*, p. 91).

442 „Necesităţi fundamentale de *posesie* (*a apuca*) şi *repulsie* (a *respinge*), care îşi găsesc expresia în mişcările primitive, s-au estompat în balet, adaptându-se la o scală variabilă de forme armonioase care nu posedă decât un caracter *evocator*" (*cf.* R. Laban, *op. cit.*, p. 124).

443 *Cf.* Cassirer, *ap.* Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 148.

444 *Cf.* Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.164.

vă“ [445]. Ea e aproape de „judecata fiziologică“, despre care vorbeşte Leroi-Gourhan [446]. Rudolf Laban face distincţia între „gândire prin cuvinte“ şi „*gândire în termeni de mişcare*“. Ceea ce, în esenţă, revine la opoziţia lui Merleau-Ponty. „Gândirea motrice“ constă într-o „acumulare de *impresii* de evenimente“ [447]. Pentru aşa ceva, se poate să nu existe expresie verbală. Gândirea „prin cuvinte“ serveşte la orientarea în lumea exterioară. Cea „motrice“ (îi) pare (lui Laban) adecvată „orientării în lumea interioară“ [448]. Prin impulsurile ei, alimentează, deopotrivă, acţiunea practică şi jocul.

Actorii unei drame se pot individualiza prin nişte „*scheme de efort*“ [449], relevante pentru „gândirea motrice“. După Laban, kinemorfemul *a aluneca* [450] e potrivit unei divinităţi tutelare [451]: creează impresia de atemporal şi imponderabil, dar e bine pecizat ca direcţie. Zeii morţii şi ai acţiunilor violente pot fi evocaţi de *a lovi*, *a străpunge*, *a strivi* [452]: acţiuni directe şi ferme, conotează o ameninţare implacabilă. Divinităţi luminoase ale speranţei şi bucuriei se aşază bine într-un tipar kinezic dezinvolt: *a vântura/ frunzări/ flutura*. Puternică, durativă, flexibilă, *răsucirea* [453] conotează timpul şi devenirea. Spirite şi spiriduşi au ca emblemă gestuală acţiuni directe, rapide

445 *Ibid.*, p. 128.
446 *Cf.* A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*.
447 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*
448 *Ibid.*, pp. 39-40.
449 *Ibid.*
450 *V. supra.*
451 Mişcarea de alunecare e susţinută, directă, printr-un contact uşor.
452 *V. supra.*
453 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*

şi uşoare [454]. De ei se apropie Ariel din *Furtuna* [455] lui Sergiu Anghel, după Shakespeare. În acelaşi spectacol, Caliban, „duhul greoiului“, ia formă îndeosebi din variante de *a lovi*. Profilul Mirandei e în tuşe kinezice vaporoase: *a pluti*, *a flutura*.

Pentru descrierea minimală a unei acţiuni sau a unui şir de *acţiuni corporale* [456], Laban propune o grilă cu

454 *Ibid.*
455 *V.* cap. *Poveşti ş(p)use pe picioare…*
456 Laban identifică mai mulţi *factori* ai acţiunilor corporale. Îi enumerăm în continuare. *Baza de sprijin. Paşii* sau trecerea greutăţii de pe un picior pe altul, fiecare pas necesitând modificarea bazei de sprijin. *Direcţii şi niveluri ale paşilor*, direcţia fiecărui pas raportându-se la baza de sprijin precedentă, ar putea fi, în acest caz: stânga-înainte, stânga-înapoi, dreapta-înainte, dreapta-înapoi. Paşii efectuaţi din poziţia „în picioare“ sunt de nivel mediu. Paşii realizaţi îndoind cât mai mult genunchii, aşa încât talpa să adere complet la sol, sunt de nivel „jos“. Paşii „înalţi“ se execută pe *demi-pointes*, cu genunchii bine întinşi. *Gesturi cu acţiuni succesive*: Gesturile reprezintă acţiuni ale extremităţilor şi nu necesită schimbarea bazei de sprijin. Ele se pot efectua înspre/ dinspre corp sau în jurul acestuia. Acest tip de gesturi se execută prin acţiuni succesive ale diferitelor componente ale membrelor. *Gesturi cu acţiuni simultane*: Se realizează prin acţiuni concomitente ale segmentelor membrelor. În acest caz, mişcările mâinii, antebraţului, braţului şi centurii scapulare, precum şi acelea ale labei picorului, gambei, coapsei şi bazinului încep şi se încheie odată. *Direcţii şi niveluri ale gesturilor*: Se definesc în raport cu articulaţia la nivelul căreia mişcarea îşi are originea. Laban nu consideră gestualitatea un apanaj al membrelor superioare; de aceea, el ia în discuţie şi gesturi efectuate de membrele inferioare. Nivelul mediu este localizat, pentru un gest al piciorului, la înălţimea şoldului, iar pentru un gest al braţului, la înălţimea umerilor. În raport cu aceste repere, gesturile sunt fie de nivel înalt, fie de nivel jos. *Gesturi traversând mai multe direcţii:* Acestea creează diferite forme de mişcare, precum cele elementare (*rotunde*, *unghiulare*, *spiralate*). *Mişcări combinate* ale braţului şi piciorului. *Amplitudinea gesturilor: Kinesfera* reprezintă „limita naturală a spaţiului personal“ şi se poate demarca prin „extensia obişnuită a membrelor, atunci când cle se îndepărtează de corp, fără ca baza de sprijin să se

patru parametri: spaţiu, timp, energie/ forţă/ greutate, maniera de a utiliza corpul. Ultimul se referă la: partea superioară sau inferioară, dreaptă sau stângă; pe sol sau în aer; simetric sau asimetric; prin mişcări succesive/ simultane, ale unui membru sau ambelor. Criteriul *spaţialităţii* are în vedere: direcţiile şi nivelurile de paşi şi gesturi; modificarea orientării; amplitudinea paşilor şi a gesturilor; forma gesturilor. *Temporalitatea* vizează: rapid/ lent în gesturi şi paşi; repetarea unui ritm; un *tempo* ritmic. Faţă de forţa de *greutate* (energia) aplicată, se precizează distribuirea accentelor şi tensiunea (puternică/ slabă) [457]. Laban defineşte *„elementele de efort"* ţinând seama de structura lor duală. Are fiecare două

schimbe". Înguste şi reţinute (adică efectuate aproape de corp), largi/ înălţate (executate mai departe de corp) sau, în fine, cu o valoare medie între aceste extreme, gesturile determină diminuarea sau amplificarea kinesferei. *Amplitudinea paşilor. Viteza*: Laban consideră drept reper temporal, în acest caz, intervalul corespunzător unei bătăi de puls. Prin urmare, un pas efectuat în intervalul mai multor pulsaţii va fi apreciat drept lent. Mai mulţi paşi derulaţi în cursul unei singure pulsaţii vor trece drept rapizi. *Ritmul temporal* (combinarea unităţilor temporale de diverse lungimi). *Tempo*: Pot exista tempo-uri diferite pentru acelaşi ritm (schimbând *tempo*-ul, se păstrează însă proporţia ritmică dintre unităţile temporale). Mişcări de *vibraţie* (schimbări foarte rapide de poziţie, realizate într-o unitate de timp). Utilizarea *energiei musculare (forţei)*, pentru modificarea unei poziţii corporale. Cantitatea de energie mobilizată în acest sens poate fi mare, mică sau normală. În funcţie de gradul de tensiune ce caracterizează mişcarea, aceasta poate fi relaxată sau încordată. *Accentul*: Creşterea tensiunii poate accentua o mişcare importantă din punct de vedere ritmic. După acest criteriu, mişcarea poate fi accentuată sau neaccentuată. Mişcări de *rotire* (*schimbarea direcţiei* de deplasare). *Salturi* (desprinderea picioarelor de pe sol şi, pentru un scurt interval, păstrarea corpului suspendat în aer). Pentru Laban, chiar paşii de *alergare* sunt salturi joase, efectuate relativ rapid.

457 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*, p. 79.

componente: una „activă" şi obiectivă, iar cealaltă, subiectivă. De pildă, greutatea comportă două „elemente de efort": „puternic" şi „uşor". „Puternic" rezidă în rezistenţa la greutate şi în senzaţia motrice „greu"/ „greoi". „Uşor" implică o slabă rezistenţă la greutate şi o senzaţie de imponderabilitate. Timpul are două „elemente de efort": „brusc" şi „continuu" („susţinut").

Pentru Laban, civilizaţia se întemeiază pe conştientizarea efortului motrice, chiar pe modul de „a gândi dansând". Expresia interiorităţii în dans şi accesul la un astfel de discurs decurg din aptitudinea – artistului şi privitorului – de „a gândi în termeni de mişcare". Adică de „imaginaţia motrice" [458]. Ea leagă utilizarea practică a corpului de dans.

*

O sintaxă elementară a dansului poate fi formulată pornind tot de la principiul „dezarticulării" semio-morfologice, despre care deja am vorbit. În dansul clasic indian, *chari*, *karana*, *khanda*, *mandala* – tipuri de mişcare (simplă sau complexă) – pot fi descrise ca unităţi ale sintaxei kinezice. Mişcarea efectuată de câte un singur picior, dintr-o poziţie de echilibru (*sama*), este cunoscută sub numele de *chari*. Mişcarea ambelor este *karana*. *Karana* denumeşte, de asemenea, mişcarea unitară, efectuată împreună de mâini şi picioare. O combinaţie de trei *karana* formează o *khanda*, iar trei sau patru *khanda* alcătuiesc o

458 *Ibid.*, p. 54.

mandala [459]. Prin combinarea unei *karana* cu altă mişcare, rezultă *matrika* sau *angahara*.

În afară de *chari*, *karana*, *mandala* sau *angahara*, în dansul „pur" (*nritta*), intervin, semnalate de codurile coreo-dramatice indiene, şi alte tipuri de mişcări sau combinaţii ale acestora: *spiralate*, *circulare* (rotirea unor segmente ale corpului sau ale corpului întreg), *sărituri* (salturi, înălţări), unităţi complexe *pindibandha*. Vechiul tratat *Natyasastra* menţionează diverse rotiri (*rechikas*), după actorii corporali ce execută mişcarea respectivă: picioare, mijloc, mâini, gât. Mijlocul şi gâtul pot efectua rotaţii complete. Mişcarea similară a labei piciorului şi a mâinii e limitată de gleznă şi de încheietura mâinii [460]. *Angahara* este compus din *karana*, la care se adaugă *chari*, rotiri, mişcări ale mâinilor [461]. Mai multe compoziţii (*gulma*, *srinkhala*, *latabandha*, *bedyaka*) poartă împreună numele *pindibandha*. *Gulma* e un dans colectiv. Intrarea în scenă a interpretului principal era, probabil, urmată de cea a unui grup de dansatori. *Natyasastra* [462] nu precizează modul de aranjare a grupului în *gulma*. *Srinkhala* („lanţ") este format din dansatori ce se prind de mâini. Numele *latabandha* („târâtorul") îi sugerează lui K. Vatsyayan [463] o compoziţie în care fiecare dansator îl încolăceşte cu braţele pe cel din faţa lui. *Bhedyaka* e un dans solistic.

459 În *codex*-ul coreo-dramatic tradiţional *Natyasastra*, sunt descrise 32 de tipuri de *chari* şi 108 de *karana*. Dintre cele 32 de *chari*, 16 sunt „aeriene", iar celelalte, „pământeşti". Când contactul cu solul este maxim, atunci *chari* este de tipul al doilea. Când se încearcă însă desprinderea de sol, *chari* este din prima categorie. Diferitele *chari* se pot clasifica, de asemenea, în funcţie de „gradul şi frecvenţa mişcărilor": primul tip conţine şapte poziţii statice; cel de-al doilea este dinamic şi poate utiliza ambele picioare, chiar dacă principala mişcare revine tot numai unei singure gambe sau labei unui picior (*cf.* K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, p. 10).

460 *Cf. Ibid.*, p. 11.

461 *Cf. Ibid.*, p. 14.

462 *Ap.* K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance.*

Aşadar, „dezarticularea" semio-morfologică e dublată de articularea sinergică a ansamblului. Compoziţia asociază corpurile şi postùrile dansatorilor. Ultimele sunt golite de semnificaţia autonomă – individuală – şi capătă o nouă valoare, din perspectiva întregului.

Saussure are iarăşi dreptate: „solidarităţi sintagmatice" şi „coordonări asociative"

> *„În dans, semnificaţia mişcării nu se poate explicita decât în legătură cu ceea ce s-a petrecut mai înainte şi cu ceea ce se va petrece ulterior."* (J. Robinson)

Limbajul verbal reclamă două tipuri de discriminări: „fonice" (la nivelul expresiei) şi „conceptuale" (cât priveşte conţinutul) [464]. La disocierea graţie mărcilor distinctive – femice sau semice – se adaugă nişte „asocieri" specifice, oarecum subiective. Ultimele, cu efecte de ecou sau – cum zice Saussure – de „acţiune reciprocă [465].

463 *Cf.* K. Vatsyayan, *op. cit.*

464 *Cf.* F. de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, pp. 139-140.

465 „Dacă (...) în limbă, totul se reduce la diferenţe – constată Sussure – (...) totul se reduce, de asemenea, la grupări" (*ibid.*, p. 139). După Saussure, individualitatea semnului lingvistic se precizează pur diferenţial, în cadrul sistemului/ codului. Adică un semn există – şi poate fi (re)cunoscut – numai în măsura în care el este ceea ce *nu* este altul.

Sensul unui discurs e un „dublu sistem". În el, se întâlnesc explicitul şi implicitul. Adică, în termenii lui Saussure, „apropierile" – sau „solidarităţile" – „sintagmatice" şi cele „asociative" [466]. Ce sunt acestea? Datorită „*solidarităţilor sintagmatice*" [467], „aproape toate unităţile limbii depind fie de ceea ce le înconjoară în lanţul vorbit, fie de părţile succesive din care se compun ele însele". Ele sunt dublate de „*coordonări*" (sau „serii") *asociative*. După Saussure, acestea „*există în subconştient*". Şi se formează din „unităţi ce au un element comun cu sintagma" [468]. Delimitarea constituenţilor unei sintagme depinde de seriile „asociative". O sintagmă – cu nuanţa saussuriană de mai sus – există numai în măsura în care alte forme din seriile asociative „plutesc în jurul" [469] ei. Haloul asociativ este sursa unui semantism difuz, conotativ [470]. În bună măsură, un astfel de semantism –

466 *Ibid.*

467 De exemplu, într-un grup fonic aleatoriu precum „*anma*", Saussure distinge două tipuri de opoziţii în care este implicat sunetul „m". Cu sunetele ce-l înconjură în sintagmă, el se află în opoziţie „sintagmatică". Iar „cu toate cele pe care mintea poate să ni le sugereze", el se găseşte în opoziţie „asociativă" (*cf.* Saussure, *op. cit.*, p. 141).

468 Un exemplu la îndemână, ales de către Saussure din domeniul verbalului, este verbul „a desface". Ca „sintagmă", el convoacă, în acelaşi timp, două serii asociative: una reunind, ca „subunitate", prefixul „des-"/ „dez-"/ „de-" (precum în derivatele „a decola", „a deplasa", „a descoase"), iar cealaltă conţinând verbul „a face" ca radical al unei familii lexicale (de forma: „a face", „a reface", „a desface", „a contraface") (*cf.* F. de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, pp. 139-140).

469 *Cf.* F. de Saussure, *op. cit.*, p. 140.

470 Îl putem apropia de ceea ce Greimas va numi „virtualităţi semantice" ale „figurilor" discursului (*cf.* A. J. Greimas, „Les Actants, les acteurs et les figures", in Cl. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, p. 170).

multiplu evocator – vehiculează semnul/ discursul coregrafic.

Saussure are în vedere sistemul lingvistic. Ceva mai târziu, Jacqueline Robinson [471] se ocupă de ceea ce numeşte ea „limbajul coregrafic". Prin propriile observaţii – fără a se revendica epigonic de la teoria genevezului –, ea îi lărgeşte pertinenţa la dans. *Semnificaţia* mişcării depinde – constată ea – de „ceea ce s-a petrecut mai înainte" în fluxul kinezic şi de ceea ce „urmează să se petreacă". La nivelul semanticii coregrafice – mai remarcă Robinson –, se operează „*selecţii*" şi „*asocieri*", graţie „memoriei" [472]. Robinson nu precizează dacă a cunoscut – direct sau din alte surse – ideile lui Saussure. În tot cazul, opinia ei îngăduie generalizarea unei observaţii pe care Saussure o formula privitor la comunicarea verbală: „*memoria* noastră – afirma el – păstrează în rezervă toate tipurile de sintagme mai mult sau mai puţin complexe, de orice fel şi de orice întindere" [473]. Când le folosim, ea „face să intervină *grupurile asociative* pentru a ne fixa alegerea" [474]. Schimbând ideea, e nevoie de „alte opoziţii", aşa încât să apară „o altă valoare" [475]. Astfel, „*ideea cheamă nu o formă, ci un întreg sistem latent*". Din el decurg opoziţiile necesare constituirii semnului [476]. Adică identitatea lui diferenţială, în cadrul unui cod. (Opoziţiile pot fi „sintagmatice" sau „asociative").

471 *Cf.* J. Robinson, *op. cit.*

472 *Ibid.*, p. 59.

473 F. de Saussure, *op. cit.*, p. 141.

474 *Ibid.*

475 *Ibid.*

476 *Ibid.*

O prăbuşire a corpului îşi manifestă semnificaţia nu numai prin relaţia referenţială/ evocatoare. Ci şi datorită unor disocieri codificate, cvasi-sistemice [477], precum sus/ jos, înălţare/ cădere. Un enunţ coregrafic îşi constituie sensul nu strict sintagmatic, ci, de asemenea, asociativ. Se poate aceasta prin mijlocirea haloului semantic ce se creează în jurul discursului corporal explicit. Fiecare din figurile de expresie ce alcătuiesc o paradigmă a verticalei descendente conţine măcar un formant prin care aduce, „asociativ", în implicitul discursului, întreaga paradigmă a verticalei descendente. Formantul comun poate fi un morfem kinezic al prăbuşirii/ (de)căderii/ oboselii/ defensivei/ umilinţei. Unul traductibil – mai mult sau mai puţin inspirat – prin morfemul verbal „jos". Între plecarea capului, căderea braţelor, îndoirea genunchilor, lăsarea umerilor, încovoierea spatelui şi, finalmente, prăbuşirea întregului corp există o relaţie „asociativă"/ paradigmatică. Ea poate fi întărită de cea „sintagmatică". Astfel, în baletul *Spartacus* [478], un moment de reculegere al Phrigiei e precedat de o secvenţă de mişcări ce conotează, prin sintaxa morfemelor asemenea, istovire şi deznădejde: coborârea braţelor, îngenuncherea, ghemuirea, capul plecat, ascuns între braţe [479].

Similar, figurile din paradigma verticalei ascendente se evocă reciproc, graţie relaţiilor asociative, în enunţurile unde apar. Morfemul comun e gestul de a înălţa: în

477 Aceste opoziţii sunt deja un fapt de manifestare sistemică incipientă.

478 Spectacol realizat la Teatrul Mare din Moscova, pe muzică de Aram Haciaturian, în coregrafia lui Yuri Grigorovici (înregistrare din 1975).

479 *V. fig.* 27.

enunţuri kinezice precum a ridica privirea/ braţele/ capul, a îndrepta trunchiul şi umerii, a se ridica pe vârfuri, a orienta palmele în sus. În mai multe secvenţe din baletul *Baiadera* [480] – varianta Rudolf Nureev –, înălţarea braţelor are funcţie ostensivă, de a indica/ desemna/ prezenta. Efectuat de un credincios umil, sosit la templu, gestul îl desemnează pe brahman. Săvârşit de preot şi baiadere, în jurul altarului, e un gest consacrat divinităţii. Acolo, are dublă valoare, de apel şi desemnare: divinitatea e chemată să-şi manifeste efectele benefice. Adresat de curteni rajahului, este, în acelaşi timp, un gest de desemnare/ prezentare şi omagiu. Morfemul gestual al înălţării braţelor apare, de asemenea, într-o secvenţă din actul al II-lea. O femeie anunţă sosirea sacerdotului: arată spre uşă, în cadrul căreia el încă nu şi-a făcut apariţia. Apoi, ridică braţele spre cer. De fiecare dată, co(n)textul – pragmatic şi sintagmatic – impune valoarea particulară a semnului, în limitele semantismului său generic. În primul caz, înălţarea braţelor se integrează unui program gestual cu sensul „a omagia" (pe Marele Preot). În al doilea, unui program cu predicaţia „a invoca", „a venera" (divinitatea). În al treilea, acelaşi morfem intră în sintagma kinezică „salut omagial". În ultimul exemplu, morfemul respectiv are funcţie ostensiv-descriptivă. Rolul său e de a preciza identitatea celui anunţat. Pentru aceasta, e selectată o caracteristică: apartenenţa la înalta castă brahmanică. Cele patru programe se constituie în jurul

480 Spectacol pus în scenă la Opera Naţională din Paris, pe muzică de Ludwig Minkus şi în coregrafia lui Rudolf Nureev, după Marius Petipa.

unui invariant kinezic: înălţarea braţelor. Ea induce, aici, referinţa la o autoritate: laică, sacerdotală sau divinitatea. Dar în seriile asociative, un element „trebuie să varieze, pentru a obţine diferenţierea proprie unităţii" [481] studiate, cu specificul ei.

Am ilustrat – şi extins la comunicarea nonverbală – principiul saussurian al „funcţionării simultane a celor două ordine de grupări": „sintagmatică" şi „asociativă". Pentru aceasta – urmând metoda genevezului – am delimitat corpusul de analiză pe criteriul pertinenţei ilustrative: aşa încât să evităm ceea ce nu aducea „diferenţierea dorită în punctul dorit". În exemplele alese, sunt în joc – după cum arătam – „atât grupările asociative, cât şi tipurile sintagmatice" [482] semnalate, în comunicarea verbală, de Saussure.

Retorică mută: metafora „de orientare"

Studiind „limbile gestuale" ale persoanelor surdo-mute, Danielle Bouvet identifică o categorie aparte: semnele *abstracte*. Ele atestă un simbolism întemeiat pe „experienţa corporală" [483]. Nu se constituie prin mimarea unor acţiuni practice oarecare. Dar se apropie de simbolul saussurian. Ceea ce înseamnă că la baza relaţiei – convenţionale – dintre semnificat şi semnificant, se află, totuşi, un „rudiment de motivare". *Parametrii de formare* ai

481 *Cf.* F. de Saussure, *op. cit.*, p. 141.
482 *Ibid.*
483 *Cf.* D. Bouvet, „Du corps à la métaphore: l'identité formelle entre les signes gestuels et les figures de signification ou tropes", in *Le corps et la métaphore dans les langues gestuelles*, p. 66.

acestor semne sunt dispunerea mâinilor, orientarea mişcării şi „localizarea". Ultima e segmentul corporal la nivelul căruia se realizează gestul.

Bouvet preia de la Lakoff şi Johnson conceptul *metaforă de orientare* şi îl aplică la comunicarea gestuală. După Lakoff şi Johnson [484], „metaforele de orientare" transpun în spaţiu anumite concepte. De pildă, temporalitatea. Trecutul poate fi dese(m)nat gestual în spatele locutorului. Iar viitorul, înaintea lui. În alte culturi, transpunerea e inversă: viitorul e proiectat în spatele corpului. Ceea ce aduce el e încă necunoscut. Trecutul – deja ştiut şi „vizibil" – rămâne în faţă.

Semantismul verticalei conotează îndeobşte pozitiv sensul ascendent şi negativ pe cel opus: „*More is up*" [485]. De aici, proiecţia metaforică a unor raporturi cantitative şi/ sau calitative. Expresii precum „a fi în al nouălea cer" sau „a fi la pământ" ilustrează semantismul bipolar al verticalei. După Lakoff şi Johnson, într-o formulare eventual simplistă, „fericirea e sus" – pe axa dispoziţiilor afective –, iar „tristeţea, jos". Poziţia *aplecată* e, de obicei, asociată cu tristeţea şi deprimarea. Ţinuta *dreaptă*, cu o „stare afectivă pozitivă" [486]. În ultimele clipe de viaţă, Esmeralda – din baletul eponim [487] – îşi trădează starea de spirit prin poziţia înclinată sau gârbovită. Cât eroina

484 *Cf. Les Métaphores dans la vie quotidienne.*
485 *Cf.* M. Johnson, *The Body in the Mind*, *ap.* Bouvet, *op. cit.*, p. 62.
486 *Cf.* G. Lakoff, M. Johnson, *op. cit.*
487 În coregrafia lui I. Perro, după Marius Petipa, pe muzică de C. Pugni. Spectacol la Teatrul de Stat din Petersburg, înregistrare din 1994. *V. fig.* 1-2.

urcă treptele spre ştreang, capetele mulţimii se pleacă adânc. După execuţie, asistenţa se aruncă la pământ.

În codul francez al persoanelor surdo-mute [488], *orientarea* mişcării e o trăsătură distinctivă. Poate deosebi un semn de altele. De pildă, antonimia *a iubi/ a nu iubi*. Mişcarea ascendentă a primului se desenează cu palma în sus. Expresia descendentă a celuilalt, cu palma în jos [489]. Înainte de a-i porunci lui Quasimodo răpirea Esmeraldei, Frollo se spovedeşte cu gesturi de lamento: un vălmăşag de ispită şi remuşcare. „Tirada" lui e demnă de excesele eroului romantic: patetică, locvace, oximoronică. Îşi duce mâna la inimă, aşa cum se articulează *a iubi*, în limbajul kinezic al persoanelor surdo-mute [490].

„Proiecţie metaforică a orientării" [491], topica orizontală *înainte/ înapoi* poate semnala – într-un cod psiho-semantic ancestral – o disociere a emoţiilor primare: atracţie/ respingere [492]. Aşa îşi trădează Esmeralda repulsia faţă de Frollo şi slăbiciunea pentru nu mai puţin fatidicul Phoebus.

Topica verticală deosebeşte, unele de altele, şi alte antonime din limbajul persoanelor surdo-mute: *viaţă/ moarte*, *bine/ rău*. Palma în sus (*bine*) ori în jos (*rău*)

488 *Cf.* D. Bouvet, *op. cit.*, p. 70.
489 *Ibid. V. fig.* 3-5.
490 *Ibid. V. fig.* 6-8.
491 *Cf.* D. Bouvet, *op. cit.*
492 După cum mărturiseşte, D. Bouvet e influenţată de comentariile lui Ch. Darwin cu privire la acest comportament. Drept urmare, ea e de părere că asemenea „metafore" sunt „rodul unor comportamente gestuale recurente, legate de primele reacţii ale copilului faţă de hrana care îi este oferită şi pe care el poate s-o dorească sau s-o respingă" (*cf.* D. Bouvet, *op. cit.*, p. 70).

schimbă corespunzător semnificaţia semnului, chiar dacă direcţia lui de mişcare se păstrează [493]. Ignor competenţele faimosului Rudolf Nureev – dansator şi coregraf – în materie de „limbi gestuale". Totuşi, e remarcabilă coincidenţa dintre expresia *(a fi) mort* – din „limba franceză a persoanelor surdo-mute" [494] – şi semnul săvârşit de brahman, într-o secvenţă din *Baiadera* [495]. Semnul e întărit de un altul: sentinţă mută. O „pronunţă", în tandem, rajahul şi sacerdotul. Par a fi hotărât astfel soarta baiaderei. Trama narativă a coregrafiei ar încuraja o asemenea lectură. Lipseşte certitudinea că aceasta e, în co(n)textul respectiv, semnificaţia celor două semne coregrafice. Însă polisemia lor – a esteticului, în general – nu elimină o astfel de ipoteză.

Lakoff şi Johnson extind „proiecţia metaforică" a verticalei asupra relaţiilor de autoritate. *A constrânge* şi *a domina* [496] se aşază sus, iar *(a fi) constrâns/ dominat*, jos. Într-un solo din *Spartacus* [497], protagonistul dansează cu un lanţ la încheieturile mâinilor. Postùra evocă, acolo, semnul *a oprima* din codul francez al persoanelor surdo-mute.

493 *Cf.* D. Bouvet, *op. cit.*, p. 71. *V. fig.* 9-10 şi *fig.* 12-13.
494 Aşa cum semnalăm şi în altă parte, D. Bouvet vorbeşte despre *la langue française des signes*. Ea subliniază astfel că sistemele de comunicare ale persoanelor surdo-mute se constituie şi se deosebesc (şi) în funcţie de sistemele verbale aflate în uz pentru ceilalţi membri ai aceleiaşi societăţi. Primele sunt dublate prin acestea din urmă.
495 În coregrafia lui I. Perro, după Marius Petipa, pe muzică de C. Pugni. Spectacol la Teatrul de Stat din Petersburg, înregistrare din 1994. *V. fig.* 11.
496 *Cf.* Bouvet, *op. cit. V. fig.* 15.
497 *V. fig.* 14 şi *fig.* 16.

„Proiecţia metaforică" a conţinuturilor *viaţă/ moarte* structurează semantic, pe verticală, o secvenţă din *Ballet for life*, de Maurice Béjart. În fundal, nişte radiografii de schelet uman, preschimbate în panouri uriaşe. Aparent solistică, secvenţa trimite la un *duo* polemic: viaţa şi moartea stau în cumpănă. Gestica, postùrile, mimica dansatorului îl sugerează. Repetate căderi în genunchi şi redresări evocă un dramatism agonic. Mimica – mai ales ochii şi gura – induce semnificaţii majore ale discursului corporal. Membrele tremură, surâsul rezistă. Tema spectacolului – viaţă/ moarte – revine în polemica „actorilor metonimici": antagonismul dintre enunţurile mimice şi cele postural-kinezice, dintre zâmbetul suveran şi crisparea morbidă a membrelor. „Actorii metonimici" transpun kinezic mesajul-testament din coloana sonoră, *Show must go on*. Dispunerea laterală a braţelor – eventual, în unghi cu antebraţul – şi palmele în jos valorifică un parametru distinctiv în „limbile gestuale": *orientarea*. Mai exact, sensul de mişcare [498]. Remarcă valabilă, de asemenea, pentru antonimele kinezice *bine/ rău*. În aceeaşi secvenţă, o metaforă a elanului frânt: balans lateral de braţe, (aproape) în configuraţia *aripă/ zbor*, din limbajul surdo-muţilor. În *Ballet for life*, oscilaţia e inegală, asimetrică între sus şi jos. Amplă, durativă în semispaţiul inferior. Tot mai şovăitoare şi restrânsă în cel superior. Se împotriveşte anevoie pământului şi morţii.

498 „Orientarea palmei poate ea singură să dea semnelor o orientare în sus ori în jos, în timp ce orientarea mişcării lor este identică" (*cf.* Bouvet, *op. cit.*, p. 71). *V. fig.* 17-20.

Totuşi, semantismul „canonic" al verticalei comportă unele excepţii. Semnificaţia aceleiaşi postùri/ mişcări se poate schimba contextual. Iar aceeaşi emoţie poate lua mai multe expresii kinezice. E un fenomen – să spunem – de *omokinezie*, prin analogie cu omonimia verbală. Numai contextul îl poate elucida semantic, în funcţie de nişte coduri/ uzanţe/ obişnuinţe colective [499]. În baletul clasic, dezvoltat din divertismente curteneşti, predomină dansul „înalt". În dansuri populare sau „primitive" apar, adesea, mişcări „joase". După Rudolf Laban, astfel de contraste „tipice" ale atitudinii au dublă sursă: fie expresia unei stări de spirit „pasagere", fie „schema obişnuită a unui personaj care utilizează, de preferinţă, una sau alta dintre cele două atitudini" (aplecat sau înălţat)[500].

„Dezarticularea" semio-morfologică şi „metonimiile fizicului"

Aproape un truism: corpul e un mijloc – chiar un aspect – al expresiei. Deţine un potenţial retoric elementar. În diferite culturi, comunicarea verbală şi cea nonverbală îl valorifică. Greimas vede în „segmentele" corporale – am spus deja – nişte *actori metonimici*. Fontanier [501] semnalase *metonimiile fizicului*. Ne-am obişnuit – explica el – să asociem „sentimentele, afectele, deprinderile, calităţile morale în genere" cu anumite porţiuni ale corpului. Aşa încât acestea au devenit un fel

499 Veselia cu râs zgomotos provoacă îndoirea sau înălţarea trunchiului (şi, eventual, a braţului/ braţelor). La fel, mânia.

500 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 187.

501 *Cf.* P. Fontanier, „Tropii", in *Figurile limbajului*, p. 63.

de emblemă somatică, „semnul“ [502] celor dintâi. Amestecată mai peste tot, *inima* [503] îmbrăţişează generos orizontul afectiv: „curaj“, „sentimente nobile şi elevate“, „iubire“. De *cap*[504] se leagă conotativ „minte, spirit, raţiune“, „opinie“, „capricii“, „fantezie“. Pe lângă ceea ce aud, *urechile* [505] „spun“ – în unele limbi – destul de multe: atenţie, milă, încredere etc.

„Semnele *abstracte*“ [506] din „limbile gestuale“ ale surdo-muţilor se pot realiza în dreptul frunţii, ochilor, nasului, gurii, dinţilor, bărbiei, obrajilor, cotului, torsului. Într-o reprezentare comună, *fruntea* e sediul proceselor intelectiv-cognitive. Semnele „abstracte“ de la nivelul ei au sumedenie de înţelesuri [507], evident înrudite: *a gândi*,

502 *Ibid.*

503 *A avea o inimă mare, inimă de leu, inimă de viteaz, inimă de piatră, a pune la inimă, a avea ceva pe inimă, a-şi călca pe inimă, a i se rupe inima, « aimer quelqu'un de tout son coeur, avoir le coeur gros »* („a avea inima grea, a fi mâhnit“), *« aller droit au coeur »* („a impresiona, a înduioşa“), *« coup de coeur »* („brusc entuziasm pentru ceva anume“), *« ouvrir son coeur »* („a-şi deschide sufletul“), *« avoir le coeur serré »* („a se teme, a fi îngrijorat/ neliniştit“), *« par coeur »* („pe de rost/ din memorie“). Evident, lista e abia la început.

504 *Tare de cap, a-şi lua pe cap, a şi-o lua în cap, cap limpede, « avoir une bonne tête »* („a inspira încredere“), *« perdre la tête »* („a-şi pierde capul/ cumpătul/ judecata/ discernământul“), *« une femme de tête »* („femeie voluntară, dârză“), *« ne pas avoir de tête »* („a nu avea ţinere de minte“).

505 *A pleca urechea, a fi numai ochi şi urechi, « montrer le bout de l'oreille »* („a-şi lăsa ghicite intenţiile“, „a-şi da arama pe faţă“), *« avoir l'oreille de quelqu'un »* („a se bucura de încrederea cuiva“), *« tendre l'oreille »* („a ciuli urechea“, „a asculta cu atenţie“). În fine, un exemplu ales de Fontanier: *« Ventre affamé n'a point d'oreilles »*. În traducere extrem de liberă, o „vorbă“ de-a lui Creangă: „goliciunea înconjoară, dar foamea dă de-a dreptul“.

506 *V. supra.*

507 *Cf.* D. Bouvet, *op. cit.*, p. 72.

a reflecta, a înţelege, a cunoaşte, a crede, teorie, savant, a avea dreptate, a şti, a avea o idee, a-şi închipui, inteligent, nebun, a-şi aminti, a uita, a visa, a-şi schimba părerea, capricios, netot, celebru, a preveni, a informa, a inventa. Şi încă nu le-am menţionat pe toate. Localizarea [508] e aceeaşi. Dar semnificanţii lor gestuali diferă prin alţi parametri: aşezarea mâinilor şi/ sau orientarea mişcării. Semnul *a şti* se „desenează“ rotind încheietura mâinii şi atingând fruntea cu patru degete. Iar *a cunoaşte*, prin lovirea frunţii de două ori cu degetele. Însă *a uita* cere o mişcare inversă: de la frunte, cu palma deschisă. *Ochii* sunt „sediul atenţiei“ [509]. În dreptul lor, se „articulează“ gestual *a fi atent/ fascinat, a pune la îndoială*. Într-o anatomie simbolică [510], *nasul* e centrul perspicacităţii. Totodată, e nivelul semnificanţilor kinezici pentru *a minţi, credul, laş, pretenţios*. Tot în codul surdo-muţilor, *gura* e „centrul gustului şi al vorbirii“ şi locul de articulare pentru *a prefera, răbdător, a fi forţat*. *Dinţii* se confundă cu „sediul agresiunii“. Participă, de exemplu, la semnificantul lui *gelos*. *Bărbia* marchează o limită, ca în semnele *gurmand* şi *mignon*. *Torsul* e centrul proceselor afective [511].

Corpul – observa Merleau-Ponty – e un *„spaţiu expresiv“*. Principalele lui „regiuni“ sunt „consacrate“ unor acţiuni „la a căror valoare participă“ [512]. Dar corpul nu e

508 *V. supra.*

509 *Cf.* Bouvet, *op. cit.*, pp. 72-81.

510 *Ibid.*

511 *Ibid.*

512 *Cf.* M. Merleau-Ponty, „La spatialité du corps propre“, in *Phénoménologie de la perception*, p. 171.

un „spaţiu" oarecare. E sursa „celorlalte" [513] spaţialităţi. Afirmaţia lui Merleau-Ponty poate părea bizară. O îndreptăţesc, totuşi, teoriile percepţiei. Subiectul se instaurează ca reper al relaţiilor lui cu lumea. El „creează" – subiectiv – spaţiul. Adică îl percepe în măsura în care îi construieşte o reprezentare: una inevitabil idiosincrazică. Ceea ce Merleau-Ponty rezumă într-o frază memorabilă: corpul e „un mijloc (...) de a avea o lume" [514]. Corpul conferă vieţii „forma generalităţii şi prelungeşte, în dispoziţii stabile, actele noastre personale. [...] Uneori, se limitează la gesturile necesare conservării vieţii şi, în legătură cu acestea, instituie în jurul nostru o lume *biologică*; alteori, servindu-se de aceste prime gesturi şi trecând de la sensul lor propriu la un sens figurat, el (corpul – *n. n.*) manifestă, prin mijlocirea lor, un nou nucleu de semnificaţie" [515]. Aşa se întâmplă în dans. Când semnificaţia vizată nu se poate obţine cu mijloacele obişnuite, naturale ale corpului, omul îşi confecţionează un instrument adecvat şi „proiectează astfel, în juru-i, o lume *culturală*" [516].

Valorizarea simbolică a segmentelor corpului este implicată în constituirea semnificaţiilor coregrafice. În secolul al XIX-lea, observaţiile lui François Delsarte – privind cuvântul şi gestul – prefaţau înnoiri însemnate în pedagogia expresiei corporale. Ele se vor petrece mai cu seamă la graniţa secolelor XIX şi XX, o dată cu

513 *Ibid.*
514 *Cf. ibid.*
515 *Ibid.*, p. 171.
516 *Ibid.*

precursorii şi fondatorii curentului *modern dance*. După Delsarte, corpul poate fi descris – „dezarticulat morfologic", va spune Greimas – în funcţie de trei categorii: intelectual, „afectiv-spiritual" şi fizic. Astfel, corpul e structurat semantic în trei „zone": *„mentală"* (capul şi gâtul), *„spiritual-emoţională"* (torsul) şi *„fizică"* (abdominală). Valoarea simbolică a membrelor decurge, după Delsarte, din afinitatea lor cu segmentele median şi inferior. Prinse de tors, braţele au conotaţii „spiritual-emoţionale". Ataşate zonei inferioare, masive, a trunchiului, picioarele „au o calitate predominant fizică". Fiecare dintre aceste componente e o ierarhie triadică. Porţiunea superioară, „masivă", a braţului este „fizică". Antebraţul e „spiritual-emoţional". Pe când mâna e „mentală". Coapsa e „fizică", gamba, „spiritual-emoţională". Iar laba piciorului... – ilaritate inevitabilă – „mentală" [517]. Atare învestire simbolică se întemeiază, evident, pe categorizarea actorilor corporali în funcţie de un criteriu psiho-somatic.

Fruntea – am văzut – se integrează unor semne kinezice cu trimitere la activitatea intelectuală. În baletul *Esmeralda* [518], poetul Gringoire schiţează, cu mâna la frunte, un fel de emblemă gestuală a tagmei sau o carte de vizită: oaspete nepoftit la Curtea miracolelor, e silit să-şi dezvăluie identitatea. Gestul va să-l recomande ca intelectual, autor de notorietate. De altfel, în codul per-

517 *Cf.* F. Delsarte, *ap.* R. Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală*, p. 396.
518 În coregrafia lui I. Perro, după Marius Petipa, pe muzică de C. Pugni. Spectacol la Teatrul de Stat din Petersburg, înregistrare din 1994. *V. fig.* 21.

soanelor surdo-mute, semnele gestuale de la nivelul frunţii trimit şi la conţinuturi precum *celebru* sau *savant*.

În scena dinaintea răpirii, Frollo – am mai spus – se lamentează cu gesturi patetice, la nivelul *torsului*. Ele trimit la conflictul interior, care-l defineşte ca personaj. Întors cu spatele, îşi ridică braţele. Cu faţa spre noi, îşi duce mâinile în dreptul inimii. Înalţă iarăşi braţele şi ochii spre cer. Coborându-le, întâlneşte crucea pe piept. O cuprinde în palmă şi zăboveşte, parcă nehotărât între ispită şi legământ. Corpul îi împietreşte. Privirea e fixă şi îngrozită. Torsul trece îndeobşte drept „locul inimii", „sediul fenomenelor afective" [519]. Însă elucidarea semnificaţiei unui gest de la nivelul lui cere o raportare la context: corelarea la expresia feţei şi la maniera de mişcare. În limbajul persoanelor surdo-mute [520], semnul *teamă* se produce lovind de două ori torsul cu palma întinsă. (Ceea ce evocă bătăile inimii, simptom al emoţiei.) În acelaşi cod, *vinovat/ (este) vina lui...* se articulează în dreptul ficatului. Metaforă uzuală în mai multe idiomuri: ficatul e „sediul" resentimentelor. Ca formă şi semnificaţie, un gest al lui Frollo e apropiat de cel ce însoţeşte rugăciunea *confiteor*: a lovi pieptul în timp ce se pronunţă mărturisirea („*mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*"). Desfăşurate la nivelul torsului, gesturile lui Frollo exteriorizează un amalgam dramatic: pasiune, teamă, remuşcare.

519 *Cf.* Bouvet, *op. cit.*, p. 81.

520 E vorba despre aceeaşi „limbă franceză a semnelor". *V. supra.*

7. Dansul, praxis comunicaţional

„Ca orice comportament, gestul are rădăcini organice, dar legile gestului, codul tacit al mesajelor şi al răspunsurilor transmise de gest sunt opera unei tradiţii sociale complexe."
(Edward Sapir)

Limbajul coregrafic şi problema funcţiilor

Aptitudinea de comunicare este o trăsătură generală a funcţionării semnelor. Întâlnim această idee, între alţii, la Peirce, Bahtin şi Greimas. O variantă a ei apare, adaptată limbajului coregrafic, la un reputat teoretician al dansului, Rudolf Laban. Spre sfârşitul activităţii sale, Peirce concepe gândirea însăşi ca pe un proces comunicaţional cu structură dialogică [521]: „Semnele au nevoie de două cvasi-gândiri: un emitent şi un cvasi-interpret, şi, chiar dacă cei doi nu sunt decât o singură gândire, în semn, această distincţie trebuie totuşi făcută. (...) Prin urmare, este o necesitate a logicii ca orice evoluţie a

521 Asupra acestui aspect au insistat, de pildă, K. Oehler şi C. Vlad. Se pot consulta, pentru această problemă, K. Oehler, „Compendiu al semioticii lui Peirce", in S. Marcus (ed.), *Semnificaţie şi comunicare în lumea contemporană*, şi C. Vlad, *Textul aisberg*, p. 47.

gândirii să fie dialogică“ [522]. Iar în altă parte, filosoful american postulează: „Orice gândire are o formă dialogică“ [523]. O opinie similară are Bahtin: „orientarea dialogică a discursului este, desigur, un fenomen propriu oricărui discurs“. „Discursul își concepe obiectul în mod dialogic“ [524]. În viziunea lui Greimas și Courtès, comunicarea e o instanță jalonând parcursul generativ al discursului [525]. În această calitate, ea permite apariția fie numai a unui singur actor – subiect al enunțării, proiectând în afara lui mai multe roluri actanțiale –, fie a unei „structuri actoriale bipolare, producând un discurs pe două voci“ [526]. (Comunicarea implică roluri interșanjabile: emițător/ Destinator și Destinatar/ interlocutor).

Modelul (intrinsec) dialogic al comunicării este – confirmă Rudolf Laban – pertinent pentru înțelegerea dansului. „Chiar un soliloc sau un *solo* de dans constituie, în realitate, un *dialog* între doi poli ai unei singure individualități (...). Dualitatea acestor poli devine vizibilă prin mișcări ce reprezintă tensiunile interioare“ [527]. Dualitatea emoțiilor poate fi reprezentată nu numai printr-o dualitate actanțială, ci chiar printr-una actorială. Altfel spus, cei doi poli ai comunicării coregrafice pot fi manifestați nu numai de un singur dansator (care să manifeste ambele roluri actanțiale), ci chiar de dansatori diferiți (fiecare cu funcția lui actanțială). Grotowski își

522 *Cf.* S. Peirce, *C. P.*, 5. 551.
523 *Cf.* S. Peirce, *C. P.*, 6. 338.
524 *Cf.* M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, p. 134.
525 *Cf.* A. J. Greimas & J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 104.
526 *Ibid.*
527 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 22.

pune o problemă similară: Cum se pot „transforma elementele fizice în elemente de contact uman?“ Iar soluția lui este aceea a unui „dialog (...) cu corpul, (...) sau poate între părțile corpului“, când, de pildă, „mâna vorbește piciorului“ [528].

Jakobson fundamenta tipologia genurilor poetice pe criteriul predominanței uneia sau alteia dintre funcțiile lingvistice pe care acestea le subsumează [529]. Interpretarea sa are la bază modelul triadic al funcțiilor limbajului, așa cum îl propune Bühler și care include, ca aspecte funcționale, emotivul, conativul și referențialul. Poezia epică (centrată pe persoana a treia) mobilizează funcția referențială. Poezia lirică (orientată către persoana întâi) solicită mai cu seamă funcția expresivă (emotivă). Iar poezia la persoana a doua, prin solicitarea directă a Destinatarului, privilegiază funcția conativă. În acest

528 *Cf.* J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *ap.* Cl. Pujade-Renaud, *Expression corporelle. Langage du silence*, p. 66.
529 Postularea existenței unei funcții „dominante“ în structura mesajului este, la Jakobson, o „reminiscență“ bühleriană. Într-o formulare foarte asemănătoare cu cea jakobsoniană din *Essais de linguistique générale*, Bühler subliniază, în *Sprachtheorie*, că nu susține instaurarea unei funcții prin excluderea celorlalte, ci că „este vorba numai de un fenomen de *predominanță*, ce constă în faptul că una dintre cele trei relații fundamentale pe care le întreține sunetele limbajului se află în prim-plan. (...) Fiecare din cele trei relații – trei *funcții semantice* ale semnelor limbajului – dezvăluie și identifică un domeniu specific al realității lingvistice“ (*Cf.* K. Bühler, *Sprachtheorie*, trad. engl.: *Theory of Language. The Representational Function of Language*, p. 39). Cele trei funcții prevăzute de „noul model“ bühlerian – al „limbajului ca *organon*“ – sunt, respectiv, funcțiile „de *expresie*“ (*Ausdruck*), „de *apel*“ (*Appell*) și „de *reprezentare*“ (*Darstellung*); funcția de apel este legată de „reacțiile“/ „comportamentul“ celui ce primește mesajul și-l „prelucrează psiho-fizic“ (*Cf.* K. Bühler, „The New model: three semantic functions of language“, in *op. cit.*, p. 35 și 39).

ultim caz, poezia la persoana a doua e ori „suplicatorie", ori „exhortativă", după cum persoana întâi este subordonată celei de a doua ori a doua primeia [530].

Cl. Lévi-Strauss a încercat chiar o clasificare a personalităţilor şi manierelor de creaţie ale compozitorilor, în funcţie de felul în care aceştia favorizează, în propria operă, una sau alta dintre funcţiile limbajului [531]. Astfel, Bach şi Stravinsky îi apar drept „muzicieni ai codului" (adică ai funcţiei metalingvistice), dat fiind că ei „explicitează şi comentează în mesajele lor regulile unui discurs muzical" [532]. Romanticul Beethoven şi Ravel – un clasic între moderni – trec drept „muzicienii mesajului" (ai funcţiei poetice). Wagner şi Debussy, fiindcă îşi „codează mesajele pornind de la elemente care sunt deja de ordinul povestirii" (mitice) sunt văzuţi ca „muzicieni ai mitului" [533]. Am înclina să spunem că aceia pe care Lévi-

530 *Cf.* R. Jakobson, „Linguistique et poétique", in *Essais de linguistique générale*, p. 219. Opoziţia între liric, pe de o parte, epic şi dramatic, pe de altă parte, fondată pe opoziţia funcţiilor „dominante" (expresivă/referenţială), este o reluare, de către Jakobson, a opoziţiei stabilite – între aceiaşi termeni şi pe acelaşi criteriu – de către Bühler (*Cf.* K. Bühler, *op. cit.*, p. 39).

531 *Cf.* Cl. Lévi-Strauss, *Mitologice* (I). *Crud şi gătit*, p. 54.

532 Plasarea celor doi compozitori în această categorie este, credem, justificată, mai ales în măsura în care Bach se individualizează, ca discurs muzical, prin rigoarea arhitecturală şi inventivitatea limbajului armonic, iar Stravinski (eminamente un compozitor de muzică de dans, colaborator, de pildă, al lui Diaghilev, la Baletele ruse, în *Pasărea de foc*, *Petruşka*, *Ritualul primăverii*) s-a impus prin contribuţia sa în domeniul ritmului şi al orchestraţiei.

533 Wagner a fost adeptul unui teatru mitic. Opera sa (de pildă, tetralogia *Inelul Nibelungilor*, *Tristan şi Isolda*, *Parsifal*) este inspirată de vechi mituri şi legende, vehiculate de eposul medieval. De asemenea, compoziţiile lui Debussy sunt elaborate plecând de la teme mitice – păgâne

-Strauss îi numeşte „muzicieni ai mitului" sunt, în termenii lui Jakobson, muzicieni ai funcţiei „referenţiale". Pe aceasta, lingvistul o mai numeşte „denotativă" sau „cognitivă" [534]. Avertizează, totodată, că „nu avem dreptul să restrângem noţiunea de informaţie la aspectul cognitiv al limbajului" [535].

În structura comunicării muzicale, există şi o funcţie fatică. Dar rolul ei, aici, este mai dificil de delimitat decât pentru comunicarea verbală. „În drept, dacă nu întotdeauna în fapt, funcţia emotivă şi limbajul muzical sunt coextensive" [536]. În comunicarea muzicală, mai mult decât în cea lingvistică, funcţiile fatică şi conativă sunt „inseparabile". În muzica populară şi în cea de cameră, există, în opinia lui Lévi-Strauss, „un fel de funcţie fatică subiectivă" [537]. De pildă, în tipul de comunicare – între interpreţi – pe care îl comportă interpretarea muzicii de cameră, funcţia fatică este inextricabil dublată de o funcţie conativă. Interpretarea împreună a partiturii suscită „o armonie gestuală şi expresivă, care e unul dintre sensurile căutate". Aşa încât amatorilor de cvartet „puţin le pasă

sau creştine (*Pelléas şi Mélisande*, *Martiriul Sfântului Sebastian*). Unele dintre compoziţiile lui Debussy au fost folosite ca muzică de dans, precum *Preludiul la după-amiaza unui faun* – valorificat de coregraful Mihail Fokin, într-un spectacol din seria Baletelor ruse, intitulat *După-amiaza unui faun* şi în care rolul masculin a fost interpretat de Vaslav Nijinsky.

534 *Cf.* R. Jakobson, „Linguistique et poétique", in *Essais de linguistique générale*, p. 214.

535 *Ibid.*, p. 215.

536 *Cf.* Cl. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 54.

537 *Ibid.*, p. 53.

dacă au ascultători sau nu“ [538]. În muzica militară şi în cea de dans, care au drept finalitate „coordonarea gesticulaţiei ascultătorilor“ [539], funcţia fatică predomină asupra celei conative.

Concluzia lui Lévi-Strauss validează, în domeniul muzical, observaţia – deja amintită – pe care o face Jakobson cu privire la ierarhia funcţiilor în comunicarea poetică: „Nici o piesă a acestor compozitori nu se reduce integral la vreuna din aceste formule, care nu pretind să definească opera în întregul ei, ci numai să sublinieze importanţa relativă acordată fiecărei funcţii“. Adică „structura (...) mesajului depinde, înainte de toate, de funcţia predominantă“ [540]. Dar nu se reduce la aceasta, ci o integrează. Concluzia se extinde la limbajul coregrafic.

Continuând observaţiile lui Fr. Keinz pe marginea modelului triadic al lui K. Bühler, E. Coşeriu restructurează schema jakobsoniană a funcţiilor lingvistice. Astfel, în raport cu referentul, E. Coşeriu [541] distinge o funcţie de reprezentare (specifică semnului în sistemul limbii) şi respectiv, o funcţie de denotare (manifestată de semn în actul lingvistic). În viziunea lui Coşeriu, funcţia fatică este inclusă în funcţia conativă (de apel), iar cea metalingvistică (de cod) este numai un aspect al funcţiei referenţiale (de reprezentare): obiectul reprezentării este limbajul însuşi, ca o ipostază a „realităţii“.

538 *Ibid.*
539 *Ibid.*
540 *Cf.* R. Jakobson, *op. cit.*, p. 214.
541 *Cf.* E. Coşeriu, „Limbajul poetic“, in *Prelegeri şi conferinţe*, p. 147 ş. u.

Schema jakobsoniană (1963) e reformulată de C. Kerbrat-Orecchioni (1980). Obiecţiile ei vizează: 1) codul; 2) „universul de discurs“; 3) „competenţele nelingvistice“; 4) „modelele de producţie şi interpretare“ [542]. 1) Discuţia asupra codului se concentrează pe două aspecte: a) problema omogenităţii lui; b) problema exterioităţii. În cazul a), autoarea contestă „idealizarea teoretică“. Aceasta constă în a confunda competenţele locutorului cu cele ale auditorului. Concluzia ei este că procesul de comunicare „se bazează nu pe existenţa *unui* cod, ci pe *două* idiolecte: mesajul se dedublează (*s. a.*)“, cel puţin în ceea ce priveşte semnificatul. Aceluiaşi semnificant (integrat mesajului) îi corespund doi semnificaţi: unul „încodat“, celălalt „reconstruit“ prin „decodificare“. „Critica“ postulatului omogenităţii demonstrează fragilitatea acelei teorii (aflate la baza schemei jakobsoniene) potrivit căreia „mesajul trece, în totalitate, din mână în mână, fără a se altera în cursul acestei operaţii“ [543]. În cazul b), premisa este aceea că un cod funcţionează ca o „competenţă implicită“ a unui subiect. Adică „un ansamblu de aptitudini“ pe care acesta le-a „interiorizat“. În cursul comunicării, codul se dedublează. Fiecare din cele două „idiolecte“ comportă două aspecte: o competenţă de „producere“ şi o competenţă de interpretare. Prima e a emiţătorului. Iar cealaltă, a receptorului. Acelaşi subiect poate activa una sau alta dintre cele două, după rolul enunţiativ asumat. Prin „competenţa subiec-

542 *Cf.* C. Kerbrat-Orecchioni, „La problématique de l'énonciation“, in *Les Interactions verbales*, vol. I, pp. 11-22.
543 *Ibid.*, p. 16.

tului", autoarea înţelege „suma tuturor posibilităţilor sale lingvistice (...), ceea ce el este susceptibil de a produce şi interpreta" [544]. 2) „Universul de discurs" e o rezultantă a „situaţiei de comunicare" şi a „constrângerilor stilistico-tematice". Kerbrat-Orecchioni introduce acest concept în formalizarea proceselor de comunicare, deoarece mesajul este supus unei multiple condiţionări. În aceste împrejurări, „ceea ce are de spus" emiţătorul e numai un aspect. Se adaugă nişte „constrângeri suplimentare". Ele decurg din „condiţiile concrete de comunicare" şi din „caracterele tematice şi retorice ale discursului" („constrângeri de gen") [545]. 3) La competenţele lingvistice şi paralingvistice ale emiţătorului şi receptorului, se alătură cele nelingvistice: „determinări psihologice şi psihanalitice", „competenţe culturale" şi „ideologice" [546]. „Competenţele culturale" sau „enciclopedice" sunt un „ansamblu de cunoştinţe implicite despre lume". Cele „ideologice" servesc la „interpretarea şi evaluarea universului referenţial" [547]. 4) Spre deosebire de „modelele de competenţă lingvistică", cele „de producere şi comunicare" sunt „comune tuturor subiecţilor vorbitori, adică toată lumea foloseşte aceleaşi procedee pentru a emite/primi mesaje". (După J. Pohl, citat de C. Kerbrat-Orecchioni, aceste procedee sunt „universale şi pancronice") [548]. Kerbrat-Orecchioni introduce elementele din

544 *Ibid.*, pp. 16-17.
545 *Ibid.*, p. 17.
546 *Ibid.*, pp. 17-18.
547 *Ibid.*
548 *Ibid.*

seria 1-4, într-un model revizuit al proceselor de comunicare. Acesta cuprinde: referentul, mesajul, canalul de transmitere, emiţătorul (cu funcţie de încodare, asemeni Destinatorului jakobsonian) şi receptorul (pe poziţia de decodificare a Destinatarului). Se adaugă, distribuite simetric la emiţător şi receptor: competenţe lingvistice şi para-lingvistice, competenţe ideologice şi culturale, determinări „psi", „constrângerile" universului de discurs, modelele de producţie şi, respectiv, de interpretare [549].

*

Chiar profesioniştii dansului îi subliniază funcţia de comunicare. De pildă, Martha Graham: „Dansul înseamnă *comunicare* şi marea dorinţă ar fi aceea de a putea vorbi cu precizie, frumuseţe şi elocinţă" [550]. „Poezie a acţiunilor corporale în spaţiu" [551], dansul poate fi descris în termeni de funcţii ale limbajului.

Printre alţii, expresionistul Rudolf Laban insistă pe distincţia între „dans pur" şi, pe de altă parte, „dans teatral" şi „dans mimat". Cred că ea se întemeiază pe acelaşi criteriu al predominanţei uneia sau alteia dintre funcţiile limbajului. Funcţia de mesaj sau „poetică" e specifică limbajelor artistice. Dansul „pur" („liber", numit şi „expresiv" sau *basic dance*) privilegiază, evident, funcţia *expresivă* (*emotivă*). Ea vizează exprimarea atitudinii subiectului în legătură cu mesajul pe care îl trans-

549 *Ibid.*, p. 19.
550 *Cf.* M. Graham, *ap.* J. Robinson, *Éléments du langage chorégraphique*, p. 33.
551 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 50.

mite. Dansul „pur" cunoaşte chiar o formă extremă: exhibarea subiectivităţii până la limita obscurităţii/ ermetismului. Adică până la diminuarea considerabilă a funcţiilor fatică şi conativă. Acestea sunt interdependente în comunicarea coregrafică şi în cea muzicală. În dansul *mimat* („teatru fără cuvinte" [552]) şi în dansul *„teatral"* – centrate pe contextul referenţial – domină funcţia *denotativă* sau *cognitivă*. În dansul „pur", nu e nevoie ca mişcarea să se adapteze la caractere, acţiuni, epoci şi situaţii. Dar ţine seama de ele în dansul mimat [553]. Funcţia referenţială e atenuată în dansul „pur". De aceea, „prin pulsiunea interioară ce susţine mişcarea, el îşi creează propriile modele stilistice" [554]. Comunicarea artistică nu înseamnă emotivitate pură. Totuşi, folosirea estetică a unui limbaj implică „un uz emotiv al referinţelor şi un uz referenţial al emoţiilor". (Reacţia afectivă determină un „câmp de semnificaţii conotate" [555]).

Dansul intră în sfera comunicării nu numai prin relaţia pe care o stabileşte cu publicul sau între dansatori, ci şi datorită raportului *intersemiotic* dintre muzică şi dans. Un motiv coregrafic poate avea un aspect mimic perceptibil. Totuşi, semnificaţia lui nu se constituie obligatoriu „teatral", ci adesea „muzical". Semnificaţia figurilor de dans e influenţată de „structura şi conţinutul emoţional" [556] ale muzicii de acompaniament. Funcţia

552 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*, p. 23.
553 *Ibid.*
554 *Ibid.*
555 *Cf.* U. Eco, *Opera deschisă*, p. 92.
556 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*, p. 50.

predominantă a mesajului muzical se poate transfera discursului kinezic. Uneori însă, fondul muzical e înlocuit de tăcere, de ritmul paşilor, al respiraţiei interpreţilor etc.

Continuând tradiţia instituită de Ludovic al XIV-lea şi Academia Regală de Dans, baletul clasic şi-a conservat timp de secole individualitatea, graţie unui foarte sever cod de norme privind tehnica de mişcare. Artizan al acestei codificări a fost Beauchamps [557]. Codificarea propusă de el înseamnă a şlefui mişcarea naturală, a o „desăvârşi" (imperativ clasic în toate artele), făcând-o astfel „frumoasă" (în acord cu gustul epocii), dar artificială. În punctul ei forte (rafinata eleganţă a formei canonice), stă însă germenele contestării sale de mai târziu: negarea formalismului (a convenţiei). Dansul clasic e oglinda idealizată a corpului uman şi a aptitudinilor lui fizice, ajustate potrivit unui protocol aristocratic de măsură, strălucire şi distins conformism. Baletul e axat pe funcţia *poetică lato sensu* („accent pe mesaj pentru el însuşi" [558]) şi, eventual, pe cea *metalingvistică* (centrată pe *cod*). Pe ultima o susţin scrupulele formale ale maeştrilor de balet şi obsesia „regulii" pe care o au, ca toţi clasicii, întemeietorii baletului academic. Evident, acestea nu sunt singurele pe care le subsumează dansul clasic.

557 „Compozitor al baletelor Majestăţii-Sale", Regele Soare şi, nu mai puţin colaborator al lui Molière la cele treisprezece comedii-balet ale dramaturgului. Asemenea altor artişti oficiali ai vremii sale (Boileau în literatură şi Le Brun în artele plastice), Beauchamps a propus un sistem coregrafic tinzând spre frumuseţe formală, spre respectarea unui canon prestabilit şi astfel ameninţat de rigiditate.
558 *Cf.* R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 218.

Dar – ca în cazul comunicării verbale de tip „artistic", estetizant – ele sunt „funcţii *dominante*". Celelalte „joacă un rol subsidiar, accesoriu" [559]. Predominanţa funcţiei poetice în baletul clasic e dovedită de codificarea strictă a formelor de expresie coregrafică, reduse la un inventar (vocabular) canonic, şi de respectarea riguroasă a acestora. *Modern dance* e fondat pe inovaţie şi pe mişcarea personalizată. Diversele curente ale dansului modern privilegiază, credem, funcţiile *expresivă* (centrată pe emiţător), *fatică* (de solidaritate intersubiectivă – a grupului de dansatori şi a dansatorilor cu publicul) şi *conativă*. În ce măsură apare ultima ? Sub influenţa modei *happening*, inaugurate în America anilor '50-'60, unele formule coregrafice contemporane vizează convocarea publicului în spaţiul de joc. Astfel, asistenţa devine „participant" activ la evenimentul „scenic".

Valenţe comunicaţionale: diagonala, perpendiculara, paralela

Jacqueline Robinson identifică unele valenţe comunicaţionale ale spaţiului coregrafic. Astfel, *diagonala*, „traiectorie directă" mai scurtă decât aceea realizată din perpendiculare, ar putea exprima „devenirea" [560]. *Perpendiculara* iniţiază o comunicare directă şi imediată cu publicul. *Paralela* separă dansatorul de publicul care nu mai este în aceeaşi măsură implicat ca interlocutor. Diverse puncte ale scenei pot avea roluri diferite în comunicarea coregrafică. În centru, la rampă, contactul cu publicul este „intim şi familiar" [561]. În centru, în fundal, acolo unde se întâlnesc liniile de perspectivă, silueta dansatorului se proiectează statuar, însă distanţa atenuează comunicarea cu publicul.

559 *Ibid.*, p. 218.
560 *Cf.* J. Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, p. 56.

Un concept supralicitat: *limbajul gestual*

Încercând să pună „puţină ordine" în domeniul „gesticulaţiei ca *limbaj*", Greimas remarcă, întâi de toate, aspectul oarecum „confuz" al acestui concept. Sub umbrela lui, stau de-a valma, într-o eteroclită aglomeraţie, „semne şi sintagme gestuale, programe şi codurile lor, naturale sau artificiale". Toate sunt, „cel mai adesea, confundate şi amestecate" nu numai în demersurile analitice cu aspiraţii de sistemicitate, ci chiar în planul manifestării [562] empirice.

Aşezând nişte jaloane provizorii, cercetătorul francez parcelează gestualitatea – domeniu stufos – în, respectiv, „gestualitate atributivă", „modală", „mimetică" şi „ludică" [563]. În funcţie de modul comunicării, cele patru clase se reduc la: 1. gestualitate de comunicare *directă* (atributivă şi respectiv, modală); 2. gestualitate *de transpunere* (mimetică şi respectiv, ludică) [564]. Taxinomia greimasiană comportă totuşi, cum remarcă însuşi autorul, o „doză de ipotetic şi arbitrar", mai cu seamă în ceea ce priveşte

561 *Ibid.*
562 *Cf.* A. J. Greimas, „Comunicarea gestuală", in *Despre sens*, p. 85.
563 *Ibid.*, pp. 85-96.
564 *Ibid.*, p. 96.

gestualitatea „de transpunere“ [565] . Teoria comunicării, servindu-se numai de propriul ei arsenal metodologic, nu poate explica în întregime faptele de gestualitate. De altfel, întrebarea pe care şi-o pune programatic Greimas este în ce măsură unităţile gestuale pot constitui *coduri* autonome sau *limbaje* gestuale. Dihotomia practic/ mitic – la care ne-am mai referit – e un instrument util pentru descrierea sistematică a gestualităţii şi pentru evidenţierea raporturilor ei cu verbalul. Folosită drept cod de comunicare „practică“, gestualitatea nu reprezintă decât o traducere nonverbală a modalităţilor de comunicare lingvistică. Deşi recognoscibile, unităţile şi categoriile gestuale nu sunt, în acest caz, realmente „autonome“. Elementele gestuale organizate în „coduri de comunicare cu conţinuturi *mitice*“ (în sensul pe care îl are termenul în opoziţia greimasiană practic/ mitic), se desprind de tutela semantică a comunicării verbale. Ele îşi structurează semantismul în virtutea unui principiu global de coerenţă „funcţională şi narativă, după care se conduce orice discurs, fie că este de ordin lingvistic (*ordre du dire*), fie că este de ordin practic (*ordre du faire*)“ [566]. De altfel, *comunicarea* gestuală nu este decât o parte din întregul *praxisului* [567] gestual. Semioza gestuală poate, aşadar, face atât obiectul unei *semiotici „funcţionale“*, cât şi al unei *semiotici a narativităţii*, cum vom vedea într-un capitol următor.

565 *Ibid.*
566 *Ibid.*, p. 97.
567 *Praxisul* gestual nu înseamnă numai „desfăşurarea succesivă a figurilor gestuale“, ci de asemenea, „implică instalarea unui anumit număr de categorii semantice“ (*Cf.* Greimas, *op. cit.*, p. 100).

Transpunând opoziţia saussuriană dintre semnificat şi semnificant în domeniul gestualităţii, Greimas o echivalează cu aceea dintre „proiectul“ unui program gestual şi „secvenţa gestuală“ corelată lui. Astfel, *„semioza* unui program gestual“ poate fi înţeleasă ca fiind „relaţia între o *secvenţă* de figuri gestuale, luată ca semnificant, şi *proiectul* gestual considerat ca semnificat“ [568]. Figurile subsumate unui program gestual pot fiecare trimite la un „gest natural“ şi primi, totodată, „o interpretare semantică“ [569]. Posedând o semnificaţie individuală, ca entităţi izolate, figurile pierd însă această semnificaţie proprie, din perspectiva sensului global al programului gestual la care ele coparticipă. (Se *desemantizează*, dar nu devin asemantice.) Desemantizarea relevă caracterul *anaforic* al gestualităţii: din punct de vedere semantic, figurile gestuale subsumate unui program gestual trimit la un sens de ansamblu pe care-l manifestă doar „proiectul“, în globalitatea lui. Desemantizarea lasă, aşadar, „intacte figurile gestuale“ şi operează doar asupra „categoriilor semantice implicate de textul gestual“ [570]. Desemantizarea „transformă relaţia semiotică imediată într-o distanţă semiotică ce are statut de relaţie *hipotaxică*. Adică „fiecare figură gestuală, desemantizată, îşi păstrează poziţia *metonimică* faţă de semnificatul global al programului“ [571]. Din punct de vedere funcţional, semioza gestuală se instituie prin excelenţă relaţional şi ambivalent: pe de

568 *Ibid.*, p. 101.
569 *Ibid.*
570 *Ibid.*
571 *Ibid.*

o parte, ca *„relaţie a semnificatului cu semnificantul* luat în totalitatea lui" (ca program gestual). Iar pe de altă parte, ca *„reţea de relaţii* ce merg de la semnificat la fiecare figură socotită ca parte" [572].

O taxinomie a kinezicii coregrafice. Semioza în context (*Baiadera lui Nureev*)

Ne interesează modul în care, prin *desemantizare*, relaţia semiotică „imediată" (izolată) este înlocuită, în planul semantic al discursului, de o relaţie „hipotaxică". Vizăm configuraţiile kinezice de tip atributiv, modal, mimetic şi, respectiv, ludic, în măsura în care ele pot fi reperate într-un corpus coregrafic. Ilustrăm acest demers prin secvenţe din baletele *Baiadera* [573], *Spartacus* [574] şi *Esmeralda* [575].

Considerat ca semnificant, corpul omenesc permite, în virtutea mobilităţii lui „creatoare de deviaţii poziţionale", o structurare corelativă a conţinutului semantic. Legătura dintre planul expresiei gestuale şi cel semantic este „relativ" arbitrară şi, totodată, relativ „constantă". (Aceasta e o condiţie a funcţionării semnului, în calitatea lui de instrument al interacţiunii sociale.) Pe de altă

572 *Ibid.*, p. 102.

573 Spectacol realizat la Opera Naţională din Paris, în coregrafia lui Rudolf Nureev (după Marius Petipa), pe muzică de Ludwig Minkus.

574 Coregrafia este semnată de Yuri Grigorovici, pe muzică de Aram Haciaturian; spectacolul a fost pus în scenă la Teatrul Mare din Moscova (înregistrare din 1975).

575 În coregrafia lui I. Perro (după Marius Petipa), pe muzică de C. Pugni; spectacol realizat la Teatrul de Stat din Petersburg (1994).

parte, ea este valabilă într-un context socio-cultural determinat [576]. „Co(n)textul" poate fi, *lato sensu*, (macro) contextul unui anume *socius* ori, *stricto sensu*, (micro) contextul unei opere, cu ierarhia ei semiotică internă.

În primul act al baletului *Baiadera*, desfăşurat în decorul somptuos al unui templu indian, relaţiile ierarhice care structurează peisajul uman – destul de pestriţ – sunt schiţate cu mijloace kinezice. Structurând acea zonă a conţinutului referitoare la organizarea stratificată a societăţii, opoziţiile semantice sacru/ profan, autoritate sacerdotală/ vulg, superior/ inferior sunt corelate, în planul expresiei, unor opoziţii de mărci gestuale: lent (sau imobil)/ alert, sus/ jos, vertical/ orizontal. În societăţile medievale europene, gesturile, învestite cu valoare performativă, manifestă ierarhiile şi „înnoadă relaţii sociale" [577]. Opoziţia – să-i spunem de tip *kinemic* – dintre mobilitate şi contrariile ei (imobilism, lentoare) este corelată unor opoziţii semice specifice. Ea este relativ echivalentă opoziţiei, bine marcate în ideologia epocii, dintre *gestus* şi *gesticulatio*. Codurile de comportament ale vremii îl privilegiau, pe o axă psiho-morală şi estetică, pe cel dintâi, în virtutea „întâietăţii ideologice a imobilităţii" [578] şi a miş-

576 Greimas argumentează şi ilustrează caracterul deopotrivă „arbitrar şi constant", contextual condiţionat, al semiozei gestuale „comunicative", prin aceea că de multe ori, nu există o motivaţie „naturală" pentru corelarea unei opoziţii din planul expresiei (precum ochi închişi/ ochi deschişi) cu o opoziţie oarecare din planul conţinutului (viclenie/ nevinovăţie, de pildă) (*Cf.* Greimas, *op. cit.*, p. 86).

577 *Cf.* J.-Cl. Schmitt, *Raţiunea gesturilor în Occidentul medieval*, pp. 27-28. *V. fig.* 22-25.

578 *Ibid.*, p. 39.

cării reţinute. Imobilism/ mobilitate şi *gestus/ gesticulatio*, ca figuri polarizate ale expresiei gestuale, se corelează unor opoziţii bine determinate din planul semantic: ordine/ dezordine, virtute/ păcat (al lipsei de măsură), raţiune/ iraţionalitate, putere de (auto)control/ slăbiciune, demnitate solemnă (regală sau pontificală)/ umilinţă (a vulgului), autoritate/ dependenţă, sacru/ profan. Astfel, gestul întrerupt şi imobilitatea sunt, cel puţin în codul medieval occidental, mărci ale excelenţei – semne ale „perfecţiunii şi suveranităţii". Iar gestualitatea exprimând „agitaţie şi nelinişte" apare ca un semn al inferiorităţii morale şi sociale [579]. La un conţinut semantic relativ echivalent (sacru/ profan, autoritate/ dependenţă, superioritate/ inferioritate) trimit opoziţiile ascendent/ descendent şi vertical/ orizontal.

În secvenţa precizată din *Baiadera*, profilul kinezic al Marelui Brahman se configurează dintr-o însumare de mărci ale autorităţii. Postùrile lui exprimă distincţie, măreţie şi un rol însemnat în ierarhia socio-religioasă. Mişcările îi sunt lente şi solemne. Lentoarea însăşi încremeneşte într-un gest întrerupt. Se deplasează cu paşi largi, măsuraţi, fără grabă. Mişcările sunt mai cu seamă

579 Între mobilitate şi contrariile ei – observă J. Cl. Schmitt – există „nu numai o opoziţie" , ci chiar „o ierarhie care organizează credinţele şi ideologia şi contribuie la modelarea judecăţilor făcute în privinţa gesturilor". Astfel, „simularea imobilităţii, hieratismul, expunerea moaştelor sau a obiectelor rituale, procesiunile lente şi solemne sunt atribute ale puterii şi semne ale sacralităţii. (...) Evul Mediu a valorificat din gesturi tot ce ţine de atitudine, mai mult decât de mişcare, de exemplu imobilitatea în rugăciune, semn de reculegere şi ascultare a divinităţii" (*ibid.*, p. 38).

din braţe – purtate lateral sau înălţate vertical, deasupra capului, în configuraţii ce pregătesc sau manifestă contemplaţia şi adoraţia pioasă. Acompaniind manifestările celorlaţi „actori metonimici", faţa îi este imobilă, iar privirea se înalţă cu o expresie de reculegere. Mărci posturale îl individualizează şi susţin opoziţia semantică dintre unicitatea/ excelenţa acestuia şi statutul umil al adoratorilor anonimi. Individualitatea lor se topeşte într-o masă copleşită de măreţia locului şi de rangul oficiantului. Mărcile gestuale ale verticalităţii ascendente/ descendente şi cele ale mobilităţii / imobilităţii manifestă, aici, nişte roluri sociale şi ierarhia lor. Axa corpului Marelui Brahman e mereu perpendiculară pe sol. În repaus ori în deplasare, sacerdotul e mereu în picioare, neabdicând de la direcţia verticală ce-i orientează emblematic postùrile.

Un element de contrast în desenul coregrafic îl constituie credincioşii ghemuiţi, prosternaţi în faţa focului sacru, aproape înghesuiţi unul într-altul, pierzându-şi individualitatea într-o masă cufundată în rugăciune şi adoraţie. Marca postural-kinezică a Brahmanului e *verticalitatea*. *Orizontalitatea* e, aici, specifică mişcării colective.

Opoziţiei ascendent/ descendent, din planul expresiei, îi corespunde, semantic, opoziţia de statut social dintre credinciosul de rând şi Marele Brahman. Discursul gestual al adoratorului e, de fapt, o succesiune alternantă de mişcări de prosternare şi, respectiv, de ridicări ale braţelor, torsului, capului. Cele din urmă sunt îndreptate către

marele preot, desemnat astfel. Gesturile „ostensive" (Eco) ale credinciosului corespund asumării (reale sau mimate) de către „locutor" a condiţiei lui umile. Distanţa socială e sugerată de distanţa în spaţiu. Ultima, delimitată de extremele verticalei: cea superioară (Marele Brahman, în picioare, afişând o poză maiestuos-convenţională) şi cea inferioară – credinciosul de rând. El desfăşoară un discurs encomiastic, dintr-o poziţie de îngenunchere sau ghemuire la picioarele sacerdotului. De altfel, „dialogul" dintre Brahman şi grupul de credincioşi se desfăşoară în permanenţă de pe poziţii inegale. El rămâne nedezminţit un dialog între *sus* şi *jos*. Spinarea rugătorilor umili e mai tot timpul îndoită, capetele se ridică doar spre a se pleca la vederea brahmanului. Raportul dintre figurile expresiei şi acelea ale conţinutului pune în evidenţă o posibilă valorizare socială a spaţialităţii (mai exact, a verticalei).

Semioza e condiţionată de stabilirea unei corelaţii între nişte categorii semantice şi categorii corespunzătoare ale expresiei: mobilitate/ imobilitate (cu varianta „lentoare" sau „gest întrerupt"), verticalitate/ orizontalitate, ascendent/ descendent.

Manifestări kinezico-posturale de tip modal

a) Această clasă a *praxis*-ului coregrafic se caracterizează printr-o intenţionalitate specifică. Ea se constituie din figuri şi categorii kinezice care, „fie că pun în joc

numai motricitatea corpului, fie că folosesc, într-o măsură mai mare, spaţiul înglobant", urmăresc toate acelaşi lucru: „să stabilească, să menţină sau să întrerupă comunicarea" [580]. Servind la „programarea comunicării" [581], această clasă de fapte kinezice ţine, mai degrabă, de planul enunţării. Ea comportă, în taxinomia greimasiană, mai multe subclase, fiecare cu specificul ei:

a 1) O clasă ce instituie corelaţia între o expresie specifică şi un conţinut *social*. Categorii de expresie precum aşezat/ în picioare, înclinare a capului însoţită/ neînsoţită de surâs, mână strânsă/ nestrânsă pot trimite, în anumite contexte, la o categorizare semantică: superior/ subordonat, tânăr/ vârstnic, bărbat/ femeie [582].

Paragraful precedent a argumentat deja înscrierea în gestualiatea modală (de subtipul a.1) a unor categorii de mişcare: lent (imobil)/ alert, vertical/ orizontal, sus/ jos. Iată şi un alt exemplu: o secvenţă din baletul romantic *Esmeralda*. Frollo îi cere lui Quasimodo s-o răpească pe mica „vrăjitoare". Braţul stâng, întins ferm, dominator, deasupra chipului schimonosit al cocoşatului, arată înspre bordeiul fetei. Mâna piticului, înălţată a nedumerire ori împotrivire slabă, se opreşte în aer şi, învinsă de forţa braţului poruncitor de deasupra, recade resemnată.

„Dialogul" polemic devine lizibil la o parcurgere pe verticală a desenului coregrafic. Verticala manifestă, semantic, un raport ierarhic *lato sensu*: unul de dependen-

580 *Ibid.*, p. 87.
581 *Ibid.*, p. 89.
582 *Ibid.*, p. 87.

ţă/ autoritate (socială, morală şi afectivă) [583]. Rolul decisiv în constituirea semnificaţiei ansamblului îl au, mai cu seamă, doi *actori metonimici*. Ei preiau funcţional, împuterniciţi prin procură retorică, prerogativele actanţiale ale protagoniştilor: *braţul* prelatului – nedezmiţit întins, poruncitor – şi *mâna*, în cele din urmă coborâtă şi supusă, a lui Quasimodo. Opoziţiei sus/ jos, din planul expresiei, îi corespunde, în planul semantic, opoziţia autoritate/ dependenţă.

a 2) Categorii ale expresiei, în opoziţii precum *prospectivitate/ retrospectivitate* sau *deschidere/ închidere* a mişcărilor braţelor pot trimite la o disociere semantică: între dorinţa de comunicare şi refuzul ei[584]. Ultimul dans al Esmeraldei valorifică acest simbolism spaţial. La înaintarea lui Frollo, Esmeralda răspunde cu o succesiune de paşi înapoi.

După acest „dialog" polemic, Esmeralda se apropie de eşarfa lui Phoebus, pe care Frollo o lasă dinadins să cadă. Gesturile sunt tipice pentru o retorică kinezică de tip romantic: îngenunchează în faţa eşarfei, o îmbrăţişează, şi-o petrece în jurul gâtului, apoi se îndreaptă spre locul de execuţie. Succesiunea de paşi înainte şi înapoi transpune dinamica pasională a unei poveşti romantice şi tragice. Dialogul gestual dintre Frollo şi Quasimodo, desfăşurat de pe poziţiile inegale ale autorităţii şi, respectiv, subordonării, ia sfârşit atunci când, prin

583 Înfruntarea voinţelor şi raportul de autoritate – figuri ale conţinutului semantic – supradetermină distribuirea, pe o axă verticală, a figurilor de expresie corespunzătoare.

584 *Cf.* C. Hutt, *ap.* Greimas, *op. cit.*, p. 88.

postură, cel dintâi îşi marchează retragerea din situaţia de comunicare. Privirea distantă, întoarsă şi postura rigidă, „închisă" (cu mâinile unite în dreptul mijlocului) concediază interlocutorul.

La finalul actului al doilea din *Baiadera*, Nikyia înconjoară scena, cu braţele întinse, chemând în ajutor. Capetele se întorc în partea cealaltă. Refuzul e definitiv (*v. fig.* 26).

a 3) Categoriile *proxemice* (apropiat / depărtat, faţă în faţă/ spate în spate etc.) se corelează unor categorii semantice specifice (acceptare/ refuz de comunicare, euforie/ disforie) [585]. Generalizând o remarcă a lui E. T. Hall, putem spune că „poziţiile respective ale indivizilor" – categorie proxemică, de ordinul expresiei – sunt relevante pentru o anume structură a planului semantic. Mai exact, ele „revelează natura relaţiilor" dintre indivizi şi a „sentimentelor lor" [586].

În istoria dansului de societate, opoziţia proxemică apropiat/ depărtat este simptomatică, prin conţinutul semantic la care trimite ea, pentru un lent şi îndelung proces de evoluţie nu numai a dansului, ci şi a mentalităţii. Acest proces implică mai multe aspecte, între care: o codificare a moravurilor, prin norme (istoric variabile) ale bunei-cuviinţe, o dinamică a imaginarului colectiv şi, în legătură cu primele două, o modificare a gustului estetic. O dată cu mentalitatea, se schimbă şi standardele de permisivitate a conduitelor. O serie de comportamente,

585 *Cf.* A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 88.

586 *Cf.* E. T. Hall, *La dimension cachée*, p. 151.

inițial tabuizate, tind să se deplaseze către zona admisibilului, dacă nu chiar a locurilor comune. Istoria dansului oferă, de altfel, bune exemple pentru ceea ce înseamnă, cu trecerea timpului, relaxarea normelor de decență. S-a petrecut, în timp, o oarecare „democratizare" a gustului. Cel puțin în zona dansului de societate, elitismul e concurat puternic de tendința asimilării și legitimării unor formule plebee, ba chiar prost famate. (Inutil să reamintim aici trecutul încărcat al tangoului, ceea ce nu l-a împiedicat, totuși, să intre în saloanele mondene ale „anilor nebuni" și chiar să treacă azi, în ciuda picanteriei sale retro, drept o frumusețe clasică).

Cât privește distanța dintre partenerii de dans, opoziția apropiat/ depărtat, în planul expresiei coregrafice, poate trimite la opoziția promiscuu/ decent, în planul semantic al evaluării comportamentelor. De la dansul de curte până la tangoul argentinian și chiar mai târziu, micșorarea distanței dintre partenerii de dans reflectă emanciparea progresivă a moravurilor, așa încât dihotomia apropiere/ depărtare (în planul expresiei) nu mai trimite obligatoriu la opoziția semantică [587] decență/ indecență. Ni s-ar părea util, în acest sens, a lua în considerare taxinomia – mai nuanțată – a celor „patru distanțe" (publică/ socială/ personală/ intimă), pe care o propune E. Hall [588]. Dansurile mixte de perechi, în general, evocă o „interacțiune erotică" [589]. Dansul tradițional grecesc evită, prin folosirea obiectelor de legătură (batistă, basma,

587 Mai curând, pragma-semantică.
588 *Ibid.*, pp. 147-158.
589 *Cf.* R. Martin, *op. cit.*, p. 175.

ramuri etc.), contactul fizic al partenerilor de dans. Într-un dans de curte ca menuetul, distanța dintre parteneri e mai degrabă „personală" [590] (de tipul „apropiat" sau „îndepărtat", în taxinomia lui Hall). „Distanța intimă" a partenerilor de dans e întâlnită chiar în formele dansului de societate din secolul al XIX-lea (de pildă, în valsul [591] vienez). Însă, recurgând la aceeași taxinomie a lui Hall, putem spune că „șocul" tangoului, la începutul secolului XX, s-a datorat nu atât „distanței intime" (sub aspectul ei generic), cât variantei „apropiate" a acesteia. Ea se corelează unui conținut semantic precizat chiar în definiția lui Hall: grad maxim al apropierii – distanța „actului erotic și a luptei" [592]. Postura partenerilor, în tango, explică perceperea sa „nu numai ca dans, ci, deopotrivă, ca metaforă" a erotismului [593]. El ignoră, încă de la apariție, „norma culturală" [594] și, finalmente, cum se poate vedea până azi (când uzanțele mondene sunt infinit mai tolerante cu tabuul distanței), îi supraviețuiește.

590 *„Distanța personală"* – denumire pe care, așa cum el însuși mărturisește, Hall i-o datorează lui Hediger – cunoaște, la rându-i, două aspecte: „modul apropiat" (45-75 cm) și, respectiv, „modul îndepărtat" (75-125 cm). Cel de-al doilea aspect, relevant pentru ceea ce înseamnă *„a ține pe cineva la distanță"*, se referă la o lungime „cuprinsă între punctul aflat chiar deasupra distanței de contact facil și punctul unde degetele se ating, atunci când cei doi își întind simultan brațele. Pe scurt, este vorba de limita înstăpânirii fizice asupra celuilalt" (*Cf.* E. T. Hall, *op. cit.*, p. 151).
591 Chiar și valsul, dansul de societate predilect în secolul al XIX-lea, a fost blamat la început, pentru apropierea „necuviincioasă" a partenerilor.
592 *Cf.* E. T. Hall, *op. cit.*, p. 147.
593 *Cf.* R. Martin, „The Lasting Tango", in S. Collier & alii, *Tango*, p. 173.
594 *Cf.* Julie M. Taylor, *ap.* R. Martin, *op. cit.*, p. 176.

Aşadar, în dans cu deosebire, categorii proxemice precum apropiat/ îndepărtat sunt pertinente pentru o analiză semiotică: ele se corelează unor categorii semantice, referitoare – particularizând observaţia lui Hall – la „natura relaţiilor" şi „sentimentelor" partenerilor de dans. Spaţiul dinamic al relaţiilor interpersonale e în legătură cu *teritorialitatea*, proiecţie simbolică a omului în spaţiul ce-l înconjoară. Topica participă astfel, ca o coordonată a expresiei coregrafice, la segmentarea corespunzătoare a conţinutului semantic.

b) Precum alte categorii modale, cele polarizate prin opoziţiile asentiment/ refuz, negare/ afirmaţie, interdicţie/ autorizare pot constitui, observă Greimas, „micro-coduri gestuale autonome, ce funcţionează fără ajutorul vorbirii sau al enunţurilor gestuale de ordin mimetic" [595]. La iniţiativa lui Frollo de a „închide" dialogul, reacţia lui Quasimodo e, finalmente, un asentiment: o mişcare din cap, a încuviinţare.

În *Baiadera* (actul al doilea), cu prilejul festivităţilor de logodnă, are loc un „dialog" între rivale. Rănită de un şarpe, Nikiya arată acuzator spre Gamzatti. Vinovată, prinţesa încuviinţează, cu o arcuire trufaşă a gâtului. Gamzatti îl împiedică pe războinicul Solor să-i dea ajutor muribundei. Arătătorul întins realizează o expresie gestuală corelată *interdicţiei* ca figură semantică [596].

595 *Cf.* A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 88.

596 Gestul săvârşit de mâna cu arătătorul întins poate fi considerat un gest „motivat", în măsura în care acceptăm că el rezultă dintr-o „reducere miniaturală a bastonului, lăncii", trimiţând astfel la un conţinut semantic al agresiunii (*Cf.* F. Surger, *Les gestes vérités*, *ap.* D. Roventa-Frumuşani, *Semiotică, societate, cultură*, p. 198).

Configuraţii kinezico-posturale de tip atributiv

Semnificaţia gestualităţii atributive corespunde unor „atitudini şi stări interioare fundamentale", precum teama, furia, bucuria, tristeţea etc.[597] *Subiectul* unui atare *enunţ* gestual este, totodată, şi *subiectul enunţării*. (Ceea ce reprezintă o marcă a gestualităţii atributive). Discursul nu se obiectivează, ci rămâne „un soliloc" despre protagonistul însuşi, atâta vreme cât „verbul implicit" este de natura lui *„a fi*, nu de aceea a lui *a face*". Astfel constituit, un asemenea enunţ este „atributiv, calificativ", iar nu „predicativ" [598]. Chiar gestualitatea deictică este tot de tip atributiv [599].

Cu dubla ei orientare (ascendentă/ descendentă), verticala e pertinentă pentru categorizarea „semică" a unui discurs „atributiv". În baletul *Spartacus*, *solo*-ul Phrigiei, din actul I, prin alternanţa de mişcări joase (îngenuncheri, ghemuiri, flectări ale genunchilor, îndoiri ale spatelui, coborâri ale braţelor sau numai ale mâinilor) şi mişcări înalte (înălţări pe vârfuri, ridicări de braţe, mişcări ale torsului ori ale corpului întreg) transcrie pe verticală meandrele afectivităţii. Mişcările corespund unui semantism polarizat între gama atitudinilor „ascendente" (revoltă, rugă, speranţă) şi cea a *thimicului* „descendent"

597 *Cf.* Greimas, *op. cit.*, p. 85.

598 *Ibid.*, p. 86.

599 *Ibid.*, p. 87.

(descurajare, panică, resemnare). Alternarea extremelor se repetă epuizant. Aici, dansul circular pare a fi o metaforă: alergare în cerc, situaţie fără ieşire. Scena se încheie cu un gest de invocare, apoi de abandon: în picioare, pe vârfuri, Phrigia ridică mâinile spre cer, apoi le coboară încet, pe măsură ce îngenunchează pe un singur picior. Îşi ascunde faţa cu braţele. Câteva secunde, încremeneşte în această poză de repliere istovită. Expresia configurează un „soliloc". Subiect al enunţării, Phrigia e, totodată, subiectul enunţului coregrafic. Un anunţ eminamente „liric" (*v. fig.* 27).

După scena gladiatorilor – divertisment în banchetul patricienilor iubitori de senzaţii tari – *solo*-ul lui Spartacus e tot un discurs „liric" sau atributiv. Manifestă o gamă complexă de „atitudini şi stări interioare" [600]: furia, regretul, căinţa [601]. Nu o dată, expresia poartă un semantism contradictoriu. Într-o secvenţă, braţele stau încrucişate, iar mâinile acoperă faţa, aşa încât podul palmelor vinovate rămâne în exterior [602]. Apărare şi (auto)culpabilizare: acoperirea chipului şi descoperirea palmelor. Rolurile „actorilor metonimici" [603] – distribuite polemic – vădesc zbuciumul interior.

600 *Cf.* Greimas, *op. cit.*, p. 85.

601 Episodul înfruntării, încheiat cu suprimarea adversarului, se desfăşoară efectiv pe scenă.

602 Către „celălalt", posibil, un dublu nevăzut al personajului (aşa încât solilocul devine un tensionat dialog cu sine) sau către noi, cei din public (*v. fig.* 28).

603 Opoziţia acoperire/ descoperire, pe care o considerăm pertinentă pentru analiza acestei secvenţe, credem că ţine mai curând de un registru stilistic, decât de un cod (*langue*) propriu-zis coregrafic, sau, altfel spus, ţine de ierarhia semiotică internă, specifică în mod particular acestui discurs coregrafic. Se verifică astfel, încă o dată, că, deşi având un *sens* (înţeles ca „direcţie spre...", ca orientare generală, aşa cum defineşte sensul, din perspectiva semioticii tensive, Fontanille), figurile coregrafice îşi precizează, de cele mai multe ori, *semnificaţia* în contextul particular al situaţiei de discurs. Fac excepţie, bineînţeles, acelea integrate unor coduri foarte stricte, de pildă unele cu semnificaţie magico-religioasă, a căror semioză este precis reglementată de norme rituale tradiţionale.

După Greimas, conţinutul kinezic „atributiv" coincide cu acela al „cuvintelor-fraze" sau „interjecţiilor" [604]. Greimas confirmă, astfel, rolul semantico-sintactic pe care Jakobson îl atribuia interjecţiei. Ea „nu este un element de frază, ci echivalentul unei fraze complete" [605]. Prin urmare, această categorie kinezică nu poate produce enunţuri aşa-zis obiective: „enunţuri asupra lumii sau asupra înfăptuirilor omului" [606]. Ci numai (secvenţe de) discurs subiectiv. Lamentaţia [607] lui Spartacus – clătinări ale capului, torsului, braţelor – ilustrează remarca lui Greimas. Gestica se corelează unui semantism „interjecţional", al afectivităţii.

Configuraţii kinezico-posturale de tip mimetic

Am ilustrat deja această categorie prin iconismul coregrafic [608]. Mai putem adăuga aspectul evocator al tangoului. Waldo Frank vedea în el obiectul prin excelenţă al unei „antropologii a dansului şi a dorinţei" [609].

604 *Cf.* A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 86.

605 *Cf.* R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 215.

606 *Cf.* A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 87.

607 V. *supra*.

608 V. *supra*, capitolul *A „naturaliza" arbitrariul, a „culturaliza" motivatul.*

609 *Cf.* W. Frank, *Americana hispana* (1917), *ap.* R. Martin, „The Lasting Tango", in *Tango*, pp. 174-177.

Aşezarea simetrică a dansatorilor, apropierea lor, succesiunea paşilor, configuraţia perechii – în „coadă de rândunică", cu poziţia „împletită" a picioarelor şi alăturarea profilurilor –, întregul „dialog" kinezic evocă o intrigă pasională.

Configuraţii kinezico-posturale de tip ludic

Greimas exemplifică această categorie prin dans. Însă el înseamnă, ca expresie, mai mult decât atât. Fără a-i fi neapărat proprii, alte forme de gestualitate (modală, atributivă, mimetică), reperabile şi în comunicarea „practică", pot contribui la expresia ideii coregrafice.

*

Dansul manifestă, aşadar, o valoare de comunicare: o dimensiune *intersubiectivă* [610]. Aceasta e constitutivă limbajului în genere. Obiectivarea codului se întemeiază pe intersubiectivitatea utilizatorilor. Semioza dansului, încă imprecis cartografiată, e la confluenţa dintre bruiajul subiectiv/ idiosincrazic şi – sursă posibilă a diminuării, nu a eliminării acestuia – un *pattern* colectiv. Adică un „cod": necesar, dar vulnerabil. Inevitabil relativ.

610 Asupra intercondiţionării dintre obiectiv şi (inter)subiectiv insistă John Dewey: „fără îndoială, limbajul se referă la anumite obiecte, însă în primul rând, se referă la o existenţă individuală, o existenţă psihică. Limbajul se îndreaptă către alţi oameni, cu care se stabileşte comunicarea, aşa încât ceva devine comun, şi numai prin această referinţă la alţii desemnarea subiectivă devine generală şi obiectivă. Obiectivitatea însăşi (...) devine generală numai prin faptul că se afirmă prima. Numai prin intersubiectivitate ceva devine obiectivitate, ţine de obiectivitatea lucrurilor" (*Cf.* J. Dewey, *Logica, teorie a cercetării*, *ap.* E. Coşeriu, „Filozofia limbajului", in *Prelegeri şi conferinţe (1992-1993)*, p. 21).

8. Ludus sacer, ludus aestheticus. Stilizare, „manierism" şi „teatralizarea" coregrafiei rituale

> *„Anumite teme mitice supravieţuiesc încă în societăţile moderne, dar nu sunt uşor de recunoscut, căci au suferit un lung proces de laicizare. Se ştie asta de foarte mult timp: (...) societăţile moderne se numesc aşa tocmai pentru faptul că au împins destul de departe desacralizarea vieţii şi a Cosmosului; noutatea lumii moderne se traduce prin revalorizarea la nivel profan a vechilor valori sacre"* [611].
> (M. Eliade)

Este bine ştiut adagiul saussurian potrivit căruia lingvistica e *le patron général de la sémiologie*. Verbalul şi nonverbalul pot fi – până la un punct – supuse unei scheme de investigaţie comune, de tip semio-lingvistic. E ceea ce încercăm în cele ce urmează. Mai exact, să ilustrăm, pe un corpus coregrafic, pertinenţa câtorva concepte, prin tradiţie aplicate unui obiect verbal:

- *desemantizare/ resemantizare:* opoziţie pertinentă – credem – pentru transformarea limbajului coregrafic, odată cu alte structuri ale societăţii;

611 *Cf.* M. Eliade, „Miturile lumii moderne", in *Eseuri*, p. 131.

• *mutabilitatea* şi *imutabilitatea* semnului: condiţie paradoxală de subzistenţă nu numai a limbajului verbal – cum postulează Saussure –, dar şi a celui coregrafic;

• principiul saussurian al *alterării prin continuitate*;

• conceptul saussurian al *deplasării* relaţiei semiotice: în opinia noastră, „deplasarea" raportului originar (ritual, magic-religios) dintre semnificantul şi semnificatul coregrafici e un simptom al „estetizării" treptate sau „teatralizării" [612] „limbajului" coregrafic.

Clasicul Saussure şi prospeţimea unui loc comun

Proces invers desemantizării, *resemantizarea* este definită de Greimas şi Courtès ca fiind „operaţia prin care anumite conţinuturi parţiale, anterior pierdute, adesea în profitul unei unităţi discursive mai largi, îşi *regăsesc* valoarea semantică iniţială" [613].

Traseul *teatralizării* [614] figurilor coregrafice este, adesea, unul al *desemantizării* prin înscrierea lor într-un nou context (pur estetic sau ludic), diferit de cel magico-religios originar. De pildă, reprezentarea Menadelor pe ceramica antică pune în evidenţă trecerea, în timp, de la „atacurile spontane de isterie în masă" [615] şi de la primele forme de „isterie domesticită" [616] prin rit, către forme de

612 *Cf.* Delavaud-Roux, *op. cit.*

613 *Cf.* A. J. Greimas & J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 316.

614 *Cf.* Delavaud-Roux, *Les Danses dionysiaques en Grèce antique*, p. 67.

615 *Cf.* E. R. Dodds, *Grecii şi iraţionalul*, pp. 233-234.

616 *Ibid.*

cult de o violenţă atenuată şi, finalmente, către elemente coregrafice mai curând „formale decât emoţionale", codificate estetic într-un „stil manierist" [617]. Evoluţia stilistică e, în această privinţă, simptomatică [618]. Dansul menadic rămâne esenţialmente ritual, dar cu cât ne apropiem de epoca elenistică, cu atât el ia o dimensiune *teatrală* [619]. Însă „teatralizarea" nu e ireversibilă. Pe măsură ce dansul pierde din violenţa originară şi se estetizează, mai izbucnesc totuşi – atestă iconografia – puseuri de agresivitate primară, simptome de recidivă a isteriilor religioase [620]. Recuperarea vechilor semnificaţii poate fi văzută ca un proces de *resemantizare* – tardivă şi sporadică – a kinezicii menadice. Semnificaţiile magice şi/ sau religioase ale *coremelor* [621] sunt astăzi, majoritatea, de domeniul unei arheologii semantice a nonverbalului. Însă a supravieţuit

617 *Cf.* M. H. Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 47.

618 Mişcările de îndoire şi răsucire – marcă stilistică a coregrafiei menadice – executate de dansatoare mai apropiate nouă în timp sunt mai puţin bruşte decât acelea originare. O dată cu unele particularităţi de mişcare, se schimbă întrucâtva şi recuzita; Menadele reprezentate în sec. IV î. Hr. pe ornamentele ceramice poartă încălţări, spre deosebire de coreligionarele lor încă desculţe, ce le precedă cu câteva secole. Întâlnim, de altfel, o mişcare de răsucire a bustului spre spate şi în postúrile defensive incluse într-un dans cu arme grecesc, dansul *pyrrhic*. Secvenţa coregrafică în cauză imită o confruntare, iar răsucirea dansatorului spre spate este „motivată" de contextul referenţial: protagonistul îşi măsoară forţele cu un adversar aflat în faţa sa, dar îşi supraveghează în acelaşi timp potrivnicii care pot interveni din spate.

619 O dată cu urcarea pe scenă, *codificarea* lui *estetică* devine mai riguroasă (*cf.* M. H. Delavaud-Roux, *Les Danses dionysiaques en Grèce antique*, p. 47).

620 *Cf.* M. H. Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 47.

621 Putem numi astfel elementele/ figurile coregrafice, prin analogie cu nivelele limbajului verbal (foneme, morfeme).

figura de expresie. Integrate unui alt cod, ludic-estetic, multe *coreme* ilustrează, prin evoluţia lor, nu numai un proces de „stilizare", de codificare „manieristă" [622] a expresiei, dar şi unul al desemantizării treptate (adică al dispariţiei raportului iniţial dintre semnificat şi semnificant). Astfel de *coreme* dovedesc *mutabilitatea* semnului, ca „deplasare", în timp, a raportului dintre „idee şi semn". Semnul se află – cum observă Saussure, cu privire la expresia verbală – în situaţia de „a se altera pentru că se continuă"; „fidelitatea faţă de trecut nu este decât relativă". Principiul alterării se întemeiază pe cel al continuităţii: continuitatea anulează libertatea de inovaţie a utilizatorului, dar susţine, totodată, alterarea raporturilor originare dintre semnificat şi semnificant. Aşadar, se poate vorbi despre o dialectică a *mutabilităţii* şi *imutabilităţii* semnului [623]. Atât expresia verbală, cât şi cea coregrafică sunt condiţionate de doi factori: timpul şi societatea. Timpul îngăduie forţelor sociale ce acţionează asupra sistemului de semne „să-şi dezvolte efectele" [624].

La originea *unor* figuri coregrafice, se poate afla – cum am mai spus – un motiv magico-religios. În decursul vremii, acest semnificat prim poate fi înlocuit, cu sau fără alterarea notabilă a semnificantului, de un semnificat

622 Despre această codificare „manieristă" a expresiei coregrafice pomenesc, în formule şi contexte diferite, J. Robinson (care semnalează riscul „sclerozei prin codificare") şi M. H. Delavaud-Roux, care remarcă într-o notă lămuritoare, pe marginea unui ornament ceramic, „stilul manierist al dansatorilor noştri" (*cf.* Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 110).

623 *Cf.* F. de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, p. 93.

624 *Ibid.*, p. 96.

secund (estetic şi/ sau ludic). Azi, astfel de semnificanţi pot să mai evoce conotativ vechile conţinuturi magico-religioase, dar nu le mai semnifică denotativ. La o bună ilustrare a principiului saussurian al *alterării prin continuitate* se pretează evoluţia semantică a dansurilor greceşti cu arme, în cursul ceremoniilor funerare. Încă dintr-o epocă arhaică, manifestări foarte zgomotoase însoţeau funeraliile, iar dansurile cu arme, desfăşurate cu acelaşi prilej, aveau o funcţie magică [625]. În antichitatea clasică, dansurile cu arme, în faţa defunctului, aveau rolul de a reaminti concetăţenilor faptele lui de bravură şi/ sau de a-i aduce ultimele onoruri în cadrul unei festivităţi militare. La nivelul expresiei, discursul coregrafic s-a păstrat. Semnificaţia iniţială, ritual-magică, i s-a pierdut. O alta laicizată, pur civică a înlocuit-o. Mai mult încă, raportul dintre semnificat şi semnificant continuă, în dansul *pyrrhic*, la fel ca în cel dionisiac, să se „deplaseze". Din rit sacru, apoi ritual civic, el devine, în cele din urmă, dans de spectacol profan [626]. *Continuitatea*

625 De pildă, la moartea regelui, spartanii, lovindu-şi puternic ustensilele din metal, încercau să producă un asemenea zgomot, încât să înlăture astfel orice influenţă malefică, în stare să tulbure buna rânduială a riturilor şi odihna celui mort. Astfel de practici pun în evidenţă valoarea semantică atribuită zgomotului, ca una din componentele însemnate ale îndeplinirii ritului. În iconografia antichităţii clasice greceşti, erau încă reprezentate secvenţe de dansuri cu arme în context funerar.

626 Deja Xenophon, în *Anabasis* VI, menţionează dansurile *pyrrhice* ca interludii în cursul banchetelor şi exemplifică astfel de secvenţe ludic-profane prin demonstraţia unui dansator care, cu câte un scut în fiecare mână, simulează, prin volte şi ocoluri, riposta contra unor adversari ce-l hărţuiesc de-o parte şi de alta şi încheie printr-o rotire urmată de rostogolirea în aer.

expresiei antrenează *alterarea semnificaţiei. Quod erat demonstrandum.*

Nu numai anumite figuri coregrafice, ci chiar *virtuozitatea tehnică* prezintă caracteristica „deplasării" [627] raportului iniţial dintre semnificat şi semnificant. Ofrandă adusă divinităţii şi semn al contaminării de esenţa ei suprafirească, virtuozitatea devine, cu timpul, scop în sine, semn doar al aptitudinilor dansatorului şi al performanţei lui tehnice şi estetice. Raportul semiotic dintre semnificat şi semnificant se deplasează dinspre valoarea iniţială rituală, către o alta secularizată, ludică şi/ sau estetică. Semnificaţia discursului coregrafic se schimbă o dată cu destinatarul său, care nu mai este divinitatea, ci un public uman. Sensul „deplasării" (Saussure) raportului dintre semnificat şi semnificant este înspre „eroziunea sacrului" şi „căutarea frumuseţii pentru ea însăşi" [628] sau a gratuităţii jocului în sine. Golite, în cele din urmă, de sensul lor cultic, figuri precum „podul" pe spate, „tumba", rostogolirea în aer, „roata" – ofrandă a trudei, prin dificultatea realizării lor – erau executate, aşa cum atestă basoreliefuri şi picturi din templele egiptene, de preotese-dansatoare ce îl venerau şi îl întâmpinau astfel pe zeul Amon, în cursul călătoriei lui anuale peste Nil, de la Karnak spre zeii Vestului. La Luxor, de pildă, după cum arată o secvenţă reprezentată într-un templu, zeul era primit de un colegiu de asemenea dansatoare-preotese, care se arcuiau într-un pod pe spate, prinzându-şi gleznele cu mâinile [629].

627 *Cf.* F. de Saussure, *op. cit.*, p. 93.
628 *Cf.* P. Bourcier, *Histoire de la danse*, t. I, p. 15.
629 *Ibid.*, p. 17.

De multe ori, gradul de evoluţie tehnică este invers proporţional cu acela de conservare a semnificaţiei magico-religioase originare [630]. Traseul *desemantizării* progresive este jalonat de o serie de configuraţii corporale ce le anticipează, cu surprinzătoare precizie, pe unele specifice fie baletului clasic, fie diverselor tendinţe ale dansului contemporan, fie altor stiluri şi curente (culte sau folclorice), mai apropiate de noi în timp şi, evident, secularizate. De pildă, pe ceramica atică, figurează instantanee coregrafice integrate unui context dionisiac, ce trimit la salturi de tip *grand-jeté* din baletul clasic ori din dansul modern. M. H. Delavaud-Roux crede chiar a fi reperat, pe ornamente ceramice din Atica, un moment semnificativ dintr-un salt efectuat „cu *demi-tour* la aterizare, ceea ce îl face comparabil cu un salt de tipul *coupé-jeté en tournant*" şi, de asemenea, un salt „cu *demi-tour* executat în aer, chiar înainte de aterizare, ceea ce explică postura de dezechilibru a (...) dansatorului" [631]. În reprezentări ceramice beoţiene ale dansurilor dionisiace, aceeaşi cercetătoare identifică, între altele, mişcări frecvente de rotaţie ale gambei, asemănătoare acelor *„rond-de-jambe* efectuate de dansatoarele de *french-cancan*" [632]. Pe ceramica reprezentând secvenţe de *kômos* atic, apar

630 În Atica, în perioada 600-550 î.Hr., perfecţionarea tehnicii de dans se sincronizează cu pierderea, în bună parte, a funcţionalităţii pragmatice iniţiale.
631 *Cf.* M. H. Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 64.
632 De altfel, solicitarea îndeosebi a părţii inferioare a gambei este – deduce M. H. Delavaud-Roux, examinând ornamentele ceramice – particularitatea cea mai pregnantă a dansurilor beoţiene, în raport cu ansamblul *orkhesis*-ului dionisiac (*cf. ibid.*, p. 68).

dansatori pe *demi-pointes* [633], manieră de dans practicată, mult mai târziu, de Isadora Duncan. În încercarea de a se sustrage canoanelor baletului academic, ea va căuta o sursă de autenticitate în vechile reprezentări greceşti ale mişcării. Tot pe *demi-pointes* dansează unele Menade înfăţişate pe ceramica elenă [634]. Pe *demi-pointes* se învârteau, cu mâinile pe piept ori cu braţele întinse, copilele din cele mai nobile familii ale Spartei, la sărbătoarea Artemisei Karyatis şi a Nimfelor [635]. În vechi imagini egiptene, apar rotirea pe loc şi descompunerea unei mişcări giratorii ce anunţă spectaculosul *fouetté* din baletul clasic [636]. Scenariul ritual al dansului de perechi dionisiac, mai cu seamă acela al Satyrilor cu Menadele (mimând „căutarea, apropierea, urmărirea insistentă, capturarea şi răpirea femeii sau eşecul bărbatului" [637]) poate sta, în opinia lui M. H. Delavaud-Roux, la originea unui *pas de deux* [638]. Precum în clasicul *pas de deux*, care se încheie, în baletul academic, printr-un *porté*, apogeul dansului mixt dionisiac îl constituie – observă Delavaud-

633 *Cf.* M. H. Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 98.

634 *Ibid.*, p. 13.

635 *Cf.* P. Bourcier, *Histoire de la danse*, t. I, p. 39.

636 *Ibid.*, p. 17.

637 Dintre dansurile folclorice greceşti, numai în cele numite *ballos* mai întâlnim astăzi „un joc de seducţie între cele două sexe", mult mai reţinut însă decât în coregrafia dionisiacă. Din *ballos*, a căror origine îndepărtată poate fi căutată în *orchesis*-ul ritual dionisiac, lipseşte însă, amendată de norma socială, scena finală a răpirii (*Cf.* Delavaud-Roux, *Les Danses dionysiaques en Grèce antique*, p. 193).

638 Fără a susţine neapărat o filiaţie, ci doar o coincidenţă, întâlnim o altă figură a baletului clasic, rotaţia picioarelor în exterior (mişcarea *en dehors*), şi în dansul vechi grecesc, de pildă în dansurile cu arme.

-Roux – răpirea Menadei [639]. În secvenţa de *porté* dionisiac, Menada este ridicată pe braţe sau pe umeri.

Gestul dansatorului de *a-şi lovi piciorul* cu mâna în timpul dansului este cunoscut chiar şi astăzi la multe popoare. El apare în aproape toate dansurile populare greceşti, ca şi în dansuri folclorice masculine româneşti şi ruseşti. De pildă, în dansul gecesc *hassapikos*, unde regăsim încă, precum în *orchesis*-ul dionisiac, străvechile salturi efectuate cu aruncarea gambei înainte şi, de asemenea, rotirile executate cu ghemuire. Fără a fi un act dionisiac omagial, asemenea ditirambului pentru Dionysos, *hassapikos* este, pe de o parte, mult mai recent decât acesta [640], iar pe de altă parte, e întru totul în spiritul vechiului *kômos* [641]. Evident, semnificaţiile magice şi/ sau religioase ale gesturilor şi figurilor coregrafice s-au pierdut complet ori în mare măsură. Desemantizat, *coremul* supravieţuieşte, însă, actualizat într-un context profan.

Virtuozitatea (demonstrată de complexitatea paşilor şi folosirea accesoriilor) era, la greci, o marcă a naturii excepţionale (măcar pe durata riturilor de celebrare) a adepţilor lui Dionysos [642]. Dansurile cu farfurii sau altfel

639 *V.*, de ex., fig. 94, in Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 173.

640 *Hassapikos* este legat de un obicei al măcelarilor din Constantinopol, care organizau o mare petrecere cu băutură după sacrificarea animalelor.

641 Derivaţie profană din dansurile rituale dionisiace, unde ca de atâtea ori în lumea grecească, ceea ce era legat de vin căpăta o conotaţie religioasă.

642 Prin consumul de vin, aceştia „devin fiinţe aparte, între oameni şi zei, şi înfăptuiesc performanţe tehnice de care, fără îndoială, ar fi incapabili în alte împrejurări. Această caracteristică este mult accentuată la Satyri, singurii care realizează încercările cele mai dificile" (*cf.* M. H. Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 98).

de vase, executate azi de către greci (ca divertisment profan) sunt o îndepărtată continuare a dansurilor rituale, practicate de *kômastes* în antichitate. Acestea constau, între altele, în a păstra un vas în echilibru, pe o mână sau pe un picior, postură complicată prin mişcări de învârtire [643]. Cândva sacră, virtuozitatea coregrafică îşi pierde, în timp, valoarea pragma-semantică originară. (Dar e învestită cu alte semnificaţii, în noul cadru al divertismentului laic).

Chiar în forma canonică a *Cursului de lingvistică generală*, editorii au reţinut câteva observaţii esenţiale formulate de Saussure cu privire la caracterul instabil al raportului dintre „arbitrar" şi „motivat", în limbajul natural. În primul rând, observă Saussure, „nu există limbă în care nimic să nu fie motivat", tot aşa cum a concepe o limbă în care totul să fie motivat este „imposibil prin definiţie". Între cele două extreme, „minimum de organizare şi minimum de arbitrar", se desfăşoară realitatea psiho-socială a limbii [644]. Dar cele două extreme delimitează nu numai varietatea fenomenelor verbale, ci şi domeniul nonverbalului. Un raport similar există între vocabularul coregrafiilor cultice (*ludus sacer*) şi vocabularul dansului estetic (*ludus aestheticus*). Unele semne sunt „motivate" în coregrafia sacră, graţie unor reprezentări simbolice familiare culturii lor de origine: dansul circular, „dansul şchiopătat" (*oklasma*, la vechii greci), dansul chinezesc pe un picior, salturile, dispunerea dansatorilor chinezi sau greci, în două grupuri, asemeni combatanţilor într-o confruntare armată, şi multe altele. Odată cu estomparea funcţiei iniţiale (magice, cultice sau pur ceremoniale) şi odată cu dobândirea progresivă a funcţiei estetice, acestea pierd raportul prim, de motivare dintre semnificat şi semnificant.

643 *Cf.* M. H. Delavaud-Roux, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, p. 98. Nathaniel Pearce, rezident în Abisinia în perioada 1810-1819, descrie o schemă similară de dans *extatic* indigen. Abisinienii, molipsiţi de febra dansului, săreau „mai degrabă ca un cerb decât ca o fiinţă omenească", cu „un vas sau o sticlă cu băutură de porumb pe cap, fără să verse o picătură sau să spargă sticla, deşi adoptau posturile cele mai extravagante" (*Cf.* N. Pearce, *ap.* E. R. Dodds, *Grecii şi iraţionalul*, p. 235).

644 *Cf.* F. de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, p. 143.

Aplicaţii la un corpus coregrafic. „Deplasare" şi resemantizare

Ne vor servi aici drept corpus reprezentarea murală a unui rit preistoric african şi, respectiv, câteva secvenţe din baletul romantic *Baiadera* (în coregrafia lui Rudolf Nureev, după Marius Petipa). În acord cu definiţia *resemantizării* [645], conţinutul semantic iniţial (ceremonial-religios) al unei figuri coregrafice, pierdut în timp prin stilizare estetică, poate fi recuperat în anumite co(n)texte coregrafice.

Figura pe care o avem în vedere se găseşte reprezentată într-o pictură rupestră de acum zece mii de ani, descoperită într-o grotă din zona vestică a statului Niger. În prim-planul picturii murale, se află un grup de şapte femei, într-o poziţie ce sugerează o balansare înainte a

645 *V. supra.*

corpului, pe un singur picior şi cu braţele depărtate. Scena semănă bine cu o postură de balet sau cu poziţia „cumpenei" din gimnastică. Paleoantropologii consideră că secvenţa murală figurează un moment din desfăşurarea unui ritual practicat de o comunitate matriarhală. Postura adoptată de „dansatoarele" preistorice semnifică o „atitudine umilă faţă de o conducătoare sau faţă de o zeitate", care nu este însă reprezentată pe peretele grotei [646]. Inclusă şi azi în spectacole de dans (ca atare sau în variante), această postură nu mai deţine vechea semnificaţie rituală. Ea a fost însă recuperată estetic. În diferite co(n)texte, postura personajelor din *Baiadera* (*v. fig.* 30--34) evocă – prin expresie şi funcţie – discursul kinezic al „dansatoarelor" rituale din pictura murală. Figura e realizată – posibil semn de mulţumire sau omagiu adresat casei regale – de către dansatoarea sacră, la primirea unui coş de flori (actul al II-lea). În aceeaşi postură, îl onorează prin dans curtenii, în actul I, pe rajah. La fel dansează, în faţa oaspeţilor, fiica rajahului, cu prilejul festivităţilor de logodnă. Variante ale posturii rituale nigeriene adoptă baiaderele dansând, în actul I, în jurul focului sacru şi al Marelui Brahman.

Toate variantele menţionate au în comun balansarea pe un singur picior şi depărtarea braţelor, dar diferă prin unghiul pe care-l formează piciorul înălţat cu verticala,

646 Numeroasele linii care sugerează vegetaţia confirmă că la vremea aceea, regiunea sahariană era încă înfloritoare şi oferă astfel un argument pentru o interpretare alternativă a dansului ceremonial ca rit de fecunditate, închinat divinităţilor protectoare ale vegetaţiei şi fertilităţii (*cf.* P. Ioan, „O trupă de balet... acum zece mii de ani!", in *Magazin*, nr. 47 (2350) din 21 noiembrie 2002, p. 8, *v. fig.* 29).

prin unghiul dintre linia coloanei vertebrale şi piciorul de sprijin, ca şi prin unghiul format de şira spinării cu orizontala. În pictura rupestră, poziţia dansatoarelor e de aşa natură, încât spatele e paralel cu solul, iar linia spatelui formează cu piciorul înălţat un unghi cu valori de aproximativ 135-180 de grade. Postùrile balerinilor clasici din *Baiadera* reflectă o tendinţă mult mai accentuată de înălţare a torsului, aşa încât linia spatelui tinde către un unghi de 180 de grade nu cu piciorul înălţat în aer, ca în desenul african, ci cu piciorul de sprijin. Spre deosebire de poziţia dansatoarelor nigeriene, unghiul format de balerini între linia spatelui şi piciorul înălţat poate atinge valori chiar ceva mai mici de 90 de grade (de pildă, în balansul Nikiyei, pe un picior, cu coşul de flori ridicat în mâini, deasupra capului). Însă proba *comutabilităţii* (clasică în lingvistica structurală şi luând în considerare relaţia dintre semnificat şi semnificant) nu susţine, cel puţin în acest caz, funcţia semantic distinctivă a variaţiilor de expresie.

Aşadar, în co(n)textele alese din *Baiadera*, postura rituală este *resemantizată*, în măsura în care ea recuperează nişte semnificaţii pe care le-a avut cândva, dar le-a pierdut apoi, în avantajul semnificaţiei globale (estetice) a discursului kinezic. Postura respectivă recuperează – simptom al resemantizării – fie semnificaţia „autoritate", fie „sacru", fie ambele. Evident, interpretarea noastră este numai una dintre cele posibile şi e tributară unui criteriu filogenetic [647]. Putem trage concluzia că măcar

647 Mai exact, ipotezei că această postură ar fi avut cândva, aşa cum afirmă unii paleoantropologi, o semnificaţie rituală.

anumite contexte, precum cele deja selectate din *Baiadera*, actualizează trăsături semantice străvechi şi permit, astfel, resemantizarea unor *coreme* [648].

Gestul realizat prin *înălţarea unui braţ*, cu podul palmei în sus, şi coborârea simultană a celuilalt, cu podul palmei spre pământ, are – în vechi coduri ale dansului ritual – semnificaţia de binecuvântare. *Resemantizat*, el este săvârşit, de pildă, în actul al doilea al *Baiaderei*, de către dansatoarea sacră, convocată să săvârşească rituri premergătoare logodnei. Acelaşi proces de resemantizare îl ilustrează *opoziţia simetrică a membrelor*. Semnificaţia ei rituală este aceea de „semn (...) adresat zeilor pentru a le capta atenţia" [649]. Dansul baiaderelor, la templu, în jurul focului sacru şi al Marelui Brahman, recuperează, în context estetic, vechea semnificaţie rituală. Postura coregrafică este, şi aici, resemantizată.

648 Un loc deja comun: discursul estetic este prin excelenţă „deschis", „interpretabil". Nu atât pentru confortul pe care-l procură recursul la o autoritate ştiinţifică, ci pentru că analiza ne conduce la această concluzie, reamintim o afirmaţie a lui Umberto Eco. *Opera aperta*, la interfaţa dintre producere şi receptare, capătă, astfel, o dată în plus, legitimitate estetică: „Nici o operă de artă nu este cu adevărat 'închisă', ci fiecare cuprinde, în desăvârşirea ei exterioară, o infinitate de 'lecturi' posibile. (...) Orice operă de artă, de la picturile rupestre la *Logodnicii* lui Manzoni, se propune ca obiect deschis unei infinităţi de degustări" (*cf.* Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, p. 75).

649 Cea mai veche atestare a acestei posturi coregrafice o constituie reprezentarea ei într-o pictură murală, datând aproximativ de la jumătatea mileniului al cincilea î.e.n. şi descoperită de arheologul J. Mellaart în Anatolia, la Çatal Höyük (Turcia). Două milenii mai târziu, această postură rituală va fi adoptată de populaţiile indo-europene, care adorau un zeu solar (*cf.* Bourcier, *op. cit.*, pp. 12-13, *v. fig.* 35-36).

Desemantizare

Se poate ilustra pertinenţa conceptului de *desemantizare*, în domeniul nonverbalului, cu ajutorul unei secvenţe din spectacolul *Ballet for life*, în coregrafia lui Maurice Béjart (*v. fig.* 37). E vorba de o postură foarte asemănătoare celei în care sunt reprezentate dansatoarele nigeriene. Numai că aici, nu mai sunt recuperate vechile semnificaţii, ca în secvenţele din *Baiadera*. Postura e desemantizată, fără a deveni totuşi asemantică.

Dansul mixt grecesc are, prin tradiţie, o funcţie normativă, aşa cum confirmă surse antice. *Rolurile* coregrafice (individualizate masculin/ feminin, graţie unor scheme kinezice cu funcţie de mărci) transmit un *pattern* codificat de comportament. Această specializare socio-estetică o semnalează, în a doua jumătate a sec. II d. Hr., Lucian din Samosata, descriind dansul mixt numit *hormos* (lanţul): „*Lanţul* îl dansează laolaltă flăcăii şi fecioarele, înşiruindu-se unul după altul, de parcă ar fi cu adevărat un lanţ. Conducătorul este un efeb, care face sărituri vitejeşti, cum va face mai târziu în război. Vine apoi o fecioară care, mai potolit, le învaţă pe tovarăşele ei cum să dănţuiască. În felul acesta, *lanţul* ajunge să fie o împletire de sfială şi de bărbăţie." [650] Dansul este (şi) o *propedeutică*: transmite, o dată cu rolurile psiho-sociale (marcate prin *esteme* [651] coregrafice) nişte atribuţii în

650 *Cf.* Lucian din Samosata, „Despre dans", in *Scrieri alese*, p. 223.

651 Numim astfel schemele kinezice cu funcţie de mărci socio-estetice (masculin/ feminin), despre care vorbeam anterior.

cadrul grupului. Excepţie face dansul mixt dionisiac [652]: prin gesturi şi postúri, protagoniştii – Menadele şi Satyrii – se situează în afara *normei* de comportament. Starea de transă determină ieşirea Menadelor din *rolul* feminin tipic, acela care, în afara cadrului ritual dionisiac, le revine prin tradiţie.

René Girard avansa, în *La Violence et le Sacré*, ideea că funcţia violenţei rituale este aceea de a exorciza potenţialul de violenţă pe care orice colectivitate îl deţine, oferindu-i periodic o supapă, codificându-i modul de manifestare. Sunt, astfel, prevenite izbucnirile spontane. Similar, dar fără a face totuşi vreo referire la eseistul francez, Delavaud-Roux vede, în frenezia vechiului dans dionisiac, „o formă de dezarmosare a violenţei" [653] prin mimarea ei în dans. *Salturile*, *rotirile* repezi, *căderile*, *răpirea* ar fi, prin urmare, în dansurile dionisiace mixte, reprezentări iconice ale agresivităţii [654]. Preschimbarea

652 Cercetătorii insistă asupra diferenţelor dintre vechiul dans mixt grecesc şi dansurile mixte actuale, în care primează apropierea fizică a partenerilor. Grecii de odinioară dansau, de obicei, ţinându-se de mână, de încheietura mâinii sau prin intermediul unor obiecte auxiliare (ramuri, o coroană, o bucată de ţesătură oarecare). Menadele aflate în transă ori Satyrii dansau separat, fără a stabili nici un contact fizic şi fără a-şi coordona mişcările cu cele ale altor dansatori. Diferit de acesta, dansul mixt dionisiac (precum acela al Menadelor cu parteneri în rol de Satyri) se îndepărtează şi de tradiţia dansului mixt grecesc.

653 *Cf.* Delavaud-Roux, *Les Danses dionysiaques en Grèce antique*, p. 201.

654 O împletire alternantă de timpi forte ai mişcării violente şi timpi de respiro, rezervaţi mişcării potolite întâlnim şi în dansuri provenind din alte zone, de pildă, într-un dans din Andaluzia, numit *taranto*. Dansul *derdeba*, practicat în Maroc şi Algeria, considerat a avea o valoare terapeutică şi oarecum înrudit prin expresie şi stare de spirit cu vechile dansuri dionisiace, se constituie ca o succesiune de momente frenetice (rotiri, ghemuiri, îngenuncheri), urmate de suspendarea mişcării şi, în

violenţei într-un acord al partenerilor este, totodată, tema unui dans mixt grecesc numit *geranos* [655] (cocorul). El e inspirat de paradele nupţiale ale cocorilor; partenerii simulează, rând pe rând, agresivitatea şi supunerea şi încheie dansul în armonie. Dihotomia violent/ paşnic (frenetic/ potolit) apare, teoretizată ca atare, în poetici dramatice clasice ale Indiei, sub forma generică *Tandava/ Lasya* [656]. Oricare ar fi expresia ei particulară, opoziţia

cele din urmă, de starea de transă (*Cf.* V. Lièvre, *Danses du Maghreb, d'une rive à l'autre*, Karthala, 1987, *ap.* Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 209). Prin aspectul frenetic şi extatic (căderea unuia/unora dintre dansatori „ca mort"/morţi, în cursul şedinţei de tratament coreo-muzical aplicat unui pacient din afara grupului) riturile *căluşereşti*, aşa cum erau ele practicate cândva în satele româneşti, se înrudesc cu alte rituri terapeutice, precum cele practicate în antichitate de către Corybanţii greci – oficianţi ai cultului zeiţei Cybele – sau dansul marocan şi algerian *derdeba*.

655 *Geranos* era una dintre cele mai vestite ceremonii organizate la Delos. Se mai numea şi „dansul labirintului", deoarece, după tradiţie, fusese inventat de către Theseu, împreună cu băieţii şi fetele pe care îi salvase de Minotaur. Cel mai adesea, participanţii la acest dans erau organizaţi pe două rânduri, în formă de V, asemenea unui stol de cocori, sau formau un şir de băieţi şi fete intercalaţi, care se ţineau de mâini (*Cf.* P. Bourcier, *Histoire de la danse*, t. I, p. 38). Mişcările ondulatorii ale dansatorilor evocau în acest caz, în maniera unui icon simbolic, o reţea labirintică. Totodată, dansul mixt poate fi interpretat – după M. H. Delavaud-Roux (*op. cit.*, p. 201) – ca o „psihodramă a provocării şi a refuzului sau una a seducţiei şi acceptării".

656 Această distincţie este stipulată în *Abhinaya Darpana*, în *Sangitaratnakara*, ca şi în alte tratate medievale. Opoziţia *Tandava/ Lasya* nu prezintă totuşi, la nivelul ansamblului de poetici coreo-dramatice indiene, un caracter consecvent şi univoc. De pildă, în *Natyasastra*, această distincţie nu este explicit formulată. În tratatul respectiv, *Tandava* nu desemnează obligatoriu un dans violent, nici unul strict masculin, ci un dans „săvârşit în general pentru adorarea zeilor" sau, sub aspectul său moderat (*sukumara-prayoga*), pentru exprimarea trăirii erotice. Uneori, termenul *Lasya* este folosit ca sinonim chiar pentru ceea ce îndeobşte trece drept antonimul său, *Tandava* (*Cf.* K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, p. 8).

violent/ paşnic – şi variantele – e o *schemă* universală ce subsumează varietatea *uzajelor* coregrafice [657]. Ea polarizează două categorii *thymice*. Şi, astfel, articulează semantismul în funcţie de perceperea propriului corp.

Miteme şi esteme

După împrejurări, dansul are diverse funcţii şi semnificaţii. Dansul dionisiac [658] (sacru sau profan, derivat din primul) era performat cu diferite ocazii:

a) context ritual magico-religios: dansuri patronate de Artemis, integrate riturilor de fertilitate şi dansuri evocând scene de vânătoare sau luptă, pentru succes în acţiunile respective;

b) context narativ-rememorativ: de relatare a aventurilor unui zeu sau erou mitologic precum Theseu. De pildă, „dansul lui Theseu în labirint";

c) contextul dramei satirice, al banchetelor şi al *kômos*-ului [659]: pantomimă (reprezentarea unui conţinut mitologic sau umoristic, simularea unor manevre de luptă, ca în dansul *pyrrhic*), dans ludic şi de agrement.

657 Folosim termenii *schemă* şi *uzaj* în sensul pe care li-l conferă Hjelmslev, definindu-i unul în raport cu celălalt.

658 Prin dansuri mistice şi orgiastice era celebrat în antichitatea greacă nu numai Dionysos, ci şi alte divinităţi, precum Artemis, Hera şi, începând probabil din sec. V î.Hr., Cybele, Attys, Cottytô, Bendis. Aceste dansuri îşi au originea în practici imemoriale, de adorare a unei divinităţi feminine preelenice, Marea Mamă a zeilor sau Marea Zeiţă. Cultul lui Dionysos a introdus o altă zeitate în aceste mistere arhaice, adaptându-le astfel unui nou context socio-religios. *Orchesis*-ul dionisiac este ilustrat de dansuri efectuate cândva de Satyri, de *kômastes*, de Menade (*cf.* M. H. Delavaud-Roux, *op. cit.*).

659 *Cf.* M. H. Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 80.

În dansul indian, *hastas-mudras* (gesturi cu o singură mână sau cu ambele) au o funcţie narativă. În drama satirică grecească, nişte mărci gestuale servesc la identificarea personajelor. În drama sacră indiană, un *cod* gestual permite transpunerea coregrafică a mitului [660]. Comentatorii greci nu ne-au lăsat un „inventar" [661] al paşilor de dans canonici. Totuşi, de la ei avem un cod mimic (*schemata*) şi un altul de mişcări convenţionale, „simbolice". Mâinile spre cer sunt un gest de rugă. Mâinile întinse către spectatori, o adresare directă. Mâinile pe pământ, o expresie de tristeţe. *Schemata* e un mod de „abstragere" din potenţialul motoriu al corpului, a unor elemente învestite semantic. De pildă, *skopos* e gestul observatorului, al celui ce stă la pândă. Iar *xiphismos* evocă îndreptarea armei către ţintă [662]. O dată în plus, relaţia semiotică se dovedeşte „restrictivă într-un context cultural determinat" [663].

Ceea ce înseamnă că teza existenţei unor „universalii" coregrafice – parţial întemeiată – nu poate fi absolutizată. Nu trebuie ignorat nici fenomenul *desemantizării*, adică posibila pierdere a semnificaţiei iniţiale a expresiei kinezice. Un salt, o piruetă, dansul pe vârfuri, o poziţie a capului şi gâtului, dispunerea braţelor într-un anume fel şi altele asemenea au o anume semnificaţie într-un cod

660 În dansul sacru indian este reprezentată povestea divinităţilor.

661 Textele antice nu ne-au transmis o listă de paşi propriu-zişi. De aceea, Paul Bourcier crede că „dansul era foarte liber la greci, în cadrele mimicii şi ale genurilor impuse" (*Cf.* P. Bourcier, *op. cit.*, p. 42).

662 *Cf.* P. Bourcier, *Histoire de la danse*, t. I, p. 42.

663 *Cf.* A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 86.

magico-religios: a invoca divinitatea şi a-i căpăta bunăvoinţa, a o venera, extaz dionisiac, protecţie magică etc. Dar aceeaşi expresie kinezică atrage un alt conţinut semantic, dacă semioza se stabileşte în (funcţie de) codul estetic. De astă dată, semnificaţia coregrafică va fi „graţie", „eleganţă", „virtuozitate tehnică", „forţă dramatică" etc.

9. Poveşti (s)puse pe picioare. Semantizarea narativă a gestului „estetic"

Narativitate „generalizată"

Împrumutăm o premisă de la Greimas: expresia verbală nu epuizează resursele narativităţii. Aceasta – vedem în dans – e o categorie transverbală [664]. Structurile narative influenţează constituirea sensului nu numai în limbile naturale, ci, de asemenea, „în limbajul cinematografic (...), în cel oniric, în pictura figurativă" [665]. Şi – putem adăuga – în compoziţia coregrafică. Chiar dacă firul poveştii e, uneori, subţire. Dar nu dispare neapărat. De pildă, în dansul confesiv, „liric" [666]. Cât priveşte dansul

664 Demersul lui Greimas confirmă – aşa cum mărturiseşte – că apreciază modelul narativ proppian îndeosebi pentru „puterea lui de a suscita ipoteze: depăşirea în toate sensurile a specificităţii basmului este ceea ce caracterizează demersul semioticii narative chiar de la începuturile ei" (*cf.* A. J. Greimas, „Les Acquis et les projets", prefaţă la *Introduction à la sémiotique narrative et discursive de Joseph Courtès*, Paris, Hachette-Université, 1976, pp. 5-25, *ap.* Maria Carpov, „Analiza semnificatului. O descriere semiotică a discursului literar", in *Introducere la semiologia literaturii*, nota 16, p. 239).

665 *Cf.* A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 171.

666 O discuţie asupra limitei – relative – dintre „liric" şi „narativ" există ceva mai încolo, în acest capitol.

„estetic" – confirmă Greimas –, „desacralizarea discursului mitic (...) a atras (...) după sine desemantizarea enunţurilor gestuale" [667]. Totuşi, ele nu rămân asemantice. Se pot semantiza narativ [668], prinse – şi lămurite astfel – în bucla unei „poveşti". Evident, în limita „ambiguităţii" constitutive a esteticului. Prin urmare, gestualitatea „estetică" [669] poate semnifica (şi) datorită logicii/ structurii/ categoriilor narative a(le) discursului kinezic. Cum? E nevoie de nişte exemple. Le precedă o sumară expunere teoretică a conceptelor semio-narative.

*

Se impune, potrivit lui Greimas, o „distincţie fundamentală între două nivele de reprezentare şi de analiză": a) „un nivel aparent al naraţiunii, unde diversele manifestări ale acesteia sunt supuse exigenţelor specifice substanţelor lingvistice" sau nonlingvistice (în particular, coregrafice) de manifestare ; b) „un nivel imanent, care ar constitui un fel de trunchi structural comun, unde narativitatea se află situată şi organizată înaintea manifestărilor ei". Există, aşadar, „un nivel semiotic comun tuturor narativităţilor, distinct de nivelul lingvistic căruia (...) îi este anterior" [670]. Postulând că „semnificaţia nu ţine seama de modurile în care se manifestă", Greimas

667 *Ibid.*, p. 95.

668 Chiar numerele de acrobaţie comportă „sintagme narative comparabile cu acelea ale povestirilor populare" (*ibid.*).

669 Utilizăm, aici, acest termen în sensul pe care îl are el în tipologia dansului după Greimas: „sacru", „ludic", „estetic" (*cf.* A. J. Greimas, „Condiţiile unei semiotici a lumii naturale", in *op. cit.*, pp. 94-95).

670 A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 171.

recunoaşte existenţa unui „nivel structural autonom". El ar trebui „integrat oricărei teorii semiotice generale", în măsura în care ea îşi propune „să explice articularea şi manifestarea universului semantic" [671]. Planul semantic se configurează prin proiecţia sintaxei narative. Categoriile semio-narative organizează formele narativităţii explicite, canonice: literatură epică sau narativitate colocvială, cotidiană. Dar şi narativitatea disimulată în discursuri aparent non-narative, precum discursul politic sau cel ştiinţific. Non-epic nu implică neapărat non-narativ. Una e „competenţa semio-narativă": „gramatică fundamentală a enunţului/ discursului, anterioară enunţării şi presupusă de acesta din urmă". Altceva e „competenţa discursivă". Ea se constituie în cursul enunţării şi guvernează „formele discursive enunţate" [672]. Gramatica narativă este „independentă de manifestările discursive" [673], chiar dacă ea se actualizează prin mijlocirea celor din urmă. Structurile narative sunt arhetipuri generale ale imaginarului. Însă configuraţiile discursive (tematice şi figurative [674]) sunt, în mult mai mare măsură, dependente de cultura în care se manifestă. Discursul coregrafic

671 *Ibid.*

672 *Cf.* A. J. Greimas & J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 104.

673 *Cf.* A. J. Greimas, „Les Actants, les acteurs et les figures", in Cl. Chabrol *et alii*, *Sémantique narrative et textuelle*, p. 162.

674 Motivul este, în opinia lui Greimas şi Courtès, „o unitate de tip figurativ, care posedă un sens independent de semnificaţia sa funcţională în raport cu ansamblul" narativ din care face parte (*cf.* A. J. Greimas & J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 104).

e rezultanta sincretică a structurilor narative şi configuraţiilor discursive (corporale, ritmice, spaţiale).

Extinderea excesivă a conceptului narativităţii prezintă totuşi pericolul „diluţiei conceptuale şi voalării frontierelor“ [675]. În privinţa acestui risc ne previne chiar Greimas: „Cercetătorii şi-au dat seama că (narativitatea – *n. n.*) putea explica diverse feluri de discurs: *orice discurs* este deci *narativ*. Narativitatea este din acest moment vidată de conţinutul său conceptual“ [676].

Distincţia dintre actanţi şi actori permite separarea a „două niveluri autonome, la care se situează reflecţia asupra narativităţii“ [677]. *Actanţii* „ţin de o sintaxă *narativă*“, iar *actorii* „pot fi recunoscuţi în *discursurile* particulare unde se manifestă ei“. Cele două categorii se realizează sincretic: un actant se poate manifesta prin mai mulţi actori, tot aşa cum un singur actor poate manifesta mai mulţi actanţi [678]. Schema actanţială propusă de Greimas comportă nişte disocieri: subiect *vs* obiect, remitent *vs* destinatar, adjuvant *vs* opozant. La baza schemei greimasiene, se află formalizările lui Vladimir Propp [679] (pentru basmul rusesc) şi Étienne Souriau [680] (pentru genul dramatic).

675 *Cf.* D. Rovenţa-Frumuşani, *Semiotică, societate, cultură*, p. 129.

676 *Cf.* A. J. Greimas, *Du Sens*, II, Paris, Larousse, 1983, *ap.* D. Rovenţa-Frumuşani, *Semiotică, societate, cultură*, p. 129.

677 *Cf.* A. J. Greimas, „Les Actants, les acteurs et les figures“, in Cl. Chabrol *et alii*, *Sémiotique narrative et textuelle*, p. 161.

678 *Ibid.*

679 Propp propune un model funcţional al actanţilor (*dramatis personae*). Personajele se individualizează prin „sferele de acţiune“. O sferă de acţiune este alcătuită dintr-un număr de funcţii. Funcţia reprezintă acţiunea unui personaj, definită din punctul de vedere al semnificaţiei pe care ea o are în desfăşurarea intrigii. Variabile de la un basm la altul, personajele sunt numite „actori“. Numitorul comun în basmele inventariate îl constituie „sferele de acţiune“ ale personajelor. Pentru Propp, basmul este o povestire cu un număr constant de personaje (şapte) şi, de asemenea, o structură bazată pe un număr de funcţii (treizeci şi una), care se succed într-o ordine anume (*cf.* V. Propp, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformatios des contes merveilleux* et de E. Mélétinski, *L'étude structurale et typologie du conte*). Concepţia proppiană îi serveşte lui Greimas pentru elaborarea propriei teorii actanţiale şi, de asemenea, pentru teoria sa despre funcţiile povestirii (*cf.* A. J. Greimas, *Sémantique structurale*). Greimas restrânge numărul funcţiilor proppiene la douăzeci.

680 Souriau identifică şase actanţi definitorii pentru genul dramatic: Leul (forţa tematică orientată), Soarele (reprezentantul Bunului râvnit, al Valorii orientate), Pământul (câştigătorul potenţial al acestui Bun), Marte (opozantul), Balanţa (arbitrul, atribuitorul Bunului), Luna (ajutorul, dublarea uneia dintre forţele precedente) (*cf.* E. Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*).

681 L. Tesnière (*Eléments de syntaxe structurale*, 1959) consideră fraza ca având o organizare dramatică – definită de un proces, actori şi circumstanţe. Corespunzător, în plan sintactic, există verbul, circumstanţii şi actanţii (primul actant, adică subiectul, al doilea actant, adică obiectul sau complementul direct şi al treilea actant sau complementul indirect). Enunţul elementar este comparat de Tesnière cu un spectacol, datorită înţelegerii tradiţionale a funcţiilor sintactice drept nişte roluri jucate de cuvinte. Structura discursului poate fi analizată ca proiecţie amplificată a acestei distribuiri de roluri frastice.

682 *Cf.* Maria Carpov, „Analiza semnificatului. O descriere semiotică a discursului literar“, in *Introducere la semiologia literaturii*, p. 209.

Modelul actanţial al discursului narativ provine din extrapolarea unei structuri sintactice (formalizate de Tesnière [681]) de la frază la nivelul transfrastic. Maria Carpov consideră că „transpunerea acestui model actanţial de la frază la discurs este legitimă, deoarece limbile naturale nu pot mări numărul actanţilor în afara limitelor frazei“ [682]. Dar Maria Carpov avertizează, totodată: „Eficacitatea demersului nu poate fi confirmată decât de

aplicaţiile textuale, iar consideraţiile extrase din scrierile lui Propp, Souriau sau Greimas nu pot avea decât un rol orientativ, la începutul unei analize“ [683]. „Căpătând statut semantic, modelul actanţial sintactic este supus unor operaţii de adecvare la dimensiunile microuniversului analizat. Modelul actanţial ar putea fi un principiu de organizare a universului semantic pe care nici un tip de descriere nu l-ar putea cuprinde în totalitatea lui. Însă analizele concrete urmează, firește, să arate pertinenţa extrapolărilor propuse de adepţii modelelor lingvistice“ [684]. Propp şi-a construit modelul formal pornind de la texte epice. Souriau a demonstrat validitatea schemei actanţiale pentru genul dramatic. Eero Tarasti a aplicat „teoria semiotică generală“ la un corpus muzical. Prin câteva exemple, încercăm să dovedim că modelul actanţial greimasian este, de asemenea, compatibil cu discursul coregrafic.

Principiul coerenţei narative (Noverre şi Fokin). Baletul romantic „de acţiune“ şi (psiho)drama modernă

Aşa-numitele „balete“ italiene şi franceze din secolele XVI-XVII erau spectacole mozaicate, în care se împleteau muzica vocală şi instrumentală, secvenţele de recitativ şi mişcarea scenică. Deşi ansamblul avea organizare narativă, dansul – mai ales prin gesturi mimice – nu

683 *Ibid.*, p. 213.
684 *Ibid.*, p. 209.

contribuia decât în mică măsură la derularea acţiunii. Cu timpul, tehnica de dans se perfecţionează; secvenţele de balet sunt incluse în spectacole compozite, fără alt rol decât acela de a pune în valoare măiestria interpretului.

Imperativul supunerii mişcării coregrafice la un fir narativ coerent este formulat cu fermitate de Noverre, reformatorul baletului occidental în secolul al XVIII-lea: un balet *de acţiune* trebuie să conţină o expoziţiune, un punct culminant şi un deznodământ, să fie împărţit în acte şi scene, iar fiecare dintre acestea să se alcătuiască dintr-o parte introductivă, o dezvoltare mediană şi un final [685]. Proiectul lui Noverre se concretizează în marile balete *romantice* din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Importanţa crescândă acordată, la sfârşitul aceluiaşi veac, virtuozităţii, în dauna expresivităţii, îl determină pe Mihail Fokin (care a semnat coregrafia multor spectacole ale companiei lui Diaghilev) să reia, în 1914, ideile-forţă ale programului reformator propus de Noverre. Între acestea, principiul integrării fiecărui element coregrafic în logica „acţiunii dramatice“ (o *logică narativă*): „Dansul şi gesturile mimetice nu au sens în balet – avertizează Fokin – decât dacă servesc la exprimarea acţiunii dramatice; ele nu trebuie folosite ca

685 *Cf.* J. G. Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier* (1760), Ed. L. Collin, Paris, 1807, *ap.* T. Urseanu *et alii*, *Istoria baletului*, p. 76. Dar, chiar înainte de difuzarea textului programatic al lui Noverre, Franz Hilferding van Wewen, dansator austriac, a pus în scenă la Viena, în 1740, piesa *Britannicus* de Racine. Coregrafia sa avea o evidentă unitate narativă, anticipând baletele de acţiune romantice.

simplu divertisment sau ca amuzament, fără legătură cu planul întregului balet“ [686].

Promotorii dansului modern din America şi Europa considerau că baletul nu poate exprima viaţa interioară, datorită tehnicii lui artificiale şi datorită fanteziei fără profunzime, a tramei lui narative. Totuşi, un deschizător de drum în *modern dance*, Martha Graham, îşi elaborează în aşa fel „limbajul“ coregrafic, încât să poată exprima prin el un conţinut dramatic. De multe ori, ea îşi apreciază compoziţiile drept nişte (psiho)„drame“. Ceea ce implică o succesiune de evenimente, fie şi interioare: devenirea, adică o coerenţă „narativă“ *lato sensu*. Totuşi, baletul – afirmă Balanchine – „este o atât de bogată formă de artă, încât el nu trebuie să fie o ilustrare nici măcar a celor mai interesante, nici măcar a celor mai semnificative surse literare. Baletul va vorbi pentru sine şi despre sine.“ Această direcţie conduce la baletul *„abstract“* – fără intrigă (*plotless*). El s-a impus după cel de al doilea război mondial.

Instrumentarul semioticii narative este aplicabil nu numai baletelor romantice de acţiune, dar şi unor compoziţii moderne. Mai ales la începutul dansului modern, unii coregrafi încearcă să valorifice procedee deja testate în literatură: naraţiunea fragmentară, *flashback*-ul sau dislocarea temporală. Martha Graham foloseşte, în *Clytemnestra* (1958), tehnica dislocării temporale. Narativitatea nu e monopolul literaturii. Mai mult, categoriile

686 *Cf.* M. Fokine, *ap.* ***, „Dance as dramatic expression or abstract form“, in *Britannica CD 2000 Deluxe Edition*, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1999.

semio-narative transgresează verbalul. În mod particular, se pot exprima coregrafic.

Liric/ narativ, emoţie/ limbaj

Mişcarea coregrafică este, în opinia lui Rudolf Laban, rezultanta „unei anume stări de spirit sau a căutării unui obiect considerat de valoare“ [687]. Chiar şi atunci când dansul figurează un parcurs interior (psiho-afectiv), el poate fi, cel puţin uneori, analizat cu instrumentele semioticii narativităţii, căci *narativitatea* poate fi înţeleasă, *lato sensu*, ca expresie a *procesualităţii* (a devenirii, prin excelenţă). (Greimas formalizează *„dramatizarea interioară* absolută“ ca fiind o *„structură actorială* subiectivă“ [688].) Structura narativă nu este la fel de clară în toate genurile de dans. Rudolf Laban distinge, pe de o parte, „dansul pur“, iar, pe de altă parte, „forme ale dansului de scenă, precum baletul, mimul şi arta dramatică“ [689]. Organizarea narativă este pregnantă în baletul de acţiune şi în celelalte forme ale dansului „teatral“ [690].

687 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 20.

688 Greimas distinge „două tipuri extreme de structuri actoriale posibile“: a) Manifestarea actorială „poate avea o o expansiune maximală, caracterizată prin prezenţa unui actor independent pentru fiecare actant sau rol actanţial“. Greimas numeşte aceasta „structura actorială obiectivă“; b) „Distribuţia actorială poate avea o extindere minimală“, reducându-se la un singur actor, ce-şi asumă „toţi actanţii şi rolurile actanţiale necesare“; se obţine astfel o „dramatizare interioară absolută“, iar structura actorială este „subiectivizată“ (*cf.* A. J. Greimas, „Les Actants, les acteurs et les figures“, in *Sémiotique narrative et textuelle*, p. 168).

689 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*, p. 125.

690 *Ibid.*

Însă „dansul pur nu are o poveste descriptibilă“ [691]. Deşi mişcarea poate fi descrisă, „este adesea imposibil să-i exprimăm prin cuvinte conţinutul“ [692]. Simbolurile artistice sunt polisemice, conotative, „ambigue“ (cu un termen prin care Jakobson fixează specificul semiozei estetice). „Nesecvenţială“ (continuă), substanţa emoţională trebuie totuşi, pentru a căpăta formă reprezentabilă, să se muleze pe capacităţile „secvenţiale“ (de discretizare) ale limbajului (verbal sau nonverbal) [693].

Din punctul de vedere al adepţilor clasicei tripartiţii a genurilor (liric, epic, dramatic), „interferenţa“ dintre liric şi narativ poate fi amendată. Solomon Marcus susţine însă existenţa unei relaţii dialectice între liric şi narativ (ca tipuri de comportament şi genuri discursive). Pentru că „limbajul uman are o narativitate imanentă“, „convertirea liricului în limbaj înseamnă, în acelaşi timp, (...) narativizarea liricului“ [694]. „*Conţinutul emoţional*

691 *Ibid.*, p. 22.

692 *Ibid.*

693 „Trecerea de la *comportamentul liric* la *expresia lirică* reprezintă un adevărat tur de forţă, deoarece *emoţionalul*, prin natura sa *nesecvenţial*, trebuie să se adapteze la *structura secvenţială a limbajului*“ (*cf.* S. Marcus, „Liric şi narativ: de la comportament la text“, in *Invenţie şi descoperire*, p. 94). Creatorul încearcă să flexibilizeze, pe cât posibil, tiparul limbajului său (verbal sau nonverbal). Pentru Wittgensten, „limitele lumii mele sunt limitele limbajului meu“. Creatorul îşi forţează limitele limbajului, pentru a le extinde pe acelea ale lumii sale. „Limbajul este suplimentat cu o serie de libertăţi sintactice şi semantice“ (*ibid.*), adică *écart*-uri în raport cu codurile uzuale (inclusiv ale gestualităţii). În dans, mişcarea deviază adesea, ca expresie şi sens, de la codurile curente ale corporalităţii. Dar se dezvoltă pornind de la acestea. De aici, importanţa *co(n)textului* pentru precizarea semnificaţiilor.

694 „*Limbajul uman* are o *narativitate imanentă*, cum se poate vedea chiar în structura fundamentală a propoziţiei gramaticale“ (*cf.* Solomon Marcus, *op. cit.*, p. 95). *V. supra*, referinţe la modelul actanţial frastic al lui L. Tesnière.

trebuie să se metamorfozeze într-o *structură discretă*“ [695], care poate fi, în mod particular, o organizare de kinemorfeme coregrafice (un „limbaj“ al dansului). „Tendinţa liricului de a se impregna de o structură narativă este esenţială şi inevitabilă“ [696]. Solomon Marcus e de părere că „*narativul* este *referenţial*“, spre deosebire de liric (definit prin „natura sa pronunţat hermeneutică“) [697]. Această observaţie surprinde, într-o formulare generalizantă, un aspect pe care Jakobson îl limita la narativitatea de tip epic şi verbal. Poezia epică (centrată pe a treia persoană) mobilizează – după Jakobson – „funcţia referenţială“ („cognitivă“, „denotativă“), în timp ce poezia lirică (orientată spre persoana întâi) solicită mai ales funcţia „emotivă“ [698] („expresivă“) [699]. Principiul „interferenţei

695 În capitolul *Dansul, praxis comunicaţional*, ilustrăm gestualitatea pe care Greimas o numeşte „atributivă“ (analoagă funcţional, observă Greimas, interjecţiei verbale) şi pe care o putem considera de tip „liric“.

696 *Cf.* Solomon Marcus, *op. cit.*, pp. 94-95.

697 *Ibid.*, p. 96.

698 S. Marcus distinge două aspecte ale emoţionalului: „emoţionalul brut, apropiat de instinct, asociat cu cortexul limbic“ şi, respectiv, „un emoţional de ordinul al doilea, trecut prin controlul intelectual al capacităţilor noastre secvenţiale“ (*cf. ibid.*, p. 94). Prin urmare, „*emoţiile* primare“ nu se confundă cu „emoţia intelectuală“ (care suportă şi o *codificare socio-culturală*, nu numai una idiosincrazică). *Pattern*-urile culturale ale afectivităţii permit comunicabilitatea stărilor emoţionale şi comportă un anume grad de variabilitate de la o comunitate la alta şi chiar de la o categorie socială la alta. (De exemplu, vechile coduri ale aristocraţiei britanice şi japoneze impun minima exteriorizare a emoţiilor.)

699 *Cf.* R. Jakobson, „Linguistique et poétique“, in *Essais de linguistique générale*, p. 219. Cu privire la predominanţa uneia sau alteia dintre

liricului şi dramaticului" (S. Marcus) este inspirat de *„logica dinamică a contradictoriului"* (St. Lupasco). El poate fi văzut (şi) ca o confirmare a principiului complementarităţii funcţiilor lingvistice (R. Jakobson) sau a principiului complementarităţii „aspectelor" „cognitiv" şi „emotiv" (Ch. Stevenson) în funcţionarea semnelor poetice. Structura mesajului nu se reduce – consideră Jakobson – la nici una dintre funcţiile limbajului, ci este o rezultantă a tuturor acestora; însă, dintre ele, una se impune – variind cu situaţia de comunicare – drept „funcţia dominantă" [700]. Preocupat de expresia metaforică, Ch. Stevenson observă că semnificaţiile *descriptivă* (*referenţială*) şi *emotivă* nu există izolat, ci ca „aspecte distincte ale unei *situaţii totale*"; „poate exista (...) o semnificaţie emotivă dependentă de o semnificaţie descriptivă (...); şi, de asemenea, o semnificaţie emotivă care depinde de o situaţie confuză" [701]. „Interferenţa liricului cu narativul – consideră Solomon Marcus – trebuie raportată la procesul general de interferenţă a activităţilor de natură nesecvenţială cu cele de natură secvenţială. [...] Apare astfel o tendinţă firească de echilibru între liric şi narativ. [...] Liricul şi narativul tind

funcţii, în „limbajul" coregrafic şi în cel muzical, există câteva referiri în capitolul *Dansul, un praxis comunicaţional*.

700 *Cf.* R. Jakobson, *op. cit.*, p. 214.

701 *Cf.* Ch. Stevenson, *Ethics and Language*, Yale, University Press, 1944, *ap.* U. Eco, „Stimulul estetic", in *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, p. 91. Pentru Eco, „diferenţa dintre referenţial şi emotiv priveşte nu atât structura expresiei, cât mai ales întrebuinţarea ei (şi deci contextul în care este pronunţată)." (*Cf.* U. Eco, *op. cit.*, p. 90).

unul spre altul şi îşi iau distanţă unul faţă de altul" [702]. Din „logica dinamică" a contrariilor derivă „liricizarea narativului" şi, totodată, „narativizarea liricului" [703].

Liricul se „narativizează", iar funcţia referenţială predomină în discursul narativ. Găsim, chiar în discursul „liric", o infrastructură de categorii semio-narative. Prin *kinemorfeme* coregrafice (simboluri discrete) şi prin mobilizarea conjugată a „referenţialului" şi „emotivului", aceasta proiectează în exterior substanţa interiorităţii.

Structura actanţială a discursului muzical şi/ sau kinezic

Potrivit lui Tarasti, chiar „muzica absolută" – contrariul „muzicii cu program" şi, spre deosebire de aceasta, epurată de orice referenţialitate epică, de tip „intrigă" (neîncercând, adică, să „povestească", într-un limbaj propriu, ceva) – posedă o structură narativă. De altfel, o întrebare a lucrării sale este „cum se poate dezvălui

702 *Cf.* S. Marcus, *op. cit.*, pp. 95-96.

703 *Ibid.* S. Marcus consideră că, deşi *liricul* şi *narativul* se disociază, ca tipuri de *comportament* şi genuri *discursive*, datorită „asimetriei funcţionale" a emisferelor cerebrale, totuşi cele două categorii sunt funcţional complementare („interferează") şi prezintă un „numitor comun": „structura repetitivă". Adică orice text vehiculează „un număr finit de simboluri, care trebuie folosite iterativ" (*cf. ibid.*, pp. 96-98). În opinia lui S. Marcus, aceleaşi mecanisme gramaticale „generează" atât liricul cât şi narativul; deosebirea constă în „natura unităţilor care alcătuiesc vocabularul gramaticii". „Într-o gramatică narativă, unităţile sunt de tipul motivelor, al evenimentelor, al segmentelor narative, al actanţilor sau al altor unităţi cu semnificaţie narativă". „Într-o gramatică lirică, unităţile sunt de natură fonemică, fonetică, ritmică sau de altă natură legată de structura lirică" (*cf.* S. Marcus, *op. cit.*, p. 96).

narativitatea ascunsă în muzica absolută" [704]. Tarasti îşi sprijină propriul demers pe conceptul greimasian de *narativitate generalizată*. De pildă, în spectacolul de operă – ansamblu sincretic, „totalitate intertextuală şi polidiscursivă" [705] – muzica reflectă acţiunile protagoniştilor, adică „*temele muzicale* funcţionează ca nişte *actanţi*". Pe acest criteriu, putem distinge, în muzica de operă, „teme-subiect, teme-obiect, teme-adjuvant, teme-opozant" [706]. Aceste categorii actanţiale relevă, pentru Tarasti, dimensiunea „dramatică" a muzicii de operă [707].

O semiotică a expresiei coregrafice, subsumată aceleiaşi „teorii generale", e util a fi pusă în legătură cu o semiotică muzicală. Manifestată autonom ori complementar, în „substanţa" muzicală şi/ sau (numai) în cea kinezică, semnificaţia coregrafică se poate constitui pe baza aceloraşi structuri narativ-actanţiale. În baletul *Esmeralda* [708], de pildă, există o serie de mărci muzicale ale protagoniştilor: o muzică profundă, gravă, sumbră, pe fondul căreia Frollo şi Quasimodo uneltesc răpirea; o muzică suavă, graţioasă, tonică, la apariţia eroinei, în secvenţa imediat următoare, ca şi în secvenţa anterioară, a salvării poetului, la Curtea miracolelor; ton ritmat, de paradă, la apariţia oşteanului (Phoebus). Tonul muzicii se schimbă brusc, în momentul în care Phoebus o zăreşte

704 *Cf.* E. Tarasti, *Sémiotique musicale*, p. 47.
705 *Ibid.*, p.58.
706 *Ibid.*, p.64.
707 Opera comportă însă şi o dimensiune „simfonică", de care poate da seamă, în opinia lui Tarasti, teoria modalităţilor.
708 În coregrafia lui I. Perro, după Marius Petipa şi pe muzică de C. Pugni (înregistrare din 1994, la Teatrul de Stat din Petersburg).

prăbuşită pe Esmeralda: o muzică discretă, în volute ce anticipează idila. Se manifestă astfel, prin sincretism muzical-kinezic, rolurile actanţiale ale subiectului şi obiectului, remitentului şi destinatarului, adjuvantului şi opozantului. Actorii muzicali (mărcile sonore ale protagoniştilor) şi actorii coregrafici (cu mărcile lor kinezic-posturale) acoperă diverse poziţii din schema actanţială.

Preferinţele muzicale ale coregrafilor, în acord cu acţiunea scenică pe care o imaginează, sunt nu o dată eclectice, mergând, aşa cum procedează Béjart, până la amestecul şocant al unor extreme stilistice, considerate de obicei incompatibile: „Creez un balet pe muzică de Beethoven, apoi de Pink Floyd, apoi pe muzică indiană sau pe muzica lui Bach, dar amestec Bach cu tango argentian, aşa cum am făcut în *Faustus*" [709]. Aparent gratuită extravaganţă (diagnostic pe care, în repetate rânduri, i l-au pus cronicarii de dans lui Béjart), a amesteca Bach cu tango argentinian este, de fapt, o ingenioasă transpunere muzicală a aptitudinii pentru cunoaşterea totală, ca marcă a personalităţii faustice. E un mod de a sugera, prin temele muzicale alese, extremele ce o definesc: maleficul şi angelicul, trăirea căderii şi a înălţării, a pasiunii senzuale şi a abnegaţiei spiritualizate. Între tango argentinian şi Bach, se înscrie, pe o scală muzicală, istoria lui *Homo fausticus*, încercat de mari prăbuşiri şi mari elanuri. Tangoul evocă pasionalitate, senzualitate;

709 *Cf.* Maurice Béjart, în interviu cu Silvia Ciurescu, in *Plural*, 3-4 (15-16), 2002, The Romanian Cultural Foundation, p. 190.

la cealaltă extremă, muzica lui Bach conotează spiritualizare, satisfacţiile unei asceze contemplative. Credem că alegând această surprinzătoare mixtură, Béjart concentrează, într-un discurs muzical intenţionat eterogen, dualitatea fiinţei faustice (căutându-se pe sine între Cer şi Pământ, între mântuire şi cădere sau chiar „dincolo de Bine şi de Rău"). Bizară, aparent aleatorie şi gratuit eclectică, muzica spectacolului susţine, în realitate, logica organizării lui actanţiale. Subiectul şi anti-subiectul se confruntă în spaţiul individualităţii aceluiaşi „actor" (eroul faustic). *Temele muzicale* ale spectacolului lui Béjart (tema *subiectului* şi tema *anti-subiectului*) [710] reflectă asumarea acestei scheme actanţiale [711].

710 În afară de „disjuncţiile sintagmatice" (subiect-obiect, destinator-destinatar), Greimas stabileşte „disjuncţiile paradigmatice": subiect pozitiv/ subiect negativ (anti-subiect), obiect pozitiv/ obiect negativ, destinator pozitiv/ destinator negativ (anti-destinator), destinatar pozitiv/ destinatar negativ (anti-destinatar) (*cf.* A. J. Greimas, „Les Actants, les acteurs et les figures", in *Sémiotique narrative et textuelle*, pp. 162-163). Între actanţi şi actori, raportul e – potrivit lui Greimas – unul de „non-adecvare" (ceea ce înseamnă că un actant poate fi manifestat de mai mulţi actori, după cum un actor poate reprezenta mai mulţi actanţi). De pildă, destinatarul poate fi propriul său destinator (precum eroul cornelian, care „îşi datorează"). Subiectul şi anti-subiectul pot duce, în acelaşi actor, „o luptă interioară" (ceea ce i se întâmplă lui Faust) (*cf.* A. J. Greimas, *op. cit.*, pp. 166-167).

711 Într-o secvenţă din alt spectacol al lui Béjart, *Ballet for life*, acelaşi raport dintre subiect şi anti-subiect (confruntare în spaţiul aceluiaşi actor) este realizat prin *sincretism muzical-vizual*. Semantismul dominant al asocierii muzicii cu imaginea rezultă prin intersectarea axelor semantice ale celor două „discursuri". Pe coloana sonoră (piesa *I want to break free*, de pe albumul *The Works*, al formaţiei Queen) se repetă semnificativ enunţurile: *„I'm falling in love./ God knows what I'm falling in love./ (...) I want to be free./ I want to break free./ God knows how I want to break free*". Pe acest fundal sonor, în secvenţe filmate ce

Reinterpretarea semio-lingvistică a conceptului tradiţional de *dramatis personae* [712] e pertinentă (şi) pentru organizarea actanţială a discursului coregrafic. *Rolurile actanţiale* pot fi asumate de dansatori diferiţi ori de acelaşi dansator. Sub raport actanţial, corpul se distribuie „actorilor metonimici" [713]. Aceştia se mişcă „prin asociere sau disociere"; un segment poate adopta o postură prin care „se împotriveşte altuia" [714]. Chiar un *solo* de dans poate manifesta o structură actanţială de tip polemic sau contractual, corespunzătoare stării de spirit sau emoţiilor exprimate. Dualitatea emoţiilor poate fi reprezentată de doi dansatori diferiţi sau de unul singur. Se proiectează astfel tensiunile interioare ale aceleiaşi individualităţi [715].

Jocul funcţiilor actanţiale e o „constelaţie mobilă" [716]. Ceea ce vizează două aspecte. În primul rând, deşi „discursul reduce la un singur punct de vedere povestirea, (...) fiecare personaj poate ocupa locul privilegiat şi poate

servesc drept cadru, apare Jorge Donn – celebrul dansator – în ipostază de clovn răstignit. Râde, cât timp i se bat cuie în palme. Apoi, revine cu mască diabolică pe figură. La nivelul figurativ al discursului, postürile, mimica, accesoriile evocă două simboluri tematice (reunite în potenţialitatea aceluiaşi individ), a căror reconciliere ar însemna, probabil, dobândirea libertăţii râvnite: Crist şi Lucifer, adică Iubirea şi Răzvrătirea. Paiaţa tragică reuneşte în sine ambele valenţe. *Subiectul* şi *anti-subiectul* se întâlnesc şi se confruntă în forul lăuntric al *aceluiaşi actor* (în sensul greimasian, naratologic al termenului).

712 Pe care o propune Greimas, pornind de la descrierea proppiană a basmului rusesc.

713 Greimas desemnează, în *Despre sens*, prin sintagma „actori metonimici", diferitele segmente ale corpului, participante la realizarea discursivă.

714 *Cf.* J. Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, p. 52.

715 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, p. 22.

716 *Cf.* Grupul μ, *Retorică generală*, p. 298.

orienta diferit celelalte funcţii“ [717]. Ca structură, „constelaţia actanţială“ este invariantă. Ca realizare (prin distribuirea de personaje concrete pe poziţiile actanţiale standardizate), ea este variabilă. Cel de al doilea tip de „mobilitate“ narativă introduce procesualitatea în analiza raporturilor actanţiale: „Pentru fiecare participant, jocul raporturilor se poate transforma. Un opozant (...) poate veni în ajutor; un prieten (...) poate deveni rival“ [718]. În baletul *Baiadera* [719], de pildă, Marele Brahman oscilează între ipostaza de opozant şi cea de adjuvant. Aceste *roluri actanţiale* sunt actualizate de *predicate coregrafice*, manifestate, la rândul lor, prin *figuri kinezice*. Ca opozant, efectuează un semn similar aceluia care, în codul gestual al surdo-muţilor francezi, înseamnă „moarte“ [720]. Ca adjuvant, preia şi prerogativele „arbitrului ce atribuie binele“, din tipologia actanţială a lui Souriau. Nikyia dă ocol scenei, cu braţele larg deschise. Aşteaptă compasiune şi ajutor. Prin mimică şi postură, asistenţa îşi semnalează indisponibilitatea: corpul sau faţa spre public ori culise, privirile aţintite în afara scenei. Marele Brahman descurajează, printr-o mişcare circulară, ostilitatea faţă de eroină. Gestul lui redesenează cercul protector al magilor şi alchimiştilor: cu braţul şi palma întinse înainte – semn de interdicţie şi/ sau de impunere a distanţei. Mai multe

717 *Ibid.*

718 *Ibid.*

719 Ultimul spectacol conceput de către Rudolf Nureev, după Marius Petipa şi pus în scenă, cu puţin înainte de moartea coregrafului (care a fost şi un celebru dansator), la Opera Naţională din Paris.

720 *V. fig.* 13.

funcţii actanţiale pot „fuziona“ în acelaşi personaj [721]. Aici, acelea ale opozantului şi adjuvantului. Sincretismul funcţional îşi găseşte modalităţi de expresie adecvate, în coduri nonverbale (kinezic şi proxemic). Pentru manifestarea izotopiilor actanţiale, fiecare text/ discurs coregrafic îşi selectează propriile mijloace de expresie. Ele pot fi integrate unui sistem sever restrictiv, precum codul baletului clasic. Sau, dimpotrivă, deschis, asemenea dansului modern.

SemioDans: actori, actanţi, predicate

Înlocuind termenul „limbaj“ prin sintagma „univers semantic“ [722], Greimas exploatează dihotomia imanenţă/ manifestare [723] în vederea articulării „unei teorii propriu-

721 *Cf.* Grupul μ, *Retorică generală*, p. 298.

722 Greimas foloseşte sintagma „univers semantic“ drept substitut al termenului „limbaj“, deoarece acesta din urmă a devenit „ambiguu“ prin supralicitarea lui în filosofie şi literatură (*cf.* A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 104).

723 Ca şi Benveniste, Greimas deosebeşte două nivele autonome ale universului semantic (considerat ca imanenţă sau ca manifestare discursivă): nivelul semiologic şi, respectiv, acela semantic. Nivelul semiologic este „un ansamblu de categorii şi de sisteme semice situate şi sesizabile la nivelul percepţiei“ (*cf.* A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 64); este nivelul cosmologic, al exteroceptivităţii: perceperea „exterioară“ a lumii înconjurătoare, la care trimit „semele nucleare“ ce alcătuiesc „figurile nucleare“. Nivelul semantic este nivelul noologic, al interoceptivităţii: el corespunde organizării categoriale (precizării claselor conceptuale, opuse „figurilor“ universului înconjurător). Nivelului semantic îi corespund clasemele („seme determinate de context şi identificabile numai în context“). Ambele niveluri – semiologic şi semantic – se includ în forma conţinutului. „Analiza clasematică permite stabilirea unor echivalenţe semantice între unităţi discursive de dimensiuni deosebite (definiţii, denumiri), esenţiale pentru identificarea izotopiilor. [...] Analiza

-zis semantice a limbajului“ [724]. Greimas distinge două moduri/ nivele de existenţă a semnificaţiei, care se presupun reciproc: nivelul profund (universul imanenţei) şi, respectiv, nivelul superficial (universul manifestării) [725]. Cele două nivele alcătuiesc universul semantic (definibil ca „totalitate a sensului“). Articularea universului semantic în discreţie *vs* integralitate face posibilă identificarea unităţilor *discrete* (*actanţii*) şi, respectiv, a unităţilor *integrate* (*predicatele*): „reţinem numele de actant pentru a desemna subclasa de sememe definite ca unităţi discrete, şi numele de predicat pentru a denumi sememele considerate ca unităţi integrate. Combinaţia dintre un predicat şi cel puţin un actant va constitui astfel o unitate mai mare, căreia i se va rezerva numele de *mesaj*“ [726]. Socotit „o combinatorică de sememe“, mesajul comportă, „pe de o parte, fie o funcţie, fie o calificare, iar, pe de altă parte, un număr limitat de actanţi“ [727]. „Totalitatea mesajelor“ constituie „manifestarea sintactică a semnificaţiei“ [728]. În manifestarea discursivă, predicatele (funcţii şi calificări) generează actanţi; *actanţii* se constituie ca nişte *clase de predicate*. Globalitatea discursului (verbal

clasematică este, de fapt, analiza relaţiilor dintre seme, descrierea unui proces de actualizare a unor virtualităţi“ (*cf.* Maria Carpov, *Introducere la semiologia literaturii*, p. 195).

724 *Cf.* A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 103.

725 Unitate minimală de semnificaţie, semul ţine de ambele „universuri semnificante“; el „nu poate fi imaginat şi descris decât în relaţie cu ceva ce nu este el, decât în măsura în care face parte dintr-o structură de manifestare“ (*ibid.*).

726 *Ibid.*, p. 122.

727 *Ibid.*, p. 123.

728 *Ibid.*

sau nonverbal) se constituie ca o „reţea de actanţi şi predicate“. Conceptele de actant şi actor permit stabilirea a două clase de *izotopii* [729] discursive: izotopii predicative şi izotopii figurative, tematice, afective etc. [730] Primele asigură identitatea actanţilor, iar ultimele, pe aceea a actorilor. Putem deosebi două situaţii: a) *acelaşi actant* corespunde unei întregi *clase de predicate*, pe care le asumă pe parcursul discursului [731]; b) fiecare *predicat* poate manifesta *mai mulţi actanţi* [732].

(Şi) pentru analiza discursului coregrafic, sunt pertinente opoziţiile: practic/ mitic, semiologic/ semantic [733]. Acestea sunt relevante pentru stabilirea relaţiei dintre „figurile“ [734] kinezice (de tip „practic“, „semiologic“) şi predicate (de tip „mitic“, „semantic“). Aceeaşi „figură“ kinezică poate manifesta, în discurs, predicate diferite, prin care se realizează actanţi distincţi. Exemplificăm cu o secvenţă din spectacolul *Furtuna*, în coregrafia lui

729 Greimas defineşte izotopia ca fiind „un ansamblu redundant de categorii semantice, care face posibilă lectura uniformă a povestirii, aşa cum rezultă ea din lecturile parţiale ale enunţurilor şi din rezolvarea ambiguităţilor dictate de căutarea lecturii unice“ (*cf.* A. J. Greimas, „Contribuţii la teoria interpretării povestirii mitice“, in *Despre sens*, p. 200). „Izotopia apare deci ca un aspect al semanticii funcţionale, ca indică organizarea coerentă a semnificaţiei într-o secvenţă de discurs sau într-un discurs întreg“ (*cf.* Maria Carpov, „Analiza semnificatului. O descriere semiotică a discursului literar“, in *Introducere la semiologia literaturii*, p. 196).

730 *Cf.* J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, p. 142.

731 *Ibid.*

732 *Ibid.*

733 *V. supra.*

734 „*Figurile vizuale* ale expresiei *gestuale* corespund *figurilor nucleare* ale *conţinutului* lingvistic“ (*cf.* A. J. Greimas, *Depre sens*, p. 99).

Sergiu Anghel, după William Shakespeare. Figura *a înălţa braţele* se distribuie atât în discursul adjuvantului [735] (spiritele „eterice" [736], devotate lui Prospero), cât şi în acela al opozantului (Caliban, „spiritul bestial" [737]). Opozantul *ridică braţele* pentru a cere îndurare, a-şi anunţa capitularea. Adjuvantul *înalţă braţele* ca semn al puterii ce ameninţă. Mimica şi obiectele emblematice constituie aici elemente distinctive. Posesia/ absenţa bastoanelor (însemn al autorităţii punitive) face ca gestul de ridicare a braţelor să fie marcat: (*ameninţare), (*victorie) în cazul adjuvantului; (*înfrângere/ *capitulare) în cazul opozantului. Omokinezia (pe care o numim astfel prin analogie cu omonimia verbală) poate fi soluţionată numai contextual. Aceeaşi figură (de tip semiologic) se distribuie unor unităţi semantice (predicate şi actanţi) distincte. Opoziţia semelor euforie/ disforie corespunde aici opoziţiilor (sememice) predicative: a reuşi/ a eşua [738], a învinge/ a fi învins. Ţinând de nivelul semantic, izotopiile predicative şi actanţiale pot fi reperate numai în context.

735 Adjuvanţii şi opozanţii, precizează Greimas, sunt, spre deosebire de celelalte perechi actanţiale (subiect *vs* obiect, remitent *vs* destinatar), nişte „circumstanţi" – „participanţi circumstanţiali", „nu (...) adevăraţi actanţi ai spectacolului" (*cf.* A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 179). Deduşi din categoria aspectului, pot fi descrişi ca o formulare hipotaxică a actantului subiect.

736 *Cf.* H. Fluchère, *Shakespeare*, *ap.* L. Levi̧chi, „Comentarii" la *Furtuna*, in W. Shakespeare, *Opere complete* (vol. 8), trad. rom. L. Levi̧chi, p. 431).

737 *Ibid.*

738 Bazele clasematice determinate de semele euforie/ disforie traduc adesea, în analiza discursivă, succesul/ eşecul unei acţiuni (*cf.* Maria Carpov, *op. cit.*, pp. 194-195).

Valoarea predicativă a unei „figuri" se poate stabili doar în cadrul discursului. Izotopiile tematice majore („*melos*" şi „haos") [739] ale textului shakespearean permit subsumarea figurilor kinezice (din adaptarea coregrafică a lui Sergiu Anghel) la două izotopii predicative. Prin acestea, se manifestă două categorii actanţiale distincte (adjuvantul şi opozantul). Numim predicate „cosmotice" pe acelea realizate prin figuri ascendente, ritmice, sincronizate. Ele corespund izotopiei tematice „*melos*" – armonie şi ordine, impuse de puterea spiritului demiurgic. Sunt predicate „haotice" acelea manifestate prin figuri descendente, aritmice. Ele se subordonează izotopiei tematice „haos": natura brută, instinctuală. Clasa predicatelor „cosmotice" generează adjuvantul. Clasa predicatelor „haotice" – opozantul. Predicatele „cosmotice" se realizează prin figuri precum: salturi, agitarea bastoanelor [740]. De asemenea, prin ţinuta consecvent dreaptă a capului, gâtului, spatelui. Predicatele „haotice" se exprimă prin figuri ale declinului: paşi descumpăniţi în lateral şi înapoi, balans greoi, tremur, mers/ târâre în patru labe, prăbuşire.

739 Exegeţi ai piesei *Furtuna* consideră că tema ei fundamentală este biruinţa spiritului asupra materiei, a *melos*-ului asupra haosului, a „omului asupra lui însuşi". Prospero, care „înrobeşte spiritul bestial şi eteric, nu are odihnă până când nu efectuează regenerarea duşmanilor săi. Este victoria supremă, victoria spiritului asupra materiei, a (...) dragostei asupra urii, (...) a omului asupra lui însuşi" (*cf.* H. Fluchère, *Shakespeare*, *ap.* L. Levi̧chi, „Comentarii" la *Furtuna*, in W. Shakespeare, *Opere complete*, vol. 8, trad. rom. L. Levi̧chi, p. 431.).

740 În dansurile rituale străvechi, expunerea armelor avea o funcţie apotropaică, protejând împotriva forţelor ce ameninţau ordinea lumii (*v. fig.* 38-41).

În secvenţa supunerii lui Caliban, *a îngenunchea* este, aparent, o figură prin care se manifestă atât *adjuvantul* cât şi *opozantul*. Însă polisemia verbală poate fi sursa unei confuzii. În ciuda desemnării prin acelaşi termen (verbal), este vorba de două figuri kinezice distincte, manifestând fiecare propriul predicat şi, corelativ, propriul actant. Este o deosebire clară între modul în care „îngenunchează" umilit Caliban şi felul în care „îngenunchează", ameninţător şi victorios, spiritele favorabile lui Prospero. Caliban, spiritul bestial („boţ de humă" [741]), se prăbuşeşte greoi, în patru labe, ca o jivină, sau în postura învinsului: cu mâinile *şi ambii* genunchi sprijiniţi pe sol, iar capul mult plecat spre pământ. Spiritele benefice aşază *un* singur *genunchi* pe sol, păstrând spatele drept şi capul înălţat. Modul de *sprijin* (pe un picior sau pe ambele) constituie, în această secvenţă, o trăsătură posturală distinctivă şi serveşte la individualizarea actanţială. Adjuvant – învingător, într-o postură ce compensează (prin ţinuta „ascendentă" a spatelui şi a capului) sensul descendent al „îngenuncherii". Opozant – învins, înclinând cu tot corpul spre pământ. Figuri kinezice verbalizate prin acelaşi termen („a îngenunchea") corespund, în plan semantic, unor predicate diferite (a învinge/ a fi învins) şi unor actanţi diferiţi. Valoarea semantică (predicativă) a celor două figuri se precizează în co(n)-text.

Aplicată unui corpus coregrafic, metoda analizei narative poate fi uneori insuficientă, reclamând aportul alter-

741 *Cf.* W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 1517. *V. fig.* 41.

nativelor metodologice, dar ea rămâne totuşi, chiar şi în aceste împrejurări, utilă. „Desacralizarea" discursului mitic" şi desemantizarea corespunzătoare a enunţurilor gestuale nu implică asemantismul gestualităţii estetice. Aceasta din urmă poate dobândi noi valori, co(n)textuale, prin distribuirea ei în discursuri structurate narativ-actanţial.

10. Omul şi ritul. Dansul care schimbă lumea

Interacţiune simbolică

Prin interacţiune simbolică înţelegem acel aspect al relaţiilor sociale, ce implică, pe baza unui corpus de simboluri vehiculate, o „negociere de înţelesuri“ [742]. Ca „acţiune performată de un enunţ“, actul de limbaj – concept de provenienţă austiniană, pe care îl vom exploata în cele ce urmează, prin extrapolarea sa către manifes-

742 *Cf.* Tim O'Sullivan, „Interacţionism simbolic“, in Tim O'Sullivan *et alii*, *Concepte fundamentale din ştiinţele comunicării şi studiile culturale*, p. 181.

743 J. Habermas precizează – fără a fi totuşi singurul care împărtăşeşte un atare punct de vedere – că se subsumează conceptului de *comunicare* atât „expresiile *lingvistice*“, cât şi „acţiuni sau expresii ale trăirii (*gesticulaţia*)“. Mai mult, după părerea sa, „în contextele interacţiunii, aceste trei clase de exprimări verbale şi extraverbale sunt totdeauna legate“, ceea ce poate fi înţeles (şi) în sensul că în „interacţiunile mute (acţiuni şi gesturi), exprimările lingvistice sunt cel puţin implicate“. De asemenea, Habermas deosebeşte „convorbirile“ propriu-zise de „interacţiuni care au forma convorbirii (de exemplu, un salut în tramvai“ (*cf.* J. Habermas, „Preliminarii la o teorie a competenţei comunicative“, extras din volumul *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung*, Frankfurt am Main, 1971, in *Cunoaştere şi comunicare*, traducere românească de A. Marga, p. 200).

tări nonverbale [743], de tip ritual [744] – este el însuşi „parte a unei interacţiuni" [745].

Formulând, în paralel cu elaborarea teoriei rolului, majoritatea conceptelor specifice interacţionismului simbolic, G. H. Mead (1934) a procedat la reconstrucţia interactivă a subiectivităţii; autorul „teoriei acţiunii comunicative", J. Habermas, a preluat şi dezvoltat unele dintre aceste concepte. Mead contesta „primatul apercepţiei" în constituirea „conştiinţei de sine" şi propunea înlocuirea modelului cartezian al subiectivităţii (*ego*-ului) – bazat pe „interiorizarea" datelor empirice ale experienţei – cu un altul, având drept fundament interacţiunea socială. Atâta vreme cât „pentru psihologia socială, întregul (societatea) este mai important decât partea (individul)", intenţia lui Mead – programatic formulată – este să observe „comportamentul individului în raport cu comportamentul organizat al grupului social", iar nu invers [746]. Grupul social – apreciază Mead – se caracterizează prin *interacţiuni mediate comunicativ*, iar procesele interacţionale pun în circulaţie simboluri validate intersubiectiv. Astfel, formele de comunicare devin relevante ca indici ai modalităţilor de integrare a individului în grup. Opoziţia subiect/ obiect (eu/ non-eu) – sursa conştiinţei de sine în idealismul filosofic german – este reconsiderată [747]. Mead înlocuieşte noţiunea de obiect (antipodul subiectului în relaţia de reflectare/ reprezentare) cu noţiunea de *Celălalt* (*the Other*) – termen ce desemnează, în teoria sa, persoana sau grupul (*the Generalized Other*) la care ne raportăm în cursul interacţiunilor sociale. „Critica" opoziţiei subiect/ obiect se sprijină pe observarea unui fenomen social, de tip interacţional, pe care Mead îl numeşte „preluarea atitudinii celuilalt" (*taking the attitude of the other*) şi care presupune recunoaşterea reciprocă [748] a indivizilor. Eul se constituie, aşadar, în funcţie de perspectiva alterităţii, sub imperativul cooperării în cadrul comunităţii (aceasta din urmă constituită şi ca un grup comunicaţional). Astfel, formarea conştiinţei nu mai e înţeleasă ca un proces emina-

744 Avem în vedere, aici, sensul antropologic, tradiţional şi restrâns al conceptului, nu acela mai puţin specializat, extins la studierea culturilor „industriale" moderne; în acest cadru, înţelegem, aşadar, riturile ca ansambluri de practici recurente, desfăşurate pe baza unor reguli şi purtând semnificaţii simbolice pentru indivizi sau grupuri sociale. De altfel, semnificaţia lărgită a termenului a dus la „slăbirea" conceptului prin generalizare. Analiza noastră poate fi îmbogăţită prin extinderea corpusului în conformitate cu cea de a doua accepţie menţionată. Dar nu ne propunem, aici, un atare demers. Ne interesează, deocamdată, o serie de rituri religioase şi magice (mai ales manifestările coregrafice integrate acestora) reperabile în culturi preindustriale/ premoderne.

745 *Cf.* M. Montgomery, „Act de vorbire", in Tim O'Sullivan *et alii*, *op. cit.*, pp. 30-31.

746 *Cf.* G. H. Mead, *Mind, Self and Society, from the Standpoint of a Social Behaviorist*, the University of Chicago Press, 1962, p. 7, *ap.* A. Marga, *Raţionalitate, comunicare, argumentare*, p. 259.

747 Înaintea lui Rorty, Gadamer şi Habermas, Hegel încearcă să depăşească limitele filosofici conştiinţei prin reconsiderarea intersubiectivă a raţionalităţii, în replică la sciziunea „patologică" a lumii moderne (aceea dintre credinţă şi cunoaştere, dintre cultură şi viaţă).

748 Astfel, *„eul punctiform* kantian este înlocuit de un eu conceput analogic pe structura *comunităţii*" (*cf.* R. Neculau, „Reprezentare şi subiectivitate", in *Filosofii terapeutice ale modernităţii târzii*, p. 71, nota 138). Aşadar, se „derivă normativitatea judecăţilor şi acţiunilor noastre nu din *eul aperceptiv* ca autor al sintezei reprezentărilor, ci din *sistemul mutual* de obligaţii şi responsabilităţi, pe care îl asumăm atunci când delegăm comunităţii funcţia de a administra conţinutul conceptelor empirice pe care le folosim" (*ibid.*).

mente egocentric, ci intersubiectiv. „Îndoiala" carteziană – temei al raţionalităţii, formă de cunoaştere şi de legitimare a eului (*dubito ergo cogito, cogito ergo sum*) – e înlocuită, în paradigma modernităţii, cu definirea intersubiectivă a eului/ conştiinţei/ raţionalităţii.

Din necesităţi metodologice, Mead operează distincţia dintre două ipostaze ale eului: *I* şi *Me*. *I* este *„conştienţa originară* (corespunzătoare dorinţelor, puseurilor libidinale, inconştientului, sensibilităţii manifestate în *raw feels*, fenomenelor de *awareness* descrise de Rorty, fanteziei creatoare, spontaneităţii etc.", în vreme ce *Me* „desemnează, din perspectiva interacţiunii sociale *interiorizate*, conştiinţa de sine ca atare (*sinele*)" [749]. *Me* este instanţa normativă prin care ne raportăm la grup (*the Generalized Other*) şi care furnizează, astfel, premisele integrării. Eul originar (*I*) devine, în mod interactiv, eu socializat (*Me*), iar articularea sinelui se realizează tocmai în acest proces.

Totem şi (inter)subiectivitate

Personalitatea subiectului se construieşte, în teoria lui Mead, prin reunirea lui *I* cu *Me*, adică – am spune – ca rezultat al unei interacţiuni de tip „dialogic", „polifonic" (într-un sens ce se revendică de la Bahtin) între eul originar *(I)* şi eul socializat *(Me)*. Acesta din urmă este tributar unui „rol" suprapersonal, validat intersubiectiv şi care face posibilă „recunoaşterea reciprocă" a indivizilor. „Recunoaşterea reciprocă" se referă, aici, la faptul că membrii grupului aderă la aceleaşi norme şi au aceleaşi „aşteptări reciproce" de comportament [750].

749 Cf. R. Neculau, *op. cit.*, p. 73.

Credem că acest proces de constituire intersubiectivă a eului social – un mod de legitimare a individului (în cadrul grupului) şi de autodefinire (interactivă a conştiinţei de sine) – stă, în mod particular, la originea unor practici rituale specifice societăţilor premoderne. De pildă, „riturile mimetice" – cum le numeşte Emile Durkheim – pun în evidenţă tocmai jocul „dialogic", normat social, dintre cele două „nivele" (*I/ Me*) ale personalităţii: ceea ce ţine de accidental, de fiinţa pulsională este recuperat prin mijlocirea unui simbol/ rol [751] (tote-

750 Potrivit lui Habermas, *praxis*-ul social cunoaşte două forme: munca („acţiune raţională în raport cu un scop") şi „acţiunea comunicativă" („interacţiune mijlocită simbolic"). Munca (manifestată fie ca „acţiune instrumentală", fie ca „acţiune strategică") se conduce după „reguli tehnice" (derivate din „cunoaşterea empirică") şi „strategii" (cu sursa în „cunoaşterea analitică"). *„Acţiunea comunicativă"* (ca „interacţiune" de tip „simbolic") se orientează după „norme valabile în mod obligatoriu" şi care „definesc aşteptările reciproce de comportament"; normele trebuie să fie „înţelese şi recunoscute de cel puţin doi subiecţi care acţionează", fiind, totodată, „întărite prin sancţiuni" (*cf.* J. Habermas, „Tehnica şi ştiinţa ca ideologie", extras din vol. *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt am Main, 1968, in *Cunoaştere şi comunicare*, traducere de A. Marga, p. 154).

751 Ca tipar de comportament, adaptat regulilor, strategiilor, normelor şi aşteptărilor sociale, rolul orientează, în mod predictibil, practicile şi interacţiunile indivizilor în anumite situaţii. Fiecare „rol" interacţionează cu alte „roluri"; acelaşi individ poate asuma mai multe roluri, chiar contradictorii. Societatea însăşi poate fi văzută ca un „sistem de roluri", iar socializarea înseamnă, în bună măsură, asumarea unui rol/ unor roluri de către individ, în conformitate cu normele şi aşteptările celorlalţi.

mul [752] sau arhetipul sacru, de exemplu) prin a cărui asumare se constituie dimensiunea „esenţială" a individului „mitic". Această dimensiune „esenţială" (într-un sens ce decurge dintr-o remarcă a lui Durkheim, pe care o citǎm în continuare) corespunde eului „socializat" (*Me*, la Mead). Dar în contextul „gândirii sălbatice" (Lévi-Strauss), adică al „conştiinţei mitice" (Cassirer), ea trebuie înţeleasă ca ambivalenţă – socială şi mistică. Vedem în ambivalenţa constitutivă a eului „esenţial" totemic, reflexul firesc al unui raport – pe care îl statuează J. Frazer şi îl reconfirmă B. Malinowski – dintre totemism şi „aspectul sociologic al religiei". 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" [753]. În aceeaşi privinţă, Em. Durkheim constată: „Oamenii care se reunesc cu ocazia riturilor cu pricina (mimetice/totemice, *n. n.*) cred cu adevărat că sunt 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. Deîndată ce s-au strâns laolaltă, primul lor gest trebuie să fie cel de a-şi afirma unii altora calitatea pe care şi-o atribuie şi prin care se definesc. *Totemul* este semnul lor de *raliere*: din acest motiv, (...) îl şi *desenează* pe propriul trup. Dar nu

752 J. Frazer defineşte *totemismul* ca un tip de relaţie *identitară*: „o relaţie intimă care există între un grup de inşi înrudiţi între ei, (pe) de o parte, şi o specie de obiecte naturale sau artificiale, (pe) de o alta, obiecte numite totemurile grupului uman" (*cf.* J. Frazer, *ap.* B. Malinowski, „Omul primitiv şi religia sa", in *Magie, ştiinţă şi religie*, p. 17).

753 *Cf.* B. Malinowski, *op. cit.*, pp. 16-17.

este mai puţin natural ca ei să încerce să-i semene prin *gesturi*, *strigăte*, *atitudini*. [...] În felul acesta, îşi dovedesc unii altora că sunt membrii aceleiaşi comunităţi morale, căpătând conştiinţa înrudirii care-i uneşte. [...] 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." [754]

„Asemănarea" cu arhetipul – normă de interacţiune rituală – e un factor de identitate şi legitimitate, corespunzând acelui *Me*, ca instanţă ce asimilează „aşteptările normative" ale colectivităţii şi prin care insul se raportează la grup, adaptându-şi, tocmai în acest sens, comportamentul. Prin interacţiunea rituală (mijlocită de reprezentarea iconică [755] – kinezică, vocală, ornamentală etc. – a fiinţei sacre), indivizii îşi reînnoiesc apartenenţa la grup şi obţin validarea dimensiunii „esenţiale" (deopotrivă sociale şi religioase) a eului. În acest fel, putem înţelege o afirmaţie a lui Emile Durkheim: pentru participanţi, „ceremonia (totemică, *n. n.*) este salutară (...); într-adevăr, prin ea îşi *refac fiinţa morală*." [756] Credem că procesul de „refacere" a „fiinţei morale" (despre care, în

754 *Cf.* E. Durkheim, „Riturile mimetice şi principiul de cauzalitate", in *Formele elementare ale vieţii religioase*, p. 328.

755 Riturile mimetice – care pot însoţi şi completa jertfele, „consolidându-le efectele", sau pot avea, ca finalitate magică, perpetuarea animalului totemic – „constau din mişcări şi strigăte care au drept obiect imitarea diverselor atitudini şi înfăţişări" ale totemului (*ibid*, p. 322).

756 *Ibid.*, p. 329.

alţi termeni, discută şi Mircea Eliade) poate fi, aici, înţeles în trei moduri:

– ca regenerare a individului prin rit (prin contactul cu arhetipurile/ principiile, cu esenţa originară, anistorică), ceea ce este un loc comun în fenomenologia sacrului;

– ca *(re)construcţie intersubiectivă a eului (a „fiinţei morale"*), adică mediere interactivă a accesului la eul „esenţial" – socio-mitic –, prin interacţiunea rituală a membrilor comunităţii, care manifestă comportamentul totemic; interacţiunea rituală se desfăşoară, astfel, ca o „participare" (în accepţia cu care Lévy-Brühl a impus acest concept) legitimativă şi identitară;

– ca realizare *performativă* (*„a (re)face"*, în accepţie austiniană) a unor „enunţuri" kinezice, în virtutea cărora conformitatea (mimată) cu arhetipul devine efectivă, potrivit principiului arhaic al „magiei simpa(te)tice" [757].

În sprijinul celei de a treia variante, redăm o altă observaţie a lui Durkheim: „Ritul nu se mărgineşte la a exprima înrudirea; el o face sau o reface" [758]. Adică – putem explicita în termenii dihotomiei austiniene – nu doar o „constată", ci chiar o „performează". Vom reveni la acest aspect, ceva mai încolo.

757 Durkheim identifică două principii de „magie simpatică", aflate la baza „riturilor mimetice": unul este principiul contagiunii, iar potrivit celuilalt, termenul asemănător produce un efect asemănător (*ibid.*, p. 326).

758 *Ibid.*, p. 328.

Sacru/ profan: „codajul retoric" şi „opoziţia fundamentală" a lumii mitice

Un aspect specific al modului mitic de existenţă este acela că eficienţa acţiunii umane este condiţionată de reiterarea continuă a unui act arhetipal, săvârşit *in illo tempore* de către un zeu, un strămoş sau un erou cultural: „(...) pentru societăţile tradiţionale, toate actele importante ale vieţii curente au fost revelate *ab origine* de către zei sau eroi. Oamenii nu fac decât să repete la infinit aceste gesturi exemplare şi paradigmatice" [759]. Chiar dansurile au – potrivit unor vechi tradiţii – origini sacre: „un model extrauman", care poate fi un animal totemic sau emblematic şi care poate fi revelat de o divinitate (de exemplu, dansul *pyrrhic*, dans cu arme, creat de zeiţa Atena) sau de către un erou (de pildă, dansul lui Theseu în labirint). „Ritmurile coregrafice îşi au modelul în afara vieţii profane a omului; fie că ele reproduc mişcările animalului totemic sau emblematic sau chiar pe cele ale astrelor; fie că se constituie în ritualuri prin ele însele (paşi labirintici, salturi, gesturi efectuate cu ajutorul instrumentelor ceremoniale etc.), dansurile *imită* totdeauna un gest arhetipal sau comemorează un moment mitic. Într-un cuvânt, sunt o repetare şi, în consecinţă, o reactualizare a *acelui timp*" [760].

Transpare, din această sumară radiografie a lumii mitic-arhaice, opoziţia care îi organizează sistemul de re-

759 *Cf.* M. Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri* (1999), p. 37.

760 *Ibid.*, p. 33.

prezentări şi diversele tipuri de practici: dihotomia *sacru/ profan*. Credem că tocmai în aceşti termeni se poate formula *schema* semiotică la care se subsumează diversitatea *substanţei* (adică varietatea uzajelor) [761] mitico-rituale.

Principiul formulat de M. Eliade cu referire la modul mitic de existenţă, şi anume acela al „camuflării sacrului în profan", reclamă o reconsiderare a dihotomiei practic/ mitic. Această opoziţie este pertinentă din perspectiva martorului extra-mitic, venind dinspre un orizont de cultură atee, dar nu mai e la fel din perspectiva *intra muros*, a producătorului mitic. Omul mitic „semiotizează" continuu: lumea e, pentru el, planul de expresie (sistemul semnificanţilor) pentru o nouă semiotică (al cărei „semnificat" e sacrul); practicul conotează miticul, adică profanul poartă („camuflează") sacrul. Ceea ce pentru interpretul *extra muros* e o opoziţie riguroasă între două moduri ale fiinţei (sacru/profan), pentru producătorul/interpretul *intra muros* este o unitate dialectică. Mitul şi ritul permit, graţie sensului pragmatic al simbolurilor pe care le vehiculează, o ruptură de nivel ontologic; prin ele se realizează o „transcendenţă trăită" [762]. Tocmai în acest sens este posibil să interpretăm ceea ce Cassirer numeşte „un nou statut", „o nouă valoare": „Proiectând asupra oricărei fiinţe şi asupra oricărui eveniment această opoziţie fundamentală a sacrului şi profanului, mitul le atribuie un nou status, o nouă valoare, pe

761 Opoziţia schemă semiotică/ uzaj este împrumutată de la Hjelmslev.
762 *Cf.* G. Gusdorf, *Mit şi metafizică*, p. 23.

care acestea nu o 'au' iniţial şi pe care nu o dobândesc decât prin acest mod de a privi ('semiotizant', *n. n.*) (...) şi, ca să spunem aşa, prin această 'iluminare' mitică" [763].

Dacă se pot face – potrivit principiului austinian – din cuvinte profane, lucruri, convertibilitatea lui *oratio* în *actio* este sporită la nivelul binomului mit-rit. Ritul (*actio*) readuce mitul (*oratio*, istorisirea evenimentelor primordiale şi, prin aceasta, verbalizarea lui *actio*) în prezent. „Ritul este un mod de a povesti, cu corpul şi cu mâinile (*s. n.*), această istorie care nu este o istorie, de a se integra în ea pentru a o reîntrupa împreună pe pământul oamenilor [764]". „În timp ce Isus al istoricului a murit de mult, Cristos al credinciosului rămâne aproape de el, la îndemâna mâinii care face semnul sacru"; „semnul crucii prelungeşte şi actualizează pentru credincios istoria şi sacrificiul lui Cristos" [765].

La o izotopie tematică (abstractă, de tip polarizant: sacru/profan, cer/pământ, lumea aceasta/tărâmul de dincolo) pot trimite serii particulare de izotopii figurative. De pildă, izotopiile ambiguităţii/ ambivalenţei sau – aşa cum vom vedea ceva mai încolo – izotopiile *„pragului"*. Opoziţia greimasiană practic/ mitic poate fi reconsiderată în termeni de *izotopie discursivă* şi *conectori metaforici*, care realizează „trecerea de la o izotopie abstractă (tematică) la o izotopie figurativă, relaţia dintre cele două fiind orientată (ceea ce se spune despre izotopia secundă, interpretabilă prin raportare la prima, şi nu invers)".

763 *Cf.* E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques* (t. II), p. 101.
764 *Cf.* G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 23.
765 *Ibid.*

Prin *conector* (sau *embrayeur*) de izotopii înţelegem, împreună cu Courtès şi Greimas, acea „unitate a nivelului discursiv, care introduce una sau mai multe lecturi diferite" ale obiectului semiotic [766]. Polii între care se constituie opoziţiile practic/ mitic (Greimas), sacru/ profan (Eliade, Cassirer etc.) sunt doar la nivel teoretic planuri distincte de organizare a lumii. În practica omului „mitic", ele glisează în permanenţă unul către celălalt. Se intersectează şi intercondiţionează într-un model care e acela al „dialecticii conştiinţei mitice" [767], structurate de opoziţia fundamentală sacru/ profan [768].

Conceptul de *conector de izotopii* poate servi la descrierea mecanismului de *codaj retoric*, pe care Cl. Lévi-Strauss îl pune în evidenţă în funcţionarea miturilor. Semnificaţiile acestora se stabilesc pe baza unui schimb permanent între nivelurile de sens: propriu/ figurat. Valorificăm, mai departe, conceptul de „codaj retoric". Dar operăm asupra lui unele modificări, aşa încât să-l aplicăm la componenta coregrafică a scenariului ritual. „În cazul izotopiilor, ceea ce face posibilă suprapunerea diferitelor izotopii este tocmai caracterul polise(me)mic al unităţii discursive cu rol de conector" [769].

Credem că fenomenul pe care Cl. Lévi-Strauss îl numeşte, cu referire la orizontul mitic, *codaj retoric*, poate fi ilustrat de o formulă de colind românesc: „Nu vine

766 *Cf.* A. J. Greimas şi J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 62.
767 *Cf.* E. Cassirer, *op. cit.*, p.98.
768 *Ibid.*
769 *Cf.* Greimas şi Courtès, *op. cit.*, p. 62.

cine vine", „Nu vine cine pare". „Atitudinea magică nu se aplică numai faţă de forţele supranaturale negative (magie neagră), ci şi faţă de cele pozitive (magie albă), faţă de Dumnezeu, ca şi faţă de diavol" [770]. Formulele magice amintite fac parte dintr-un colind de feciori culeş din Ţara Oltului. Dar, aşa cum arătam, codajul retoric este în general simptomatic pentru modul de percepere şi reprezentare mitic. „Dumnezeu nu era numai rugat, invocat sau convocat prin mijloace religioase, ci era *adus* prin formule magice şi pus să facă nu neapărat ce voia, ci ceea ce aşteptau oamenii de la el. Formula 'nu vine cine vine', 'nu vine cine pare' este de esenţă magică, ea provoacă prin incantaţie apariţia lui Dumnezeu. Acesta era coborât din cer (sau de unde era) şi adus în sat cu ajutorul colindelor. Acesta era rolul primordial al colindei în sens de *cântec* (incantaţie)" [771].

Pe cale magică, binecuvântarea devine binefacere [772]. Adică, în împrejurări specifice, *oratio* înseamnă *actio* (*How to do things with words*, potrivit principiului austinian). Codajul retoric face aici ca o acţiune consumată în plan verbal (enunţarea) să fie „asemănătoare" cu mascarea pe plan material: „Junii erau juni ca toţi junii, dar dacă se spunea în colindă că ei sunt altceva (de exemplu, 'Sfinţii 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* (sfinţii lui Crăciun). Colacul era colac ca toţi colacii, dar dacă se spunea în cuvinte rituale că este 'faţa

770 *Cf.* T. Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, p. 262.
771 *Ibid.*
772 *Ibid.*, p. 263.

lui Christos', el devenea în ochii credincioşilor într-adevăr 'faţa lui Christos'. Dacă cineva era indicat şi cântat ca Dumnezeu, el devenea o înfăţişare a lui Dumnezeu. Se întâmpla la fel ca în cazul omului care îmbrăca o *mască*: el *nu mai era cine era, ci ceea ce părea*" [773].

Acelaşi tip de codaj retoric acţionează în drama rituală. Scenariul ritual nu e un simplu spectacol pe care-l joacă, printre alţii, dansatorul participând la drama mitică. În astfel de rituri, are loc nu o simplă „punere în scenă", care să imite un eveniment (arhetipal, exemplar), ci evenimentul însuşi, în desfăşurarea lui imediată. În virtutea eficienţei sale, acesta este un *drômenon*, adică un eveniment real şi *efectiv* (ceremonie religioasă secretă, nu reprezentare teatrală profană). Aceste practici includeau obligatoriu secvenţe coregrafice.

Prin mecanismul *codajului retoric* se instituie *dubla* apartenenţă a dansatorului magic. La seria izotopică a *realului* (căreia îi corespunde identitatea lui cotidiană, umană, socială). Şi la seria (cu care cea dintâi converge în punctele nodale ale conectorilor metaforici) de izotopii de ordin *sacru*. Acelaşi protagonist ilustrează, prin identitatea „actorială", o stabilitate tematică [774]. Dar se distribuie la două *roluri* distincte. Acestea aparţin la două serii izotopice diferite: practic/mitic, cotidian/ ceremonial, ordinar/ excepţional. Astfel, stabilităţii tematice (de ordin „actorial") i se asociază o mutabilitate de roluri (de ordin „actanţial"). „Acelaşi actor poate corespunde

773 *Ibid.*

774 Folosim aceste concepte în accepţia pe care o precizează un discipol greimasian, J. Fontanille, în *Sémiotique du discours*, p. 145.

unor actanţi diferiţi, dacă schimbăm *predicatul*" [775]. Predicaţia corespunzătoare izotopiei mundanului (deci actantului cotidian) este „pare". Cea corespunzătoare sacrului (actantului magic şi religios) va fi chiar „este". *Între pare (asemenea zeului/ eroului mitic) şi este (însuşi zeul/ eroul)* se situează parcursul figurativ al protagonistului/ dansatorului mitic.

Codajul retoric este instituit pe baza unui *écart* între semnificatul denotativ şi semnificatul conotativ, între ceea ce se vede şi ceea ce se petrece, între ce pare şi ce este. El se manifestă printr-un unic actor acoperind mai multe roluri actanţiale. Astfel constituit, codajul retoric permite înţelegerea *transfigurării* („transsubstanţierii" [776]) dansatorului magic, care este deopotrivă (în ordinea realului) personajul obişnuit, cunoscut, cotidian şi (în ordinea suprarealului) o întruchipare a arhetipului. Între cele două identităţi ale protagonistului (fiecare dintre ele înscrisă în seria izotopiilor corespunzătoare), codajul retoric instituie un raport analog celui pe care-l stabileşte între sensul propriu şi sensul figurat cu care sunt investite unităţile discursului mitic [777].

775 *Ibid.*, p. 145.

776 *Cf.* Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, *t. II.*: „La pensée mythique". Mai departe, există o discuţie mai amplă asupra acestui aspect.

777 *V. supra.*

Valori pragma-semantice ale *limitei/ „pragului". Căluşarii*, la vama dintre lumi

Demersul nostru este, aici, mai curând demonstrativ decât descriptiv. Nu ne propunem să identificăm exhaustiv sau să clasificăm riguros elementele (kinezice, spaţiale, muzical-ritmice ori de recuzită rituală) ce alcătuiesc jocul Căluşarilor. Însă vrem să evidenţiem un principiu de coeziune a acestuia. Scenariul Căluşarilor – cu fundamente mitice şi funcţie magico-rituală – se înfăţişează, credem, ca o semiotică *a ambiguităţii* deliberate şi eficace. Ea se întemeiază pe izotopiile *pragului* sau – altminteri spus – ale liminarităţii. Încercăm, în continuare, să argumentăm această idee.

Jocul Căluşarilor e un ansamblu spectacular sincretic, ce valorifică un sistem mitic şi ritual arhaic, cu multiplă valenţă pragmatică: terapeutică, iniţiatică, fertilizantă. Dansatorii lui trebuie să probeze înalte calităţi fizice, morale şi spirituale. Aceste virtuţi susţin rolul magic pe care Căluşarii îl îndeplinesc în fiecare an, într-o perioadă care, în calendarul folcloric, trece drept una critică: de la Înălţare la Rusalii. În mediile populare europene, acest interval [778] are o semnificaţie particulară: regenerarea Timpului. Geniile/ demonii timpului, sufletele morţilor, spiritele de dincolo pot acum circula fără oprelişti, printre

778 *Cf.* M. Mesnil, „Un vânt de nebunie. De la ierburile de Sfântul Gheorghe la cele de Sânzâiene", in M. Mesnil şi A. Popova, *Eseuri de mitologie balcanică*, Bucureşti, Paideia, 1997.

cei vii şi pe cealaltă lume [779]. Odată eliberaţi, pun în pericol viaţa şi sănătatea oamenilor. Instaurarea timpului critic provoacă destructurarea spaţiului simbolic. De obicei, acesta e eterogen şi bipolar, simetric faţă de un „prag" cu sens unic. În mod excepţional, el devine omogen şi haotic, teatrul periclitării valorilor vieţii: sănătate, longevitate, fertilitate. Se precizează, astfel, două serii de opoziţii corelate: timp comun/ critic; spaţiu bipolar/ haotic. Ordinea simbolică a *topos*-ului decurge din funcţionarea eficace a *pragului*. El permite menţinerea unei disocieri securizante: lumea aceasta/ cealaltă. Ceea ce funcţionează ca o izotopie a ordinii spaţiale. Se poate descrie starea tranzitorie, de criză a lumii – în voia forţelor ostile, „de dincolo" – prin ecuaţia unui cronotop critic [780]. Practicile magico-rituale ale Căluşarilor urmează îndeaproape schema ternară a riturilor de trecere, formulată de Arnold von Genep:

– o etapă de *segregare* (marcată prin izolarea novicelui/ grupului). Ea coincide, în cazul Căluşarilor, cu părăsirea casei, despărţirea temporară de familie, solidarizarea cu „fraţii" spirituali şi izolarea pentru o vreme. Consacrarea grupului ca formaţie solidară se face printr-un jurământ şi prin constituirea emblemei colective – steagul.

– o etapă intermediară, ambivalentă, de *„prag"*. Novicii o traversează îndeplinind practici magice pentru protecţia lor şi a comunităţii. Căluşarii acţionează, acum, ca o formaţie războinică. Funcţia lor este de a apăra de Iele/

779 *Ibid.*

780 *Timpul critic* şi *spaţiul haotic* sunt, la niveluri diferite, categorii izotope ale dezechilibrului ciclic al lumii.

Rusalii – spirite feminine malefice. De la Înălţare la sărbătoarea Rusaliilor, (I)ele(le) sunt mai primejdioase decât oricând. Tocmai atunci Căluşarii practică rituri de purificare, de izgonire a spiritelor rele, de tămăduire a bolnavilor. (De fapt, numai a celor atinşi de maladii provocate, zice-s-ar, după vechi superstiţii, de Rusalii). Terapia aplicată este coreo-muzicală. Mişcarea, dispoziţia în spaţiu, vestimentaţia şi accesoriile dansatorilor catartici vizează toate reuşita acţiunii magice.

– o etapă de *integrare* a foştilor novici, simetrică „segregării". E „spargerea" Căluşului. Cel mai important eveniment este, acum, înmormântarea steagului. Căluşul se „desface" până în primăvara următoare. Se revine la cotidian: dansatorul îşi reia identitatea obişnuită.

Un cod care permite înţelegerea scenariului Căluşarilor e simbolismul *limitei*: critice şi interzise. Figura dominantă a spaţiului simbolic e *pragul* (*lato sensu*). Căluşarii îl (supra)veghează [781]. E importantă – pe cât de ambiguă [782] – legătura dansatorilor catartici cu Rusaliile/ Ielele/ Dânsele/ Vântoasele. Sunt potrivnicele şi

781 În cursul „perioadei critice", ei caută ca „războiul lumilor" să nu dăuneze prea mult oamenilor. Dacă aceasta se întâmplă, totuşi, tămăduiesc victimele Rusaliilor printr-o terapie magică: în primul rând, prin muzică şi dans ritual, catartic.

782 În această privinţă, Mircea Eliade observa că scenariul căluşăresc implică *„fuziunea unor idei şi tehnici magico-religioase opuse şi complementare* (s.a. – M.E.). Uimitoarea persistenţă a acestui scenariu arhaic îşi găseşte explicaţia cea mai verosimilă în faptul că, împăcate şi apropiate, *'principiile' antagonice* (boala şi moartea, sănătatea şi fertilitatea) sunt personificate într-una din cele mai exaltante expresii ale diadei primordiale *feminin/ masculin*: zâna şi eroul cathartic pe calul său" (*cf.* M. Eliade, „De la Mahomed la epoca Reformelor", in *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, p. 614).

„stăpânele" lor malefice. Funcţional – cât priveşte acţiunile specifice –, e o relaţie de *contradicţie*: Căluşari/ Rusalii, protecţie/ agresiune, leac/ boală. Dar, într-o altă privinţă, e una de *identitate*. Ea decurge din „natura" excepţională, arhetipală, pe care o au, deopotrivă, cele două forţe [783]. Temporar, pe durata riturilor, dansatorii sunt *pe potriva* şi – tocmai de aceea – (pot sta) *împotriva* Rusaliilor. Alchimia ritului îi schimbă [784] – ca „natură" şi „competenţe"– în altceva [785] decât sunt ei de obicei. (Alt)ceva ce are puterea de a izgoni răul şi de a vindeca. Deci o virtute catartică şi terapeutică. Tocmai identificarea simbolică a dansatorilor cu Rusaliile permite deosebirea lor de funcţii. Se aseamănă în măsura în care dansatorii împrumută de la (I)ele nişte mărci specifice: a) denominative; b) spaţiale: statice sau dinamice; c) vestimentare. Fiecare dintre acestea susţine aceeaşi – voită şi eficientă – ambiguitate rituală. Iată cum:

a) în anumite regiuni, patroana Rusaliilor se numeşte Herodiada. Orice dansator din Căluş poartă numele unei Rusalii, pe care o reprezintă.

b) parcursul dansatorilor – pe durata ritului şi a deplasării dintr-un loc în altul – e una cu topografia simbolică. Rusaliile se opresc în preajma apelor, a colinelor, la răspântii. Când trec o apă ori un pod – tot nişte „praguri" – Căluşarii se răsucesc pe un picior şi privesc în jur, spre a

783 În imaginarul popular, „dialectica" lor corespunde armoniei dinamice a lumii.

784 O discuţie asupra acestui aspect performativ al ritului, cu trimitere la alte culturi, este într-un capitol următor, *Gest coregrafic şi act de limbaj*.

785 Pentru G. van der Leeuw, experienţa sacrului se leagă de un *„altceva* care uimeşte".

fi siguri că n-au pe urme Rusaliile. Datorită eficienţei lor magice, sunt favorite câteva figuri de dans: mişcări ale corpului lansat vertical în *salturi* [786] spectaculoase şi figuri *circulare*, închise sau nu, desfăşurate orizontal. *Salturile* comportă fie o trimitere la rituri de vegetaţie şi de fertilitate – după Frazer –, fie mimarea zborului Rusaliilor, care traversează cerurile dansând. *Circularitatea* orizontală conotează, mai ales, o atitudine defensivă [787]. Cercul [788] Căluşarilor poate fi închis ori deschis. Neapărat,

786 Căluşarii „ştiu mai bine de o sută de dansuri diferite, unele atât de extraordinare, încât dansatorii aproape nu ating pământul, 'de parcă ar zbura'" (*cf.* M. Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, p. 609). De fapt, Eliade reia aici o afirmaţie a lui Dimitrie Cantemir, din *Descriptio Moldaviae*.

787 Cercul are capacităţi de protecţie: de la cel pe care îl formează animalele pentru a se apăra, până la cercul magic al alchimistului.

788 Mircea Eliade a înfăţişat pe larg, în lucrările sale – *Tratat de istoria religiilor*, *Imagini şi simboluri*, *Mitul eternei reîntoarceri* etc. –, simbolismul centrului şi al circularităţii, ca *topos* mitico-ritual universal, cu origini preistorice. Savantul presupune chiar existenţa unui „'sistem' cosmologic articulat, pornind de la experienţa fundamentală a unui 'Centru al Lumii', în jurul căruia s-a organizat spaţiul. Deja în 1914, W. Gaerte adunase un mare număr de semne şi imagini preistorice, susceptibile de a fi interpretate drept Munţi cosmici, Ombilicuri ale pământului şi Fluvii paradigmatice, care împart 'lumea' în patru direcţii" (*cf.* M. Eliade, „La început... Comportamente magico-religioase ale paleantropilor", in *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, p. 29). De aceea, nu vom reaminti aici decât unele valenţe ale acestui motiv coregrafic, activate în terapia magică, practicată de Căluşari. După ce Căluşarii şi asistenţa s-au strâns în curte, Vătaful sau Mutul trasează, „în centrul aproximativ al acestui spaţiu deja central", o frontieră circulară. Prin marcarea circumferinţei, Căluşarii consacră zona din interiorul ei „ca spaţiul lor, spaţiu sacru. [...] Aceea din interiorul cercului nu mai e simplă ţărână; a fost învestită cu putere. [...] Prin urmare, numai cei puternici sau cei ce au acces la această stare îndrăznesc să calce cercul. Astfel, diferenţierea spaţială clarifică şi structurează interacţiunea în termenii distribuţiei de putere. [...] Puterea cea mai mare se află în

ei dansează fără a se ţine de mână. Înălţimea salturilor e un dublu mimetic al mişcărilor Rusaliilor, care joacă fără a atinge pământul. Asemenea Rusaliilor prin nume şi comportamente mimate, Căluşarii sunt singurii ce pot să repare paguba pe care o fac ele. Asemănarea ascunde diferenţa.

Cel mai adesea, recuzita şi atitudinile Căluşarilor sunt tipic masculine. Dar Cantemir, în *Descriptio Moldaviae*, atestă existenţa unei variante în care dansatorii se îmbracă, se împodobesc [789] şi vorbesc asemenea femeilor. Ca să nu fie (re)cunoscuţi, îşi acoperă faţa cu pânză albă. Oricine „ar cuteza să le dezvelească obrazul", e „tăiat" cu o „sabie fără teacă", după o veche datină [790]. Cum se explică ataşamentul unui grup masculin şi războinic la un mod de a fi tipic feminin? Dimitrie Cantemir ne-a lăsat descrierea. Din păcate, nu şi o interpretare sau justificare. De altfel, travestiul ritual era destul de larg răspândit, la diferite populaţii, încă dintr-o epocă arhaică. În acest context, se pot, eventual, formula nişte ipoteze în legătură cu practicile menţionate de Cantemir. Ele

centru. Prin urmare, cu cât distanţa faţă de acest punct creşte, cu atât puterea descreşte. [...] Bolnavul, fiinţă umană, chiar dacă e o versiune umană liminală, este adus în tărâmul interzis al spaţiului puternic şi plasat direct în centru, lângă steag; numai aici el sau ea pot fi vindecaţi" (*cf.* G. Kligman, „Organizarea spaţială şi temporală", in *Căluşul. Transformări simbolice în ritualul românesc*, pp. 153-154). Figurile coregrafice (mişcări, distribuţii spaţiale şi ritmice) au în general, în dansul ritual, o semnificaţie („reprezentaţională" şi pragmatică) stipulată de ideologia tradiţională a comunităţii.

789 Pun cunună de pelin, ornată cu flori.

790 Cantemir vorbeşte despre o „datină veche", care le dă „puterea aceasta". Aşa încât „nu pot să fie traşi la judecată", dacă „omoară pe cineva în acest chip".

mobilizează reprezentări arhaice: imaginarul războinic, imaginarul inițiatic, simbolistica unor vechi rituri de fertilitate. Ambiguitatea rituală masculin/ feminin [791] trimite la echivocul stării de *prag*. În codul războinic, travestiul e o stratagemă: ar putea înșela potrivnicele – (I)ele, Rusalii – asupra adevăratei identități a dansatorilor. În codul inițiatic [792], ținuta feminină evocă vechea identitate, ce emană de la grupul matern și care va fi abandonată de novicele/ inițiatul ce și-a făcut intrarea în grupul masculin. Într-o simbolistică agrară arhaică, aparența feminină a Călușarilor – care dansează și pentru belșug – trimite la principiul matern chtonian. E vorba, aici, de o componentă magică a ritului, săvârșită pentru vitalitate și fecunditate.

Așadar, putem regăsi mărcile stării de *prag* – ambivalență cu funcție magică – la mai multe niveluri ale ritua-

791 Fără a semnala o filiație, ci numai o coincidență, reamintim că Hipocrat atesta existența unei „boli a sciților": la un moment dat, bărbații adoptau o costumație, un comportament și îndeletniciri feminine." Este prima dată când ne sunt semnalate în istoria medico-culturală a umanității cazuri de transsexualism, în care fenomenul de imitație și contagiunea culturală jucau un rol esențial" (*cf.* Constantin Enăchescu, „Psihopatologie transculturală", in *Tratat de psihopatologie*, ediția a III-a, Iași, Polirom, 2005, pp. 494-495).

792 În riturile de trecere, identitatea tânărului se definește, până în momentul dobândirii inițierii, prin aceea a mamei sale și a grupului feminin în mijlocul căruia a fost crescut. Înainte de sfârșitul inițierii (trecere către o altă categorie socială și de vârstă), masculinul este marcat – am văzut de ce – (*feminin). Dihotomia masculin/ feminin nu este încă – decât biologic, nu și socialmente – pertinentă pentru novice. Starea de *prag* (echivocă, instabilă, tranzitorie, liminară) are ca finalitate validarea acestei opoziții, prin desprinderea novicelui de grupul matern. E posibil ca ritul Călușarilor să păstreze amintirea acestor practici străvechi. A rămas scenariul, s-a pierdut semnificația lui originară.

lului: contextul spațial și temporal (*cronotop* critic); kinezica mimetică – evocare a (sursei) răului ce trebuie îndepărtat; numele (mască verbală) și recuzita dansatorilor catartici.

Corpul și sacrul: gestul ritual

Din vremuri imemoriale, există câteva teme rituale predilecte, reflectând angoase și preocupări fundamentale [793]. Desfășurarea actelor sacramentale nu este „spontană, improvizată", ci – așa cum remarcă J.-J. Wunenburger – „*normată* printr-un model colectiv, printr-o tradiție"[794]. „Funcția" rituală „instituie secvențe stabile de gesturi, care pot fi reproduse (...) cu un minimum de inovație și de reflecție" [795]. Grație formei ritualizate (codificării – altminteri spus – atât a expresiei, cât și a semnificației), „jocul sacru rămâne sub controlul unei norme sociale și se vede protejat contra dezordinii excesive, contra unui 'sacru sălbatic' (R. Bastide)" [796].

793 În cursul riturilor, oamenii au dansat pentru hrană, pentru îmbunarea spiritelor, zeilor, forțelor naturii, pentru belșug și succes în luptă sau la vânătoare, pentru vindecarea trupului, a sufletului ori a minții rătăcite, pentru celebrarea momentelor cruciale ale vieții (iar în acest ultim caz, dansul se integrează riturilor de trecere).

794 Cf. J.-J. Wunenburger, „Structurile simbolice ale sacrului", in *Sacrul*, p. 58.

795 *Ibid.*

796 *Ibid.* Codificarea jocului sacru „unifică" expresia colectivă a fervorii religioase și inhibă „inventiile dezordonate". Ea este, totodată, o formă de a „combate angoasa care invadează spiritul la contactul cu *numinos*-ul". Participarea la ritul sacru – „comportament eminamente repetitiv" – permite „trăirea și exprimarea unei duble fidelități: față de planul divin, a cărui putere fondatoare este pe deplin reafirmată de ritual și

Ideologia arhaică reglementează comportamentele practicanţilor şi semnificaţia elementelor coregrafice – dintre acestea, gesturi de protecţie magică („apotropaice"), salturi, rotiri, dans pe vine (cu semi-îngenunchere), dans cu membrele în opoziţie simetrică.

Dansurile magico-religioase se conformează unei *lex orandi*: ele iniţiază un act de comunicare cu forţe supraumane. Până la urmă, „rugăciunea vocală nu e decât o formă de rugăciune printre altele" [797]. Dansul sacru – de tip *orandi* – rezidă „într-un act de prezenţă faţă de invizibil". Prin el, „rugătorul este în prezenţa unei fiinţe în care crede, dar pe care n-o vede" şi faţă de care se manifestă [798]. În opinia lui Augustin, te poţi ruga în „orice poziţie a corpului". Comentând afirmaţia, J.-L. Chrétien îi sporeşte argumentele: rugăciunea, ca „act de prezenţă în faţa invizibilului", „pune în joc omul întreg". Ea impune *ţinuta*, *postura*, *gestualitatea* şi comportă, eventual, nişte exigenţe de purificare corporală sau de ordin *vestimentar* (precum acoperirea sau descoperirea corpului), o anume *poziţie* (ridicarea mâinilor sau îngenuncherea, de pildă), o anume orientare. Toate acestea – obligatorii sau la voia rugătorului – „se concentrează într-o înfăţişare care încarnează actul de prezenţă" [799]. Traseul către „incorporal" e jalonat de corp – de configuraţiile şi stările lui. Prin *dansurile* şi *săriturile* ei,

faţă de comunitatea religioasă, a cărei formă, conservată cu grijă în timp, o reproduce" (*ibid.*, p. 59).

797 *Cf.* J.-L. Chrétien, „Cuvântul rănit", in J.-L. Chrétien *et alii*, *Fenomenologie şi teologie*, p. 40.

798 *Ibid.*, p. 40.

799 *Cf.* J.-L. Chrétien, *op. cit.*, p. 41.

mişcarea hasidică – exemplifică J.-L. Chrétien – e un „act de prezenţă în faţa invizibilului" [800]. *Actul de prezenţă* corespunde unor *acte ilocuţionare* [801], prin care relaţia cu sacrul se stabileşte ca o formă aparte de comunicare. Aceasta se concretizează prin *acte de limbaj* – verbale şi/sau nonverbale, reuşite sau eşuate. „Înscrisă în corp, prezenţa în faţa invizibilului (...) comportă, în mod esenţial, acte prin care rugătorul îi declară lui Dumnezeu sau zeilor dorinţele, gândurile, nevoile sale, dragostea şi căinţa sa" [802].

a) Gestualitatea *apotropaică* este reprezentată de figuri precum: a întinde mâinile cu palmele către sol, a întinde braţele înainte, cu palmele spre cer, a îndoi încheietura mâinii (cu degetele spre pământ) sau o figură complexă, cu ambele mâini: un braţ se înalţă în faţă, cu palma spre cer, iar celălalt coboară la spate, cu palma către pământ [803]. Cea din urmă trimite, în dansul ritual dionisiac şi în cel al dervişilor musulmani, la conţinuturi semantice apropiate. Braţele dervişilor se întind cu o palmă în sus, pentru a primi binecuvântarea divină, iar cu cealaltă jos, pentru a o răspândi pe pământ [804]. Gestul uneşte, în cultul dionisiac, cerul şi pământul [805].

800 *Ibid.*

801 Revenim, într-un alt capitol, asupra acestui aspect.

802 *Ibid.*

803 În ceea ce-i priveşte pe dervişi, executarea figurii respective e însoţită de schiţarea unor motive coregrafice circulare: rotirea fiecărui dansator în jurul propriei axe şi, integrând mişcarea fiecăruia în parte, ordonarea ansamblului acestor siluete rotitoare sub forma unui mare cerc.

804 *Cf.* P. Bourcier, *Histoire de la danse*, p. 9.

805 Acoladă simbolică între lumea de sus şi aceea de jos, el trimite la povestea zeului care, precum vegetaţia, moare şi reînvie, adică, potrivit

b) În logica pragmatică a ritului, *salturile* au o semnificaţie benefică, legată – aşa cum remarcă Frazer, în *Creanga de aur* – de energiile germinative. Dar, la fel de bine, pot avea o funcţie pur „constativă". De pildă, a imita o manevră de luptă [806]. Semnificaţia salturilor, în dansul războinic al Cureţilor, e lămurită de o inscripţie descoperită la Paleokastro: „(Pentru noi să săriţi), pentru a ne umple ulcioarele,/ *Săriţi* pentru lâna frumoasă a oilor noastre!/ (Şi pentru a face să se înalţe pe brazdă) grânele, săriţi/ (...)/ pentru cetăţile noastre săriţi şi pentru vasele noastre ce navighează./ Săriţi totodată pentru noii cetăţeni şi pentru Themis" [807].

Figura rituală este eficace. Ea nu are – în termenii triadei lui Morris – doar o semnificaţie *semantică*, ci, mai ales, una *pragmatică*. Semantismul eficienţei defineşte orice act ritual. De aceea, pentru a descrie ritul – ca o categorie esenţială de practici – abordarea *pragma-semantică* [808] nu poate fi, credem, eludată.

mitului, coboară în Hades şi apoi, revine renăscut de acolo. Mitul este larg răspândit. Îl întrupează, în forme similare, la vechii mesopotamieni Dumuzi, la egipteni, Osiris, la greci, alături de Dionysos, zeiţa Cora-Persephona, iar la creştini, Christ (a cărui ambivalenţă e revelată de ciclul pascal al Patimilor şi Învierii).

806 De altfel, şi în alte categorii de dansuri, de pildă în cele ruseşti, există o figură de lăsare pe vine, însoţită de un salt ce ajută la ridicarea dansatorului. Dansurile greceşti cu arme au avut, în decursul veacurilor, o funcţie variabilă (magico-religioasă, iniţiatică, civică); ele erau, la început, săvârşite ca practici magice, pentru fertilitate şi – în virtutea funcţiei lor de iniţiere şi de asimilare a tinerilor în calitate de „noi cetăţeni" – pentru reînnoirea societăţii.

807 Traducerea noastră după traducerea franceză a textului grecesc, *cf.* H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes.*, *ap.* M.-H. Delavaud-Roux, *Les Danses armées en Grèce antique*, p.51.

808 Dezvoltăm această idee în capitolul *Gest coregrafic şi act de limbaj.*

c) Pentru slava lui Dumnezeu, David dansează, în faţa chivotului, cu mişcări de *rotire* şi salturi [809]. Integrată practicii religioase, rotirea pregăteşte starea de transă. Ea e o formă de „căutare metodică a rupturii" cu habitudinile profane şi de creare a unei „stări secunde", mistice[810]. *Vertijul*, ca şi fenomenele de *transă* sau posesiune devin, în context ritual, tehnici de „activare intensivă a sacrului" [811].

d) Există nişte figuri *porte-bonheur*, precum dansul cu membrele în opoziţie angulară simetrică. Ofrandă a dansatorului ritual – ca dansul prin care îl întâmpină preotesele egiptene pe zeul Amon sau figurile prin care

809 Traducerile româneşti nu pun, de obicei, în evidenţă specificul mişcării coregrafice, folosind echivalenţe generale. De ex., „Mical (...) a văzut pe împăratul David *sărind* şi *jucând* înaintea Domnului", „David *juca* din răsputeri înaintea Domnului". Bourcier însă, invocând textul de bază (II, *Samuel*, VI), descrie acest dans ca fiind „caracterizat de *rotiri* (*mekarkêr*) şi *salturi* (*mepazzez*)" (*cf.* Bourcier, *Histoire de la danse*, t. I, p. 21).

810 *Cf.* A. Leroi-Gourhan, *Gestul şi cuvântul*, t. II, p. 90. Mişcarea giratorie o întâlnim la dansatori rituali de pretutindeni şi din toate timpurile: de la cei de acum zece milenii, reprezentaţi în grotele pictate din paleoliticul magdalenian (precum cea de la *Trois-Frères*) până la şamani, dervişi rotitori sufiţi, exorcişti musulmani, vrăjitori africani, menade practicând cultul dionisiac, chiar clerici creştini din primele secole după anul 1000, ca şi la membrii sectei Hlîstî, pe care, se spune, ar fi frecventat-o Rasputin.

811 *Cf.* J.-J. Wunenburger, *op. cit.*, p. 59. Practici coregrafice subsumate ritului mimetic şi festiv sunt menite să activeze „potenţialul emoţional al sacrului", prin provocarea unor „stări psihosomatice de *decondiţionare* şi *surescitare*" (*cf. ibid.*). Chiar în anumite forme ale dansului contemporan, semnalează Delavaud-Roux, „*vertijul* nu numai că nu este evitat, dar este conceput ca o forţă ce trebuie exploatată". Mişcarea *bustului răsucit* sau *rotit* seamănă adesea, în dansul contemporan, cu unele figuri din dansul Menadelor sau din străvechile dansuri cu arme (*cf.* M.-H. Delavaud-Roux, *op. cit.*).

dansatorii dionisiaci îşi onorează zeul –, gestul plasării membrelor în opoziţie simetrică e un semn special adresat zeilor pentru a le capta atenţia [812].

Gest coregrafic şi act de limbaj

„Nu ne vom îndoi de o (singură) realizare a antropologiei moderne: recunoaşterea faptului că magia şi religia nu sunt pur şi simplu o doctrină sau o filosofie, nici măcar un corp de opinie intelectual, ci un mod special de comportare, o atitudine pragmatică bazată pe raţiune, sentimente şi voinţă deopotrivă."

(B. Malinowski) [813]

Dansul „sacru" – observă Greimas [814], aşa cum am amintit deja, într-un alt capitol – comportă dimensiunea („intenţia") „transformării conţinuturilor" exprimate. Credem că semnalând acest aspect, ca unul definitoriu pentru dansul magico-sacramental, Greimas se referă la componenta *pragmatică* a semantismului coregrafiei rituale. Prin atitudine, mişcări şi recuzită, dansatorul sacru ce „imită" zeul „este"/„devine" realmente, pe durata ceremonialului, zeul pe care îl întruchipează [815]. Termenii

812 *Cf.* P. Bourcier, *op. cit.*, pp. 21-22.

813 *Cf.* B. Malinowski, *Magic, Science and Religion*, 1925, p. 24.

814 *Cf.* A. J. Greimas, „Condiţiile unei semiotici a lumii naturale", in *Despre sens*, p. 94.

815 *Cf.* E. Cassirer, „La conscience mythique de l'objet", in *La Philosophie des formes symboliques*, p. 61. „În orice practică mitică, există un moment în care se efectuează o adevărată *transsubstanţiere*, prin care *subiectul* acestei acţiuni *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 până la cele mai elevate manifestări ale spiritului religios. [...] Ceea ce execută dansatorul participant la o dramă mitică nu e un simplu spectacol, o

în care se exprimă, în acestă privinţă, Cassirer, Zimmer, Greimas şi Wunenburger sunt aproape aceiaşi: „*trans-*

piesă oarecare: dansatorul *este* zeul, el *devine* zeul. Toate riturile de vegetaţie, în particular, în care se celebrează moartea şi reînvierea zeului, exprimă sentimentul esenţial al identităţii, 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 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. În aceste ceremonii, *nu există veneraţie fără dans*" (cf. K. Preuss, *Religionen der Naturvölker*, 1904, vol. 86, p. 392, *ap.* E. Cassirer, *op. cit.*, pp. 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 tradiţia simbolică materializată prin mască. El permite, mai întâi, 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, prezenţei figurate a zeilor şi *încarnează* forţele cosmice, chtoniene sau cereşti, ale dragostei sau ale morţii. [...] Dansul antrenează, de asemenea, o *metamorfoză* a dansatorului care aruncă în aer obişnuinţele corporale şi mentale ale vieţii (...). Excitaţia *ritmică* a corpului, *identificarea* cu divinul prin intermediul simulacrului *măştii* sunt tot atâtea mijloace pentru a trăi într-o sferă periculoasă şi fascinantă, pentru a ajunge la acel *'cu totul altceva'*" (*cf.* J.-J. Wunenburger, „Structurile simbolice ale sacrului", in *Sacrul*, p. 60). Gerardus van der Leeuw 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, sfântul, călugărul.) Sacrul e „cu totul altceva, ceva ce surprinde". Comunitatea intră în legătură cu sacrul prin legământ, 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" (*cf.* G. van der Leeuw, *La Religion dans son essence et ses manifestations*). Ca şi *yoga* – observă orientalistul H. Zimmer, referindu-se la dansul indian – „dansul induce transă, extaz, realizarea propriei naturi secrete şi, în cele din urmă, contopire în esenţa divină" (*cf.* H. Zimmer, *Mituri şi simboluri în civilizaţia indiană*, p. 145). Dansul „pantomimic" e destinat a-l *trans-*

formare" (Greimas, Cassirer, Zimmer, Wunenburger), *„transsubstanţiere"* (Cassirer). Inaugurată ca *trans-figurare* (schimbare prin „rol", a imaginii/ figurii aparente), transformarea dansatorului înseamnă, finalmente, *transsubstanţiere* (modificare de esenţă). Prin această componentă pragmatică, de tip „performativ", drama sacră (*drômenon* se deosebeşte radical de jocul/ travestiul de tip „ludic" sau „estetic". *Drômenon* este performativ; „imaginea nu manifestă lucrul, ea este chiar lucrul acela" [816]. Aspectul „constativ" predomină în dansul profan (care nu mai are funcţia de „transsubstanţiere"/ „transformare" rituală): *„a prezenta* (*s. n.*) evenimente şi idei" – observă Preuss – aceasta „poate să se întâmple numai când dansurile au devenit profane sau când au atins un înalt nivel de evoluţie" [817]. La „valorizări magico-religioase ale limbaju-

forma pe dansator „în orice fel de demon, zeu sau existenţă terestră pe care o interpretează"); dansatorul ajunge astfel să se „amplifice şi să devină o fiinţă înzestrată cu puteri supranaturale" (*cf. ibid.*). Aceeaşi relaţie specială a dansatorului cu personajul sacru pe care-l interpretează se poate identifica până în epoca modernă, într-unul din stilurile tradiţionale de dans indian, *Kathakali*. Tehnica de aplicare a machiajului specific pentru acest tip de dans-dramă (înfăţişând povestea divinităţilor) este cea mai complicată dintre cele folosite în India, în artele spectacolului. Rolul *machiajului* nu este, în acest caz, numai de a acoperi faţa dansatorului, ci este acela de a-l *transforma realmente în zeul ori demonul* pe care-l interpretează. O dată ce actorul şi-a sfârşit machiajul, „nu mai este el însuşi, ci s-a transformat deja în personajul pe care îl joacă. Chiar înainte de intrarea în scenă, nimeni nu i se mai adresează actorului pe adevăratul său nume, o dată ce faţa i-a fost acoperită de machiaj" (*cf.* K. Vatsyayan, *Indian Clasical Dance*, p. 25). O străveche practică rituală transpare astfel, până în epoca modernă, în această formulă de dans dramatic.

816 *Cf.* E. Cassirer, *op. cit.*, p. 60.

817 *Cf.* K. Preuss, *op. cit.*, *ap.* E. Cassirer, *op. cit.*, p. 62.

lui", se referă, de asemenea, Mircea Eliade, observând, totodată, că anumite gesturi rituale erau în măsură „să indice epifania unei puteri sacre sau a unui mister cosmic" [818]. Eliade confirmă, la rându-i – e adevărat, în alţi termeni – valoarea pragma-semantică a gesticii rituale (nu o dată, coregrafice) din picturile rupestre: astfel de gesturi erau „încărcate" nu numai cu „semnificaţie" (relevând dimensiunea semantică a semnului kinezic), ci şi cu „putere" (adică *eficienţă* de ordin pragmatic)[819]. Nu e departe de o asemenea înţelegere a dramei rituale interesul lui Antonin Artaud pentru teatrul tradiţional balinez şi căutarea unui „teatru al originilor", ca ţintă a practicii şi teoriei lui teatrale.

Bazată pe un criteriu funcţional, taxinomia *praxis*-ului ritual, în formularea lui Claude Lévi-Strauss, este reductibilă la dihotomia austiniană, *constativ/ performativ* (pe care filosoful britanic a înlocuit-o apoi prin trihotomia locuţionar/ ilocuţionar/ perlocuţionar [820]). Dacă enunţarea constativă nu face, potrivit lui Austin, decât *să descrie/ să afirme* un fapt sau o stare de lucruri, enunţarea performativă nu numai că spune ceva, ci *săvârşeşte* realmente acel ceva („a face" este, în acest caz, de ordinul ilocuţio-

818 *Cf.* M. Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, p. 29.

819 *Cf.* M. Eliade, *op. cit.*, p. 29. Semnificaţia religioasă a gesturilor-epifanii se păstrase încă, în societăţi primitive sau tradiţionale, până târziu, către sfârşitul secolului al XIX-lea (*ibid.*).

820 Trihotomie pe care a păstrat-o totuşi în cadrele restrânse ale comunicării verbale. Observând că toate enunţurile sunt, într-o oarecare măsură, performative, Austin va renunţa la opoziţia iniţală (constativ/ performativ), încercând să închege o teorie generală a actelor de vorbire sau, altfel spus, o teorie generală a vorbirii ca formă de acţiune.

narului sau perlocuţionarului). Enunţarea rituală, în descrierea lui Lévi-Strauss, confirmă dihotomia austiniană: „simultan sau alternativ, riturile îi oferă omului mijlocul fie de a *modifica* o situaţie practică, fie de a o *desemna* şi de a o *descrie*. Cel mai adesea, funcţiile se suprapun sau traduc două aspecte complementare ale aceluiaşi proces“ [821]. Dacă finalitatea ritului e să „modifice“ un aspect practic, enunţarea rituală (care include o componentă coregrafică) este de ordinul *performativului*. Când enunţarea rituală doar „descrie“ sau „desemnează“ un anume aspect, ea este de tip *constativ*. Cea de-a treia posibilitate menţionată de Lévi-Strauss, anume ca funcţiile anterioare să se „suprapună“ sau să „traducă două aspecte complementare ale aceluiaşi proces“, este comparabilă cu un alt aspect semnalat de Austin: dihotomia constativ/ performativ, stabilită tranşant în plan teoretic, nu este la fel de ferm validată în practică. (Toate enunţurile sunt, în anume măsură, performative. [822]) „Acolo unde dominaţia gândirii magice tinde să slăbească şi când riturile capătă caracter de *vestigiu*, cea de a doua funcţie îi supravieţuieşte primeia“ [823] (cea constativă aceleia performative); în mod particular, „actul de dans“ [824] pierde funcţia

821 *Cf.* Cl. Lévi-Strauss, *Mitologice (I). Crud şi gătit*, p. 410.

822 Conform teoriei lui Austin, un enunţ precum „îmi pare rău“ este (dacă se respectă condiţia de sinceritate) în parte performativ, în parte constativ. „Toate enunţurile, nu doar o anume categorie particulară a lor, sunt învestite cu o funcţie pragmatică, chiar şi acelea ce au un sens cognitiv şi se pretează la o evaluare în termeni de adevărat şi fals“. (*Cf.* F. Récanati, „Postface“, in J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, p. 194).

823 *Cf.* Cl. Lévi-Strauss, *Mitologice (I). Crud şi gătit*, p. 410.

824 *Cf.* J. Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, p. 44.

rituală – de „modificare“ a realului (Lévi-Strauss) –, dar manifestă o alta (estetică) [825].

Nu numai cuvântul [826], ci şi dansul poate fi, în logica „gândirii sălbatice“ (Lévi-Strauss), un mod de a *acţiona*. Tipologia actelor „ilocuţionare“ [827] susceptibile de a fi

825 Nu înseamnă că prin dans „estetic“ nu se realizează acte „ilocuţionare“. Însă acestea au un caracter *„ficţional“* (Searle, Genette), iar funcţia pragmatică a „ficţionalului“ (estetic) diferă fundamental de aceea a ritului. Au existat încercări de a analiza „ficţionalul“ cu instrumentele teoriei actelor de limbaj (*cf.* G. Genette, „Les Actes de fiction“, in *Fiction et diction* şi *cf.* J. R. Searle, „Le statut logique du discours de la fiction“, in *Sens et expession*). Actele ilocuţionare realizate într-un spectacol (*ludus aestheticus*) sunt *acte „reale“* manifestate într-un *univers ficţional*. Autorul de ficţiune doar „se preface că îndeplineşte nişte acte ilocuţionare“; „nu le îndeplineşte în realitate“ (*cf.* J. R. Searle, „Le statut logique du discours de la fiction“, in *Sens et expression*, p. 113). Actele ilocuţionare specifice coregrafiei rituale (*ludus sacer*) sunt percepute de protagonişti ca fiind *acte reale* într-o *lume reală*. Forţând expresia, putem spune că aceste acte sunt, potrivit „gândirii sălbatice“ (Lévi-Strauss), îndeplinite în „cea mai reală“ – sau singura cu adevărat reală, autentică – dintre „lumile posibile“, anume cea sacră. M. Eliade insistă în lucrările sale (*Tratat de istoria religiilor*, *Sacru şi profan*, *Aspecte ale mitului*, *Nostalgia originilor*, *Imagini şi simboluri*) asupra acestui aspect capital pentru înţelegerea fenomenologiei sacrului.

826 Enunţat în condiţiile rituale prescrise prin tradiţie, *logosul* mitic este o formă de acţiune. Povestirea sau reprezentarea rituală (coreo-dramatică) a evenimentelor mitice îi conduce literalmente (efect prin excelenţă pragmatic, de ordinul lui „a face“) pe povestitorul/ actorul/ dansatorul ritual şi „publicul“ său (comunitatea practicantă a ritului), în miezul acestor evenimente. Se poate experimenta o cunoaştere „trăită“ – spune Eliade – în modul ritual, fie „narând mitul în cursul unei ceremonii“, fie împlinind ritul căruia mitul îi serveşte „drept justificare“. Potrivit credinţei arhaice, rostirea mitului sacru (nararea evenimentelor primordiale) echivalează cu o întoarcere efectivă *in illo tempore* (*cf.* M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, p. 19).

827 Termenul poate fi considerat impropriu (deoarece etimonul latin, *locutio*, *-onis*, trimite la exprimarea verbală); îl folosim însă pentru că s-a impus în metalimbajul pragmaticii.

efectuate prin dans ritual acoperă aproape în întregime schema taxinomică propusă, pe urmele lui Austin, de către Searle: *directive* (a invita, a cere, a ruga, a întreba), *promisive*, *expresive* (a mulţumi, a felicita, a saluta) [828]. De pildă, în Evul Mediu, la vecernia ce încheia sărbătoarea sfântului Marţial, credincioşii rosteau o invocaţie, dansând în catedrala din Limoges: „Sfinte Martial, roagă-te pentru noi/ Şi noi vom dansa pentru tine" (în semn de mulţumire) [829]. Un dans de *mulţumire* este dansul regelui David, în faţa chivotului legământului, aşa cum reiese din explicaţia pe care David i-o dă, dezvinovăţindu-se, Micalei: „Înaintea Domnului, care m-a ales mai presus de tatăl tău şi de toată casa lui, ca să mă pună căpetenie peste poporul Domnului, peste Israel, înaintea Domnului am jucat" [830]. Mare parte din dansurile războinice corespund unui act de *avertisment/ ameninţare*. Mărturia lui Lucian din Samosata este, în această privinţă, edificatoare: „Etiopii, ori de câte ori poartă războaie, le fac cu ajutorul dansului. [...] un dans în care însă fiecare ia o înfăţişare ameninţătoare, aşa ca, prin dansul lui, mai întâi să-l înfricoşeze pe vrăjmaş" [831]. Tot de la Lucian aflăm că „indienii, când se trezesc din

828 Nu exploatăm aici „sistematizarea actelor de vorbire" (în patru categorii: *comunicativa*, *constatativa*, *reprezentativa*, *regulativa*) pe care o propune Habermas (*cf.* J. Habermas, „Preliminarii la o teorie a competenţei comunicative", extras din volumul *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung*, Frankfurt am Main, 1971, in *Cunoaştere şi comunicare*, traducere de A. Marga, pp. 196-200).

829 *Cf.* P. Bourcier, *Histoire de la danse*, t. I, p. 53.

830 *Cf.* 2 *Samuel*, 6, 21.

831 *Cf.* Lucian din Samosata, „Despre dans", in *Scrieri alese*, p. 224.

somn, o dată cu ivirea zorilor, se închină soarelui (...). [...] întorcându-şi privirea spre răsărit, *salută* soarele prin dansuri, cu mişcări executate în tăcere. Ei imită astfel dansul zeului. [...] În chipul acesta îl îmbunează ei pe zeu, închinându-i-se de două pe zi: când răsare şi când apune" [832]. Dansurile efectuate înaintea vânătorilor sau în faţa războinicilor victorioşi, cu prilejul reîntoarcerii lor, manifestau o reacţie de bucurie şi realizau, totodată, actul de *a felicita*. În dansul cretan al Cureţilor, însoţind imnul către Zeus, circularitatea era asociată *invocării* divinităţii [833]. Intrarea în comunicare cu tărâmul celălalt (al morţilor, al zeilor) se putea obţine extatic, în credinţa celor vechi, prin efectuarea unor mişcări de rotire. O funcţie de „*interpelare* a divinităţii" [834] avea *oklasma* sau „dansul şchiopătat" – numit şi *epoklazontes*.

*

În general, funcţia riturilor e de a obţine „intervenţia şi asistenţa simbolică (adesea supranaturală)", în vederea

832 *Ibid.*

833 Dansul începea prin formarea unei *hore* în jurul altarului, urmând ca ritmul să se înteţească treptat, pe măsură ce fiinţa divină, deşi nevăzută ochiului profan, se manifesta în spaţiul şi pe durata ceremonialului. Dansul circular era completat de salturi.

834 Numit de greci *oklasma*, iar de evrei *pisseah*, dansul cu genunchii îndoiţi era foarte răspândit în vechile culturi ale Mediteranei orientale. Se executa „cu semi-îngenunchere, schimbând de fiecare dată piciorul de sprijin printr-un salt ce lasă dansatorul îngenuncheat" (*cf.* P. Bourcier, *Histoire de la danse*, t. I, pp. 21-22). De asemenea, acesta este dansul pe care îl execută proorocii lui Baal, provocaţi de profetul Ilie să-şi cheme zeul pentru a le aprinde rugul de jertfă (*cf.* 1 *Regi*, 18, 23-29). Am luat aici în considerare comentariile lui Bourcier, ce trimit la sursa greacească a traducerii *Vechiului Testament*.

„realizării anumitor obiective dorite“ [835]. În măsura în care ritul „reface ființa morală“ (Durkheim) a practicanților, producând „transformarea“ (Greimas, Cassirer, Zimmer, Wunenburger) sau „transsubstanțierea“ [836] (Cassirer) acestora, el presupune în egală măsură: a) un act performativ („a (re)face“), înzestrat cu forță ilocuționară și efecte perlocuționare determinate); b) un act de (re)construcție a eului (a „ființei morale“), pe calea identitară și intersubiectivă a interacțiunii ceremoniale. Implicând „un mod de *acțiune* și, totodată, un sistem de *credințe*“, fiind, în același timp, „un fenomen *social*“ și „o experiență *personală*“ [837], actul ritual antrenează, așadar, în moduri stipulate de tradiție, constituirea intersubiectivă a eului, prin mijlocirea unor simboluri/ roluri social-mente recunoscute. El impune, adică, un anume raport între eul intim (*I*) și eul socializat (*Me*), sub dublul aspect – social și religios – al acestuia din urmă.

835 *Cf.* Tim O'Sullivan, „Ritual“, in Tim O'Sullivan *et alii*, *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*, p. 287.

836 *V. supra.*

837 *Cf.* B. Malinowski, *op. cit.*, p. 24.

11. Glose la un limbaj tăcut. Un fel de încheiere

Potrivit lui Husserl, dansul ține de domeniul „pre-reflexivului“. Deși posedă valențe de „semnal“ și „simptom“, el prezintă, totuși, caractere de „simbol“, derivate din înscrierea sa în niște coduri sociale/ culturale. El relevă un fenomen specific de semioză: „culturalizarea“ naturalului, cum spune Barthes. Mișcările corpului pot exterioriza involuntar procese subconștiente. Coregrafii moderni, cu Isadora Duncan în ascendență, caută acest cod prim al gestualității, anterior codificării estetice a mișcării. Ceea ce Isadora numește *first movement*. Procesul de recuperare estetică a gestualității comune poate fi descris în termenii categoriilor *faneroscopice* [838], teoretizate de Peirce. Emoționalul brut (*primeitatea* peirceană,

838 Prin faneron (*phaneron*), Peirce desemnează „tot ceea ce este prezent în spirit, dintr-un anumit punct de vedere și cu un anume sens“ (*cf.* Ch. S. Peirce, 1.284). Peirce deosebește trei categorii faneroscopice: primaritatea, secundaritatea și terțiaritatea. Primaritatea este „categoria *calității* a tot ce există, în concreteța existenței sale“. Secundaritatea este „categoria *existenței* a tot ce este“. Terțiaritatea este „categoria *gândirii* despre tot ce există“ (*cf.* G. Deledalle, „Teoria și practica semnului“, in Solomon Marcus (coord.), *Semnificație și comunicare în lumea contemporană*, p. 31).

ceea ce ţine de categoria „presentimentului, a trăirii neconştientizate“ [839]) se poate exterioriza prin gesturi spontane, involuntare (*secundaritatea*, categoria „acţiunii brute“ [840]). Gestualitatea involuntară se asimilează la indice şi simptom. Fără caracter intenţional, aceştia pot, totuşi, semnifica. Potrivit modelului peircean, semioza nu se restrânge la semnele arbitrare/ convenţionale. Indicele/ simptomul pot căpăta un caracter „simbolic“ şi estetic, de ordinul *terţiarităţii* – al „conştiinţei“, „legii“, gândirii mediatoare, „necesităţii condiţionate“ [841] – prin înscrierea lor în nişte coduri. De pildă, cele coregrafice [842]. Deşi convenţional(izat), „simbolul“ păstrează, în

839 *Cf.* G. Deledalle, *op. cit.*, p. 31.

840 *Ibid.*

841 *Ibid.*, pp. 31-32.

842 Dincolo de diferenţa structurală (trial/ dual), există, credem, o convergenţă de esenţă între trihotomia peirceană şi principiul saussurian al dualismului: „Dualismul profund care scindează limbajul“ – consideră Saussure – „nu rezidă în dualismul sunet–idee sau fenomen vocal-fenomen mental“; aceasta e „o modalitate facilă şi pernicioasă de a-l concepe“. El constă în „dualitatea fenomen vocal ca atare-fenomen vocal ca *semn*, fapt fizic (obiectiv) – fapt fizico-mental (subiectiv), şi nicidecum în dualitatea faptului 'fizic' reprezentat de sunet în opoziţie cu faptul 'mental' reprezentat de semnificaţie“. Există aşadar „un prim domeniu, interior, psihic, unde există şi semnul, şi semnificaţia, unul indisolubil legat de cealaltă; şi mai avem un al doilea domeniu, exterior, unde nu mai există decât 'semnul', dar în acest moment semnul, redus la o succesiune de unde sonore, nu mai merită, în opinia noastră, decât numele de *figură vocală*“ (*cf.* F. de Saussure, „Despre esenţa dublă a limbajului“, in *Scrieri de lingvistică generală*, p. 24). Opoziţiile echivalente saussuriene între domeniul „exterior“-domeniul „interior“, „fenomen (...) ca atare – fenomen (...) ca semn“ şi, respectiv, „fapt fizic (obiectiv) – fapt fizico-mental (subiectiv)“ sunt relativ analoage opoziţiei peirceene între categoriile faneroscopice ale secundarităţii (categoria „existenţei“, a „acţiunii brute“) şi, respectiv, terţiarităţii (categoria „gândirii“, „legii“, a principiului ordonator ce întemeiază limbajul, pe

dans, forţa evocatoare – caracterul motivat – a(l) indicelui şi iconului. „Transluciditatea“ [843] simbolurilor coregrafice provine din caracterul lor originar, indicial şi/ sau iconic [844]. Definirea dansului şi codificarea lui – magico-religioasă, social-politică, estetică etc. – variază de la o societate la alta. Expresia coregrafică rămâne condiţionată

baza legăturii „interioare“, „indisolubile“, cum spune Saussure, dintre „semn“ şi „semnificaţie“). Fapte „fizice (obiective)“ – de domeniul „exterior“ al „figurilor“ (în sensul saussurian de mai sus) – devin, prin codificare coregrafică (ceea ce instituie un „limbaj“ al dansului), fapte „fizico-mentale (subiective)“, adică relaţii inextricabile („interioare“) de tip „semn-semnificaţie“. Ca „abstractizare“ a unor scheme din potenţialul kinezic al corpului, „limbajul“ coregrafic intră sub incidenţa acestor categorizări pe care le formulează convergent, deşi independent, Peirce şi Saussure. La opoziţiile de mai sus trimite, în esenţă (dar fără a se confunda totuşi cu acestea), opoziţia greimasiană dintre nivelul „*cosmologic*“ (*semiologic*, „exteroceptiv“, al perceperii „exterioare“ a lumii, pentru care au pertinenţă semele şi „figurile nucleare“) şi, respectiv, nivelul „*noologic*“ (*semantic*, al „interoceptivităţii“, al organizării categoriale ce vizează precizarea claselor conceptuale, opuse „figurilor“ lumii). În acest context, credem că reiese mai limpede sensul unor remarci greimasiene: „Semiologicul este indiferent faţă de simbolismul care îl ia asupra sa; unul şi acelaşi nivel semiologic poate servi şi serveşte la articularea diferitelor simbolisme“ (*cf.* A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 60). „Situate în cadrul procesului percepţiei, *categoriile semiologice* reprezintă (...) faţa lui externă, *contribuţia lumii exterioare la naşterea sensului*“ (*ibid.*, p. 65). Forma conţinutului (Hjelmslev) include deopotrivă – aşa cum observă Greimas – semiologicul şi semanticul.

843 D. Bouvet consideră, aşa cum aminteam anterior, că semnele vizuale nu sunt „transparente“, ci „translucide“ (*cf.* D. Bouvet, *Le Corps et la métaphore dans les langues gestuelles*, p. 91).

844 Imperativul (re)motivării co(n)textuale a semnelor coregrafice apare nu numai în *modern dance*, ci şi în baletul modern. Mihail Fokin, coregraf la Baletele Ruse, cerea ca, în dans, mişcările şi paşii să nu fie preluaţi *ca atare*, să nu reflecte numai virtuozitate, ci să se adapteze la momentul şi locul acţiunii scenice (*cf. The Times*, 6 iunie 1914, *ap.* T. Urseanu *et alii*, *op. cit.*, p. 139).

de posibilităţile articulatorii ale corpului şi de convenţiile culturale.

Homo ludens, *homo religiosus*, *homo aestheticus* se regăsesc, de-a lungul timpului, în omul-care-dansează. Semiologi (A. J. Greimas), istorici ai dansului (P. Bourcier, M.-H. Delavaud-Roux), cercetători ai sacrului (K.Preuss, E. Durkheim, E. Cassirer, M. Eliade, J.-J. Wunenburger) – pentru a nu menţiona decât pe câţiva – consideră că o (primă) codificare a dansului este de tip ritual (adică semio-pragmatic), legată de precisa funcţionalitate a scenariului coregrafic în societăţile arhaice. În spatele unor jocuri astăzi banale, constituind „patrimoniul recreativ al popoarelor“ [845], se întrevăd teme şi practici rituale. Similar, vechi *topoi* rituali se regăsesc în scheme coregrafice: salturile, motivul circularităţii (cu variantele piruetă, horă, rotaţii ale corpului întreg sau numai ale unor segmente ale lui), arcuirea gâtului şi aruncarea capului pe spate (în maniera Menadelor purtate de *enthousiasmos* dionisiac), diferite tipuri de paşi şi moduri de deplasare în dans (precum *demi-pointes*), dispunerea „actorilor metonimici“ în configuraţii corporale motivate de ideologia tradiţională a unei societăţi anume.

Figurile dansului ritual au fost asimilate, în timp, dansului „ludic“ (de divertisment, de societate) şi celui „estetic“ (de scenă). Reintegrate altor co(n)texte, ele şi-au

845 Teomahia, de pildă, e uitata origine a jocurilor cu mingea. Din *agonul* ritual au derivat jocurile competiţionale laice. „*Corrida* provine dintr-un vechi cult cretan al taurului; zmeul era în China o imagine a sufletului; şotronul simbolizează labirintul iniţiatic al cărui plan e conservat în cel al bisericilor creştine“ (*cf.* J.-J. Wunenburger, *Sacrul*, p. 68).

pierdut semnificaţiile originare [846]. *Deritualizate* şi, astfel, *desemantizate* [847] – în raport cu un cod prim (magico-religios) –, ele nu devin, totuşi, asemantice. Dobândesc (şi) alte semnificaţii în noul co(n)text. Ca orice semn, ele sunt în situaţia de a se „altera“ tocmai fiindcă se „perpetuează“ [848]. „Alterarea“ afectează – observa Saussure – fie semnificatul, fie semnificantul, determinând „deplasarea raportului total“ al celor două. Transformarea – „alterarea“ – semnificatului înseamnă desemantizare în raport cu un cod anterior. Ea constituie premisa revalorizării semnului, într-un context cultural schimbat. Acesta poate impune un nou cod. Cum subliniază şi H. Parret, co(n)textul este, aşadar, un factor de decodare [849]. Trebuie luat în considerare pentru interpretarea semnului. În funcţionarea semnelor – nu numai verbale –, „acţiunea timpului (...) se combină cu aceea a forţei sociale; în afara duratei, realitatea lingvistică nu este completă şi nici o concluzie nu este posibilă“ [850].

846 Printr-un procedeu invers desemantizării, aceste elemente coregrafice, de sorginte rituală, pot fi, în anumite co(n)texte, *resemantizate*. Avem aici în vedere accepţia pe care Greimas şi Courtès o conferă acestui concept (*cf.* A. J. Greimas & J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 316) şi pe care am reamintit-o în capitolul *Ludus sacer, ludus aestheticus*.

847 *Cf.* A. J. Greimas, „Gestualitatea ludică“, in *Despre sens*, pp. 94-95.

848 *Cf.* F. de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, p. 93 şi *cf.* F. de Saussure, *Scrieri de lingvistică generală*, p. 332. „*Continuitatea* include faptul *alterării*, ce reprezintă o deplasare a valorilor“ (*cf.* F. de Saussure, *Scrieri de lingvistică generală*, p. 337). O discuţie asupra acestei probleme există în capitolul *Ludus sacer, ludus aestheticus*.

849 *Cf.* H. Parret, *Semiotics and Pragmatics*, p. 94.

850 *Cf.* F. de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, p. 95.

Într-o logică a gândirii „sălbatice“ [851], dansul poate fi, precum cuvântul, un mod specific de *acţiune*. Tipologia *actelor ilocuţionare* realizate prin dans ritual acoperă categoriile stabilite, după Austin, de Searle: directive (a invita, a cere, a ruga, a întreba), promisive, expresive (a mulţumi, a felicita, a saluta). Treptat, „actul“ de dans pierde funcţia rituală – de „modificare“ a realului. Dar manifestă o alta, specific estetică. Intenţionalitatea dansului ritual diferă, evident, de cea a divertismentului. De aici, caractere specifice. Analiza poate fi încă dezvoltată. O vom relua cu alt prilej.

851 *Cf.* Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*.

Résumé

En risquant de formuler une « définition » – ce qui a l'avantage de réduire la diversité de la matière empirique à un schéma d'intelligibilité, mais aussi l'inconvénient de sacrifier la spécificité en faveur du modèle théorique –, on peut dire que la danse humaine est un comportement intentionnel, réalisé par des moyens non verbaux (gestes rythmiques, accompagnés ou non de musique et/ ou de mots) et conçu de telle manière qu'il puisse exprimer des sentiments et des idées et/ ou satisfaire le plaisir ludique du mouvement. (Délibérément simple, voire simpliste peut-être, cette « définition » n'a qu'un rôle opératoire et n'envisage que de circonscrire l'objet d'étude, dont l'analyse à suivre va s'efforcer de mieux en tracer le profil.) Grâce à sa stylisation et à son organisation formelle, la danse témoigne d'une dimension esthétique, même lorsqu'elle – en passant pour non-/ inesthétique – franchit la « norme » culturelle d'une société quelconque et, par l'échange toujours repris entre l'usage et la norme, négocie le fief instable de l'esthétique. Expression éminemment culturelle, la danse se distingue d'autres comportements – humains ou non-humains – par son intentionnalité et ses fonctions.

Quant au « langage » chorégraphique, on ne s'intéresse pas à sa structure, éventuellement formalisable/ codifiable dans une « grammaire » spécifique, mais notamment à sa manière de production sémiotique. Notre étude porte sur un corpus chorégraphique rituel et, respectivement, esthétique (vu qu'une partie assez importante de celui-ci se retrouve, à la suite d'une sorte d'emprunt « intertextuel », dans celui-là, voire en provient).

Notre démarche repose sur une méthodologie préexistante, qu'on va adapter au corpus d'analyse; elle est un point de convergence interdisciplinaire de l'anthropologie, de l'esthétique et des sciences du langage (telles que la sémiologie saussurienne et greimasienne, la sémiotique peirceenne, la théorie de la communication, la rhétorique du non-verbal).

Charles Morris identifie trois types de rapports qu'un signe peut établir: syntaxique (la relation de tel signe avec tel autre), sémantique (la relation de tout signe avec son référent/ *designatum*) et pragmatique (la relation du signe avec ceux qui l'emploient). Quant à notre recherche, elle concerne notamment les deux premières, sans pour autant tout à fait rejeter la troisième.

La dichotomie – ci-dessus mentionnée – entre la danse rituelle (*ludus sacer*) et la « danse esthétique » (avec les termes de Greimas) n'est ici qu'un instrument d'analyse, un critère taxinomique qui nous permet d'organiser comme objet épistémique la multitude d'aspects du « langage » chorégraphique. Il faut souligner que par la

dichotomie *ludus sacer/ ludus aestheticus* on ne veut point accréditer l'incompatibilité de ces deux catégories ainsi reliées, le divorce du *homo religiosus* d'avec *homo aestheticus* non plus.

Tout ce qu'on se propose, pour l'instant, c'est de mettre au jour un certain nombre d'aspects qu'impliquent l'organisation et le fonctionnement du langage chorégraphique (en tant que modalité de communication non-verbale). On ne vise pas à faire l'inventaire complet des « kinèmes » et des « kinémorphèmes » sur lesquels reposent, dans différents genres et styles, les « énoncés » chorégraphiques; le critère de pertinence que l'on observe est celui de la signification.

On prend pour prémisse une définition du langage *lato sensu*, que l'on tire du *Cours* de Ferdinand de Saussure et qui, sans être inattaquable, reste bel et bien opératoire: un langage est un ensemble structuré d'éléments qui « signifient quelque chose »[1]. A l'avis de Greimas, la gestualité constitue un « système » qui « n'est pas linguistique », mais « symbolique »[2]. Cette remarque exige un commentaire, soit-il réduit au minimum. Greimas précise lui-même que l'opposition linguistique/ symbolique, telle qu'il l'entend, tire sa source de la théorie hjelmslevienne. On peut en déduire que la dichotomie

1 *Cf.* F. de Saussure, *ap.* 1131 B. Engler, in T. de Mauro, « Note » la Saussure, *Curs de lingvistică generală (Cours de linguistique générale)*, traduction roumaine par I. Izverna-Tarabac, Iaşi, Polirom, 1998, n. 139, p. 358.

2 *Cf.* A. J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice (Du Sens)*, traduction roumaine par M. Carpov, Bucureşti, 1975, p. 99.

greimasienne linguistique/ symbolique a trait à une dichotomie hjelmslevienne – plus exactement, à l'opposition sémiotique biplane/ sémiotique monoplane. Selon Hjelmslev, la distinction fondamentale entre les signes et les symboles consiste à ce que ceux-là sont décomposables en figures (des unités-types, hiérarchiquement inférieures), tandis que ceux-ci ne le sont pas. Vu que pour Greimas – qui, à cet égard, va explicitement dans le sillage de Hjelmslev – la gestualité est un système « symbolique », il s'ensuit qu'à son avis, on ne peut diviser le « langage » gestuel (monoplan) dans un nombre bien défini de « figures » – c'est-à-dire d'unités kinésiques minimales, similaires au phonèmes (ceux-ci strictement délimités – tant qualitativement que quantitativement – pour chaque langue). On s'attarde sur cet aspect car il relève aussi de la composante gestuelle de la danse. Puisque, pour le moment, il est « impossible » d'établir un « plan de l'expression autonome pour la gestualité » et, à la fois, de « constituer une phonologie visuelle », on est contraint, poursuit Greimas[3], « de se contenter des unités gestuelles découpées en tant que phonèmes et sémèmes à la fois »[4]. Autrement dit, Greimas envisage un seul niveau d'articulation du langage gestuel: il s'agit du niveau des (kiné)morphèmes. Celui-ci repose nécessairement sur les corrélations des signifiants avec les signifiés, tandis que le niveau hiérarchique immédiatement inférieur – celui des kinèmes – ne concerne que de

3 Greimas ne renvoie pas de façon systémique au projet de la « phonologie » kinésique que Birdwhistell a établie et ensuite rejetée.

4 *Cf.* A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 99.

purs éléments d'expression, dépourvus de toute signification.

On rencontre la même opposition, linguistique/ symbolique, chez Dan Sperber, mais fondée, cette fois-ci, sur un autre principe. La langue – remarque Sperber – a « ses propres signaux »; on entend par là des « signes » reposant sur la « présupposition réciproque », comme dit Hjelmslev, des signifiants et des signifiés. A la différence de la langue, tout système que Sperber qualifie de « symbolique » utilise comme « signaux des éléments, actes ou énoncés qui existent et s'interprètent aussi indépendamment de lui. »[5] Dans les (sous)codes chorégraphiques, il y a des « signaux » qui proviennent ou seulement se retrouvent dans d'autres codes sociaux: par exemple, ceux du travail, de la communication gestuelle des sourds-muets, des pratiques communicationnelles non ou paraverbales (qui soit remplacent soit accompagnent l'échange verbal), de la *praxis* magique ou religieuse. Ainsi, à la suite de l'éclaircissement terminologique dont Sperber s'est chargé, on peut dire, une fois de plus, que les (sous)codes chorégraphiques sont des systèmes symboliques.

*

L'expresssion chorégraphique est – au moins – doublement déterminée: d'une part, par les possibilités « d'articulation » kinésique du corps et d'autre part, par les conventions culturelles. La relation du signifiant

5 *Cf.* D. Sperber, *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, p. 17.

chorégraphique avec son signifié peut être réglementée soit par la coutume (qui passe pour norme, en ce qui concerne la danse magique ou rituelle), soit par les codes esthétiques institutionnalisés de chaque société. Tout en étant relativement codifiée, la *sémiosis* chorégraphique a toujours trait à un contexte culturellement déterminé. Ce qui est accepté, même apprécié, en matière de danse, dans tel milieu culturel, peut passer pour inconvenant dans tel autre. Entre le ballet classique et la danse moderne, le ballet académique européen et la danse classique indienne, la danse rituelle et la danse esthétique, entre les danses d'Orient et celles d'Occident, les danses des Blancs et celles des Nègres, il y a d'éventuelles similitudes, mais aussi des différences de technique et, respectivement, de mentalité (celles-ci redoublant celles-là).

En ce qui concerne la danse, on peut parler de code(s), mais il faut le faire prudemment. Il y a, sans doute, des postures pourvues d'une « signification conventionnelle », mais – tel que le fameux chorégraphe et théoricien Rudolf Laban le souligne – la signification s'éclaircit, notamment dans la danse « esthétique », grâce à l'ensemble de la construction chorégraphique. Seul l'emploi des éléments à signification (pré)déterminée ne peut produire une oeuvre d'art [6]. Surtout dans la danse « esthétique » (danse « moderne » ou ballet académique), la dimension conventionnelle des signes – tant qu'elle existe – est nuancée par les paramètres discursifs de la mise en scène. En ce qui concerne la danse magique et

6 *Cf.* R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, Actes Sud, 1994, p. 128.

cultuelle, il y prédomine – tant au niveau de l'expression qu'au niveau du rapport de celle-ci avec le sens – des configurations kinésiques et posturales conventionnelles, qui en veuillent à des effets « pragmatiques », soit au niveau profane du monde, soit, aussi bien, à celui du sacré (par exemple, danses d'invocation, de supplication, de remerciement ou d'hommage des dieux, des ancêtres mythiques et du totem, du gibier, etc.). Ainsi, Rudolf Arnheim n'hésite pas à voir dans « l'art primitif » en général – particulièrement dans la danse – tout d'abord « un instrument pratique », à même « d'enregistrer et de transmettre des informations » et aussi d'exercer des « influences magiques »[7].

Tel qu'Emile Benveniste remarque à l'égard de la sculpture et de la peinture, il est difficile, pour la danse aussi, d'en dresser l'inventaire complet d'unités minimales (ou de « figures », comme dit Hjelmslev). Au sujet de la *sémiosis* esthétique – c'est-à-dire au sujet des relations de signification instaurées par un « langage artistique » –, Benveniste souligne qu'on ne peut la préciser *a priori*, mais uniquement « à l'intérieur d'une composition » ou d'une classe de compositions particulières, autrement dit d'un (sous)code ou d'une sémiotique « close », qu'établit l'artiste lui-même; celui-ci institue les oppositions en traits qu'il rend lui-même signifiants [8].

7 *Cf.* R. Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală (Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye)*, trad. roum. par Florin Ionescu, Bucureşti, Meridiane, 1979, p. 153.

8 *Cf.* Em. Benveniste, *Probleme de lingvistică generală* (*Problèmes de linguistique générale*), IIe vol., trad. roum. par Lucia Magdalena Dumitru, Bucureşti, Teora, 2000, p. 50.

Ainsi, en fonction des compétences du public et sur une échelle de réception assez large, les possibilités de décoder la signification artistique vont de la facilité et de la transparence, jusqu'à l'obscurité ou même à l'hermétisme.

On peut éventuellement dire que le ballet classique véhicule un inventaire préétablit, voire « canonique », de signes. Mais il faut remarquer que les schémas kinésiques-posturales du ballet n'ont de signification codifiée (« institutionnelle »/ « institutionnalisé », avec les mots de Saussure) que dans le code esthétique. Une *pirouette*, un *fouetté*, un *pas de deux* ou un *porté* – bien executés – ne symbolisent *a priori* que des valeurs qui portent le sceau de l'académisme chorégraphique: grace, élégance, sublimation des pulsions, élévation. Leurs significations référentielles, émotives, suggestives se précisent (tant qu'un code non-verbal permet de le faire) seulement à l'intérieur d'un discours. Tout comme les signes de la danse moderne, ceux du ballet ne sont pas arbitraires, mais (relativement) motivés. Même les figures de la danse classique – longtemps polies et, en quelque mesure, dévitalisées par le formalisme – gardent encore « une parenté expressive » [9] (une relation de motivation, autrement dit) avec les attitudes et les actions pratiques d'où elles proviennent, de sorte qu'elles continuent à signifier celles-ci de manière connotative.

La motivation des signes chorégraphiques du type esthétique (inévitablement « relative » et graduelle,

9 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*, p. 124.

comme celle de tout signe, tel que Saussure le souligne) n'exclut pas leur polysémie. On peut – en quelque mesure – « résoudre » la polysémie par l'inscription des signes dans un discours, c'est-à-dire dans un contexte (socio-culturel) et dans un cotexte (d'organisation syntagmatique de l'expression). Mais dans l'art – il faut le reconnaître – on ne peut jamais supprimer complètement la polysémie. D'ailleurs, l'« ambiguïté » connotative (c'est-à-dire la polyvalence du symbole artistique, inclus dans un discours polyisotopique et ouvert à plusieurs lectures) est, à l'avis de Jakobson, une condition d'existence de l'esthétique.

Donc, c'est la composition chorégraphique – ou, comme l'on a déjà dit, tel cotexte dans tel contexte – qui contribue généralement à éclaircir le contenu sémantique que portent les figures de la danse « esthétique » (soit-elle classique ou moderne). En ce qui concerne ce genre de danse, il s'avère particulièrement juste une remarque que Benveniste fait à propos des sémiotiques artistiques en général: la signification n'y renvoie jamais à quelque convention qu'on reçoit tous de même. Chaque fois, il faut découvrir les termes, en nombre illimité et inventés pour chaque oeuvre, jamais fixés par une institution [10].

Quant à la manière de réaliser la signification, Benveniste différencie deux types de systèmes sémiotiques: ceux où la signification est instituée par un auteur individuel (le créateur de ce système-là) et ceux où la signification – tout en étant conventionnelle – devance

10 *Cf.* Em. Benveniste, *op. cit.*, p. 51.

la manifestation des signes dans un discours. Dans le premier cas, la signification est du type discursif; elle dérive des relations établies dans l'univers « fermé » d'un discours particulier. Dans le second, la signification caractérise les signes eux-mêmes, (presque) indépendamment des rapports syntagmatiques dont ils participent à l'intérieur des discours. A notre avis, dans les danses rituelles (magiques et religieuses), la signification dominante est du deuxième type. De telles danses sont pourvues d'une valeur spécifique (sémio-pragmatique), qu'on peut décrire par une paraphrase au fameux « adage » qui inaugure la pragmatique moderne (en tant qu'héritière de la réflexion médiévale sur le langage): *quand danser c'est faire*, à partir de l'austinien *How to do things with words/ Quand dire, c'est faire*. En d'autres mots, c'est (vouloir/ tenter de/ s'imaginer de) provoquer, par la danse, tout comme par la parole, certains effets sur le monde [11], lors que l'énoncé chorégraphique est doué d'une valeur pareille à la force illocutoire ou à celle perlocutionnaire de l'échange verbal. Dans la danse « esthétique », la signification nous est dévoilée notamment comme une fonction du discours, reliée à l'intentionnalité de l'instance d'énonciation et au contexte de la réception. Dans le premier cas, il nous faut notamment (mais pas exclusivement) une sémiotique du signe, tandis

11 Par exemple, entrer en communication avec les esprits, les dieux, avec le monde d'au-delà, avec le gibier ou le totem, etc. La danse peut manifester des actes tels que appeler la divinité (ou bien d'autres entités magiques), lui porter le salut, lui rendre hommage, lui présenter des remerciements, etc.

que le second exige (surtout, mais pas seulement) une sémiotique du discours. La distinction entre ces deux types de sémiotiques est relativement réductible à l'opposition que Benveniste [12] établit entre le « mode sémiotique » et, respectivement, le « mode sémantique » de la signification.

En parlant de code(s) chorégraphique(s), on ne marche guère dans le sillage du structuralisme tel quel, mais on s'essaie plutôt à une approche – redevable à la pragmatique – flexible et tolérante à l'idée du contexte. Parler du « langage chorégraphique » suppose aussi ne pas ignorer un avertissement de Roman Jakobson: « Le langage n'est jamais monolithique; le code total inclut un ensemble de sous-codes. »[13] L'esprit de géométrie du linguiste/ sémiologue se range à l'avis de Saussure; celui-ci rejette le contexte, puisqu'il trouble l'ordre du système. Au contraire, l'esprit de finesse tente de récupérer le contexte qu'implique la constitution de la signification.

*

Expression essentiellement non-verbale, la danse peut, éventuellement, s'inscrire dans des structures culturelles syncrétiques. Le mouvement et son support rhytmique s'y interpénètrent: sons de la musique vocale et instrumentale ou, comme dans la danse moderne, bruits de la nature (de l'eau, du vent, du feuillage, etc.) et rythmes du corps (ceux de la respiration, du battement du coeur,

12 *Cf.* Em. Benveniste, *op. cit.*, p. 51.

13 *Cf.* R. Jakobson, « Linguistique et théorie de la communication », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 92.

des pas, etc.). Il peut s'y surajouter aussi l'expression verbale, comme dans les anciens rites, dans les « mascarades » de la Renaissance ou bien dans le spectacle « total » (post)moderne. Celui-ci descend, partiellement du moins, du spectacle baroque – où l'on visait à la *meraviglia* et où s'entremêlaient, dans l'illusion magique de la scène, les déclamations, la musique, le ballet, les lumières, les costumes, les détails d'architecture, etc.

La danse présente tant des aspects « logiques » (dénotatifs-représentationnels), que des aspects « psycho-affectifs »[14], reliés aux premiers. Pareille à l'acte linguistique (verbal), la danse n'est ni « pure communication symbolique », ni « pure expression affective », mais une résultante de ces deux fonctions; même le « langage émotif » véhicule des « symboles », grâce auxquels des contenus du type « expressif » deviennent intelligibles. On est ici redevable, d'une part, à K. Bühler et, d'autre part, à Ch. S. Peirce. Selon les trois fonctions du langage (la représentation, l'appel, l'expression) – qu'il identifie et que son disciple, R. Jakobson, va enrichir –, Bühler fait la distinction symbole/ signal/ symptôme. A son tour, Ch. S. Peirce dresse la trichotomie symbole/ icône/ indice, sur le triptyque convention/ similitude/ contiguïté.

A l'avis de Husserl, la danse participe du domaine du « préréfléchi »; autrement dit, elle présente des traits du

14 Il est un trait spécifique du langage humain que les deux « aspects » se complètent réciproquement. A ce sujet, il y a une synthèse claire et nuancée in E. Coserio, *Introducere în lingvistică generală*, p. 49, titre orig. *Introducción a la linguística*, Madrid, Editorial Gredos, 1986, trad. roum. par Elena Ardeleanu et Eugenia Borcilă, « Avant-propos » par Mircea Borcilă, II-e édition, Cluj, Editions Echinox, 1999, pp. 47-62.

symptôme et/ ou de l'indice. Mais elle a aussi des caractères du symbole – que confirme son inscription dans des codes sociaux-culturels. La danse nous révèle, une fois de plus, un processus spécifique à la *sémiosis* humaine: la « culturalisation » du naturel, comme dit Barthes. Les mouvements de quelqu'un peuvent dévoiler, même à son insu, des faits subconscients. Les chorégraphes modernes (auxquels Isadora Duncan, au début du XX-ième siècle, ouvre la voie) s'efforce de trouver ce « code » premier du corps – ce qu'Isadora appelle *first movement* et qui précède la codification esthétique des mouvements.

On peut impliquer les « catégories phanéroscopiques » (Peirce) dans la description de la constitution des signes chorégraphiques. Ainsi, l'émotion telle quelle (la « priméité » par laquelle Peirce entend « le pressentiment », le vécu pas encore soumis à l'examen de la conscience) on peut l'extérioriser par des gestes spontanés (qui témoignent de la « secondarité », en tant que catégorie de l'action brute). La gestualité involontaire peut s'assimiler à l'indice et au symptôme qui, même sans avoir un caractère intentionnel, portent une certaine charge sémantique. (Le modèle de la *sémiosis* – tel que Peirce l'esquisse – concerne non seulement les signes conventionnels ou arbitraires, comme Saussure les qualifie, mais aussi les signes nonintentionnels.) Les comportements kinésiques acquièrent un caractère « symbolique » et esthétique (de l'ordre de la « tiercéité », c'est-à-dire de la conscience, de la « loi », de la « média-

tion » comme « relation pensée »[15]) par leur inscription dans des codes, particulièrement dans les codes chorégraphiques. Bien que « conventionnel », le symbole garde, dans la danse, la force évocatrice (le caractère motivé) de l'icône et de l'indice. La « translucidité » des symboles chorégraphiques provient de ce caractère d'origine, indiciel ou icônique.

En tant que producteur sémiotique, le chorégraphe – estime la danseuse et théoricienne Jacqueline Robinson – modifie « dans un sens ou dans un autre l'expérience ou l'image en question, pour en faire ressortir un aspect particulier, en fonction de l'optique subjective qu'il y applique »[16]. L' « optique subjective » du producteur de signes chorégraphiques – dont parle Robinson – est celle de la « conscience interprétante » que Peirce implique dans son modèle sémiotique. Par un processus d'« abstraction » (que Robinson définit comme « réduction de l'expérience à l'essentiel »), le chorégraphe « interprète » (au sens que Peirce donne à ce mot) le monde. L'objet du *representamen* chorégraphique peut aussi faire part de la catégorie des représentations psycho-mentales (celles qui n'ont pas d'objet « réel » pour référent) ou bien relève de ce que Maurice Merleau-Ponty et Rudolf Laban appellent « pensée motrice » (ou « pensée en termes de mouvement »). Très proche de telle perspective, Robinson

15 *Cf.* G. Deledalle, « Commentaire », in Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe. Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Paris, Seuil, 1978 (Harvard University Press, pour les textes traduits), p. 209.

16 *Cf.* J. Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, Editions Vigot, 1981, p. 79.

remarque: « L'image ou la sensation intérieure perçue par le créateur avant même que d'être incarnée n'est pas une image dans le sens d'une illustration, mais la cristalisation d'une expérience vécue ou imaginée. »[17] Grâce à des opérations de « transformation » – par « selection, simplification, interprétation » (Robinson) –, le signe artistique se constitue en *representamen* d'un *representatum* (objet réel ou représentation mentale), par l'intermédiaire d'un interprétant, celui-ci déterminé par les compétences de « l'interprète » (tel que Peirce l'entend).

Le sémioticien roumain Solomon Marcus[18] définit, d'une manière apparemment paradoxale, la « démotivation des mots » comme conséquence du processus – toujours repris – de leur motivation. Ainsi, la démotivation est « une chaîne de motivations successives, trop longue pour pouvoir encore saisir la liaison qui existe entre les extrémités de la chaîne. Chaque maillon fait grandir d'un pas la distance entre la motivation initiale » du signe et l'interprétation que lui donne un utilisateur ultérieur. « Le degré d'abstraction » d'un signe peut être évalué « par la longueur de la chaîne des motivations successives qui le relient à sa motivation première. »[19] L'« abstraction » et la « démotivation » témoignent – à l'opinion du spécialiste roumain – d'un « processus sé-

17 *Cf. ibid.*

18 *Cf.* S. Marcus, « Structura proceselor de abstractizare în lingvistica modernă », in *** *Probleme de lingvistică generală*, vol. VII (« La Structure des proccessus d'abstraction dans la linguistique moderne », in *** *Problèmes de linguistique générale*, t. VII), Bucureşti, Editura Academiei, 1977, p. 73.

19 *Cf. ibid.*

miotique de très grande ampleur, qui consiste en ce que les signes icôniques et, respectivement, indiciels (donc, tous les signes motivés) sont entraînés dans un mouvement – peut-être irréversible – de leur transformation en signes symboliques. »[20] Il me semble qu'une remarque du pédagogue et théoricien Rudolf Laban soutienne implicitement l'inévitabilité des processus de transformation – d'« abstraction », à la rigueur – des signes chorégraphiques: les figures du ballet classique (et cette remarque peut s'appliquer aussi à d'autres genres, tels que la danse moderne, postmoderne, de société/ de divertissement, etc.) ont perdu les significations initiales des actions dont elles proviennent. Pourtant, elles continuent à garder une « parenté expressive » avec celles-ci; « elles symbolisent des élans profonds semblables, mais sans les signifier. En principe, un symbole ne signifie rien de défini, mais provoque une grande variété d'images chez le spectateur. »[21] On est d'avis que le long de la « chaîne » d'abstraction, une signification est, à un moment donné, un écho diffus (du type « symbolique ») de la signification initiale. Donc le signe chorégraphique implique non seulement sa resémantisation dans le cotexte particulier de chaque composition chorégraphique, mais aussi une resémantisation (qui accompagne la désémantisation/ démotivation) dans le contexte de chaque époque et de chaque société.

Le signe chorégraphique se constitue en manifestation du type écart (à fonction rhétorique) par rapport aux

20 *Cf. ibid.*
21 *Cf.* J. Robinson, *op. cit.*, p. 124.

manifestations kinésiques-posturales habituelles. Dans la production – abstraction et déviation – du signe chorégraphique, il peut intervenir des procédés suggestifs tel que la « distorsion ». Avec J. Robinson[22], on n'entend point par là quelque chose de péjoratif, mais tout simplement, une modification, soit par « exagération », soit par « idéalisation », des modèles posturaux-kinésiques ordinaires. Il me semble que la distorsion (comprise comme ci-dessus) rejoint la manière dont Cl. Lévi-Strauss[23] définit la production du signe caricatural: représentation qui n'est guère proprement-dit mimétique, mais une réorganisation créatrice (du type écart) de l'objet – autrement dit, exploitation emphatique d'une apparence sensible, qui n'est pas déterminée par le désir de reproduire le modèle, mais d'en signifier la fonction ou un certain aspect. Evidemment, dans la production des signes chorégraphiques, la distorsion ne comporte pas obligatoirement une fonction caricaturale. Dans ce cas-là, elle reste plutôt une déviation suggestive par rapport aux positions/ rôles ordinaires des segments corporels, au cours de l'interaction que ceux-ci établissent avec des facteurs qu'entraîne toujours l'acte de danse: le temps, l'espace, l'énergie. Tout style de danse procède du choix finalement institutionnalisé de certaines configurations de ces facteurs: le dessin de l'espace, le jeu des pas, les successions et les combinaisons rhytmiques, les seg-

22 *Cf. ibid.*, p. 79.
23 *Cf.* Cl. Lévi-Strauss, *Mitologice I. Crud şi gătit* (titre orig.: *Mythologiques. Le Cru et le cuit*, Paris, Librairie Plon, 1964), trad. roum. et avant-propos par Ioan Pînzaru, Bucureşti, Babel, 1995, p. 413.

ments/ acteurs corporels qui agissent le plus souvent, etc. Bref, l'identité d'un style quelconque se doit à ses modalités de « distorsion ». Chaque technique artistique « prescrit la manière dont on reflète le mieux les traits d'un objet »; le même prototype « peut être rendu par une infinité de représentations également valides »[24].

Rudolf Laban[25] range les « actions » corporelles (c'est-à-dire, avec un terme de Hjelmslev, la « matière » de la gestualité) en deux séries: « actions élémentaires » et « actions dérivées ». On peut considérer les premières du type kinétologique (par analogie avec le « phonologique »), et les secondes du type kinétique (pareil au « phonétique »). On envisage ces « actions » comme des unités du langage corporel, qui, grâce à l'interdépendance langue/ parole (Saussure) ou schéma/ usage (Hjelmslev), sont susceptibles de recevoir une signification. Même si Laban n'emploie pas le métalangage sémiotique, on pourrait dire qu'entre les termes de la premières série (A) et ceux de la seconde (B), il s'établit les chaînes d'oppositions suivantes: A: B:: A1: B1:: A2: B2:: ... An: Bn et A1: A2:: B1: B2:: ... An: Am:: Bn: Bm. Ces relations sont fondées sur les oppositions qui existent entre les traits pertinents de A (qui comprend A1, A2,...) et de B (qui se compose de B1, B2,...)

(A)	(B)
ACTIONS ELEMENTAIRES	ACTIONS DERIVEES
frapper	pousser, cogner, enfoncer
fouetter	battre, lancer, cingler
tapoter	donner un coup de patte, picoter, hocher
épousseter	donner une chiquenaude, un soufflet, feuilleter
presser	écraser, couper, serrer
tordre	déchirer, arracher, étirer
glisser	lisser, enduire, frotter
flotter	éparpiller, brasser doucement, caresser

Désémantisés (ou plutôt resémantisés dans le code esthétique), des besoins fondamentaux comme possession/ répulsion – autrement dit, ramasser/ disperser – on les retrouve dans la danse. La tradition du ballet a cultivé un certain nombre de formes fondamentales de mouvement, qui peuvent être considérées comme des « actions symboliques »[26], telles que les « arabesques » (formes directes) et les « attitudes » (formes flexibles). L'opposition arabesque/ attitude (du niveau de l'expression) renvoie à l'opposition pénétration/ focalisation[27] (du plan sémantique). « Les besoins fondamentaux de possession (saisir) ou de répulsion (pousser) qui trouvent leur expressions dans les mouvements primitifs sont dissous dans le ballet, selon une échelle variable de formes harmonieuses qui ne possèdent qu'un caractère évocateur. »[28] Le changement du code kinésique – la transformation esthétique des impulsions vitales – témoigne d'une modification

24 *Cf.* R. Arnheim, *op. cit.*, pp. 147-149.
25 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*, pp. 103-104.
26 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*, p. 123.
27 *Cf. ibid.*, p. 125.
28 *Cf. ibid.*, p. 124.

du paradigme culturel en son entier, dans telle époque et dans telle société.

Même si la danse passe pour un genre à part de langage, il lui manque pourtant la précision conceptuelle du verbal. Alors, qu'est-ce qu'elle peut représenter/ exprimer/ évoquer ? Ses aptitudes à communiquer ont trait au fonctionnement des codes – explicites (comme dans la danse classique indienne ou bien dans la danse rituelle) et ceux qui sont plus ou moins implicites (tels que les codes kinésiques, proxémiques, rythmiques – que ne monopolise point la danse). Dans la danse classique indienne, il y a plus de 4000 *mudras* (signes accomplis par les mains) qui rendent des actions, des émotions et des relations. Appartenant à un patrimoine culturel très ancien et toujours actuel dans la société indienne, la signification de ces *mudras* est restée accessible au public local. Dans ce cas, la danse communique par un code visuel bien défini, qui comprend un certain nombre de symboles (c'est-à-dire des relations, reposant sur la convention sémiotique d'un *socius*, entre tel contenu et telle forme d'expression). La danse indienne « raconte » bel et bien, dans un « langage »/ code autre que le verbal, l'histoire traditionnelle des dieux. Tout au contraire, du côté d'une certaine théorie occidentale de la danse, Georges Balanchine – chorégraphe russe naturalisé en Amérique, maître du ballet « abstrait » – considère qu'à la différence du théâtre, on ne peut communiquer par la danse des intrigues complexes et des relations entre les personnages.

La danse comporte des valeurs communicationnelles non seulement en vertu de la relation qu'elle établit avec son public ou entre les danseurs eux-mêmes, mais avec la musique aussi, qui l'accompagne. Bien qu'un motif de danse puisse avoir un contenu mimique perceptible, sa signification ne se constitue pas obligatoirement d'une manière « théâtrale »; souvent, elle émane – remarque R. Laban – de la « structure et du contenu émotionnel » de la musique d'accompagnement.

Il est possible de décrire le potentiel communicationnel de la danse en termes des fonctions du langage (que Jakobson établit à la suite de *Sprachtheorie* de Bühler). La fonction référentielle peut s'estomper, la fonction poétique peut être contestée par les exigences modernes de l'« autenticité » (qui minent le code académique); pourtant, la fonction « expressive » reste dominer la structure sémantique du message chorégraphique, notamment dans la danse moderne. Les différentes définitions de la phrase chorégraphique renvoient justement à cette hiérarchie fonctionnelle. Selon John Martin, la « phrase motrice » (qu'il désigne ainsi par analogie avec la phrase musicale) est une « séquence de mouvement développée (...) à partir d'une seule impulsion émotionnelle »[29]. Je pense que la distinction – que Laban souligne – entre la « danse pure », d'une part, et la « danse théâtrale » et

29 *Cf.* J. Martin, « Isadora Duncan and Basic Dance », in P. Magriel (ed.), *Nijinsky, Pavlova, Duncan: three lives in dance*, New York, Da Capo Press. Reprint of three works: *Nijinsky* (1946), *Pavlova* (1947) and *Isadora Duncan* (1947), which were edited by P. D. Magriel and published by Holt, New York, p. 11.

« mimée », d'autre part, repose exactement sur ce critère de la prédominance de telle ou telle fonction. La danse « pure » (« libre », « expressive », *basic dance*, consacrée par Isadora Duncan et ses disciples) privilégie, évidemment, la fonction expressive (émotive) – qui vise à exprimer l'attitude du sujet envers le message qu'il transmet. La danse « pure » revêtit, éventuellement, une forme extrême: exhibation de la subjectivité du chorégraphe/ danseur jusqu'à la limite risquée de l'obscurité/ de l'hermétisme, c'est-à-dire une diminution considérable des fonctions phatique et conative. Celles-ci s'impliquent l'une l'autre dans la communication chorégraphique, tout comme dans celle musicale. La danse « mimée » (« théâtre sans mots »[30]) et la danse « théâtrale » proprement-dite – centrées sur le contexte référentiel – sont dominées par la fonction dénotative (ou cognitive). Quant à la danse classique, il y prédomine la fonction poétique *lato sensu*, « accent mis sur le message pour son propre compte »[31]. La fonction poétique n'est point la seule qu'implique la danse classique; mais tout comme dans la communication verbale du type « artistique »/ esthétisante/ callophile, c'est la fonction dominante, tandis que d'autres fonctions n'y jouent qu'un « rôle subsidiaire, accessoire »[32]. La prédominance de la fonction poétique dans le ballet classique est renforcée par la codification stricte des formes d'expression chorégra-

30 *Cf.* R. Laban, *op. cit.*, p. 23.

31 *Cf.* R. Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 218.

32 *Cf. ibid.*

phique, limitées à un inventaire (vocabulaire) canonique. Fondée sur l'innovation et sur le mouvement personnalisé, *modern dance* est centrée sur les fonctions expressive (qui s'organise autour de l'émetteur), phatique (concernant la solidarité intersubjective – des danseurs entre eux-mêmes et de ceux-ci avec le public), conative (vu que certaines formules chorégraphiques contemporaines, influencées par les techniques théâtrales du *happening*, inaugurées dans les années 1950-1960, en Amérique, tentent de convoquer le public – en tant que participant actif – dans l'espace de jeu).

Anthropologues, historiens de la danse, chercheurs des croyances et des pratiques religieuses (K. Preuss, E. Cassirer, E. Durkheim, M. Eliade, J.-J. Wunenburger, P. Bourcier, etc.) – dont on se permet de « traduire » ici les conclusions dans le métalanguage de la linguistique – sont d'avis que la première codification de la danse est rituelle (ce qui comporte, on pense, l'établissement d'une norme sémio-pragmatique), reliée aux fonctions du scénario chorégraphique dans les anciennes sociétés[33]. Derrière des jeux qui sont devenus banals aujourd'hui et qui constituent le « patrimoine récréatif des peuples »[34], on entrevoit des thèmes et des pratiques archaïques. De très anciens motifs rituels se retrouvent, de nos jours, dans des schémas chorégraphiques tels que les sauts, le

33 Ayant l'avantage de l'éfficacité de l'action directe, la danse archaïque (magique ou sacrée) vise à influencer le monde, tel que les gestes du travail, de la chasse, du combat peuvent le faire.

34 *Cf.* J.-J. Wunenburger, *Sacrul* (titre orig.: *Le Sacré*, IIe édition, PUF, 1990), trad. roum. par M. Căluţ, Cluj-Napoca, Dacia, 2000, p. 68.

cercle (pirouette, ronde, rotations de certaines parties du corps ou du corps entier), le renversement de la tête en arrière, regardant en l'air (comme faisaient les Ménades emportées par l'*enthousiasmós* dionysiaque), dans différents genres de pas et dans diverses manières de se déplacer au cours de la danse (par exemple, sur les demi-pointes), dans la disposition des « acteurs métoniques »[35] selon des configurations motivées par l'idéologie ancestrale (par exemple, les membres « en opposition angulaire symétrique », comme dans la figure paléo-orientale du *svastika* qui, dans les temps anciens, avait la valeur/ signification du porte-bonheur)[36].

Des siècles durant, les figures de la danse rituelle se sont assimilées à la danse « ludique » (de divertissement, de société) et à la danse « esthétique » (de spectacle/ sur la scène). Déritualisées et ainsi désémantisées – par rapport à un code (premier) magique-religieux –, elles acquièrent de nouvelles significations dans le monde moderne. Comme tout signe, ces éléments chorégraphiques se trouvent dans la situation paradoxale – mise en vedette par Saussure [37] – de s'« altérer » justement parce qu'ils « se perpétuent ». Le temps et la société sont des facteurs qui s'exercent de façon inexorable sur la

35 Des différentes parties du corps, impliquées dans l'acte de danse (*cf.* A. J. Greimas, *op. cit.*).

36 *Cf.* P. Bourcier, « La première danse fut un acte sacré », in *Histoire de la danse*, t. I, pp. 16-20.

37 *Cf.* F. de Saussure, *Scrieri de lingvistică generală* (titre orig.: *Ecrits de linguistique générale, établis et édités par Simon Bouquet et Rudolf Engler, avec la collaboration d'Antoinette Weil*, Gallimard, 2002), trad. roum. par L. Botoşineanu, Iaşi, Polirom, 2004, p. 332.

langue (ce que souligne particulièrement Saussure), mais aussi bien sur les signes chorégraphiques. Eux, le temps et la société, sont à même de conditionner la dialectique « mutabilité »/ « immutabilité » des signes. (En ce qui concerne le rapport mutable/ immutable, Saussure s'intéresse notamment aux signes verbaux, mais cette remarque à lui, on peut l'extrapoler à d'autres types de signes, particulièrement ceux de la danse.) Le principe d'« altération » – Saussure y aboutit dans son *Cours* – repose sur le principe de « continuité »[38]. La continuité annule/ diminue la liberté d'innovation de l'utilisateur, mais elle apporte aussi l'altération des rapports (réglementés par un code premier) entre le signifiant et le signifié.

En tant qu'action accomplie par un énoncé, l'acte de langage (réalisable par des expressions verbales, aussi bien que par des moyens non-verbaux) est un aspect de l'interaction. Manifestations constitutives de tout groupe social, les processus interactionnels véhiculent des symboles validés intersubjectivement. Les formes de communication témoignent ainsi des modalités d'intégration de l'individu dans son groupe.

A l'avis de G. H. Mead, le moi se constitue par rapport à l'autre, sous la contrainte de la coopération dans la communauté communicationelle. La formation de la conscience n'est plus – comme dans la tradition philosophique idéaliste – un processus égocentrique, mais elle

38 *Cf.* F. de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, éd. citée, p. 93.

acquiert, par contre, une dimension intersubjective. Mead propose, par conséquent, une dichotomie méthodologique: *I*/ *Me*. *I* correspond aux désirs, aux pulsions, à l'inconscient, à la sensibilité, tandis que *Me* désigne – dans la perspective de l'interaction sociale intériorisée – le moi social (la conscience de soi). Instance normative, par l'intérmédiaire de laquelle on se rapporte au groupe, *Me* fait possible l'autocontrôle moral et l'intégration des individus dans la communauté, en tant qu'êtres sociaux. Au cours de l'interaction, le moi originel (*I*) devient moi social (*Me*); c'est uniquement dans ce processus que l'articulation du moi soit possible.

On dirait que la personnalité du sujet se construit – conformément à la théorie de Mead – au cour d'une interaction « dialogique », « polyphonique » (dans les termes de M. Bakhtine) entre *I* et *Me*. Ce phénomène se retrouve, d'une manière particulière, à l'origine d'une catégorie de pratiques rituelles, spécifiques aux sociétés prémodernes – les « rites mimiques » (E. Durkheim). Il s'agit, dans ce cas, d'un jeu « dialogique » entre les deux niveaux de la personnalité de l'acteur rituel: ce qui tient de l'accidentel, de l'être pulsionnel est récupéré par l'intermédiaire d'un symbole/ rôle collectif, général, qui passe pour figure de l'objectivité et de la permanence (totem ou archétype sacré, par exemple). Par telle assomption, l'individu « refait son être moral » (Durkheim) – processus qui comporte, à notre avis: a) la reconstruction intersubjective du moi (« l'être moral ») – c'est-à-dire l'accès au Soi (au moi social), par

l'interaction rituelle des membres de la communauté, qui manifestent le comportement totémique; b) la réalisation performative – (re)faire, dans l'acception d'Austin – d'une série d'énoncés, en vertu desquels la conformité (mimée) avec l'archétype devient effective. Intégrée à l' interaction rituelle, la danse peut accomplir plusieurs types d'actes illocutoires: directifs, promissifs, expressifs, etc.

*

Pour faire le point, il faut dire qu'on ne s'acharne point du tout à accréditer l'idée qu'à l'origine des figures chorégraphiques, il y a toujours un motif rituel, mais on se propose seulement à souligner que, plus d'une fois, la danse suit un tel chemin (du magique et du religieux vers la laïcité). Ce riche et épineux parcours anthropologique, on pense pouvoir l'éclaircir – du moins, partiellement – en se servant d'instruments conceptuels et méthodologiques empruntés à un domaine interdisciplinaire assez large, les disciplines sémio-linguistiques se trouvant nécessairement au rendez-vous.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Armengaud, F. – La Pragmatique, *Paris, PUF, 1990*

Arnheim, R. – Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator, *traducere de F. Ionescu, Bucureşti, Meridiane, 1979*

Artaud, A. – Teatrul şi dublul său, *traducere de V. Sasu şi D. Tihu-Suciu, Cluj, Echinox, 1997*

Sfântul Augustin – De doctrina christiana: introducere în exegeza biblică, *ediţie bilingvă, traducere de M. Ciucă, Bucureşti, Humanitas, 2002*

Austin, J.L. – Quand dire, c'est faire, *trad. fr. de Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970*

Bahtin, M. – Probleme de literatură şi estetică, *traducere de N. Iliescu, Bucureşti, Univers, 1982*

Barthes, R. – Système de la mode, *Paris, Seuil, 1983*

Bateson, G., Birdwhistell, R., Goffman, E., Hall, E.T., Jackson, D., Scheflen, A., Sigman, S., Watzlawick, P. – La nouvelle communication, *textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil, 1981*

Benveniste, Em. – Probleme de lingvistică generală, *vol. I-II, traducere de L. M. Dumitru, Bucureşti, Teora, 2000*

Birkenbihl, V.F. – Semnalele corpului. Cum să înţelegem limbajul corpului, *traducere de R. Procopiescu, Bucureşti, Gemma Pres, 1999*

Bloomfield, L. – *« Etude du langage », « L'utilisation du langage », « La Signification », in* Le Langage, *trad. fr., Paris, Payot, 1970*

Boia, L. – Pentru o istorie a imaginarului, *Bucureşti, Humanitas, 2000*

Bonte, P. & Izard, M. – Dicţionar de etnologie şi antropologie, *Iaşi, Polirom, 1999*

Borella, J. – Criza simbolismului religios, *traducere de Diana Morăraşu, Iaşi, Institutul European, 1995*

Bourcier, P. – Histoire de la danse, *t. I, Paris, Seuil, 1994*

Bouvet, D. Le Corps et la métaphore dans les langues gestuelles, *Paris, L'Harmattan, 1997*

*** Britannica CD Deluxe Edition, *Encyclopaedia Britannica Inc., 1999*

Bucşan, A. – Specificul dansului popular românesc, *Bucureşti, Editura Academiei, 1971*

Bucşan, A. – *„Contribuţii la studiul Căluşului", in* REF, *vol. XXI, no. 1, pp. 5-20, 1976*

Bühler, K. – Theory of Language. The Representational Function of Language, *translated by D. Fraser Goodwin, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990*

Caillois, R. – Mitul şi omul, *traducere de L. Simon, Bucureşti, Nemira, 2000*

Carontini, E. & Péraya, D. – Le Projet sémiotique. Eléments de sémiotique générale, *Paris, Jean-Pierre Delarge, Editions universitaires, 1975*

Carpov, M. – Introducere la semiologia literaturii, *Bucureşti, Univers, 1978*

Carpov, M. – Captarea sensurilor, *Bucureşti, Eminescu, 1987*

Carpov, M. Prin text, dincolo de text, *Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 1999*

Cassirer, E. – La Philosophie des formes symboliques *(t. II), trad. din germ. de J. Lacoste, Paris, Minuit, 1972*

Chrétien, J-L., Henry, M., Marion, J.-L., Ricoeur, P. – Fenomenologie şi teologie, *traducere de N. Ionel, Iaşi, Polirom, 1996*

Codoban, A. – Structura semiologică a structuralismului, *Cluj-Napoca, Dacia, 1984*

Codoban, A. – Semn şi interpretare. O introducere postmodernă în semiologie şi hermeneutică, *Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001*

Chabrol, Cl. (coord.) – Sémiotique narrative et textuelle, *Paris, Librairie Larousse, 1973*

Collier, S.(ed), Cooper, A., Azzi, M. S., Martin, R. – Tango! The Dance, the Song, The Story, *London, Thames and Hudson Ltd, 1995*

Cosnier, J. et Brossard, A. – La Communication nonverbale, *Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1984*

Cosnier, J. – Introducere în psihologia emoţiilor şi a sentimentelor, *traducere de E. Galan, Iaşi, Polirom, 2002*

Coşeriu, E. – Prelegeri şi conferinţe, *Iaşi, Editura Academiei, 1994*

Coşeriu, E. – Introducere în lingvistică, *traducere de E. Ardeleanu şi E. Bojoga, Cluj, Editura Echinox, 1999*

Croce, B. – Breviar de estetică. Estetica in nuce, *traducere de E. Costescu, studiu introductiv de N. Tertulian, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1971*

Culianu, I. P. – Eros şi magie în Renaştere. 1484, *ed. a doua, trad. de Dan Petrescu, prefaţă de Mircea Eliade, postfaţă de Sorin Antohi, trad. textelor din limba latină Ana Cojan şi Ion Acsan, Bucureşti, Nemira, 1999*

Culianu, I. P. – Gnozele dualiste ale Occidentului. Istorie şi mituri, *ed. a doua, trad. de Tereza Culianu-Petrescu,*

cuvânt înainte al autorului, postfaţă de H.-R. Patapievici, Iaşi, Polirom, 2000

Deely, J. – Bazele semioticii, *traducere de M. Neţ, Bucureşti, Editura All, 1997*

Delavaud-Roux, M.-H. – Les Danses armées en Grèce antique, *Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993*

Delavaud-Roux, M.-H. – Les Danses dionysiaques en Grèce antique, *Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995*

De Micheli, M. – Avangarda artistică a secolului XX, *traducere de Ilie Constantin, Bucureşti, Meridiane, 1968*

Dinu, M. – Comunicarea, *Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997*

Dodds, E. R. – Grecii şi iraţionalul, *traducere de C. Pleşu, Iaşi, Polirom, 1998*

Ducrot, O., Todorov, T. – Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, *Paris, Seuil, 1972*

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

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

Dumas, F. – *Gest şi expresie în liturghia ortodoxă. Studiu semiologic*, Iaşi, Institutul European, 2000

Durand, G. – Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală, *traducere de M. Aderca, Bucureşti, Univers, 1977*

Durkheim, Ém. – Formele elementare ale vieţii religioase, *traducere de M. Jeanrenaud şi S. Lupescu, Iaşi, Polirom, 1995*

Eco, U. – La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique, *Paris, Mercure de France, 1972*

Eco, U. – Tratat de semiotică generală, *traducere de A. Giurescu şi C. Radu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982*

Eco, U. – Sémiotique et philosophie du langage, *Paris, Presses Universitaires de France, 1988*

Eco, U. – Opera deschisă, *traducere de C. M. Ionescu, ediţia a doua, Piteşti, Paralela 45, 2000*

Ecole de Tartu – Travaux sur les systèmes de signes. *Trad. du russe par A. Zouboff. Textes choisis et présentés par Y.M. Lotman & B.A.Ouspenski, Bruxelles, Editions « Complexe », 1976*

Eliade, M. – Aspecte ale mitului, *traducere de P. G. Dinopol, Bucureşti, Univers, 1978*

Eliade, M. – „Mitul eternei reîntoarceri" in *vol.* Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, visuri şi mistere, *traducere de M. Ivănescu şi C. Ivănescu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991*

Eliade, M. – Tratat de istoria religiilor, *traducere de M. Noica, Bucureşti, Humanitas, 1992*

Eliade, M. – Sacrul şi profanul, *traducere de R. Chira, Bucureşti, Humanitas, 1992*

Eliade, M. – Imagini şi simboluri, *traducere de Al. Beldescu, Bucureşti, Humanitas, 1994*

Eliade, M. – Ocultism, vrăjitorie şi mode culturale. Eseuri de religie comparată, *traducere de E. Bortă, Bucureşti, Humanitas, 1997*

Eliade, M. – Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului, *traducere de B. Prelipceanu şi C. Baltag, Bucureşti, Humanitas, 1997*

Eliade, M. – Istoria credinţelor şi ideilor religioase, *trad. şi postfaţă de C. Baltag, Bucureşti, 2000*

Ferry, L. – Homo aestheticus: inventarierea gustului în epoca democratică, *trad. şi note de Cristina şi Costin Popescu, Bucureşti, Meridiane, 1997*

Florescu, C. – *„Congruenţa stilistică dintre nivelele lexicale"*, in Studii şi cercetări lingvistice, *no. 4, anul XXXIX, 1988, Bucureşti, Editura Academiei*

Florescu, C. – La Structure connotative des mots de la langue roumaine. Etude sémasiologique (I), *RRL, XLI, 1-2, Bucarest, 1996, pp. 33-59*

Fontanier, P. – Figurile limbajului, *traducere de A. Constantinescu, Bucureşti, Univers, 1977*

Fontanille, J. – Sémiotique du discours, *Limoges, Pulim, 1998*

Foucault, M. – Ordinea discursului. Un discurs despre discurs, *traducere de C. Tudor, Bucureşti, Eurosong & Book, 1998*

Foucault, M. – Arheologia cunoaşterii, *traducere de B. Ghiu, Bucureşti, Univers, 1999*

Francastel, P. – Realitatea figurativă. Elemente structurale de sociologie a artei, *traducere de M. Tomuş, Bucureşti, Meridiane, 1972*

Genette, G. – Fiction et diction, *Paris, Seuil, 1991*

Ghyka, M. C. – Estetica şi teoria artei, *traducere de T. Drăgoi, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981*

Girard, R. – Violenţa şi sacrul, *traducere, Bucureşti, Nemira, 1995*

Giurchescu, A. & Bloland, S. – Romanian Traditional Dance. A Contextual and Structural Approach, *Bucarest, Publishing House "Express", 1992*

Goffman, E. – Les rites d'interaction, *Paris, Minuit, 1974*

Gombrich, E. H. – Normă şi formă. Studii despre arta Renaşterii, *traducere de F. Ionescu, Bucureşti, Meridiane, 1981*

Granet, M. – Danses et légendes de la Chine ancienne *(t. II), Paris, Librairie Félix Alcan, 1962*

Greimas, A. J. – Despre sens. Eseuri semiotice, *traducere de M. Carpov, Bucureşti, Univers, 1975*

Greimas, A. J. – Sémantique structurale, *Paris, Presses Universitaires de France, 1986*

Greimas, A. J. & Courtès, J. – Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, *Paris, Hachette, 1979*

Greimas, A. J. şi Fontanille, J. – Semiotica pasiunilor. De la stările lucrurilor la stările sufletului, *traducere de M. Lascu şi R. Paliga, Bucureşti, Scripta, 1997*

Grupul μ – Retorică generală, *traducere de A. Constantinescu şi I. Littera, Bucureşti, Univers, 1974*

Groupe μ – Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image, *Paris, Seuil, 1992*

Grice, H.P. – *« Logique et conversation »*, *in* Communications, *30/1980, Paris, Seuil*

Hall, E.T. – La dimension cachée, *Paris, Seuil, 1971*

Hall, E.T – Le langage silencieux, *Paris, Mame, 1973*

Herseni, T. – Forme străvechi de cultură poporană românească, *Cluj-Napoca, Dacia, 1977*

Hoarţă-Cărăuşu, L., – Pragmalingvistică. Concepte şi taxinomii, *Iaşi, Editura Tehnică, Ştiinţifică şi Didactică, CERMI, 2004*

Hoffmann, W. – Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice, *traducere, Bucureşti, Meridiane, 1977*

Hjelmslev, L. – Prolégomènes à une théorie du langage, *Paris, Minuit, 1968-1971*

Huizinga, J. – Homo ludens, *traducere de H.R. Radian, Bucureşti, Univers, 1977 şi Humanitas, 1998*

Ionescu, Em. – Manual de lingvistică generală, *Bucureşti, Bic All, 2001*

Irimia, D. – Introducere în stilistică, *Iaşi, Polirom, 1999*

Jakobson, R. – Essais de linguistique générale, *Paris, Minuit, 1963*

Kerbrat-Orecchioni, C. – Les Interactions Verbales, *I, Paris, Armand Colin, 1990*

Kertzer, D. I. – Ritual, politică şi putere, *traducere de S. Avram şi T. Fleşeru, Bucureşti, Univers, 2000*

Kligman, G. – Căluşul. Transformări simbolice în ritualul românesc, *traducere de L. Ofrim şi I. Ivan, Bucureşti, Univers, 2000*

Knobler, N. – Dialogul vizual. O introducere în aprecierea artei, *traducere de S. Mărculescu, Bucureşti, Meridiane, 1983*

Laban, R. – La maîtrise du mouvement, *Actes Sud, 1994*

Leroi-Gourhan, A. – Gestul şi cuvântul, *vol. I-II, traducere de M. Berza, Bucureşti, Meridiane, 1983*

Lévy-Bruhl, L. – Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, *sixième édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922*

Lévi-Strauss, Cl. – Anthropologie structurale, *Paris, Plon, 1958, traducere de I. Pecher, Bucureşti, Ed. Politică, 1978*

Lévi-Strauss, Cl. – Gândirea sălbatică. Totemismul azi, *Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1970*

Lévi-Strauss, Cl. – Mitologice I. Crud şi gătit, *traducere de I. Pânzaru, Bucureşti, Editura Babel, 1995*

Linval, E. – Traité moderne de danse classique (II). Langage de la danse. *Dessins originaux de J. Cocteau, S. Lifar, J. Maloubier, Paris, Editions Chiron, 1986*

Lucian din Samosata – *„Despre dans", in Scrieri alese, ediţia a II-a, traducere de R. Hîncu, Bucureşti, Univers, 1983*

Magriel, P. (ed.) – Nijinsky, Pavlova, Duncan: three lives in dance, *New-York, Da Capo Press. Reprint of 3 works:* Nijinsky *(1946),* Pavlova *(1947) and* Isadora Duncan *(1947), which were edited by P. D. Magriel and published by Holt, New-York*

Maingueneau, D. – Nouvelles tendances en analyse du discours, *Paris, Hachette, 1987*

Maisonneuve, J. – Les Rituels, *Paris, Presses Universitaires de France, 1988*

Marcus, S. (ed.) – Semnificaţie şi comunicare în lumea contemporană, *Bucureşti, Ed. Politică, 1985*

Marcus, S. – *„A învăţa înseamnă a deprinde un limbaj"*, in Modele matematice şi semiotice ale dezvoltării sociale, *sub redacţia prof. S. Marcus, Bucureşti, Editura Academiei, 1986*

Marcus, S. – Invenţie şi descoperire, *Bucureşti, Cartea Românească, 1989*

Marcus, S. – "Imprecision, between variety and uniformity: the conjugate pairs", *in* Poznan Studies *in the* Philosophy of the Sciences and Humanities, *1998, vol. 62, pp. 59-72*

Marcus, S. – Jocul ca libertate, *Bucureşti, Scripta, 2003*

Mastacan, S. – *„Anchetă asupra implicitului lingvistic", „Implicit şi tipuri de discurs"*, Discursul implicit al dreptului, *Iaşi, Junimea, 2004*

Mauss, M. – *« Les techniques du corps », in* Sociologie et anthropologie, *Paris, PUF, 1960*

Mercier, M. – Şamanism şi şamani, *traducere de M. A. Avram, Iaşi, Editura Moldova, 1993*

Merleau-Ponty, M. – Phénoménologie de la perception, *Paris, Gallimard, 1945*

Mesnil,M. şi Popova, A. – Eseuri de mitologie balcanică, *traducere de I. Bot şi A. Mihăilescu, Bucureşti, Paideia, 1997*

Metz, Chr. – Langage et cinéma, *Paris, Librairie Larousse, 1971*

Mounin, G. – Introduction à la sémiologie, *Paris, Minuit, 1970*

Ness, S. A. – Body, Movement, and Culture: kinesthetic and visual symbolism in a Philippine community, *University of Pennsylvania Press series in contemporary ethnography, 1992*

Oroveanu, A. – Teoria europeană a artei şi psihanaliza, *Bucureşti, Meridiane, 2000*

O'Sullivan, T. et alii – Concepte fundamentale din ştiinţele comunicării şi studiile culturale, *introducere de M. Coman, traducere de M. Mitarcă, Iaşi, Polirom, 2001*

Parret, H. – Semiotics and Pragmatics – an evaluative comparison of conceptual frameworks, *Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983*

Peirce, Ch. S. – Ecrits sur le signe. *Rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978*

Peirce, Ch. S. – Semnificaţie şi acţiune, *Bucureşti, Humanitas, 1990*

Perelman, Ch. et Olbrechts-Tyteca, L. – La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation, *Paris, Presses Universitaires de France, 1958*

*** Plural *3-4 (15-16)/ 2002, Bucureşti, The Romanian Cultural Foundation, 2000*

Piatkowski, A. – Jocurile cu satyri în antichitatea romană, *Iaşi, Polirom, 1998*

Plisetskaya, M. – I, Maya Plisetskaya, *translated by A.W. Bouis, New Haven & London, Yale University Press, 2001*

*** Poetică şi stilistică. Orientări moderne, *Prolegomene şi antologie de M. Nasta şi S. Alexandrescu, Bucureşti, Univers, 1972*

Pop, M. – *„Călușul (lectura unui text)"*, *în* Revista de etnografie şi folclor, *tom 20, nr. 1, pp. 15-32, Bucureşti, 1975*

Pop, M. – Obiceiuri tradiţionale româneşti, *Bucureşti, Univers, ediţie revăzută, 1999*

Popa Blanariu, N. – *„Pe ce picior dansează regele? Puterea miturilor şi mituri ale puterii"*, *in* Semiologia culturii, *Universitatea din Bacău, 7/2002, pp. 24-31*

Popa Blanariu, N. – *„Coreo-ritualul ca interacţiune simbolică"*, *in Maria Carpov (coord.)*, Ipostaze ale interacţiunii, *Bacău, Editura Alma Mater, 2004, pp. 151-171*

Popa Blanariu, N. – *„Iconismul coregrafic. Între semiotică şi studiul mentalităţilor"*, *in* Semiologia culturii, *Universitatea din Bacău, 9/2004, pp. 110-123*

Popa Blanariu, N. – *„Câteva aspecte ale limbajului coregrafic (o perspectivă semio-lingvistică)"*, *in* Supliment al „Analelor ştiinţifice ale Universităţii 'Al. I. Cuza' Iaşi", *secţiunile Lingvistică şi Limbi străine, 2005, pp. 275-287*

Popa Blanariu, N. – *« Prolégomènes à une approche sémio-linguistique de la danse »*, *in* Espaces de la fiction, *vol. 1:* Le théâtre et son discours: communications du festival international de théâtre « Du théâtre francophone à l'Europe »: Tescani, octobre 2005, *Bacău, Editions EduSoft, 2006, pp. 121-145*

Popa Blanariu, N. – *„Feţele Terpsichorei: deconstrucţia limbajului şi nostalgia elementarului"*, *in* Vitraliu *(Revista Centrului Cultural Internaţional „George Apostu", Bacău), anul XV, nr. 5-6 (29), noiembrie 2007, pp. 44-45*

Popa Blanariu, N. – *„Fiesta postmodernă: dansul şi dublul său"*, *in* Vitraliu *(Revista Centrului Cultural Internaţional „George Apostu", Bacău), anul XV, nr. 3-4(28), octombrie 2007, p. 18*

Popa Blanariu, N. – *„O poetică a metamorfozei"*, *in* Vitraliu *(Revista Centrului Cultural Internaţional „George Apostu", Bacău), no. 1-2 (27), aprilie 2007, p. 41*

Popa Blanariu, N. – *« Parler politique, aussi. Retorica dansului şi ideologiile corpului »*, *in* Vitraliu *(Revista Centrului Cultural Internaţional „George Apostu", Bacău), nr. 3-4 (24), iunie 2006, p. 47*

*** Probleme de lingvistică generală, *vol. VII, Bucureşti, Editura Academiei, 1977*

Propp, V. – Morphologie du conte *suivi de* Les transformations des contes merveilleux *et de E. Mélétinski*, L'Etude structurale et typologie du conte, *Paris, Seuil, coll. « Points », 1970*

Pujade-Renaud, Cl. – Expression corporelle. Le langage du silence, *Paris, Les Editions ESF, Collection Science de l'Education, sous la direction de D. Zimmermann, 1975*

Ries, J. – Sacrul în istoria religioasă a omenirii, *traducere de R. Utale, Iaşi, Polirom, 2000*

Robinson, J. – Elements du langage chorégraphique, *Editions Vigot, 1981*

Rorty, R. – Pragmatism şi filosofie post-nietzscheană. Eseuri filosofice II, *traducere de M. Căbulea, Bucureşti, Univers, 2000*

Rovenţa-Frumuşani, D. – Semiotică, societate, cultură, *Iaşi, Institutul European, 1999*

De Saussure, F. – Curs de lingvistică generală, *traducere de I. Izverna Tarabac, Iaşi, Polirom, 1998*

De Saussure, F. – Scrieri de lingvistică generală (Ecrits de linguistique générale), *établis et édités par Simon Bouquet et Rudolf Engler, avec la collaboration d'Antoinette Weill, Gallimard, 2002), traducere de L. Botoşineanu, Iaşi, Polirom, 2004*

Sălăvăstru, C. – Raţionalitate şi discurs. Perspective logico-semantice asupra retoricii, *Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1996*

Schmitt, J.-Cl. – Raţiunea gesturilor în Occidentul medieval, *traducere de D. Marian, Meridiane, Bucureşti, 1998*

Searle, J. R. – Les Actes de langage, *Paris, Hermann, 1972*

Searle, J. R. – Sens et expression : études de théorie des actes de langage, *Paris, Minuit, 1982*

Searle, J. R. – Realitatea ca proiect social, *traducere de A. Deciu, Iaşi, Polirom, 2000*

Sebeok, Th. A. & Rey-Debove, J. (ed.) – Approaches to Semiotics. Recherches sur les systèmes signifiants, *Mouton, The Hague-Paris, 1973*

Sebeok, Th. A. – Jocul cu fantasme. Semiotică şi antropologie, *traducere de M. Neţ, Bucureşti, All Educational, 2002*

Sebeok, Th. A. – Semnele : O introducere în semiotică, *traducere de S. Mărculescu, Bucureşti, Humanitas, 2002*

Sedlmayr, H. – Pierderea măsurii, *traducere de A. Pavel, Bucureşti, Meridiane, 2001*

Sendrail, M. – Înţelepciunea formelor, *traducere de Al. Călinescu, Bucureşti, Meridiane, 1983*

Servien, P. – Estetica. Muzică-Pictură-Poezie-Ştiinţă, *Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975*

Shakespeare, W. – *„Furtuna", traducere de L. Leviţchi, în* Teatru, *Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1964*

Sonnesson, G. – Semiotics of Photograpraphy – On tracing the Index *(pdf file)*

Sonnesson, G. – Methods and models in pictorial semiotics *(pdf)*

Sperber, D. – Le Symbolisme en général, *Paris, Hermann, 1974*

Tarasti, E. – Sémiotique musicale, *Limoges, Pulim, 1996*

Tatarkiewicz, W. – Istoria celor şase noţiuni, *traducere de R. Ciocan-Ivănescu, prefaţă de D. Grigorescu, Bucureşti, Meridiane, 1981*

Târnăuceanu, M. – Lumea cărţii ilustrate. O perspectivă semiotică, *Iaşi, Editura Pim, 2007*

Todorov, T. – Symbolisme et interprétation, *Paris, Seuil, 1978*

Todorov, T. – Mikhaïl Bahtin, le principe dialogique, *Paris, Seuil, 1981*

Todorov, T. – Teorii ale simbolului, *traducere de M. Murgu, cu o prefaţă de M. Carpov, Bucureşti, Univers, 1983*

Tucci, G. – Teoria şi practica mandalei – cu referire specială la psihologia modernă a adâncurilor, *traducere de I. Milea, Bucureşti, Humanitas, 1995*

*** Twisted yoga by Pilobolus, *New York, Seastar Books, 2002*

Ubersfeld, A. – Lire le théâtre, *Paris, Editions sociales, 1977*

Ubersfeld, A. – L'Ecole du spectateur. Lire le théâtre 2, *Paris, Editions sociales, 1981*

Urseanu, T., Ianegic, I., Ionescu, L. – Istoria baletului, *Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967*

Valéry, P. – Degas dans desen, *traducere de Ş. Foarţă, Bucureşti, Meridiane, 1968*

Van Gennep, A. – Riturile de trecere, *traducere de L. Berdan şi N. Vasilescu, Iaşi, Polirom, 1996*

Van Gennep, A. – Totemismul, starea actuală a problemei totemice, *traducere de C.I. Berdan, Iaşi, Polirom, 2000*

Vatsyayan, K. – Indian Classical Dance, *Published by the Director Publications Division Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, New Delhi, 1974*

Vernant, J.-P. – Mit şi religie în Grecia antică, *traducere de M. Gramatopol, Bucureşti, Meridiane, 1995*

Vlad, C. – Textul aisberg. Teorie şi analiză lingvistico-semiotică, *ediţia a doua, Cluj, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003*

Vuia, R. – *"The Romanian Hobby-Horse, the Căluşarii" (1935), in* Studii de etnografie şi folclor, *Bucureşti, 1975, pp. 141-151*

Vuković, A. – *« Le sacré et le profane dans le théâtre de Mircea Eliade », in Francisco Torres Monreal (coordinación y edición),* El teatro y la sagrada de M. de Ghelderode a F. Arrabal, *Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 2001, pp. 403-409*

Vulcănescu, R. – Dicţionar de etnologie, *Bucureşti, Albatros, 1979*

Wunenburger, J.-J. – Sacrul, *traducere de M. Căluţ, Cluj-Napoca, Dacia, 2000*

Zimmer, H. – Mituri şi simboluri în civilizaţia indiană, *traducere de S. Mărculescu, Bucureşti, Humanitas, 1994*

Cuprins

O carte care captează interesul... 7

1. Despre dans? De ce? 13

2. Ce şi cum? Obiectul şi metoda 19

3. Semioză şi comunicare.
Axiome clasice, adnotate şi adaptate 43

Un laitmotiv: comunicare.
Modelul telegrafic, modelul orchestral 43

Spaţiul comunică, gestul vorbeşte şi nici muzica
nu tace. Kinezică şi proxemică 49

Cuvântul iese din scenă, dar rămâne în culise.
Semioză şi comunicare nonverbală în artele
spectacolului. Semnul, între Saussure şi Peirce 56

Sala şi scena, o singură „orchestră". Limbaj teatral,
comunicare orchestrală 59

Cât „comunică" dansul? Sens semantic,
sens pragmatic 66

Ce spune dansul printre rânduri. Mentalitate şi expresie 75
New look: limbajul corpului şi discursul postmodern 87
O poetică a devenirii 92
Deconstrucţia limbajului şi nostalgia elementarului . 95
Dansul şi dublul său. Metatextul parodic 101
Dans şi ideologie: de la „canon" la Turnul Babel ... 111
(Semio)Verticala: Estul şi Vestul 116

4. Gestul, spaţiul, ritmul: mesaje tridimensionale 121

Deliciile şi deserviciile ambiguităţii: „semn" sau „simbol"? 121
Ambiguităţi de (meta)limbaj: simbolul 125
Gestul „translucid" 132
Spaţiul şi ritmul. Coduri somatice şi coduri ritmice ale discursului 137
O tipologie a ritmurilor 142
Codificarea spaţiului coregrafic. „Spaţiul-loc" şi „spaţiul-simbol" 145
O „logică pasională": parcursuri şi traiectorii 147
Parcursuri coregrafice 148
Traiectorii coregrafice (la sol şi în aer) 149

5. A „naturaliza" arbitrariul, a „culturaliza" motivatul 153

Arbitraritatea semnului asigură stabilitatea sistemului 153
Arbitrar şi motivat. Dincolo de postulatul saussurian 154
Transparenţă şi ermetism: dansul, semioză translucidă" (Lucian din Samosata, Sfântul Augustin) 161
Dansuri imitative. Imago dei, imago hominis. Dans ritual, dans „motivat" 169
Veşmântul eficace 173
Funcţia iconică: referenţial vs. sugestiv 177
Procedee abstractive. „Optica subiectivă" a coregrafului (Robinson) şi „conştiinţa interpretantă" (Peirce) 180

6. Jocul de puzzle. „Dezarticularea" semio-morfologică 191

Utilitatea şi limitele unui concept 191
La rampă, „actorii metonimici" 193
„Dezarticulare" morfologică şi sintaxă coregrafică. Acţiuni elementare/ derivate 196
Saussure are iarăşi dreptate: „solidarităţi sintagmatice" şi „coordonări asociative" 207
Retorică mută: metafora „de orientare" 212
„Dezarticularea" semio-morfologică şi „metonimiile fizicului" 217

7. Dansul, praxis comunicaţional 223

Limbajul coregrafic şi problema funcţiilor 223
Valenţe comunicaţionale: diagonala, perpendiculara, paralela 234
Un concept supralicitat: limbajul gestual 235
O taxinomie a kinezicii coregrafice. Semioza în context (Baiadera lui Nureev) 238
Manifestări kinezico-posturale de tip modal 242

Configuraţii kinezico-posturale de tip atributiv 249
Configuraţii kinezico-posturale de tip mimetic 251
Configuraţii kinezico-posturale de tip ludic 252

8. Ludus sacer, ludus aestheticus. Stilizare, „manierism" şi „teatralizarea" coregrafiei rituale 253

Clasicul Saussure şi prospeţimea unui loc comun .. 254
Aplicaţii la un corpus coregrafic. „Deplasare" şi resemantizare 263
Desemantizare 267
Miteme şi esteme 270

9. Poveşti (s)puse pe picioare. Semantizarea narativă a gestului „estetic" 273

Narativitate „generalizată" 273
Principiul coerenţei narative (Noverre şi Fokin). Baletul romantic „de acţiune" şi (psiho)drama modernă 278
Liric/ narativ, emoţie/ limbaj 281
Structura actanţială a discursului muzical şi/ sau kinezic 285
SemioDans: actori, actanţi, predicate 291

10. Omul şi ritul. Dansul care schimbă lumea .. 299

Interacţiune simbolică 299
Totem şi (inter)subiectivitate 302
Sacru/ profan: „codajul retoric" şi „opoziţia fundamentală" a lumii mitice 307
Valori pragma-semantice ale limitei/ „pragului". Căluşarii, la vama dintre lumi 314
Corpul şi sacrul: gestul ritual 321
Gest coregrafic şi act de limbaj 326

11. Glose la un limbaj tăcut. Un fel de încheiere 335

Résumé 341

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ 369