Importanța gestului ca mediator și creator de sens în arta actorului: o perspectivă istorică

Elena IVANCA

Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de Teatru și Film, Academia de Muzică Gheorghe Dima din Cluj Napoca
Babeș-Bolyai University, Faculty of Theater and Film, Gheorghe Dima Music Academy, Cluj Napoca
Personal e-mail: elenaivanca@gmail.com

The Importance of Gesture as Mediator and Creator of Meaning: a Historical Perspective

Abstract: In this article, I aim at defining the importance of gesture and movement in acting and actors' training. In doing so, I will analyze some of the historical perspectives on gestures to get to the latest theories in this field with the hope of answering some seemingly banal but actually vital questions about the role of gesture in acting and performance: what do we mean when we say an actor is also a good mover and how does "good" movement or gestures serve this art? What are the best-known training techniques that used gestures and movement to improve acting? Considered as a body movement most often voluntarily controlled by the actor, the gesture is performed in order to produce a meaning that is not necessarily dependent on the spoken text. The gesture, as we hope to demonstrate, should not only be seen as one of the most important non-verbal tools that an actor disposes of, but also a vehicle to deliver feeling, emotions and meaning.
Keywords: gesture, gestus, theatrical gesture, theatrical language, movement, dramatic representation, expression, acting, performance, poetic body, sign, signum.

Citation suggestion: Ivanca, Elena. "Importanța gestului ca mediator și creator de sens în arta actorului: o perspectivă istorică". *Transilvania*, no. 3 (2021): 83-95.
https://doi.org/10.51391/trva.2021.03.12.

Metamorfozele gestului în arta teatrului se constituie într-un subiect fascinant de investigație, atât pentru cei care practică teatru, cât și pentru cei care îl gândesc. În istoria scrierilor despre teatru și a mărturisirilor cu privire la esența limbajului teatral, gestul ocupă o poziție privilegiată, deși nu întotdeauna explicit relevată. Extrem de nuanțat pentru explorarea limitelor și potențialităților din reprezentarea dramatică sau reprezentația scenică, el a fost pregnant introdus în polemicile și confruntările ideatice în teatru, cu precădere începând din modernitate încoace. Dacă secolele timpurii ale practicii și reflecției despre teatru surprind în mod voalat sau difuz problemele iscate de prezența gesticii, prezență confiscată în limitele unui discurs de natură filologică sau moralizatoare, începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, ea începe să se manifeste incontestabil în poeticile teatrale definitorii ale modernității și postmodernității. Atenția noastră se va cristaliza așadar în orizontul de interogație și cugetare pornind de la Diderot și până la *performance*-ul contemporan, în scopul instalării gestului în rolul unui element fundamental al procesului teatral, ca mediator și creator de sens pentru tot ceea ce presupune munca individuală a actorului, în cadrul unui colectiv și în relație cu o audiență.

În anii recenți, gestul s-a bucurat de o atenție sporită în preocupările teoreticienilor. De exemplu, în dicționarul de teatru apărut în 1998, editat de către Patrice Pavis și Christine Shantz, gestica beneficiază de o serie de sugestii interpretative. Considerat drept o mișcare corporală cel mai adesea controlată în mod voluntar de

către actor, gestul este executat în scopul de a produce o semnificație care nu este în mod neapărat dependentă de textul vorbit. Acest statut lansează provocări imense, însă necesare, pentru actori, regizori și dramaturgi. Gestul văzut ca *expresie* explică faptul că fiecare moment istoric a configurat o concepție singulară despre gest care s-a dovedit de impact asupra stilurilor aferente de joc, exercitând o influență durabilă. Înțelegerea gestului sub forma de *expresie* este una de factură clasică, deoarece proiectează asupra acestuia virtuțile unui medium de expresie care facilitează externalizarea unui conținut psihic preexistent (precum emoția) prin intermediul corpului, mobilizat pentru comunicarea acestui conținut unui public. Pe de altă parte, conform aceleiași viziuni clasice, gestul este expresiv deoarece îl ajută pe actor să transmită natura emoțională a unei situații, prin aceasta valorificând funcția originară a gestului de înfrumusețare a actului artistic. În 1758, Diderot scria *Despre poezia dramatică*, subliniind faptul că în teatru este justificat ca un actor să recurgă uneori la mișcări, mai degrabă decât la cuvinte, pentru că ele apar firești pentru privitor. Acest tip de interpretare se sustrage de la o concepție psihologizantă potrivit căreia este posibil să fie stabilite relații de echivalență între emoții și formele lor vizuale sub raport gestual. Conform acesteia, gestul poate fi folosit drept intermediar între două sfere distincte: interioritatea/conștiință și exterioritatea/fizicalitate. Ca semne externe, vizibile ale corpului, privitorului îi este deschisă calea înțelegerii manifestărilor interioare ale sufletului personajului[1].

Gestul însă nu este doar expresie, ci el este și *producție*. Din această perspectivă, teoreticianul detectează o reacție împortiva doctrinei expresioniste a gestului. Mai mult, insistența pe definirea gestualității ca producție se traduce prin anularea procedeului de comunicare a unui conținut preexistent, precum și abandonarea unui antagonism clasic între impresie și expresie[2]. Mizând pe emfaza gestuală, în formule de improvizație sau experimentale, actorul produce semne și nu instrumentalizează gesturile exclusiv în direcția traducerii emoțiilor în forme vizibile. Grotowski vorbea despre necesitatea ideogramelor, prin care își exprima refuzul de a separa gândul de activitatea corporală sau intenția de materializare. Prin stimularea imaginației individuale, actorul poate ajunge la coagularea spontană a unor forme gesticulatorii, iar rezultatul final degajă o impresie de viu, posedând o logică particulară. Așadar, gestul se revelă simultan drept sursă și scop al muncii actorului.

Nu în ultimul rând, gestul activează o imagine corporală interioară[3] care îngreunează elaborarea unei descrieri precise. Singura modalitate de descifrare a gesticii, din această perspectivă, este cuprinsă în reîntoarcerea la o serie de opoziții, precum cea între tensiune și relaxare, viteză și lentoare, discontinuitate și fluiditate. Implicația acestui tip de interpretare a gestului, potrivit lui Pavis, este că se recurge la un metalimbaj care nu are ca scop lămurirea relației gesticii cu vorbirea sau cu stilul de joc, deoarece ea rămâne captivă unui proiect inefabil de semnificare dramaturgică și scenică.

Relația dintre gest și cuvânt reprezintă unul dintre dualismele clasice existente în discursul teatral. Motivul își are rădăcinile în tradiția antropologică, așa cum este ea explicată, de exemplu, în următorul fragment din volumul despre gest și cuvânt al lui André Leroi-Gourhan: „[...] în comportamentul operațional al omului pot fi identificate trei planuri: primul este un plan profund care se referă la comportamente automate direct legate de natura sa biologică. Acest plan intervine doar ca un fond asupra căruia educația imprimă datele tradiției. Atitudinile corporale, comportamentul alimentar sau sexual se sprijină pe acest fond genetic în modalitățile puternic marcate de nuanțele etnice. Al doilea plan este cel al comportamentului mașinal care se referă la secvențele operaționale dobândite de experiență și educație, înscrise simultan în comportamentul gestic și limbaj, dar desfășurându-se într-o penumbră care nu este totuși automatism, deoarece orice întrerupere accidentală în desfășurarea procesului operațional face să intervină confruntarea la nivelul simbolurilor limbajului și să se treacă la planul al treilea. Acesta din urmă este cel al comportamentului lucid, asupra căruia intervine în mod hotărâtor limbajul, conducând fie la repararea unei rupturi accidentale în desfășurarea acțiunii, sau la crearea unor secvențe operaționale noi."[4]. Cele trei planuri se întrepătrund funcție de mediul social în care trăiește individul, generând paliere distincte de comportament. Alături de atitudini și comportament, gesturile construiesc o punte de legătură între individ și comunitate care nu este amenințată de schimbările ce pot interveni în existența acestora: „Gesturile, atitudinile, maniera de comportament în banal și cotidian, constituie secțiunea de legătură cu grupul social originar, de care individul nu se eliberează niciodată complet atunci când e transplantat într-o clasă diferită sau în altă etnie"[5]..Relația dintre gest și cuvânt structurează de cele mai multe ori reflecția despre gest ca mediator de sens. Această relație se întinde pe o complexă istorie a civilizației europene, conform analizei lui Jean-Claude Schmitt din volumul său *Rațiunea gesturilor în Occidentul medieval*. Deși obiectul acestuia vizează o perioadă timpurie, observațiile pertinente aduse de către istoric vorbesc în numele unor raporturi polivalente la nivel simbolic, politic și religios între domeniul gesticii și cel al rostirii. Examinând felul în care asumarea unor gesturi menținea și amplifica rețele de structurare a puterii în Evul Mediu, Jean-Claude Schmitt precizează: „Mai bine decât scrisul, gesturile angajează întreaga persoană; ele asigură un contact fizic între persoane sau cu obiectele, încărcate ele însele cu o înaltă valoare simbolică [...] În acest fel, ele permit transmiterea unor puteri politice sau religioase care sunt fundamentul coeziunii sociale,

ele fac cunoscută în mod public forța acestor puteri, le modelează imaginea vie"[6]. Gesturile sunt investite cu putere de semnificare a raporturilor dintre rege și supuși, menținând vie o doctrină a autorității condensată vizual în formule gestuale descifrabile. Mulți istorici provenind din diverse domenii, precum literatura, arta sau dreptul nu au putut rezista tentației de a elabora tipologii de expresie gestuală, prin care semnificația conținută într-o anumită formă este privilegiată. Astfel, regăsim gesturi care se traduc prin ceremoniale de salut, de concediere, de întâmpinare, gesturi rituale de doliu sau jelire. Aceste tipologii sunt trecute prin filtrul unor întrebări succesive referitoare la agenții care efectuau gesturi, precum și cei care le gândeau, judecau, interpretau sau clasau. Acestora li se adaugă nevoia de a găsi un răspuns cu privire la posibile teorii ale gestului și identitatea celor care le emiteau, precum și interesul pentru stabilirea modelelor culturale și a atitudinilor privitoare la corp care le influențau. Pe baza acestor răspunsuri, istoricul este îndreptățit să reliefeze raporturile sociale care au fost exprimate prin formele vizuale, conturând un program de detectare a straturilor ideologice ce va fi cu asiduitate frecventat și de Brecht și cei care au fost influențați de el.

Codificarea socială nu este singura caracteristică a istoriei gesturilor. Așa cum observam anterior în dicționarul editat de către Pavis, dimensiunea de *expresie* a gestului manifestă, la rândul ei, o istoricitate de anvergură. Tema gestului ca *expresie* a mișcărilor interioare ale sufletului, a sentimentelor sau a vieții morale a individului traversează istoria veche a Europei occidentale. De-a lungul acesteia, descoperă Schmitt, gesturile sunt socotite a exprima realitățile ascunse, *interiorul* persoanei, sufletul, viciile și virtuțile sale. De aceea, prescripții referitoare la gestica adecvată pentru exprimarea unei interiorități virtuoase au apărut încă de la început. Astfel, se conturează ceea ce istoricii au numit „disciplina" gesturilor, al cărei scop țintea către găsirea și reglementarea modalităților prin care *exteriorul* corpului putea contribui la remodelarea ființei interioare a individului. Aceste eforturi de remodelare au acordat o atenție privilegiată părților considerate drept cele mai expresive ale corpului, precum fața și privirea (în Evul Mediu desemnate prin același cuvânt, *vultus*), dar și mâinile, capabile să „vorbească" aproape la fel de limpede precum cuvântul rostit.

Derivatele gestului, precum *gestus, gesta* sau *gesticulatio* trimit către sensuri distincte. De exemplu, în Evul Mediu, *gesticulatio* era privită drept o noțiune cu o conotație negativă față de cea pozitivă a *gestus*-ului. Explicația oferită de Schmitt se referă la faptul că „gesticulările" cuprindeau gesturile percepute în cheie negativă ca semne ale dezordinii, vanității, păcatului și dezmățului. Perechea *gestus – gesticulatio* este menită să ilustreze antagonismul dintre ordine și dezordine în peisajul mental al gesturilor medievale[7]. Acest aspect dezvăluie în plus miza serioasă conținută în gest, deoarece el putea fi instrumentalizat și supus unui mecanism de control, putând suferi corecturi, reformări, în scopul de a fi legitimat și dotat cu sens și utilitate ideologică și socială[8], demonstrând perpetuarea activă a unei „rațiuni a gesturilor".

În volumul lui Jean-Claude Schmitt despre această „rațiune" gestică, regăsim observații sugestive pentru continuitatea de interpretare a gesturilor începând din Evul Mediu și continuând până în contemporaneitate. Mai precis, istoricul subliniază dimensiunea morală atașată noțiinii de *gestus* care a dominat gândirea medievală, însă această dimensiune era nemijlocit însoțită de capacitatea acestuia de a semnifica. În acest sens, e interesant să remarcăm că limbajul medieval conține și noțiunea de *signum*, a cărei importanță era recunoscută în cultura Occidentului medieval. *Signum* era menit să includă semne mai mult sau mai puțin codificate ale capului sau ale mâinii, însoțite sau nu de cuvânt. Mai mult, el se referă și la gesturi care inconștient pot fi purtătoare de sens într-o relație interpersonală de comunicare, precum un dialog sau un ritual. Ele pot fi și simboluri ale unui rang social, ale unei demnități sau ale unei puteri. Totuși, sensul cel mai pregnant dat pentru *signum* puncta calitatea acestuia de a reprezenta un semn eficace, capabil să transforme cu adevărat oamenii și lucrurile. De aceea, conclude istoricul, este legitim să semnalăm o „eficacitate simbolică"[9] a gesturilor, cuprinzând condițiile de posibilitate și legitimitate a acestora, dar și raporturile întreținute cu zona oralității.

Pornind de la gest, ajungem în câmpul de investigare al corpului și a mișcării. Deși ne vom opri asupra acestor aspecte, cu precădere așa cum sunt ele atinse de către gânditorii moderni ai teatrului, ele se regăsesc încă în zorii istoriei ideilor europene, în operele lui Platon și Aristotel. Conform acestora, există o dependență clară a gestualității umane față de mișcarea cosmică, cu alte cuvinte, ea nu poate fi gândită separat de mișcarea universului. Așa cum cosmosul influențează viețile oamenilor, în mod similar, sufletul exercită un impact asupra mișcărilor trupului. Aceste idei sunt expuse de Platon în *Timaios* și *Legile*. Aristotel atinge la rândul său subiectul mișcării, expus în tratatul său *Despre mișcarea animalelor.* Pentru ca mișcarea să fie posibilă este mai întâi nevoie să existe un punct de sprijin imobil, în cazul omului, articulațiile jucând un rol decisiv. Concepțiile aristotelice sunt reluate și modificate ulterior în volume precum *Istoria naturală* a lui Pliniu, *Problemele naturii* de Seneca și *Despre natura lucrurilor* de Lucrețiu. În toate acestea, partea corpului care beneficiază de stima cea mai ridicată este mâna, prin faptul că posedă funcții multiple, dovedind superioritatea omului față de specia animală[10]. Augustin va aborda de asemenea subiectul gestului, exprimându-și credința că semnele gestuale nu aparțin lumii naturale, în disconcordanță cu viziunea lui Quintilian care prevedea că ele vorbesc în

numele unui limbaj universal al umanității. În distincția operată de către Augustin între un semn natural și semn convențional apare exemplul actorilor și a semnelor produse de către aceștia în teatru: „[...] la începuturi, un crainic anunța oamenilor din Cartagina ceea ce dansatorul voia să exprime; mulți bătrâni își amintesc încă acest detaliu și noi i-am auzit povestindu-l. Trebuie să credem aceasta, pentru că astăzi chiar, atunci când cineva vine la teatru fără a fi inițiat în asemenea copilării, în zadar își concentrează toată atenția dacă nu învață de la un altul semnificația gesturilor actorilor. Cu toate acestea, toată lumea caută o anumită asemănare în modul său de semnificare, astfel ca semnele însești să reproducă pe cât posibil lucrul semnificat. Însă, cum un lucru se poate asemăna cu altul în multe feluri, astfel de semne nu pot avea, la oameni, un sens determinat decât dacă li se adaugă un asentiment unanim”[11]. Tensiunea punctată de către Augustin se referă la dualitatea semnului gestual, pe de o parte, posedând o semnificație precisă într-un timp istoric concret, imposibil de descifrat în absența unei educații preexistente, pe de altă parte, el manifestând o aparență mimetică seducătoare care îl angajează pe privitor într-un proces de identificare a asemănărilor cu alte categorii de semne. Povestitorii de istorii prin intermediul gesturilor erau histrionii, criticați adesea. Potrivit lui Isidor de Sevilla ei „[...] sunt cei care, gătiți cu haine femeiești, imitau gesturile femeilor nerușinate: de asemenea, ei înfățișau, dansând, întâmplările și faptele vitejești”[12]. Gesturile exagerate, excesive, asociate cu categorii sociale prost văzute erau condamnate, trădând o teamă de gestualitate și dezaprobare a mimesis-ului. Gestul imitativ este vehement criticat, el fiind considerat o manifestare a voinței diavolului, deoarece imitația reprezenta un act de viclenie, iar cei care se angajau pe acest drum simulau o stare socială sau o profesiune pe care nu o practicau, derutând cetățenii. Jean-Claude Schmitt conclude, referitor la această critică adusă gestului de imitație în felul următor: „Dacă funcția gestului bun este aceea de a exprima în afara corpului, sub privirea oamenilor, interiorul ascuns al omului, gestul diabolic este modelul gestului simulator, care arată ceea ce nu există cu adevărat.[...] Din acest gen, histrionii își fac o profesiune. Simularea este pentru gest ceea ce minciuna este pentru cuvânt”[13].

Fundalul pe care se proiectează frecvent polemicile referitoare la gestică este cel al confruntării dintre cuvânt și expresie fizică. În acest sens, rămâne faimoasă poziția lui Artaud, preocupat în cel mai înalt grad să restaureze o dimensiunea spirituală și autentică a spectacolului prin depășirea formulelor teatrului burghez, realist sau naturalist, prin apelul la o reprezentație coordonată pe principiul gestual, non-analitic, deschizător de sensuri multiple. Monique Borie dedică numeroase rânduri analizei acestei vehemențe artaudiene orientată către anihilarea discursului și a unei oralități ce castrează: „Procesul intentat scrisului în teatru ia amploare în *Teatrul și dublul său*, ca denunțare a unei anumite utilizări a cuvântului. Semn închis, univoc, jucând pe un singur plan de semnificație – așa arată cuvântul care reprezintă, pentru Artaud, produsul cel mai pur al unei gândiri analitice și separatoare. Pe el vrea să-l izgonească din teatru”[14]. Propunerea de reintegrare într-un ciclu natural și spiritual al reprezentației teatrale vizează recursul la gest și corp, corp al actorului, dar și corp al spectatorului: „Tocmai prezența corpului actorului - și oralitatea vocii sale, încărcată de energiile cuvântului rostit - și prezența corpului spectatorului, a simțurilor lui, a organismului său în care poate fi trezită o vibrație sunt cele care vor face din teatru, așa cum voia Artaud, locul privilegiat al bătăliei cu o cultură a scrisului, spațiul îngrădirilor doborâte”[15].

În acest sens, remarcăm că gestul este însărcinat cu misiunea de restaurare a unei eficacități magice. Totuși, această eficacitate nu ține cont neapărat de preferința unică fie pentru gest fie pentru cuvânt, ci ea depinde de forța de transformare în sens fenomenologic. Dacă gestul poate fi considerat drept limbaj, la fel și cuvântul reprezintă un act. Ambele au capacitatea de a crea și de a genera metamorfoze, iar eficacitatea lor se măsoară funcție de gradul de formalizare posedat. Unul dintre gânditorii cei mai apreciați în domeniul raporturilor dintre gest și cuvânt a fost Marcel Mauss care a subliniat apropierile dintre cei doi termeni plasați antagonic în contextul societăților tradiționale: „Formulele și gesturile sunt ritmate, cadențate. Nu sunt simple cuvinte și simple acte, sunt poezii, cânturi și mime. Și în unele, și în celălalte există același element colectiv: ritmul, unisonul, repetiția, împinsă uneori până la limite incredibile pentru noi. Astfel încât noțiunea de eficacitate trebuie legată de existența acestei credințe în efectul ritmurilor, adică în efectul cuvintelor și gesturilor nu naturale, ci formalizate”[16].

O problemă însemnată cu care se confruntă cercetătorii gestului se referă la dificultatea de a trasa granițe între teritoriul non-gestului de cel al gestualității pure. În acest sens, acordul stabilit punctează faptul că este nevoie mereu de un nivel de voluntarism implicat în manifestarea gestuală, în sensul că reacțiile apărute din senin, precum izbucnirea bruscă în râs sau plâns nu constituie neapărat simptomuri gestice. Faptul că oamenii gesticulează adesea atunci când se angajează în acte verbale de comunicare, sau că abordează posturi corporale în funcție de nevoia de persuasiune sau distanțare într-o situație anume îngreunează delimitarea exactă a barierelor între gest și non-gest. Cum am menționat la început, gestul este simultan văzut drept expresie și producție, tradus fiind ca o mișcare voluntară a corpului cu valențe expresive și semantice.

În istoria culturii europene, gestul a constituit un punct real de interes începând încă din Antichitate. Quintilian l-a tratat sistematic, iar importanța lui a fost recunoscută în Evul Mediu. Tratate dedicate

gestului încep să apară la începutul secolului XVII și un interes filozofic amplu se dezvoltă în Franța secolului XVIII, studiul gestului fiind apreciat pentru faptul că putea releva detalii despre natura gândului sau despre originea cuvântului, dar și pentru că putea forma o bază pentru un limbaj universal. Autorii din secolul XIX au abordat gestica prin prisma sondării naturii proceselor simbolice, animați deopotrivă de nevoia de clarificare a problemelor legate de originea limbajului. În secolul XX, gestul nu reprezintă un obiect de studiu preponderent în câmpul științelor umane, în ciuda interesului pentru comunicarea nonverbală dezvoltat o dată cu anii '50. În anii recenți, gestul a fost considerat drept relevant în incursiunile teoretice legate de cogniție, achiziția lingvistică sau procesele conversaționale. Gestul este proiectat pe fundalul rolului său în conversație, subliniindu-se aspectele sale comunicative și semiotice.

Prin gestică, oamenii uzitează un mod de expresie menit să facă vizibil ceea ce este semnificat prin rostire. De exemplu, procesul este frecvent descris prin mișcarea mâinilor ca și cum ele ar schița forme în aer, dar și prin folosirea părților corpului ca modele pentru lucruri. Cei care vorbesc pot să arate către lucruri, persoane, locații, indicând toate acestea drept referenți. Aceste expresii vizibile pot fi aplicate atât în reprezentarea realității literale, prin prezentarea unor imagini care să corespundă unor idei abstracte, cât și pentru evidențierea faptului că ideile abstracte pot fi aruncate și localizate în spațiu.

În același timp, gesturile sunt considerate drept indici invizibili pentru evidențierea etapelor succesive ale logicii sau structurii unui discurs. Mișcările ritmice simple ale mâinii marchează contrastiv informația în contextul discursiv. Într-o cuvântare narativă, gesturile sunt menite să indice legăturile logice între părțile ei componente. Pe de altă parte, un gest poate simultan să contracareze ceea ce este spus, reliefând substraturile ascunse, realitatea secundă, dincolo de cuvânt.

Uneori, cel care folosește gesturi în timp ce vorbește, o face în virtutea unei nevoi subconștiente de auto-clarificare, nu neapărat din dorința de a asigura fluidizarea comunicării și receptării de către partener a unui mesaj distinct. În acest sens, gesturile ce apar spontan, nestandardizate, nu sunt transmițătoare de informație clară receptorului, dar ele suplinesc nevoia emițătorului de a se poziționa stabil față de propriul act de comunicare. Gesturile sunt capabile să ajute acțiunea de formulare verbală, pentru că îl sprijină pe producătorul rostirii să parcurgă cu succes drumul de la ideile abstracte localizate în interiorul său la dorința de a le „vorbi".

Cercetătorii gestului insistă că nu e recomandată lansarea într-o generalizare simplistă a gesturilor și a modurilor în care ele sunt activate în cadrul conversației. Împreună cu discursul, gesturile constituie o resursă valabilă pentru construirea unor unități de acțiune, prin care o conversație prinde viață. Teoreticienii gestului sunt preocupați să decupeze proprietățile specifice ale gestului ca medium expresiv. Ele sunt o formă de acțiune fizică și pot folosi ca mijloace de reprezentare vizuală a lucrurilor, pe fundalul conversației ca proces multimedial.

Unii cercetători susțin ipoteza conform căreia se poate vorbi de o „morfologie a gesturilor"[17]. Argumentul pornește de la observația că expresiile gestuale sunt construite până la un punct dintr-un repertoriu de trăsături componente care dețin semnificații stabile și într-un grad ridicat abstractizate. Totuși, este important să fie întreprinse comparații între diverse culturi și limbaje, ele fiind capabile să releve dacă dependența între o formă gestuală și semnificația atașată rezultă dintr-o tradiție socială sau dintr-o invenție paralelă.

Economia comunicării poate să fie delimitată de circumstanțe în care gestul nu deține o valoare primă, însă el se dovedește extrem de eficient în transmiterea unor informații precise. Astfel, formulele gestuale pot fi împărtășite de către membrii unei comunități. Dacă circumstanțele ce determină ca vorbirea să fie imposibilă sau dificilă intră în sfera rutinei, atunci gestul poate fi folosit ca înlocuitor care trece rapid printr-un proces de codificare și se poate ulterior transforma într-un sistem gestual. Această ipoteză a fost demonstrată pe cale experimentală[18]. Când subiecților li s-a cerut să spună povești sau să descrie ceva exclusiv prin intermediul gesturilor, ei au fost capabili să realizeze această cerință în timpul relativ scurt al unei ședințe, prin stabilirea unui vocabular gestual stabil. Gesturile care au fost elaborate în momentul invenției, ulterior au fost supuse unui proces de abreviere și stilizare. Așadar, un moment inițial de intuiție gestuală, prin repetiție și recunoaștere din partea membrilor unei comunități, ajunge să se prezinte sub forma unui catalizator sistemic, capabil să genereze un sistem de inter-relaționare coerent și ușor de apropriat de utilizatorii săi.

În spații în care discursul nu este activ ca bază de rutină pentru desfășurarea activităților, sistemele gestuale intervin, caracterizate fiind de o eficiență considerabilă. De exemplu, în unele ordine monastice europene, în care rostirea este interzisă pe motive religioase, în situații cotidiene, este permis totuși recursul la un vocabular oficial de gesturi esențiale. Cele mai complexe versiuni ale unor asemenea sisteme se regăsesc chiar și la comunitățile de australieni aborigeni, în cadrul cărora se obișnuiește ca femeile să înceteze să vorbească pentru perioade extinse de timp, uneori chiar pentru mai mult de un an. Între femeile acestei societăți circulă însă limbaje alternative de semne deosebit de plurivalente care îndeplinesc toate funcțiile limbajului vorbit.

Să aducem câteva precizări pe marginea dinamicii dintre *reprezentare* și *reprezentație*, pornind de la premisa că gestul nu poate deveni *gest teatral*, decât în măsura în care este plasat fie într-o tradiție livrescă, fie în

orizontul manifestărilor scenice. Perechea conceptuală *reprezentare/ reprezentație* reflectă, în înțelegerea modernă a fenomenului de teatru, această pendulare teoretică neobosită între teatrul ca text și teatrul ca spectacol. Conceptul de *reprezentare* a constituit un prim câmp de atracție magnetică pentru teoreticienii dramei, iar din perspectivă cultural-ierarhică, el se găsește pe o poziție privilegiată în raport cu cel de *reprezentație.* Întreaga istorie a teatrului este permanent marcată de tensiunea dintre spațiul textului și spațiul în care acest text este propulsat, nenumărate argumente fiind elaborate pentru a justifica fie întâietatea textului, în dauna spectacolului, fie integritatea celui din urmă, inalienabilă și creatoare.

Legitimarea artei dramatice în tradiția literară a reprezentat o etapă esențială a istoriei gestului în teatru. Dacă uneori acest conținut-*reprezentare* este lăudat pentru virtuțile lui etice, pe de altă parte, transformarea lui în vizibil prin *reprezentație* este adesea întâmpinată cu scepticism și ironie. De exemplu, Coleridge protestează împotriva deformațiilor suferite de „traducerea" scenică a textului dramatic și își expune deschis oroarea și dezgustul în fața a ceea ce el percepe drept vulgarizare a unui conținut moral sofisticat și estetic ce caracterizează marile capodopere ale dramaturgiei. Reprezentația nu este considerată decât sub unghi negativ, de antipatie, de respingere categorică, deoarece ea îi neagă spectatorului plăcerea intimă de descifrare a conținutului original prin exhibarea mult prea evidentă și grotescă a resorturilor tragice sau comice. „Arta actorului" nu este deloc apreciată de către poet, ea fiind excesiv tributară unor convenții caraghioase, exagerate sau ridicole de interpretare și joc. Totuși, reprezentația conține potențialul de a se dovedi o forță pozitivă pentru audiență. Ca formă de artă, consideră Coleridge, dramaturgia are mai mult potențial decât poezia pentru faptul că punerea ei în scenă îi conferă actualitate, ca și cum ar fi o nouă specie a experienței reale.

Cuvântul dincolo și dincoace de aparențe se constituie într-un alt subcapitol al acestei prime părți. În acest sens, este invocată figura lui Keir Elam care consideră că *teatrul* subsumează o serie de fenomene complexe asociate cu tranzacția actor-spectator, mai precis, cu producția și comunicarea mesajului prin spectacol și sistemele care îl alimentează. Pe de altă parte, *drama* se constituie într-un mod de ficțiune proiectat pentru reprezentarea scenică și construită conform unor convenții dramatice particulare. Martin Esslin plasează teatrul în contextul altor concepte, precum jocul, ritualul și spectacolul, cu scopul de a identifica calitatea-cheie a teatrului.

Pe linia vizionară a lui Nietzsche și în contextul unei critici a naturalismului, regăsim figura lui Artaud, ale cărui reflecții ne ajută de asemenea la descifrarea rolului catalizator pe care gestul îl are în medierea și crearea de sens în reprezentație. Artaud este cât se poate de transparent atunci când militează pentru o anihilare cvasi-totală a cuvântului din cadrul exercițiului teatral, susținând că locul dialogului se află în cărți, nu pe scenă. Dialogului, Artaud îi opune poezia, care are un spirit anarhic și care are menirea de a chestiona fundamentele aparent obiective ale obiectelor și formelor naturale. Acest tip de poezie nu e neapărat verbală, cât mai degrabă spațială. Spațialitatea introdusă prin acțiuni gestuale este valorizată pozitiv, prin contrast cu spațialitatea demodată a trucurilor de decor ale teatrului burghez, atât de vehement condamnat de către Artaud.

În relația dintre logos-spațiu-timp pe care o invocăm la finalul primei părți a lucrării, vom aduce precizări legate de un aspect proeminent al spectacolului, mai precis, cel al *prezenței* actorului pe scenă. Joseph Chaikin, în volumul *Prezența actorului* apărut în 1972 declară că prezența este „o calitate oferită unora și absentă la alții"[19], în sensul că doar unii actori se nasc cu darul de a actualiza momentul textual al piesei. Cu toate acestea, prezența rezultă și dintr-un comportament particular al actorului, deoarece acesta „își oferă vocea și corpul unui material care a fost pe deplin înțeles și înzestrat cu semnificație: adică, înainte de a se îmbarca la drumul său ca actor, el a ajuns la un acord plin de semnificații cu principalele intenții ale textului. În acest act de echilibrare a abandonului și a controlului, a inteligenței și a inocenței, constă reprezentația lui remarcabilă".[20]

Michael Vanden Heuvel sugerează că se poate detecta o concordanță între prezența actorului și ideea că există ceva mai larg și abstract, un ideal al Prezenței. Potențialul ideatic al prezenței constă în capacitatea actorului de a capta și de a reprezenta spontan totalitatea realului, făcându-l accesibil spectatorului. Reușind să înțeleagă nivelurile intuitive de profunzime ale ființei și să creeze și exprime astfel captarea realității, actorul devine paradigma sinelui autentic ideal[21]. Abilitatea celui care joacă rezidă într-o combinație de tehnici fizice și iluzia generată de acesta, iar corpul disciplinat posedă o aură ce nu va rămâne nesesizată de către audiență.

De la aceste remarci concentrate cu precădere asupra relației dintre text și reprezentarea scenică, să trecem la nuanțarea problematicii gestuale în relație cu concepte precum cel de mișcare, corporalitate, dar și cu cele derivate din istoria tradițiilor teatrale, precum cel de realism și teatralitate. În plus, gestul va fi acompaniat de reflecții pe marginea *gestus*-ului brechtian, dar și a implicațiilor pe care teoriile lui Brecht le instituie pentru producția ulterioară de teatru.

Teatrul interacționează cu tendințele, preceptele, canonul cultural al unei perioade istorice și alege deliberat sau neintenționat să se plaseze într-un raport de complementaritate sau de opoziție față de acestea. Pentru Jan Bremmer și Herman Roodenburg, corpul uman poate fi investigat similar cu un document istoric. Mai mult, merită subliniată tradiția retoricii romane clasice care oferă abundent lămuriri despre gesturile

adecvate de persuasiune, aruncând lumină asupra raporturilor dintre sfera oratoriei și cea a teatrului. Potrivit lui Fritz Graf, este necesar pentru cercetător ca acesta să pornească de la faptul că în antrenamentul retoric, nu doar invenția, compoziția și stilul erau predate, ci și *actio* sau *hupokrisis* – referindu-se la felul de redare a discursului, incluzând aparatul de gesturi potrivite[22]. Mai mult, oratorul trebuia să fie înzestrat nu doar cu calitățile avocatului, filozofului sau poetului, ci trebuia să se apropie cât mai mult posibil de actorul de teatru.

Din textele lui Quintilian despre gest și retorică, se desprinde o trăsătură crucială: gesturile retorilor erau la fel de convenționale ca cele ale actorilor, de aceea rămâne dificil de trasat o demarcație precisă între cele două categorii. Trecând de la Antichitate la epoca Renașterii, discuția despre gest capătă valențe noi influențate de tratatele la modă despre curteanul ideal și posturile elegante ale acestuia. Renașterea a fost martora unei creșteri vizibile de interes, pe de o parte, pentru vocabularul limbajului gestual (exemplificat prin tentativa lui Bonifacio de a compila un dicționar istoric), pe de altă parte, pentru „gramatica" acestuia (în sensul stabilirii regulilor exprimării corecte) și a dialectelor ei diverse.

De la perspectiva culturală asupra gestului, trecem la subcapitolul următor, organizat în jurul ramificațiilor semiotice ale gestului și procesului teatral. Semnele iconice, deictice și simbolice care îndeplinesc funcția de relaționare între semnificanți și semnificați vor fi abordate în cadrul acestuia. De la semiotica aplicată limbajului teatral și implicit gestului, vom continua să punctăm interacțiunea acestuia cu conceptele de mișcare și ritual, insistând mai ales asupra viziunii artaudiene. Gestul, mișcarea, ritualul sunt incluse într-o triadă cu potențial crucial de descătușare a unei arte copleșite de propria tradiție, de propria teatralitate. Dacă spațiul fix sau semi-fix are în mod tradițional legături strânse cu codurile picturale, spațiul informal se referă în mod direct la cel mai dinamic aspect al discursului teatral, anume mișcarea corpului pe scenă. Componentele kinetice ale mișcării scenice, gesturile, expresiile faciale, posturile intră așadar în atenție. În special gestul este valorizat ca element teatral suprem, în defavoarea limbajului chiar. Artaud a visat la un „limbaj teatral pur" eliberat de tirania discursului verbal.

Regizorul rus Vsevolod Meyerhold a dezvoltat un sistem de joc bazat pe premisa că „orice artă este organizarea materialului" și în particular în teatru, actorul este „în același timp materialul și organizatorul acestuia"[23]. El a propus termenul de „biomecanică" așa cum se aplică la arta actorului și l-a folosit în principal ca instrument de predare sau ca mijloc de atingere a unui scop. Meyerhold a antrenat trupa sa de actori printr-o varietate de exerciții și strategii fizice menite să consolideze echilibrul, controlul și abilitatea expresivă ca instrument de a juca. Convingerea acestuia era că arta nu reprezintă o imitație a vieții ci a adevărului dramatic din aceasta. În viziunea lui, arta trebuie să fie un proces conștient, iar actorul este responsabil să facă alegeri referitoare la modul prin care intenția lui poate fi optim reprezentată. Actorul este în același timp organizatorul materialului și materialul însuși. Pentru Meyerhold, corpul este o mașină, iar actorul, un mașinist.

Tehnica dezvoltată de Mihail Cehov, un alt elev al lui Stanislavski, este concentrată la rândul ei pe reglarea raporturilor dintre emoție, intenție și execuție fizică pe care actorul trebuie să o stăpânească, în vederea coagulării personajului verosimil și vibrant. Dar în timp ce Meyerhold investește în conceptul de „biomecanică", Cehov nuanțează gândirea despre suflet, spirit, senzație și corp și modurile în care acestea se informează reciproc. De aceea, pentru el, gestul este fundamental un gest psihologic, iar inima actorului este capabilă să gândească, astfel încât granițele dintre rațiune și sentiment pot fi eludate. Alteori, mișcarea este invizibilă și penetrează direct sufletul spectatorului, precum în cazul senzațiilor care traversează scena. Dar ea este totuși mișcare, chiar dacă actorul nu se mișcă în mod vizibil. Asta se întâmplă pentru că în fiecare moment actorul „radiază". Când stă, actorul nu este o statuie imobilă, ci el dă viață acelei forme. Actorul trăiește spațiul, iar pauzele sunt încărcate cu impulsuri imaginative mai bogate decât orice ar putea fi redat de memorie.

Figurile inovatoare ale modernității în teatru au criticat teatralitatea excesivă și convenționalitatea scenică. În opoziție, sunt reliefate proprietățile eliberatoare ale unui teatru gestual care să amintească de impactul ritualului, atât asupra producătorilor, cât și asupra receptorilor..Dacă în ritual ne confruntăm cu o fixitate de semne care poate fi duplicată și repetată, în teatru avem de a face cu o examinare deschisă a semnelor ce își păstrează distanța față de ritual în ireversibilele fracturi ale istoriei.

De la mișcare și ritual, vom porni mai departe în investigarea gestului pe fundalul doctrinelor de realism și teatralitate care au bântuit polemicile moderne ce au inclus subiectul gestului. În acest sens, ne vom referi la Gordon Craig, adept al teatrului de esență regizorală și preocupat de demolarea dogmei teatrului pur literar. Teatralitatea pură constituie miza supremă în viziunea lui Craig. În acest punct, menționăm și critica teatrului bazat pe principii aristotelice ce a rămas celebră în formulările lui Artaud. Spre deosebire de Brecht, Artaud nu s-a considerat niciodată pe deplin un „anti-aristotelician". Mai degrabă, tradiția de care a vrut să se distanțeze era tradiția teatrală modernă care s-a dezvoltat în Occident începând cu Renașterea, un teatru condamnat mai ales din cauză că era *psihologic*. În *Poetica*, Aristotel este inechivoc atunci când insistă că nu personajul, ci acțiunea articulată într-un scenariu narativ este elementul decisiv în tragedie.

Artaud nu își propune să elimine sau să abandoneze total reprezentarea în favoarea reprezentației. Totuși, el insistă că „ceea ce e reprezentat" nu mai poate domina practica teatrală. Această dominație, a cărei justificare teoretică pornește de la Aristotel, atrage după sine ridicarea personajului și a reprezentării sale la statutul de obiect teatral predominant. Deși acest focus asupra personajului tinde să definească teatrul post-Reformă în Occident, el este la fel de alienant atât pentru adeptul lui Aristotel cât și pentru Artaud. În ciuda atacului asupra discursului verbal, Artaud nu visează să excludă limbajul ca atare din teatru, ci mai mult, să îi redea capacitatea de a semnifica, pe scurt, virtualitatea. Pentru a reuși, tirania mesajului trebuie suplinită printr-un limbaj de semnificare: un limbaj, mai presus de toate al gestului, intonației, atitudinii și mișcării, dar fără un mesaj identificabil sau scop vizibil.

Partea a doua continuă cu lămurirea problemelor iscate în jurul gesticii raportată la sfera corporalității. Schimburile de semnificații între gest și corporalitate se înscriu, la rândul lor, într-un circuit al istoriei ideilor despre corp în Europa modernă, de o amplitudine consistentă. Între secolele XVII – XVIII, istoricii de artă și ai teatrului au reliefat conceptul de „elocvență a corpului", pe fundalul dictonului de „imitare a naturii"[24]. Această imitare a naturii însemna, mai precis, studiul și reprezentarea pasiunilor sufletului, ca justificare pentru existența și finalitatea artei.

O contribuție faimoasă în ceea ce privește istoricitatea simbolismului gestual este adusă de sociologul Norbert Elias care a argumentat că, la începutul Europei moderne, s-a conturat o inhibiție graduală a impulsurilor corporale, accentuându-se un sentiment de rușine cu privire la funcțiile fizice și articulându-se o grijă intensificată de a stăpâni sau înfrâna expresia emoției. Această interdependență dintre corp și mecanismele sociale va fi abordată și de către Brecht în viziunea sa critică asupra artei actorului, în general, și a gesticii, în particular.

George Banu explică în volumul său *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, cum actorul brookian aspiră la depășirea cotidianului, prin intermediul unui corp în aparență obișnuit, dar încărcat de energie. Excepția este evitată cu îndârjire de către regizor, deoarece ea ar trăda intenția de a înfățișa un model exemplar al cărei efect ultim ar consta în alienarea spectatorului. Corporalitatea se răsfrânge și asupra discuției pe marginea figurii lui Robert Wilson și a preferinței acestuia pentru exprimarea prin dans. Reprezentând arta cea mai corporală dintre toate artele, dansul, prin principiul de „întrupare", se dovedește o alternativă sigură pentru combaterea și substituirea direcției mimetice în teatru. Principiul dansului influențează toate elementele pe care le folosește și nici unul dintre acestea nu este vreodată static. Lumea mișcătoare propusă de Wilson este caracterizată printr-o corporalitate dominantă, într-o viziune care privilegiază artificialul și căutarea riguroasă a gestului potrivit, în dauna unui natural psihologic care să faciliteze rapid identificarea emoțională a spectatorului cu ceea ce i se redă în fața ochilor.

Modelul actorului oriental este și de această dată luat ca referință pentru explicitarea diferențelor în cazul actorului european. Supunerea corpului unor exerciții riguroase este datoria inițială a actorului oriental, deoarece, în reprezentație, el trebuie să fie capabil să producă expresii ce nu vor părea niciodată naturale. Așadar, travaliul ia o direcție opusă celei occidentale, care, adesea, urmărește prin antrenament o perfecționare a mijloacelor expresive pentru redarea fidelă a prototipului real ce stă la baza personajului. *Corpul psihologic* al actorului european în tradiția naturalistă se *opune corpului* artistic al actorului oriental. .Corporalitatea este acel element al limbajului teatral care îngăduie răspândirea unor profunzimi conceptuale de sorginte socială. La Augusto Boal, meditația asupra gestului și corpului actorului ocupă un prim plan în proiectul său teatral intitulat *Cunoașterea corpului*. Ca mediator principal al dinamicii dintre idee și corporalizarea ei, gestul lui Boal se înscrie pe linia *gestus*-ului brechtian. El are ca scop declanșarea conștientizării, de partea celor oprimați, cu privire la „alienarea musculară"[25] impusă corpului prin diverse aspecte.

Thomas Richards, în volumul *Munca cu Grotowski asupra acțiunilor fizice* clarifică o serie de aspecte referitoare la concepția acestuia despre corpul ca entitate statică, adesea rigidă și corporalitatea ca expresie fizică, procesul activ de creare a impresiei de „viu" în reprezentație. Pentru Grotowski, cel care prima era gestul interior, și doar de la acesta actorul putea ajunge la executarea gestului exterior cel mai reușit și expresiv în situația cerută de piesă sau regizor. Orice recurgere la gesturi moștenite anterior de la o școală de teatru sau prin obișnuința vizuală cu stereotipurile corporale sunt amendate și înlăturate din poetica sa profund racordată la problemele de esență ale gestualității.

Cea de a doua parte a lucrării se încheie cu un subcapitol dedicat *gestus*-ului și principiilor distanțării. În volumul *Rațiunea gesturilor în Occidentul medieval* de Jean-Claude Schmitt, se arată că folosirea și istoria cuvântului *gestus* nu au fost niciodată arbitrare. Semnificația acestuia s-a dovedit a fi variabilă: pe de o parte, cuvântul *gestus* era menit să indice un gest specific, însă pe de altă parte el se putea referi la o gamă variată de mișcări și atitudini ce priveau corpul în întregime.

Gestus-ul lui Brecht punctează dezideratul ca gesturile actorului să se reunească într-o entitate – *martor,* iar felul de a juca să pară o *citare* a evenimentelor, mai mult decât o recreare iluzionistică a lor. Gesturile nu trebuiau să apară ca fiind naturale și spontane, ca și cum ar fi fost manifestări inconștiente ale sentimentelor interioare, ci Brecht recomanda ca ele să fie artificiale și stilizate, precum convențiile simbolice folosite în teatrul

oriental. *Gestus*-ul se traduce ca modalitate de abordare a personajului sau a unei scene din exterior, mai degrabă decât prin concentrarea pe dimensiunea psihologică a personajului sau a scenei. Brecht și-a dorit să surprindă expresia clară și concretă a comportamentului social al oamenilor unii față de alții, în consecință, mută emfaza de pe viața interioară a personajelor pe felul în care ele interacționează între ele. Brecht nu a dorit să își alieneze audiența, ci să o determine să perceapă critic și clar, oricât de subtil ilustrat ar fi fost el, *gestus*-ul unei scene care să codifice relațiile sociale fundamentale ale personajelor dintr-un spațiu, timp și circumstanțe particulare. În același timp, *gestus*-ul este capabil să de-familiarizeze familiarul, generând astfel efectul de înstrăinare. Brecht și-a dorit ca actorii să execute gesturi simple, curate, lucide și concrete, cu convingerea că familiarul avea capacitatea de a ucide vitalitatea din experiența trăită. Atât în viață cât și în teatru.

Brecht observă două probleme majore în preferințele dramatice ale lui Aristotel. Practicile dramatice bazate pe Aristotel îl conduc pe spectator către ideea că suferința umană este o dimensiune inevitabilă a condiției umane. În contrast, teatrul epic prezintă suferința drept ceva ce poate fi reformat prin procesul de transformare socială a instituțiilor politice. În al doilea rând, Brecht critică afirmațiile lui Aristotel legate de identificarea audienței cu eroul tragic și stările lui emoționale. Teatrul lui Brecht își propune să prevină apariția „empatiei" (*Einfühlung*) sau a identificării emoționale cu personajul. Pentru el, aceste răspunsuri acționează ca bariere ale reflecției critice pe marginea dimensiunii sociale a tragediei, căci spectatorul înțelege reprezentația prin ochii eroului și pierde din vedere imaginea de ansamblu, a temelor sociale prezente în piesă.

Pornind de la lectura textului și trecând prin teatralizare, se poate detecta o oscilație continuă între substanța textuală și trupul viu al omului-actor, ceea ce alimentează dificultatea de conceptualizare a noțiunii de „personaj". Ca ființă de ficțiune și simultan, ca ființă vie, personajul capătă statutul unei existențe duble, căci el este în același timp subiectul unui discurs ficțional, dar și al unei ființe reale și concrete, a actorului.

Pentru Dodin, termenul de repetiție poate fi înlocuit cu cel de „încercare" (*proba)*, un concept fluid ce desemnează repetițiile ca elemente constitutive ale unui spațiu deschis, ale unei „zone de libertate"[26], în care totul este posibil și nimic nu este încarcerat în forme nemișcate și rigide. Teatralizarea mizează pe un efect de simplitate și lipsă de efort (în ciuda orelor nenumărate depuse de colectiv), generând un *trompe l'oeil*, care preface în artistic tot ceea ce e firesc, direct și simplu. Această transformare pretinde din partea actorilor un control complet asupra calităților lor vocale, asupra gesticii și mișcării, precum și o atenție desăvârșită la fiecare dintre partenerii de joc și la ritmul de ansamblu al trupei.

Potrivit concepției lui Dodin, există două feluri de abordare a textului dramatic, mai precis: „[...] ori te concentrezi asupra prezentării lui, ori te cufunzi în explorarea lui. Prima variantă conduce, în cele mai fericite cazuri, la un spectacol de bună calitate. A doua înseamnă nașterea unei *realități noi*"[27]. Testarea corpului în spațiu, sau corpul testând spațialitatea, poate fi considerat un pilon fundamental al repetiției, ca medium de descătușare a energiilor, dar și de modelare și aplicare a viziunii regizorale. Mulți regizori subliniază importanța evitării mecanicizării intervalului de repetiție, și recomandă evitarea căderii în mecanic, pentru că repetiția trebuie să se mențină organică, oglindind organicitatea vieții, pe care încearcă să o fixeze.

Respingerea rolului de către Living Theater este explicată de către Monique Borie ca tentativă de a alia metaforele unei viziuni-limită asupra actorului proclamat drept magician. Abandonarea lecturii personajului este suplinită prin alcătuirea unui repertoriu de exerciții și elaborarea unor tehnici ale corpului puse la baza unui travaliu pregătitor, în cadrul căruia exercițiile aveau valoare de inițiere. Living Theater a manifestat pregnant preferința pentru o reprezentație care să pună în evidență în primul rând corpul actorului în efectul său de „prezență". Prezență mai degrabă decât prezentare. Observăm așadar continuitățile de idei între teorie și practică pe tărâmul dezideratului de prezență în teatru.

Între actor și personajul său are loc perpetuu un schimb identitar și afectiv, în sensul în care fiecare proiectează asupra celuilalt ceva din esența proprie, astfel încât uneori, spectatorul are impresia că asistă efectiv la acest schimb. În pedagogia elaborată de Lecoq, explicit indicată ca atare, se pornește inițial de la căutarea unui joc tăcut psihologic, pe fondul unei stări neutre, de calm și de curiozitate. Această stare înlesnește eventualitatea de descoperire a dinamicilor naturii, în elementele, materiile, animalele, culorile, luminile, sunetele și cuvintele ei. Aceasta este etapa tehnică, bazată pe analiza mișcărilor ce acompaniază temele de improvizație, dar și etapa exercițiilor pregătitoare pentru corp, ce includ pregărirea corporală și vocală, acrobația dramatică și analiza acțiunilor fizice. Cea de-a doua parte aduce în prim plan studiul limbajului gesturilor. Această etapă pregătește explorarea de mai târziu a diferitelor teritorii dramatice, în relația lor și „în aderarea lor la *fondul poetic comun*"[28]. Lecoq nu este interesat să perpetueze o înțelegere degradată de formă și sens, ci militează pentru o accepțiune a mimei ca fenomen misterios, ascuns, interiorizat, marcă a artistului autentic.

Pentru Brook, este esențial ca actorii să aibă capacitatea de modificare a distanței între personalitățile lor reale și personajele interpretate, în sensul evitării unei poziționări unice, considerată drept prea rigidă. O problemă frecventă în cazul actorilor, atunci când li se cere să improvizeze un segment exact de acțiune sau sentiment, este că ei recurg la reprezentarea simbolică, mai degrabă decât să se concentreze asupra unor acțiuni

concrete, presupunând că cei care privesc sunt capabili să descifreze simbolurile în același fel ca actorii. Dar acest lucru este de cele mai multe ori imposibil. Astfel că, Grotowski recomandă înlocuirea simbolurilor cu acțiuni. Grotowski atacă ceea ce el numește „actorul-turist", adică cineva care circulă fără să aibă vreun scop, fără rădăcini, o persoană care se deplasează dintr-un loc în altul în mod superficial. La fel, un artist poate lucra „turistic": fiind dependent de energia unei prime improvizații, el nu mai are răbdare să lucreze asupra structurii.

Analiza din partea a treia se continuă prin explorarea dificultăților întâmpinate de către actor în degajarea unui efect de autenticitate, chiar dacă personajul este atent construit. Redarea mecanică, stereotipică, procedeele exterioare sau noțiunea de „interpretare" sunt egal detestate de către Stanislavski. În viziunea lui, rolul nu se construiește cu procedee deja elaborate, ci el se naște din reacțiile provenite din interiorul actorului, pus față în față cu situația care trebuie jucată. Implicarea totală a actorului, în identificarea subiectivității sale cu esența personajului reprezintă unul dintre pilonii artei actorului potrivit viziunii stanislavskiene. Interpretul este instruit în sensul stăpânirii unei tehnici de stimulare a subconștientului. Stanislavski intuiește distanța dintre conștient și subconștient propunând psihotehnica, unde acțiunea fizică poate antrena subconștientul în procesul de creație.

În gândirea sa despre teatru, Meyerhold deplasează accentul mai mult pe autenticitatea teatralității decât pe veridicul subiectivității interpretative. Un autentic teatral implică chiar și o suprimare cvasi-totală a subconștientului, iar accentul cade pe joc, echivalat cu biomecanica. Actorul este plasat în rolul unei „mașini conștiente", capabile și menite să testeze toate posibilitățile. Meyerhold direcționează o orientare a artei actorului dincolo de principiul stanislavskian al autenticității trăirii, în zona unui teatru deliberat, artistic, stilizat, întemeiat pe o bază valorică ce exclude intruziunea afectelor individuale.

Credința în *actorul sfânt* și într-un *teatru ascetic* au rămas celebre în legătură cu gândirea lui Grotowski. Pentru el, autenticitatea spectacolului se traduce printr-un teatru ce se desfășoară doar între actori și public, iar celelalte elemente, precum cele vizuale, auditive, muzicale sunt în mod necesar construite prin mijloacele corpului actorului și ale vocii sale. Thomas Richards își amintește că actorii care au lucrat cu Grotowski au realizat că nu trebuie să se îngrijoreze excesiv pentru emoțiile care îi guvernează, deoarece cheia acțiunilor fizice rezidă în procesul corporal. Mai mult, grija lor este de a lucra cu răbdare asupra unor structuri individuale, pe care să fie capabili să le repete, indiferent de emoțiile resimțite în acel moment, și fără ca această emoție nouă să destabilizeze structura gestuală și efectul asurpra privitorului.

Polemica asupra metodelor sau alegerilor stilistice nu este una fundamentală pentru un regizor ca Dodin. El nu problematizează excesiv categorii estetice precum naturalismul sau realismul, preferând să accentueze mai degrabă aspectul de energie care validează reprezentația. Autenticitatea provine din *energia* spectacolului, ea nefiind dependentă de trăsături formal-stilistice ale spectacolului, în dauna temei sau a conținutului. Cu alte cuvinte, ceva este «autentic» dacă este trăit în acel moment și jucat exact așa cum este trăit. Maria Șevțova propune o înțelegere a viziunii lui Dodin prin prisma filosofiei existențialiste care instituie o distincție între ființă și devenire, între *a fi* și *a deveni*. Procesul de improvizație propus de Dodin, în scopul autenticității jocului, se aseamănă cu o cercetare asupra potențialului, asupra a ceea ce poate deveni. Importanța repetării gestului, de te juca puțin cu el înainte de a fi definitiv abandonat, dacă este cazul, este de asemenea subliniată de către Mihail Cehov. Cu fiecare radiație succesivă, gestul devine mai puternic și trezește valori psihologice mai intense în voce și corp. Corpul și vocea actorului, precum paleta diversificat colorată a unui pictor, trebuie să conțină o gamă largă de valori psihologice. Sarcina actorului nu este de a simți, ci de a exprima și de a incarna toate aspectele personajului în context teatral. Cehov nu a intenționat niciodată ca „gesturile psihologice" să fie reprezentate pe scenă. Ca orice altă tehnică, este concepută pentru a elibera actorul de constrângeri și pentru a înlesni un joc strălucitor și inspirator. Nu este un substitut pentru talent, dar, ca orice tehnică, trebuie întrebuințată pentru a permite talentului să se răsfrângă în reprezentație.

De la personaj și autenticitate, analiza se răsfrânge asupra compartimentelor de joc și antrenament. Pentru Lev Dodin, de la bun început, este esențială înțelegerea antrenamentului fizic „ca pe o pregătire a inimii și a sistemului nervos"[29], și în nici un caz strict ca o pregătire ce acumulează rezultate imediate și tangibile. Nu se poate vorbi de o autonomie a programului de pregătire fizică, fără ca acesta să fie racordat la universul interior de simțire al artistului. Mai mult, relaționarea între actori este deosebit de prețioasă și ea capătă atât accente de ordin corporal, cât și de ordin afectiv, altfel spus, comunicarea actorilor prin mișcări și gesturi este incontestabil susținută de un schimb permanent de energie intelectuală și psihologică între aceștia.

Definiția actorului „care se mișcă bine" se referă la realitatea potrivit căreia actorul este capabil să trăiască la maximă intensitate fiecare secundă a rolului, când brațul este întins în direcția bună, iar inflexiunile vocii și direcția privirii acompaniază coerent și expresiv mișcările corporale. Dodin susține că o prezență scenică formidabilă nu este fondată pe un dat natural de talent, talentul singur nefiind suficient pentru poziționarea psiho-fizică corectă a actorului pe scenă.

Pentru Stanislavski, antrenarea corpului este o condiție suverană a practicii artistice, căci doar printr-o decontaminare de formulele stereotip moștenite de

la teatrul de operă sau balet se poate discuta despre un angajament autentic în dezvoltarea rolului. Antrenamentul nu este o practică adițională, înlocuibilă, ci o dimensiune intim legată de configurarea unui rol, responsabilă pentru sudarea veritabilă a conținutului interior de expresia materială exterioară.

În contextul antrenamentului și autenticității de joc, se remarcă și pedagogia lui Jacques Lecoq, preocupat de modelarea unui „corp poetic" al actorului. Analizând mișcărilor corpului omenesc, Lecoq identifică trei poziții dramatice fundamentale: *a fi împreună, a fi pentru, a fi contra.* Dificultatea pedagogică stă în a avea ochiul suficient exersat pentru a discerne, în diferitele gesturi propuse, ceea ce ține de gestul explicativ, de gestul formalizat sau de gestul poetic just. Puțin câte puțin, elevii înșiși ajung să aibă o privire, percepție subtilă a nuanțelor gesturilor. În realitate, publicul ar trebui să aibă aceeași percepție, aceeași privire, el ar descoperi atunci bogății necunoscute.

În munca sa cu actorii, Grotowski acordă atenție particulară conceptului de „organicitate". Dacă pentru Stanislavski „organicitatea" se referea la legile naturale ale vieții „normale", în termeni de structură și compoziție, vizibile în realitate și traduse prin mijloace specifice teatrului pe scenă, pentru Grotowski, conceptul ia o coloratură aparte. În cazul lui, acesta descrie mai degrabă o potențialitate conținută într-o suită de impulsuri, aproape transfigurată într-un curent cvasi-biologic care pornește din „interior" și se împlinește printr-o acțiune exterioară precisă. Așadar, prioritatea nu este acordată gesturilor și mișcărilor vizibile, ci stimulării adecvate a autenticului impulsului, rezident în forul interior al actorului. Mai mult, stimularea impulsurilor se referă mai ales la ochi și la expresia facială, deci la periferia corporală. Pentru Grotowski, impulsul necesită un efort mental substanțial din partea actorului, nu este deloc ușor să fie detectat și nu devine vizibil decât în clipa în care se transformă efectiv într-o acțiune, oricât de măruntă ar fi.

Meyerhold a utilizat nemișcarea ca transă pentru ca membrii din audiență să se simtă ca și cum personajele le-ar fi vorbit direct și puteau să fie acut conștienți de cele mai mici schimbări în expresie, intuind emoțiile ascunse. Regizori și actori care au lucrat în stilul expresionist au folosit de asemenea nemișcarea pentru a abstractiza arta actorului. În timp ce actorii naturaliști foloseau gesturi și expresii faciale pentru a conferi reprezentației iluzia de realitate, actorul expresionist selecta și esențializa poziții și gesturi pentru a proiecta stări profund emoționale.

Aspectele reliefate anterior ne conduc către ideea fundamentală a teatrului ca viață și proces continuu. Instinctul pentru investigarea continuă ce caracterizează un teatru autentic l-a obsedat pe Lev Dodin, căci el aduce numeroase argumente în favoarea nestatorniciei, flexibilității de abordare intelectual-psihică a personajului și piesei, în ciuda pericolului intrinsec de teamă, confuzie, sentiment de pierdere a reperului pe care actorul îl poate resimți în momentul în care se angajează într-o asemenea călătorie. Gesturile luate de-a gata din repertoriul învățat într-o școală nu sunt gesturi vitale, ci gesturi care alienează corpul actorului de interioritatea lui, dar și spectatorul de actorul însuși.

Pentru Artaud, teatrul ca aventură și călătorie este destinat să inspire simbolic o renaștere spirituală a omului contemporan, asaltat de o cultură materialistă, îndepărtată de sacru și de ritual. Așadar, teatrul este chemat nu doar să imite procese ale realului, ci să decodifice straturile obscure ale acestuia, să integreze înțelegerea individului într-una cuprinzătoare, tributară legilor naturii și ritmului vieții. Artaud a fost radical în comunicarea unei atenționări și obligații a teatrului de a racorda privitorul la ciclul natural al vieții.

Teatrul ca experiență colectivă este subcapitolul ce încheie partea a treia a lucrării. În volumul dedicat lui Dodin al Mariei Șevțova, aceasta își amintește cum Lev Dodin a insistat mereu asupra anihilării unei ierarhii clasicizante între personajul central și restul personajelor implicate în acțiunea unei piese. Atât personajele, cât și actorii care le-au interpretat, au fost cu toții supuși unei viziuni democratizante a regizorului, preocupat permanent să nu distrugă magia interpretării și a experienței colective a reprezentației, prin amenințarea echilibrului pe care privilegierea unui erou, sau eroine, a unui actor, sau actrițe, ar fi putut-o stârni.

Pentru actorii săi, Brook propune drept coordonate principale exercițiile și lucrul în comun. Alegerea acestei strategii de muncă cu actorii se face datorită conștientizării faptului că pe scenă, în timpul spectacolului, relația dintre personaje este fundamentală, și ea trebuie să apară drept una fluidă și dinamică, doar așa putând da naștere unui sentiment de viață concentrată. Teatrul său dorește să se dezbare de surplus material, de tot ceea ce a fost preluat ca gest mecanizat, automatic. Teatrul lui Brook este un teatru condensat ce privilegiază relația dintre actori și public, precum și relația între spectacol și locul reprezentației.

.În cazul lui Brecht, experiența colectivă îi proulsează pe participanți într-un orizont activ de gândire critică, asumată în moduri specifice de către fiecare parte: actorului brechtian i se propun punctual strategii de joc, iar privitorului i se cere să își asume responsabilitatea pentru percepțiile și gândurile care îl copleșesc în momentul în care este confruntat cu o reprezentare non-naturalistă și non-mimetică. Arta teatrului se revelează drept o artă a relației, o artă care relaționează, care dinamizează posturi istorice statice.

În concluzie, susținem că nu se poate concepe o analiză serioasă a artei actorului fără a acorda atenția cuvenită coordonatelor teoretice pe care se desfășoară studiul gestului, în ipostaza de creator și mediator de sens în procesul de teatru.

Note:

1. Patrice Pavis, Christine Shantz, *Dictionary of the Theater: terms, concepts and analysis* (Toronto: University of Toronto Press, 1998), 162.
2. Ibid.
3. Ibid., 163.
4. André Leroi-Gourhan, *Gestul și cuvântul* , vol. II, „Memoria și ritualurile", trad. de Maria Berza, prefață de Dan Cruceru, (București: Meridiane, 1983), 136.
5. Ibid.
6. Jean-Claude Schmitt, *Rațiunea gesturilor în Occidentul medieval*, trad. de Doina Marian, prefață de Alexandru Duțu, (București: Meridiane, 1998), 24. Exemple în Evul Mediu: seniorul primește în mâinile sale omagiul vasalului său, episcopul pune mâna pe capul plecat al unui preot.
7. Jean-Claude Schmitt precizează însă că existau gesturi ce nu intrau sub incidența acestui antagonism, ca de exemplu: gesturile dansului, transei, extazului mistic, nu întotdeauna ușor de deosebit de convulsiile diabolice. Toate acestea erau reunite sub termenul *gesta* (fapte și gesturi). Spre deosebire de *gestus* și dimensiunea lui „orizontală", ca factor al relațiilor sociale, gesta poartă o dimensiune „verticală", descriind relații între oamenii care gesticulează și puterile invizibile ce scapă voinței lor. Aceste puteri sunt de ordin supranatural și ele sunt receptate drept pozitive, dacă gesturile apar conforme cu voința lui Dumnezeu sau negative, ca în cazul stăpânirii demonice. „În manifestarea lor, *gesta* nu are cumpătarea impusă sau voluntară pe care o are *gestus* și ele nu atrag neapărat condamnările care se alătură întotdeauna noțiunii de *gesticulatio*", *Ibid.,* p. 40.
8. Ibid., 39.
9. Ibid., 40-41.
10. Ibid., 49.
11. Ibid., 163.
12. Ibid.
13. Ibid., 181.
14. Monique Borie, *Antonin Artaud: teatrul și întoarcerea la origini,* trad. de Ileana Littera (București: Polirom, 2004), 60.
15. Ibid., 163.
16. Marcel Mauss, „Catégories collectives de pensée et liberté", în *Oeuvres 2. Représentations collectives et diversité des civilisations* (Paris: Les Editions de Minuit, 1969), 228 – 229.
17. Adam Kendon, „Gesture", în *Annual Review of Anthropology*, vol. 26, nr. 1 (Palo Alto: 1997), 119.
18. Ibid., 120.
19. Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor: Notes on the Open Theater, Disguises, Acting, and Representation* (New York: Athenaum, 1972), 20.
20. Ibid., 21.
21. Michael Vanden Heuvel, *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991), 44.
22. Fritz Graf, „Gesturi convenționale: gesturile actorilor și ale oratorilor", în Jan Bremmer, Herman Roodenburg (ed.), *O istorie culturală a gesturilor: din Antichitate și până în zilele noastre*, translated by Tatiana Avacum (București: Polimark, 2000), 42.
23. Alma H Law, Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia* (Jefferson, N.C: McFarland & Company, 1996), 23.
24. Nicole Rouillé, *Peindre et dire les passions. La gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Ajaccio: A. Piazzola, 2006), 102.
25. Ibid., 149.
26. Maria Șevțova, *Dodin și Teatrul Malâi,* trad. de Andreea Popescu, prefață de Simon Calow (București: Fundația Culturală „Camil Petrescu", 2008), 74.
27. Lev Dodin, *Călătorie fără sfârșit: reflecții și memorii. Platonov observat: note de regie*, trad. de Cătălina Panaitescu, ediție de John Ormrod (București: Fundația Culturală „Camil Petrescu", 2008), 46.
28. Ibid.
29. Maria Șevțova, *Dodin*, 53.

Bibliography:

Borie, Monique. *Antonin Artaud: teatrul și întoarcerea la origini* [Antonin Artaud: the Theatre and the Return to Origins]. Translated by Ileana Littera. Bucharest: Polirom, 2004.

Chaikin, Joseph. *The Presence of the Actor: Notes on the Open Theater, Disguises, Acting, and Representation*. New York: Athenaum, 1972.

Dodin, Lev. *Journey without End, Reflections and Memoirs: Platonov Observed, Rehearsal Notes*. Translated by Anna Karabinska. Tantalus Books Limited, 2005.
Graf, Fritz. "Gesturi convenționale: gesturile actorilor și ale oratorilor", [Conventional Gestures: Actors` Gestures and the Gestures of Speakers] în Jan Bremmer, Herman Roodenburg, *A Cultural History of Gesture.* Groningen: Unviersity of Groningen, 1991.
Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba. New York: Taylor & Francis Inc, 2002.
Leroi-Gourhan, André, *Gestures and Speech*. Translated by Anna Bostock Berger. Cambridge: MIT Press, 1993.
Kendon, Adam. "Gesture." *Annual Review of Anthropology*, no. 1, (1997): 26.
Mauss, Marcel. "Catégories collectives de pensée et liberté", ["Collective Categories of Thought and Freedom"] în *Oeuvres 2. Représentations collectives et diversité des civilisations*. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.
Pavis, Patrice and Christine Shantz. *Dictionary of the Theater: terms, concepts and analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
Rouillé, Nicole. *Peindre et dire les passions. La gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles* ["To Paint and to Express Passions. The Baroque Gestures in 17th and 18th Centuries"]. Ajaccio: A. Piazzola, 2006.
Schmitt, Jean-Claude. *A Cultural History of Gesture*. Edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg. New York: Cornell University Press, 1992.
Stanislavski, Konstantin. *Actor's Work. An Actor Prepares and Building a* Character. Translated by Jean Benedetti. Taylor & Francis Ltd, 2008.
Șevțova, Maria. *Dodin și Teatrul Malâi* ["Dodin and Malâi Theatre"]. Translated by Andreea Popescu. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu", 2008.
Vanden Heuvel, Michael. *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
H. Law, Alma and Mel Gordon. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1996.