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

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 (II)

Abstract: For actors and researchers, the gesture remains probably the most important non-verbal tool that an actor has for delivering both emotions and meaning this being, at the same time, the source of the credibility and uniqueness this art must have in order to exist. In the previous article, we began a journey into the main cultural references that would define a so-called history of gestures in order to understand its legacy and importance for the main acting and training techniques that we have nowadays. In our approach, we believe it is of high importance to understand the history of the notion of gesture and movement, as this will help us further understand what brought us to where we currently are as far as acting is concerned. There is an intimate relationship between the cultural evolution of gestures and the development of the art of acting, but also of the way we perceive this relation today.
Keywords: gesture, gestus, theatrical gesture, theatrical language, movement, expression, acting, performance

Citation suggestion: Ivanca, Elena. "Importanța gestului ca mediator și creator de sens în arta actorului: o perspectivă istorică (II)." *Transilvania*, no. 5 (2021): 68-75.
https://doi.org/10.51391/trva.2021.05.08.

Atunci când analizăm părțile constitutive ale limbajului teatral, fie că ne subordonăm necritic unei tradiții moștenite, fie că radicalizăm abordarea, căutând formule inovatoare, ne lovim adesea de o realitate copleșitor de simplă: limbajul de teatru este și un limbaj cultural, marcat de prezența abundentă a unor convenții fie acceptate, fie disprețuite, dar semnificative din perspectiva unei contaminări culturale îndelungate. În volumul *O istorie culturală a gestului*, eseurile reunite de către Jan Bremmer și Herman Roodenburg se concentrează cu precădere asupra modalităților prin care cultura vizuală sau comportamentală a unei epoci s-a reflectat în practica teatrală subsumată acesteia sau posterioară ei, demonstrând un parcurs fie tangențial, fie intruziv. Prezumția coordonatoare a eseurilor se regăsește în ideea comună de recunoaștere a unei contaminări reciproce între specificitatea reprezentației scenice și ambianța culturală vastă a unei epoci. 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. Considerând că impactul general cultural nu poate fi disociat de concepțiile asupra teatrului, pe durata întregii sale istoriografii, vom puncta momente specifice în istoria europeană a valorizării gestului, așa cum se regăsesc începând cu literatura antică greacă sau romană, trecând prin cultura vizuală și filologică a Renașterii, pentru a extinde ulterior analiza asupra conceptului de „tradiție teatrală" și a rolului considerabil jucat de gest în consolidarea acestuia. Demersul se revendică de la concepția potrivit căreia gradul ridicat de convenționalitate al gestului de-a lungul istoriei a

antrenat concomitent perpetuarea tradițiilor teatrale, precum și repudierea acestora (de exemplu, prin îndemnul de întoarcere la „ritual").

Pentru Jan Bremmer și Herman Roodenburg, corpul uman poate fi investigat similar cu un document istoric, fiind apreciat egal ca valoare cu alte surse istorice, ca de exemplu inventarele sau registrele laice și religioase, în consecință, el trebuie studiat în mod corespunzător. Autorii de texte literare din secolele trecute, care au abordat și genul teatral, au fost preocupați de expresia fizică a emoției sau de mimetismul activităților umane. Uneori, istoricii și sociologii semnalează utilizarea deliberată a unor semnale codate, precum manualul de retorică al oratorului din epoca romană clasică. Alteori, ei cercetează capitolul complex al felului în care corpul este „purtat". Pentru Bremmer și Roodenburg, acesta nu subliniază altceva decât sensul clasic al termenului, exemplificând prin pasaje aparținând unui autor de secol XV, în care acesta descrie un cavaler drept „cuviincios în gesturi" – cuviința indicată nu se referă la faptul că respectivul cavaler era capabil să execute mișcări care erau la modă, ci mai degrabă că el putea să se miște, plimbe și susține într-o manieră grațioasă și firească. În acest context, gestul este indisolubil legat de felul general de purtare a corpului.

În anul 1935 apare un studiu ce va deveni de referință, intitulat „Tehnicile corpului", aparținând lui Marcel Mauss, în care acesta argumentează că majoritatea dimensiunilor fundamentale ale comportamentului fizic – felul în care oamenii stau, merg, dau din mâini, mănâncă sau dorm – cunoaște variații semnificative de la o societate la alta. Mauss recurge la exemple cvasi-banale, însă grăitoare, precum cel al cetățenilor britanici, pentru care gesturile actorilor dintr-un film japonez sunt perfect indescifrabile; pe scurt, atunci când un gest într-o cultură indică o dorință de tipul „vino aici", el poate la fel de bine să se traducă printr-o comandă de tipul „ pleacă de lângă mine" în alta[1]. Ideea fundamentală a studiului trimite la imposibilitatea de uniformizare interpretativă a gesturilor, de încadrare a lor într-un sistem imobil de decodare, pentru că gesturile se relevă drept structuri fluide, iar traducerea și „lectura" lor cunoaște deosebiri incalculabile de la o cultură la alta.

Observațiile lui Mauss au inspirat apariția unor studii trans-culturale de expresie corporală și gestică facială. Astăzi, studiul gestului reprezintă sarcina principală a antropologilor, lingviștilor și psihologilor sociali care abordează această temă vastă prin prisma comunicării non-verbale sau prin cea a kineticii, cuprinzând studiul mișcărilor corporale comunicative. Filiera comună a acestor cercetări se regăsește în istoria civilizației europene, mai precis în germenii concepției asupra controlului corporal, asociat simultan atât cu sfera armoniei interne, cât și cu superioritatea minții asupra corpului. De aceea, se crede, fizionomia este capabilă să trădeze caracterul posesorului[2]. În virtutea acestei înțelegeri, cercetătorii pot explica intoleranța puternică manifestată istoric față de indivizii sau categoriile care au recurs la limbaje gestuale diferite față de cele canonic acceptate sau impuse.

Jan Bremmer cercetează cum în cultura Greciei antice, corpul a servit drept locație importantă pentru auto-identificare și demonstrație a autorității[3]. Se pare că prin mers, clasa socială superioară își marca distincția prin intermediul reprezentanților ei ce arborau un mers vizibil diferit de cel al oamenilor considerați efeminați, precum perșii sau lidienii și, în același timp, își puteau exprima dominanța asupra sectoarelor defavorizate ale societății, precum tinerii și femeile. Mai mult, în arta antică greacă, sclavii sunt de obicei reprezentați pe vase ca șezând, sau în mod vizibil sunt de o statură redusă în comparație cu stăpânii. Bremmer adaugă observații cu privire la figura homosexualului pasiv, ce de asemenea joacă un rol important în procesul de auto-identificare masculină din Grecia antică: cei care nu urmăreau regulile unui mers demn erau desemnați fie drept efeminați, fie drept homosexuali pasivi[4].

Faptul că războiul constituia o activitate profesionalizată în Grecia sec. IV, iar elita urbană nu mai putea reclama control absolut asupra mecanismelor de luptă, explică în viziunea lui Bremmer cum pasul negrăbit a ajuns să reprezinte un ideal al întregii Antichități: „[...] construcția și menținerea unui corp public era o modalitate prin care elita își afirma superioritatea. Răspândirea creștinismului nu a adus o mutație majoră sub acest unghi, deoarece părinți ai Bisericii precum Clement din Alexandria sau Ioan Hrisostomul erau bine ancorați în tradiția culturală greacă și au urmat idealurile păgâne ale clasei superioare grecești în prescrierea mersului creștin adecvat"[5]. Corpul purtat de asemenea manieră își găsește corespondența în menținerea unui statut privilegiat în cadrul ordinii sociale, dacă nu *de facto*, atunci cel puțin ca aparență a acestuia..

Repercursiunile acestui filon ideatic atașat lizibilității morale a gesturilor se întâlnesc chiar și în timpul Renașterii. În martie 1530, Erasmus publica un mic tratat intitulat *De civilitate morum puerilium libellus* în care a expus un ideal nou de comportament pentru copii, prin ridicarea pragului de modestie. Cartea lui a înregistrat un succes enorm, doar în secolul al XVI-lea beneficiind de 80 de ediții în latină. În ceea ce privește pasul, autorul se pronunță în favoarea unuia de ritm constant, dar nu grăbit. Capitolul despre pas constituie însă doar un fragment dintr-o serie largă de prescripții referitoare la părțile corpului, precum capul, brațele și vocea. Bremmer observă cum punctul comun al acestora rezidă în ambiția de a controla expresiile corporale, expresii care, nu în mod surprinzător, se subsumează regulilor menționate anterior în cazul Greciei antice. Căci deși recomandările lui Erasmus sunt articulate în spiritul epocii, acompaniind procesul de civilizare modern timpuriu, ele nu au fost inventate de el. Erasmus

îi cunoștea pe de rost pe clasici, iar anterior în 1527 el editase volumul *De officiis* al lui Ambrosius. Observațiile lui Ambrosius, la rândul lor, sunt în mare parte derivate din volumul eponim al lui Cicero, volum ce la rândul său, s-a inspirat considerabil din opera filozofului stoic grec Penetius, recunoscut pentru că aprecia un stil de mers ordonat. În consecință, prescripțiile lui Erasmus derivă din Grecia clasică și elenistică[6].

Pășind în exteriorul sferei de detalii istorice, suntem confruntați în fond cu o întrebare esențială: anume, cât de ancorat în convenție este gestul? Căutarea unui răspuns datează încă din Antichitate, mai precis, este plasată în câmpul teoriilor romane asupra retoricii. 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[7]. 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. Gradul de reușită se măsura așadar nu doar după criterii interne de structurare imaginativ-critică a discursului, ci și prin prisma carismei de factură teatrală a oratorului. Altfel spus, gesturile actorului puteau funcționa drept sursă viabilă de inspirație pentru motivațiile persuasive ale retorului.

Graf descoperă că atenția față de modul în care era oferit un discurs public e la fel de veche ca teoria retorică. Despre acest subiect au scris Thrasimachos, Aristotel și elevii lui Theophrastos și Demetrios de Phaleron, precum și Cicero. Gesticulația e parte a prezentării, iar *hupokrisis* sau *actio* constă din voce (*vox*) și gest (*gestus*). Retorul trebuia să stăpânească în același timp postura, ca parte statică, și gesticulația, ca parte dinamică[8]. Gesticulația, la rândul ei, acoperea o zonă de gesturi permise, cu alte cuvinte, nu toate gesturile inspirate din arta actorului erau bine-venite în exercițiul retoric. Doar o selecție a acestora putea garanta legitimitate și succes. De la Fritz Graf aflăm că informații de ordin circumstanțial, cu privire la gesturile permise și cele de ocolit se găsesc și în scrierile lui Marcus Fabius Quintilianus. Născut în Spania, în jurul anului 35 Î. Hr., el a fost primul profesor public de retorică la Roma și profesor pentru fiii și nepoții împăratului Domitian. După retragere, a alcătuit un compendiu vast și influent, *Institutio oratoria* sau „Despre formarea oratorului public", în 12 volume.

În cartea a XI-a a lucrării se regăsesc singurele pasaje de literatură romană păstrate ce oferă informații detaliate despre limbajul corporal retoric în accepțiunea lui romană. După o introducere generală și discuție despre voce și pronunție, Quintillian se apleacă asupra gestului, atât ca postură cât și ca gesticulație. El prescrie toate mișcările ajutătoare, le indică pe cele cu efecte negative asupra prezentării – de exemplu, spune el, niciodată nu sunt binevenite gesturi ce implică nasul. O secțiune mai lungă este dedicată mișcărilor mâinii și ale degetelor ce acompaniază cuvântul vorbit, la care se adaugă sfaturi despre cum trebuie purtat veșmântul oratorului, toga, pentru a crea impresia dorită asupra audienței.

Potrivit cercetării lui Graf, se pot desprinde câteva puncte din lucrarea lui Quintilian, capabile să suscite atenția cititorului modern. În primul rând, faptul că gesturile sunt detaliate meticulos, în special în secțiunea dedicată gesticulației. Această detaliere se explică prin circumstanța că existau uneori diferențe semnificative între gesturile descrise în manualele de retorică și gesturile folosite de către retori în conversațiile cotidiene cu cei mai puțin familiarizați sau instruiți în arta oratorică. În al doilea rând, categorizarea oferită de autor se dovedește a fi una destul de rudimentară. În general, gesturile nu sunt atribuite unor categorii specifice, iar în ceea ce privește gesticulația, aceasta este introdusă prin distincția între gesturi care „survin natural din noi" și „altele ce indică lucrurile prin mijloacele imitației"[9].

Cercetătorul teoriei romane retorice punctează un aspect fundamental al conjuncției gest retoric – gest teatral. Mai precis, el insistă că rămâne extrem de important să reținem că, în ciuda asemănărilor, gesticulația retorică și cea teatrală rămân două sfere distincte. Quintilian și, înainte de el, Cicero, întâmpină dificultăți în a impune o demarcație strictă între ele – dar se pare că viciul cardinal al oratorului roman era acela de a da impresia că este un actor. Faptul este surprinzător, deoarece se știe că atât Quintilian cât și Cicero considerau de bun augur inspirația din arta actorului și se știe că Cicero obișnuia chiar să se întreacă în materie de declamație și gesticulație cu faimosul Roscius. Pentru Cicero, oratorul ideal era cel care poseda vocea unui actor de tragedie și puterea de reprezentație a unui profesionist de scenă[10].

Quintilian considera necesar ca un viitor orator să ia lecții de tânăr, în enunție, gesticulație și mimă de la un actor profesionist, dar și de a beneficia de antrenament corporal sub supravegherea unui instructor de gimnastică. Graf subliniază că nu trebuie niciodată pierdut din vedere care era scopul sistemului retoric roman gestual pentru a-l putea înțelege în profunzime. Quintilian e explicit în acest sens: limbajul gestual împreună cu restul prezentării se adresează emoțiilor, și nu rațiunii audienței. Orice atracție emoțională inevitabil va rămâne fără impact, dacă nu este susținută de întreaga pasiune pe care vocea, chipul și întregul comportament al trupului sunt capabile să le confere. Semnalele corporale ale oratorului dau măsura emoțiilor sale care, la rândul lor, cauzează un efect profund asupra audienței. De aceea, gesturile ocupă un loc important în ierarhia mijloacelor retorice, subsumate scopului de a câștiga simpatia în sufletele oamenilor. Din această cauză, retorica a ajuns să fie criticată de Platon, deoarece ea se adresa emoțiilor și nu intelectului audienței, mai ales când era vorba de juri sau cetățeni. Persuasivitatea

gestuală nu a fost mereu întâmpinată pozitiv de către gânditorii esențiali ai Antichității.

Totuși, potrivit lui Graf, analiza funcției retoricii solicită trei câmpuri interpretative: retorica era menită nu doar de a convinge și de a mișca sufletul audienței cu privire la un conținut anume, ci și de a îl recomanda pe orator audienței sale. În convingerea anticilor, aparența exterioară reprezenta imaginea a ceea ce omul constituia în universul său interior, ca personalitate și caracter – costumația, gesturile, mersul și orice alt tip de mișcare erau semnificative pentru dezvăluirea acestui interior. De altfel, Quintilian afirma că „gesticulația ne supune mintea"[11]. Mai mult, Cicero oferă o explicație elaborată: „fiecare mișcare a sufletului are aparența sa naturală, voce și gest și întregul corp al omului, toate expresiile sale faciale și vocale, precum corzile unei harpe, sună așa cum mișcarea sufletului le atinge"[12]. Gestul este investit cu puterea de structurare a lumii interioare, morale și afective, iar gestualitatea o face vizibilă. De aceea, gesturile au valoarea nu doar de a convinge și de a decide asupra efectelor unui discurs, ci și de a dezvălui date substanțiale despre personalitatea oratorului.

Teoria retorică dezvoltată de către Quintilian dedică un volum considerabil de remarci, sugestii, sfaturi, rețete pe marginea deosebirilor înregistrate între gesturile picturale și cele ideografe. Potrivit autorului, distincția între gesturile picturale și ideografe este grăitoare în stabilirea valorii morale atașate fiecărei categorii în parte. Astfel, folosirea gesticulației pentru a sublinia proprietățile emoționale ale secțiunilor principale ale discursului explică proeminența ideografelor printre gesturile preferate ale lui Quintilian. Căci gesturile ideografe schițează structura logică și emoțională a ceea ce se spune. Ele explică de asemenea de ce Quintilian dezaprobă cu fervoare folosirea gesturilor picturale. „Folosirea degetelor pentru a desemna un număr, acest gest, nu l-am văzut folosit nici măcar de oamenii simpli", spune el, adăugând, „gesturile care indică lucrurile prin mimă ar trebui riguros evitate"[13]. Două motive sunt invocate în acest sens: oratorul nu trebuie niciodată să pară un artist mim, iar gestul trebuie să urmeze gândurile, mai degrabă decât cuvintele discursului. Gestul pictural este superfluu, în sensul în care el repetă semnificația eliberată prin rostirea cuvântului, neadăugând nimic nou, de aceea el este vulgar și de evitat. Gesturile ideografe, pe de altă parte, luminează parcursul logic și mental al discursului, de aceea ele îndeplinesc cu adevărat o funcție ajutătoare. Deja Cicero făcuse distincția între „gestul teatral care exprimă cuvinte singulare" (și pe care îl dezaprobă) și gestul retoric „care explică întreaga topică și mesaj prin semnificare, nu prin demonstrație"[14].

Analizând teoria lui Quintilian, Graf punctează că, deși evitarea aparenței de mim sau actor este fundamentală pentru susținerea unei pledoarii, totuși ea nu reprezintă o explicație suficientă pentru evitarea gestului pictural. Miezul argumentului se regăsește mai degrabă în concepția generală asupra gesticulației și, cu precădere, asupra formei sale ideale. Gesticulația care urmărește gândurile este gesticulație în sens ideografic care execută o diagramă a conținutului logic și emoțional. Retorica devine eficientă atunci când oratorul semnalează conținutul emoțional și logic mai degrabă decât atunci când e preocupat să capteze atenția prin momente gestice supraexpresive, prin acțiuni redate mimetic. Observația pe care o putem desprinde este aceea că teoria retorică elaborată de Quintilian pune în prim plan modelul gestic, capabil nu doar să informeze, ci și să reafirme statutul privilegiat, aristocratic, al oratorului. Prin gesturile corect executate, de natură ideografică, nu picturală, retorul vorbește în numele unei întregi clase, clasă care își vede astfel protejată superioritatea. Faptul că gestul imitativ nu este recomandat spune mai multe despre rațiunea socială ce alimentează activitatea retorului și mai puțin despre critica îndreptată asupra profesiei actoricești. Actorul și gesturile sale rămân valabile ca surse de inspirație pentru orator, privirea acestuia în mod necesar se îndreaptă înspre gestica teatrală. Dar esențial este ca retorul să depășească sfera imitației și să selecteze doar gesturile ideografe, ele singure fiind investite cu puterea de a susține și de a comunica profund un conținut elaborat.

Prin intermediul gestului adecvat, oratorul personifică ceea ce societatea romană privea drept orator ideal, iar cum oratoria este principala cale prin care un membru al clasei de sus poate să apară în public, oratorul trebuie să se arate ca aristocrat roman ideal. Fritz Graf enumeră câteva dintre restricțiile impuse gesticulației de către Quintilian, printre acestea regăsind: nu sunt binevenite mișcările agitate, precum o mișcare intensificată a capului, mâinilor sau umerilor. Gesticulația corectă beneficiază de o amplitudine limitată: mâna nu trebuie niciodată ridicată mai mult de nivelul ochilor sau mai jos de cel al pieptului și niciodată mai la stânga de umeri. Gesticulația este o chestiune ce ține de mâna dreaptă, în timp ce stânga este doar auxiliară. Cea stângă e ocupată cu ținerea togii.

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. Graf subliniază o asemănare la nivel de morfologie semantică: precum gestul teatral, gestul retoric și gesticulația configurau un sistem de semne auto-suficient, bazat pe gesturile și gesticulația din viața zilnică, dar operând o selecție și rafinare a materialului brut potrivit principiului decenței, *decorum*[15]. Gestul retoric diferă de gestul scenic doar sub unghiul principiului de selecție, nu al convențională în sine. Acesta nu este singurul element comun ci și faptul că această convențională poate fi învățată, propagată, transmisă prin intermediul unui sistem de

educație. Așa cum existau profesori de retorică, la fel existau și cei de teatru. Dar, în timp ce actorul pune în scenă situații inventate, retorul este confruntat cu un material real pe care trebuie să îl prezinte cu maximă credibilitate. Lipsa spontaneității antrenate de gradul mare de convenționalitate nu putea să nu amenințe credibilitatea și factorul de adevăr, *fides* și *auctoritas*, observa Quintilian[16]. De asemenea, Quintilian este deplin conștient de consecința ultimă, aceea de a renunța la a instrui prin gesturi.

Moștenirea lui Quintilian se reflectă și în textele autorilor creștini din secolele ulterioare, însă ea este intens readusă în atenție în perioada Renașterii. Epoca Renașterii e martoră la un fenomen extraordinar de multiplicare a textelor ce abordează subiectul gesturilor potrivite și nepotrivite în societate. În sectorul teatral, faimos rămâne G. D. Ottonelli (1661) care abordează „I'arte gesticolatoria" și A. Perrucci (1699) care este preocupat cu „le regole del gestire"[17]. Ceea ce se desprinde din toate acestea este că relația configurată între ceea ce se petrece pe scenă și în afara ei nu e ușor de descifrat, iar vizitatorilor străini chiar li se părea că actorii stilizau și exagerau gesturile din cultura din care proveneau.

Investigând textele renascentiste, Peter Burke trage o serie de concluzii despre relațiile gest – psihologie și vocabular gestual – sociologie. Volumele citate revelează o preocupare sistematică nu doar pentru psihologia gesturilor, atașând semnelor exterioare valoarea unor sentimente ascunse, ci și pentru ceea ce Burke identifică ca fiind „sociologia" lor, reunind observații despre modurile în care gesturile variază, sau sunt nevoite să varieze, funcție de „domeniul" (familia, curtea, biserica etc) de care aparțin, dar și funcție de actor (bătrân sau tânăr, femeie sau bărbat, persoană respectabilă sau prost văzută, nobil sau om de rând, laic sau cleric, francez sau spaniol etc.)[18]. În această conjuncție viețuiește miezul inovativ al acestor texte renascentiste asupra gesticii. Întreaga epocă e 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. Merită subliniată această întâlnire între interesul pentru gest, grija contemporanilor față de variațiile sociale în limbaj și costum, și la nivel general, interesul pentru studiul omului și al animalelor.

Literatura antică este vizitată nu doar prin prismă filologică, ci și prin una critică, specifică spiritului acelor timpuri. În acest sens, se decupează diverse tentative nu doar de restaurare a importanței gesticii în ambianța social-culturală de la curțile renascentiste, ci și de formulare explicită a nevoii de reformă și schimbare în câmpul gesticii. Cele mai detaliate și cunoscute recomandări cu privire la reforma gesturilor se regăsesc în faimosul „Il Galateo" de Giovanni della Casa. Idealul gestic care se extrage din volum este unul de natură seculară, similar cu cel anunțat de Castiglione în textul său de mare succes „Il Cortegiano": omul civilizat trebuie să fie elegant și bine întreținut. Pentru a atinge eleganța, e necesar ca el să fie conștient de gesturi pentru a fi capabil de a le orchestra în ritmul potrivit. Cu precădere brațele și picioarele solicită disciplină. Nobilul este sfătuit să nu meargă nici prea rapid („ca un servitor"), nici prea lent („ca o femeie"), ci în acord cu scopul acțiunii în care este angajat[19].

Se pare că cei care vizau reforma în gest considerau modelul spaniol drept unul ideal. Acesta a exercitat o influență mare atât în Italia cât și în Europa Centrală, pornind de la gest și la limbaj până la ținută și haine. Conceptul care reunește toate trăsăturile acestui ideal este cel de „gravitate". Castiglione, de exemplu, pune repetitiv în antiteză gravitatea spaniolă cu vivacitatea promptă a francezilor. Această antiteză va ajunge un loc comun în istoria civilizației și a gesturilor în Occident, fiind reluată adesea de scriitori, filozofi sau teologi.

Totuși, aprecierea pentru reținerea gestuală din eticheta spaniolă de la curte rezonează cu argumentul principal din volumul lui Norbert Elias, „Procesul civilizării", o istorie a auto-controlului ce se concentrează pe Europa nordică, dar include observații și despre ce se întâmplă în Italia în acele timpuri. Recent, istoria despre corp a lui Michel Foucault este una alternativă, ce examinează aspectele negative ale acestui control sau auto-control corporal în „ A supraveghea și a pedepsi", iar pe cele pozitive în „Istoria sexualității".

Textele și tratatele nu reprezintă sursa unică referitoare la modelele gestice apreciate sau condamnate de-a lungul istoriei Europei moderne. Gesturile constituie un punct important în iconografia picturală începând mai ales cu epoca Renașterii. Studiul personajelor din tablourile compoziționale sau a figurilor din genul portretistic ne oferă valoroase căi de înțelegere a complexului sistem valoric atașat reprezentării gestului în artă.

O serie de istorici ai culturii și ai artei s-au aplecat cu precădere asupra perioadei cuprinsă între 1500 și 1650 în istoria artelor vizuale, perioadă ce înregistrează apariția și apogeul umărului masculin în pictură, conturând gesturi menite să indice putere și control. În consecință, imaginea desprinsă este cea a auto-definitului rol masculin, simultan protectiv și dominator, care se va continua până în reprezentări contemporane[20].

Joaneath Spicer acordă atenție limbajului corporal ca vehicul de auto-posesiune, vehicul care, în majoritatea narațiilor picturale, este asociat cu ideea de autoritate, influențând percepția privitorului confruntat cu figura reprezentată: aceasta înfățișează de regulă un conducător sau un personaj care are alura unuia, dând o comandă cu un braț, întins de obicei pentru a ține un sceptru, baghetă sau cravașă, în timp ce celălalt braț atârnă lejer, paralel cu linia corpului, iar greutatea corpului se sprijină pe un picior, pentru ca celălalt să fie extins lejer. Printre exemplele cele

mai cunoscute se pot enumera tablourile lui Albrecht Dürer, „Martiriul celor 10000" (1508) și al lui Rembrandt, „Scenă de clemență din Istoria veche" (1626).

În jurul anului 1500, genul portretistic favorizează alegerea unor subiecți reprezentați cu expresii reținute, a căror gravitate ar putea reprezenta o reminiscență a busturilor romane sau a portretelor de pe monedele romane. Un exemplu ilustru pentru această categorie e reprezentată de tabloul „ Dogele Leonardo Loredano" de Giovanni Bellini. În plus, se remarcă apariții portretistice în care subiecții își încrucișează mâinile sau le poziționează într-un mod ce sugerează tentative de luare în posesie a spațiului pictural, cu precădere în spațiul german și cel flamand. Spencer subliniază că autoportretele lui Dürer manifestă o utilizare agresivă a brațului inferior și a umărului, funcționând ca markeri spațiali de delimitare a privitorului de cel portretizat. Ecoul acestei idei se regăsește în scrierile lui, unde este lăudată postura mândră, în acord cu moda renascentistă a afirmării de sine din tratatele vremii. Această afirmare picturală a statutului de auto-posesiune direct legată de accentuarea teritorialității este susținută la nivel vizual nu doar prin plasarea unui delimitator spațial corporal, ci și de redarea unei priviri specifice: ochiul artistului pare să confrunte direct ochiul privitorului, ca și cum l-ar atenționa de existența acestei distanțe. Contactul vizual direct pe care Dürer îl stabilește cu privitorul este însoțit de alinierea brațului inferior paralel cu planul pictural, ca și cum forțează privitorul să traverseze o barieră pentru a putea penetra spațiul pictural propriu-zis[21].

Gestul pictural se revendică de la moda vremii, prin care clasa privilegiată își afirma superioritatea morală față de pătura de jos a populației, prin comenzile date artiștilor pentru tablouri cu valoare profund moralizatoare. Pictura de gen, produsă cu precădere în Țările de Jos și foarte apreciată în Franța de către patricieni, dezvoltă un punct de vedere moralist, prin care sunt reprezentate imperfecțiunile claselor sociale inferioare, oferind celor care achiziționau aceste picturi un sentiment de superioritate. Robert Muchembled observă așadar că exista o bipolarizare culturală extrem de animată. Expunerea erorilor, fie prin umor, fie prin dispoziții drastice ale autorităților religioase, servea probabil mai mult la educarea elitelor care cumpărau aceste cărți și picturi decât la schimbarea reală a atitudinilor țăranilor sau orășenilor săraci.

Această dezvoltare de factură „burgheză" este diferită de mecanismul rigid de imitație al modelelor superioare care dominau viața curtenilor și a aristocraților. Pe lângă asimilarea unor manuale de comportament, aceștia trebuiau să stăpânească impecabil „tehnici ale corpului" precum arta echitației sau a scrimei, în acest fel stabilind o distanță majoră între ei și gentilomul burghez (în piesa faimoasă a lui Molière sunt ironizați cu generozitate). Clasele superioare preferau portrete și compoziții alegorice în dauna picturii de gen, căci „figura omului este cea mai perfectă lucrare a lui Dumnezeu pe pământ", în opinia lui Félibien din 1667[22].

Gestul în istoria civilizației europene a fost „negociat" adesea la intersecția între literatură, teologie, arte vizuale sau teatru. Legătura dintre teatru și pictură, pe fundalul istoriei gesturilor, poate fi examinată mai ales începând cu Renașterea și continuând până la jumătatea secolului XVIII. Pictura istorică, așa cum a demonstrat Svetlana Alpers, s-a aflat în fruntea surselor de inspirație pentru actorii acestei perioade. Actorul englez Barton Booth (1681 – 1733) a colecționat picturi și lucrări de grafică cu scopul principal de a se documenta asupra posturilor pe care le putea relua apoi în reprezentație. El a fost posesorul unei picturi timpurii a lui Rembrandt, intitulată „Daniel și Cirus în fața idolului din Bel"[23]. .De altfel, în întreaga Europă, actorii, criticii de teatru sau profesorii de retorică recomandau utilizarea desenelor, picturilor și sculpturilor pentru modelarea și stilizarea posturilor și gesturilor. Actorii erau adesea instruiți să consulte manualele de pictură. Uneori, precum în cazul lui Booth, actorii înșuși învățau arta de a picta, pentru a-și perfecționa arta individuală. În sens invers, Karel van Mander îi va îndemna pe pictori să privească spre histrioni și gesturile lor, în măsura în care nutreau ambiția de a excela în pictura istorică, insistând asupra sfatului ca pictorul însuși să se transforme într-un actor. Legăturile strânse dintre artele frumoase și teatru se desprind chiar și din practică, în secolul XVII, ca pictorii să lucreze pe o scenă amplasată în propriul atelier, într-un timp în care „elocvența corpului" se erija în principiu fundamental al esteticii superioare. La sfârșitul secolului XVII însă, supremația pictorilor în dictarea modei gesturilor se impune. În 1827, actorul și pictorul Johannes Jelgerhuis publica un mic tratat de gesticulație și mimică, sfătuindu-i pe actorii tineri „să își formeze un portofoliu de grafică" pe care să îl răsfoiască des, ca parte a antrenamentului lor[24].

Înaintea lui Jelgerhuis, alți actori precum Jan Punt (1711 – 1779) și Martin Corver (1720 – 1794) au elaborat sfaturi asemănătoare. Amândoi au fost celebrați în vremea lor, chiar dacă au apărat idealuri diferite. Punt a fost foarte atașat de convențiile clasiciste, așa cum au fost ele perpetuate începând cu secolul anterior. Corver în schimb, s-a distanțat treptat de clasicism, militând pentru adoptarea unor stiluri mai „naturale" de a juca, așa cum erau ele urmate în Anglia de către David Garrick, sau în Franța, de către Henri-Louis Lekain[25].

Herman Roodenburg punctează faptul că în această perioadă, jocul tragic era reglementat de numeroase convenții. Decorurile erau simetrice, la fel și jocul. Rolurile erau împărțite între principale și secundare. Cele mai bine văzute erau ale „eroului roman" sau ale „tiranului", în piesele de factură orientalizantă. Alte roluri râvnite erau cele de „regina-mamă", „prințesa" sau „confidenta". Toate beneficiau de costume, declamație, un set precis de posturi și gesturi. Eroul roman își purta

al său *habit à la Romaine*, iar tiranul, „rochia turcească". Nici unul dintre aceste costume nu erau autentice, însă actorii erau mulțumiți să le îmbrace. La fel ca și costumele, posturile și gesturile funcționau ca semne acceptate, recunoscute și dorite. Corver amintește că o actriță era acceptată în rolul de regină-mamă doar după șase ani, după ce internalizase toate sentimentele și așteptările audienței cu privire la acest personaj[26].

Încă de pe atunci, însă, a fost semnalat pericolul ca rolurile să devină înțepenite din cauza convențiilor. În 1732, Justus van Effen se plângea de aparițiile „marionetă" ale unora dintre actori, gesturile lor făcându-i să apară drept niște păpuși mecanice, nu personaje vii. Insuficiența de impresie naturală generată de actori relevă faptul că multe dintre gesturi erau dezvoltate și preluate ca niște coduri fixe pe scenă. Urmărind preceptele lui Cicero și Quintilian, se stabilea că personajele demne trebuiau să gesticuleze folosind exclusiv mâna dreaptă, cea stângă neprimind încuviințarea de a se mișca pe cont propriu. Nu era demn de asemenea ca actorul să ridice mâna dreaptă deasupra nivelului ochilor sau mai jos de stomac, sau să le întindă prea mult în părțile laterale. Observăm așadar ce forță impresionantă a putut constitui tradiția retorică romană, dacă ea domina atât de vizibil eticheta gestuală din secolul XVIII.

În timp ce codurile erau influențate decisiv de tradiția retoricii, codurile proxemice, cuprinzând pozițiile variate de ocupare a spațiului de către actori, reflectau la rândul lor codurile contemporane de civilizație. Oamenii de rang înalt trebuiau mereu să stea în partea dreaptă, iar cei de rang inferior nu aveau voie să se poziționeze decât exclusiv în cea stângă, sau la stânga primilor. Când mai multe personaje trebuiau să ocupe scena, cel care avea cel mai mare rang social trebuia să stea la mijloc. Aceste codificări deliberate sunt vizibile și în pictura epocii, în tablourile înfățișând o panoramă urbană la artiști precum Jan van der Heijden și Gerrit Berckheyde[27].

În ciuda tuturor codurile și convențiilor, era esențial ca actorii să nu piardă din vedere un anumit ideal, cel mai adesea unul de eleganță, fapt valabil atât în cazul eroilor, cât și al eroinelor. Aceștia nu aveau voie să se miște prea repede sau prea lent, oglindind continuitatea preceptelor lui Cicero în *De Officiis* care prezenta aceleași recomandări pentru retor. Comportamentul clasicist atenționa că personajele de rang înalt nu aveau voie să se agite, nici cu capul, nici cu ochii, nici cu brațele, nici cu picioarele. Jelgerhuis îi atenționa pe actori să evite gesturile convulsive sau spasmatice. Eleganța „naturală" nu era supralicitată, pentru că adevărata eleganță nu se putea naște decât printr-o disciplinare a corpului[28]. Astfel, teatrul devenise scena ideală pentru dispunerea acestor corpuri elegante.

Jelgerhus a descris mișcarea actorului pe scenă drept „o secvență accelerată de atitudini, sau mai bine spus, o succesiune de mișcări permanent pitorești ale brațelor și mâinilor, ale picioarelor și tălpilor, sau ale rotirilor capului"[29]. Totuși, trebuie remarcat că concepția asupra pitorescului era una tipic clasicizantă, potrivit căreia frumusețea reprezenta scopul ultim al artei ca imitație. Elevația și eleganța, simultan, reprezentau un ideal moral, fiind semnele de netăgăduit ale unei naturi magnifice și superioare. Așa cum am observat în cazul picturii de gen sau portretistice din spațiul german sau flamand, tot așa și în cazul olandez, eleganța estetică nu constituia altceva decât un echivalent pentru virtutea morală a eroului. În acest sens, rămâne interesant să amintim tradiția tragediei clasice, așa cum a fost cultivată de către figura lui Corneille, și care s-a reclamat de la utilizările „didactico-emoționale"[30]. Actorii principali, cu precădere, trebuiau să răspundă așteptărilor de a adera nu doar la convențiile numeroase legate de posturi, gesturi, expresii faciale și vocale, dar și de a reprezenta pasiunile care îi alimentau în așa fel încât audiența să trăiască aceleași mișcări sufletești. Prin imersiunea în mișcările afective reprezentate de către actori, spectatorilor li se oferea șansa de a atinge stoica *constantia*[31]. Bătălia dintre pasiune și *constantia* a devenit celebră pentru tradiția tragediei clasice franceze, iar victoria celei de a doua asupra primeia grăia în favoarea unei naturi morale superioare.

Istoria teatrului e martora unor dezbateri și reglementări foarte precise referitoare la gesturile adecvate, menite să traducă esența unui personaj. Toate aceste mecanisme de control asupra gesticii se reflectă pe mai multe paliere de activitate culturală, precum pictura, sculptura sau teatrul. Ele sunt hrănite considerabil de tradiția renascentistă, tradiție care la rândul ei se revendica puternic de la scrierile lui Quintilian sau Cicero despre strategiile oratorice și ținuta retorului. Actorii secolului XVIII erau explicit trimiși să consulte manualele de pictură, pentru a se inspira în configurarea gestuală a personajelor. Această configurare este mereu traversată de intenții de natură moralizatoare, pentru că gesturile elegante, demne, comice sau vulgare își găseau corespondențe în reprezentanți ai claselor superioare sau inferioare. Literatura despre gest, începând cu epoca Renașterii, a fost adesea strâns legată de crearea omului modern, stăpân pe sine, superior, educat, capabil să îndrume pe cei mai puțin favorizați de soartă, iar acest ideal s-a strecurat și în domeniul teatrului și al artei actorului. De aceea, se poate argumenta cu vigoare în favoarea unei simbioze bogat colorate între gestualitatea teatrală și istoria culturii europene. Gestul nu este însă doar marcă a gustului unei epoci: el reprezintă de asemenea o realitate semiotică profundă. Implicațiile acesteia vor constitui obiectul de investigație al unor viitoare analize.

Note:

1. Marcel Mauss, „Les techniques du corps", *Journal de psychologie normale et pathologique,* Felix Alcan, Paris, nr. 39 (1935): 271-293.
2. Jan Bremmer, Herman Roodenburg (ed.), *O istorie culturală a gesturilor: din Antichitate şi până în zilele noastre*, trad. de Tatiana Avacum (București: Ed. Polimark, 2000).
3. Jan Bremmer, „Mersul, statul jos şi în picioare în cultura Greciei antice", în Jan Bremmer, Herman Hoodenburg (ed.), *op. cit.*, p. 25.
4. Ibid., 26.
5. Ibid., 34.
6. Ibid., 35.
7. Fritz Graf, „Gesturi convenţionale: gesturile actorilor şi ale oratorilor", în Jan Bremmer, Herman Roodenburg (ed.), *O istorie culturală a gesturilor: din Antichitate şi până în zilele noastre*, translated by Tatiana Avacum, Polimark, Bucureşti, 2000, 41.
8. Ibid., 42.
9. Ibid., 43.
10. Ibid., 44.
11. Ibid., 45.
12. Ibid.
13. Ibid., 47.
14. Ibid.
15. Ibid., 53.
16. Ibid., 54.
17. Peter Burke, „Limbajul gesturilor în Italia modernă timpurie", în Jan Bremmer, Herman Roodenburg (ed.), *op. cit.,* p. 74.
18. Ibid.
19. Ibid., 76.
20. Joaneath Spicer, „Cotul în perioada Renaşterii", în Jan Bremmer, Herman Roodenburg (ed.), *op. cit.*, 82.
21. Ibid., 91.
22. Robert Muchembled, „Ordonarea gesturilor: o istorie sociala a sensibilităţilor", în Jan Bremmer, Herman Roodenburg (ed.), *op. cit.,* 132.
23. Herman Roodenburg, *The Eloquence of the Body. Perspectives on gestures in the Dutch Republic* (Zwolle: Waanders, 2004), 149.
24. Ibid., 150.
25. Ibid.
26. Ibid., 153.
27. Ibid., 154.
28. Ibid., 157.
29. Ibid., 158.
30. Ibid., 162.
31. Ibid.

Bibliography:

Graf, Fritz. "Gesturi convenţionale: gesturile actorilor şi ale oratorilor" [Conventional Gestures: Actors' Gestures and the Gestures of Speakers]. In *A Cultural History of Gesture*, edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg. Groningen: University of Groningen, 1991.

Grotowski, Jerzy. *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.

Pavis, Patrice, and Christine Shantz. *Dictionary of the Theater: terms, concepts and analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

Schmitt, Jean-Claude. *A Cultural History of Gesture*. Edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg. New York: Cornell University Press, 1992.

Roodenburg, Herman. *The Eloquence of the Body. Perspectives on gestures in the Dutch Republic*. Zwolle: Waanders, 2004.

Stanislavski, Konstantin. *Actor's Work. An Actor Prepares and Building a Character*. Translated by Jean Benedetti. New York: Taylor & Francis Ltd, 2008.