

Despre gest

Cuvîntul „gest” a suferit de-a lungul vremurilor unul din acele procese de involuție, de degenerescență, cum li se întimplă uneori speciilor neînstrate, atinse de un rău biologic, care le micșorează proporțiile — înfățișarea, la o scară inferioară, rămînîndu-le, printr-un fel de fatalitate, aceeași. În memoria pisicii se trezește câteodată, feroce, neîncăpător în actualitatea lui decăzută, tigrul. Formele se schimbă, însă ceva din principiul lor rămîne. „Gestus”, „gesta” (substantive derivate dintr-unul din cele mai active verbe ale celui mai activ popor din antichitate — gero, gerrere, gessi, gestum) aveau la origine un înțeles major. Ele însemnau fapte, acțiuni răsunătoare, de unde și numele cîntecelor de vitejie medievale, pline de toată grandoarea conflictelor cavaleresti. Dinamică, încărcată de amplori epice, noțiunea s-a restrîns însă cu timpul, personalizîndu-se, ajungînd să semnifice doar o mișcare corporală, a brațelor, miinilor și capului, mai ales. Dar, latent, psihologic vorbind — deși accepția socială i s-a redus — cuvîntul mai conține, comprimat, tot patosul său primordial. Ca și logosul, al cărui corelativ plastic este, gestul, ca expresie corporală, creează în jur cîmpuri de forță, umple spațiul de sensuri, transmite scurt conținuturi afective, nu mai prejos, prin intensitățile lui emoționale, decît faptele extraordinare pe care le semnifica inițial. Referindu-ne nu la gestul întimplător, reflex, cotidian, ci la gestul teatral, amplificat de cutia de rezonanță a scenei, prin excelență creator de perspectivă, de sens, tocmai fiindcă are o intenționalitate deliberată, ceva din funcția lui magică de odinioară, din epica ce o cuprindea, transpare în eficacitatea psihologică pe care o manifestă, ca element de expresie. Laurence Olivier de exemplu, în *Richard al III-lea*, cînd îi întinde mîna lordului Buckingham și o lasă brusc în jos, ca să-l silească să ingenucheze, pentru a i-o săruta, rezumă într-o mișcare de două secunde, toată ambiția lui monstruoasă. Băltăteanu, în rolul baronului din *Azilul de noapte*, cînd intră în scenă, șovăind, coborînd treptele scării ce duce la subsol, cu un chiștoc în colțul gurii, și cînd chiștocul spre care îndoaie scîrbît mîna, îi cade jos dintre buze, înainte de

a fi atins de degete — exprimă cu o colosală forță simbolică, verdictul pe care istoria îl dă unei întregi clase sociale prăbușite. Iar Aura Buzescu, în *Cei din Dangaard*, cînd pune mîna pe sticla cu otravă și privește crispată peste umăr îndărăt spre fiul ei desfrînat care moșăie beat într-un fotoliu, și pe care-l va executa cu luciditate, schițează printr-un singur gest, un caracter de o voință inflexibilă.

Care este esența gestului dramatic? Cum ar putea fi definit? Cea mai izbitoră definiție îi-o sugerează, în mod paradoxal, tocmai jocul unui actor slab. Atunci, între idee, sentiment și expresia lor corporală se produce un hiat ce dezvăluie, negativ, prin defecțiunea ansamblului, *mecanica* adevărată a complexului psiho-fizic ce ar trebui să anime personajul. Dezarticularea, prin arbitrarul, prin dezordinea ei supărătoare, te obligă să aplici pe loc corectivul de rigoare, să reconstitui, ideal, modelul perfect. E aici ceva din mentalitatea spectatorului de la meciurile de box, care, obiectiv, din stal, plasează totdeauna mai bine upercuturile ratate. Neangrenat armonice, lipsit de finalitate, gestul stingaci îți revelează dintr-o dată *necesitatea* pe care ar fi trebuit să o aibă. De altfel, în cazul acesta — teatrul fiind, între altele, o problemă de mișcare, de mișcare ordonată, călăuzită de legi precise — cuvîntul *mecanică* încetează de a mai fi o metaforă, el devenind o condiție constitutivă actului dramatic. Și cum actul dramatic cel mai concret, cel mai dinamic, este gestul, întărire sau prelungire spațială a sentimentului, ideii — gestul se supune cu precădere unei mecanici riguroase, unei mecanici extrem de subtile. De aceea, lipsa de măsură în gestică, mai mult chiar decît în debitul verbal, se face numaidecît simțită. Cînd actorul „se exteriorizează”, fără o corelație directă între afect și mișcare, încînd emoția într-o gesticulație retorică, între conștiință și corp se produce o ruptură. Actorul, în acel moment, nu mai există. E ca o păpușă trasă de sfori. Cînd se „interiorizează”, renunțînd la orice expresie corporală, cu bună știință, uzînd de fapt de aceeași retorică, însă de o retorică la polul opus, în surdina — corpul nemăitresărînd la vibrațiile sufletului (afară doar dacă nu se urmărește anume acest lucru), actorul se transformă într-un obiect sonor, ce încarcă inert spațiul. „Prea dă din mîini”, sau „nu știe

ce să facă cu miinile", — înaintea oricărei alte judecăți. critica spectatorului simplu, cu bun simț, se referă întâi, și nu întâmplător, la *gest*, fiindcă gestul, vizual, mai direct, mai „fenomenal“ decît cuvîntul, face ca personajul să fie sau nu, *prezent*.

Stăpîn pe nervii, pe mușchii, pe articulațiile organismului său, actorul adevărat e un magician care se recrează permanent pe sine, agitat de mediu (*Totus mundus agit histrionem*) și care „agită“ materia. Un semn în clipa cea mai prielnică și obiectul din preajma lui tresare. O clipă mai de vreme sau mai tîrziu, grăbindu-se sau întîrziind, și minunea nu s-ar fi produs. Neintegrat în durata lui reală, gestul își pierde orice efect, își pierde funcțiunea.

O tendință a unora dintre actorii noștri, mai ales a actorilor tineri — și asta datorită unei greșite orientări regizorale, căzută în manierism — este de a se retrage înăuntru, de a suspenda gestul, de a se „spiritualiza“, cu un fel de oroare față de complementul fizic al emoției, dîndu-se curs prejudecății că absența mișcării solicită mai mult atenția spectatorului, fixînd replica, încercînd-o de rezonanțe. Nimic mai antiteatral! Aici de altmînteri se manifestă una din limitele teatrului psihologic, ale teatrului obosit, blazat. Pentru un teatru de acțiune, „reteatralizat“, după o expresie la modă, bazat pe mișcare, pe folosirea totală a posibilităților ființei umane, adică mergînd la izvoarele cele mai curate ale genului dramatic, acordul dintre conștiință și reflexul ei spațial este o condiție elementară. Condiție care reclamă însă multă măsură și tact.

Fiindcă totul este o chestiune de echilibru. În gest nu trebuie să fie mai mult decît în cuvînt și nici în cuvînt decît în gest. Dacă am compara anatomia corpului cu un sistem complicat de pîrghii, energia pe care i-o transmite cuvîntul, cu toate iradiațiile lui, ar trebui să corespundă economic exact sumei mișcărilor realizate. Altfel, prin exces sau penurie, mașina nu mai dă randament. Sau merge anapoda.

Constantin ȚOIU

Un grup de critici dramatici și oameni de teatru din Capitală a vizionat, luna trecută, spectacolul *Paharul cu apă* în montarea Teatrului de Stat din Brăila (regia: G. Negri). Cu acest prilej a avut loc o amplă consfătuire la care au participat oaspeții și întreg consiliul artistic al teatrului. S-a luat în discuție calitatea spectacolului și — legată de aceasta — cronica apărută în revista „Teatrul“ (nr. 9), sub titlul *O performanță*, semnată de Mircea Alexandrescu.

Au luat cuvîntul, rînd pe rînd: Horia Deleanu, redactor șef al revistei „Teatrul“, Ianis Veakis, regizor și profesor la Institutul de Teatru, Valentin Silvestru, critic dramatic, și Florian Potra, critic dramatic — toți din București, precum și: Victoria Dinu, directoarea Teatrului de Stat din Brăila, G. Negri, P. Varduca, D. Dinulescu, R. Gheorghiu, R. Anghelescu, E. Eftimiu, A. Macri-Iliescu, Iulian Bradu, T. Dimi-trescu și D. Pîslaru, regizori și actori, membri ai consiliului artistic al teatrului din Brăila.

Dezbaterile au pus, pe de o parte, sub semnul întrebării oportunitatea includerii în repertoriul teatrului brăilean a comediei *Paharul cu apă* de E. Scribe, iar, pe de altă parte, au consemnat nivelul submediocru al spectacolului. Personajele n-au căpătat conturul necesar, regia n-a luat o poziție prea bine definită față de semnificațiile caracterelor, acțiunea și dialogul au fost lipsite de ritm, după cum spectacolul, în ansamblu, n-a avut vervă și spirit, cu excepția finalului unde tonul s-a redresat în oarecare măsură. Interpreții au jucat într-o manieră îngroșată, plată, iar cadrul scenografic a fost socotit eterogen, fără o funcție valabilă în articularea montării. Toate aceste observații critice au fost unanim acceptate de vorbitori.