

Rămâne foarte sugestivă în acest sens următoarea remarcă, pe care o transcriu cu titlu de preaviz tinerei generații de actori români: „Într-o zi, chiar am auzit această replică extraordinară a unui elev al Școlii din Strasbourg care vine să ne vadă și care, oh, ce lucru extraordinar!, cere să lucreze la noi și căruia-i spun: «Uite! Fac un stagiu într-o lună, veniți să lucrați puțin cu noi la acest stagiu». Acest elev îmi răspunde acest lucru extraordinar: «Dar, totuși, am făcut școală!» A făcut școala, deci știe tot! Deci nu are niciun stagiu de făcut. Doamnă Mnouchkine, ce rol îmi dați? Nimic, amice. Gata!”<sup>1</sup>

**Alexandru ȘTEFAN**

## Corp și poezie

În ultima jumătate a secolului XX s-au decantat la suprafața teoriilor despre teatru din ce în ce mai multe idei referitoare la *actorul-performer*, definit în special de măiestria expresivității corporale. La aceste constatări au condus nu numai revelațiile regretatei Pina Bausch, dar și spectacolele de la Alvin Ailey la American Dance Theater sau de la Théâtre du Mouvement. Treptat, numeroase variațiuni pe această temă, înrădăcinându-se în ipotezele dansului modern au sfârșit prin a ignora rolul poetic al spectacolului, în detrimentul fizicalității.

Deși educat în spiritul competitivității sportive, Jacques Lecoq înțelege că teatrul nu e nici circ, nici dans și nici măcar poezie pură, ci câte un pic din fiecare. El conturează, așadar, o pedagogie complexă care își propune dezvoltarea inteligenței actoricești prin intermediul improvizației și al analizei mișcărilor.

„Am ajuns la teatru prin sport”, spune Lecoq în volumul său, *Corpul poetic, o pedagogie a creației teatrale*, îndreptându-ne să credem că avem de-a face cu un sistem de îmbunătățire la nivel expresiv-corporal. Dar nu avem de-a face cu o metodologie primară.

„There is no entrance examination, but it is recommended that students have some acting experience. Applications must include details of this experience, together with a statement explaining personal reasons for wishing to do the course. A personal professional reference must also be included”<sup>2</sup> scrie pe site-ul oficial al școlii înființate în 1956 de Jacques Lecoq: deci „corpul poetic” este un ideal la care nu poate ajunge decât o minte poetică.

<sup>1</sup> Josette Féral, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, Editura ArtSpect, 2009, pag. 78.

<sup>2</sup> „Nu există niciun examen de admitere, dar este recomandat ca studenții să aibă experiență în actorie. Aplicația trebuie să includă detalii referitoare la această experiență, împreună cu o declarație explicativă asupra motivelor pentru care se dorește urmarea acestui curs. Trebuie inclusă de asemenea, o referință personală profesională.” (trad. aut.) <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-pratique-uk.php?bg=02>.

Pentru a crea un context favorabil dinamismului, Lecoq are ca puncte de referință șapte concepte teatrale<sup>1</sup>: *masca, gestul, commedia dell'arte, clovnul, bufonul, melodrama și tragedia*. Aceștia, li se vor adăuga legile generice ale mișcării, în cadrul cărora conceptele sus-menționate vor fi studiate:

„1. Nu există acțiune fără reacțiune  
2. Mișcarea este continuă, ea avansează fără întrerupere  
3. Mișcarea provine întotdeauna dintr-un dezechilibru, îndreptându-se spre căutarea echilibrului

4. Echilibrul însuși este în mișcare
5. Nu există mișcare fără punct fix
6. Mișcarea scoate în evidență punctul fix
7. Punctul fix se află și el în mișcare<sup>2</sup>.

Într-o etapă primară, se va încerca suprimarea exprimării faciale și impunerea improvizației corporale. Reprezentative pentru exercițiile lui Lecoq sunt măștile larvare, descoperite în anii '60 la Carnavalul din Basel, în Elveția. Acestea, fiind măști simple și mari, „a căror formă nu a ajuns să definească un chip cu adevărat omenesc<sup>3</sup>”, forțează actorul ca prin mișcarea corpului să-și exprime umanitatea.

Pantomima, figurația mimată și banda mimată sunt cele trei limbaje ale gesturilor care, însumate, sunt capabile să redea sentimentele. Pe scenă (și aici ne amintim cu ușurință de Stanislavski), sentimentele nu pot fi jucate și nici explicate: nu poți spune pur și simplu că suferi, așteptând ca publicul să te creadă. Din contră, spectatorul trebuie să înțeleagă din șirul de acțiuni, respectiv mișcări pe care le faci ca actor, că suferința ta este de nedescris.

Pentru că nu se poate trece direct la exprimarea unor sentimente complexe, se va apela la improvizație, a cărei sursă rezidă în *commedia dell'arte*. Până la a învăța cuvintele, actorul trebuie să înțeleagă tăcerea, căci arta actorului în pauze își arată măiestria. Cuvintele sunt înșelătoare: un exemplu potrivit e substantivul „unt” „În franceză le beurre este deja întins, pe când în engleză, the butter se află încă în pachet<sup>4</sup>” remarcă Lecoq. De ajutor sunt doar verbele, care impun mima de acțiune. „A deschide o valiză, a închide o ușă, a lua o ceașcă de ceai<sup>5</sup>”. *Commedia dell'arte* e o „artă a copilăriei” în care situațiile se schimbă repede; e un teritoriu în care *lazzi*-urile sunt de un dinamism veșnic tânăr. Chiar și faptul că nu toate *lazzi*-urile sunt destinate improvizației, este un aspect pozitiv, deoarece actorii sunt obligați să apeleze la la autocursuri, discuții necesare între ei, utile pentru conștientizarea propriilor capacități. Aceste autocursuri au, de asemenea, menirea de a stabili gradul de „îndrăzneală” socială al fiecăruia în relația cu ceilalți.

<sup>1</sup> În volumul *Jacques Lecoq și teatrul britanic*, editat în 2002 de Franc Chamberlain și Ralph Yarrow, Bim Mason, unul dintre elevii lui Lecoq consideră că pedagogul are în vedere cinci stiluri teatrale: *tragedia, melodrama, clovnul, bufonul și commedia dell'arte*. În *Corpul poetic* însă, importanța măștii și a gestului nu poate fi trecută cu vederea, și din această cauză vom utiliza termenul de „concepte” teatrale.

<sup>2</sup> Jacques Lecoq, *Corpul poetic, o pedagogie a creației teatrale*, p. 104.

<sup>3</sup> Jacques Lecoq, *Ibidem*, p. 70.

<sup>4</sup> Jacques Lecoq, *Ibidem*, p. 61.

<sup>5</sup> Jacques Lecoq, *Ibidem*, p. 92.

De pildă, noțiunea de *clown* se referă la o personalitate care te face să râzi prin naivitate: forțat să execute tot soiul de giumbușlucuri, va sfârși probabil prin a stârni compasiune. Lăsat liber, se va împiedica din greșeală, și va stârni râsul. Sincer și onest, actorul-clown e însă o tipologie individuală. „*Toți elevii trec prin experiența clownului, însă foarte puțini dintre ei vor continua în acest registru*”<sup>1</sup>.

Unele firi nu au un comic congenital. Timiditatea nu trebuie ignorată, deoarece pentru ea există bufonul. Spre deosebire de clown, bufonul e o structură menită să ascundă identitatea și să parodieze în voie. Bufonul e o mască a întregului corp. O față complexată de slăbiciunea trupului său, va căpăta curaj purtând o burtă falsă, iar unui actor mai plinuț îi va fi mai ușor să se manifeste dacă i se va evidenția talia în acest context.

Dar exercițiile de improvizație simple, asigurând existența unui șir de verbe nu pot continua la nesfârșit. Rolul lor este de a pregăti corpul pentru conflictele emoționale esențiale, care sunt preluate din melodramă, deoarece acesta este un gen care potențează trăirile interioare. Melodrama răspunde cerinței dubitative pe care o are teatrul: un om afirmă un lucru; unii acceptă ceea ce a spus, alții își bat joc de asta. Observăm prin aceasta o distanțare a lui Lecoq de precursorii săi: corpul nu e un instrument menit să transmită mesaje mecanice asemănătoare limbajului morse. Dacă Meyerhold își manifesta fanatismul activist în *Misterul buf* al lui Maiakovski, pentru Lecoq idealul nu este de a reuși să improvizezi bine, ci de a juca *Livada de vișini* a lui Cehov cât mai corect cu putință.

Analizând tragedia și corul, el înțelege că modalitatea de individualizare a corpului nu se poate face decât în raport cu un grup, o mulțime de alte corpuri la rândul lor individualizate. Exercițiile de echilibrare a scenei vor explora astfel capacitatea instinctivă de ocupare a întregului spațiu, insuficient dezvoltată de clasică imitare a mișcării browniene.

Fundamental, pedagogia lui Lecoq se aseamănă tocmai cu încercarea de umplere a lipsurilor din arta actorului, așa cum a fost ea teoretizată de-a lungul vremii. Și poate din această cauză, una dintre frumusețile pe care ni le propune acest creator constă în faptul că nu caută forme noi de expresie, ci șlefuirea celor vechi: o armonie primară între corp și minte.

Măștile la Copeau	Măștile lui Lecoq
Masca nobilă	Masca neutră
Masca nonfigurativă	Masca larvară
Masca de caracter	Masca expresivă
Masca <i>commediei dell'arte</i>	Masca <i>commediei dell'arte</i>
Masca personală	Nasul roșu (de clown)

Tabel realizat de John Wright și apărut în volumul „*Jacques Lecoq and the British Theatre*” de Franc Chamberlain și Ralph Yarrow, Routledge Edition, 2002.

<sup>1</sup> Jacques Lecoq, *Ibidem*, p. 163.