

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
UNIVERSITATEA DE ARTE TÂRGU-MUREȘ
ȘCOALA DE DOCTORAT**

MODALITATEA ESTETICĂ A CORPULUI

– rezumat –

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. Violeta ZONTE

Doctorand:

Petru – Silviu VĂCĂRESCU

Târgu-Mureș

2014

CUPRINS

Argument	3
I. Corp și Epresie – o incursiune interdisciplinară în istoria ideii de corp	
1. Expresia corpului travestit – Întruparea Mascată	5
2. Expresia corpului ideal – Numărul Întrupat	12
3. Expresia corpului sacru – Cuvântul Întrupat	14
4. Expresia decodată – Întruparea fiziognomonică	17
5. Expresia <i>mimesis</i>-ului arhaic – Întruparea futuristă	20
6. Expresia corpului reprezentat – Întruparea artistică	23
7. Expresia postdramatică – Întruparea <i>tehno-fenomenologică</i>	25
8. <i>Fragmente pentru o istorie a corpului omenesc</i>	29
II. Expresia ecranului – prolegomene asupra receptării psihanalitice a filmului	
1. Aspecte ideatice ale oglinzii - <i>dedublare inconștientă, arhetip, existențialism</i>	
2. De la reflexia oglinzii la expresia ecranului – transfer psihanalitic	30
III. Expresia corporală – Întruparea pre-expresivă	
Trupul actorului, corp de expresie – o delimitare fenomenologică la nivelul pre-expresiv	35
Bibliografie	45

Argument

Tema corporalității nu s-a bucurat în istoria filozofiei de o recunoaștere substanțială, singura atenție sistematică de-a lungul istoriei a venit din partea științei medicale, a fiziologiei și a biologiei. În acest sens trupul a fost împins spre periferia gândirii raționale, fiind considerat de rangul doi, fond accidental, incomparabil cu esența și axiologia cunoașterii raționale. Binomul trup-suflet, inseparabil sub aspect existențial, a fost decodat pe fondul antipodului „stăpân-sclav”, sub aspectul unei ierarhizări axiologice, prin subordonarea ontologică a trupului în fața esenței valorice dată de suflet ca rațiune discursivă. Putem spune că trupul a fost considerat în mod tradițional pe cel puțin trei paliere comprehensive: metafizic, teologic și științific. Artă nu s-a dezis de la exploatarea fantezist-naturalistă a corpului în formele ei diverse de reprezentare, dar l-a menținut în umbra spiritualist-raționalistă a filozofiei europene. Artistul epocii moderne moștenește o tradiție dialectică între fondul greco-roman și încărcătura iudeo-creștină. Pe de-o parte corpul este un microcosmos, o veritabilă proiecție a lumii în miniatură, pe de altă parte, fiind creat după chipul și asemănarea divină, devine amintirea obsedantă a lui Dumnezeu. În definitiv, corpul se remarcă esențial în arta occidentului, iar conceptul însuși de „pictură a istoriei” îl regăsim deja la Leon Battista Alberti, a cărui *historia* proiecta în pictură frumusețea naturală a corpului surprins în slujba cotidiană.

O incursiune interdisciplinară în istoria ideii de corp ne ajută să decriptăm sensurile pe care și le-a însușit, acest „mare organism”, care indiferent de faptul că a fost neglijat sau *hipermediatizat*, el a fost fundamentul oricărei creații umane, indiferent de domeniu. O astfel de incursiune redă experiența cea mai materială, densitatea ei, rezonanța ei imaginară, o experiență ce îl situează la intersecția dintre învelișul individualizat și experiența socială, dintre referința subiectivă și norma colectivă. Corpul rămâne punctul-zero dintre social și subiect, subiect și reprezentare. Sensibilitatea materială, reprezentările interne, maifestările expresive și conștiința pasivă nu fac parte întotdeauna din același registru de referințe și comportamente. Datele sunt dispersate și disparate, căci distanțele abundă de la sentimentul intim și manifestările sociale, de la sexualitate la gusturile alimentare, la tehnicile fizice, criteriile estetice, impuse de moda și cosmetica fiecărei epocii în parte, modelele comportamentale, sau lupta împotriva bolilor. În acest sens abordarea corpului în contemporaneitate abordează mai multe științe, impunând o schimbare a metodelor și

a epistemologiilor în conformitate cu studiul senzațiilor, tehnicilor, consumurilor, sau ale expresiilor. Iar această eterogenitate este constitutivă pentru obiectul însuși, ajungând să se confunde, după cum remarcă și I.P. Culianu în recenzia sa, la studiul exhaustiv *Fragmente pentru o istorie a corpului omenesc*: aceste „fragmente pentru corp” sunt de fapt un „corp de fragmente”.

Simpla inventariere a lui Marcel Mauss dezvăluie un „om total”, multe din valorile lui incarnându-se în cele mai concrete utilizări ale corpului. Iar aici arta teatrală nu a făcut abstracție. Artaud prefigurează materialitatea „actorului total”, pe lângă alți creatori de teatru care la rândul lor, neglijând importanța corpului, sau din contră uzându-l la extrem, au studiat arta teatrală „pe firul conducător al trupului”, înțeles în termeni niceszcheeni. În polemicile științei teatrale corpul este, poate cel mai studiat element al spectacolului, întregul ansamblu ce vine să întregească unitatea procesului artistic, fiind integrată pe acest fir conducător al trupului. În mod ironic, acest organism viu se află deseori pus sub semnul „morții” și/sau al „absenței/prezenței”, sugerând o reînviere continuă și prezentă a artei teatrale. În ansamblul tradițiilor moștenite, constanta care unește manifestările teatrale este însuși actorul, iar grație instrumentelor străvechi și tehnicilor corporale, remarcă George Banu, el lărgeste câmpul posibilităților și se consacră unei extinderi progresive a mijloacelor sale de expresie. Actorul între propria interioritate și expresie exterioară, între distincția fenomenologică a binomului trup/corp, între pre-expresie și *bios* scenic etc. nu face decât să exprime materialitatea spiritului uman, a bogatei moșteniri pe care o cunoaște corporalitatea astăzi. A. Mnouchkine concepe această materialitate ca fiind esența teatrului, căci „ceea ce nu e fizic, nu e teatral” iar corpul actorului este de fapt un „scriitor în spațiu”, cu alte cuvinte, în dimensiune temporală corpul actorului devine scriitorul de fapt al istoriei teatrale.

Această esență materială, în împletirea ei psihosomatică, este afirmată și de T. Vianu în scrierile sale despre teatru: „Actorul, spune el, este un artist al corpului său. Modificarea fizionomiei și a atitudinilor corporale, inflexiunile vocii și varierea debitului verbal sunt mijloacele pe care actorul le întrebunțiază pentru a obține aceea evadare într-o individualitate străină, caracteristică pentru arta sa. Aparența sa externă și manifestarea sa fizică alcătuiesc pentru actor o pastă moale, căreia stă în puterea lui să-i dea forma pe care o dorește. Actorul poate în adevăr să anuleze reacțiile, reflexele și habitudinile sale obișnuite, pentru a le înlocui cu adaptări motrice, cu ticuri și cu habitusuri corporale proprii individualității pe care vrea s-o reprezinte. Din acest

punct de vedere una din însușirile cele mai esențiale ale talentului actoricesc este mobilitatea fizică. Nici o desprindere nu este prea adânc înrădăcinată pentru actor; oricare din ele poate fi cu ușurință destrămată și înlocuită după nevoie.”¹

I. Corp și Expresie – o incursiune interdisciplinară în istoria ideii de corp

1. Expresia corpului travestit – Întruparea Mascată

Pur istoric, primul corp care a stabilit locul său pe scena viitorului teatru, a generat gestul revoluționar a lui Thespis de ieșire din cor, silind astfel mulțimea de ascultători să se așeze semicircular, pentru a putea vedea mai bine „chipul” interpretului, astfel din ascultători, participanții au devenit spectatori, creându-se în acest fel esența spațiului de teatru (de unde numele întregului gen, mai ales că scena i se atribuie tot lui Thespis² și legendarului său car cu măști, poate cu costume pe latura liberă, ca să-i fie la îndemână).³ De aici corpul actorului a cunoscut devenirea sa istorică de la fondul greco-roman la încărcătura iudeo-creștină, mecanicizarea modernă, reîntoarcerea la ritualurile primitive ancestrale, până la dezînsuflețirea și despiritualizarea postdramatică. Corpul actorului Greciei antice era valorificat în funcție de mască și costum, elemente ce se impun ca forță de expresie mai degrabă decât gestul și mimica, sub dublul lor aspect de element decorativ cât și de semnificație simbolică. Atâta timp cât masca amplifică vocea, iar folosirea coturnilor – încălțăminte specifică actorilor tragici – dădeau alături de peruca ce încununa masca, o dimensiune fizică excepțională, se impunea un costum la fel de voluminos. Astfel personajele păreau uriașe. Impunătorul costum al teatrului grec era compus din două elemente esențiale, care contribuiau la apariția gigantică a corpurilor, o tunică multicoloră și o mantie. Iar, pentru a evita disproporția ce era vizibilă datorită staturii uriașe dată de coturni și perucă, actorii se foloseau de diverse „umpluturi” pe sub costum, armonizând în ansamblu dimensiunile nerealiste. Se observă astfel că expresia corporală în teatrul antic grec este privită sub aspectul elementelor aluzive,

¹ Tudor Vianu, *Esența artei actorului*, în *Scieri despre teatru*, ediție și studiu introductiv de Viola Vancea, Editura Eminescu, București, 1977, p. 35

² În 534 î.e.n. cu prilejul *Marilor dionisiace* organizate de Pisistrate la Atena, Thespis a prezentat primul dialog între cor și un actor, *apud* Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. I, Editura meridiene, București, 1971, p. 61.

³ V. Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura enciclopedică română, București, 1971.

cu caracter simbolic, spre deosebire de importanța ei majoră în ceea ce privește poezia sau sculptura din aceeași perioadă, spre exemplu. Maska și costumul ce acoperea în întregime corpul actorului grec sunt departe de a sugera realismul reprezentativ, forța lor expresivă fiind de domeniul sugestiei, a convenționalului și a stilului. Supradimensionarea corpului actorului cu ajutorul acestor elemente stilistice sugerează localizarea tragediei și a corului tragic în domeniul idealului (în ciuda faptului că Platon îi refuză dimensiunea ideală) prin ceea ce Schiller⁴ numea ca fiind un „zid viu pe care tragedia îl ridică în jurul ei pentru a se izola de lumea reală și a-și feri domeniul ideal și libertatea poetică.”⁵

Dacă urmărim izvoarele istorice cu privire la mască și costum, observăm că acest zid închipuit de corpuri umane supra-costumate era menit să sugereze caracterul ideal de surprindere a esenței prin manipularea stilizată a aparenței. Astfel aceste corpuri stilizate forțat devin un mijloc de expresie a idealului poetic. Efectul tragediei, după Nietzsche⁶, constă în faptul că statul și societatea, abisul ce desparte omul de om, fac loc unui sentiment de unitate care îi reidentifică pe oameni cu natura.

Obsesia grecilor pentru proporție o regăsim și în cazul supradimensionării corporale a actorului tragic. G. E. Lessing, în *Laocoon*, remarcând exagerarea dimensiunilor în cazul sculpturii grecești, aduce în discuție inspirația homerică, ca sursă primordială de reprezentare ideală a corporalității. „În acest sens”, spune el, „Fidas recunoaște că s-a inspirat din versurile homerice, ce i-au servit drept model în realizarea lui *Jupiter Olimpianul*, și numai cu ajutorul acestora a reușit să creeze un chip de zeu „*propemodum ex ipso coelo petitum*”.⁷ Lessing adaugă faptul că Homer arătase de mult că există un aspect impunător care ia naștere prin simpla exagerare a dimensiunilor picioarelor, de la șolduri în jos, în versurile care compară statura lui Odysseu cu cea a lui Menelau: „Stând în picioare, mai sus Menelau se-nălța, lat în umeri; / Dar de ședeau amândoi, Odysseu arăta mai de seamă.”⁸ Dat fiind că atunci când amândoi ședeau, remarcă Lessing, Odysseu câștiga, iar Menelau pierdea din prestanța fizică, primul părând mai mare, celălalt mai mic, determinând astfel raportul diferit pe care-l avea la fiecare dintre ei partea superioară a corpului față de picioare și

⁴ v. prefața la *Logodnica din Messina*

⁵ *Apud* Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, în: Victor Ernest Mașek, *De la Apollo la Faust, dialog între civilizații, dialog între generații*, ed. cit. p. 207.

⁶ *Ibidem*, p. 208.

⁷ „coborât parcă chiar din cer”, *Idem*.

⁸ Homer, *Iliada*, |Cântul III, v. 210-211, p. 60.

șolduri. Astfel corpul lui Odysseu prezintă un exces de proporție în partea de sus, iar corpul lui Menelau în partea de jos. În *Iliada* lui Homer abundă astfel de comparații, majoritatea prezentând un caracter supradimensionat.

Pe lângă aceste aspecte putem adăuga că, masca și costumele actorilor tragici, sunt o expresie a caracterului destructiv al tragediei. Spectatorul, se lasă „distrus” de corpuri hiperbolizate, care „anunță” suferința eroilor. O prudență rațională ar duce la receptarea reprezentației ca fiind neverosimilă, chiar inutilă. În schimb o receptare docilă a iluziei reprezentative prefigurează *eliberarea dionisiacă*, după cum o concepe Nietzsche în *Nașterea tragediei*. Pentru a argumenta acest aspect am recurs la o incursiune în exegeza lui Gianni Vattimo asupra filozofiei nietzscheene⁹.

Problema raportului a fi/a apărea, centrală în toată istoria filozofiei, este la Nietzsche de natură „tragică”, în jurul căreia se construiește întreaga sa gândire. Depășind ideea de frumos, sau dincolo de vreun canon formal, el urmărește mai degrabă raportul dintre formă-conținut, interior-exterior, esență-aparență. Omul timpului său îi apare caracterizat prin totală lipsă de formă și conținut, iar acest fapt îl conduce la a vedea forma ca fiind o „travestire”. Travestirea, la Nietzsche, este ceva care nu ne aparține în mod natural, ci pe care îl adoptăm în mod deliberat în vederea unui scop oarecare, împinși de o anumită nevoie. Dacă masca decadentă este travestirea omului slab al civilizației istorice, și în general orice mască născută din nesiguranță și din teamă, Nietzsche adaugă o mască a nedecadenței „care se naște din suprabundență și din libera forță plastică a dionisiacului.”¹⁰ Știm faptul că teza generală nietzscheeană a *Nașterii tragediei*, exprimă complementaritatea celor două principii, *apolinic* și *dionisiac*, care se rezolvă în ultimă analiză printr-o reducere a *apoliniciului* la *dionisiac*, prin reintegrarea formei definite în ambianța fluidă din care s-a născut și s-a hrănit, dar și problema eliberării de *dionisiac*, transformată continuu în aceea a eliberării *dionisiacului*. Arta apolinică este arta imaginilor frumoase, în care reprezentarea se dovedește a fi un mecanism de înșelare a realității. Lumea zeilor elini este „vălul fluturând care a ascuns privirii teribilul existenței”. În această dimensiune filozofică Olimpul este paradisul antagonic și compensativ pe un infern al existenței. În zei grecii își postulează imaginea sublimă văzută ca expresie inversă a realului. Abandonarea lumii aparenței apolinice ca ieșire din domeniul delimitărilor, teamă,

⁹ V. Gianni Vattimo, *Subiectul și masca, Nietzsche și problema eliberării*, trad. de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2001.

¹⁰ *Apud.* G. Vattimo, *op.cit.*, p. 38

durere, conflict, se relevă ca substanță a experienței tragice, atunci când se ia în considerare semnificația figurilor tragice, a eroilor despre care vorbesc tragediile și în care se ascunde Dionysos însuși (figurile tipice, cărora Nietzsche le atribuie tot sensul tragic sunt cele ale lui Oedip și Prometeu, căci în ambii se poate citi ruperea barierelor și tabuurilor familiale și sociale pe care se întemeiază lumea apolinică a formei și a conflictului).

Prin participarea la procesiunea dionisiacă omul vieții cotidiene suferă un prim proces de transformare: se vede și se simte trăind ca Satir, ca făptură omenesc-divină primordială. Iar acestei viziuni îi urmează o a doua, și anume corul Stirilor, în transformarea sa „vede în afară-i o nouă viziune, ca împlinire apolinică a propriei stări.”¹¹ În acest proces, nașterea aparenței apolinice are trăsături deosebite de ficțiune și de travestirea înrădăcinată în teamă și în slăbiciune: înainte de toate deja transformarea omului obișnui în Satir e o formă de „mască”, de transformare în altul decât sine, și nu se mai poate spune, desigur, că ea corespunde nevoii de a fugi de Dionysos. Și cum se va vedea acu, faptele tragice ale personajelor-tip ale tragediei grecești sunt în ele însele total dionisiace, adică nu au refugiul în lumea limitei; ba dimpotrivă, și ele, ca și transformarea omului în Satir, înseamnă ruptura de orice gândire rigidă, de orice frontieră, de toate, regulile, chiar și de cele mai „sacre”, cum sunt cele ale familiei.”¹² Iar geneza tragediei este un joc de identificare cu altul decât sine.

Lumea aparenței nu pare în întregime raportabilă la durere și la teamă ca trăsături fundamentale ale existenței, iar discuția asupra genezei și semnificației tragediei ne arată că, de fapt, eliberarea înfăptuită în artă nu-i atât o eliberare de dionisiac, cât o eliberare a dionisiacului. În tragedie tocmai lumea aparențelor definite este răsturnată și adusă în criză la toate nivelurile, și numai astfel omul, devenit Satir, cucerește posibilitatea de a produce aparențe necondiționate de teamă și neîndreptate către cucerirea siguranței. Lucrul de care greul fuge, devenind coreut și Satir în cortegiul dionisiac, este lumea *realității* consolidate, a ierarhiilor și a tabuurilor sociale și familiale. Numai prin această operațiune preliminară de reunificare cu esența dionisiacă a vieții și a naturii se pune condiția de la o lume de aparențe care nu sunt pentru el travestiri sau ficțiuni mincinoase, ci îi sunt aderente prin cele o mie de fețe pe care le ia Dionysos însuși mascându-se în diferiți eroi tragici. Ceea ce

¹¹ V. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, ed. cit.

¹² G. Vattimo, *op.cit.*, p. 40

Nietzsche numește în termeni schopenhauerieni, *unitatea* ființei primordiale, nu-i decât forța care produce masca, la fel ca Dionysos care moare și reînvie, depășind prin sine domnia individuației și recuperând-o, pentru a pierde din nou; în tocmai ca pe o mască, așadar.”¹³ Masca, observă Vattimo, nu caracterizează numai omul decadent, ci orice civilizație, inclusiv pe cea „tragică”, ce capătă în gândirea lui Nietzsche acea funcție de model. Raportul dintre dionisiac și apolinic nu-i cel dintre două momente istorice distincte, apolinicul fiind o configurație internă a dionisiacului însuși, pe care dionisiacul tinde să o depășească. Masca rea se naște, astfel, înlăuntrul măștii bune, ca răspuns la unele cerințe care, odată satisfăcute, îi iau orice „legitimătate istorică”.

A afirma că tragedia moare prin Euripide, se translatează prin alăturarea unei riguroase raționalități a acțiunii, a unui patetism și căutarea de efecte ale reprezentării, pe care Nietzsche le concepe ca fiind „mari scene retorico-lirice în care pasiunea și dialectica protagonistului se amplifică într-un fluviu larg și puternic.”¹⁴ Rezultă că, personajele euripidiene încep procesul travestirii, adoptând masca rea a conflictelor pasionale, prefigurând astfel domnia raționalului.

O încercare de travestire a forței de eliberare dionisiacă o probează o serie de creatori de teatru prin încercarea de reintroducere a metafizicului în teatru, de fapt o călătorie în misterul „necunoscutului”. În acest sens, afirmă Monique Borie, „ca și Craig, Artaud se angajează în căutarea unui teatru care să nu mai fie un instrument al reprezentării, ci al revelației. Un teatru al *manifestării* capabil să insereze prezența invizibilului în vizibil și să deschidă realul către tărâmul de dincolo de realitate, un teatru pe care îl numește magic sau metafizic.”¹⁵ Observăm, de aici, că se încearcă o repurtare a măștii originare, o travestire ce anunță revenirea metafizicii ca „imagine artistică a compensației”, intuind imaginea invizibilă a „zeului însuși”, a necunoscutului și a absenței. Dar această travestire metafizică nu recompune unitatea tragică originară, ci propune „individualului” moștenit odată cu moarte tragediei, după cum am văzut mai sus, o „excursie psihică”, din prisma călătoriei mascate a morții.

În teatru, moartea mascată se realizează prin travestirea cadavrului în „mormânt gol”. Acest fapt este sugerat Jean Genet, prin figurarea de catafalcuri goale, a căror gravitate monumentală sugerează fără echivoc prezența morții mascate. Genet, remarcă Borie, distingea între monumentalul imobilității solemne, al „figurii

¹³ Vattimo, *op.cit.*

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ Monique Borie, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, trad. de Ileana Littera, Editura Unitext și Editura Polirom, București, 2007, p. 264

inalterabile al cărei conținut definitiv este moartea¹⁶ – acest prestigiu absolut” legat de atemporal - și monumentalul ca expresie a unei civilizații apuse, care „nu mai construiește decât morminte false, aparente.”: „Marea paradă” cu tot fastul ei, se organizează, de fapt, în jurul unui simulacru: mormântul gol. Teatrul nu este nici el altceva decât un act solemn, dar lipsit de o veritabilă eficacitate, un act care să creeze „o aparență pururi rece și sterilă, a cărei construcție, reluată la infinit, nu se termină niciodată.”¹⁷ De aici rezultă definiția pe care o dă Genet performanței: „să înalți un cavou care nu există niciodată, nu va fi existat vreodată, nu va închide nimic în el. Și totuși să nu renunți să-l construiești, la început în taină, iar mai apoi în modul cel mai necruțător și totodată cel mai ceremonios cu putință, să dezvălui pretextul care a stat la baza construcției: un cadavru.”¹⁸ Actul „sculptării unei pietre în formă de piatră”, cum îl numește Genet, este legat de ideea sinuciderii și a amuțirii finale, echivalent cu actul de „a tăcea”. Iar acest act este legat de *colossos*-ul originar, de rudimentara stelă funerară, ca mormânt primordial, desfășurat în jurul unui cadavru travestit în piatră prin prisma unui *simulacru de ceremonial*. Teatrul în concepția lui Genet se îndreaptă spre invizibilitate, aspirând la ea precum statuile lui Giancometti, deoarece, crede el, ca și ele, actorii nu capătă masivitatea statuiilor decât pentru a ieși cât mai repede în întâmpinarea morții. Iar personajele sale, pentru a se contopi cu imaginea lor reflectată, a ceremonialului și a morții mascate, are nevoie de materialitatea teatrului. În jocul reflectării teatrale, corpul își pierde „realitatea”, afirmând prin travestirea mascată, forța imaginii. Dacă grecii au impus supradimensionarea și monumetalitatea corpului actorului, prin mască și costum, ca o reflexie metafizică, imaginea zeului însuși, Genet impune corpul mascat ca pe o reflexie a morții a „absenței”, travestind monumentalitatea tragică. Corpul mascat de ornamente, este un corp statuar, înveșmântat, învăluit, acoperit, dar fără viață, mâna lui „visează”, schițând, în concepția dramaturgului, „un gest vag, amintind de fâlfâitul unei aripi.” Iar somptuozitatea, monumentalitatea acestui corp-statuie trimite neîndoielnic la ideea morții.

Denuțul lui Craig al instaurării *supra-marionetei*, e o travestire impusă corpului actorului, privat de natura sa artistică, deoarece, după Craig, „Actoria nu e o

¹⁶ Jean Genet, *Fragments et autres textes*, Galimard, Paris, 1990, citat în: Monique Borie, *op. cit.*, pp. 302-303. Următoarele pasaje încadrate în ghilimele sunt din același context

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibidem*

artă.”¹⁹, implicit corpul actorului nu poate fi prin el însuși o reflexie artistică. Pentru ca arta teatrului să renască, Craig elimină „TOȚI actorii și TOATE actrițele”²⁰, propunând soluția lui Flaubert, dată în altă conjunctură, dar care susține ideea a ceea ce am stabilit mai sus ca fiind imaginea artistică a compensației; mai mult imaginea zeului este travestită în imaginea artistului, iar artistul „poartă” masca zeului. Craig citează: „Artistul – spune Flaubert – ar trebui să fie în opera lui cum e Dumnezeu în creație: invizibil și atotputernic; ar trebui să fie simțit pretutindeni și să nu fie văzut nicăieri. Ar trebui să se ridice deasupra emoțiilor personale și a susceptibilităților nervoase.”²¹. Craig moștenește, dacă vreți tradiția euripideană a „uciderii” tragediei. Dacă Euripide atribuie emoție și pasiune atât zeilor cât și muritorilor, fapt ce prefigurează declinul tragediei, și instaurarea *realismului*, Craig elimină aceste emoții, sentimente și pasiuni în numele unei noi travestiri a realismului, pe care îl consideră inutil și pervertit de stările sufletești ale actorului. Această nouă travestire a realismului prefigurează masca corpului inanimat, *supramarioneta*. Observăm că instaurarea supramarionetei proiectează actorul nu ca om, ci ca pe un simbol al omului, o imagine degenerată de zeu (poate unul preeuripidian), întocmai cum marioneta simbolizează corpul uman, fără „carne și sânge”, poate doar „oase”, presupunem noi, sugerând astfel scheletul Supramarionetei. Artaud²², descriind corpul-statuie al actorului-dansator balinez, nu apelează doar la imaginea trupului viu, concret, evoluând în strălucitoarea lor materialitate, ci și la aceea a corpului mumie, a corpului „pietrificat”, cu gesturi seci, epurate, lineare, un corp în care osul, element dominant, devine un echivalent al pietrei. Spre deosebire de supramarioneta lui Craig și corpul ornamentat a lui Genet, Tadeusz Kantor probează o dualitate a travestirii corpului actorului, fapt ce reiese din manifestul său, *Teatrul morții*, text impregnat de ecourile spectacolului din anii '70, *Clasa moartă*. Spectacolul decripțează această dualitate a travestirii, prin asumarea manechinului, ca și continuare a conștiinței actorului, sau chiar conștiința însăși, răspuns definitiv dat îndelungatelor căutări întreprinse de regizor într-un spațiu unde corpul și obiectul, viul și inanimatul devin inseparabile. El probează în textul său manifest că manechinele trebuie „să constituie deja DUBLURI ale personajelor vii, ca și cum ar fi înzestrate cu o CONȘTIINȚĂ

¹⁹ Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, trad. de Adina Bardaș și Vasile V. Poienaru, Fundația „Camil Petrescu” și Revista *Teatrul azi*, prin Editura Cheiron, București, 2012, p. 72

²⁰ *Ibidem* p. 83

²¹ G. Flaubert, citat în: Craig, *op.cit.*, p. 83

²² v. Monique Borie, *op. cit.*, p. 277

supremă, la care ajunseseră după *consumarea propriei vieți*. Manechinele acelea purtau în mod vizibil pecetea MORȚII.”²³ Dacă manechinul este la Kantor ca și supramarioneta lui Craig, un procedeu de travestire a transcendentului, și prin urmare, un model pentru actor, diferența se impune în sensul că pe Kantor nu-l interesează prestigiul anticilor idoli sacri, specific travestirii supramarionetei regizorului englez, ci banalitatea lui de obiect modern degradat, inferior. Modelul oferit de Kantor actorului este o travestire transgresivă a canoanelor artistice căci aceste creaturi sunt create după chipul și asemănarea omului „într-un mod aproape profanator și cvasicladestin” și „marcate de „latura obscură, nocturnă, răzvrătită a demersului uman.”²⁴, concepute în sensul contrar întrupării ideale dată de simetria și armonia proporțiilor.²⁵ Kantor crede că manechinul este indispensabil teatrului său, un teatru al morții, tocmai prin încărcătura lui de materialitate datorată acestor aparențe, fiind de altfel un „model” pentru „actorul viu”, având astfel șansa de a deveni „obiect de artă”.

Remarcăm, în consecință, faptul că masca actorului nu este decât o marcă a compensației, prefigurată de absența modelului divin, absență/prezență prin travestirea metafizică sub semnul „necunoscutului” și al „morții”. În centrul acestei experiențe spectatorii se înscriu concomitent în revelația și teama de a se afla față-n față cu masca zeului (tragedie) sau cu aceea a absenței și a morții (Artaud, Craig, Kantor, Genet etc.). Francoise Frontisi-Ducroux afirmă faptul că masca propune privirii, în reciprocitatea viziunilor, în schimbul dintre *a vedea* și *a fi văzut*, o experiență a posesiunii și identificării, căci: „Dacă se uită în ochii străinii ai măștii, omul nu va mai putea să se vadă așa cum se văzuse până atunci. În contact cu bizareria, el trăiește sentimentul propriei bizarerii.”²⁶ Această stranie reciprocitate vizuală sugerează o dublă eliberare a dionisiacului în *ceremonialul* teatral, ce alternează între descărcare, liniștire cathartică, și *mania*, acea revelație divină dar și nebunie distructivă.

2. Expresia corpului ideal – Numărul Întrupat

Noțiunea de frumos desemnează în antichitate o accepție diferită față de uzanța lui actuală, fiind mai apropiat de noțiunile de armonie, simetrie și euritmie,

²³ v. Tadeusz Kantor, *Le Theatre de la mort*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977, pp. 215-224, citat în M. Borie, op. cit., pp. 277-296

²⁴ v. T. Kantor, op. cit.

²⁵ despre întruparea ideală vezi și următorul capitolul al prezentei lucrări: *Expresia corpului ideal – Numărul Întrupat*

²⁶ V. Francoise Frontisi-Ducroux, *Le Dieux-masque, une figure de Dionysos d'Athenes*, Paris, Roma, 1991, p. 13

semnificând totodată mai degrabă virtuți morale decât estetice. Frumosul nu avea un statut autonom, fiind asociat altor calități. Estetica grecească înainte de a fi exprimată verbal, cântată la început de Homer și Hesiod, mai apoi preluată de erudiții pitagoreici etc., a fost mai întâi „întrupată” în sculptură. Canonul sculpturii era numeric și depindea de o proporție fixă. Cel care va sculpta renumita statuie, supranumită *Canonul*, Policleet, va impune regulile care conduc spre o bună proporție, iar principiul care formulează canonul nu se va baza pe echilibrul dintre două elemente la fel. Canonul sculptorilor urma în realitate natura, și nu arta, măsura proporțiile așa cum apar ele în natură, îndeosebi la un trup bine făcut, mai degrabă decât proporțiile care pot apărea la o statuie. Faptul că, sculptorii greci s-au arătat interesați de canonul naturii și au uzat de el în operele lor, denotă faptul că l-au privit obligatoriu și în artă. Vitruviu afirma, mai târziu, în acest sens că „deoarece natura a făcut corpul omului în așa fel că toate membrele răspund în anumite proporții întregii lui înfățișări, apoi cu drept cuvânt se poate spune că bine au orânduit cei din vechime ca și săvârșirea operelor de artă membrele acestora luate individual să aibă relații dimensionale comune cu înfățișarea întregului.”²⁷. Grecii considerau de la sine înțeles că natura, îndeosebi corpul omenesc, revelează proporții matematice definite, astfel și arta impune ca în reprezentare să etaleze proporții similare. Iar Vitruviu a înțeles acest aspect: „vechii pictori și sculptori renumiți s-au folosit de aceste proporții, care de fapt sunt proporțiile unui om bine făcut, obținând mari și nesfârșite merite.”²⁸. Grecii stipulau ideea că un corp ideal poate fi încadrat într-un pătrat: *aner tetragonos* în greacă, sau *homo quadratus* în latină. Vitruviu va produce o schiță în acest sens, înscriind corpul într-un pătrat și cerc, totodată, schiță reluată de-a lungul istoriei artei, mai cu seamă de Leonardo da Vinci în celebrul desen *Omul vitruvian*.

Influența corpului ideal la „construcția” artei grecești este clar remarcată de W. Tatarzewicz, care afirmă că exactitatea măsurărilor poate fi discutată, dar există cu siguranță o corespondență generală. Atât sculptura cât și arhitectura au avut proporții similare, iar cele ale sculpturii au fost, în intenția grecilor, proporții sintetice ale oamenilor vii: urmează că proporțiile pe care le-au aplicat, atât în arhitectură cât și în sculptură, erau înseși proporțiile lor: toate proporțiile utilizate de ei au fost la scară umană.

²⁷ Wladyslaw Tatarzewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978, pp. 103-104.

²⁸ *Ibidem*, p. 100.

În decursul anumitor perioade culturale omul își privește propria scară de proporții ca pe cea mai frumoasă, modelându-și operele după ea. E o caracteristică a perioadelor clasice: lor le e specifică preferința pentru proporțiile omenești naturale, plăsmuirea lucrurilor la scară umană. Există cu toate acestea, și alte perioade care, în mod conștient, evită aceste forme și proporții, căutând obiecte mai mari decât cele omenești și proporții mai desăvârșite decât cele organice. Astfel gustul, proporțiile, arta și estetica sunt supuse fluctuației. Artă clasică grecească a fost produsul unei estetici care a echivalat formele perfecte cu formele naturale, iar proporțiile perfecte cu proporțiile organice. Expresia directă a acestei estetici a dat-o în sculptură, dar, indirect și în arhitectură. Sculptura clasică grecească i-a reprezentat pe zei numai sub formă omenească; arhitectura clasică grecească a produs temple pentru zei, dar scara lor s-a întemeiat pe proporțiile omenești.”²⁹.

3. Expresia corpului sacru – Cuvântul Întrupat

Un alt aspect important pentru expresia corporală îl reprezintă *Întruparea*. Religia creștină a preluat, cu succes, din ritulaurile ancestrale, corporalitatea, ca fundament al cultului, întregându-l, mai ales, în ritualul euharistic. Întregul ritual liturgic se învârte, de fapt, în jurul corporalității: Corpul oficianților, al credincioșilor, al sfinților (icoane, statui), al prefacerii pâinii și vinului etc.; corpuri ce sunt totodată un „spectacol” sacru, în care „actanții” repetă la nesfârșit în același decor, cu o vastă recuzită specifică, costume impunătoare, prefacerea corpului cristic, în speranța „aplauzelor” cerești. De la botez, prima împărtășanie, mirungere, căsătorie etc. culminând cu moartea, cultul creștin acordă o importanță majoră trecerii trupului prin viața pământească, căci în și prin trup se făurește calea atât spre lumea aceasta, cât și spre lumea de dincolo.

Tradiția ierarhică dintre trup și suflet își are originea în gândirea elină, fiind cu succes integrată în creștinism. Idealul ascetic de subjugare a trupului pentru o viitoare eliberare a sufletului din robia păcatului original este unul dintre principiile fundamentale pe care se formulează viața spirituală. Se fac deseori referiri la trup, atât în *Vechiul* cât și în *Noul Testament*, dar ele nu vor constitui o analiză de prim rang pentru teologi. Gândirea spirituală nu refuză aportul intrinsec al corporalității, dar această abnegare se subînțelege mai degrabă contextual. Cu toate acestea trupul ocupă un rol central în ritualul creștin, transformându-l într-un subiect al istoriei. Trupul lui

²⁹ Wladyslaw Tatarzewicz, *op.cit.*, pp. 116-117.

Cristos, trupul zdrobit, trupul patimilor, trupul jertfit, trupul mort, trupul înviat, trupul înălțat, trupurile fragmentate ale sfinților, trupurile aleșilor la Judecata de Apoi etc., tot acest delir de trupuri denotă prezența obsedantă a corporalității în textele și reprezentările creștine.

Încă din cartea *Facerii* corporalitatea joacă un rol important în declanșarea păcatului originar. Momentul creației divine ridică trupul prin însuflețire la rangul de realitate axiologică primordială³⁰. Crearea omului după chipul și asemănarea lui Dumnezeu³¹ proiectează ideea perfecțiunii transcendente a trupului. Unitatea primordială a ființei reprezentate de Adam în *Vechiul Testament* definește perfecțiunea androgenă. Casarea androgenului prin crearea Evei implică disecția corporală, întâiul trup feminin se revendică din coasta omului primordial.³²

Dacă în *Vechiul Testament* trupul este tratat din perspectiva însuflețirii cu viață, în contrast cu sfârșitul absolut prin moarte, *Noul Testament* aduce o nouă viziune reconciliantă pentru pierderea trupului paradisiac. Pornind de la realitatea ontologică a trupului creat, însuflețit și mai apoi „căzut” în păcatul morții, creștinismul merge mai departe, reevaluând importanța corporalității, definind un fenomen fundamental al vieții creștine: Întruparea. La baza acestui principiu se află textele din *Evanghelia după Ioan* referitoare la întruparea cuvântului divin³³. Dialectica elină a ierarhizării valorice dintre trup și suflet este regândită în creștinism tocmai din nevoia decriptării fenomenului întrupării.

Fiul lui Dumnezeu va fi prezent în lume prin parcursul său uman: s-a născut, a trăit, a murit pe acest pământ, îndeplinindu-și misiunea mesianică prin oferirea propriei persoane judecății terestre, iar corpul persecuției, pentru mântuirea păcătoșilor. El deschide astfel calea reconcilierii trupul „decăzut” prin reintegrarea lui în Paradis, după moartea organică. Mântuirea sufletelor celor dreți proiectează învierea morților, și ridicarea acestora „cu trupul” la cer, fenomen probat de însuși mântuitorul prin misterul creștin al Învierii și Înălțării.

Pierderea corpului cristic implică o nostalgie a palpabilului: „Creștinismul s-a instituit pe pierderea corpului – pierdere a corpului lui Isus...”³⁴. Recâștigarea

³⁰ *Vechiul Testament.*, *Geneza*, 2.7.

³¹ *V. Geneza*, 5.1.

³² *Ibidem*, 2.24.

³³ *Noul Testament.*, *Evanghelia după Ioan*, 1.1-3,14.

³⁴ Michel de Certeau, *Fabula mistică, secolele XVI-XVII*, trad. de Magda Jeanrenaud, Polirom, Iași, 1996, p. 84.

condiției primordiale, pe fondul nostalgiei *Sfântului Trup*, implică *sine qua non* dimensiunea euharistică a ritualului creștin. Dimensiunea euharistică este esențial legată de corporalitatea mântuitorului, reiterând *mysteryum fide*, prin prefacerea pâinii și a vinului amestecat cu apă, în trupul și sângele lui Cristos.

În Renaștere perspectiva unui corp sănătos implica un corp echilibrat și armonios, astfel el devine plăcut vederii. Iar această perspectivă nouă se aplică în majoritatea reprezentărilor renașcentiste. Frumusețea plastică a corpului va fi proiectată de artiștii renașcentiști sub chipul Sfinților înfățișați în timpul martirului sau al apotezei. Corpul omului obișnuit, al potențialului păcătos, care nu este decât dezordine și decădere, își caută antipodul în imaginea corpurilor fără cusur ale sfinților. În acest sens contemplarea corpurilor armonioase naște dorința paradisiacă. În aparență toate aceste reprezentări corporale dorite fără pasiuni și pulsuni puteau declanșa în esență slăbiciunile de care tocmai încerca să scape păcătosul prin contemplarea imaginilor.

Raporturile dintre Biserica Catolică și activitatea teatrală au fost în cursul secolelor de la primele invenții ale lui Tertulian³⁵ și ale sfântului Augustin, până la recentele omilii ale papei Pius al XII-lea, complexe și adesea contradictorii. Atitudinea Bisericii oscilează între o rigurozitate care condamnă orice fel de exhibiții și hotărârea, de altfel realizată numai parțial, de a face din activitatea teatrală un instrument al scopurilor religioase, fără a-i îngădui o autonomie artistică, dar folosindu-se de mijloacele ei. În reprezentarea teatrală pe fondul religios, se observă de-a lungul Evului mediu o îmbogățire a spectaculosului prin strămutarea reprezentațiilor din interiorul bisericii sub porticul marilor catedrale, sau de-a dreptul pe estrade ridicate în piețe. În textele elaborate, în acest sens, se resimte gustul pentru transfigurarea artistică. Existau încă din vechime trupe ambulante de actori³⁶, formate din histrioni, jongleri sau menestreli, care își câștigau pâinea cu diferite repertorii comice. Lumea de pe stradă primea farsele, jocurile și cântecele lor cu mulțumire. În toiul atâtor oprimări medievale, date de războaiele prelungite, expedițiile la distanțe mari apăsări și claustrări de tot felul, acțiunea actorilor medievali era binevenită în sensul de-a crea bună dispoziție în rândul unei societăți parcă damnate. Gustul medieval pentru teatru cuprindea aproape întreaga societate a vremii. În susținerea și

³⁵ Apud Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane, București, 1971, vol. II, pp. 98-176

³⁶ V. Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului, Evul mediu și Renașterea*, Editura pentru literatură universală, București 1966, vol II, p. 113

organizarea reprezentațiilor erau implicați factori numeroși, din diferite straturi sociale: consilii comunale, corporații meșteșugărești, confrerii de actori, autorități ecleziastice și cler de rând, demnitari municipali, regi și principii, cetățeni obișnuiți.

Clerul a fost parte integrantă a spectacolelor medievale, pe listele de actori ale vremii, regăsindu-se nume de preoți și călugări. Fiind cazuri în care rolul lui Cristos era încredințat unor personalități din ierarhia ecleziastică. Conducătorii de spectacole nu aveau destulă știință și metodă scenică pentru a ușura munca și încordarea actorilor. Răstignirile pe cruce erau aproape răstigniri adevărate. Avem de-a face cu un realism simplist, care concepea a da faptelor reprezentate proporțiile și contururile lor naturale. Actorul din scena răstignirii era suit gol pe cruce și obligat să rostească în această poziție sutele de versuri ale textului. Scenele de tortură erau conduse grosolan extenuând atât martirul cât și călăul. Se petreceau accidente de o asemenea natură încât actorul își pierdea cunoștința pe scenă. Răstignirile reclamau meșteșug și abilitate, așa încât să dea impresia realității, fără ca actorii să fi fost supuși la eforturi excesive, fapt greu de realizat în condițiile vremii. Știința mașiniștilor, fie aceștia cât de inventivi, rămânea sub nevoia de fabulație a spectatorilor medievali. Se obțineau totuși performanțe remarcabile: bestii enorme vărsând foc prin ochi și prin nări, personaje care străbăteau scena în zbor, vite îngenunchind lângă ieslea noului născut, apostoli vâslind și pescuind în apă veritabilă, acte de martiraj practicate pe manechine (fără ca spectatorii să perceapă substituirea), înălțări la cer, călătorii prin văzduh, animale cu gesturi omenești, minuni petrecute sub ochii spectatorilor etc.

Căderea teatrului religios constituie un proces istoric, literar și dramatic la care au contribuit mai mulți factori. Din clipa în care biserica oficială a început să fie țintită de atacuri și de controverse, poziția teatrului religios s-a clătinat și ea.

4. Expresia decodată – Întruparea fiziognomică

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, Marin Cureau de la Chambre elaborează un tratat de descifrare a semnelor și limbajelor corpului, *Arta de a cunoaște oamenii*. Savantul francez atribuie naturii somatice un caracter reflexiv deductiv, expresie vizibilă a naturii psihice. Este vorba de știința fiziognomiei, ca arta a descifrării limbajelor corpului, o formă de psihologie arhaică, care a cunoscut o înflorire deosebită între secolele al XVI-lea și al XVIII-lea, influențând atât istoria ideilor, a artei, cât și a sociabilității. Enunțul, conform căruia *corpul vorbește*, este

probat într-un vast domeniu de-a lungul perioadei clasice: „manuale de retorică, în prescripțiile lor consacrate tehnicilor corporale de *actio*, manuale de politețe, în exigențele stăpânirii de sine și ale observării celuilalt pe care le preconizează, arte ale conversației, care te învață să măsoți gestul și vorba, arte ale tăcerii, care reclamă o reținere a corpului, pentru a face corpul să vorbească, lucrări de medicină, gata să găsească la suprafața anatomiei umane simptomele morbide, precum și indiciile caracterului, tratate pentru pictori, care te ghidează în reprezentarea figurilor pasiunii.”³⁷.

Aceste arte și științe au un fundament antropologic foarte vechi, de la tratatele de divinație mesopotamiană, antichitatea greco-romană, tradițiile Evului Mediu occidental și arab, sistematizând încetul cu încetul legătura dintre corp și ființa interioară, dintre ceea ce este perceput ca subiect drept superficial și ceea ce este profund, expus și ascuns, vizibil și invizibil, care se manifestă și care se află în stare latentă. Adică între specificul interior de natură psihologică prin prisma caracterului, pasiunii, înclinațiilor, sentimentelor, emoțiilor etc. și percepția corporală dată de semne, urme, mărci, indicii, trăsături fizice etc. Acest fapt este exprimat de metafora ce translatează paradigma expresiei umane prin formularea sistemului fiziognomic: ochii sunt oglinda sufletului, prin urmare poarta sau fereastra inimii va fi „deschisă” cu ajutorul privirii, iar emoțiile, trăirile pasionale, obsesiile, gândurile ascunse vor fi decodate prin mimică și gest, fundamentul de expresie al limbajului corporal.

Jean-Jacques Courti³⁸ observă că succesele și eclipsele tradiției fiziognomiei între secolele al XVI-lea și al XVIII-lea au fost strâns legate de istoria transformării legăturilor sociale. Fiziognomia, bunăoară, își atribuie o istorie a privirii asupra corpului, promovând, mai mult decât o descifrare a limbajelor sufletului „răspândit în afară”, norme corporale, stabilind o definiție „medie” a fizionomiei, descoperind în proporție tipul ideal de frumusețe, privind cu ochii „între deschiși” (sau strâns închiși) distorsiunile, deformările, monstruozițiile, ultimele atât de contemplate de-a lungul evului mediu pe fondul patimilor christice cât și a persecuțiilor clerului, și redescoperite de-a lungul epocii războaielor mondiale și mai târziu. Ea va contribui, de altfel, la construcția diferențierilor sociale și sexuale pe fondul politicilor de

³⁷ Jean Jacques Courtine, *Oglinda sufletului*, în: *Istoria corpului*, în: Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului, De la Renaștere la secolul Luminilor*, vol. I, coord., trad. de Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008, p. 371.

³⁸ V. Jean Jacques Courtine, *op.cit.*, pp. 374-375.

receptare corporală discriminatorie. Dovadă stă lucrarea lui Louis-Sebastien Mercier, care îi va identifica pe asasini după înălțimea lor mică: „sufletele crude sălășluiesc în trupuri scunde.”³⁹. Tot astfel Cureau remarcă în farmecele feminine tot atâtea vicii: „Această grație fermecătoare... nu e altceva decât o mască înșelătoare care ascunde un număr infinit de defecte.”⁴⁰.

În epoca Renașterii preocuparea pentru astrologie, magie naturală, analogiile zoomorfe, a impus și o direcție fiziognomonică, cu o contribuție majoră la dezvoltarea descifrării corpului în epocă, mai ales prin lucrarea lui Giambattista della Porta, *Fizionomia umană*.⁴¹ Tendința este de animare, Porta, consacrand ochiului o mare parte din studiul său, căci în ochi el vrea să surprindă privirea și în privire expresia, încercând să dea astfel semnificație mișcării, corpul uman căpătând aici o dimensiune psihologică, străină perioadei în cauză. Această tendință de animare este sugerată de Leonardo da Vinci în artă: „Artistul adevărat trebuie să realizeze două lucruri principale: omul și conceptul spiritului său. Primul este ușor, al doilea este greu, deoarece trebuie să-l figureze cu ajutorul gesturilor și al jocului membrelor.”⁴². Rezultă din această afirmație că reprezentarea „caracterială” a personajelor, indiferent de forma artistică, urmărește și în cazul lui Leonardo da Vinci, tradiția fiziognomonică. J. J. Courtine observă că, „acolo unde tradiția fiziognomonică anterioară părea orbită de către detaliu, privirea pare în prezent să se îndepărteze de corp, în vreme ce aceasta se încarcă de o lizibilitate mai regulată. Indiciile nu mai sunt confundate cu mărcile morfologice purtate de epidermă și devin semne mai abstracte, construite după calcul. Odată cu dispariția privirii și cu dezincarnarea semnelor, ansamblul regimului percepțiilor și al vizibilității corporale se transformă. De acum înainte, nu mai citim pe corp inscripția gravată a unui text, ci vedem în el regulile articulate ale unui cod, o retorică a figurilor. Desigur, corpul continuă să ofere semne privirii. Dar structura lor s-a schimbat: ea este de acum încolo fundamental binară, fiindcă unei configurații expresive determinate a chipului îi corespunde o pasiune a sufletului. Relația dintre semnificații psihologici – pasiunile – și semnificații expresivi – figurile – a părăsit universul analogiei: e un limbaj al cauzelor și al efectelor

³⁹ Louis-Sebastien Mercier, *Tableau de Paris*, Paris, 1782-1788, vol. XI., p. 117.

⁴⁰ Marin Cureau de la Chambre, *L'art de connaître les hommes*, Paris, 1659, p.1 în: *Istoria corpului*, vol. 1, p. 375.

⁴¹ Giambattista della Porta, *Fisiognomica*, Napoli 1586, în: *Istoria corpului*, vol. 1, p. 376.

⁴² Leonardo da Vinci, *Traite de la peinture*, Editura Peladan, Paris, 1921, p. 469, în: Gheorghe Ghițescu, *Anatomie artistică, Construcția corpului*, ed. III, vol. I, Polirom, București, 2010, p. 26.

articulat pe viitor de semnele corpului.”⁴³.

În concluzie remarcăm faptul că lectura expresiei corporale va fi privită sub două aspecte divergente. Prima se relevă prin prisma fundamentelor științifice, odată cu dezvoltarea anatomiei comparate și a descoperirii unghiului facial de către Camper, înregistrarea formelor unui limbaj al craniilor care să permită naturalizarea caracterelor psihice și a clasamentelor sociale, devenite necesare pentru ascensiunea societăților urbane, în care identitățile devin neclare, în care anonimatul și cosmopolitismul câștigă teren. A doua se referă la exprimarea sensibilă cu ajutorul fizionomiei a jocului de expresii emoționale sub aspectul unui limbaj individual și autonom al sentimentului, căci după cum afirmă Denis Diderot, „într-un individ, fiecare clipă își are fizionomia, expresia sa.”⁴⁴. Iar opera lui Lavater, „*Un limbaj al craniilor, un discurs al sentimentului* [...] constituie astfel tentativa ultimă de a reuni aceste fragmente de știință, a căror separație se anunță ineluctabilă, și de a conjura astfel perspectiva distanțării studiului obiectiv al omului organic de ascultare subiectivă a omului sensibil, această mare despărțire a științelor, această profundă fractură a limbajelor corpului în Occident”⁴⁵.

5. Expresia *mimesis*-ului arhaic – Întruparea futuristă

Propunem spre analiză, două aspecte ce vor fundamenta seria polemicilor asupra corporalității actorului, împletite de-a lungul timpului între teatrul realist și teatrul non-realist: imitația și expresia. Caracterul original al corporalității expresive în Grecia arhaică are o îndelungată tradiție rituală. În organizarea artelor de început distingem două paliere net distincte, ce se deosebesc de clasificarea lor din epocile ulterioare, unul „constructiv” și unul „expresiv”, fiecare având diverse componente. Artă constructivă are la bază arhitectura, completată de sculptură și pictură în timp ce artă expresivă consta dintr-un amalgam de poezie, muzică și dans. Componentele celei de-a doua formau, ceea ce filologul T. Zielinski a descris sub denumirea de „*triuna horeia*”⁴⁶. Această „artă” exprima simțămintele și impulsurile omului prin cuvinte și gesturi melodice și ritmice: „Termenul de *horeia* marchează rolul crucial al dansului; el e derivat din *horos* cor, semnificând inițial un dans colectiv.”⁴⁷. Prin artă

⁴³ Jean Jacques Courtine, *op.cit.*, pp. 376-377.

⁴⁴ Denis Diderot, *Tratat despre pictură*, 1795, Herman, Paris, 1984, p. 371

⁴⁵ Jean Jacques Courtine, *op.cit.*, p. 379.

⁴⁶ V. Wladyslaw Tatarzewicz, *op.cit.*, p. 40.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 40.

horeiei corpul grec se eliberează de tensiuni, exprimându-și sentimentele, lăsând în urmă o liniște interioară. La un nivel cultural inferior numai cei care luau efectiv parte la dans și la cântec încercau sentimente de eliberare și satisfacție, ca mai apoi, la un nivel cultural superior, aceeași stare avea să fi preluată și de spectatori⁴⁸. Forța stimulativă a dansului, a caracterului expresiv (cuvânt, gest, ritm), a experiențelor chinestezice, bunăoară a „purificării” implicite prefigurează originea spectacolului teatral, ce va cunoaște de-a lungul istoriei o metamorfoză disociativă în plan *realist* și reversibilă în cadrul *non-realist*. Cu toate că enunțurile ce formulează seria polemicilor asupra teatrului și a rolului acestuia, între realismul clasic, „academic” și apostazia „digitală”, fiecare cu fațetele ei originale, suferă o „epuizare”, de cele mai multe ori, după cum observă și Sorin Crișan⁴⁹, în cazul teatrului non-realist, chiar definitivă. Aducând în discuție explicația lui John Gassner, conform căreia modalitățile teatrale realiste s-au cristalizat „într-o formă dramatică solidă”, în timp ce creațiile non-realiste au fost „experimentale, evazive și dezarticulate”, deci vremelnice, Sorin Crișan concluzionează într-o notă aporetică: „Totuși, teatralizarea pentru care creatorii modernității înclină, devine, adeseori mijloc operant de înnoire a mentalităților, ba chiar a ideologiilor sau moralei. Prin teatralitate, spectacolul este înstrăinat de principiile narativității, atenția fiind deplasată de la *căile* creației (imitative ale contingentului, în teatrul realist, forțând înțelesul epistemei clasice a *mimesis*-ului) spre *creația* în sine.”⁵⁰. Întorcându-ne la zorii culturii grecești remarcăm o distincție majoră între *mimesis*-ul arhaic și *mimesis*-ul consacrat în istoria esteticii. Conceptul de *mimesis* alături de efectul său purificator *catharsis*, are o îndelungată tradiție în cultura greacă, semnificația originară modificându-se ulterior.

Aristides Quintilian numește arta expresivă timpurie cu termenul de „imitație”, *mimesis*⁵¹, iar H. Koller remarcă în disertația sa că dacă mai târziu conceptul a ajuns să însemne reprezentarea realității prin artă (tragedie, pictură, sculptură), în Grecia arhaică el „a fost aplicat la dans și a avut un înțeles cu totul diferit, și anume exprimarea sentimentelor și manifestarea experiențelor prin mișcare, sunet și cuvinte.”⁵². Este vorba aici, mai degrabă de aplicarea „imitației” la

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ V. Teatrul teatral. Stilizare și convenție conștientă în: Sorin Crișan, *Teatru, Viață și Vis*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004, pp. 53-86.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 53.

⁵¹ Cf. W. Tatarkiewicz, *op.cit.* p. 41.

⁵² Cf. H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Dissertationes Bernenses, Berna, 1954, în: W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 41.

interpretare și nu la copierea fidelă a realității, dansurile timpuri, numite *mimesis* în imnurile deliene⁵³, erau expresive nu imitative. Dansurile cultice expresive, care își propuneau purificatoarea și descărcarea sentimentelor, nu caracterizează numai cultura grecească, ci este cunoscut la diverse popoare arhaice, având și astăzi un rol fundamental în cultura și ritualurile tribale. Grecii le-au păstrat chiar și după ce atinseseră apogeul culturii lor⁵⁴, ținând astfel sub stăpânire masele, nu ca ritual ci ca spectacole publice. Aceste spectacole alcătuiau arta fundamentală a grecilor, care, pe vremea aceea nu dezvoltaseră încă muzica sub forma unor entități separate, rupte de corporalitate, de mișcare și gest. Aici, corpul translatează cuvântul, acesta din urmă neavând încă forță de exprimare proprie a sentimentelor și emoțiilor. Doar mai târziu se dezvoltă din acea artă organică, alcătuită din mișcare, gestică și expresie (*triuna horeia*), poezia independentă și muzica independentă. Cântărețul se acompania singur la liră, iar corul combina acompaniamentul cu dansul. Atât mișcărilor brațelor cât și a picioarelor erau semnificative în aceeași măsură, trăsătura esențială a dansului fiind ritmul, fără un scenariu în prealabil: „era un dans care nu necesita, măiestrie tehnică, adică era lipsit de numere, solistice, de piruete rapide, de îmbrățișări, de femei sau de erotism. Era o artă expresivă în aceeași măsură ca și muzica.”⁵⁵. În muzica lor, ritmul avea prioritate față de melodie. De-a lungul timpului muzica va oscila între melodie și ritm, în sensul că înainte de a fi adusă în discuție muzica creată în programele calculatorului, avea mai multă melodie decât ritm. Predominanța ritmului în muzica grecească se explica în parte prin asocierea muzicii cu poezia și dansul. Astăzi ritmul își regăsește forța stimulativă în muzica electronică *dance* de tip *techno-house*, și subcategoriile sale. Remarca lui Dionis Halicarnas, conform căreia: „melodiile plac urechii, dar cel care stimulează este ritmul”⁵⁶ care chiar dacă se referă la cultura greacă, este cât se poate de sugestivă pentru muzica *techno-dance*. Observăm că efectele ritmului asupra corpului sunt o redescoperire a expresiei arhaice, fapt preconizat și în manifestele futuriste ce au deschis calea spre mecanizarea muzicii și a dansului implicit. Acest considerabil manifest al dansului futurist va deschide calea expresiei corporale sub raportul *techno-dance*. Marinetti suprapune o serie de metafore, trecând succint prin evoluția dansului istoric, speculând o idee care astăzi

⁵³ W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 42.

⁵⁴ Cf. A. Delatte. *Les conceptions des l'enthousiasme chez les philosophes presocratiques*, 1934, în: W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 42.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

nu șochează prin noutate, decât prin aspectul profetic, sau mai bine spus inspirant pentru urmași, acela al *corpului-mașină*. Nu este singurul aspect profetic, sau inspirant, tot în manifestul său futurist, acesta prefigura apariția „iminentă” a telefoanelor mobile, a calculatoarelor electronice, chiar și a conectării populației la internet,⁵⁷ desigur nu sub denumirile pe care le cunoaștem noi astăzi.

În ceea ce privește *mimesis*-ul vom observa o mutație semnificantă data de explozia imaginarului, prin progresele tehnoloștiințifice. Alături de *catharsis*, va căpăta valențe viscerale, în timp ce al doilea va asimila purificarea prin artă pe un fond transgresiv, poate chiar imoral. Iar *triuna horeia*, conceptul care le-a dat naștere, se redefiniște, în contemporaneitatea spectacolului prin „expresia” *mediei*.

6. Expresia corpului reprezentat – Întruparea artistică

În studiul său, *Privirea artiștilor*⁵⁸, Henri Zerner propune spre dezbateră o serie de prolegomene asupra modalității artistice a corpului, remarcând mutațiile imagistice prefigurate în trecerea esențială de la secolul XIX la secolul XX. Fără a-l preocupa locul fotografiei pe care l-a deținut în gândirea lui Delacroix, Zerner notează două aspecte. Primul se referă la „transparența fotografiei” prin diferențierea de nuanță între „a privi” materialul de fond și „a-i vedea” conținutul. Această observație subiectivă a conținutului definește fotografia ca fiind un substitut al lucrului fotografiat, căci Delacroix „începe privind fotografiile și sfârșește văzând corpul.”⁵⁹. Al doilea aspect se referă la efectul estetic produs de imaginea copurilor asupra lui Delacroix, încă puțin retrograd la acea dată. În acest sens corpul devine un „poem” vizual, care nu poate fi inventat și transcris prin cuvinte, fiind prin conținutul său imagistic un corp lizibil și expresiv în sine. Pentru a încerca să deslușim forța perceptuală dată de această lizibilitate expresivă a corpului vom apela la Rudolph Arnheim. Pentru acesta văzul reprezintă o activitate creatoare a minții omenești, ba mai mult, se alătură mecanismelor mentale, fiind el însuși „înțelegere”: „Percepția realizează la nivelul senzorial ceea ce pe tărâmul gândirii se numește înțelegere. Văzul fiecăruia dintre noi anticipează în chip modest capacitatea pe drept admirată a artistului de a crea imagini care interpretează corect experiența cu ajutorul formei

⁵⁷ V. T. Marinetti, *Manifestele futuriste*.

⁵⁸ V. *Istoria Corpului*, vol. II, ed. cit.

⁵⁹ Henri Zerner, *Privirea artiștilor*, în: *Istoria corpului*, ed. cit., vol. II, p. 92.

organizate. Văzul este înțelegere.”⁶⁰. Prin procesul vederii sunt satisfăcute condițiile formării de concepte, pe care Arnheim le acceptă ca fiind „concepte perceptuale”, în ciuda tradiției limitării simțurilor la aria concretului, în timp ce conceptul vizează abstractul. „Copilul mic vede *caninitatea* înainte de a putea distinge un câine de alt câine”⁶¹ spune Arnheim, concluzionând prin faptul că „vederea abordează materia primă a experienței, creând o configurație corespunzătoare de forme generale, care se aplică nu numai cazului individual în speță, ci și unui număr indefinit de alte cazuri asemănătoare.”⁶². Arnheim, refuzând percepția senzorială în sine ca fiind doar un fenomen ce înregistrează mecanic influențele lumi exterioare, o reinvestește cu aceleași mecanisme ce acționează la nivelul intelectual: „astfel că pentru a descrie activitatea simțurilor ne trebuie termeni ca judecată, concept, logică, abstracțiune, concluzie și evaluare.”⁶³. În acest sens pentru Delacroix „a învăța să citească” imaginea corpului implică a „înțelege vizual” nudul prin capacitatea sa proprie de a-și exprima forța perceptuală. Începând cu anii 1880, remarcă Georges Vigarello⁶⁴, nudul se expune mai întâi în spectacole, afișe și ziare. Carnația capătă valențe spectaculare, baletele de la *Courier français* inițiază începând din anii 1890, „concursuri plastice”, al celui mai frumos picior, al celei mai frumoase cefe, al celor mai frumoși sâni. Revistele de la Moulin-Rouge sau de la Cazinoul Parisului promovează ținutele transparente, café-concerturile sporesc numărul dansurilor care fac să „fremete” jupoanele, gravurile zăbovesc asupra dezabieurilor: „Fu domnia poalelor ridicate, a descoperitului, a transparentului, a seminudului.”⁶⁵.

Rudolf Arnheim vehiculează faptul că fiecare experiență vizuală este inclusă într-un context spațial și temporal: „La fel cum aspectul obiectului este influențat de cel al lucrurilor din jur în spațiu, tot astfel el este influențat de imaginile ce îl preced în timp.”⁶⁶. Gaetano Kaniza se exprimă astfel: „ne-am putut obișnui cu lucrurile din mediul nostru tocmai pentru că ele s-au constituit pentru noi prin forțe de organizare perceptuală acționând anterior experienței și independent de ea, permițându-ne astfel

⁶⁰ Rudolph Arnheim, *Arta și percepția vizuală: O psihologie a văzului creator*, trad. de Florin Ionescu, Ed. Polirom, București 2011, p. 55.

⁶¹ *Ibidem*, p. 54.

⁶² *Ibidem*, p. 55.

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ V. Georges Vigarello, *O istorie a frumuseții, Corpul și arta înfrumusețării din Renaștere până în zilele noastre*, trad. de Luana Stoica, Editura Cartier, București, 2006.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 178.

⁶⁶ R. Arnheim, op. cit., p. 57.

să le cunoaștem.”⁶⁷.

În perioada interbelică, cinematograful prin imaginea reproductibilă, ce depășea barierele continentale, va impune modelul, răspândind criteriile de frumusețe, supravegherea tot mai atentă a siluetei, precizia machajului sau a aspectului tenului, venerarea corpurilor de silfide și a celor bronzate. Cinematografia confirmă totodată principiul unui vedetism inventat odată cu actrițele sfârșitului de secol al XIX-lea: „actrițele sunt exploatate ca modele, reclamele sunt inspirate de imaginea și de numele lor. Acest ultim principiu este promovat chiar la rangul de sistem industrial, devenind `uzină de vise`⁶⁸ odată cu cinematografia hollywoodiană, impunându-și temele, universurile, eroii, difuzând o cultură și referințe orientate. Relația fascinantă cu modelul, accesibil și îndepărtat totodată, inimitabil și „uman”, democratizează dorința de înfrumusețare, transformând din aproape în aproape modalitatea de a visa ca și pe aceea de a dobândi frumusețea.”⁶⁹. Astfel cinematograful a reînnoit lumea imaginarului din punct de vedere al aspectului, inspirându-se din tendințele vremii. „Starurile” anilor 1920 capătă o prezență extraordinară, „complexându-și” personajele, trecând dincolo de ficțiunea filmului, impunând un model, forțând, după cum spune G. Viggarello, adeziunea la mit: mitul ființelor excepționale venite printre oameni, al ființelor „făcute pentru a iubi și a fi iubite.”⁷⁰. În această lume a imaginii, în care prezența fizică trebuie să se impună dintr-o dată, frumusețea există ca prim factor al atracției.

7. Expresia postdramatică – Întruparea *tehno-fenomenologică*⁷¹

Într-o eră a informației și tehnologiei digitale, corpul uman cunoaște o serie de transformări în imagistica artei spectacolului, dictate în mare măsură de logistica mediei actuale. Din momentul în care se dezvoltă nu numai chirurgia estetică, dar și practicile de modificare corporală de tot felul, de la dietetica bio și *body building* până la dopaj, și de fapt tot ce se numește în mod curent „inginerie biotehnologică”, media contemporană acordă o deosebită importanță examinării corpului din perspectivă

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ V. H. Powdermaker, *Hollywood. The Dream Factory. An Anthropologist look at the Movie-Makers*, Secker și Warburg, London, 1951

⁶⁹ G. Viggarello, *O istorie a frumuseții*, ed. cit., p. 223

⁷⁰ E. Morin, *Les Stars*, col. Points, Paris, Seuil, 1972, p. 39

⁷¹ O parte a prezentului subcapitol a fost publicată în studiul: Petru-Silviu Văcărescu, „*Redefinirea tehno-fenomenologică a corpului în era postdramatică*”, în: *Symbolon*, Editura Universității de Arte din Târgu-Mureș, Nr. 22/2012, pp. 121-127

„tehno-fenomenologică”. Grefele, schimbările de sex prin metode chirurgicale, intervențiile asupra reproducerii, îmbunătățirea performanțelor prin dopaj, perspectivele de modificare genetică și de clonaj, intervențiile „bioteh” etc., lasă să se întrevadă apariția unei ființe modificate structural, prin asocierea unui corp-mutant. Se proiectează astfel un Sisif al performanței, a cărui corp modificat este o simulare a trăsăturilor și funcțiilor naturale ale organismului uman pentru o prezentare și funcționalitate cât mai avansată. Dacă corpul-mutant se revendică din simularea naturalului, reprezentarea lui imagistică își manifestă expresia prin simularea realului. Astfel reprezentarea imagistică a corpului în scena postdramatică decriptează o imersiune în realitatea virtuală, un spațiu fără suprafață, unde granița dintre exterior și interior se confundă, căci aici ceea ce este interior se află în exterior, și totodată ceea ce este exterior se află în interior. Expresia corporală nu mai tinde spre imitarea unei acțiuni reale ci o simulare a acesteia întocmai ca în câmpul realității virtuale. Hipermediatizarea corpului în câmpul „reality-web-theatre-environments”, precum instalațiile de *webcam* din mediul privat, ce oferă experimentarea intimității altuia, sau jocurile de calculator ce simulează activități universal-umane, jocul „The Sims”, sau controversatul „SecondLife” etc., conturează atât nevoia unei transparențe imediate a realului prin mijloace tehnice, cât și nevoia de simulare a realului cu ajutorul corpurilor digitalizate.

Arta spectacolului s-a manifestat dintotdeauna pe fondul vizibilului și al mișcării, regăsite, în măsură egală și în structura ființei: „Spectatorul nu este interesat de geometria pură a spațiului, ci de a impune o privire activă și de a-și acomoda rațiunea și memoria cu sensibilitatea scenei: spațiul de joc este un spațiu al contururilor certe, dar și al probabilității lumii sensibile: „...vederea depinde de mișcare – va afirma Maurice Merleau-Ponty – . Nu vedem decât ceea ce privim”.⁷²

Ingineria biotehnică reformulează tema omului mecanic sub forma omului „postuman”, lăsând să se întrevadă apariția unui mutant, fiu al propriilor lui alegeri al propriilor lui tehnici, cu ambiguitatea că nu se știe dacă e vorba de un om inuman prin dezumanizare sau de un supraom deasupra umanității ce tinde să o desăvârșască. Cât despre tehnicile digitale, ele permit crearea clonelor virtuale pentru un chip sau un trup. Manevrând câteva proteze virtuale sau tactile, putem călători în lumi virtuale, inclusiv aceea în care ne bucurăm la distanță prin teledilonică⁷³ de o blondă Barbie ca

⁷² Crișan, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2008, p. 161.

⁷³ Termen american care desemnează activitățile de sex virtual la distanță - *Nota trad.* în: *Istoria*

și cum ar fi adevărată. Fără ca să cădem în science-fiction, simțim cum corpul nostru nu mai are aceleași contururi ca înainte. Nu mai știm așa de bine care sunt aceste limite, ce este posibil sau licit, ce poate fi schimbat fără să ne fi schimbat identitatea sau nu.”⁷⁴. Artiștii care s-au aventurat în aceste domenii au imaginat o lume în care instrumentele de comunicare ar fi implantate direct în corp aducând informații și puteri noi. Alții, ca Matthew Barney, propun în realitate sau în imagini virtuale, ființe mutante. Australianul Stelarc lucrează pe cybercop-proteză prin noile tehnologii: poate să miște, de exemplu, un al treilea braț robotizat și telecomandat. Tot în logica virtualului-real, artista franceză Orlan, care în anii 70 practica body art-ul, reconvertită la modificări corporale, s-a expus în anii 90 unei serii de intervenții ale chirurgiei estetice, filmate și transmise în direct, finalitatea intervențiilor urmând să o arate după normele estetice a marilor artiști de la Da Vinci la Tițian. *Body builders*, performers sau actori la marginea *underground*-ului și a lumii pornografiei și artei promovează practici artistice de modificare corporală mai mult sau mai puțin radicale, care merg de la tatuaj sau piercing la transsexualism, la producerea de monstruoziități sau anomalii. În fond, arta corporală este arta performativă⁷⁵ radicală ce folosește în mod explicit propriul corp al artistului, pentru a comenta vizual, senzorial și adesea visceral asupra identității sale și pentru a da viață sensurilor sociale ale corpului și posibilităților sale de expresivitate. Ea articulează relațiile sociale de opresiune și rezistență ale corpului, se angajează în practici ritualice și rituri de trecere, marchează corpul în timp, explorează înțelesurile psihanalitice ale durerii și plăcerii și provoacă variate interpretări, cum ar fi că sunt celebratorii, exibiționiste, autoabuzive sau eliberatoare.

Corpul coincide în reprezentarea imagistică contemporană cu o bucată de carne, o mașinărie pseudo-rațională, un chip ce se strâmbă, o siluetă înfipță fără motiv acolo unde se află, sub bizara omniprezență a sexului, dar fără dorință, fântasmă sau pasiune. Pentru a descrie situația actuală a corpului, trebuie doar să înlocuim „corp” cu „mașină” sau „corp sexual” cu „mașină sexuală”. Corpul a devenit mai important decât sufletul nostru, el a devenit mai important decât viața noastră. Iar acțiunile și trăirile sale tind să se confunde pe fondul simulării realității virtuale în realitatea

corpului, vol III, ed. cit.

⁷⁴ V. Corbain, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Istoria corpului, Mutațiile privirii. Secolul XX*, vol. III, Ed. Art, București, 2009, p. 423.

⁷⁵ V. Paul Allain, Jen Harvie, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, trad. de Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, Editura Nemira, București, 2012, pp. 276-282

cotidiană. Și *Mimesis*-ul tinde să se confunde cu o simulare viscerală (dincolo de *imitația* clasică, și a *expresiei* arhaice), în timp ce *catharsis*-ul se rezumă la o purificare „perversă”, căci atât *imitația* cât și *purificarea prin artă* stau sub semnul manipulării hipermediatice. Iar arta spectacolului nu face abstracție în acest sens. Un argument îl regăsim în tratatul lui Gilbert Durand, *Aventurile Imaginii*. Gilbert Durand⁷⁶ critică efectul pe care îl are confluența curentului iconoclast occidental, foarte puternic și continuu, și afirmarea rolului „cognitiv” al imaginii (în sensul că imaginea ar releva cunoașterea), mult mai sporadic și dominat de primul. De aici pe fondul „revoluției video”, după cum o numea Durand, se întrevede un efect de natură etică al exploziei „civilizației imaginii”. Descoperirile imaginii legate de procesele chimice, care permit să fie păstrată pe o placă sensibilă imaginea proiectată invers (fenomen intuit încă din Renaștere), imaginea dată de obiectivul camerei obscure, apoi însuflețirea⁷⁷ acesteia, prin aplicarea mecanică a unui fenomen fiziologic⁷⁸, persistența imaginilor retiniene, transmisia instantanee a imaginilor în derulare la distanță, aplicată mai întâi în telecomunicarea orală apoi la televiziunea imaginii, progresele fizicii de stocare a imaginii pe suporturi magnetice sau optice, sunt invenții ce au dus la redefinirea corpului în iconografia mondială. De aici efectul de ordin „etic” prefigurat de Durand, este un rezultat direct al progresele chimice și fizice, ce se sprijină pe victoria metodei, a experimentării și teoretizării matematice a raționalismului iconoclast al Occidentului. Văzând un „exemplu de orbire” în rezultatele „civilizatoare” ale descoperirilor date de laboratoarele pozitivistice, ce au permis explozia nemaipomenită a comunicării și difuzării imaginii, Durand va cataloga efectul ca fiind unul de natură perversă: „Depășirea, dacă nu sfârșitul Galaxiei Gutenberg prin dominația omniprezentă a informației și a imaginii vizuale, are sub ochii noștri consecințe ale căror prelungiri sunt abia întrevăzute de cercetare. Mai întâi pentru motivul foarte simplu că acest efect pervers n-a fost niciodată prevăzut și nici măcar luat în considerare. Cercetarea izvorâtă din pozitivism, și din triumful lui s-a pasionat de mijloace tehnice – optice, fizico-chimice, electromagnetice etc. – ale producerii, reproducerii, transiterii imaginilor; dar ea a continuat să disprețuiască și să ignore produsul descoperirilor sale. La fel se întâmplă adesea și cu pedagogiile

⁷⁶ V. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii, Imaginația simbolică. Imaginarul*, trad. de Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea, Ed. Nemira, București, 1999.

⁷⁷ A. și L. Lumiere creatorii primului film de actualitate *Oprirea unui tren în gară*, 1885.

⁷⁸ Fenomen cunoscut și teoretizat din 1828 de Joseph-Antoine Plateau, creator al unuia dintre primele cinematografe, fenakisticopul.

noastre tehnno-științifice: va fi trebuit să fie distrusă o parte a populației din Hiroșima pentru ca fizicienii să fie îngroziți de efectele inocentelor lor descoperiri asupra radioactivității provocate... Nu la fel se întâmplă cu explozia imaginarului. Imaginea mereu devaluată, încă nu îngrijorează conștiința morală a unui Occident care se crede vaccinat, prin iconoclasmul lui endemic.”⁷⁹. Această viziune aproape apocaliptică, este înregimentată de Durand în domeniul „distracției” (*entertainment*). Și totuși, continuă el, media – difuzorii imaginii – este omniprezentă la toate nivelurile reprezentării, ale psihicului omului occidental sau occidentalizat, căci imaginea e prezentă din leagăn până în mormânt⁸⁰, dictând intențiile producătorilor anonimi sau „oculți”, începând cu trezirea pedagogică a copilului, cu opțiunile economice sau profesionale ale adolescentului, cu opțiunile tipologice (*look-ul*)⁸¹ ale fiecăruia, cu moravurile publice sau private. Imaginea mediatică este omniprezentă sub aspectul trinomului durandian: „informație”, „propagandă” și „publicitate”. Iar „importanța acestei manipulări iconice (relative la imagine) nu îngrijorează încă; [...]de ea depind toate celelalte valorizări, incluzând-o pe aceea a manipulărilor genetice”⁸².

8. Fragmente pentru o istorie a corpului omenesc

„Corpul a devenit din ce în ce mai atrăgător. În fiecare săptămână apar în librării cel puțin două cărți noi, fiecare oferind propriul său punct de vedere asupra corpului omenesc.”. Ioan Petru Culianu⁸³ își începea astfel recenziile, intitulată sugestiv un *Corpus pentru corp*, la studiul exhaustiv a trilogiei *Fragmente pentru o istorie a corpului omenesc*, editate de Michael Feher, Ramona Naddaff și Nadia Tazi⁸⁴. Lucrarea conține patruzeci și trei de articole scrise de specialiști de limbă franceză, engleză și italiană, împreună cu câteva texte comentate de unii dintre ei, o secțiune pur iconografică cu douăzeci și opt de ilustrații și o cuprinzătoare bibliografie alfabetică de Barbara Duden. Această tripartiție nu este strict tematică, cronologică, geografică sau metodologică, iar după cum afirmă Michael Feher în introducerea sa, e

⁷⁹ G. Durand, *Aventurile imaginii, Imaginația simbolică. Imaginarul*, trad. de Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocă, Ed. Nemira, București, 1999, p. 145.

⁸⁰ V. experimentul cinematografic a regizorului sovietic Dziga Vertov, *Omul cu aparatul de filmat*, URSS, 1929.

⁸¹ Termen care s-a impus pe fondul modei în limbiile occidentale alături de *sex-appel*.

⁸² *Ibidem*, 146.

⁸³ Pentru cele ce urmează v. și Ioan Petru Culianu, *Un corpus pentru corp*, în: *Jocurile minții, Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Polirom, București, 2002, pp. 293-323.

⁸⁴ *Fragments for a History of the Human Body*, ed. Michael Feher, împreună cu Ramona Naddaff și Nadia Tazi, New York, Zone Series, 3 părți, 1989.

doar modul de a deosebi între cele trei mari grupe de subiecte: Primul este ceea ce el numește o axa verticală: „Corpul și Divinul”; a doua „Corp și Suflet” – o axă transversală sau ceea ce corpul unui subiect dezvăluie despre calitățile lui interioare; și a treia „Corp și societate” sau metafore organice aplicate organismului politic. În același timp ar putea fi însă aplicate și alte multe criterii pentru a forma alte grupări diferite de articole. Aceste „fragmente ale corpului” sunt de fapt „corp de fragmente”. Culianu se va concentra asupra câtorva subiecte de interes special, în măsura în care ele vor fi mereu reliefate în numeroase alte cărți, urmărind recurența numelor câtorva autori, ale căror lucrări au dat istoriografiei corpului noi dimensiuni. Trei teme sunt tratate doar marginal deoarece duc spre teritorii culturale despre care ar fi imposibil, spune el, să se regăsească ceva semnificativ într-un spațiu atât de restrâns. În schimb le reamintește: Corpul exotic (India, China, Japonia, Africa, aztecii), corpul social (cele două corpuri ale regelui, corpul politic al regelui) și corpul mecanic (marionete, automate).⁸⁵ Restul articolelor tind să confirme periodizarea generală a atitudinilor occidentale despre corp, așa cum a reieșit și din cantitatea de date și interpretări a ultimilor ani.

II. Expresia ecranului – prolegomene asupra receptării psihanalitice a filmului⁸⁶

În estetica⁸⁷ cinematografică s-au desprins o serie de teorii ce apropie spectatorul de subiectul psihanalizei, prin diverse analogii și mecanisme psihice abordate. În teoria psihanalitică un loc central este ocupat de conceptul de identificare, elaborat de Sigmund Freud în a doua teorie a aparatului psihic. Identificarea reprezintă printre altele și mecanismul de bază al constituirii imaginare a eului (funcția fondatoare) și nucleul, prototipul unui anumit număr de instanțe și de procese psihologice ulterioare prin care eul, odată constituit, va continua să se diferențieze (funcția matricială). Identificarea primară, în sensul lui Freud este identificarea directă și imediată care se situează anterior oricărei investiții a obiectului. Pentru Freud subiectul uman în identificarea primară se află într-o stare relativ nediferențiată în

⁸⁵ *Apud* Ioan Petru Culianu, *op.cit.*, p. 294 .

⁸⁶ O parte a prezentului capitol a fost publicată în studiul: Silviu Văcărescu, *Dubla identificare în film ca politică de receptare psihanalitică – „Omul cu aparatul de filmat” de Dziga Vertov*, în: *DramArt*, Editura Universității de Vest din Timișoara, volumul I/2012, pp. 113-119.

⁸⁷ V. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estetica filmului*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2007.

care eul și celălalt nu ar putea fi încă stabilite ca independente. Identificarea primară, marcată de procesul integrării orale, ar fi forma cea mai originală a legăturii afective cu un obiect, și această primă relație cu obiectul, în acest caz mama, ar fi caracterizată printr-o oarecare confuzie, o oarecare nediferențiere între eu și celălalt. Identificarea cu obiectul este inseparabilă de experiența numită „stadiul oglinzii”.

În acest stadiu se instaurează posibilitatea unei relații duale între subiect și obiect, între eu și celălalt. Jacques Lacan⁸⁸, elaboratorul acestei teorii, o situează în etapa de creștere între șase și optsprezece luni. În această etapă copilul se află într-o stare de relativă neputință motrice, coordonându-și greu mișcărilor, și prin privire descoperă în oglindă propria sa imagine și imaginea semenului (în cazul de față imaginea mamei) își va constitui imaginar unitatea corporală percepându-și semenul ca pe un altul. Acest moment în care copilul își percepe propria imagine în oglindă este fundamental în formarea eului: J. Lacan insistă asupra faptului că această primă schiță a eului, această primă diferențiere a subiectului se constituie pe baza identificării cu o imagine, într-o relație duală, imediată, proprie imaginarului, această intrare în imaginar precedând accesul la simbolic. Copilul începe să-și construiască eul identificându-se cu imaginea semenului, a celuilalt, ca formă a unității corporale. Experiența oglinzii, fondatoare a unei forme primordiale a eului, este cea a unei identificări în care eul începe să se schițeze, de la bun început, ca formare imaginară. Această identificare cu imaginea semenului pe fondul imaginarului constituie matricea tuturor identificărilor ulterioare, numite secundare, prin care se va structura și se va diferenția personalitatea subiectului. Pentru J. Lacan această fază a oglinzii corespunde narcisismului primar punând capăt fantasmei corpului fragmentat care o precedă, narcisismul fiind astfel, inițial, legat de identificare. Narcisismul ar fi mai întâi atracția amoroasă a subiectului de către această primă imagine în oglinda în care copilul își constituie unitatea corporală după modelul imaginii altuia: stadiul oglinzii ar fi, deci, prototipul oricărei identificări narcisiste cu obiectul. Această identificare narcisistă cu obiectul ne reduce în inima spectatorului de cinema dar și a celorlalte tipuri de formate media. Jean-Louis Baudry este cel care a subliniat o dublă analogie între situația „copilului în oglindă” și cea a spectatorului.⁸⁹

Prima analogie: între oglindă și ecran. Atât oglinda cât și ecranul prezintă o suprafață cadrată, limitată, circumscrisă. Această proprietate a oglinzii/ecranului este

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

cea care îi permite fundamental să izoleze un obiect de lume și, în același timp, să îl constituie în obiect total. Pentru Christian Metz, dacă ecranul echivalează într-un fel cu oglinda primordială, există între ele o diferență fundamentală, aceea că întâlnim o imagine pe care ecranul, contrar oglinzii, nu o înapoiază niciodată, cea a propriului corp al spectatorului. Ceea ce rezonază cu definiția pe care Roland Barthes a dat-o imaginii: „imaginea este acel ceva din care sunt exclus... eu nu sunt în scenă: imaginea este lipsită de enigmă.”⁹⁰

A doua analogie: între starea de neputință motrice a copilului și postura pe care i-o rezervă spectatorului dispozitivul cinematografic. Jacques Lacan pune accentul pe o dublă condiție, legată de pre-maturizarea biologică a micuțului, care determină constituirea imaginară a eului în momentul stadiului oglinzii: dificultatea motrice a copilului, lipsa de coordonare îl fac să-și anticipeze imaginar unitatea corporală și, pe de altă parte, să-și maturizeze precoce sistemul vizual. În întârzierea motricității și în rolul preponderent al funcției vizuale regăsim două caracteristici specifice posturii spectatorului de cinema. Totul se petrece ca și cum dispozitivul pus în funcțiune de instituția cinematografică (ecranul care ne înapoiază imaginea altor corpuri, poziția așezată și imobilă, supra-investirea activității vizuale centrată pe ecran din cauza obscurității ambiante) ar mima sau ar reproduce parțial condițiile care au dus, în fragedă copilărie, la constituirea imaginară a eului în stadiul oglinzii.

Al doilea plan al identificării ține în mare măsură de complexul lui Oedip. S. Freud acordă o importanță majoră acestui complex asupra poziției și rezolvării sale în structura personalității. La fel pentru J. Lacan, criza oedipiană marchează o transformare radicală a ființei umane, trecerea de la relația duală proprie imaginarului (în faza oglinzii) la registrul simbolicului, trecere care îi va permite acestuia să se constituie în subiect, instaurându-l în singularitatea sa. În cinema, unde scene ale agresiunii, fizice sau psihologice, sunt frecvente, este vorba de un resort dramatic de bază, predispunând la o puternică identificare, spectatorul regăsindu-se des în poziția ambivalentă de a se identifica în același timp cu agresorul și cu agresatul. Ambivalența a cărei caracter ambiguu este inerent plăcerii spectatorului în acest tip de secvență, oricare ar fi intențiile conștiente ale realizatorului, și care stă la baza cinematografiei de groază sau suspans. În filmul clasic, prin jocul combinat al privirilor și al decupajului, personajul este surprins într-o oscilație specifică, când subiect al privirii (cel care vede scena, pe ceilalți), când obiect sub privirea altuia (un

⁹⁰ *Ibidem.*

alt personaj sau spectatorul). Prin acest joc al privirilor, intermediat de poziția camerei, decupajul clasic al scenei de cinema, propune spectatorului într-un mod cu totul banal, înscris în cod, această ambivalență statuară a personajului față de privire, față de dorința celuilalt, a spectatorului.

Cercetările teoretice ale lui J. L. Baudry asupra a ceea ce el a numit aparatul de bază în cinematografie, metaforizat prin cameră, au avut drept efect să distingă pentru prima dată în cinema jocul unei duble identificări, cu referință la modelul freudian al distincției între identificarea primară și identificarea secundară în formarea eului. Tot astfel, C. Metz propune o revizuire a identificării primare fazei pre-oedipiene cu identificarea cinematografică primară, a spectatorului cu propria sa privire. În cinema, ceea ce fondează posibilitatea identificării secundare, diegetice, identificarea cu reprezentantul, de exemplu, cu personajul, este mai întâi, capacitatea spectatorului de a se identifica cu subiectul viziunii, cu ochiul camerei.

O dublă identificare o regăsim și în cazul filmului *Omul cu aparatul de filmat* a lui Dziga Vertov.⁹¹ Regizorul descoperă beneficiile reproducerii mecanice a lumii, prin dimensiunea *cine-ochiului*, într-o epocă a entuziasmului constructivist, în care „marșul luminilor”, formulat cu două secole mai devreme, înainta într-un ritm alert spre devenirea modernă. Reducerea artei la dimensiunea materială a lumii, a fost un moment de revelație pentru Dziga Vertov, prin descoperirea *cine-ochiului*, „acel cinematograf natural născut departe de orice fel de scenariu”.⁹² În accepția sa ochiul are abilitatea de a percepe realitatea imediată, dar nu și de-a o înregistra, proces specific minții umane. Căci „ochiul nostru vede foarte puțin și foarte prost. Așa că în compensație omul a inventat microscopul, pentru a avea acces la fenomenele invizibile. Apoi el a inventat telescopul... acum el perfectează cine-camera, pentru a forța mai adânc în universul vizibil, pentru a explora și a înregistra vizual lumea fenomenelor vizibile aflate în derulare, pentru ca, pe viitor, acestea să nu fie uitate...”⁹³ De aici rezultă superioritatea *cine-ochiului* care pe lângă capacitatea de a percepe vizualul, capătă valențe mentale. El devine de fapt mintea universală a lumii, care dă sens iluziei reprezentative. Mergând pe aceeași idee criticul de artă și psiholog al percepției, Rudolf Arnheim propune o diferențiere de nuanță între fenomenul vizual și fenomenul mental. El insistă asupra faptului că viziunea noastră

⁹¹ Dziga Vertov, *Omul cu aparatul de filmat*, experiment cinematografic, URSS, 1929.

⁹² Marius Șoptorean, *Memorie și film, Introducere în stilistica și istoria spectacolului cinematografic*, Ed. Clusium, Cluj-Napoca, 2008, p. 44.

⁹³ *Ibidem*, p. 43

este un fenomen mental, implicând un întreg câmp de percepții, de asociații, de memorare, văzând mai mult decât ceea ce ne arată ochii înșiși: „În perceperea realului, mintea umană este cea care, nu numai că dă realului sens, dar îi dă și caracteristicile sale fizice: culoarea, forma, mărimea, contrastul, luminozitatea obiectelor lumii sunt, într-un fel, produsul operațiilor minții, începând de la percepțiile noastre. Viziunea este o activitate creatoare a minții umane”.⁹⁴ Această „viziune” își găsește traducerea materială prin aparatul de filmat (identificare primară), idee ce stă la baza experimentului cinematografic a lui Vertov, *Omul cu aparatul de filmat*, din 1929.

Pentru Vertov realitatea se compune din imagini surprinse pe nepregătite, ce își găsesc unitatea în laboratorul de montaj pe fondul unei idei. Iar „ideea” este cea care decriptează dubla identificare în film. Această dublă identificare subminează aparatul psihic la toate nivelurile, proiectând în „stadiul oglinzii” reflecția perfecțiunii. Iar aspirația pentru perfecțiune capătă valențe luciferice, prin dorința substituției divine. *Cine-ochiul* devine ochiul demiurgic, ce își privește cu orgoliu creația perfectă, depășind-o chiar prin recrearea ei mecanică. Astfel atributele divine devin ne semnificative în fața noii tehnologii, care poate recrea imaginea edenică dincolo de orice imperfecțiune. Androginul casat în paradis își regăsește unitatea în laboratorul de montaj: „Sunt ochiul cinematografic. Sunt un Demiurg! Creez omul mai perfect decât Adam, creez mii de oameni diferiți după schițe și scheme pregătitoare. Iau de la unul brațele cele mai puternice și mai îndemânatică, de la altul picioarele cele mai zvelte și mai iuți, de la al treilea, cel mai frumos și mai expresiv dintre capete. Cu ajutorul montajului creez omul nou, omul perfect!...”⁹⁵

În consecință, remarcăm faptul că în receptarea psihanalitică a ecranului, corpul nu este decât un element care se confundă cu alte elemente de expresie. Fie fragmentat, fie întreg, el este explicat prin ecleraj, sunet, vocea naratorului, intertitluri, fiind o reflexie descompusă în oglindă. În film nu corpul semnifică, ci fragmentarea lui: detaliul unei fețe, mâini, ochii etc. El s-a metamorfozat în însăși esența filmului, aparatul de filmat, după cum am văzut la Vertov, *cine-ochiul* lumii, o împletire a câmpului de percepție vizual cu mentalul, ce impune direct semnificația care se vrea decriptată. De aici rezultă superioritatea mecanică a aparatului de filmat, și a *văzului*

⁹⁴ *Estetica filmului*, ed. cit, p. 174.

⁹⁵ *Apud* Dziga Vertov, în: Tudor Caranfil, *Istoria cinematografiei în capodopere, Vârstele peliculei*, tom II, Editura Polirom, București, 2009, p. 53.

său, care prin forța sa de expresie psihanalitică poate reda oniricul în stare de veghe. Corpurile apar întocmai ca într-un vis, dar deciptarea nu o face spectatorul însuși, la final, când se trezește. Ea este deja visată (de creatorii de film) și sugerată (ecran) încât spectatorului nu-i rămâne decât să „între în visul celorlați”, al visătorilor-creatori (în parafrazare felliniană), visând, la rândul său, descrierea lor semiotică.

III. Expresia corporală – Întruparea pre-expresivă

Trupul actorului, corp de expresie – o delimitare fenomenologică la nivel pre-expresiv

În lucrarea sa, *Întruchipări, studiu de fenomenologie a corporalității*⁹⁶, Cristian Ciocan analizează fenomenul corporalității pornind de la scrierile lui Husserl, Heidegger și Levinas. Prima parte a lucrării trasează principalele linii tematice prin care se articulează fenomenologia corporalității, propunând o caracterizare a specificului analizei fenomenologice a trupului, pentru a tematiza apoi distincția primordială dintre trup și corp. Întrebarea noastră este dacă putem aduce în discuție o distincție fenomenologică între trupul și corpul actorului? Iar dacă ajungem să o stabilim cum influențează ea antrenamentul corporal al actorului? Propunem astfel o diferențiere de nuanță între trupul actorului și corpul scenic. În fenomenologie⁹⁷ nu „obiectul corp” interesează, ci experiența corporală, sensul faptului e *a fi* întrupat, semnificația faptului de *a avea* trup și de *a fi* un trup, așadar nu compoziția materială a corpului, alcătuirea lui *reică*, nici structura sa organică sau funcția biologică, ci modul său de dezvoltare în cadrul experienței spontane de zi cu zi. Astfel tematizarea organismului uman intră sub auspiciile scientismului, care vede în corp un obiect între alte obiecte disponibile, având cu tare sau cu tare structură, trăsături și funcționalități.

În timp ce investigațiile cu privire la ce este conștiința și cum este ea construită au devenit dominante în lumea științifică, fenomenologia⁹⁸, cu accentul pus pe experiența spectatorului și a performerului, a atras un interes tot mai mare ca un cadru de lucru filozofic pentru analiza spectacolului. Ea contestă semiotica și alte sisteme de analiză a spectacolului bazate pe înțeles, ale căror încercări de a raționaliza

⁹⁶ V. Cristian Ciocan, *Întruchipări, Studiu de fenomenologie a corporalității*, Ed. Humanitas, București, 2013.

⁹⁷ V. *ibidem*, p. 17.

⁹⁸ V. și *Ghidul Routledge de teatru și performance*, ed. cit., pp. 327-329

și de a explica într-un fel comunicarea din teatru pur și simplu, ca pe un sistem de coduri s-au dovedit limitate. Fenomenologia rolul simțurilor în percepție, acordând prioritate senzațiilor, sentimentelor și altor fenomene emoționale și, pe cale de consecință, valorizând modalitățile descriptive.

Nietzsche⁹⁹ propune trupul ca fir conducător metodic, prin care eul nostru ne devine modelul propriu pentru orice cunoaștere a lumii exterioare, iar această descoperire proprie surprinde caracterul iluzoriu al cunoașterii. Subiectul care deschide orizontul lumii și al experiențelor posibile nu e rațiunea ci trupul care experimentează. Acest aspect aduce aminte de metafora suprarealistă a lui Antonin Artaud conform căreia „pielea e cea prin care ne intră metafizica în spirit.”¹⁰⁰. Nietzsche implică o reducere materialistă, care poate induce ideea că spiritul este un instrument al trupului, chiar trupul însuși, iar activitățile spirituale se reduc la activitățile fizice, la mișcările trupului în biologia lui imediatitate. A experimenta intim în trup înseamnă a inventa, „intuind” astfel corpul expresiv. Momentul de spontaneitate, principiu esențial improvizației scenice, se relevă din acel non-„text” inconștient (în termenii descriși de Nietzsche), prin experimentare „intimă”, și „inventat” prin expresia corpului scenic. Vorbim aici de o primă etapă de autodescoperire a trupului-încorporat, o etapă pur somatică, bazată mai mult pe percepție imediată decât pe implicații raționale. În această etapă este necesară o „dezgolare” psihosomatică, prin inhibarea memoriei afective (aceasta își are importanța ei majoră, într-o altă etapă de creație), a personalității civile¹⁰¹ și a raționalului rigid, tocmai pentru a lăsa instinctele să determine „interpretarea” în sens nieszchenean. Observăm că orice experiență imediată nu se produce la nivelul rațiuni ci trece întâi prin filtrul trupului. Astfel în această etapă a formării corpului scenic munca actorului caută să reducă percepția mentală la percepția *în* și prin *trup* a experiențelor senzoriale. Observațiile fenomenologice asupra propriului trup, a felului propriu de a mă percepe și a percepe realitatea din jur stau la baza formării corpului scenic. Dimensiunea metodei propuse pe firul conducător al trupului determină o mai bună cunoaștere a fenomenelor originare ale trupului-corporal, a implicațiilor lor în câmpul percepției și a sensurilor determinate, este de fapt aluatul din care va crește și

⁹⁹ v. Friedrich Nietzsche, *Voința de putere*.

¹⁰⁰ Antonin Artaud, citat în: Ariane Mnouchkine, *Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud*, trad. de Daria Dimu, Fundația culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, supliment, București, 2010, p. 160

¹⁰¹ Despre dimensiunea ambivalentă a personalității actorului (civilă și artistică) v. Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Editura Unitext, București, 1996

se va coace expresia corpului scenic. Căutând doar explicații raționale în munca actorului cu sine însuși, fără a experimenta prin propriul trup-corporal, sensurile perceptive originare, va rezulta un corp scenic rigid, lipsit de expresie și de o comportare autentică pe scenă. Redescoperirea și autocunoașterea propriului trup-corporal proiectează esența artei actorului. Fără propriul trup actorul nu există, dar fără expresie el riscă să nu aibă corp. Expresia e rezultatul unei experiențe trupești pre-expresive în câmpul perceptiv. „Munca asupra pre-expresivității actorului folosește la crearea unui corp-în-viață.”¹⁰². Dacă la Barba „studiul pre-expresivității e un mijloc de a repune în mișcare sensul în aparență gata definit de opera unui autor”, remarcăm faptul că studiul propriului trup corporal va fi un mijloc de a „repune” în mișcare corpul scenic, oferindu-i mijloace de expresie autentice. Din orizontul pre-expresiv, atunci când e explorat cu precizie, după propriile lui principii, ies la suprafață detalii, urme, simptome, indicii care-i duc pe actor, pe regizor, pe spectator la semnificații care nu sunt evidente.¹⁰³. Cu alte cuvinte dimensiunea „pre-expresivă” a „corpului-spirit” (descriș de Barba) se va investiga pe „firul” propriului trup corporal, intuind circuitele lui perceptive și chinestezice. Sistemul actor-spectator este sistemul trup corporal-corp scenic, investigare și intuire pre-expresivă, redare și recepție expresivă. În ceea ce privește investigarea propriului trup-corporal la nivel pre-expresiv (sub coordonarea liderului) este „pre-imaginea” brookiană ce călăuzește actorul spre corpul cinetic-expresiv. Trupul-corporal devine pre-imaginea unei viitoare imagini a corpului scenic, în sens primordial.

În termeni fenomenologici, trupul apare în primul rând ca experiență senzorială: durere, oboseală, foame, sete, frig, cald, excitație etc. sau ca expresie impulsivă: pulsione amoroasă, estetică, artistică, performativă etc. Prin toate acestea ne asumăm faptul că suntem ființe întrupate și că prezența noastră în lume este co-determinată de trupul nostru, că acționăm asupra realității înconjurătoare cu ajutorul său, și că realitatea exterioară acționează asupra noastră tot prin intermediul trupului. Ori acest fenomen original și integrator își are sensul doar în ceea ce privește raportul său cu sine însuși, cât și în ceea ce privește raportul său cu celălalt și realitatea din care fac parte amândoi. Integrarea stă sub auspiciile preocupărilor în care este angajat fenomenul, din diverse perspective de abordare: corpul în familie, în corporații, în

¹⁰² Eugenio Barba, *O canoe de hârtie, Tratat de antropologie teatrală*, Editura Unitext, București, 2003, p. 181

¹⁰³ *Ibidem*, p. 182

școală, în industria parfumurilor, cosmetică, a modei, în artă, în industria mass-mediei, în industria pornografică, în medicină, sport etc. dar și corpul supus regimurilor discreționare, a cruzimii, corpul regimului democratic, al societății de consum, al traficului de carne vie, a diferențelor și stigmatelor sexuale, a dizabilităților, a patologiei etc. Toate aceste formulează experiența integrantă a fenomenului trupului în corpul universal de expresie, ca paradigmă a imaginarului colectiv. A doua determinantă o implică pe prima în sensul că nu poate fi practică decât pe cont propriu, și nu prin transfer, căci gândim, vedem, pipăim, auzim, mirosim, gustăm prin propriile experiențe raționale și senzoriale. Putem astfel să analizăm în sfera trăirilor personale nu doar ceea ce percepem ci și cum percepem, precum și articularea acestor acte psihice cu alte acte ale conștiinței noastre, motivația percepției, și alte structuri ce o fundamentează. În acest sens nu existența realității ne atrage atenția ci cercetarea ei din punctul pe care îl vizăm în mod autoreflexiv. „Pot analiza în mod autoreflexiv propriile mele acte (percepția, imaginarea, amintirea, anticiparea) întorcându-mă deci asupra lor, descriind structura acestor acte, momentele lor constitutive și raportul lor distinct cu obiectele pe care le vizează. Acest demers analitic autoreflexiv al fenomenologiei este, dacă vrem, un fel de reconstrucție de la zero a tot ceea ce mi se dă, însă întotdeauna pornind de la datele absolute ale conștiinței, de la care mi se dă în mod intuitiv, în mod original și imediat, în fluxul meu perceptiv. Acesta este punctul de plecare al fenomenologiei corporalității. Pornim de la câmpul primordial de percepție ce rămâne după ce am operat reducția lumii și a tuturor obiectelor sale, inclusiv a celorlalți oameni, și explorăm câmpul nostru original de experiență. Înăuntrul acestei sfere transcendente, spune Husserl, descoperim un anumit corp care se singularizează în raport cu toate celelalte corpuri: el nu este doar corp, ci și un trup, mai precis, trupul meu.”¹⁰⁴. În fenomenologia post-heideggeriană se ridică problema „auto-afectării” ca posibilitate a „hetero-afectării”. Ambivalența afectării este realizabilă la nivelul trupului, în ordine clară, căci putem fi hetero-afecțați de corpuri și realitatea externă, chiar și de propriul corp, numai prin auto-afectare, a mă simți pe mine însumi (*în și prin* trup). Prin „auto-afectare” trupul este accesibil în mod direct doar din interior, fiind întotdeauna propriu.

O altă problematică fenomenologică este constituirea spațialității față de trupul-corporal. Husserl stipulează că trupul propriu este singura realitate mundană de

¹⁰⁴ *Idem*, p. 30.

care nu ne putem îndepărta. Această viziune antropocentrică va primi, în alt context, prin sensul de „eu pot” originar, valoarea de stăpân absolut al propriului *centru* trupesc. Îndepărtarea de orice obiect sau entitate mundană este posibilă, în toate sensurile, în schimb o îndepărtare de centrul propriului trup este imposibilă. Logic, în experiența spațialității propriul trupul nu poate fi percepută niciodată din afară, el fiind centrul spațialității. Prin mișcare, putem da ocol altor corpuri, dar niciodată propriului-trup, fiind totodată singurul corp căruia nu-i putem aprecia o apropiere sau o depărtare față de noi înșine. Distanța o evaluăm în funcție de centrul spațial, propriul trup. Evident că mișcarea în funcție de corpurile mundane necesită o anumită independență în raport cu ele. În cadrul scenic spațialitatea implică limite convenționale. Problema raportului dintre centrul unui trup-corporal, spațialitate și corpul trupesc al celuilalt presupune o direcție opusă percepției fenomenologice. Corpul scenic va căuta centrul (aici-ul), în celelate corpuri scenice, sau puncte și obiecte spre care se deplasează. Dacă un corp scenic ar rămâne ancorat în propriul centru, percepând distanța din *aici-ul* propriului trup, atunci există riscul ca relația scenică să se desfășoare *în paralel* alterând conflictul. Ori evitarea jocului în paralel înseamnă redirectionarea corporală (principiul încordării musculare la Stanislavski), prin schimbarea centrului propriu de percepție înspre subiectul aflat în relație. Încasarea reacției indiferent de situația scenică nu se abate de la aceeași traiectorie corpocentrică. Dacă o reacție negativă presupune la nivelul expresiv o retragere corporală, centrul corporal va rămâne același, chiar dacă se cere declanșarea unei contrareacție la nivelul psihosomatic. Altfel o retragere a centrului provoacă „ieșirea” din situație, iar scena poate pierde din tensiunea ce s-a construit în jurul a două corpuri ce-și urmăresc propriul centru de percepție în celălalt.

Un exemplu imaginar ce servește performativitatea corpului scenic îl dă Husserl, un exemplu în care raportul spațial cu lumea ambientală s-ar modifica prin faptul că trupul propriu *s-ar extinde în mod indefinit*. Husserl propune să ne imaginăm că „picioarele mi s-ar lungi și mi s-ar pierde la infinit.”¹⁰⁵ Pe fond medical putem remarca că este vorba de exact membrele corporale ce pot fi amputate, fără a afecta în mod vital organismul, ci doar calitatea vieții, fenomen ce poate fi pus în legătură cu resimțirea unei dureri (a propriului trup) localizată într-o parte amputată (a propriului corp) din prisma unui „membru fantomă”. Acest „membru fantomă” poate da senzația

¹⁰⁵ V. E. Husserl, *Criza științelor europene și fenomenologia transcendențială*, Humanitas, București, 2011, p. 280

de durere, cu toate că el nu mai există fizic. Cazurile patologice de resimțire a propriei corporalități au relevanța lor indiscutabilă pentru fenomenologie, Husserl repetând în nenumărate rânduri despre condițiile normale sau anormale ale experienței senzoriale¹⁰⁶, despre modificări ale trupului dar și despre alterarea unui organ cu santonină¹⁰⁷. „Lumea – spune el – se dă așa cum este atunci când corporalitatea vie este normală; în schimb, când corporalitatea vie este anormală, ea se dă sub forma unor aparențe anormale (dar acestea sunt lucruri sensibile normale, mai clar spus, fantome)”¹⁰⁸ Ori această ideație pe fondul pre-expresiv al procesului de creație, implică actorul în munca de descoperire a propriului „corp fantomă” ce reprezintă o continuare a „energiei” emise de propriul trup-corporal. Observăm, mai sus, că pacientul care are un membru amputat, poate resimți durerea și în lipsa aceluia membru, deci o continuare imaginară de energie senzorială a unui „membru fantomă”. La nivel pre-expresiv actorul caută întocmai această continuare a energiei, pe care noi o acceptăm, aici, în sensul în care a afirmat-o Eugenio Barba, aceea a *bios*-ului scenic. Plecând de la ideația lui Barba, conform căreia „mai presus de toate munca practică și cercetarea empirică împreună cu actorii din diferite tradiții ne îngăduie să punem la încercare validitatea ideii de a gândi pre-expresivul ca pe un nivel de organizare virtual dissociabil de nivelul expresiv”¹⁰⁹, putem investiga astfel cum se poate produce declanșarea *bios*-ului corporal.

Actorul nu poate fi doar prezent în scenă, ci trebuie să aibă prezență. Iar această existență *prezentă* se modelează la nivelul pre-expresiv: „Pentru un actor, spune Barba, a lucra la un nivel pre-expresiv înseamnă a modela calitatea propriei sale existențe scenice. Fără eficacitate la nivelul pre-expresiv un actor nu e actor. El poate funcționa în interiorul unui spectacol, dar nu e decât un material pur funcțional în mâinile regizorului sau coregrafului. Poate să adopte hainele, gesturile, mișcările unui personaj, dar fără o prezență scenică adevărată el e numai haine, gesturi, vorbe, mișcări. Ce face nu înseamnă decât ce trebuie să însemne și nimic altceva. Lingviștii ar zice: denotează nu conotează. Eficacitatea nivelului pre-expresiv al unui actor constituie măsura autonomiei lui ca individ și ca artist.”¹¹⁰ Ori același lucru îl putem afirma sub aspect fenomenologic, corpul actorului nu poate exista fără o percepție la

¹⁰⁶ V. E. Husserl, *Meditații carteziene*, Humanitas, București, 1994, pp. 58-59

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 66

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 72

¹⁰⁹ V. Eugenio Barba, *O canoe de hârtie...*, ed. cit., p. 159

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 160

nivel pre-expresiv al propriului trup corporal, căci prin experimentarea în câmpul senzorial de percepție se relevă substanța existenței *prezenței* corpului scenic. Cu alte cuvinte, apelând la nuanța fenomenologică post-heideggereană, prin „auto-afectare” se deschide posibilitatea „hetero-afectării”, în sensul că „auto-afectarea” se produce la nivel pre-expresiv, în timp ce îi urmează firesc principiul „hetero-afectării” la stimulii de expresie impuși de realitatea scenică. Ne amintim în același timp că „hetero-afectarea” nu se poate produce, decât în condițiile „auto-afectării”, ea neexistând altfel. Deci nu putem să pornim de la „hetero-afectare” în procesul creativ, căci atunci eliminăm principiul pre-expresiv, astfel corporalitatea actorului va „denota” și nu „conota”. Această diferențiere majoră, la nivel pre-expresiv, dintre trup și corp, auto-afectare și hetero-afectare are calitatea de a însuși corpului scenic „viață” și un comportament în mișcare autentic. În sprijinul acesteia vom aduce argumentul lui Barba, preluat dintr-un poem a lui Goethe, asupra nevoii de diferențiere la nivel pre-expresiv, „pentru că fără să distingem nu vedem, spune el”: „Und wenn wir unterschieden haben / Dann müssen wir lebendige Gaben / Dem Abgesonderten wieder verleihn / Und uns eines Folge-Lebens erfreuen.”¹¹¹.

A resimți lăuntric că trupul se poate modela dincolo de limitele orizontului perceptiv (experimentul imaginar al lungirii infinite și indefinite a membrelor), poate fi un experiment imaginar pre-expresiv, prin care actorul prefigurează un „corp fantomă” prelungire a *bios*-ului lăuntric. Să urmărim, în acest sens, observațiile lui C. Ciocan, cu privire la dimensiunea interiorității în raport cu ignorarea exteriorității corpului: „Când dansez cu ochii închiși, spune acesta, sau, mai ales, când îmi dau drumul să plutesc în apă, cu ochii închiși, abandonându-mă, pot presupune că ajung să nu-mi mai sesizez propriul corp ca pe un obiect al lumii exterioare. Astfel deși trăiesc în chip imediat o anumită mișcare dinamică de sine care este, evident, de ordinul lui *Leiblichkeit*, pot totodată să îmi țin ochii închiși și să nu mă raportez tactil la mine însumi, stratul de corp al propriului trup pare că nu e actualizat, ci doar sensul de trup umple întreaga experiență. Dar să gândim și reciproca: pot să mă raportez la mine însumi în primul rând ca la un corp și nu ca la un trup? Bunăoară, atunci când mă *văd* în oglindă dansând, acest lucru se petrece în *detrimentul* trăirii dansului ca atare, caz în care punctul central al trăirii mele nu este *trupul* pe care îl *simt* (‘aici’), ci corpul

¹¹¹ trad: „Și după ce am făcut deosebiri, trebuie să-i restituim formei izolate însușiri vii și să ne bucurăm de neîncetata curgere a vieții.”, J. W. Goethe, *Elogiu lui Howard*, citat în: Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 161

trupesc pe care îl văd (‘acolo’).”¹¹² Rezultă că manipularea câmpului perceptiv poate diferenția dualitatea trup-corp, lipsa tactilității poate da senzația de înstrăinare a corpului, iar văzul poate acționa în favoarea (ochii închiși) sau detrimentul (ochii deschiși) eidetic. Tudor Vianu îl citează pe Lessing într-un experiment asemănător, dar din prisma unei manipulări psihosomatologice impuse: „Lessing emite o interesantă vedere, care anticipează cunoscuta teorie psiho-fiziologică a emoțiilor. ‘Există o lege, scrie în această privință Lessing, în virtutea căreia modificările sufletului, care aduc anumite schimbări în obiceiurile corpului, pot fi produse la rândul lor prin aceste schimbări ale corpului’. În virtutea aceste legi, arată Lessing cum actorii care imită semnele exterioare ale unei pasiuni pot atinge până la urmă a fi dominați de ea. Dacă un actor va imita mânia, el va ajunge până la urmă s-o resimtă, deși numai într-un mod vag, ba chiar s-o manifeste fizic cu o adecvare a mișcărilor pe care nu o avusese la început.”¹¹³ Aceste rânduri confirmă forța de manipulare pre-expresivă a fizicalizării, înțelese în termenii descriși de Stanislavski, ca „exprimare lăuntrică a personajului.”¹¹⁴ Tot astfel, A. Mnouchkin propune acțiunea scenică ca fond manipulator al simptomelor stărilor lăuntrice: „Toată această acțiune, spune ea, face posibilă manifestarea simptomelor stărilor interioare. Jocul este un complex de simptome, iar voi realizați disecția. Dacă nu există simptome, nu există nici maladie a sufletului, nici sentiment, nici stare. Treaba voastră este să dați formă acestor simptome. Trebuie să vă folosiți de acțiune pentru a le putea releva.”¹¹⁵

Substratul pre-expresiv, afirmă Barba e cuprins la nivelul expresiei globale percepute de către spectator. Dar acesta trebuie ținut separat în timpul procesului de lucru, astfel actorul poate interveni pe nivelul pre-expresiv, ca și cum, în această fază, obiectivul principal ar fi energia, prezența, *bios*-ul acțiunilor lui și nu semnificația lor. În acest sens pre-expresivul este un nivel operativ, care nu poate fi separat de expresie, o categorie pragmatică, o practică ce tinde să dezvolte și să organizeze, în cursul procesului, *bios*-ul scenic al actorului și să dea naștere la noi relații și la semnificații neașteptate: „Pre-expresivul, continuă Barba, ca nivel de organizare a bios-ului scenic apare dotat cu coerență proprie, independentă de coerența nivelului

¹¹² C. Ciocan, op. cit., p. 103

¹¹³ Tudor Vianu, *Scieri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 46

¹¹⁴ v. K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1951

¹¹⁵ Arianne Mnouchkine, introducere, selecție de prezentare de Beatrice Picon-Vallin, trad. De Andreea Dumitru, Fundația „Camil Petrescu” și Revista *Teatrul azi*, prin Editura Cheiron, București, 2010, p. 91

ulterior de organizare, acela al sensului. Independent nu înseamnă lipsit de raporturi. Înseamnă că această distincție privește logica procesului și nu pe aceea a rezultatului, în care diversele niveluri de organizare trebuie să se topească într-o unitate organică, să reconstruiască credibilitatea vieții prin atificiile artei, și în care fiecare detaliu trebuie să contribuie la unitate ansamblului.”¹¹⁶ Iar dificultatea, după el, de a realiza valoare pe care o poate asuma noțiunea de pre-expresiv derivă în mare parte de la reticența de a lua în considerație punctul de vedere al procesului. Reflexele noastre condiționate, atunci când se vorbește de produse artistice, ne împing să ne ocupăm numai de modul în care funcționează rezultatul. E totuși necesar să ne dăm seama că a înțelege în ce fel funcționează rezultatul nu e destul pentru a înțelege pe ce căi se ajunge la acel rezultat: „De fapt, conchide Barba, nu e important să recunoaștem că acest nivel de organizare din munca actorului există. Interesant este să ne întrebăm la ce pot servi coerența lor internă.”¹¹⁷

În consecință alăturarea distincției fenomenologice dintre trup și corp la formula pre-expresivă în arta actorului, vrea să translateze observațiile lui E. Barba la adresa actorilor orientali (dar și occidentali): „Un actor oriental, spune el, (sau un mare actor occidental) poate depinde un efort mult mai mare aproape fără să se miște. Efortul său nu e determinat de un exces de vitalitate, de gesturile largi, ci de jocul opozițiilor. Corpul său se încarcă de energie pentru că în el iau naștere o serie întregă de diferențe de potențial care să-l facă viu, puternic prezent, chiar și în mișcările lente sau în aparentă imobilitate. Dansul opozițiilor se dansează *în* corp înainte să se danseze *cu* corpul. E foarte important să înțelegem acest principiu al vieții scenice a actorului, al prezenței sale scenice: energia nu corespunde neapărat unor mișcări în spațiu.”¹¹⁸ Înțelegem de aici aceeași coordonare fenomenologică între trupul și corpul actorului ca și în cazul dansului opozițiilor. *Bios*-ul scenic se naște numai prin declanșarea *bios*-ului lăuntric, iar nemișcarea corporală declanșează mișcarea mentalului și trupului, ca și organism viu auto-afectat și respectiv hetero-afectat aflat în sfera unui câmp perceptiv dat de realitatea scenică. Căci, afirmă Barba, „atunci când ceea ce e vizibil, exteriorul (corpul) nu se mișcă, trebuie ca invizibilul, interiorul (mintea) să fie în mișcare. Putem lua ca model lebăda pe ape: ea lunecă, impasibilă, dar în adâncime labele ei lucrează fără încetare. În mișcare, nemișcată; în liniște,

¹¹⁶ E. Barba, op.cit., p. 164

¹¹⁷ *ibidem*, p. 165

¹¹⁸ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Arta secretă a actorului, Dicționar de antropologie teatrală*, trad. De Vlad Russo, Editura Humanitas, București, 2012, p. 13

neliniștită.”¹¹⁹

Bibliografie

Allen, Prudence, R. S. M. , *The Concept of Woman: The Aristotelien Revolution 750 B. C. –A.D. 1250*, Eden Press, Montreal 1985

Alliez, Eric și Feher, Michel, *Reflection of a Soul*, în: Culiănu, Ioan Petru, *Un corpus pentru corp*, în *Jocurile minții, Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Polirom, București, 2002

¹¹⁹ Eugenio Barba, *O canoe de hârtie*, ed. cit., p. 89

- Aristotel, *Etica nichomahică*, în: Wladyslaw Tatarkewicz, *Istoria estetici*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978
- Aristotel, *Metafizica*, traducerea de Ștefan Bezdechi, Editura IRI, București, 1999
- Arnheim, Rudolph, *Arta și percepția vizuală: O psihologie a văzului creator*, trad. de Florin Ionescu, Ed. Polirom, București 2011
- Aslan, Odette, *L'Art du Theatre*, Paris, 1963
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., *Estetica filmului*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2007
- Avalon, Jean, *La legende de la passiflore*, Aesculape, 1928
- Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, trad. Lucia Ruxandra Munteanu, ed. Univers, București, 2002
- Banu, George, *Peter Brook, Spre teatrul formelor simple*, Editura Unitext, și Editura Polirom, București, 2005
- Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie, Tratat de antropologie teatrală*, Editura Unitext, București, 2003
- Bauhin, Gaspard, *Theatrum anatomicum*, în: Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului, De la Renaștere la secolul Luminilor*, vol. I, coord., trad. Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008
- Bell, Rudolph, *Holly Anorexia*, The University of Chicago Press, Chicago 1985
- Bell, Quentin, *On Human Finery*, Schoken Books, New York, 1976
- Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, în: *Illuminations*, Fontana Press, London, 1973
- Borie, Monique, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, trad. de Ileana Littera, Editura Unitext și Editura Polirom, București, 2007
- Brook, Peter, *Shakespeare, auteur anonyme*, interviu realizat de Colette Godard, în: *Le Monde*, 24 septembrie 1974
- Brown, Peter, *The Body and Society: Man, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York, Columbia University Press, 1988
- Buffon, *Oeuvres completes*, în: Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului, De la Renaștere la secolul Luminilor*, vol. I, coord., trad. Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008
- Bynum, Caroline Walker, *Holly Fist and Holly Fast: The Religious significance of food to Medieval Women*, The University of California Press, Berkely Los Angeles, 1987
- Bynum, Caroline Walker, *The Female Body and Religious Practice in the later Middle Ages*, în: Camporesi, Piero, *The Consacrated Host: A wondrous excess*, în: Culianu, Ioan Petru, *Un corpus pentru corp*, în *Jocurile minții, Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Polirom, București, 2002
- Caskey, Noelle, *Interpreting Anorexia Nervosa*, în *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1986
- Certeau, de Michel, *Fabula mistică, secolele XVI-XVII*, trad. De Magda Jeanrenaud, Polirom, Iași, 1996
- Chambre, Marie-Claire, *L'art de connaître les hommes*, în: Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului, De la Renaștere la secolul Luminilor*, vol. I, coord., trad. Simona

- Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008
- Ciocan, Cristian, *Întruchipări, Studiu de fenomenologie a coporalității*, Ed. Humanitas, București, 2013
- Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Unitext, București, 1996
- Corbain, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Istoria corpului, Mutațiile privirii. Secolul XX*, vol. III, Ed. Art, București, 2009
- Courtine, Jean Jacques, *Oglinda sufletului*, în: Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului, De la Renaștere la secolul Luminilor*, vol. I, coord., trad. Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008
- Craig, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, trad. de Adina Bardaş și Vasile V. Poienaru, Fundația „Camil Petrescu” și Revista *Teatrul azi*, prin Editura Cheiron, București, 2012
- Crișan, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2008
- Crișan, Sorin, *Teatru, Viață și Vis*, ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2004
- Culianu, Ioan Petru, *Un corpus pentru corp*, în *Jocurile minții, Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Polirom, București, 2002
- Da Vinci, Leonardo, *Traite de la peinture*, în: Gheorghe Ghițescu, *Anatomie artistică, Construcția corpului*, ed. III, vol. I, Polirom, București, 2010
- Decroux, Etienne, *Paroles sur le Mime*, Galimard, Paris, 1963
- Delatte, A., *Les conceptions des l'enthousiasme chez les philosophies presocratiques*, în: Wladyslaw Tatarzewicz, *Istoria estetici*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978
- Democritus, *Sentințe*, 68, în: Wladyslaw Tatarzewicz, *Istoria estetici*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978
- Diderot, Denis, *Tratat despre pictură*, 1795, Herman, Paris, 1984
- Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, Oxford University Press, New York, 1986
- Dragomir, Alexandru, *Cinci plecări din prezent. Exerciții fenomenologice*, Humanitas, București, 2005
- Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii, Imaginația simbolică. Imaginarul*, trad. Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea, Ed. Nemira, București, 1999
- Eco, Umberto, *Istoria frumuseții*, Editura Rao, București, 2005
- Eliade, Mircea, Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995
- Elias, Norbert, *La Civilisation des moeurs*, Calmann-Levy, Paris, 1982
- Euripide, *Bacantele*, în: *Teatru complet*, traducerea de Alexandru Miran, Editura Gunivas Arc, Chișinău, 2005
- Evangelia după Ioan
- Ewing, Elizabeth, *Dress and Undress, a history of Women s Underwear*, Drama Book Specialists, New York, 1978
- Gilson, Etienne, *Tomismul, Introducere în filozofia Sfântului Toma D'Aquino*, Editura Humanitas, București, 2002
- Fellini despre Fellini, convorbiri despre cinema cu G. Grazzini*, trad. Adriana Fianu, Ed. Humanitas, București, 2007

- Filon, *Mecanica*, în: Wladyslaw Tatarzewicz, *Istoria estetici*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978
- Fragments for a History of the Human Body*, ed. Michael Feher, împreună cu Ramona Naddaff și Nadia Tazi, New York, Zone Series, 3 părți, 1989
- Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză*, traducere de Ondine Dascălița, Roxana Melincu, Reiner Wilhelm, Editura Trei, București, 2012
- Frontisi-Ducroux, Françoise, *Le Dieux-masque, une figure de Dionysos d'Athenes*, Paris, Roma, 1991
- Gelies, Jaques, *Corpul, biserică și sacral*, în: Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului, De la Renaștere la secolul Luminilor*, vol. I, coord., trad. Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008
- Girard, Rene, *Violența și sacral*, trad. de Mona Antohi, Editura Nemira, București, 1995
- Goff, Jacques Le: *Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages*, în: Culiănu, Ioan Petru, *Un corpus pentru corp*, în *Jocurile minții, Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Polirom, București, 2002
- Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Editura Unitext, București, 1998
- Guthrie, Russel Dale, *Body Hot Spots: The Anatomy of Human Social Organs and Behavior*, New York, Van Nostrand-Reinhold, 1976
- Hipolit, *Combaterea ereziilor*, în: Wladyslaw Tatarzewicz, *Istoria estetici*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978
- Homer, *Iliada*, tradusă în hexametri de Dan Slușanschi, Editura Humanitas, București, 2012
- Husserl, Edmund, *Criza științelor europene și fenomenologia transcendențială*, Humanitas, București, 2011
- Husserl, Edmund, *Meditații carteziene*, Humanitas, București, 1994
- Julius, Anthony, *Transgresiuni: Ofensele artei*, trad. Tania Siperco, Vellant, București, 2008
- Kalkmann, A., *Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst*, în: Wladyslaw Tatarzewicz, *Istoria estetici*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978
- Kantor, Tadeusz, *Le Theatre de la mort, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1977
- Kenz, David El, *Les Buchers du roi. La culture protestante des martyrs (1523-1572)*, Champ Vallon, Seyssel, 1997
- Kirkegaard, Sören, *Jurnalul seducătorului*, traducere de Elena Dan, Kjeld Jensen, Ed. Scripta, București, 1992
- Klee, Paul, *Journal*, în: Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului, De la Renaștere la secolul Luminilor*, vol. I, coord., trad. Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008
- Koller, H., *Die Mimesis in der Antike*, Dissertationes Bernenses, în: Wladyslaw Tatarzewicz, *Istoria estetici*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978
- Kunzle, David, *The Art of Pulling Teth in The Seventeenth Nineteenth Centuries*, , în: Culiănu, Ioan Petru, *Un corpus pentru corp*, în *Jocurile minții, Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Polirom, București, 2002
- Lăzărescu, Mircea, *Psihopatologie clinică*, Ed. Helicon, Timișoara, 1993

- Lehmann, Hans-Thies, *Teatrul Postdramatic*, trad. Victor Scoradeț, Unitext, București, 2009
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Lacoon*, în: Victor Ernest Mașek, antologie de, *De la Apolo la Faust, dialog între civilizații, dialog între generații*, traducerea Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu Gherea, Ion Herdan, Editura Meridiane, București, 1978
- Lester, Toby, *Da Vinci's Ghosts*, Profile Books LTD, London, 2011
- Liiceanu Gabriel; Kleininger, Thomas, *Repere pe drumul gândirii*, Editura politică, București, 1998
- Liiceanu, Gabriel, *Tragicul, O fenomenologie a limitei și depășirii*, Editura Humanitas, București, 1993
- Liggett, John, *The Human Face*, Stein and Day, New York, 1974
- Lienhardt, Godfrey, *The Divinity and Experience*, Oxford University Press, 1961
- Liturgherul Roman*, orânduit după decretul Sf. Conciliu ecumenic Vatican II, promulgat cu autoritatea Papei Paul al VI-lea, Arhiepiscopia Romano-Catolică de București, 1993
- Manet, Edouard, *Dejun pe iarbă*, inclus în *1000 de tablouri ale unor pictori de geniu*, Ed. Aquila'93, Oradea, 2007
- Marranca, Bonnie, *Ecologii teatrale*, Scena ro și Teatrul Național Timișoara, Timișoara, 2012
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifestul dansului futurist*, 8 iulie 1917, în: *Manifestele futurismului*, trad. Emilia David Drogoreanu, Editura Art, 2009
- Mercier, Louis-Sebastien, *Tableau de Paris*, în: Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului, De la Renaștere la secolul Luminilor*, vol. I, coord., trad. Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008
- McNabb, R. L., *The Women of the Middle Kingdom*, Jennings Eaton, New York, 1903
- Moris, Desmond, *Maimuța goală*, Editura Art, București, 2008
- Mnouchkine, Ariane, *Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud*, trad. de Daria Dimu, Fundația culturală „Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, supliment, București, 2010
- Murphy, Emmet, *Great Bordelos of the world: An illustrated History*, London, Melbourne și New York, Quartet Books, 1983
- Natya-Castra*, cartea I, v. *Chaiers Cie Barrault*, XXII, Paris, în: Simon Alterescu, *Actorul și vârstele teatrului românesc*, editura Meridiane, București, 1980
- Nietzsche, Friedrich, *Nașterea tragediei*, în: Victor Ernest Mașek, antologie de, *De la Apolo la Faust, dialog între civilizații, dialog între generații*, traducerea Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu Gherea, Ion Herdan, Editura Meridiane, București, 1978
- Ottis, Leah L., *Prostitution in Medieval society*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985
- Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane, București, 1971
- Panofsky, Erwin, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IV, 1921
- Perniola, Mario, *Between Clothing and Nudity*, în: Culiănu, Ioan Petru, *Un corpus pentru corp*, în *Jocurile minții, Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, Polirom, București, 2002
- Petrescu, Camil, *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, în: *Cetatea Literară*, anul I, Nr. 11-12/23 decembrie 1926, reeditat în colecția completă în ediție anastatică *Cetatea Literară, dir. Camil Petrescu*,

- Anul I, Nr. 1-12/25 decembrie 1925-23 decembrie 1926, Fundația culturală „Camil Petrescu”, revista *Teatrul azi* și Editura Cheiron, s.l., s.a. pp. 77-91
- Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura enciclopedică română, București, 1971
- Poisson, J., în: Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., *Estetica filmului*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2007
- Porta, Giambattista della, *Fisiognomica*, în: Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges
- Powdermaker, H., *Hollywood. The Dream Factory. An Anthropologist look at the Movie-Makers*, Secker și Warburg, London, 1951
- Vigarello, *Istoria corpului, De la Renaștere la secolul Luminilor*, vol. I, coord., trad. Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008
- Pseudo-Aristotel, *Despre lume*, , în: Wladyslaw Tatarzewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978
- Rochefoucaud, F. De La, *Reflexions diverses*, în: *Oevres completes*, Galimard, La Pleiade, Paris, 1957
- Rosencranz, Mary Lou, *Clothing Concepts*, Macmillian Collier, New York și Londra, 1972
- Rossi, William A., *The Sex Life of the Foot and Shoe*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1977
- Smith, A. C., *Orghast at Persepolis*, Eyre Methuen, Londra, 1972
- Stobaios, *Florilegiul*, III, 17, în: Wladyslaw Tatarzewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978
- Șoptorean, Marius, *Memorie și film, Introducere în stilistica și istoria spectacolului cinematografic*, Ed. Clusium, Cluj-Napoca, 2008
- Stevenson, Antony, *Jung*, traducere de Oana Vlad, Ed. Humanitas, București, 1994
- Tatarzewicz, Wladyslaw *Istoria esteticii*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978
- Tonitza-Iordache, Michaela; Banu, George, *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004
- Văcărescu, Petru-Silviu, *Redefinirea tehnofenomenologică a corpului în era postdramatică*, în: *Symbolon*, Editura Universității de Arte din Târgu-Mureș, Nr. 22/2012, pp. 121-127
- Văcărescu, Petru-Silviu, *Dubla identificare în film ca politică de receptare psihanalitică – „Omul cu aparatul de filmat” de Dziga Vertov*, în: *DramArt*, Editura Universității de Vest din Timișoara, volumul I/2012, pp. 113-119
- Văcărescu, Petru-Silviu, *Dimensiunea oniricului în plastica filmului „Fellini-Satyricon”*, în: *DramArt*, Editura Universității de Vest din Timișoara, volumul II/2012
- Veblen, Thorstein, *Theory of Leisure Class*, Random House, New York, 1934
- Vertov, Dziga, în: Tudor Caranfil, *Istoria cinematograției în capodopere, Vârstele peliculei*, tom II, Editura Polirom, București, 2009
- Vianu, Tudor, *Idealul clasic al omului*, Editura enciclopedică română, București, 1975
- Vigarello, Georges, *O istorie a frumuseții, Corpul și arta înfrumusețării din Renaștere până în zilele noastre*, trad. Luana Stoica, Ed. Cartier, București, 2006
- Wiegand, Chris, *Federico Fellini, Ringmaster of dreams 1920-1993*, Ed. Taschen, Köln, 2003
- Winkelmann, Johann Joachim, *Lămuriri asupra Considerațiunilor despre imitarea operelor grecești și*

răspuns scrisorii deschise, în: Victor Ernest Mașek, antologie, *De la Apolo la Faust, dialog între civilizații, dialog între generații*, traducerea Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu Gherea, Ion Herdan, Editura Meridiane, București, 1978

Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului, Evul mediu și Renașterea*, Editura pentru literatură universală, București 1966

Zerner, Henri, *Privirea artiștilor*, în: Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Istoria corpului, De la Renaștere la secolul Luminilor*, vol. I, coord., trad. Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Grupul Editorial Art, București, 2008

Zonte, Violeta, *Originea sacră a teatrului*, Editura Opera Magna, Iași, 2004