

Irina CATEREVA

**ACȚIUNEA FIZICĂ SIMPLĂ — CA LIMBAJ UNIVERSAL
AL EXPRESIVITĂȚII ACTORULUI**

**SIMPLE PHYSICAL ACTION AS UNIVERSAL LANGUAGE
OF THE ACTOR'S EXPRESSIVENESS**

In the article the author considers the simple physical action of the actor as a purposeful unity of movement, thought and feelings; as an integral part of the creative process and the means of creation of an image in the art of transformation; as the means of expressiveness of the actor. The latent

symbolics of simple physical action as archetype makes it clear to the people of different cultural traditions

Orice gen de artă se deosebește de oricare altul întâi de toate prin limbajul de exprimare a imaginilor artistice. Arta actorului, ca parte componentă principală a artei dramatice, constă în crearea imaginii, în crearea „vieții spiritului omenesc“ a rolului și în transpunerea acestei vieți în scenă într-o formă artistică (1). Ea presupune posedarea virtuoză de către actor a instrumentului său.

Din instrumentele actorului, cu ajutorul cărora el creează imaginea, fac parte corpul lui fizic (ca materie compactă), sufletul (ca expresie a sentimentelor, emoțiilor) și cugetul (gândurile, dorințele). Actorul reprezintă toate curențele forțelor creatoare (2). Ele sunt întrunite în actorul însuși, în „eu“-l său. „... el singur este instrumentul său“ — scria M. Cehov (3). Cu ajutorul acestui instrument triunitar se naște limbajul artei actoricești.

Corpul actorului, ca materie compactă și ca interpret principal al metodei nonverbale de comunicare, posedă limbajele sale de expresivitate — limbajul gesturilor, limbajul mimicii, limbajul pozei și mișcărilor, limbajul acțiunilor. Fiecare mișcare a corpului actorului, fiecă privire sau gest al lui, poartă în sine un caracter special, forța, eficiența și sensul, care pot fi înțelese fără cuvinte. În diferite tradiții și culturi teatrale aceste limbaje ale expresivității se îmbină reciproc sau există fiecare independent. De exemplu, teatrul japonez sau limba pozelor (pozițiilor) și al gesturilor artiștilor din India etc.

La acțiunile fizice se referă toate varietățile acțiunilor sociale, de exemplu, a se îmbrăca, a se privi în oglindă, a aprinde o lumânare, a bea apă din pahar; toate tipurile de muncă fizică, de exemplu a tăia lemne, a deschide fereastra, a muta canapeaua, a muta valiza; acțiuni, comise față de alt personaj, de exemplu, a strânge mâna, a cuprinde, a respinge; acțiuni cu caracter sportiv, de exemplu, a fugi, a sări, a înota (4).

Desigur, aceasta este o divizare foarte convențională a acțiunilor fizice, deoarece în dependență de scopurile lor și de sarcina scenică ele pot trece dintr-un compartiment în altul.

La baza oricăror acțiuni fizice ale actorului stă acțiunea fizică simplă. De exemplu, lanțul acțiunilor fizice simple se formează în scena bătăliei: s-a aplecat, a luat mingea, s-a ferit de lovitura adversarului, a ridicat mâna pentru a lovi pe cineva etc. Alt lanț de acțiuni fizice simple

poate dezvălui relațiile reciproce între două personaje: s-a apropiat, a cuprins, a strâns etc.

Acțiunea fizică simplă nu este pur și simplu o mișcare expresivă sau un gest. Aceasta este, în primul rând, o acțiune. Orice acțiune pe scenă întotdeauna se face cu un scop sau altul. De aici, acțiune fizică simplă se poate numi orice mișcare a corpului actorului, comisă cu un scop anumit. Dacă un asemenea scop lipsește, acțiunea fizică devine scopul în sine. Atunci actorul se aseamănă cu dansatorul de balet sau cu gimnastul, ce totalmente nu corespunde specificului teatrului dramatic.

Scopul acțiunii fizice simple pe scenă constă în tendința de a schimba sau a modifica fenomenul sau obiectul, adică a influența asupra lor. Determinarea acestui scop este imposibilă fără participarea rațiunii și a sentimentelor. Însuși procesul de îndeplinire a unei sau altei acțiuni este legat de anumite trăiri, idei, sentimente.

Efectuând pe scenă o acțiune fizică simplă, actorul atrage la îndeplinirea ei nu numai mușchii, dar și întreg sistemul nervos, voința, emoțiile, sentimentele. K. S. Stanislavski scria, că „simțirile interioare insesizabile pentru noi dau naștere acțiunilor, ele sunt strâns legate de viața acestor acțiuni“ (5). Mai mult decât atât, acțiunea mușchilor în tot și cu totul este supusă dorințelor actorului.

Astfel, la acțiunea fizică simplă a actorului participă toată ființa lui, este activat întregul lui instrumental — corpul, cugetul și sufletul. Acțiunea fizică simplă a actorului este rezultatul unității mișcării, gândului și sentimentului. Această unitate nu se poate distruge, pentru că acțiunea fizică simplă (ca influență exterioară), este întotdeauna strâns legată de acțiunea psihică (influență interioară), care influențează asupra voinței, conștiinței și sentimentului altui personaj sau asupra conștiinței proprii și sentimentelor celui ce comite acțiunea.

Pe de o parte, acțiunea fizică simplă servește drept mijloc pentru îndeplinirea unei oarecare acțiuni psihice. Pe de altă parte, acțiunea psihică atribuie un anumit caracter emoțional, colorit și nuanță acțiunii fizice.

Dacă acțiunea psihică este îndreptată spre schimbarea lumii interioare a personajului, atunci acțiunea fizică introduce unele sau alte schimbări în lumea materială care îl înconjoară pe actor pe scenă. Acestea sunt obiectele materiale neînsuflețite sau însuflețite — alte personaje.

Astfel, acțiunea fizică simplă a actorului este îndreptată spre schimbarea aspectului exterior, și interior al personajului; nu numai spre

schimbarea materiei, dar și spre schimbarea lumii nemateriale rafinate a sufletului și conștiinței.

Ca *limbaj*, acțiunea fizică simplă este capabilă să transmită sensul și însemnătatea a ceea ce se petrece.

Expresivitatea acestui limbaj constă în capacitățile acțiunilor fizice simple de a exprima emoțiile și sentimentele personajului, atitudinea lui față de ceea ce se petrece.

Acțiunea fizică simplă ca *limbaj al expresivității*, transmite sensul său și semnificația sa prin unitatea indisolubilă a corpului, sufletului și cugetului; cu alte cuvinte, la interacțiunea mișcării, gestului, mimicii, emoțiilor, sentimentelor, voinței și cugetului.

Universalitatea acestui limbaj, la părerea autorului, constă în funcțiile lui diverse care asigură posibilitatea lui de aplicare multilaterală.

Acțiunea fizică simplă a actorului este partea componentă a procesului de creație. Concomitent cu aceasta ea este rezultatul procesului de creație.

Aici are loc un fel de interacțiune. Pe de o parte, imaginația, credința în circumstanțele propuse îi ajută actorului să comită acțiuni simple limitate, pe de altă parte aceste acțiuni oferă spațiu fanteziei creative, folosirii multilaterale a tehnicii pentru crearea imaginii artistice.

Eficiența și expresivitatea acțiunii fizice simple depind de unitatea armonioasă a tehnicii exterioare și interioare a actorului. Și dacă activitatea interioară a actorului este insuficientă — acțiunea fizică simplă este lipsită de cuget și sentiment. În acest caz jocul actoricesc se transformă în demonstrarea tehnicii cizelate, dar puțin expresive. Dar dacă circumstanțele propuse ale rolului n-au devenit pentru actor firești, dacă imaginația lui dormitează, tehnica puțin îl va ajuta.

K. S. Stanislavski atribuia o însemnătate mare îndeplinirii adevărate și corecte a celor mai simple acțiuni fizice. Și accentul principal el îl punea pe interdependența sufletului și corpului, ce corespunde în genere raporturilor formei și conținutului. K. S. Stanislavski menționa că valoarea acțiunilor fizice constă în acel adevăr și credință care îi ajută actorului să le provoace și să le simtă în sine. De aceea acțiunea fizică simplă el o examina ca un procedeu al psihotehnicii actorului, adică a unității acțiunii interioare și exterioare (6).

Acțiunea fizică simplă, ca acțiune organică, înseamnă actul de influență cu un scop anumit. Organic înseamnă psihofizic. Prin urmare, acțiunea fizică simplă include în sine scopul și sarcina acțiunii, circumstanțele propuse, ca imbold spre acțiune (justificare și credință),

logica acțiunii, starea generală, planul al doilea etc. Mergând pe acțiunile fizice, actorul, concomitent cu acestea, merge pe circumstanțele propuse. Și atunci acțiunea fizică simplă poate transmite corect esența vieții interioare a personajului, starea lui.

Constituirea imaginii este un proces creativ. Și acțiunea fizică simplă, ca parte a acestui proces, nu se poate examina în afara legăturii cu întreg procesul de lucru asupra rolului. Imaginația creativă, îmbinarea armonioasă a tehnicii interioare și exterioare a actorului, înțelegerea clară a scopurilor și sarcinilor, argumentate de circumstanțele propuse, în care artistul crede cu sinceritate — toate împreună întrunesc acele condiții când acțiunea fizică devine convingătoare și înălțătoare. Astfel, acțiunea fizică simplă este mijlocul de creare a imaginii.

În teatrul realist din sec. XX, pe primul plan întotdeauna erau mijloacele verbale de expresivitate ale actorului. Monoloagele lungi, abundența textului, meditațiile personajelor cu voce tare au ajutat să-i se aducă spectatorului problemele acute ale războiului și păcii, inegalității, singurătății, violenței, problemele sociale, problemele interne ale personalității etc. Apriori se presupunea că spectatorul care vine la teatru, la spectacol și actorii se găsesc în același mediu lingvistic. Turneele teatrelor de peste hotare erau destul de rare și spectacolele lor, de regulă, erau cu traducere sincronă. În rezultat întotdeauna se pierdea un oarecare element al emotivității, senzualității și percepției spectacolului, care alcătuiesc esența percepției artei.

Astăzi procesul contemporan al integrării în spațiul european a atins toate sferile vieții, inclusiv și arta teatrală a Moldovei. În ultimul deceniu contactele teatrelor moldovenești cu teatrele țărilor europene au sporit evident. S-a extins semnificativ geografia turneelor teatrelor dramatice moldovenești, participarea lor la festivalurile teatrale internaționale în țările Europei.

În legătură cu aceasta, problema limbajului expresivității actoricești, maxim accesibil oricărui spectator, indiferent de tradițiile lui culturale, lingvistice, naționale și religioase devine tot mai actuală. Din punctul de vedere al autorului, acestea pot fi mijloacele nonverbale ale expresivității actorului.

Expresivitatea nonverbală a actorului — cu ajutorul mișcării, gestului, mimicii — deseori este mai elocventă, mai profundă după sens și mai însemnată după forța de acțiune. Ea nu necesită traducere, pe când expresivitatea verbală, în contextul dat al problemei, este mai puțin perfectă. Ea presupune cunoașterea și înțelegerea cuvintelor unei sau altei limbi.

Mijloacele nonverbale ale expresivității actorului sunt cunoscute din timpurile preistorice. Izvoarele lor trebuiesc căutate în dansurile rituale și în pantomimele popoarelor antice, în ritualurile și ceremoniile consacrate zeilor păgâni. Tuturor le erau pe înțeles acțiunile, mișcările și gesturile care imitau săriturile lupului, strămbăturile maimuței, urmărirea prăzii de către tigrul etc.

Prezentările tăcute se jucau având drept subiect roada, războiul și păcea, vieța zeilor, înmormântarea și strămutarea sufletelor etc. Limbajul lor tăcut deseori provoca lacrimi și emoții sfâșietoare (7).

Astfel pantomima, ca prim limbaj și limbaj firesc al actorului, din timpurile străvechi era cunoscut în multe țări ale lumii. Ea a devenit nu numai limbaj universal al expresivității primilor actori, dar și limbajul lor de comunicare.

Un pontator care a venit în vizită la Nepon, a asistat la o prezentare de pantomimă. Gesturile și mișcările actorilor erau atât de exacte, în cât pontatorul înțelegea fără greutate subiectul și sensul prezentării. Uimit de acest limbaj tăcut, el îl implora pe Nepon să i-l dea lui pe actor, explicându-i, că alături de pământurile lui sunt triburi barbare, limba cărora nimeni n-a putut-o învăța. Iar acest actor va putea prin gesturile sale să exprime intenția lui sinceră față de ei și că ei îndată o vor înțelege (8).

În Roma Antică acești artiști necuvântători „pe care i-a creat Polighimnia, pentru a arăta că nu este necesară articulația, pentru a transmite gândurile noastre“ erau înalt apreciați (9).

Mai târziu, în sec. XVII, artiștii italieni deseori evoluau în Franța, Anglia și în alte țări europene cu reprezentații fără cuvinte. Acești artiști „înduioșau inimile oamenilor simpli mai mult decât pot oratorii calificați cu tot farmecul retoricii convingătoare“ — scria Gerardi în tratatul său Theatre Italien (10).

Astfel, capacitatea corpului „de a vorbi“ și eficiența acestui limbaj erau folosite de către actorii din timpurile preistorice nu numai în patria lor, dar și în timpul evoluărilor în alte țări, în fața publicului de altă cultură, limbă și tradiții.

Jumătatea a doua a secolului XX se caracteriza prin căutări intensive a unui limbaj universal de comunicare cu spectatorii, a unui limbaj viu al expresivității actricești, inclusiv și a mijloacelor nonverbale a expresivității actorului, a formelor exterioare care reflectă natura impalpabilă a impulsului. Experimentele măștrilor remarcabili ai teatrului european, cum ar fi Mihail Cehov, Peter Brook, Antonen Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba și alții, se bazau pe acțiunile fizice simple și

mergeau paralel cu cercetările acțiunii fizice.

Peter Bruk a extins hotarele căutărilor sale, încercând să înțeleagă dacă este posibilă comunicarea între oamenii ce locuiesc în diferite părți ale globului pământesc. În *Centrul Cercetărilor Teatrale* au fost adunați actori profesioniști nu numai de diferite naționalități, tradiții, cu diferite culturi lingvistice, dar și de diferite rase. „Se excludea orice discuție — noi nu aveam o limbă comună, înțeleasă, unii vorbeau rău engleza, alții — și mai rău franceza, în orice caz eu știam: căutățile trebuie să fie nonverbale“ (11).

Astfel, limba de comunicare și obiectul de studiu care i-a unit pe toți participanții experimentului — a devenit corpul. Evident, procesul de comunicare s-a început cu studierea celor mai obișnuite gesturi în fiecare din culturile prezentate „așa ca strângerea mâinii sau punerea mâinii la inimă“ (12). Ei încercau să găsească și să înțeleagă noul (ineditul) despre mijloacele de expresivitate și comunicare, despre corpul actorului, mâinile sau picioarele lui. Și această cale se începea de la acțiunile fizice simple.

Există un oarecare „sortiment“ de acțiuni fizice simple. Identice la majoritatea popoarelor, condiționat de acel fapt că în cadrul procesului de evoluție și de dezvoltare istorică aceste popoare au trecut printr-o experiență de viață identică și au însușit-o. De regulă, acestea sunt acțiunile sociale, multe acțiuni care se referă la munca fizică și care poartă un caracter sportiv. Ele sunt înțelese, indiferent de apartenența lor culturală sau națională.

De exemplu, asemenea acțiuni fizice ca: a îmbrăca pălăria, a mătura podeaua, a săpa pământul, a bate un cui, a fugi, a sări etc. Pălăriile la toate popoarele sunt diferite, formele și mărimile lopeților pot fi diferite, dar acțiunea fizică este identică la toți.

În legătură cu aceasta, putem vorbi despre arhetipurile formate istoricește ale acțiunilor fizice (13). Acțiunile fizice simple care intră în componența lor, de asemenea sunt arhetipice, adică specifice multor popoare.

Acțiunea fizică simplă ca arhetip reprezintă exprimarea proceselor asemănătoare între ele la diferite popoare. De aceea, ea trezește și provoacă o formă tipică a trăirilor sufletești la spectatori. Esența unei asemenea acțiuni fizice simple este atât de clară, încât ea va fi percepută firesc, indiferent de forma exprimării ei.

Astfel, acțiunea fizică simplă oferă posibilitatea spectatorilor de a percepe simplu, ușor și firesc sensul celor petrecute pe scenă.

Așa, de exemplu, căutarea de către Peter Brook a punctelor comune de numărare într-un „spațiu gol“ care pot slui drept începutul comunicării dintre spectatorii și artiștii diferitelor culturi, de asemenea se baza pe acțiuni fizice simple. „... în primul sat noi am pus la mijlocul covorului o cutie de carton, obiect care a fost folosit mai târziu de noi de nenumărate ori. El avea o semnificație identică și pentru spectatori și pentru noi, pentru că era real. Actorul se ridica și se apropia de cutie. Ce e în ea? Actorului îi era interesant să vadă ce-i în ea, spectatorii de asemenea vroiau să afle ... altă dată un asemenea obiect a fost o pereche de ghete și un om desculț, care s-a apropiat de ele... o bucăciță de pâine, doi oameni priveau țintă la ea, se apropie un al treilea... Noi am încercat să inventăm niște lucruri foarte simple“ (14).

Ca arhetip, acțiunea fizică simplă este exprimarea concentrată a stării psihice a personajului sau a situației date. Ea conține în sine imaginea inițială, primară a aceluia proces, pe care ea îl reflectă. De exemplu, îmbrăcarea pălăriei este procesul de acoperire a capului cu ceva în genere. Simbolic acest proces este prezentat prin îmbrăcarea pălăriei, dar acesta poate fi o frunză mare de plantă, coroana, o pălărie din pene și altele.

Tot odată, acțiunea fizică simplă ca arhetip exprimă sensul conchis în imaginea inițială, dar abstractizat de la concretizarea acestei imagini. Ea conține în sine o mulțime de sensuri și semnificații, pe care spectatorul le simte cu entitatea sa interioară. Aceasta le permite spectatorilor s-o citească mult mai profund și mai extins decât înseamnă această acțiune în aparență. „Actorul se apropie de masă, aprinde lumânarea, fiind deosebit de concentrat, și privește îndelung, cu încordare flacăra. Apoi el a stins flacăra, iarăși a luat un chibrit, a aprins lumânarea și iarăși a stins-o. Când el a început să facă acest lucru a treia oară, eu am simțit în public o încordare deosebită. În acțiunile simple spectatorii citeau mult mai mult decât însemnau aceste acțiuni exterioare; pentru aceasta nu s-a cerut o pregătire deosebită, studii, informații și chiar cultură. Ce se întâmpla cu omul, devenea clar nemijlocit din acțiuni“ (15).

Esența arhetipală a acțiunii fizice simple care exprimă mai multe stări printr-o singură acțiune, permite exprimarea, printr-o metodă exactă, a adevărului profund ascuns despre starea omenească. Simbolică ascunsă a acțiunii fizice simple dă posibilitatea diferitor popoare de a pătrunde reciproc în contextul cultural, fără a simți necesitatea de explicare a sensului lor. Acțiunea fizică simplă ca arhetip, ca schema primară a imaginilor, stimulează activitatea imaginației la spectator.

Explicarea acestui fapt o dă legea analogiei, căreia noi îi datorăm

partea cea mai importantă a înțelegerii noastre a lumii înconjurătoare. Datorită unor asemănări dintre obiecte, acțiuni sau noțiuni, sensul acțiunilor actoricești devine consonant experienței de viață a omului, care le contemplează — spectatorului.

Comparația directă a obiectului cu obiectul, a acțiunii cu acțiunea își au rădăcinile în psihologia omului mult mai adânc, decât o ore cuvântul auzit. Asociațiile care apar la spectator în legătură cu cele auzite, dau naștere unor senzații, emoții, sentimente.

Legea analogiei trezește în spectator senzația de parcă el ar fi o parte a universului și trăiește după legile universului. El simte că toți oamenii care-l înconjoară constituie aceleași particule ale universului ca și el însuși. Și în acest caz spectatorul percepe cele ce se petrec nu atât cu mintea, cât cu sentimentele sale. Formele inițiale, adică arhetipurile acțiunilor fizice simple, îi leagă între ei pe spectatori și pe actori la nivelul psihicului, subconștientului. Ele reflectă în subconștientul fiecărui om închipuiri, gânduri etc. comune pentru întreaga omenire. Destinul personal al personajului reflectă destinul întregii omeniri.

În rezultatul acesta spectatorul se transformă din om social în om total. Se întâmplă miracolul, către care a tins atât de mult Artaud (16).

Datorită acestui fapt acțiunea fizică simplă devine înțeleasă tuturor spectatorilor, indiferent de apartenența lor culturală și lingvistică. Ea va distruge barierele în conștiința spectatorilor, care îi împarte în europeni și asiatici, în francezi și nemți etc.

În aceasta se manifestă unicitatea acțiunii fizice simple, ca mijloc universal al comunicării cu spectatorul.

Pe de altă parte, există multe acțiuni fizice, gesturi care conțin în sine o noțiune concretă, un sens anumit, un oarecare semn de cod, care aparține unei anumite culturi concrete. O asemenea acțiune este clară și semnificativă numai pentru reprezentanții culturii date și se poate deosebi completamente de acțiunea cu sens analogic la alt popor. În cazul de față este vorba despre aceea, că una și aceeași idee, unul și același sens, unul și același sentiment în tradiții culturale diferite se transmit prin diferite acțiuni fizice. Cel mai des aceasta se întâlnește printre acțiunile fizice simple, îndreptate spre alt om. De exemplu, în semn de salut mulți europeni își strâng reciproc mâinile, musulmanii pun mâna la inimă, indușii așează palmele împreună, alte popoare se închină, etc. Oricare din aceste gesturi poate deveni înțeles tuturor și poate exprima unul și același sens cu condiția că va fi găsit nivelul calitativ necesar în exprimarea lui.

Un asemenea nivel calitativ actorul îl găsește în lumea interioară a personajului. Dacă actorul înfăptuiește o acțiune interioară, atunci el poate transmite prin mișcare gândurile și sentimentele personajului. Dacă actorul vrea să transmită sincer sentimentul profund al personajului, atunci el va fi înțeles de toți, chiar dacă acțiunea exterioară pentru exprimarea acestui sentiment va fi neașteptată, necunoscută. Luată ca atare, acțiunea fizică simplă, dacă nu reflectă lumea interioară a personajului, nu costă nimic.

Astfel, acțiunea fizică simplă ca limbaj universal al expresivității actorului constituie:

- partea componentă a procesului de creație ca proces al psihotehnicii actorului;
- mijlocul de creare a imaginii în arta transformării (metamorfizei);
- mijlocul de comunicare care permite distrugerea barierelor în conștiința spectatorilor care îi separă după criteriile de cultură, naționalitate și rasă.

Acțiunea fizică simplă ca limbaj universal al expresivității actorului, trezind toată forța naturii de creație în actor și a omului total în spectator, îi unește în procesul atotcuprinzător al cunoașterii lumii și de sine.

Referințe:

1. Станиславский К. Работа актера над собой. — Москва, 1988. — С.38.
2. Антарова К. Беседы С.К.Станиславского. — Москва, 1998. — С.93.
3. Чехов М. Загадки творчества. Литературное наследие. — Т.2. — Москва, 1986. — С.122.
4. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. — Москва, 1978. — С.41.
5. Станиславский К. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — Москва, 1953. — С.77.
6. Станиславский К. Собр.соч. — Т.2. — Москва, 1956. — С.118.
7. Broadbent R. A history of Pantomime. — London, 1901. — С.36.
8. Idem. — P.10.
9. Idem. — P.15.
10. Idem. — P.16.
11. Брук П. Нити времени. — Москва, 2005. — С.64.

12. Idem. — P.184.
13. Юнг К.Г. Психологические типы. — Москва, 1996. — С.544.
14. Брук П. Нити времени. — Москва, 2005. — С.279.
15. Idem. — P.179.
16. Арто А. Чувственный атлетизм. — Москва, 2000. — С.127.

Recenzent: A. Roşca, dr., conf. univ.