

## EXPRESIVITATEA SUPRAINDIVIDUALĂ A ACTORULUI

### SUPER-INDIVIDUAL EXPRESSIVENESS OF THE ACTOR

IRINA CATEREVA,

lector superior,

Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice.

*Mijloacele transcendente de expresivitate a actorului reprezintă un fenomen unic, ce a luat naștere în teatrul european din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Apariția lor a fost condiționată de o treaptă nouă în dezvoltarea artei teatrale, care a reflectat ideile sociale progresiste, direcționate spre descoperirea unui arhetip al teatrului general uman.*

**Cuvinte-cheie:** mijloacele transcendente de expresivitate a actorului, esența spirituală a teatrului, expresivitatea orală și corporală a actorului, actorul-om, limbajul general uman al expresivității actoricești, supraindividuale, chipurile arhetip.

*Transcendental means of expressiveness of the actor is a unique phenomenon has been formed in the European theatrical art of the second half of the 20th century. Their appearance depended on a new stage in the development of theatre art that reflected progressive social ideas directed to the discovery of an archetype of the general human theatre.*

**Keywords:** transcendental means of expressiveness of the actor, spiritual essence of the theatre, the actor's body and voice expressiveness, the actor-man, the general human language of acting expressiveness, super-individual image, archetype characters.

Este cunoscut faptul că mijloacele expresivității actoricești au fost, s-au dezvoltat și perfecționat pe parcursul întregii istorii a teatrului, printr-o evoluție uimitoare. Caracterul și nivelul calitativ al mijloacelor expresivității actoricești se schimbau în dependență de perioada istorică respectivă, de orientarea estetică a teatrului și a școlii teatrale, de conceptul existenței teatrului ca atare. Odată cu apariția teatrului regizat a demarat un ciclu nou în dezvoltarea sa. Multe personalități notorii din domeniul teatral au început a face primii pași spre mijloacele transcendente de expresivitate a actorului.

*Mijloacele transcendente de expresivitate a actorului reprezintă un fenomen unic, ce a luat naștere în teatrul european din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Apariția lor a fost condiționată de*

o treaptă nouă în dezvoltarea artei teatrale, care a reflectat ideile sociale progresiste, direcționate spre descoperirea unui arhetip al teatrului general-uman. În prim plan s-a evidențiat o constantă unică — *esența spirituală a teatrului* ca promotor al cercetării evoluției sufletului omului și a punctului de tangență al lui cu legile cosmogonice. Orientat spre lumea spirituală unică, teatrul cerea de la actor o expresivitate deosebită de stereotipul obișnuit. Bazându-se pe componentele universale, prezente în arta actoricească din toate timpurile, expresivitatea actorului pune a temei pe inconștient, pe sfidarea normelor și regulilor de limbă, situând în prim plan sufletul omului și intercalarea sa cu legile Cosmosului. Ea trebuia să transgreseze într-un limbaj cunoscut oricărui om, indiferent de cultură, religie sau rasă. În acest context, conform exactei aprecieri a lui E. Butenco, ea a devenit o „...urmare a dezvoltării istorice a emoției umane...”, reprezentând „...forma expresiei ei concrete” și instrumentul inalienabil al măiestriei actoricești moderne [1, p. 57].

Calea actorului spre expresivitatea transcendentă intercala interconexiunea diversității enorme a tehnicii actoricești din Est și Vest, a formelor teatrale arhaice și tradiționale. Ea a ocupat un loc-cheie în procesul cercetărilor măiestriei scenice ale renumiților oameni de teatru, precum Jerry Grotowski, Peter Brook, Andrei Șerban, Eugenio Barba, Ariadna Mnușkin, Josef Hadj, Christian Lupa, Anatolii Vasiliev, Boris Iuhananov, Jorge Lavelli, Jerome Savary, Victor Garcia.

Evident, sintagma „mijloace transcendentale”, atribuită expresivității manifestării scenice a actorului, conferă acestora o calitate deosebită de semnificația tradițională. Ea este determinată nu atât de procedeele exterioare și nici de evidențierea deosebită a expresivității orale sau corporale a actorului, ci de un conținut aparte [2, p. 44-46]. Predestinația acestor mijloace a depășit limitele marcate de redarea chipului psihologic, deoarece acesta nu-i permite actorului să-și realizeze în scenă făptura sa ca om, esența creației căruia constă „...nu în idiosincrasii personale...”, ci în „...posibilitatea de depășire a acestora” [3, p. 48]. Părăsind ideea înfățișării chipului omului psihologic, teatrul și-a concentrat atenția asupra omului integru, astfel obiectul actului artistic devenind sufletul lui. În acest context *expresivitatea orală și corporală a actorului*, înnăscută prin esența lui umană, i-a dat posibilitate să se ridice de la nivelul schemelor rațional-banale pe „...o scară superioară de creare a chipurilor, ce reprezintă integritatea lumii în tendința spirituală spre Adevăr, Bine, Frumos și determinarea locului omului în această integritate” [4].

În așa fel, mijloacele transcendentale de expresivitate actoricească reprezintă un mijloc de expresie a personajului nu ca un simplu individ, ci ca un reprezentant al întregului neam omenesc. În calitatea lor de formă exterioară a reprezentării lumii spirituale drept componentă general-umană, ele descoperă această lume în legătura ei cu Absolutul, cu Realitatea adevărată.<sup>1</sup> În legătură cu acest fapt, esența și semnificația lor sunt inseparabile de sintagma *actorul-om*, care include un spectru integru atât al calităților profesionale, intime, cât și al celor general-umane.

O asemenea tratare a problemei permite să examinăm expresivitatea actorului-om ca rezultat al unității indisolubile a ceea ce ține de corp și spirit. Ea îi permite să depășească limitele propriei subiectivități, atingând un nivel mult mai subtil al existenței umane. E vorba de nivelul arhetipurilor, chipurilor originale care, fiind reflectate în orice sferă a lumii interioare și exterioare a omului, îi dă un colorit aparte<sup>22</sup>. Acest nivel nu are nimic cu concretismul în expresia lui banală, ci reflectă în subconștientul fiecărui individ subiecte general-umane. În acest sens, mijloacele transcendentale ale expresi-

1 Aici se are în vedere doctrina despre caracterul iluzoriu al realității mondene, ne-sincerității, caracterului aparent al lumii materiale și al existenței umane în cadrul ei, prezentă în multe Tradiții spirituale mari ale lumii, de exemplu, din punctul de vedere al statutului social sau al funcției sociale, drept o mască, pe care omul o poartă sau trebuie s-o poarte. Realitatea adevărată este ascunsă după lumea materială iluzorie a vieții cotidiene, căreia oamenii din cauza necunoașterii îi oferă statutul existenței reale.

2 Termenul arhetip aparține lui K. Jung și se interpretează în contextul teoriei sale în calitate de chip original, care reflectă în subconștientul individual subiectele principale și generale pentru întreaga omenire, reprezentate în cele mai răspândite mituri, legende și povești. Chipul arhetipic este universal din punct de vedere psihologic, deoarece e înzestrat cu o influență depersonalizatoare. El leagă psihicul și subconștientul omului de alți oameni și culturi. Taina influenței artei, după Jung, rezidă în capacitatea deosebită a artistului să perceapă formele arhetipice, realizându-le în lucrările sale. Atunci când actorul folosește arhetipuri în „vorbi”, el vorbește în mii de glasuri, înălțând soarta personală la nivelul celei omenesti.

vității actorului constituie un limbaj al arhetipurilor, care „...impune modul de a concepe lumea“ [5, p. 7]. Descoperind un personaj în calitatea sa de reprezentant al lumii umane, „materializând“ diferite arhetipuri și transformându-le în lucruri perceptibile, aceste mijloace sunt private de o individualitate subiectivă. În atingerea straturilor adânci ale percepției, ele sunt un fel de mesaj al subconștientului către rațiune. Astfel ia ființă *limbajul general-uman al expresivității actoricești*.

Harul actorului de a reda calități *supraindividuale*, menționează V. Maleavin, e pus din start în baza artei scenice, legate indisolubil de tradițiile sufletului. În opinia lui, deosebita însușire a actorului e determinată de faptul că în adâncurile acestei arte „...stă ascuns Maestrul anonim, care dezvoltă în liniștea lui sufletească germenul metamorfozei spirituale a existenței“ [6, p. 611]. Astfel, sunetul, cuvântul sau mișcarea actorului obțin capacitatea de a reflecta dominarea noțiunii NOI peste individualul EU. În cazul dat actorul-persoană își pierde semnificația, deoarece se transformă într-o verigă transcendentă spre actorul-om, asemuit omului care, după Friedrich Nietzsche, este o verigă de trecere spre super-om.

Un punct de vedere asemănător îl dezvoltă V. Demciog. Expresivitatea supraindividuală, conform teoriei sale a jocului dezlănțuit, ia naștere în procesul depășirii limitelor individualului, de intrare în fluxul potențialului energetic al calităților impersonale ale inspirației, acumulat milenii la rând. Descoperind în mod normal Frumusețea sacră a lumii, ea nu este altceva, decât rezultatul dezvoltării corpului inspirației. În reflectarea Principiului de Creație a Universului, această expresivitate se caracterizează prin unitatea a trei calități absolute — neînfricarea, bucuria și dragostea, asemeni unității celor Trei Corpuri ale lui Budda. Indisolubilitatea lor asigură „...starea funcționalității supreme a omului și natura adevărată a artei“, numită de Demciog „...Alchimia Măiestriei Artistice“ [7, p. 54].

O idee analogică este expusă de V. Maximov. Atingând nivelul subconștientului, expresivitatea actorului are capacitatea de a reflecta întregul potențial uman al lui când, „...eliberându-se de personal și devenind mag, Forță divină sau orice altceva...“, el devine „...propria sa dublură suprarrealistă“ [8, p. 22]. Maximov consideră teatrul drept instrument de „...transformare a omului, de depășire a restricțiilor sociale întâmplătoare și de ieșire la nivelul unui alt tip de comunicare — general-uman, arhetipic“ [9]. Aici actorul, cu ajutorul măiestriei sale, are predestinația să-și deschidă plenar esența scenică și Realitatea adevărată, în care lipsește logica amăgitoare a vieții cotidiene și a măștilor, pe care omul le poartă întreaga viață, încercând să joace personalitatea. Dat fiind că Realitatea adevărată e întruchipată în însăși omul, actorul găsește expresia artistică nu sub „...forma unui chip metaforic, ci la un nivel suprarreal“ [10]. Probabil, examinând legătura dintre expresia actoricească și nivelul subconștient al creației, Maximov vorbește despre ființarea spiritului activ subconștient al actorului, deoarece arhetipul, ce face parte din sfera supraindividualului, subconștientului, constituie o componentă înăscută a sufletului. Așadar, expresivitatea actorului la acest nivel e legată indisolubil de esența sa sufletească și se referă la lumea spirituală a omului.

Însuși M. Cehov insista că, de fapt, corpul actorului, constituind instrumentul principal, e capabil să exprime lumea interioară a personajului, deoarece „...anume corpul este sufletul, însuși sufletul, deznădăjduit, agitat, palpitant“ [11, p. 452]. Apelând la termenul gesturile psihologice, el le-a determinat drept „...prototip al gesturilor noastre fizice, mondene...“, care se situează după primele, la fel „...cum stau și după cuvintele din vorbirea noastră, înzestrându-le cu înțeles, forță și expresivitate. În ele gesticulează, fără a fi văzut, sufletul nostru“ [11, p. 204]. La acest nivel, menționează M. Cehov, cuvântul sau gestul pot deveni mijloc de comunicare în afara limitelor utilizării discursive a noțiunilor, limbajului și cuvintelor. Ele, după o pregătire specială a actorului, pot atinge o „...expresivitate artistică splendidă și profund spirituală înțeleasă de orice spectator, indiferent de limbă, deoarece caracterul artistic convingător al vorbei depășește cu mult limitele esenței raționale înguste a cuvintelor“ [11, p. 129]. La origine stă lumea conștiinței a treia, unde toate sentimentele și reprezentările, debarasându-se de egoismul pătrunzător al „...vieții cotidiene și al conștiinței primare...“ se transformă într-un material din care actorul creează „...sufletul chipului scenic“ [11, p. 266].

O idee asemănătoare este expusă de A. Roșca. Capacitatea actorilor de a ieși la nivelul percepției cosmice le permite acestora să exprime „...pocnitura ruperii strunei...” sufletului omenesc, transformând natura personajului în ființă umană, reală și palpabilă [12, p. 41]. Redând lumea interioară a omului și legătura ei cu universul, relatează autoarea, ei au creat mizanscenele corpului sau gestului asemeni imaginilor de pe frescele antice. Evident, o atare expresivitate a actorilor cerea includerea întregului potențial uman al lor.

În aceeași direcție își îndreaptă gândurile F. Taviani. Punând în funcție întreaga esență umană a sa, actorul își extinde aria posibilităților creative și atunci esența spirituală internă a lui face „... primul pas peste organismul viu al omului...”, și, materializându-se în sunet, gest sau cuvânt, ea le transformă în acțiuni spontane, parateatrale, ce transmit energia și lumina [13, p. 33]. O idee similară o expune și R. Cozac, afirmând că sufletul actorului, inundând întregul său corp, „...palpită peste tot — de la degetele picioarelor până la însăși limitele auri [14]. Astfel Taviani și Cozac descoperă transcendentalitatea expresivității actoricești, capabile să redea vizual și palpabil lumea invizibilă a sufletului.

Totodată, mijloacele transcendente de expresivitate îi permit actorului-om nu numai să perceapă caracterul arhetipic în personaj, ci și să stabilească o corelație dintre el și arhetip, dintre el și acțiunea lui asupra lumii sale interioare. Datorită lor, el personifică *chipurile arhetip*, care contribuie la sesizarea problemelor vitale, contribuind la extinderea percepției realității. Cu alte cuvinte, mișcarea, sunetul sau gestul devin un mijloc, cu ajutorul căruia actorul-om realizează „...cunoașterea arhetipului” [15, p. 77]. În rezultat, el capătă posibilitatea să se modifice și să se perfecționeze, deoarece pentru sine el “...se dovedește a fi ultimul scop și principalul obiect în lume, față de care se pot aplica aceste cunoștințe” [16, p. 351].

În acest context ni se pare convingător punctul de vedere al lui A. Anixt, care accentuează că arhetipul, ca un oarecare simbol, cerând de la actor un anumit nivel de generalizare, îl ridică de asupra „...nivelului unui individ aparte și îl apropie de zeități ca simbol al anumitor aspecte ale vieții și omului” [17, p. 12]. Evident, e vorba de latura spirituală a creației actorului care, ridicându-se de asupra nivelului unui individ aparte, face primul pas pe calea evoluției spirituale și, respectiv, realizează actul cunoașterii.

De remarcat că încă unul dintre primii mari maeștri ai teatrului medieval NO — Zeami Motokiyo (1363—1444) deschide tainele măiestriei actoricești prin prisma Tradiției spirituale, drept cale de cunoaștere a vieții. Descoperind secretele expresivității actorului, el remarcă faptul că ea se naște din echilibrul mobil al forțelor sale spirituale, care, la rândul său, crează echilibrul mobil al forțelor fizice. Adică, ea există numai într-o legătură strânsă cu esența spirituală a actorului, cu impulsurile sufletești, deoarece “...orice mișcare a corpului își are rădăcini în inimă” [18, p. 135]. Deci, mișcarea, cuvântul sau sunetul îi permite actorului să se cunoască, să își știe impulsurile sufletești și fizice.

O părere similară privind posibilitatea actorului de a se ridica în creația sa până la nivelul extrapersonal, unde multe lucruri sunt incognoscibile, o exprimă B. Nicolescu. Germanii unei atare expresivități el îi vede în formele tradiționale ale teatrului, strâns legate de Marile tradiții spirituale. Orice sunet, orice mișcare a actorului devine mijloc de autocunoaștere, ce îi permite să se întâlnească cu propria esență. În rezultat, sunetul, mișcarea capătă capacitatea de “...a transcende barierele lingvistice și culturale...” dintre actor și spectator, transformându-se într-un limbaj adresat nu numai rațiunii omului, capabile doar de interpretări în sensul strict al cuvântului, dar și într-un limbaj al simbolurilor, adresate omului ca făptură totală [19].

De aceeași părere este și V. Maximov, care vede în expresivitatea actorului un mijloc de evoluție a lui pe calea spre “...spiritul individual unic” [9]. Ca urmare, prin intermediul unor acțiuni omești elementare, pornite de impulsuri și concentrare a energiei, actorul e capabil să creeze un limbaj universal al expresivității, care îi permite atât lui, cât și spectatorului să treacă de la individualitatea subiectivă la „...obiectivitatea superioară depersonalizată” [10]. De exemplu, cu ajutorul cuvântului

el poate nu numai să transmită informația concretă, ci să acționeze emoțional la nivelul arhetipului, subconștientului, ridicând expresivitatea verbală la nivelul metalimbajului, apropiat de limbajul ritualurilor vechi. Cuvântul sau gestul actorului, exprimând elementul arhetipic în personaj și manifestând arhetipul în el însuși, constituie în același timp un factor care “...influențează subconștientul spectatorului, determinându-l să retrăiască în mod catartic actul creației” [10]. În rezultat, spectatorul, corelându-se cu pătura general-umană și simțind prin toată esența sa arhetipul, începe să înțeleagă mai bine timpul și pe sine în acest timp.

Astfel, mijloacele transcendente de expresivitate a actorului reprezintă:

- un mijloc de expresie a personajului nu ca un simplu individ, ci ca un reprezentant al întregului neam omenesc;
- nu numai un procedeu, cu ajutorul căruia actorul-om concepe personajul, ci și modul de auto-studiere, de cunoaștere a propriului eu și a lumii inconjurătoare;
- depășirea limitelor propriei subiectivități;

Exprimând în personaj elementul general-uman, el, în același timp, dezvăluie general-umanul în actorul-om, deoarece personajul în care s-a întrupat, reprezintă același actor-om în noile condiții imaginate: circumstanțele oferite de rol. Astfel, actorul-om își extinde lumea interioară peste limitele propriului eu.

### Referințe bibliografice

1. БУТЕНКО, Э. *Сценическое перевоплощение. Теория и практика*. Москва: Прикосновение, 2005.
2. САТЕРЕВ, I. Mijloace transcendente de expresivitate actoricească în teatrul european din a doua jumătate a secolului al XX-lea. **În:** *Artă și educație artistică*. Bălți, 2010. Nr. 1 — 2 (14-16), p. 42-46.
3. ЮНГ, К. Г. Психология и литература. **În:** *Психоанализ и искусство*. Москва: REFL-book, 1996. p. 48.
4. ХАМИТОВ, Н. *Сверхчеловек и Богочеловек* [online]. [citat la 23.05.09]. Disponibil pe Internet: < <http://www.nietzsche.ru/look/hamitov.php> >.
5. ПОДВОДНЫЙ, А. *Высшие архетипы: опыт психологического исследования*. Москва: Аквармарин, 2003.
6. МАЛЯВИН, В. *Китайская цивилизация*. Москва: Астрель, 2000.
7. ДЕМЧОГ, В. *Самоосвобождающаяся игра или Алхимия Артистического Мастерства* [online]. [citat la 18.01.11]. Disponibil pe Internet: <[http://www.s-play.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&cid=7&Itemid=6](http://www.s-play.ru/index.php?option=com_content&view=article&cid=7&Itemid=6)>
8. МАКСИМОВ, В. Антонен Арто, его театр и его двойник. **În:** *Арто А. Театр и его двойник*. С-Петербург: Симпозиум, 2000. p. 22.
9. МАКСИМОВ, В. *Актер в системе Арто — рождение традиции театра сверхчеловеческого*. [online]. [citat la 10.05.10]. Disponibil pe Internet: <[http://www.nrgumis.ru/articles/archives/ful\\_art.php?aid](http://www.nrgumis.ru/articles/archives/ful_art.php?aid)>.
10. МАКСИМОВ, В. *Введение в систему Арто* [online]. [citat la 22.04.09]. Disponibil pe Internet: < <http://www.teatro-braz.ru/page.php?id> >.
11. ЧЕХОВ, М. *Об искусстве актера. Литературное наследие в 2-х т.* Москва: Искусство, 1986. Т.2.
12. ROȘCA, A. *Teatralitate: pre — și post-Vahtangov*. Chișinău: EPIGRAFI, 2003.
13. TAVIANI, F. Ciestak, într-un neuitare. **În:** *Ryszard Ciestak, actor emblematic al anilor '60*. București: Cheiron, 2009. p. 33.
14. КОЗАК, Р. *Философия Жозефа Наджа* [online]. [citat la 21.04.10]. Disponibil pe Internet: < <http://www.deiz.ru/data/06/07> >.
15. ХИЛЛИМАН, Д. *Исцеляющий вымысел*. С-Петербург: Б.С.К., 1997.
16. КАНТ, И. *Антропология с прагматической точки зрения*. Соч: в 6 т. Москва: Мысль, 1966. Т.6.
17. АНИКСТ, А. Возникновение научной истории театра в XX веке. **În:** *Современное искусство Запада: О классическом искусстве XIII — XVII вв.* Москва: Наука, 1977. p. 12.
18. ДЗЭАМИ МОТОКИЕ. *Предание о цвете стиля (фуси кадэн) или предание о цветке (кадэнсе)*. Москва: Наука, 1989.
19. НИКОЛЕСКУ, Б. *Питер Брук и традиционная мысль* [online]. [citat la 26.10.07]. Disponibil pe Internet: <[http://delfineja.narod.ru/teatr/nikulesku\\_o\\_bruke.doc](http://delfineja.narod.ru/teatr/nikulesku_o_bruke.doc)>.