

TENDINȚELE DEZVOLTĂRII EXPRESIVITĂȚII TRANSCENDENTALE ACTORICEȘTI ÎN TEATRUL CONTEMPORAN MOLDOVENESC

TENDENCIES IN THE DEVELOPMENT OF THE TRANSCENDENTAL EXPRESSIVENESS IN THE MOLDOVAN CONTEMPORARY THEATRE

IRINA CATEREVA¹,

doctor în studiul artelor, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.028.3(478)

Expresivitatea actorului în teatrul contemporan moldovenesc nu poate fi examinată în afara legăturii sale cu tendințele de bază ale dezvoltării artei teatrale europene. În acest context, ea reflectă direcția de dezvoltare a teatrului moldovenesc, influențată de două curente opuse, existente simultan. Primul vector este îndreptat în exterior. Cel de al doilea vector de dezvoltare a expresivității actoricești este îndreptat spre interior, către esența spirituală a artei teatrale. El este legat de procesele profunde care au afectat arta dramatică a Moldovei, care s-a avântat spre pilonul lăuntric, spre origini, spre sursele inițiale, din adâncurile cărora crește tradiția teatrală, unde mitul și ritualul există indispensabil.

Cuvinte-cheie: expresivitatea transcendentală a actorului, mitul, ritualul, personaj-arhetip, transculturalitatea

The expressiveness of the actor in the Moldovan contemporary theatre cannot be examined apart from its link with the basic trends of development of European theatrical art. In this context, it reflects the direction of development of the Moldovan theatre, influenced by two opposite directions, existing simultaneously. One vector is directed outside. The second vector of development of the expressiveness of actors is directed inward, towards the spiritual essence of theatrical art. It is related to the profound processes that have affected the dramatic art of Moldova, which has soared to the inner pillar, to the origins, to the original sources, from the depths of which the theatrical tradition grows, where the myth and ritual are indispensable.

Keywords: transcendental expressiveness of the actor, myth, ritual, character-archetype, transculturality

Introducere

Expresivitatea actorului în teatrul contemporan moldovenesc nu poate fi examinată în afara legăturii sale cu tendințele de bază ale dezvoltării artei teatrale europene. Expresivitatea transcendentală a actorului, ca parte componentă a artei teatrale moderne, prezintă un fenomen unic în arta teatrală europeană din a doua jumătate a sec. XX. Nu este o descoperire recentă, este restituirea gestului, mișcării sau cuvântului actorului, a oportunităților uitate: exprimarea lumii interioare a personalității, efectul cathartic. Transcendența constituie o parte inerentă a artei actoricești încă de la originile teatrului; reprezentările arhaice și metafizica aflându-se la temelie din timpuri străvechi. Ea caracterizează arta formelor teatrale tradiționale din Est și Vest, apariția cărora, istoric, este legată de mit, de ritualul sacru, de mistere. De exemplu, teatrele japoneze *No*, *Kabuki*, teatrul indian *Kathakali*, teatrul misterios tibetan *Ţam*, teatrul tradițional grecesc *Commedia dell'Arte*, teatrul Elizabethan și altele, care au păstrat și astăzi continuitatea tradițiilor.

Mijloacele transcendente de expresivitate actoricească se constituie din expresivitatea vocii și a corpului actorului-om, ca rezultat al impulsurilor sale spirituale interioare, al procesului controlat și dirijat de mișcarea energiei, menite să creeze imaginea arhetipică, percepută în mod egal de orice spectator la nivelul subconștientului, al sufletului.

Două direcții

În acest context, expresivitatea actorului reflectă direcția de dezvoltare a teatrului moldovenesc influențată de două curente opuse, existente simultan. Unul, îndreptat în exterior, constă în reflectarea

¹ Email: caterevi@mail.ru

externă a procesului de integrare a Moldovei în spațiul european, care a atins nu doar economia, politica, învățământul, ci și teatrul. În corespundere cu aceasta, s-a extins considerabil spectrul contactelor sale cu teatrele Europei și ale altor țări, deoarece hotarele artei teatrale nu mai sunt percepute ca fiind izolate unele de altele. Această stare de lucruri a fost, de asemenea, influențată de nivelul de dezvoltare a societății în ansamblu, de progresul în domeniul tehnologiilor informaționale, a internetului, a mijloacelor de comunicare și transport, de libertatea de deplasare.

Aria geografică a turneelor teatrului moldovenesc, începând cu anii '90 ai secolului trecut, s-a extins, de la Ucraina, Belarus, Rusia, la România, Bulgaria, Italia, Grecia, Spania, Polonia, Germania, Ungaria, Franța, ajungând la Irak, Japonia, SUA. În plus, a devenit un participant activ la numeroase festivaluri teatrale din diferite țări, printre care cele mai prestigioase: din Avignon și Edinburg. De exemplu, Teatrul Național *M. Eminescu* a participat la festivalurile internaționale din România (1993, 1994, 1995, 2000, 2004, 2005), Cairo (1996, 2001, 2005), Rusia (1998), Slovacia (1998), Ucraina (1998). Teatrul *E. Ionesco* a devenit de nenumărate ori participant și câștigător al festivalurilor internaționale din România (1990), Egipt (1992), Franța (1994, 2002), Spania (1996), Italia (1997), Ungaria (1990), Anglia (2000), Polonia (2002), Japonia (2003), Turcia (2006). Teatrul Republican *Lucefărul* nu o dată a fost menționat cu distincții la festivalurile internaționale din România și Belarus (2002, 2003, 2005), Albania (2007). Teatrul Național *Satiricus I.-L. Caragiale* a participat la festivalurile internaționale teatrale din România (1993, 1994, 1995, 1999, 2000, 2001), Suedia (1996), Franța (1996, 1997), Irak (1998), Ucraina (2000), Bulgaria (2000, 2001, 2002). De remarcat că Teatrul Național *Satiricus I.-L. Caragiale* a fost primul teatru moldovenesc care a susținut un turneu peste ocean, în SUA (1995).

Din anii '90, în teatrele Moldovei au apărut mai multe spectacole montate de regizori din alte țări. De exemplu, în Teatrul Național *M. Eminescu*, regizorul canadian P. Bokor a montat spectacolele *Cumetrele* (M. Tremblay) și *Cine are nevoie de teatru?* (T. Wertenbaker); regizorul roman N. Toia a montat *Apus de soare* (B. Delavrancea); regizorul rus A. Kirușcenko a montat *Școala nevestelor* (Moliere); *Procesul* (F. Kafka) și *Maestrul și Margareta* (M. Bulgakov) au fost semnate de regizorul italian M. Batistini. În Teatrul *E. Ionesco* au realizat spectacole regizorii americani K. Campbell – *Cea mai plăcută după-amiază a anului* (J. Guare) și Șalul (D. Mamet); M. Yassar – *Viitorul e în ouă* (E. Ionesco); regizoru rus V. Vaha – *Strigătul* (T. Williams); regizorul francez C. Lee – *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* (M. Vișniec); regizorii români I. Sapdaru – *Hamlet* (W. Shakespeare) și A. Berceanu – *Chip de foc* (M. Mayenburg); regizorul georgian N. Lordkipanidze – *Mizantropul* (E. Labiche). Spectacolul *Oameni și șoareci* (J. Steinbeck) în Teatrul Național *Satiricus I.-L. Caragiale* a fost montat de regizorul American N. Fleckman. Realizându-se ca parte integrantă a artei teatrale mondiale și absorbind experiența sa, el caută o nouă calitate a expresivității actoricești, înțeleasă de orice spectator de pe mapamond, indiferent de apartenența lingvistică, culturală sau religioasă.

Însă, în opinia autorului, mai important este cel de al doilea vector de dezvoltare a expresivității actoricești, îndreptat spre interior, către esența spirituală a artei teatrale. El este legat de procesele profunde care au afectat arta dramatică a Moldovei, care s-a avântat spre pilonul lăuntric, spre origini, spre sursele inițiale, din adâncurile cărora crește tradiția teatrală, unde mitul și ritualul există indispensabil. Descoperind revelațiile despre geneză și formând imaginea originii universului uman – ideea despre Univers, despre esența și legile sale, despre locul omului în el, ele mențin legătura cu lumea arhetipurilor.

Mit și ritual

Se știe că orice cultură națională, acordând identitate unică chipurilor universale ale inconștientului colectiv, își creează propria imagine mitologică a lumii. În acest sens, mitul, legenda, basmul ca, bunăoară, *Miorița*, *Meșterul Manole*, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, *Ilincuța*, *Traian și Dochia*, *Păcală și Tândală* etc. dezvăluie lumea arhetipurilor ancestrale. Mitul, povestind despre natura lucrurilor, este un exemplu elocvent și stabilește toate normele de comportament, sociale și culturale,

expunând în conștiința oamenilor valori universale extra-istorice [1]. Fiind baza tuturor formelor arhaice teatrale care reproduce mitul, ritualul a devenit parte integrantă a reprezentărilor de teatru folcloric, precum *Malanca*, *Colindele*, *Mărțișorul*, *Nunta*, *Plugușorul* și altele. Limbajul simbolic al acțiunilor, cum ar fi îmbrăcarea măștilor de capră, urs, babă, moșneag sau procesiunea cu *Malanca*, „buhaiul”, mișcarea în cerc dansând, cântarea – dezvăluie momentele sacre din viața oamenilor, caracterizând perceperea și atitudinea lor față de lumea înconjurătoare. Mitul și ritualul care, cu timpul, au înlocuit limbajul magic cu cel artistic, dezvăluie spațiul spiritual al poporului. Acesta este un spațiu autentic și concentrat al inconștientului, care „joacă rolul de factor determinant pentru structura stilistică a unei culturi sau a unei spiritualități fie individuale, fie colective” [2, p. 163]. Lucian Blaga îl numește „spațiu-matrice” sau „spațiul mioritic”.

În egală măsură, mitocentrismul poate fi atribuit artei teatrale moldovenești, care apelează la drama etnică, la personaje arhetipice ale mitologiei, la origini ritualice. În acest context, devine deosebit de actuală problema transcendenței expresivității actoricești, apte să transmită mentalitatea și viziunea mitologică a personajelor dramaturgiei naționale, care, conform teoriei lui Blaga, unește oamenii la nivelul spațiului autentic, mioritic, spiritual. Primii pași în această direcție au fost făcuți încă la sfârșitul anilor '30 ai secolului trecut. De exemplu, expresivitatea vocală și corporală a actorilor, inspirată de ritualul cântecelor și dansurilor populare: Dimitrie Franțujan, în rolul păstorului Toader în spectacolul *Haiducii*, inspirat de legendele și datinile străvechi (1937, regizor E. Edelman, Teatrul Dramatic Moldovenesc); Eugeniu Ureche, în rolul căpeteniei Ștefan Bâtcă, în spectacolul Ștefan Bâtcă (1941, regizor V. Gherlac, Teatrul Muzical-Dramatic Moldovenesc) ș.a.

Căutarea gestului adecvat, a sunetului vocii actorului care încearcă să dezvăluie lumea spirituală a personajelor sale a continuat și în a doua jumătate a secolului XX. În pofida dominării timp de mai mulți ani în arta teatrală a esteticii realismului, care a proclamat frumusețea și vitalitatea lumii materiale și a omului pământesc și a divizat legătura lui cu Absolutul, s-au întreprins tentative de a dezvălui imagini arhetipice ale personajelor naționale, prin vocea și expresivitatea corpului actorilor inspirați de mitologie, piese populare, dansuri. De exemplu, tonalitatea rituală a vocii actorilor Alexandru Plațanda (Păcală) și Constantin Constantinov (Tândală) în spectacolul *Sânziana și Pepelea* (1956, V. Alecsandri, regizor V. Gherlac) se baza pe textul poetic al basmelor folclorice, legendelor populare, strigăturilor. Rolurile Domnicăi Darienco, care a surprins perfect caracterul popular al înțeleptei Ruța în spectacolele lui V. Cupcea *Păsările tinereții noastre* (1973, I. Druță) și a cruntei, mereu nemulțumitei soacre din spectacolul *Soacra cu trei nurori* (1983, I. Creangă); ale actorului Constantin Constantinov – extravaganța Chirița în spectacolul *Chirița în Iași* (1971, V. Alecsandri) etc.

Personajele-arhetipuri ale miturilor și ale reprezentărilor teatrale populare, așa ca *Făt-Frumos*, *Păcală și Tândală*, *Zmeul*, *Doina*, *Baba Novac* și feciorul său *Gruia* și altele, care poartă câmpul informațional al spațiului mioritic, îi leagă între ei printr-un fir invizibil, la nivelul spiritului inconștient, pe actorii moldoveni și pe spectatori. Fără această legătură, fără personajele arhetipice, arta dramatică contemporană ar deveni imposibilă. Acest punct de vedere este exprimat de teatrologul L. Ungureanu, subliniind că teatrul este imposibil fără simboluri naționale, cum ar fi *Casa Mare*, *Biserica*, *Clopotnița* și altele, care înfăptuiesc contactul indirect cu sufletele oamenilor, cu partea Universului din ei. În acest context, piesa *Casa Mare* (I. Druță) este expresia spiritului național al poporului [3, p. 87].

Mitul și ritualul apăreau pe arena teatrală în scene simbolice din intonații folclorice. Teatrologul D. Prilepov, urmărind legătura teatrului profesionist din Moldova cu tradițiile naționale, menționează că expresivitatea actorilor în spectacolul *Sânziana și Pepelea* (1956, regizor V. Gherlac), bazat pe folclorul moldovenesc, grotescul, simbolismul acțiunilor, a fost condiționată, pe de o parte, de mitologizarea personajelor, precum *Zmeul cel rău*, *oameni-fiare*, *Sânziana* (Ecaterina Cazimirova) care, în final, a devenit Crăiasa iernii. Pe de altă parte, a fost condiționată de ritualul din scene, ca dansul zânelor și al sirenelor în primul act sau sărutul lui Pepelea (V. Cocoț) la final, care a topit iarna și inima iubitei, simbolizând triumful Luminii asupra Întunericului, misterul schimbării anotimpurilor. În spec-taco-

lul *Fântâna Blanduziei* (1967, V. Alecsandri, regizor V. Cupcea), expresivitatea plastică a actorilor în scena vazei înviate, reprezentând încrucișarea corpurilor în costume negre și albe, se revărsa într-un dans, asemănător cu dansul ritualic al vestalelor [4]. Teatrologul I. Uvarova, vorbind despre spectacolul *Pământ* (1970, I. Podoleanu), unde în final scena bocetului lângă sicriul imaginar era însoțită de versurile din *Miorița*, menționează că prin acest procedeu s-a obținut o penetrare a spațiului până la rădăcinile poporului. A fost scos la iveală tot arhetipic: memoria strămoșilor, veșnicia încremenită în timp. Este evident că natura ritualică a acțiunilor și cântărilor actorilor, sentimentul înnăscut de arhaic, a permis „materializarea” în fața spectatorului a spațiului-matrice arhetipic [5].

Revenirea la origini

Procesul de identificare a expresivității transcendente a actorului a fost extrem de vizibil în anii '90 ai secolului trecut, întrucât o forță deosebită a obținut-o însuși procesul revenirii artei teatrale la originile naționale, unde mitul și ritualul, existând inseparabil, contribuie la autoidentificare. A venit timpul ca „teatrul să se familiarizeze cu solul cultural nativ, în care s-a născut și a crescut”, să se cunoască pe sine însuși, pentru ca apoi, „îmbogățit cu aceste cunoștințe, să purceadă la descoperirea întregii lumi” [5, p. 89]. În plus, dramaturgia avangardistă europeană a adus pe scena moldovenească personajele absurdului, lipsite de profunzime psihologică și exactitate uzuală. De exemplu, spectacolele Teatrului *E. Ionesco*, montate de regizorul P. Vutcărău: *Așteptându-l pe Godot* (1991, S. Beckett), *Cântăreața cheală* (1991, E. Ionesco), *Regele moare* (1993, E. Ionesco, în colaborare cu M. Fusu), *6 ½* (1993), *Voci în lumina orbitoare* (1995, M. Vișniec), *Mașinăria Cehov* (2002, M. Vișniec), *Elisabeta I* (2004, P. Foster); spectacolul regizorului Vitalie Druceș, *Lección* (2005, E. Ionesco) ș.a. Cuvântul, gestul actorilor, colorate de stilistica mișcărilor dansului popular și al ritualului, demonstau simțul genetic inerent al personajelor-arhetipice naționale ale dramaturgiei absurdului. Depășind limitele realismului teatrului psihologic, expresivitatea actorilor, influențând subconștientul, dezvăluiau nivelul general-uman al personajului, existent undeva, în spațiu, în afara timpului. Drept exemplu, servește expresivitatea plastică a actorului Petru Vutcărău (*Regele Berenger*) și a actriței Ala Menșicov (*Margareta*), în spectacolul *Regele moare*, născută din impulsurile lăuntrice, senzația de arhetip la nivelul memoriei ancestrale congenitale.

Transcendența expresivității actorilor din teatrul moldovenesc este strâns legată de dionisianismul prezent într-o oarecare măsură în arta teatrală profesionistă, în cea de-a doua jumătate a secolului XX. De exemplu, pasiunea și extazul vulcanic al mișcărilor actorului Igor Chistol (*Chirița*) în spectacolul *Chirița în provincie* (1993), în spiritul teoriei teatrului brut al lui P. Brook, și plastica extatică-senzuală a actriței Iulia Bordeianu (*Hyppolyta*), în spectacolul *Visul unei nopți de vară* (1999), puse în scenă de Petru Vutcărău, la Teatrul *E. Ionesco*, purtând o sarcină puternică dionisiacă, dezvăluiau prototipuri universale.

Strict vorbind, utilizarea tradițiilor populare, a formelor rituale teatrale în arta actoricească se întâmplă și mai devreme. Un exemplu elocvent al acestui fenomen este spectacolul *Haiducii*, pus în scenă la sfârșitul anilor '30 de regizorul V. Gherlac, bazat pe legenda moldovenească, în care expresivitatea actorilor, dezvăluind personajele arhetipice mitologice, reflectă simțul înnăscut al armoniei în plastica actorilor și simbolismul comportamental al ritualului arhaic.

Desigur, multitudinea scenelor rituale în spectacole necesită o cu totul altă calitate a expresivității actoricești. De exemplu, în spectacolul *Revizorul* (Teatrul *E. Ionesco*, 1997, regizor P. Vutcărău), în scena dezvăluirii din saună, expresivitatea actoricească a oglindit simbolic „principiile morale” și „morală” anilor '90. Mișcărilor, gesturile și sunetele produse de actori, lipsite de naturalețe și detalii uzuale, au arătat lumea vizitatorilor saunei, în care domină frenezia alcoolică, cinismul, dezvăluirea și lexicul nenormativ. Schema rituală severă a acestei scene, cu ritmul treptat crescând și repetări, îi aduce pe cei adunați aici la o nebunie totală. Însă ritualul, ca forma inițierii omului într-un grad mai înalt de conștientizare, în acest caz, este folosit într-un alt sens. Acest ritual invers este un act care prăbușește

în abis. Asemenea bacanelor demonice, spirala lui este în cădere. Ca o cheie de la cercurile infernului lui Dante, el cufundă personajele în „infern”. Creând haosul moral și fizic, ei coboară la nivelul animalelor: mulțimea beată de corpuri nude provocatoare, o duduie nerușinată, trântită pe masă – cu toții, ca o vijelie, se rotesc în jurul primarului. Este vârful incandescenței maxime, ascuțișul spiralei, momentul când trebuie să se deschidă „cunoașterea tainică”, momentul lucidității. Și se săvârșește – „Vine revizorul”. Astfel, cu ajutorul ritualului prin șoc și perturbare, în fața publicului se deschide „taina” celui mai de jos nivel de degradare spirituală, moarte spirituală. Spectatorul se cufundă parcă în beznă, pentru ca la sfârșitul spectacolului să deschidă „ușa” în sus.

Astfel, expresivitatea actorului, dezvăluind personaje-arhetipuri, le leagă prin spațiul spiritual al spectatorului, unindu-le, astfel, la nivelul spiritual – o structură subtilă energetic-informațională. Caracterul efectiv ritual al expresivității actoricești, care dezvăluie printr-un limbaj simbolic esența adevărată a lucrurilor, produce o purificare veritabilă, asemănătoare cu catharsisul apollonian.

Transculturalitatea

Revenind la originile sale, teatrul moldovenesc urmează, totodată, unul din principiile de bază ale postmodernismului – transculturalitatea. Conștientizându-și poziția de „punte” între Est și Vest, „între Vest și Bizanț, pe de o parte, și lumile slave, orientale și cele mediteraneene, pe de altă parte”, el apelează la experiența artei teatrale mondiale, pentru ca, absorbindu-i formele arhaice și neeuropene, să găsească „mijloace de exprimare și a propriei moșteniri spirituale: traco-slavono-romane și, în același timp, protohistorice și orientale” [6]. Teatrologul A. Roșca ajunge la concluzia că, reprezentând o alianță organică între estetica teatrală a lui E. Vahtangov, V. Meyerhold, M. Cehov, A. Tairov, A. Artaud, G. Craig, teatrul japonez *Kabuki*, teatrul indian *Kathakali*, Commedia dell'Arte, teatrul moldovenesc depășește limitele psihologismului obișnuit, bombardând subconștientul spectatorilor cu emoții [7].

Expresivitatea actorilor în teatrul moldovenesc de la începutul anilor '90 ai secolului trecut apelează la experiența artei teatrale mondiale în integritatea acesteia, unde arhaicul și contemporaneitatea, Estul și Vestul, completându-se în tăcere, servesc dezvoltării reciproce. Cel mai elocvent exemplu este Teatrul *E. Ionesco*, fondatorul, regizorul inamovibil și animatorul căruia este Petru Vutcărău. Este simptomatic faptul că, anterior, regizorul V. Gherlac, care a stat la originile teatrului profesionist moldovenesc, a împletit armonios tradițiile naționale și stilistica teatrului oriental în spectacolul *Haiducii*, unde expresivitatea actorilor a obținut o forță deosebită de influență, vibrații, care i-a unit cu spectatorii într-un câmp energetic unic. Această tendință s-a dezvoltat în timp. Expresivitatea actorilor în spectacolul *Arvinte și Pepelea* (1963, regizor Ion Ungureanu) era bazată pe convenționalitatea teatrului oriental, pe jocul actorilor cu obiecte imaginare, în care totul depinde de imaginația actorilor. Expresivitatea actoricească în spectacolul *Pană de cocor* (1966) a fost pictată de coloritul teatrului japonez, la tehnicile căruia a recurs, în premieră, regizorul Valeriu Cupcea, familiarizând cu ele spectatorii moldoveni.

Receptiv la toate tendințele teatrale progresiste, Teatrul *E. Ionesco* absoarbe lacom experiența tradițiilor teatrale mondiale din trecut și din prezent. De exemplu, expresivitatea actoricească în spectacolele *Așteptându-l pe Godot* (1991), *Lecția* (2005), *Ioana și focul* (2009) a îmbinat organic convenționalitatea teatrului oriental și grotescul Commedia dell'Arte; în spectacolul *Mașinăria Cehov* (2002) – pe stilistica ritualurilor arhaice, teatrul metafizic, teatrul lui J. Grotowski.

Teatrul *E. Ionesco* a fost primul care a început să creeze spectacole în colaborare cu teatrele din alte țări, unind eforturile creative ale actorilor de diferite estetici și școli teatrale. Experiența cu actorii din Japonia merită un studiu minuțios. Astfel, actorii moldoveni au evoluat împreună cu cei japonezi în cadrul *Zilelor culturii japoneze în Moldova* (2013). În alt caz, în spectacolul *Hamlet* (2004, W. Shakespeare), montat de P. Vutcărău la Tokyo, alături de actorii japonezi, care vorbeau în limba lor, au fost distribuiți și actorii Teatrului *E. Ionesco*, A. Menșicov (Gertrude) și A. Strungaru (Claudius),

care vorbeau în română. Un alt spectacol comun – *Povestea omului care a căzut în stradă* (2007, Den Fujita) – s-a jucat de actorii japonezi și moldoveni în limba japoneză și, respectiv, în română. Caracterul ritualic simbolic al acțiunilor actorilor, de exemplu, aprinderea chibriturilor în plin întuneric la începutul spectacolului sau câteva ritualuri diferite de îmbăiere a corpului, ca simbol de purificare a sufletului, și ploaia care s-a transformat în particule de gheață, care au căzut peste oamenii cu inimile împietrite la finele spectacolului – au scos în evidență valorile umane extra-culturale și extra-istorice, transformându-le într-un limbaj înțeles de toată lumea. În același timp, acțiunile, gesturile intonațiile fonetice ale actorilor moldoveni purtau, conform definiției lui L. Blaga, „matricea stilistică” a artei teatrale naționale.

Un element constant în viața teatrală moldovenească a devenit Festivalul Internațional de Teatru – *Bienala Teatrului E. Ionesco (BITEI)*, care, după cum a menționat criticul de teatru O. Garusova, în anul 1994, a „deschis fereastra” spre Europa teatrală [8]. Prinzând la puteri și dezvoltându-se an de an, el a ocupat un loc merituos în rândurile festivalurilor internaționale. În toți acești ani, *Bienala* familiarizează personalitățile artei teatrale moldovenești și iubitorii de teatru cu tradițiile și tendințele inovatoare ale artei dramatice din diferite țări și continente. S-a mărit considerabil și numărul participanților. De exemplu, în 1994, oaspeți ai Festivalului au fost teatrele din Albania, Franța, Letonia, România, Rusia, Spania, Suedia; în 1999 – din Cehia, Franța, Italia, Japonia, România, Rusia; în 2001 – din Anglia, Belarus, Japonia, România, Spania, Ucraina; în 2006 – lista oaspeților a fost completată cu teatrele din Coreea de Nord și Polonia.

Concluzii

Astfel, dezvoltarea expresivității transcendente actoricești în teatrul moldovenesc se produce, concomitent, în două direcții. Prima direcție se caracterizează prin aspirația artei teatrale din Moldova spre originile sale, spre sursele spirituale, legate indisolubil cu mitologia, ritualul care aduc în arta dramatică contemporană o viziune națională. La joncțiunea arhaicului cu contemporaneitatea, teatrul, prin gestul, mișcarea, cuvântul sau sunetul actorului, caută oportunitatea de a exprima trăsăturile spirituale eterne, „cosmosul etnic” și semnificația lui. A doua direcție se caracterizează prin joncțiunea organică a tradițiilor artei teatrale din Est și Vest, pentru a găsi constantele general-umane comune.

Actualitatea mijloacelor transcendente de expresivitate actoricească în teatrul moldovenesc este condiționată de tendințele dezvoltării lui: revenirea la originile tradiției naționale și teatrale – mitologie și ritual.

Exprimând lumea spirituală a personajelor-arhetip (cu întreaga totalitate a componentei lor mitologice-rituale), ele dezvăluie unicitatea spiritualității naționale. Studiul respectiv va ajuta teatrul moldovenesc să experimenteze cu transcendența expresivității actoricești, să o dezvolte și să o perfecționeze, îmbogățind arta actorilor și renovând procesul de creație.

Referințe bibliografice

1. ЭЛИАДЕ, М. *Аспекты мифа*. Москва: Academia, 1994.
2. BLAGA, L. *Trilogia culturii*. București: Humanitas, 2011.
3. UNGUREANU, L. *Tot aici mă-ntorc: cronici de teatru*. Chișinău: Lumina, 2011, p. 87.
4. ПРИЛЕПОВ, Д. *Молдавский театр: очерк истории*. Москва: Искусство, 1967.
5. УВАРОВА, И. *Был такой театр „Лучафэрул”*. Москва, 2011.
6. ЭЛИАДЕ, М. *Испытание лабиринтом: беседы с Клодом-Анри Роке*. В: *Иностранная литература*. 1999, № 4.
7. ROȘCA, A. *Teatralitate: pre – și post – Vahtangov*. Chișinău: Epigraf, 2003.
8. ГАРУСОВА, О. *Bitei – 2012: итоги и перспективы*. В: *Русское слово*. 2012, № 23 (380).