

EXPRESIVITATEA ACTORULUI ÎN SPAȚIUL ENERGETIC AL ACȚIUNII TEATRALE

ACTOR'S EXPRESSIVITY IN THE ENERGETIC SPACE OF THEATRE ACTION

IRINA CATEREVA¹,

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

<https://orcid.org/0000-0001-9734-4413>

CZU 792.028.3:159.923

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.11>

Urmând legile fizicii moderne, care susțin că totul este vibrație, practicienii teatrului analizează corpul actorului-om ca o călăuză a energiei de diferită calitate, iar corelația dintre actori și oamenii prezenți la acțiunea teatrală – ca pe o mișcare a energiei. Cu ajutorul expresivității transcendente actorul este capabil să creeze o mișcare cumulativă a energiei emoționale, intelectuale, fizice, spirituale, unind totul într-un singur spațiu energetic. El contribuie la crearea unui astfel de contact cu publicul, când acesta începe să simtă prezența reală a energiei care circulă invizibil. Mișcarea ei liberă permite formarea bazelor unice de percepție, indiferent de culoarea pielii, cultură, limba vorbită, religie.

Cuvinte-cheie: actorul-om, expresivitate transcendentală a actorului, centre energetice, acțiune teatrală, ritm, limbaj ritmic

Following the laws of modern physics, which claim that everything is vibration, theater practitioners analyze the human actor's body as a conduit of energy of different qualities, and the correlation between actors and the people present at the theatrical action as a movement of energy. With the help of transcendental expressiveness, the actor is able to create a cumulative movement of emotional, intellectual, physical, spiritual energy, uniting everything into a single energetic space. He contributes to creating such contact with the audience, when they begin to feel the real presence of the energy that circulates invisibly. Its free movement allows the formation of unique bases of perception, regardless of skin colour, culture, spoken language, or religion.

Keywords: the actor-human, the actor's transcendental expressiveness, energy centres, theatrical action, rhythm, rhythmic language

Introducere

Apariția mijloacelor transcendente de expresivitate actoricească este condiționată de demitologizarea artei teatrale, unde mitul, dirijând comportamentul colectiv și reacția oamenilor, chiar dacă aceștia nu conștientizează acest fapt, acționează ca un model universal colectiv, ca o schemă, ca un arhetip care trăiește în psihicul colectiv [1 p. 27]. Fără a imita antichitatea, practicile teatrale apelează la mitologiile tuturor timpurilor și popoarelor ca rezervor al adevărilor spirituale general-umane.

Expresivitatea transcendentală a actorilor ajunge la un nivel universal al omului prin esența arhetipică a mitului, devenind limbajul arhetipurilor care leagă lumea sa interioară și Cosmosul. Concepută pentru crearea imaginii arhetipice și fiind limbajul arhetipurilor, ea presupune generalizare, simbolism, lipsă de concretizare, în sens uzual, căci arhetipul se referă doar la lumea subtilă, unde există numai noțiuni și calități abstracte. Prin situații arhetipice și prin comportamentul personajelor arhetipice actorii dezvăluie problemele vieții moderne.

La fel și apariția expresivității transcendente a actorului este condiționată de baza rituală a acțiunii teatrale, care îi solicită acestuia simbolism comportamental. Practicienii teatrului au încercat să readucă expresivitatea actoricească la legăturile istorice cu sfera rituală a existenței umane, pentru a-i asigura ascendența până la nivelul ritualului sacru al sacerdoților și șamanilor. Păstrând funcția principală a ritualului – inițierea, ei se bazează pe esența sa metafizică, cu ajutorul căreia se creează atmosfera solemnă și se produce interpretarea a două lumi – materială și spirituală, ceea ce îi reîntoarce semnificația sacrală.

¹ E-mail: caterevi@mail.ru

Acțiunea rituală i-a permis actorului să existe simultan în două nivele – conștient și subconștient, devenind astfel o modalitate de evadare de la comportamentul obișnuit: mijloc de a descoperi în om Realitatea lui adevărată, camuflată de legile impuse de societate. Ritualizarea acțiunilor actorilor, existența lor meditativ-conștientă, pe de o parte, a ajutat la trezirea în ei a începutului inconștient, iar pe de altă parte, nu i-a permis să domine.

Actorul ca o călăuză a energiei

Fizica cuantică, care a pus la îndoială dubiile existenței Realității cu literă mare, a recunoscut că nu poate fi concepută izolat de toate problemele metafizice. Bazându-se pe principiul metafizicii, precum și pe faptul că orice formă a lumii terestre oglindește Realitatea Superioară, ea a demonstrat existența câmpului energetic al omului care străpunge toate materiile și sistemele. Materiile fine nu mai sunt percepute abstract, deoarece a devenit evident că mai există și lumea invizibilă – parte componentă a existenței omului.

Urmând legile fizicii moderne, care susțin că totul este vibrație – de la atom la galaxie – practicienii teatrului analizează corpul actorului-om ca o călăuză a energiei de diferită calitate, iar corelația dintre actori și oamenii prezenți la acțiunea teatrală – ca pe o mișcare a energiei. Numai energia circulară, energia internă, umplând treptat și unificând organismul, comunică sens oricărei alegeri și oricărei acțiuni. Energia, care circulă liber în interiorul unui actor, transmite calitatea prezenței, transformând-o într-un magnet atrăgător, adică este prezentă în personaj nu numai ca actor, dar și ca om.

Cu ajutorul expresivității transcendente actorul este capabil să creeze o mișcare cumulativă a energiei emoționale, intelectuale, fizice, spirituale, unind totul într-un singur câmp energetic. El contribuie la crearea unui astfel de contact cu publicul, când acesta începe să simtă prezența reală a energiei care circulă invizibil. Mișcarea ei liberă permite formarea bazelor unice de percepție, indiferent de culoarea pielii, cultură, limba vorbită, religie. Unite printr-un câmp energetic comun, ei încep să simtă, să gândească și să reacționeze simultan.

În corespundere cu aceasta, o importanță deosebită în jocul actorilor se acordă abilității de a folosi centrele energetice, unde se naște impulsul, care se poate deplasa dintr-o parte a corpului în alta, oferind expresivității corporale și vocale calitatea scontată. De fapt, centrul energetic este un loc de acumulare și de concentrare a energiei. Este un fel de cazan, în care se acumulează energia vitală Qi. În accepția doctrinei religioase zen, acest loc se numește *hara*, iar în kung-fu este cunoscut sub denumirea de dantian. De exemplu, centul energetic, care se află puțin mai jos de buric, este centrul de greutate în majoritatea pozițiilor, punctul de unde pornește mișcarea fizică. Sprijinul pe acest centru sporește concentrarea atenției, redă corpului stabilitate, contribuie la coordonarea mișcărilor. El permite actorului să fie mereu „în ascensiune”. De exemplu, rezonatoare pot fi nu numai planul craniului și al pieptului, dar și ceafa, abdomenul etc. Aceasta oferă posibilități nelimitate pentru cea mai vastă gamă a expresivității actoricești, deoarece de fiecare dată intră în mișcare alte centre de energie și rezonatoare.

Cu ajutorul expresivității transcendente actorul-om stabilește calitatea impersonală a interacțiunii senzoriale între întreaga sa ființă umană și analogul său – spectatorul-om. În consecință, în procesul interacțiunii spiritual-psihofiziologice între ei ia naștere o legătură directă, la toate nivelurile. Vibrațiile energiei actorului, care oferă conținut și forță interioară acțiunilor sale, impulsurile spirituale ale acestuia, care poartă emoții pure, străpung, practic, ființa umană a spectatorului, penetrând pielea, iar mai apoi, revărsându-se prin vene, completează golul din actul respirator. Aceste vibrații și impulsuri parcă îl „conectează” pe actor din interior, acționând nu numai asupra ritmului cardiac și temperaturii corpului, dar, în primul rând, asupra proceselor sale spirituale, atingând zonele adânci ale subconștientului, la fel cum în tradiția orientală spirituală guru ele îl îndrumă pe ucenic în activitatea de lucru asupra sinelui.

Cele mai subtile fire ale energiei invizibile unesc ambele părți ale rampei într-un tot și actorul, ca un maestru experimentat, ține aceste fire întinse, dirijând cu virtuozitate fluxul vertiginos al puternicei energii. Actorul, purtător al sufletului, care acționează inconștient, influențează asupra sufletului spectatorului, în care pătrunde tot ce vede, aude și simte acesta, influențând modul lui de gândire, sentimentele

lui și, într-un final, modul lui de viață. Astfel, acționând în mod conștient asupra auditoriului, actorul-om îl conectează la lucrul asupra sinelui, asupra perfecționării „eu”-lui său, impunându-l să se recreeze. La rândul său, spectatorul-om percepe sensul celor întâmplate la nivelul propriei dezvoltări spirituale.

Limbajul ritmic al acțiunii teatrale

Extinzând limitele convenționale, acțiunea teatrală acționează ca o modalitate de autoperfecționare și de cunoaștere a lumii, păstrându-și postura de teatru – un limbaj expresiv, ce dezvăluie viața în relația cauză-efect. Ne referim, în primul rând, la actorul-om, sensul creației căruia constă în a parcurge propria cale a evoluției spirituale. Prin el acțiunea teatrală devine o modalitate de cunoaștere și pentru spectator. Autoperfecționarea „apropie consistentul de subtil”, iar mai apoi „readuce subtilul la realitatea cotidiană”, unde acțiunea teatrală este orientată spre sfera transcendentală a omului, spre sfera subtilă a acestuia – sufletul [2 p. 261]. Posedând abilitatea de a simți, de a gândi metaforic-intuitiv și de a conștientiza, omul devine o sursă de cunoaștere, deoarece el este capabil să perceapă acele imagini, care se află dincolo de conștiință.

Apelând la straturile profunde ale percepției umane, acțiunea teatrală vorbește în limbajul lumii subtile, în limbajul arhetipurilor. În acest context, ea prezintă un fenomen multidimensional, care reflectă diferite aspecte ale Realității unitare în diferite planuri ale existenței umane, în contextul teoriei analizei tranzacționale a lui E. Bern. În plan orizontal, acțiunea teatrală dezvăluie viața zilnică aparentă, viața omului, condiționalitatea sa socială într-un anumit context socio-istoric. În plan vertical, evadând în lumea metafizicii, ezotericii, acțiunea teatrală dezvăluie dezvoltarea spirituală ascendentă și descendentă a personajului, evoluția și degradarea acestuia. Expunând aspectele spirituale ale vieții omului la diferite niveluri – social, moral, metafizic, acțiunea teatrală demonstrează nivelul multilateral al vieții spirituale, identificând astfel diferite aspecte ale acesteia.

Transcendența expresivității actoricești a luat naștere din procesele de distrugere a concepției obișnuite a scenei și a spațiului scenic. De exemplu, Jerzy Grotowski a regândit renumitul concept wagnerian, propunând concepția de *teatru sărac* în anul 1965. Percepând sărăcia ca pe o proprietate artistică, indicând că teatrul nu trebuie să se îmbogățească, dar trebuie să se dezvolte, Grotowski renunță la efecte speciale strălucitoare, machiaj, decorațiuni obișnuite și, totodată, la scenă și la sala pentru spectator, în concepția general acceptată. Astfel, el scoate în evidență actorul-om, ca cea mai importantă călăuză în acțiunea teatrală. Regizorul și actorul britanic Peter Brook ajunge la conceptul de *spațiu gol*, formulat de el definitiv în anul 1968. Din convingerea despre necesitatea unui cadru portal al scenei-cutie, care atrage atenția spectatorului, Brook își schimbă viziunile până la renunțarea la scenă, în perceperea ei general acceptată. Pe post de scenă el folosește cafeneaua, căminul muncitoresc, spitalul sau o piață mică sub cerul liber, unde spectatorul, din diferite puncte, vede ce se întâmplă în jurul său. Prezentarea scenică, obiectele diferite sunt folosite de regizor doar în măsura în care acestea îl ajută în lucrul său asupra imaginii, iar publicului îi servesc drept punct de referință în perceperea limbajului convențional al teatrului. Realizând faptul că orice spațiu gol este creat pentru a fi umplut, regizorul îl umple cu actori, care, fără niciun dispozitiv ce le-ar ascunde neîndemânarea, cu ajutorul expresivității vocale și corporale îi permite spectatorului să perceapă „emanarea aproape pură a spiritului” [3 p. 154].

În acțiunea teatrală existența scenică a actorilor este la fel de imposibilă fără conștientizarea ritmului, ca esența însăși a existenței lor umane. Fără a nega ideea, precum că purtătoare a ritmului poate fi mișcarea, că ritmul este chiar ritmul mișcării, practicienii teatrului din a doua jumătate a secolului XX îl privesc ca pe o totalitate de impulsuri interioare invizibile ale actorului-om. Impulsurile, posedând ciclicitate, periodicitate și legitate, se supun legilor ritmului. Succedându-se cu o oarecare consecutivitate, frecvență și forță, ele dau viață unui sau altui gest, unei sau altei priviri, mișcări sau nemișcări, unui sau altui strigăt, cuvânt rostit, unei sau altei tăceri.

Însă, având în vedere nu numai natura motrică, dar și cea emoțională a ritmului, trebuie să subliniem că cel mai important lucru este legătura trainică a ritmului cu impulsurile invizibile spirituale

ale actorului-om. Ele – impulsurile invizibile spirituale ale actorului-om – alcătuiesc acel ritm interior care unește într-un tot întreg acțiunile lui exterioare și interioare. Anume ciclicitatea și periodicitatea acestor acțiuni constituie începutul ritmului, ascuns în fluxul sunetelor, gesturilor, mișcărilor individuale. Căutând să se manifeste în afară, acțiunile exterioare și interioare obțin forme vizibile în care se manifestă consecutivitatea mișcărilor sau a cuvintelor și pauzelor dintre ele, deoarece acțiunea spirituală se poate desfășura și în momentul când corpul se află în poziție statică. Prin inițierea fiecărui sunet sau mișcare impulsurile spirituale comunică acțiunilor calitatea și sensul necesar, deoarece natura sentimentelor umane ale personajului este condiționată de unghiul de degajare a energiei de intensitate. Astfel, ritmul este reprezentat prin limbajul cu care comunică sufletul. În acest context, ritmul poate fi perceput ca o totalitate a impulsurilor emoționale (oscilații) ale actorului-om în spațiul scenic sau într-o unitate de timp. În final, intercalarea lor dă naștere unei forme noi – chipul creat.

De exemplu, canavaua ritmică a interpretării actricești în spectacolul *Regele Oedip* de regizorul Ninagava Yukio (Teatrul *Setagaya*, Japonia, 2004) este legată indisolubil de vibrațiile locului unde se desfășoară acțiunea. Tragedia clasică a lui Sofocle a fost pusă în scenă de către regizorul japonez în unul din cele mai sacre locuri ale artei teatrale universale, pe scena teatrului antic grecesc, la zidurile Acropolei din Atena. Energia locului sacru a înzestrat acțiunea teatrală cu o forță incredibilă de influență, precum misterele de pe vremurile lui Eleusis. Influența vibrațiilor a atins un asemenea nivel, încât părea că s-a deschis portalul înspre timpurile lui Aristofan, Euripide, Sofocles, care unește concomitent trecutul cu viitorul în momentul prezent, în care se resimte prezența nevăzută și susținerea autorului. Spectacolul-mister, dezvăluind legile generale ale Universului, a devenit o inițiere a spectatorului în taina lui Oedip.

Sunetele stringente și prelungi ale muzicii, venind parcă din ceruri, păreau să coboare peste spectatori cupola uriașă de un albastru închis a cortului ceresc, pe care se aprindeau stele desenate. Vibrațiile sonore, trimise de pe arena amfiteatrului către Luna care răsărea, legau spectatorii ca niște fire invizibile, la propriu și la figurat, cu cerul, stelele și Universul.

Peste amfiteatru s-a lăsat seara.

Ritmul acțiunii actorilor, care umpleau spațiul scenic încet și solemn, era dictat de această muzică. Precum duhovnicii antici, ei se rugau la spirite înainte de a începe ceremonia, ca să obțină sprijinul lor. Fețele acoperite cu măști și hainele negre lungi, care alunecau pe podea, intensificau senzația tainei și a misterului. Dar iată că măștile sunt aruncate și rotațiile dinamice ale actorilor, asemănătoare cu rotațiile lui Gurdjieff, ca un puls ce a explodat, schimbă ritmul a ceea ce se întâmplă. Din această clipă nervii spectacolului, întinși strună, vor fi tot mai tensionați, iar canavaua ritmică se va răsuci ca un vârtej.

Cu pas iute iese Oedip (Nomura Mansay) către supușii săi. Discursul actorilor, care demonstrează foarte clar pulsația ritmului, este pronunțat cu o viteză incredibilă, care, odată cu dezvoltarea acțiunii, va crește până la maximumul de care este capabilă o persoană.

Structura ritmică a spectacolului este indisolubilă de baza sa rituală. Aici sunt multe mișcări în cerc, simbolice, semnificative, dar care de fiecare dată aduc un sens nou, chiar dacă, în aparență, se aseamănă. De exemplu, imaginea ritmică a mișcării rituale în cerc cu cel mai mare duhovnic în mijloc, în scena adresării corului către zei, este participarea la marele ritm al Universului. Simbolizând armonia cosmică, constanța și ciclicitatea, veșnicia și infinitul, ea dezvăluie legea cosmică universală despre aceea că suntem cu toții particule ale Absolutului și tot ce se petrece undeva în timp și spațiu, prin analogie, găsește o reflecție indispensabilă în sufletul fiecăruia din noi, aici și acum. Mișcările lente și line sunt înlocuite cu rugăciunea frenetică, privirile și inimile lor sunt îndreptate către ceruri. În genunchi ei se roagă lui Zeus, vlădicăi Phoebus și fecioarei Artemis pentru ajutor și pare că suferințele lor nu mai au sfârșit. Dar, ca un vârtej se avântă Oedip, care, prin perseverența sa, lasă o dâră de speranță abia vizibilă prin întuneric și nori. Cu totul altă canava ritmică a mișcărilor în cerc va apărea în scena în care Oedip se ceartă cu Creon (Eusida Kotaro), unde se întrezărește conturul unui duel și unde cuvântul înlocuiește arma, iar gloanțele sunt înlocuite cu energia sunetului. Mișcându-se în cerc, focurile verbale sună ca rafalele de mitralieră. Apropiindu-se, într-un final, ei se aruncă unul asupra celuilalt ca doi dușmani înrăiți, fiind gata să lupte

pe viață și pe moarte, încleștându-se ca omul cu fiara. Însă intervine poporul, care îi sfâșie și îi desparte. Dinamismul acuzațiilor reciproce continue umple cu energia sa pulsatoare tot spațiul.

Arhetipurile acțiunilor, care se întâlnesc la mai multe popoare, vor fi folosite de nenumărate ori de către actori pe parcursul întregului spectacol. Drept exemplu poate servi îngenuncherea, care este un semn de supunere, smerenie, resemnare, rugă. Stând în genunchi și întinzând mâinile către Oedip, poporul cere să li se salveze orașul de nenorocirile care s-au abătut asupra lui. Într-o altă scenă de rugăciune, către Apollo, stând în genunchi, oamenii întind mâinile către ceruri. Același lucru se petrece în scena în care corul se adresează către zei. Mai târziu, stând într-un genunchi în fața lui Teresis (Dzie Hiruhiko), Oedip și escorta sa îl roagă pe acesta să divulge taina morții lui Laios. Tot așa, într-un genunchi, cu mâinile ridicate la cer, Iocasta (Asami Rei), care nu crede în vina lui Oedip, se adresează către Apollo, rugându-l să-i dea forțe și liniște soțului său. Asemenea gest, folosit de mai multe popoare, are o anumită semnificație. De exemplu, a îngenunchea în fața cuiva poate însemna un gest de smerenie, o rugămintă de a amâna sau a întoarce o datorie etc. Dar oare nu despre Datorie, în sensul ei sacral, nu despre smerenie în fața Destinului este povestea lui Oedip?

Acțiunile-arhetip au dat expresivității actoricești o profunzime și o însemnătate deosebită, mai ales în scena în care Oedip, infuriat de adevărul pe care l-a auzit, îl aruncă pe Teresis la podea. Tânărul Oedip se înalță ca un munte deasupra bătrânului nenorocit, însă profetul orb se ridică în picioare. El este plin de forță lăuntrică, care emană din tot corpul său, din fiecare celulă a sa. Această forță îl face tot mai mare și mai mare în fața lui Oedip, iar fiecare cuvânt din prorocirea sa îl face pe Oedip tot mai mic și mai mic, deși acesta stă drept. Un alt arhetip al acțiunii fizice determină semnificația scenei în care Iocasta, îmbrățișându-l pe Oedip, îl calmează, povestindu-i despre soarta fiului său. Expresivitatea actoricească, care a devenit o fuziune inseparabilă a acțiunilor fizice simple, a mișcărilor dansului *Kabuki* și arhetipurilor acțiunilor, a dus symbolismul său adânc în sufletele spectatorului, afectându-l la nivelul subconștientului.

În canavaua ritmică a spectacolului, creat de către toți actorii, se evidențiază clar fiecare fir individual. Apariția lui Teresis aduce linia sa ritmică în pânza comună. Calmul său părea că iradiază liniștea Absolutului însuși. Bătrânul orb și venerabil emană o forță interioară uriașă. Valurile de indignare din sufletul lui Oedip se sparg de calmul invincibil al profetului. Și într-o clipă, după ce a auzit răspunsul adevărat, el, ca un tsunami, își varsă mânia peste prezicător. Mozaicul ritmic al coliziunii, energia atacului verbal dezvăluie în mare măsură dualismul situației lui Oedip: văzător, dar nu vede; deștept, dar nu știe; rege măreț, dar neputincios. Calitatea opusă o poartă desenul ritmic din scena în care Oedip jură să îl găsească pe asasinul regelui Laios. Impulsurile interne ale actorului determină ritmul vorbirii și acțiunii lui. Fiecare mișcare, gest sau cuvânt este un nerv dezgolit care pulsează. Este ferm și hotărât. De acum înainte bătăile accelerate ale inimii, dorința de a găsi mai degrabă criminalul îl apropie tot mai mult de linia fatală. Jurământul lui solemn de a pedepsi asasinul este apoteoza acestei scene, care a devenit ritual de inițiere ce dezvăluie adevărul. Poporul îngenuncheat îi ascultă discursul, de parcă acesta ar fi însuși Zeus.

Figura ritmică se schimbă din nou. Adevărul, pogorât peste Oedip ca o lavă vulcanică, a îngropat rămășițele speranței fragile ale acestuia. Acest adevăr este insuportabil. Energia zvâcnindă a acestei scene este ca o strună ruptă. Fața și hainele însângerate ale lui Oedip, sfâșiat de suferință și disperare, sunt expresia materializată a sufletului său zdrobit și însângerat. El își exprimă ultima dorință față de Creon: în genunchi, imploră să i se permită să-și ia rămas bun de la copii. Mișcările și vorbirea lui sunt asemenea pulsului care bate tot mai încet și mai încet. Dar iată-l pe Oedip în brațele fiicelor. Ca o ultimă suflare este ruga lui pentru soarta lor. Încet, în cerc, se deplasează corul. Ultimul cerc. Ciclul s-a încheiat. Noaptea a pogorât peste amfiteatru.

Concluzii

Astfel, ritmul este componenta principală și integrală a naturii expresivității actoricești. El reprezintă manifestarea vibrațiilor câmpului energetic individual al actorului-om – parte integră a fluxului energetic al spectacolului.

Ritmul, armonizând și unificând nu numai expresivitatea verbală și nonverbală a actorului, dar și relația lui cu spectatorul la nivelul componentelor general-umane, depășind barierele lingvistice și culturale între ei, obține calitatea limbajului universal al expresivității actoricești.

Referințe bibliografice

1. CATEREVA, I. *Mijloace transcendente de expresivitate actoricească (Teatrul european în a doua jumătate a secolului XX)*. Chișinău: Primex-Com, 2019. ISBN 978-9975-3319-9-9.
2. ГРОТОВСКИЙ, Е. *От бедного театра к искусству проводнику*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. ISBN 5-87334-073-0.
3. ДОДИН, Л. В пространстве Брука. В: *Театр Питера Брука*. Москва: ГИТИС, 2000. ISBN 5-7196-0284-4.