

## EUGENIO BARBA: MIȘCAREA SPRE UNIVERSALITATEA TEATRALĂ

### EUGENIO BARBA: THE MOVEMENT TO THEATER UNIVERSALITY

IRINA CATEREVA<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 792.071

792.028

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.20>

*Eugenio Barba este fondatorul și regizorul teatrului norvegian Odin, pedagog, teoretician al teatrului contemporan. Face parte din cohorta regizorilor care și-au adus contribuția la crearea lexicului modern al expresivității actoricești. Dezvăluind aspectele transculturale și bazându-se pe cercetările contemporane, Barba își propune să dezvăluie componentele universale actoricești, originile cărora le găsește în unitatea aspectului spiritual și psihofiziologic al acestora. El tinde spre expresivitatea actorului născută din întregul său potențial uman. Formarea limbajului expresivității actoricești în creația lui Barba este indispensabilă de una din tendințele strălucitoare ale dezvoltării artei teatrale europene din a doua jumătate a secolului XX — mișcarea spre universalitatea teatrală.*

**Cuvinte-cheie:** Eugenio Barba, arta teatrală, limbajul expresivității actoricești, mijloace de expresivitate actoricească, teatrul general-uman

*Eugenio Barba is the founder and director of the Norwegian theater Odin, pedagogue, theorist of contemporary theater. She is part of the cohort of directors who have contributed to the creation of the modern lexicon of acting expressiveness. Revealing the cross-cultural aspects and based on contemporary research, Barba aims to reveal the universal acting components, the origins of which he finds in the unity of their spiritual and psychophysiological aspect. He tends to the expressiveness of the actor born of his full human potential. The formation of the language of acting expressiveness in Barba's creation is indispensable for one of the brilliant tendencies of the development of European theatrical art in the second half of the twentieth century — the movement to theatrical universality.*

**Keywords:** Eugenio Barba, theatrical art, the language of acting expressiveness, the means of acting expressiveness, general-human theater

#### Introducere

Eugenio Barba este fondatorul și regizorul teatrului norvegian *Odin*, pedagog, teoretician al teatrului contemporan. Face parte din cohorta regizorilor care și-au adus contribuția la crearea lexicului modern al expresivității actoricești. În calitate de fondator al unui nou curent teatral — *Antropologia teatrală*, el creează Școala Internațională de Antropologie a Teatrului (ISTA, 1979), unde, prin intermediul artei teatrale din diverse epoci și origini culturale, se studiază calitățile actorului-om și capacitatea lui de a exprima lumea interioară ascunsă. În 1990 el fondează *Universitatea Teatrului Euroasiatic*, în care studiază componentele universale ale expresivității actoricești din diverse tradiții teatrale. Dezvăluind aspectele transculturale și bazându-se pe cercetările contemporane, Barba își propune să dezvăluie componentele universale actoricești, originile cărora le găsește în unitatea aspectului spiritual și psihofiziologic al acestora.

Barba caută limbajul expresivității actoricești care ar aduce la apropierea de noi forme de contact, sporind posibilitățile apropierii de alți indivizi. Considerându-l ca o consecință a imposibilității de a separa procesele interne și externe în actorul-om, el atribuie rolul principal corpului invizibil al vieții *bios*, care este un fel de conjunctiv al corpului fizic. Un rol important îl joacă aici energia, care atribuie cuvântului sau mișcării calități deosebite de expresivitate. Corpul actorului devine încărcat de energie,

---

<sup>1</sup> E-mail: [caterevi@mail.ru](mailto:caterevi@mail.ru)

deoarece în el există o serie de potențiale diverse care îl determină să arate viu și puternic, chiar și în timpul mișcărilor lente sau în imobilitate. Forța sunetului sau a gestului depinde de capacitatea de a concentra într-un număr minim de mișcări încărcătura maximă a energiei, necesară pentru realizarea acțiunilor globale. Mișcarea mâinilor, a degetelor, a capului sau a picioarelor devine cu adevărat imperioasă și vie atunci când este dictată de impulsul născut într-un punct sau altul al corpului. În acest sens, regizorul acordă o atenție deosebită importanței unor puncte aparte pe corpul actorului-om, acolo, unde se naște impulsul, capacitatea de a-l trece dintr-o parte a corpului în alta, în conformitate cu dinamica dezvoltării acțiunii. Barba tinde spre expresivitatea actorului născută din întregul său potențial uman.

### Universalismul teatral

Formarea limbajului expresivității actoricești în creația lui Barba este indispensabilă de una din tendințele strălucitoare ale dezvoltării artei teatrale europene din a doua jumătate a secolului XX — mișcarea spre universalitatea teatrală, cum a determinat-o teatrologul A. Bartoșevici. Ea este îndreptată spre identificarea prototipului teatrului general-uman, care încorporează idealul unității umane, „care încearcă să cuprindă în limitele sale întreg universul uman, să conecteze, să unească Occidentul cu Orientul, să creeze un prototip estetic așteptat al unei comunități umane universale a secolelor viitoare” [1 p. 161]. Adepți ai acestei mișcări au fost numeroși maeștri ai lumii teatrale. Printre ei, cele mai proeminente figuri, după părerea autorului, sunt Jerzy Grotowski, Peter Brook, Andrei Șerban și Eugenio Barba experiența și biografiile teatrale ale cărora au unit diferite țări și diferite tradiții teatrale. De exemplu, Eugenio Barba s-a născut și a crescut în Italia. De la începutul anilor '50, a doua casă i-a devenit Norvegia. La începutul anilor '60 a studiat în Școala Teatrală de Stat din Varșovia, Polonia. Timp de trei ani a lucrat cu Jerzy Grotowski în Teatrul *13 Rânduri* (Opole). În Germania a studiat teatrul lui Brecht, în India — arta teatrului *Kathakali*. În Norvegia, unde și-a început cariera, a fondat Teatrul *Odin*. Faima o câștigă în Danemarca (Holstebro), unde în 1964 s-a mutat Teatrul *Odin*, tot acolo a fondat Școala Internațională de Antropologie a Teatrului (ISTA). Comparând formele tradiționale de artă teatrală din Japonia, China, Bali, India, America Latină, Europa, Barba își îndreaptă căutările spre domeniul general-uman, universal în arta teatrală.

Este important să se facă distincția între mișcarea spre universalitatea teatrală și globalizarea în domeniul artei teatrale. În pofida asemănării aparente, ele nu sunt identice și diferă semnificativ prin esența și scopurile lor. Principala diferență constă în faptul că globalizarea în domeniul artei teatrale, apărută în sfera economiei, pune în prim-plan prioritățile financiar-economice, încercând să formeze încă o piață internațională — teatrul fără frontiere naționale. În acest caz, arta dramatică se transformă într-o industrie globală comercial viabilă și capătă caracterul unei practici ideologice comercializate, reglementate de legile pieței [2 p. 7]. Teatrul începe să îndeplinească funcții impuse de legile pieței: să amuze, să distreze, să facă propagandă. Prioritate devine tot ce se înscrie în cadrul internațional, unificat, actual, tot ce depinde de timp, adică schimbător, instabil.

Dimpotrivă, mișcarea spre universalitatea teatrală, ca o cale spre un teatru universal, nu depinde de mecanismele pieței. Ea este îndreptată spre manifestarea în arta teatrală a valorilor general-umane, universale, constante, care nu depind de timp și de modă. Nu este o afirmare a teatrului non-național, ca ceva lipsit de individualitate, fără rădăcini și identitate culturală ce se manifestă adesea în cursul globalizării, ca urmare a mixării mecanice a diferitelor tradiții și școli teatrale. Universalismul teatral este un fenomen holistic, care există ca un dialog liber cu mai mulți participanți, în care, fiecare, „intrând în relații cu purtătorii unei alte tradiții culturale, simte și transmite mai din plin esența propriei tradiții, care, purificându-se de superficialitate, apare în proprietățile sale esențiale” [1 p. 162]. Bineînțeles, este vorba de corelația dintre universal și național, care asigură dezvăluirea universalului, omenescului în teatrul național. Astfel, el transferă munca sa, din contextul local în cel general-uman.

În această ordine de idei, expresivitatea actoricească, depășind limitele tradițiilor, și-a găsit reflec-tarea într-o nouă ipostază, caracterizată prin interconexiunea întregii experiențe a artei actoricești. Această abordare nu presupune o încercare de a crea un teatru universal, compus dintr-un amestec de diferite tradiții teatrale. Barba a căutat să ajungă la originea originilor, care se tănuiește în adâncurile fiecărei tradiții teatrale. Această origine se ascunde în sursele originale ale artei teatrale, în indivizibi-litatea ritualică inițială între cuvânt și gest, între cuvânt și acțiune, între cuvânt și obiect. Semnificația acestei reîntoarceri se explică prin fenomenul teatrului în căutarea căilor unității umane, unde e posibil de a scoate „din memoria colectivă a omenirii „protolimbajul”, comun pentru toate culturile” [1 p. 161]. Evident, este vorba despre abilitatea expresivității actoricești de a atinge nivelul de arhetipuri care reflectă în subconștientul fiecărei persoane subiecte universale. Astfel, ea exprimă un limbaj uni-versal de comunicare, care depășește barierele naționale și culturale ce separă oamenii.

Nu este mai puțin importantă și tendința artei teatrale de a-și găsi pilonul lăuntric — esența spiri-tuală. Acest lucru se datorează descoperirilor revoluționare ale științei secolului XX în domeniul ma-teriilor fine. De exemplu, psihologia a demonstrat la nivel științific existența lumii invizibile a omului — sufletul, examinându-l ca pe un fenomen psihologic, chipul interior „care conține toate calitățile general-umane, de care este lipsită conștiința” [3 p. 512]. 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 străpun-ge toate materiile și sistemele. Materiile fine nu mai sunt percepute abstract, deoarece a devenit evi-dent că mai există și lumea invizibilă — parte componentă a existenței omului. Acest fenomen a fost determinat de conștiința tot mai dezvoltată, dar și de marii reprezentanți ai științei care încearcă să extindă limitele de percepere a lumii. Astfel, W. Heisenberg, unul dintre fondatorii mecanicii cuantice, laureat al Premiului Nobel, fiind părtăș al filozofiei platonice, recunoștea prioritatea principiilor ideale față de realitatea fizică cercetată experimental. Sunt cunoscute reflecțiile lui W. Pauli, laureat al Pre-miului Nobel pentru fizică, despre arhetipul *spiritul materiei*, bazat pe metafizică. Fondatorul teoriei cuantice a atomului N. Bohr, laureat al Premiului Nobel, s-a interesat toată viața de tradițiile spirituale orientale. Primind la sfârșitul vieții titlul de nobil pentru merite științifice, el și-a ales în calitate de ste-mă cunoscutul simbol cinezesc *yin-yang*. D. Bohm, cunoscut pentru lucrările sale de fizică cuantică, imaginea holografică a lumii, neuropsihologie, filozofie, a studiat filozofia hinduistă și practicile spiri-tuale. Fondatorul științei despre inconștientul colectiv C.G. Jung, insistând asupra faptului că expresia sufletului sunt viziunile metafizice, a arătat un mare interes față de astrologie, alchimie, misticism și budism. Sunt cunoscute articolele sale științifice și comentariile psihologice, ca, de exemplu, *Cartea tibetană a morților, Yoga și Occidentul*.

Schimbul simplificat de informații și posibilitatea de a se deplasa au avut un impact pozitiv, care a determinat un nivel calitativ de mișcare spre universalitatea teatrală, caracterizată nu doar prin uni-tatea distrugerii limitelor temporale și geografice ale artei teatrale, dar și prin sprijinul esenței sale spirituale. Teatrul s-a avântat spre misiunea sa supremă de a susține omul să atingă un alt nivel de spiritualitate, cu ajutorul altei forme de cunoaștere a lumii — arta teatrală. Aceasta reflectă pe deplin esența postmodernismului ce reprezintă un fenomen transcultural și multiconfesional, care implică un dialog pe baza informației reciproce, a veridicității, a orientării spre diversitatea vieții spirituale a omenirii [4 p. 138].

### **Teatrul oriental**

În căutarea componentelor universale ale expresivității actoricești, arta actorului din teatrul ori-ental, impregnată cu caracterul mistic al originii divine, devine obiectul unei atenții deosebite. În ea, combinația de gesturi-semne, cu intonația actorilor care exprimă metafizica vieții, afectează omul la toate nivelurile conștiinței și sentimentelor. Astfel, de exemplu, transcendența expresivității actorului

în teatrul tradițional japonez se manifestă în deplină măsură în arta *gaydo*, care înseamnă calea artei interpretative, unde perfecțiunea tehnicii trebuie să contribuie la perfecțiunea spirituală a omului.

Conform legendei, apariția teatrului japonez este legată de zeița soarelui, care își duce lumina nu numai înspre natură, ci și în sufletele oamenilor. Certându-se cu fratele său, atotputernicul zeu al războiului, zeița a părăsit lumea și s-a retras într-o peșteră, lăsând omenirea în întuneric. Văzând acest lucru, toți zeii naturii s-au adunat în fața peșterii, străduindu-se să întoarcă bunăvoința ei. În formă teatrală, cu cântece, dansuri și muzică ei încercau să-i arate zeiței că nu există nimeni mai frumos și mai bun decât ea. Cucerită de arta lor, zeița a ieșit din peșteră, dăruind din nou omenirii lumina soarelui. De atunci oamenii încearcă să se asemene zeilor. Dacă aceștia sunt capabili prin arta teatrală să trezească sufletul esenței adevărului și să aducă în mișcare anumite forțe și principii ale naturii, atunci și oamenii pot face același lucru. Astfel, jucând în teatrul vechi, oamenii țineau legătura cu zeii.

Orice mișcare sau gest al actorului în teatrul tradițional indian se bazează pe totalitatea noțiunilor metafizice despre relația dintre macro- și microcosmos. Datina zice că teatrul indian este geneza lui Brahma — creatorul Universului, care din cele patru cărți sacre a vechilor hinduși a alcătuit-o pe cea de a cincea — *Natyaveda*, ca un ghid de dramaturgie și teatru, folosind patru elemente — vorbirea, cântecul, pantomima și sentimentul. Apoi, din porunca lui Brahma, unul dintre înțelepți a unit într-un tot întreg și a canonizat diferite tipuri de dans, pantomimă și dramă în *Tratatul despre arta actorului* — *Natyashastra*. În acest tratat amplu sunt expuse nu numai principiile estetice ale dramei și descrise în detalii tehnicile interpretării actoricești care transmit diferite sentimente, poziții complicate, diferite feluri de mers, mișcarea gâtului, pieptului, ochilor, dar și cele mai amănunțite detalii de machiaj și costume.

În teatrul tradițional chinez expresivitatea actorului redă profunzimea și subtilitatea *Dao*. Originiile teatrului chinez se trag din ritualurile șamane, legate de cultul străbunilor, de circa patru mii de ani în urmă, în epoca dinastiei Shang (1766—1122 î.e.n.). Primind denumirea „jocurile decedaților”, acestea cereau de la interpreți imitarea la maximum a vieții și faptelor defunctului reprezentat. Expresivitatea actoricească se cizela prin ritualurile religioase și serbările de palat, care au determinat canoanele mișcării și cântării scenice. Sunt cunoscute mai bine de douăzeci de feluri de răs, o mulțime de mișcări ale mâinilor și palmelor, de exemplu, mâna care interzice sau mâna neputincioasă; o mulțime de variante ale pasului scenic, de exemplu, pași zburători pentru zei. O atenție deosebită se acordă gestului actoricesc, care trebuie nu numai să exprime acțiunea, dar să dezvăluie și motivația ei psihologică.

De remarcat faptul că modalitățile actorului de a transmite anumite calități ale personajului în teatrul oriental au trezit interesul mai multor oameni de teatru. Astfel, M. Rainhardt a evidențiat expresivitatea actorilor prin stilistica teatrului japonez *Kabuki*; B. Brecht apela la tradițiile teatrului oriental, subliniind prin efectul alienării teatralității și convenționalitatea artei actoricești; G. Craig a introdus în expresivitatea actoricească convenționalitatea teatrului oriental, măștile teatrale și rituale; A. Artaud, unificând tradițiile artei teatrale din Est și Vest, căuta limbajul semnelor, pozițiilor și gesturilor cu semnificație ideografică. Expresivitatea actorilor la V. Meyerhold îmbina organic tehnicile teatrului *Kabuki* și grotescul serbărilor de curte din epoca lui Moliere; la E. Vahtangov — tradițiile teatrelor orientale și antic, a teatrului de marionete și *Commedia dell'Arte*; la A. Tairov expresivitatea actorilor a fost zugrăvită prin stilizarea în spiritul teatrelor vechi chineze și indiene.

Eugenio Barba, percepend teatrul euro-asiatic nu din punctul de vedere al poziției geografice, dar din cel al mentalității, al ideii moderne a activității cultural-teatrale a oamenilor, folosește în arta actorilor realizările artei teatrale mondiale de la Beijing Opera, teatrele *No*, *Kabuki*, *Kathakali* — până la biomecanica lui Meyerhold; de la baletul clasic — la *Buto*; de la Bali — la Artaud. De exemplu, mișcările de alunecare ale picioarelor, fără a se detașa de pământ, ale actorilor teatrului japonez *No*, specifică mișcărilor teatrului *Kabuki*, care implică diagonalele corpului; a teatrului chinezesc care începe să acționeze din partea opusă; teatrul balinez, unde actorul împinge cu tălpile, concomitent, ridicând degetele în sus; teatrul indian *Kathakali* — actorul se sprijină pe părțile laterale ale tălpilor ș.a. Trebuie

remarcat faptul că Barba, studiind în India arta teatrului *Kathakali*, în 1963, a fost unul din primele personalități teatrale europene care a făcut o descriere detaliată. Expresivitatea actorilor, ca aliaj din mai multe tradiții, a stat la baza spectacolelor *Iubitorii de păsări* (1965), *Kaspariana* (1967), *Casa părintească* (1972), *Veniți! Și vom avea o zi* (1976), *Milionul* (1978), *Parada* (1981), *Talabot* (1988), *Bisericile din Holstebro* (1990), *Itsi-Bitsi* (1991), *Insula labirinturilor* (1996), *Odă progresului* (1997), *Mitos* (1998) ș.a.

### Mitul și ritualul

Analizând legătura expresivității actoricești cu legile metafizice, Eugenio Barba apelează la experiența vechilor Mistere, promoatoare ale marilor tradiții spirituale ale creștinismului, budismului, iudaismului, islamului, ca o sumă a tuturor cunoștințelor sacre posibile ale omenirii, despre univers și om, și erau îndreptate spre deșteptarea forțelor spirituale ale omului. În același timp, ele erau păstrătoarele cunoștințelor transcendente. Misterele au devenit, pe de o parte, o reflectare a „învățăturilor despre lucrurile totemice, situate de cealaltă parte a zilei umane și a amintirilor despre ea, iar pe de altă parte — a înțelepciunii care ar trebui să ghideze comportamentul uman” [5 p. 138]. Participanții la Mistere exprimau cu exactitate, prin limbajul simbolurilor, adevărul ascuns despre viață și cosmos, menținând legătura omului cu lumea arhetipurilor. Limbajul arhetipurilor, acționând asupra celor mai profunde niveluri ale sufletului, îl afecta la nivelul suprapersonalului, nivelul inconștientului colectiv. Evident, fiind o artă obiectivă — reflectarea Absolutului ca adevăratul universalism și centrul întregii existențe, apelând la centrul fiecărui om, la originea unitară universală — sufletul, Misterele reprezentau un fenomen transcendent.

Desigur, Misterele teatrale din a doua jumătate a secolului XX diferă fundamental de cele antice sau medievale. Păstrând unitatea indisolubilă a aspectului mitologic și ritualic, ele codifică obiectul imaginii, mai întâi într-un limbaj teatral, apoi cu un cod poetic sau istoric. Dar, în același timp, ca o acțiune simbolică, rituală, care se produce după canoanele artelor teatrale, ele sunt concepute după legile existenței mitului. Adică, pentru o astfel de reprezentare mitologia este materia primă necesară.

În acest context, o importanță deosebită îl obține procesul de re-mitologizare a artei teatrale, ca oportunitate de a se elibera de clișeele existente ale percepției realității în conștiința oamenilor care nu au nimic comun cu Realitatea și de a încerca să vadă lumea în integritatea ei inițială. Fără a imita antichitatea, Eugenio Barba apelează la mitologiile tuturor timpurilor și popoarelor ca rezervor al adevărilor spirituale general-umane. El o folosește ca pe o cheie pentru înțelegerea problemelor contemporane în contextul psihologiei arhetipale a lui J. Hillman, ca o referire clară la ceea ce s-a întâmplat în comportamentul nostru și cum să înțelegem confuzia unei vieți aparte.

Barba își îndreaptă experimentele spre profunzimea relației dintre arta teatrală și mit, referindu-se la experiența vechilor Mistere în căutarea „teatrului pierdut”. Chiar în însăși denumirea teatrului — *Odin* — se regăsește numele Zeului înțelepciunii din mitologia scandinavă, care duce lumină prin întuneric și care simbolizează legătura deosebită cu marile tradiții spirituale. De exemplu, drept bază pentru jocul actoricesc în spectacolul *Kaspariana* (1967), montat ca mister, a servit mitul mai multor popoare despre crearea lui Kaspar după chipul și asemănarea societății; în spectacolul *Ferai* (1969) — miturile Greciei Antice și Scandinaviei; în spectacolul *Istoria lui Oedip* (1984) — mitul despre Oedip; în spectacolul *Căsătoria cu Dumnezeu* (1984) — textele Sf. Tereza din Avila, Sf. Ioan Botezătorul, precum și J. Borges, J. Jiménez, V. Gaet, M. Hernandez, jurnalul lui Nejnski; în spectacolul *Evangelia din Oxyrhyncus* (1985) — Evanghelia apocrifă, miturile despre Antigona, Polinice, Jeanne D’Arc. Astfel, modalitățile speciale în care actorii exprimă legile metafizice ale existenței, inerente diferitor popoare și epoci în întreaga istorie a omenirii, se datorează esenței arhetipale a mitului care se află în afara timpului și spațiului. Arhetipul, referindu-se la lumea subtilă, în care există doar noțiuni și calități abstracte, dirijează, în același timp, procesele de bază ale lumii dense. Limbajul lumii subtile este limbajul arhetipurilor care trezesc emoții sufletești corespunzătoare.

Fără a pune la îndoială esența arhetipică a mitului, Eugenio Barba se confruntă cu ideile sale, arătând transformările lor în mințile oamenilor secolului XX. De exemplu, expresivitatea actoricească în spectacolul *Kaspariana* (1967), condiționată de forma misterioasă a acțiunii teatrale și mit — o istorie de acum 150 de ani, dezvăluie soarta unui tânăr, găsit în pădure, care și-a petrecut acolo toată viața. În scena în care Kaspar începe să pătrundă în esența unor cunoștințe și științe, este prezent corul, în interpretarea solemnă și severă a căruia se intercalează limbile sanscrită, greacă și ebraică. Situat pe un pedestal și înălțându-se peste ucenic, el este ca o imagine a totalității cunoștințelor și experienței umane, până la care discipolul mai are de crescut. În același timp, reprezintă însăși societatea polifonică care își proiectează peste tânăr speranțele sale și își revarsă povățuitor peste cugetul acestuia perceperea vieții și a legilor morale. Kaspar repetă unele cuvinte după cor, iar mintea pudică a ucenicului le percepe literalmente. Dar, laolaltă cu realizările benefice ale civilizației, el percepe literalmente și viciile: minciuna, ipocrizia, ura, anarhia. Prin arhetip, actorii apelează la subconștientul omului, care, inconștient, prin universalitate, stabilesc legături cu alți oameni. Astfel, spectacolul-mister, manifestându-și caracterul transcendent, ne sugerează că suntem cu toții de același sânge.

Dorind să elibereze expresivitatea actoricească de diferite stratificări de clișee și stereotipuri ale societății, născute din dependența socială, Barba apelează la partea inseparabilă a misterului — ritualul. Actul ritual a fost primul proces semiotic, în baza căruia s-a format reprezentarea mitologică și limbajul, deoarece limbajul acțiunilor simbolice în istoria întregii omeniri precede limbajul verbal și servește ca bază pentru însușirea celui din urmă. El reprezintă o sinteză „a tuturor formelor expresivității: limbajul verbal, limbajul gesturilor, mimica, pantomima, coregrafia, cântarea, muzica etc.

Pentru Barba ritualul nu prezintă importanță, în sensul său religios sau mistic, ci este o modalitate de a evita standardele acceptate de comportament social, care, la rândul lor, sunt un model pentru teatru și, inevitabil, dau naștere la clișee. În același timp, el este interesat de natura psihofizică a ritualului, ca o reacție biologică condiționată care intervine sub influența unor condiții extraordinare. Astfel de condiții apar în momentele de frică sau de bucurie nemărginită, de violență sau de entuziasm, când omul reacționează la eveniment într-o manieră diferită de cea obișnuită. De exemplu, expresivitatea vocală a actorilor în spectacolul *Evangelia din Oxyrhyncus* (1985) a fost dictată de ritualul reprezentăției teatrale. Dezvăluind în fața spectatorului taina venirii lui Mesia, ei vorbeau în limbile greacă veche și coptă, care, în esență, au fost limba ritualului. Intonațiile și vibrațiile sonore, transmițând forța și spiritul limbilor vechi, subliniau divinitatea celor întâmplate. Sunetul, născându-se parcă undeva în imensitatea Universului, coborând, străpungea întreaga existență umană a actorilor și, atingând o forță nemaipomenită, dispărea din nou în nemărginirea Realității, producând senzația de schimbări în timp și spațiu.

### Concluzii

Astfel, unul dintre aspectele dezvoltării limbajului expresivității actoricești este legat de apelul la experiența formelor teatrale arhaice, la misterii. Prin esența arhetipală a miturilor el atinge nivelul universalității în om, devenind limbajul arhetipurilor, care unește lumea sa lăuntrică cu Cosmosul. Prin ritual el se transformă în metodă de a evita stereotipurile comportamentului social. Un alt aspect al dezvoltării mijloacelor de expresivitate actoricească este legat de referința la specificul sunetului și mișcării actorului teatrului tradițional cu transcendența sa și simbolismul filozofic complex.

### Referințe bibliografice

1. БАРТОШЕВИЧ, А. Прорыв к всемирности. В: *Театр Путьера Брука*. Москва: ГИТИС, 2000, с. 158-163.
2. SKLAIR, L. *Sociology of the Global Sistem*. London; Baltimore: Harvesterand The Johns Hopkins University Press, 1991. ISBN 0801842204.
3. ЮНГ, К.Г. *Психологические типы*. Москва: Университетская книга, 1996. ISBN 5-88230-042-8.
4. МАНЬКОВСКАЯ, Н. *Эстетика постмодернизма*. СПб.: Алетейя, 2000. ISBN 5-89329-237-5.
5. ЮНГ, К.Г. *Феномен духа в искусстве и науке*. Москва: Ренессанс, 1992. ISBN 5-8396-0014-8.