

ȘCOALA DOCTORALĂ TEATRU ȘI ARTELE SPECTACOLULUI
DOMENIUL DE DOCTORAT TEATRU ȘI ARTELE SPECTACOLULUI

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

Lumea tăcută a actorului: semnificația structurală și impactul artistic al tăcerii
în teatru

Doctorand: Pali Vecsei

Conducător de doctorat: Prof. dr. Marian Râlea

SIBIU, 2023

Preambul: O pledoarie pentru non-verbal în lumea teatrului

Ideea de la care am considerat că trebuie să pornească orice demers critic de analiză a importanței și impactului tăcerii în teatru este realizarea pe cât de evidentă, pe atât de dureroasă referitoare la faptul că trăim într-o lume (fie ea mundană sau artistică) definită în principal de zgomot. Fie că gândul ne poartă spre omniprezenta muzică din localuri, automobile sau spații publice, spre vacarmul dezumaniza(n)t al marilor metropole, sau chiar spre ubicuele ovații din finalul pieselor de teatru, ce și-au pierdut în mare parte semnificația tocmai datorită acestei ubicuități, nu putem să nu remarcăm, cu regret, că omul modern asociază divertismentul și starea de bine aproape exclusiv cu zgomotul. Atât în calitate de student al Departamentului de Artă Teatrală, cât și de actor al Teatrului Național “Radu Stanca” din Sibiu, nu am putut să nu remarc că există o carență semnificativă de material critic axat pe ceea ce a devenit unul din elementele centrale ale teatrului modern: tăcerea actorului. Actorii, regizorii și scenariștii pot interpreta tăcerea doar prin prisma experiențelor personale, dar în final semnificația termenului în teatru rămâne nebuloasă și incertă.

Tăcerea în teatru și în special în arta actorului, creează o nișă de percepție și experiență în cadrul căreia se pot cristaliza moduri noi și profunde de înțelegere a artei. “Respiro-ul” oferit de tăcere îngăduie atât actorului cât și spectatorului să descopere valențe noi ale dimensiunii artistice și să trăiască la un nivel mai complex textul dramatic și transpunerea scenică a acestuia. La început a fost cuvântul - iar la final nu poate fi decât tăcerea, mai ales dacă ne raportăm la percepțiile critice postmoderne conform cărora tot ceea ce se putea spune s-a spus deja și tot ceea ce putea fi creat (în mod explicit) s-a creat deja. În acest context aparent dificil pentru creația artistică, este de o vitală importanță recunoașterea talentului actoricesc necesar pentru interpretarea textului dramatic prin mimică și mișcare scenică, și nu prin elemente verbale, textuale.

Lumea tăcută a teatrului, de la pauzele elocvente ale lui Cehov la mima antrenantă a lui Wilder, de la tăcerile dureroase ale lui Pinter la dramele non- verbale ale lui Beckett, este, așa cum afirma Bari Rolfe, o lume a corporalității; unde se vorbește limba mișcării și unde actorului i se cere ca trupul, gesturile și acțiunile sale să fie pline de însemnătate și teatrale. Pentru a-l parafraza pe Jacques Lecoq, fondatorul Școlii de Mimă și Teatru din Paris, tăcerea nu este neapărat un substitut pentru cuvânt, sau superioară cuvântului, ci un corolar al acestuia.

Capitolul 1. Nonverbalul în teatru. De la tăcerea teatrului antichității la mima și gestul din *commedia dell'arte*

În primul capitol am pornit de la raționamentul conform căruia refuzând să privească mima ca tehnică fără vreo altă finalitate decât propria virtuozitate, mima contemporană creează un amalgam de antrenament fizic riguros și de noțiuni ce țin de sfera jocului, într-un proces ce se concretizează într-o complexă alchimie a spectacolului: clowning, mimă tradițională, *commedia dell'arte*, dans, teatru fizic și vizual, actorie și design.

Ne-am întrebat deci, care este deci funcția tăcerii în discurs, din punct de vedere lingvistic? În contextul analizei discursului ca disciplină, categoriile de răspunsuri preferate și mai puțin preferate nu se aplică tăcerii interlocutorului: tăcerea nu este nici răspunsul așteptat în general de un vorbitor care pune o întrebare sau exprimă o cerință în discursul său, nici un răspuns pe care vorbitorul nu și l-ar dori. Tăcerea poate astfel fi definită cel mai eficient ca non-răspuns. Alte cauze ale tăcerii pot fi de asemenea clasificate în acest context, de pildă boala sau o stare de spirit nereceptivă, similară celei din scenele pieselor *Philoctet* de Sofocle, sau *Hipolit* de Euripide. Aceste exemple pot fi clasificate drept ineficiență locuționară, deoarece interlocutorii nu pot obiectiv vorbind comunica din cauza a varii factori externi și nu înțeleg implicațiile cerințelor ce le-au fost adresate.

La o analiză atentă a textelor dramatice antice selecționate, natura paradoxală a tăcerii în teatrul antichității a devenit evidentă: deoarece marchează o pauză în limbajul metric al tragediei, am putut deci concluziona că personajele tăcute oferă totuși un soi de răspuns cu toate că nu vorbesc, și mai mult, mai ales prin faptul că nu vorbesc. Putem afirma că tipurile de tăcere discutate pot avea forță ilocuționară și efect perlocuționar: prin decizia de a nu vorbi, deci prin oferirea unui non-răspuns, interlocutorii conferă o semnificație mai profundă reacției lor și un au efect tulburător asupra vorbitorului. Tăcerile în discursul persuasiv sunt astfel fie rezultatul unor factori externi – de pildă boală sau nebunie – sau interni – ca de pildă emoții puternice sau aversiune personală. Terminologia din domeniul analizei discursului poate să ne fie de ajutor în clasificarea mai adecvată și mai clară a tipurilor de tăcere și a explicațiilor acestora: în consecință, putem distinge între tăceri voluntare și involuntare, tăceri externe și interne, și putem determina gradul de influență al relației dintre vorbitor și interlocutor. Faptul că personajele tăcute aleg să răspundă tocmai prin tăcere indică o semnificație dramatică importantă.

Tăcerile de rutină și necesare nu au de obicei vreo importanță sau relevanță dramatică deosebită. Spectatorului nu îi este atrasă atenția la ele, și în consecință ele trec de cele mai

multe ori neobservate. Pe de altă parte, dramaturgii au descoperit și demonstrat că tăcerea poate fi plină de semnificații, că poate exprima ocazional mai mult decât orice cuvânt rostit. Atunci când tăcerea abundă în semnificații, atenția publicului este îndreptată către aceasta, publicul este astfel invitat să considere și să analizeze semnificația acestei tăceri. Un asemenea moment de tăcere nu este pur și simplu rezultatul unei necesități de ordin tehnic, ci parte integrantă, și importantă, a spectacolului. Distincția dintre tăceri fără semnificație și tăceri cu semnificații profunde, este una vitală. Bineînțeles, spune Taplin, există tăceri care trebuie văzute ca aflându-se la mijloc, între cele două extreme anterior menționate. Criticul continuă să argumenteze că exegeza tradițională a operei lui Eschil a ignorat această dublă tipologie a tăcerilor, iar de aici s-au născut doctrine naive, și neglijarea unor argumente importante.

În ceea ce privește *commedia dell'arte*, unul din cele mai fascinante aspecte pe care le-am putut remarca în imaginile păstrate ale spectacolelor timpurii din acest domeniu, este corporalitatea enigmatică a acestora, maniera în care actorii adoptă posturi și realizează gesturi care nu par doar emfatic și exagerate ci aproape hieroglifice, pline de semnificații ascunse, bogate în rezonanțe figurative și emblematice pe care le putem simți, dar nu și percepe vizual. În termeni generali, acest fapt nu este deloc surprinzător, dacă ar fi să considerăm că limbajul corporal funcționa în *commedia* ca un instrument de expresie complex și polivalent. Gestică și mișcările erau în cadrul acestei forme artistice, la fel ca în cazul oricărei alte manifestări a teatrului, inevitabil legate de acțiunea dramatică, și serveau, la fel ca și spectacolele cu măști, drept surrogate ale expresiilor faciale afectate, deoarece mișcările întregului corp erau menite să articuleze schimbările și mimica unui chip acoperit de văluri și să evoce senzația limbajului metamorfozat produs de efectul măștii asupra chipului. Mai mult, aceste mișcări aveau și funcție de expresie de sine-stătătoare, nearticulând afectul sau expresia produse de vorbirea directă sau de o situație anume, ci semnalizând multitudinea de impulsuri ale lumii exterioare, variile aspecte ale personalității și ale corpului însuși, și invocând ocazional contextul naturii umane, al caracterului, și al identității, mai de grabă decât situații, atitudini sau emoții.

În concluzie, putem afirma că o privire, chiar și succintă și deloc exhaustivă, asupra evoluției istorice a tăcerii ca instrument primordial al artei actorului, relevă faptul că exegeza textelor dramatice din antichitate până în perioada antemergătoare modernismului a ignorat în mod inexplicabil importanța vitală a non-verbalului, existând astfel în acest domeniu o nevoie evidentă de re-evaluare și re-intrepretare dramatică.

Capitolul 2. Structura tăcerii ca o aparență a inactivității. Non-verbalul ca o punte către verbal

În cel de-al doilea capitol am încercat în primul rând definirea și delimitarea filosofică și culturală a termenului de tăcere, aplicat și aplicabil artei actorului, și implicațiile tăcerii scenice pentru structura dramatică a unui spectacol și pentru relația dintre dramaturg, actor și public.

Ne-am început periplul critic prin analiza termenului de tăcere din perspectiva a varii autori care s-au aplecat asupra fenomenului. Prima voce pe care am citat-o este exploratorul norvegian Erling Kagge, care alege să discute tăcerea ca fenomenul primordial de care lumea are nevoie astăzi. Pentru Kagge, tăcerea este un act de mirare și reverență în fața maiestuoasă a naturii, autorul concluzionând că nu poate exista mirare fără tăcere sau tăcere fără mirare. ... îl citează pe Heidegger care afirma la rândul său că atunci când tăcem, ne putem cufunda în lumea din jurul nostru până în punctul în care aceasta dispare. Contemplarea și mirarea creativă nu pot astfel exista fără tăcere – tăcerea devenind astfel un *modus vivendi*.

A doua voce critică pe care am analizat-o este cea a lui Susan Sontag, care reușește să dovedească natura profund socială a tăcerii. Pentru Sontag, tăcerea nu este un act asocial, menit să izoleze individul, și mai ales artistul, ci dimpotrivă – având în vedere că arta nu poate exista în absența unui public, chiar și atunci când artistul alege să tacă, arta va găsi întotdeauna pe cineva care să asculte. Sontag afirmă de asemenea, și tîndem să fim de acord cu această afirmație, că lumea prezentului este caracterizată de un profund și dureros paradox: știm că nu (mai) avem nimic de spus, și vorbim fără încetare despre asta. De aici ia naștere lumea zgomotului, a vacarmului, a gălăgiei, care vorbește mult fără a spune cel mai adesea nimic.

Cel de-al treilea critic pe care l-am discutat în acest context este George Prochnik, care afirmă că tăcerea este reacția firească și creatoare la o lume în care sunetul este mereu o narațiune pe care altcineva ne-o impune. Prochnik oferă și o perspectivă budistă asupra tăcerii ca fenomen, explicând că tăcerea este alegerea lipsei de reacție la o lume haotică. Pentru el tăcerea este perspectivă, mod de a fi în lume, alegere. Nu orice acțiune necesită o reacție, iar a alege tăcerea înseamnă adesea a alege calea inacțiunii, văzută nu ca pasivitate, ci ca înțelegere profundă a faptului că nu trebuie să avem ceva de spus despre orice se petrece în jurul nostru. Finalmente, am enumerat și analizat cele nouă tipologii de tăcere identificate de Goodman – și am adăugat listei un al zecelea tip, cel caracteristic artei actorului, tăcerea creatoare. Am definit tăcerea creatoare ca o tăcere ce iese din simpla pasivitate și dă naștere unor semnificații și înțelesuri noi. Atunci când actorul tace pe scenă, el dă glas unor înțelesuri care nu ar fi putut fi

niciodată verbalizate în mod tradițional. Am concluzionat că tăcerea scenică, tăcerea proprie actorului, nu poate fi încadrată în niciuna din tăcerile analizate din perspectivă filosofică și culturală de teoreticienii și autorii anterior menționați, ci necesită o categorie de sine-stătătoare. Elementul ce deosebește tăcerea actorului de alte tipologii de tăcere este cel creator – tăcerea devine în acest caz nu negare a societății, nici contemplare, nici lipsă de reacție, ci motor creator, izvor de semnificații, matrice a devenirii.

În secțiunea intitulată *Nonverbalul ca o punte către verbal*, am concluzionat că actorul trebuie să aibă o voce scenică specifică, ce să difere în mod evident de vocea de zi cu zi a acestuia – cu toate acestea, doar această voce nu este adesea suficientă pentru a realiza o prezență scenică autentică și convingătoare. Pe lângă acea voce tunătoare, impunătoare, demnă (la care face aluzie și Hamlet în fragmentul discutat în secțiunea anterioară a capitolului), actorul trebuie să stăpânească arta captării și menținerii atenției publicului prin integrarea posturii, gesticii, mimicii și a paralimbajului în interpretarea verbală a rolului. Ne-am aplecat de asemenea și asupra fenomenului nonverbalului ca supleant al elementului verbal. Concluzia la care am ajuns a fost că în cadrul artei mimei – a dansului dramatic și al acrobaticii – actorii depind de cele mai multe ori în exclusivitate de indicii și tehnici nonverbale pentru a exprima și comunica scheletul ideatic al producției dramatice.

Concluzia generală a acestui capitol se cristalizează astfel de-a lungul a două axe ideatice principale:

- Avem nevoie de o definiție a tăcerii proprii domeniului artelor spectacolului și artei actorului. Definițiile existente ale tăcerii nu reușesc să surprindă caracterul creator al tăcerii actorului. Am sugerat deci aici un al zecelea tip de tăcere (în baza celor nouă tipuri identificate de Goodman), tăcerea creatoare. Tăcerea oferă astfel doar o aparență a inactivității, nonverbalul devenind o punte către verbal, un instrument al creării de sensuri și semnificații noi. Este de o importanță vitală ca această tipologie inedită de tăcere creatoare, caracteristică artei actorului, să fie studiată sistematic, deoarece ea se deosebește radical de celelalte tipuri de tăcere definite din perspectivă filosofică, socială sau culturală.

Capitolul 3. Tăcerea ca și timp dilatat. Temporalitate, gând și înghețarea spațiului prin non-verbalizare

În acest capitol am susținut ideea că deși comunicarea verbală și cea nonverbală pot fi diferențiate în baza limbajului vorbit, putem afirma că ambele conțin tăcere, comunicarea nonverbală în sensul că aceasta nu include limbajul vorbit, și limbajul verbal prin natura trăsăturilor prozodice enumerate de Čulo și Skendrović. Tăcerea poate fi privită ca făcând parte din sunetul limbajului vorbit, deoarece influențează elemente precum ritmul și intonația.

Am constatat că tăcerea trebuie privită ca o condiție de mediu. Liniștea nu este afirmată ca „rostire” sau comunicare de sine stătătoare, ci mai degrabă ca rezultat al imaginilor și evenimentelor care o înconjoară. Tăcerea se extinde în spațiu și este influențată de acesta. Tăcerea ca o „condiție a posibilității” poate fi atunci considerată un cadru posibil pentru orice fel de comunicare, tăcerea nefiind opusă vorbirii, ci mai degrabă relaționată cu aceasta. În condiția de mediu a posibilității, putem găsi fie limbajul, fie absența acestuia. Atât limbajul verbal, cât și cel nonverbal poate, prin urmare, să încorporeze tăcerea ca o condiție de mediu. Atât comunicarea verbală cât și cea nonverbală pot include în mod inerent tăcerea. Odată ce privim tăcerea și ca un fenomen spațial, mai degrabă decât ca o acțiune sau stare întruchipată, înțelegerea comunicării se extinde pentru a include contextul de mediu, cu alte cuvinte, comunicarea poate avea loc atât în spațiu, cât și în interiorul corpului. Întrucât corpul nu este niciodată cu adevărat tăcut, tăcerea apare ca un fel de precondiție care susține posibilitatea comunicării.

Teatrul este menit să fie experimentat mai mult decât la nivel auditiv. Prin urmare, arta dramatică nu cuprinde doar textul scris, ci și textul spectacolului, care este alcătuit din comunicare nonverbală care poate fi instigată de expresia fizică. Rosenberg (1963) susține această viziune afirmând că atribuirea unui sens tăcerii este fundamentală pentru comunicarea în teatru.

Comunicarea verbală și cea nonverbală se află deci în strânsă legătură, la fel cum spațiul și tăcerea sunt relaționale. Cele două tipuri de comunicare se influențează reciproc și pot fi adesea întâlnite în cadrul aceluiași context. În teatru, tăcerea are capacitatea de a comunica, deoarece face parte din comunicare și context, tăcerea fiind folosită ca și cadru pentru comunicarea nonverbală.

Capitolul 4. La căderea cortinei. Arta actorului dincolo de cuvinte

În această secțiune am îndrăznit o abordare a artei actorului dintr-o dublă perspectivă teoretică, exemplificată prin scrierile lui George Banu și Octavian Saiu. Acest dublu perspectivism ne-a înlesnit misiunea de a demonstra că arta actorului, și arta în genere, așa cum am evidențiat în cadrul secțiunilor anterioare, trebuie să învețe să tacă dacă dorește să exprime cu adevărat ceva. În era postmodernității, în care tot ceea ce se putea spune a fost deja spus și tot ceea ce se putea crea a fost deja creat, în care zgomotul a devenit un element omniprezent atât al vieții de zi cu zi, cât și al artei, asistăm la o necesară și binevenită reîntoarcere la ceea ce ar trebui să constituie esența spiritului artistic creator: tăcerea. Cum se reflectă această tăcere în arta actorului, în atitudinea spectatorului, și în structura de ansamblu a artei dramatice, au constituit câteva dintre preocupările acestei secțiuni.

Saiu menționează mișcarea ca și corolară a tăcerii în *Așteptându-l pe Godot*, spațiul textului fiind în opinia sa marcat de relația organică a acestuia cu prezența corporală a personajului. În toate piesele ce au urmat lui *Godot*, personajele își pierd acea libertate de mișcare pe care o au în *Godot*, unde dialogul este acompaniat de o multitudine de gesturi. În Beckett, cei care se mișcă cel mai mult vorbesc cel mai puțin și viceversa, afirmă Saiu. Mai târziu, Beckett va introduce mai multă mișcare decât dialog în piesele sale pentru televiziune. Am dorit să revenim aici asupra ideii pe care am discutat-o pe larg în secțiunile introductive ale tezei, și anume că mișcarea, corporalitatea, mimica, gestică, vin să umple acel gol lăsat de absența verbalului în teatru. Corpul devine purtătorul unei voci mute, al unui țipăt deznădăjduit, însă și el mut, aidoma celui din pictura lui Munch. Beckett ironizează însă în *Godot* chiar și corporalitatea, deoarece trupurile protagoniștilor săi sunt suspendate în pustiu, în vid, într-un spațiu care, așa cum am văzut în analiza piesei *Sfârșit de partidă*, nu mai există de fapt.

În cele din urmă, am examinat succint juxtapunerea sunetului și a tăcerii în câteva dintre cele mai importante piese radiofonice ale lui Beckett. Am încercat astfel să demonstrăm că sunetele și tăcerea folosite în operele radiofonice ale lui Beckett erau indisolubil legate, ceea ce a contribuit la semnificația generală a pieselor sale și a oferit, prin tăcere, un mijloc de exprimare a inexprimabilului.

Concluzii generale

În concluzie, prezenta teză a avut ca scop îndreptarea atenției către un domeniu mai puțin discutat și analizat în ceea ce privește artele spectacolului: importanța tăcerii actorului și a liniștii în genere pentru o artă asociată în mod tradițional cu cuvântul rostit. Bineînțeles, nu am intenționat și nici nu am fi putut să oferim o viziune exhaustivă asupra acestui subiect – cu siguranță lucrări științifice viitoare vor putea aborda tematici relaționate cu tăcerea actorului și tăcerea în teatru pe care prezenta lucrare nu a reușit să le atingă.