

REMUS BOGDAN VLĂSCÉANU

---

# JOCUL TĂCERII ÎN ARTA ACTORULUI



**REMUS BOGDAN VLĂSCEANU**

# **JOCUL TĂCERII ÎN ARTA ACTORULUI**



**Editura UNIVERSITARIA,  
Craiova, 2015**

**Referenți științifici:**

**Prof.univ.dr. Alexandru Boureanu**

**Conf. univ.dr.Carmen Stanciu**

Copyright 2015 Editura Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

---

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**VLĂSCEANU, REMUS**

**Jocul tăcerii în arta actorului /** Remus Bogdan Vlăsceanu. - Craiova :  
Universitaria, 2015

Conține bibliografie

ISBN 978-606-14-0967-9

## CUVÂNT ÎNAINTE

Cartea *Jocul tăcerii în Arta Actorului* reprezintă rezultatul unui efort de informare bibliografică vastă, presupunând exegeze în cele mai diverse domenii, precum și interpretarea surselor investigate în scopul realizării unui studiu aplicativ în domeniul teatrului, care să ofere o perspectivă clară prin deschideri multiple derivând din problematica acestui domeniu.

Pentru înțelegerea aspectelor aplicative discutate ulterior se prezintă valoarea tăcerii ca motivație psihologică în jocul actorului și ca expresie a acțiunilor scenice pornind atât de la teoriile și contribuția privind arta actorului aparținând lui Aristotel sau Platon, Antonin Artaud sau Peter Brook, cât și făcând apel la estetica, teoria, pedagogia și istoria teatrului, la filozofie, teologie, psihologie, psihanaliză, domenii în care au excelat marii maeștri ai ideilor (Hegel, Heidegger, Umberto Eco) sau care au creat școli de teatru (K.S. Stanislavski, V. Meyerhold, E. Vaghtangov, Tairov, Lee Strasberg, J. Grotowski, P. Brook, D. Esrig, R. Penciulescu).

*Aspecte ale tăcerii ca procedeu de expresie artistică în Arta Actorului* reprezintă titlul primului capitol în care se evidențiază forma de expresivitate a limbajului fără cuvânt așa cum G. Călinescu<sup>1</sup> se referă în opera sa *Principii de estetică*, la muzica celestă și la abandonarea cuvântului în favoarea sunetului.

Omul comunică, în primul rând, prin cuvânt, incontestabil însă el își afirmă intențiile și prin tăcere. Pentru o caracterizare aprofundată a acestei opoziții dialectice, se impune o analiză: așezarea în lumină a tăcerii, având la pol opus, vorbirea.

Exprimarea nu se realizează numai prin cuvânt, ci și prin numeroasele momente în care se pune între paranteze vorbirea, tăcând. În gândirea hegeliană, confruntarea a doi termeni antitetici pe temele unor discuții complementare, demonstrează realitatea.

Formalitatea exprimării prin intermediul limbajului articulat, cât și prin toate componentele informale ale cuvântului, care îl înconjoară, sunt învelișul strălucitor al tăcerii, mecanism ce joacă un rol important în procesul de gândire, astfel „a înțelege ceea ce vezi înseamnă a asculta cuvintele care îți spun despre ce e vorba (...) percepția vizuală nu este neapărat mai sigură decât conceptul produs de vorbire; există și iluzii optice, nu numai teoretice. Oamenii știu ce văd nu numai

---

<sup>1</sup> Călinescu, George, *Principii de estetică*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1974, p.107

privind, ci și ascultând.”<sup>2</sup> Tăcerea a fost totdeauna un spațiu de retragere din fața limbajului, o dorință de a nu mai spune prin cuvânt ceea ce se poate lăsa de înțeles, o modalitate de a fi a sensului.

Cuvântul exprimat prin tăcere se materializează în reprezentarea grafică care secondează vorbirea directă și transcrie istoria prin expresii nonverbale, de aceea pentru omul preistoric, desenul era principalul mod de expresie și exprimare a stării emoționale.

Universul artistic și modalitatea de expresie prin non cuvânt sau prin tăcere desemnează calitatea acesteia din urmă într-un moment de tensiune dramatic, într-o acțiune scenică principală, într-un monolog cheie, tot astfel cum „tăcerea unei picturi este grăitoare, deoarece este expresia unei gândiri nerostite. De asemenea, o îmbrățișare spune ceva deoarece este semnificativul secund al unor vorbe nespuse. Vorbăria apare astfel ca rostire a tăcerii, de vreme ce nu mai spune nimic.”<sup>3</sup>

Tăcerea ca modalitate de expresie a gândului personajului devine semnificativă în procesul scenic de cunoaștere a rolului și, pentru ca ulterior vorbirea să fie înălțată în sfera artisticului, este nevoie de o educație permanentă a actorului prin exercițiul gândirii neformale.

Zgomotul naturii păstrează semnul tăcerii în profunzimea ideii de sunet nearticulat. Deși lucrurile nu au grai, ele se exprimă; mediul ne vorbește, natura necuvântătoare se exprimă odată cu muzicalitatea elementelor care o compun.

O dimensiune primordială a noii realități a teatrului, un teatru în care aproape nici o acțiune nu este ilustrată, lasă sentimentele personajelor să fie exprimate prin lungi momente de pauză: tăceri. Pentru Samuel Beckett povestea se scrie prin taina tăcerii personajelor sale, o modalitate de exprimare a stărilor ce nu pot fi reprezentate prin cuvânt. Acest mijloc de suprapunere a textului în secvențe de meditație organizează sensurile ideii dramaturgice. Personajele lui Beckett se plimbă în imensitatea spațiului și a timpului dând ocol sentimentului de singurătate, invocând sunetele naturii să se dezlănțuie.

În capitolul al doilea *Tăcerea – formă de comunicare în expresivitatea artei actorului* se abordează cercetarea temei din perspectiva scenografică, a exercițiului scenic și a mișcării ca simbol al cuvântului, întâlnită astăzi pe scena de teatru-dans. O altă dimensiune a comunicării prin tăcere este evidențiată de expresivitatea artei actorului teatrului no.

Expresivitatea gestului creează la nivelul de comunicare între parteneri o formă de empatie rezultând un proces de creație artistic cu conținut tăcut.

---

<sup>2</sup> Wald, Henri, *Puterea vorbirii*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p.8

<sup>3</sup> Wald, Henri, *Puterea vorbirii*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p.45

Unul dintre secretele legăturii pe scenă constă în faptul că actorii: „posedă un fel de sensibilitate care permite fiecăruia să sesizeze procesele interne ale partenerului său și viceversa. Un gest ajunge și adesea nu este nevoie decât de a privi unul la altul. Fiecare e clarvăzător pentru celălalt. Ei posedă un simț special de comunicare directă, o înțelegere reciprocă.”<sup>4</sup>

Tăcerea, ca mijloc de comunicare spirituală prin reculegere, reprezintă pentru actor un exercițiu ce face parte din antrenamentul său zilnic atunci când se gândește la rol și „e nevoie de coborâri fecunde și pasionate în tăcere; nu există altă cale pentru a ne apropia de frumusețea interioară, de viața profundă a sufletelor, de acea bunătate ascunsă în care adesea pulsează ceea ce este mai viu și mai adevărat în intimitatea noastră ca fapte sensibile”<sup>5</sup>

În Gramatica Limbii Române<sup>6</sup> „pauza este o întrerupere a vorbirii, de durată variabilă; ea poate fi cerută de anumite semne de punctuație: punctul, virgula, două puncte (...)” tot astfel în teatru, tăcerea este acea pauză artistică, mijloc de expresivitate la nivel non-verbal, care atrage atenția spectatorului și îi conferă strălucire personajului interpretat: „uneori atenția publicului se îndreaptă tocmai spre actorul care ascultă ce vorbesc partenerii lui, - dar care ascultă atât de expresiv, încât lasă în umbră pe cei care au replici; tăcerea sa e mai adevărată, mai artistică, decât replicile celor pe care-i ascultă.”<sup>7</sup>

Ceea ce numim în teatru pauză psihologică este interpretată de autor prin descrierea zonei de expresivitate a tăcerii. Bunele intenții ale cuvântului pot denatura mesajul expus. Un calcul subtil în interpretarea sensului, care a stat la baza intenției de expunere, dominantele intuitive ce fac legătura gândului cu voința interpretului de a expune o idee se impun a fi bine gestionate prin momente de tăcere, o meditație scurtă pentru buna apreciere a fluxului informațional, căci „în toate relațiile umane apar două mari zone tăcute: înainte și după cuvânt.”<sup>8</sup>

Pornind de la teoriile lui Antonin Artaud<sup>9</sup> despre exprimarea artistică și comunicarea la nivel non verbal într-un teatru bazat pe imagine și senzitiv, trecând prin teatrul tăcut al lui Peter Brook<sup>10</sup>, descoperind plastica mișcării în laboratorul

---

<sup>4</sup> Moreno, J.L., *Fondaments de la sociométrie*, PUF, Paris, 1954, p.167, apud. *Arta Actorului*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, p.236

<sup>5</sup> Idem, p.349

<sup>6</sup> Academia Română, *Gramatica de bază a Limbii Române*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, București, 2010

<sup>7</sup> *Arta Actorului*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, p.201

<sup>8</sup> Idem., p.41

<sup>9</sup> Artaud, Antonin, *Le theatre et son double*, IV, Ed. Gallimard, Paris, 1964

<sup>10</sup> Brook, Peter, *Spațiul gol*, Ed. Unitext, București, 1997

lui Jerzy Grotowski<sup>11</sup> mi-am propus să cercetez tema prin aprofundarea unei alte zone a teatrului exprimat prin tăcere sub regia Pinei Baush. Un creator de senzații specifice, prin profilul mișcării corporale, prin variațiunile expresiilor de limbaj scenic, pe care le propune regizoarea ca autor al spectacolelor de teatru-dans, metamorfozează piesele muzicale într-un vocabular scenic lipsit de cuvânt dar cu profund înțeles al mesajului, „reunește cuvântul și mișcarea tocmai pentru că suferința pe care spectacolele ei încearcă să o transmită e imposibil de comunicat, asemenea agoniei din pictura lui Munch”<sup>12</sup>.

În cadrul aceleiași capitol se prefigurează importanța elementului de tăcere ca modalitate de expresie și comunicare scenică prin contribuția actorului teatrului no și prin experiența tăcerii din spectacolul wilsonian.

În spectacolul de teatru no, expresia trăirilor scenice pe care protagoniștii le susțin printr-un exercițiu de concentrare special, printr-o tehnică a mișcării scenice este total diferită de cea occidentală. Atenția acordată costumului și măștii dezvoltă maniera impresionistă a limbajului scenic non verbal. Situațiile în care actorul își schimbă masca accentuează momentul când personajul își schimbă starea, explicând intriga și conflictul piesei.

Teatrul sunetelor și al imaginilor prevestesc o zguduire a spațiului dramatic, unde tehnicile de interpretare vor fi înlocuite de tehnologii de interpretare. Actorii lui Robert Wilson<sup>13</sup> sunt acrobați ai scenei teatrale, mișcărilor sunt concentrate pe simboluri și imagini, cuvântul apare rar sau lipsește cu desăvârșire lăsând forța superioară a tăcerii să vorbească.

Experimentând cu tăcerea, actorul poate dobândi atât relaxarea creatoare cât și o analiză mai profundă asupra textului dramaturgului. Astfel, în cel de al treilea capitol intitulat *Ritmemele tăcerii în Arta Actorului*, urmează o analiză a pauzei psihologice, a jocului subtextului, pretextului și extratextului precum și o privire asupra imaginilor teatrale care simbolizează tăcerea în opera tarkowskiană. Despre tăcere și crearea unei atmosfere și a unui peisaj teatral dincolo de cuvinte stă martoră experiența personală în producția unui spectacol montat de Silviu Purcărete, reprezentând o sursă de inspirație în studiul de caz prezentat în finalul capitolului.

Pretextul, subtextul și extratextul sunt noțiuni care în teoria dramei motivează actorul în procesul de creație care își poate acorda acea flexibilitate în raport cu rolul.

---

<sup>11</sup>Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureanu, Editura Unitext, București, 1998.

<sup>12</sup>Saiu, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut*, Ed. Nemira, București, 2008, p.196

<sup>13</sup>Șevțova, Maria, *Robert Wilson*, Ed. Cheiron, București, 2010



În elaborarea acestui capitol, am considerat definatorii pentru tăcere ca formă a comunicării în expresivitatea creației celei de-a șaptea arte: motivul apei și al pământului în filmul tarkovskian, chipul femeii și al copilului, iar ca animale reprezentative: câinele și pasărea. Am considerat ca sursă științifică importantă cartea Elenei Dulgheru: *Tarkovski. Filmul ca rugăciune* prezentând toate aceste simboluri în ordinea alcătuită de autoare. Imaginile explică ceea ce cuvântul nu poate să arate. Trecută prin sticla obiectivului, emoția capătă alte valențe pentru spectator, rezoluția impresionată pe peliculă nu poate învinge realul palpabil dar lărgeste noi orizonturi de percepere a viului. Suprarealismul se îngrijește de aspectul tradițional al manierei de expunere a evenimentelor, schimbând perspectiva unghiului de vedere a cadrului, confirmând regula sursei prin deformarea înțelesului.

În ceea ce privește studiul de caz care încheie acest capitol, o experiență regizorală m-a determinat să ascult în tăcere, ochiul să descopere imaginea sunetului emis de duioșia viorii, de calmitatea pianului, de rapacitatea violoncelului și de neconvenționalitatea trompetei care evocă metafora spectacolului.

În capitolul IV - *Experiența tăcerii în fragmente din creația unui spectacol contemporan* se face referire la un studiu de caz, la crearea unui spectacol laborator în care am încercat să aplic noțiunile teoretice asimilate, căutând să adaug cercetării asupra temei o experiență practică alături de o echipă de actori profesioniști.

Este vorba despre un spectacol al tăcerii, al expresivității gestului, al vorbirii fără cuvinte, un tablou ca o expresie abstractă a timpului și spațiului. Timpul nu are valoare atunci când este creat un spațiu atemporal; sunt, de fapt, timpii de parcurgere vizuală, de „citire”. Expresia abstractă a spațiului este cea mai evidentă. „Dialogurile iau aspectul unui monolog ce, la rândul său, preia o sarcină discursivă, instaurând relația. Se desfășoară pe planuri scurte într-o imagine de calmitate, magică, alături de o alta inimaginabilă.”<sup>14</sup>

În ceea ce privește expresivitatea momentului de tăcere dincolo de spațiul scenic se acordă o atenție specială reacțiilor spectatorilor în subcapitolul intitulat *Spectatorul, un personaj tăcut*. Din momentul în care publicul devine parte integrantă a reprezentației, cu participare activă prin reacție, s-a constatat că s-a format un limbaj „codificat, prin aplauze sau necodificat, freamăt, zumzet, râsete, uneori suspine, plânsset. Tăcerea poate însemna urmărirea cu pasiune a reprezentației.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Lazăr, Ioan, *Teme și stiluri cinematografice*, ed. Meridiane, București, 1987, p.47

<sup>15</sup> Ceuca, Justin, *Teatrologia românească interbelică (aspecte teoretice)*, Ed. Minerva, București, 1990, p.95

Spectatorul tăcut este implicat în actul scenic după cum menționează și Ion Livescu<sup>16</sup> care „adaugă semnelor fizice, necodificate, percepute de interpretul scenic, o anume mișcare sau murmurul sălii, tăcerea acesteia, ca indiciu al interesului și concentrării publicului.”<sup>17</sup>

Ultimul capitol al cărții *Procesul de construcție a tăcerii ca modalitate de expresie în aplicații practice* se structurează în trei studii de caz, unde acțiunea dramatică, exercițiul scenic și atelierul de creație reprezintă o altă etapă a studiului în cercetarea temei.

În căutarea unei arte narative fără cuvinte, care să permită punerea în practică a temei de cercetare, tăcerea ca modalitate de expresie în arta actorului, am întâlnit cinematografia. Pentru punerea în practică a acestei creații vizuale am început să cercetez maniera de lucru a câtorva referenți din arta cinematografică. Cadrele lungi, cu mișcare neîntreruptă în construcția traseelor scenice au reprezentat piatra de încercare, pentru mine ca regizor, în coordonarea echipei de filmare și a actriței în spațiul de joc cu multe repere precise. Crearea racordurilor de filmare au fost un exercițiu de atenție și de concentrare pe mișcarea elementelor de recuzită folosite, având în vedere lipsa cuvântului din scenariul dramatizat. Ochiul urmărește mișcarea atunci când nu există un dialog între personaje, efect verificat prin introducerea unei singure replici care confirmă această regulă.

Tăcerea obsedantă a personajului este principiul care unește concentrarea acțiunii pe un singur segment de expresivitate prin mijlocirea căreia se construiește efectul de tensiune din povestea mișcărilor, așa cum „Charlot fusese un copil al tăcerii, o siluetă simbol un mit pe care se simțea în pericol să se spulbere de îndată ce ar fi deschis gura”<sup>18</sup>

Într-un alt subcapitol privind studiul aplicat în exerciții cu studenții anului I la Actorie se enunță extrascenele create în funcție de scena dramatică a autorului și extratextul descoperit în funcție de textul dramatic deja existent și, precum suntem sfătuiți de teoreticienii în domeniul artei actorului, „începem cu tăcerea deoarece cuvântul își uită, de cele mai multe ori, rădăcinile din care se trage, și este de dorit ca elevii să-și revină, încă de la bun început, la acea stare de naivitate primară, de inocență și curiozitate”<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Livescu, Ion, *Arta de a vorbi, arta de a citi, arta de a tăcea*, în *Amintiri și scrieri despre teatru*, apud. Ceuca, J. op. cit., p. 100

<sup>17</sup> Ceuca, J, ibidem

<sup>18</sup> Caranfil Tudor, *Vîrstele Peliculei*, vol. II, Ed. Meridiane, București 1990, pag.385

<sup>19</sup> Lecoq, Jacques, *Corpul poetic. O pedagogie a creației teatrale*, Ed. ArtSpect, Oradea, 2009, p.41