

LIBRIS

We know
books

© Editura EIKON

**Editura Eikon este acreditată de Consiliul Național al Cercetării
Științifice (CNCS)**

București, Calea Giulești 333, sector 6
cod poștal 031310, România

Difuzare / distribuție carte: 021 348 14 74
0733 131 145, 0728 084 802
difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: 021 348 14 74
0728 084 802, 0733 131 145
contact@edituraeikon.ro
www.librariaeikon.ro

ISBN 978-606-49-1544-3

Redactor: Mihai Salvan
Design copertă: Andrei Cozlac
Autor foto spate copertă: Sabina Costinel

DTP: Ruxandra Nițescu

Editor: Valentin Ajder

Alexandra Diaconița

TĂCEREA SCENICĂ

sau paradoxul golului care doare

E I K O N

București, 2025

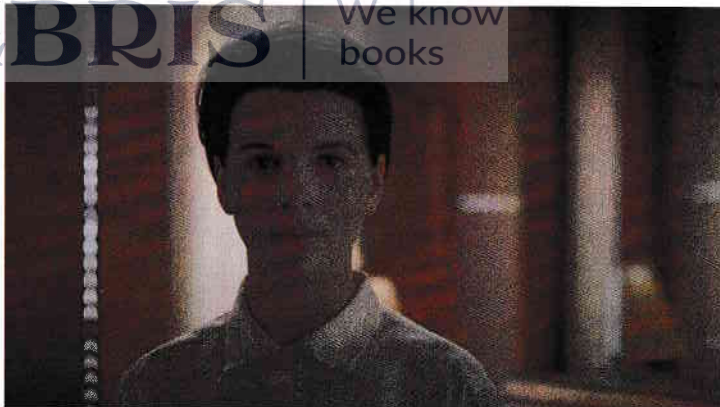


Foto 30: Juliette Binoche (*Damage*, r. Louis Malle, 1992)
<https://www.listal.com/viewimage/16848349>



Foto 31: Juliette Binoche (*Trois Couleurs: Bleu*, r. Krzysztof
 Kieslowski, 1993)
https://www.imdb.com/title/tt0108394/mediaindex/?ref_=tt_mi_sm

CUPRINS

CUVÂNT ÎNSOȚITOR / 5

INTRODUCERE / 11

CAPITOLUL I. SENSURI ALE TĂCERII ÎN ARTĂ / 26

I.1. Tăcerea în muzică / 26

I.1.1. Sunetul ca sursă a tăcerii / 26

I.1.2. Tăcerile din acțiunea muzicală / 34

I.2. Tăcerea în artele plastice / 40

I.2.1. Tăcerea în pictură / 40

I.2.2. Arta tăcută a volumului / 49

I.3. Tăcerea în limbajul filmic / 55

I.3.1. Intimități spațiale. Andrei Tarkovski / 65

I.3.2. Intimități ale chipului. Ingmar Bergman / 71

I.3.3. Intimitate și absență. Michelangelo Antonioni / 77

**CAPITOLUL II. Dramaturgi ai tăcerii – A. P. Cehov și
 Samuel Beckett / 81**

II.1. Tăcerea în dramaturgia cehoviană / 81

II.1.1. Tăcerea ca pauză. Pauza ca răspuns interior / 81

II.1.2. Dimensiuni sonore cehoviene / 97

II.2.1. Inexprimabilul ca tăcere / 104

II.2.2. Tăcerea lui „a fi”. Dinamica prezență-absență / 122

CAPITOLUL III. Spectacologie și tăcere / 136

III.1. Tăcerea în spectacolul cehovian. Formule regizorale / 140

III.1.1. Trei surori, r. Timofey Kulyabin / 140

III.1.2. Trei surori, r. Radu Afrim / 145

III.1.3. Trei surori, r. Andrei și Andreea Grosu / 148

III.1.4. Unchiul Vanea, r. Rimas Tuminas / 150

- III.1.5. Trei surori, r. Susanne Kennedy / 156
- III.2. Destinul tăcerii în spectacolul beckettian / 161
 - III.2.1. Așteptându-l pe Godot, r. Walter D. Asmus / 161
 - III.2.2. Ultima bandă a lui Krapp, r. Walter D. Asmus / 164
 - III.2.3. O, ce zile frumoase!, r. Mariana Cămărășan / 167
 - III.2.4. Rockaby, r. Alan Schneider / 170
- III.3. Potențialitatea tăcerii la Caragiale / 173

CAPITOLUL IV. Actorul care tace. Ipostaze ale tăcerii / 181

- IV.1. Direcții ale tăcerii în arta actorului / 187
 - IV.1.1 Instrumentele tăcerii / 187
 - IV.1.2. Actorul-mască. Tăcerea de dincolo de mască / 197
- IV.2. Performance și tăcere / 207
- IV.3. Ipostaze ale tăcerii / 217

CHARLIE CHAPLIN / 223

BUSTER KEATON / 227

HARPO MARX / 231

GRETA GARBO / 233

LIV ULLMANN / 236

OLEG YANKOVSKI / 239

ANTHONY HOPKINS / 241

JEREMY IRONS / 244

ADRIEN BRODY / 247

JULIETTE BINOCHE / 250

CAPITOLUL V. / 253

Jerzy Grotowski și tăcerile teatrului sărac / 253

V.1. Tăceri ale spiritului / 253

V.2. O tăcere aparte... / 263

CAPITOLUL VI. Personajul în spațiul tăcerii. Studiu de caz:

Silent Cehov / 291

CONCLUZII / 313

BIBLIOGRAFIE / 328

ANEXE / 340

Anexa I – Pictură / 340

Anexa II – Sculptură / 350

Anexa III – Portrete / 359

exclamată la tot pasul, ci cea a ideii, a gândului regăsit în cuvinte. Ca în cazul acestui volum.

„Tăcerea este cea care dă naștere sunetului. Mișcarea se naște și ea din tăcere. Tăcerea e cea care conține adevărul relațiilor noastre”, notează Andrei Șerban în *Cartea atelierelor*. Adevărul este că am înțeles mai bine, grație cercetării Alexandrei Diaconița, de ce tânjesc de ceva vreme, acolo, în public, după „tăcerea scenică”. Și nu numai „scenică”, și nu numai ca parte din public. Am mai înțeles, la capătul experienței mele profesionale, ce important poate fi efectul unei astfel de cercetări: ea te împinge parcă să revezi (filme, actori, spectacole), să reprivesti opere de artă, să reascuți sunete, ritmuri, compoziții. Să nu pui punct, ci punct-virgulă, sau puncte de suspensie, ca semne ale libertății de interpretare, de opțiune.

Optez, deci, pentru o imagine pe care mi-am construit-o în minte, citind: Masa tăcerii, în jurul căreia Alexandra Diaconița a adunat mai mult de 12 scaune-clepsidră, ocupate de pictori, sculptori, muzicieni, dramaturgi, actori, regizori, performerii, care au marcat decisiv devenirea culturii, istoria artei, sau care dinamizează actul teatral/cinematografic al prezentului. „Masa tăcerii îndeamnă la meditație, cercul ei solar trasează forma atotcuprinzătoarei unități a lumii” (Dan Grigorescu).

Scriind aceste rânduri, înțeleg, încă o dată, de ce nu am putut să tac.

Prof. univ. dr. Anca-Maria Rusu

INTRODUCERE

Într-o eră a zgomotului perpetuu, fie cel sonor, vizual (extern), fie cel intern, în care urmele unei anxietăți generale se fac resimțite ca o nouă frecvență în ritmurile a numeroase domenii, a (re)defini tăcerea pare o mișcare pândită de riscul de a-și pierde relevanța pe teritoriile vitezei. A tăcea presupune, într-un fel sau altul, a pune un stop, a radicaliza modul de interferență cu lumea. În plin dinamism al lumii, concretizat prin vuietul general până la grabă și automatizare, tăcerea intră în custodia singularității; în distribuția globală, ea este secundară. Rolul tăcerii în contemporaneitate pare, deseori, substanțial redus la forme superficiale de înțelegere, ceea ce indică faptul că dimensiunea reflecției se micșorează, lăsând loc vacarmului, care, în repetitivitatea sa, devine noua modalitate a secolului de a reflecta. Cunoașterea ia forma informației, care, procesată în viteză, devine noul *fast-food* al minții (*fast-information*).

Pe fundalul social, tăcerea rămâne încă un mare semn de întrebare și o zonă de evitat. Cu toate acestea, conștientizarea tăcerii nu se poate realiza decât printr-o expunere la ceea ce i se împotrivesc. Susan Sontag notează în *The Aesthetics of Silence*: „Tăcerea constă

întotdeauna în includerea și invocarea prezenței opusului ei. Așa cum nu poate exista «sus» fără «jos» sau «stânga» fără «dreapta», în același mod este necesară conștientizarea împrejurimilor de sunet și limbaj pentru a recunoaște tăcerea. Nu numai că tăcerea există într-o lume a vorbirii și a sunetelor, dar orice tăcere este identificată ca o fâșie de timp perforată de sunet. (...) Tăcerea și ideile sale aliate (cum ar fi goliciunea, reducția, «gradul zero») sunt noțiuni-limită cu un set complex de utilizări; termeni principali ai unei retorici spirituale și culturale particulare”¹.

În mediul artistic, tăcerea ca existență estetică răspunde mijloacelor de expresie unde importanța sa este resuscitată. Cercetarea de față își propune să regândească un traseu de redescoperire a limitelor, rezonanțelor și direcțiilor tăcerii, în încercarea de a formula o *conștiință* a tăcerii (dacă este să fie una), prezentă sub diferite forme în cadrul artelor, cu precădere în teatru. Deoarece, pentru actor, „spațiul” invizibil, necunoscut, nearticulat din jurul textului întregeste dimensiunea interioară a personajului său, am optat pentru cercetarea acestui „plan invizibil”, care este sursa motivațiilor, acțiunilor, gesturilor sale. Subiectul tăcerii (de altfel, e provocator *a vorbi* despre tăcere) deschide un orizont de cunoaștere ce se poate concretiza prin revelații și asocieri, capabile să redimensioneze percepția actorului

1 Eseul *The Aesthetics of Silence*, Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, Ed. Picador, SUA, 1969, trad.n.: „Silence never ceases to imply its opposite and to demand on its presence. Just as there can't be «up» without «down» or «left» without «right», so one must acknowledge a surrounding environment of sound and language in order to recognize silence. Not only does silence exist in a world full of speech and other sounds, but any given silence takes its identity as a stretch of time being perforated by sound. (...) Silence and allied ideas (like emptiness, reduction, the «zero degree») are boundary notions with a complex set of uses; leading terms of a particular spiritual and cultural rhetoric”.

asupra tăcerii, asupra felului în care își valorifică discursul, dar și prezența în scenă. În altă ordine de idei, tăcerea este un aspect inerent scenei, fie că se manifestă prin pauze, prin opriri, prin absențe în scenă, fie fizice, fie verbale, prin anumite imobilități corporale. În plus, există o confruntare cu un „triunghi dramatic” al scenei format din: gând (emoție), cuvânt, și corp (mișcare), care implică dificultatea de a găsi (sau nu) armonia dintre ele, sau în orice caz, de a găsi funcționalitatea care să trezească veridicul în scenă.

O analiză a formelor, direcțiilor și sensurilor tăcerii în contextul artelor reflectă, înainte de toate, nevoia de a readuce în graficul teatral o tematică ce a traversat, într-o măsură sau alta, o întregă istorie, cu definiții și perspective mai mult sau mai puțin relevante. Prin studiul conceptului de tăcere, atât de polisemantic în structura sa, sunt reactualizate segmente ideologice ale unor practici și teorii, având drept scop chestionarea relevanței de atunci și de acum. Redimensionarea spațiului de percepție a tăcerii poate orienta spre confruntarea unor referințe ale trecutului cu o geografie teatrală actuală care trasează tipuri de limbaj distincte. Întrepătrunderea sferelor unde tăcerea capătă felurite sensuri creează posibilitatea unui ax central al limbajului tăcerii, cu ajutorul căruia este facilitată vizibilitatea acelor puncte de intersecție sau contrapuncte în înțelegerea tăcerii. În acest sens, circuitul cercetării de față pornește de la o integrare a conceptului tăcerii în afara granițelor artei teatrale, prin care sunt inventariate sensuri și raporturi cu alte tipuri de artă (muzică, pictură, sculptură, film), traversând puncte majore în istoricul teatral (dramaturgie, spectacologie, arta actorului, metode și tehnici teatrale), până la raportarea în cheie personală a experienței cu tăcerea. Astfel, formatul

cercetării propune construcția unei perspective asupra tăcerii plecând de la o conștientizare la nivel macro și ajungând la o conștientizare de nivel micro.

Orientarea spre alte tipuri de artă, pe lângă artele scenice, poate să anticipeze modalități de relaționare cu tăcerea în feluri în care să ne deschidă o mult mai bogată și efervescentă perspectivă, nu doar asupra complexității universului artistic, ci și asupra lumii înconjurătoare, ale cărei omogenități se hrănesc simultan, din contrarii și asemănări. Căutarea tăcerii poate include o notă imprevizibilă în felul în care aderă la legături și variante ce se pot naște în timpul procesului de manevrare a ei.

Pentru a înțelege, în primul rând, de ce este nevoie să abordăm tăcerea în celelalte laturi ale artei (pictură, muzică, sculptură, film), am putea să ne direcționăm atenția către chestionarea importanței tăcerii în general. La o scurtă privire, tăcerea există prin absență; de altfel, în timp ce marchează o absență ea marchează prezența a altceva, nu se poate desprinde de ideea de *lipsă*, de semnalul că ceva nu se află acolo, nu este de față, iar în urma acestui proces de desființare a prezenței unui lucru, se lasă în urmă portretizările frecvente ale tăcerii: liniștea, pustiul, solitudinea, sau fragmente ale acesteia, supuse arbitrar dorinței contemporane de a produce sunet sau caracteristici ale acestuia: zgomot, larmă, vuiet etc. Unul dintre aspectele epocii contemporane este legat de ideea conform căreia a fi prezent înseamnă a fi vorbitor (una dintre definițiile dicționarului date cuvântului „prezent” este „locul în care este vorbitor”); cu alte cuvinte, a tăcea corespunde stării de a nu fi prezent, pe când a cuvânta divulgă o prezență. Cuvântul este vizibilitate, iar tăcerea se încadrează cu dificultate în acest mediu actual al cărui obiectiv este

acela al raportării constante la vizibil, fiindcă „privirea omului din zilele noastre nu e obișnuită decât cu ceea ce e peste măsură de clar, agasant. Trebuie să exagerăm pentru că numai ceea ce e exagerat e perceput. Astăzi, fenomenele ce nu sar în ochi nu contează, e ca și cum n-ar exista (...); defect psihologic al omului, nevoit să exagereze fenomenele pentru a băga de seamă că într-adevăr există.”² Însă, după cum vom observa mai târziu, tăcerea poate, de multe ori, să-și însușească o vizibilitate mai de impact și de substanță decât orice altceva ce este înțeles, la prima vedere, ca fiind prezentă. Dacă este să ne referim la relația pe care o formează cu așa-zisul opozant al ei, cuvântul, se poate remarca faptul că acesta din urmă stabilește sensuri limitate și este supus unei singure direcții de comunicare, pe când, tăcerea, în deplinătatea ei, implică mai multe sensuri în a comunica, un flux continuu de posibilități infinite în interiorul cărora orice eveniment devine posibil, orice gând se află în stadiul ce precedă materializarea, ceea ce o determină să devină sau să fie mereu un fenomen deschis sau un fenomen care impune lucrurilor „să se mențină deschise”³. Așadar, cuvântul este înfățișat ca un fenomen închis, sustras posibilităților infinite și supus propriilor limite. În arta scenică, invocăm aceeași multiplicitate a ceea ce este, poate să fie posibil, dar atât prin cuvânt, cât și prin tăcere.

Fiecare tip de artă este un fragment senzorial, regăsit și în analiza procesului scenic, care lucrează cu imaginea, cu sunetul, cu atingerea. Fiecare dintre aceste elemente integrează o variantă a tăcerii, sau un fel specific de a se angaja în dialog cu aceasta. Se delimitează

- 2 Max Picard, *Lumea tăcerii*, trad. Ioan Milea, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2019, p. 70.
- 3 Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, Ed. Picador, SUA, 1969, p. 22, trad.n.: „Silence keeps things open”.

dimensiuni frecvent întâlnite în cercetarea noastră: sunetul, imaginea, timpul, spațiul, pe care le putem considera componente principale în demersul de receptare a tăcerii, toate celelalte purtând semnificația de derivate. Orice componentă ajunge să relaționeze cu noi prin aspectul psiho-senzorial.

În anumite condiții sau contexte de reprezentare, tăcerea apare ca o formă evidentă, dar se poate exprima și la un nivel vag perceptibil, care necesită un preambul interpretativ de nuanțe estetice. Dacă legăm tăcerea de natura ei fizică, ea poate fi ușor observată, ca un semn de avertizare; dacă o privim în relație cu esteticul, devine transparentă, greu de depistat, adesea. Distingem, astfel, o realitate fizică, obiectivă și una estetică. Dar cum ajunge ea, din acest punct, din ale cărui realități izbucnesc tot felul de interpretări ale ei, să își construiască un loc temeinic în tehnica actoricească și de ce ar fi necesar să-i percepem însemnătatea pe care o are dincolo de scenă? În ce mod scena „împrumută” funcțiile imaginii din pictură, elementele ei de compoziție care țin de iluminare și zone de umbră, ale sunetului din muzică sau ale încadrării în spațiu? Putem aminti aici artiști precum Eugenio Barba, interesați de modul în care sculptura, „gestul sculptat” poate face trimiteri la o rearanjare internă a gestului uman, subjugat accidentalului, un atribut pe care, de pildă, Edward Gordon Craig nu îl integra în sfera artei. De asemenea, este relevantă maniera în care un spațiu mare și gol poate provoca o senzație de singurătate, de vid, sau cum spațiile mici pot comprima, reduce și sufoca; spații mari, umplute de obiecte, pot induce un haos asociat zgomotului, dar în același timp și liniște (în sensul naturii moarte); în plus, cu atât mai semnificative pot deveni spațiile în prezența omului sau în relație cu acesta. Și

nu doar tăcerea omului este valoroasă, ci și cea a multor alte fațete ale universului artistic pe care îl vom aborda, având în vedere mai multe perspective. Tăcerea se manifestă multilateral, aproape jucând rolul unei rețele, cu posibilitatea de a-și proiecta traiectoria dintr-un domeniu în altul, reliefând conexiuni între părți care aparțin unor lumi distincte.

În ceea ce privește sensul raportului dintre tăcere și dramaturgie, punctul de pornire constă în raportul inevitabil dintre tăcere și unul dintre instrumentele dramaturgiei: cuvântul; de această dată nu cuvântul ca sonoritate, ci cuvântul scris, perceput ca o rostire mentală, ca o *mantra* personală a fiecărui dramaturg, pe care cititorul o accesează și o integrează în câmpul său mental-emoțional. În scris, jonglarea dintre cuvânt și tăcere presupune alți parametri prin angajarea într-o dimensiune perceptivă distinctă de cele menționate anterior – cititorul „vede” gândurile, având libertate asupra percepției atmosferei sonore. Dificil a promite o articulare cât mai vizibilă a tăcerii în contextul dramaturgiei, artă eminentemente clădită prin cuvânt. Așadar, din nou tăcerea are aici sensul unei metafore, pe care îl avea și în artele plastice. În dramaturgie, identificăm posibilitatea tăcerii într-un univers deja tăcut, care este intuit ca sonoritate doar din ansamblul și contextul literar. Dacă un cuvânt, ca sunet, anunță o continuă sonoritate, deci o absență a tăcerii, cuvântul scris poate, de asemenea, să inducă un anumit tip de sonoritate, dar mai degrabă într-un mod sugestiv, sporind angajarea în imaginar a cititorului.

David le Breton afirmă că tăcerea „nu este un rest, o zgură numai bună de aruncat, un vid care trebuie umplut, chiar dacă grija de prea-plin a modernității se străduiește fără întrerupere să o nimicească pentru a

induce o permanență sonoră. La fel ca mimica sau gestul, ea nu întrupează o pasivitate bruscă a limbii, ci o inscripție activă a folosirii ei. Ea ține de comunicare în aceeași măsură ca limbajul și manifestările corpului care o însoțesc. Cuvântul se lipsește chiar mai greu de tăcere decât invers. Dacă limbajul și tăcerea se conjugă cu realizarea vorbirii, se poate spune de asemenea că orice enunț ia naștere din tăcerea interioară a individului mereu în dialog cu el însuși”⁴. Lumea în care individul este „în dialog cu el însuși” prezintă, în structura ei, aspecte asemănătoare cu cele ale lumii literaturii, în care felul de a exprima tăcerea este în relație de interdependență cu condițiile lexicale. În dramaturgie, formele exprimării devin complexe – de la didascalii-le care anunță tăcerea și variantele ei (pauză, muțenie, oprire etc.) până la absența replicii sau a unui personaj din acțiune.

Identificarea tăcerii nu va presupune să-i atribuim nuanțe ale liniștii și seninătății, ci o va propune ca rezultat al unor blocaje și neputințe ale ființei umane. A merge dincolo de hotarele cuvântului, înseamnă a transcende hotarele tăcerii, a avea posibilitatea de a te raporta la tăcere *dincolo de tăcere*. În acest sens, referințele asupra dramaturgiei s-au extins prin intermediul analizei a doi dramaturgi, considerați reprezentativi, sugestivi pentru valoarea pe care o atribuie tăcerii în opera lor. În dramaturgia lui A. P. Cehov și a lui Samuel Beckett, prezența esențială este cea a tăcerii, care apare aproape ca un spațiu concret, palpabil și ca un discurs în sine. Dacă Cehov sugerează *un dincolo* al cuvântului reprezentat prin tăceri și pauze, Beckett propune și *un dincolo* al tăcerii reprezentat prin vid, inactivitate, un

4 David Le Breton, *Despre tăcere*, trad. Constantin Zaharia, Ed. All Educational, București, 2001, p. 20.

fel de impas care apropie ființa de *ne-ființă*. În ciuda acestor raportări aparent diferite, Cehov și Beckett se întâlnesc în alte aspecte referitoare la felul în care textul integrează tăcerea în structura dramatică, de pildă, modalitatea prin care „își definesc personajele prin izolare și înstrăinare față de alții și față de ei înșiși”⁵. În același timp, metoda lui Beckett care propune „discursul indirect, disjunctiv care generează fluctuații imperceptibile în mentalul vorbitorului dar și între vorbitori, este una folosită în mod diferit de Maeterlinck și Cehov (...) în scopul de a face transmisibile stresul emoțional, oboseala, dezorientarea și îndoiala”⁶. Aspectul sub care e manifestă diferența privește necesitatea acestor dramaturgi de a expanda conceptul de tăcere până la a-i găsi limitele și posibilitățile de interpretare. În interiorul acestor limite fiecare dramaturg jonglează cuvintele, pauzele, opririle, absențele, repetițiile, izolările etc. „În drama simbolistă a lui Maeterlinck, repetițiile au fost gândite pentru a amplifica starea și a consolida staticul. Cehov, pe de altă parte, utilizează repetițiile într-un mod subtil pentru a genera pattern-uri ale unui discurs realist și pentru a perpetua o stare (...). Beckett orchestrează toate aceste variații (...). Observăm că în opera lui Beckett, un personaj repetă un cuvânt sau o frază pentru a le fixa în minte, în ideea de a stopa fluxul liber al celorlalte gânduri și de a exploata în totalitate

5 Leslie Kane, *Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, Fairleigh Dickinson University Press, UK, 1984, p. 112, trad.n.: „Defining his characters by their isolation and estrangement from life and from themselves (...).”

6 *Idem*, p. 113, trad.n.: „Indirect, disjunctive speech that elicits imperceptible fluctuations both within the mind of the speaker and between speakers has been used variously by Maeterlinck, Chekhov (...) to convey emotional stress, exhaustion, disorientation, and doubt”.