

**CUVÂNTUL ȘI SUNETUL
ÎN SPECTACOLUL TEATRAL EXPERIMENTAL**

**THE WORD AND THE SOUND
IN THE EXPERIMENTAL THEATRICAL PERFORMANCE**

LUCIA CIOBANU,

lector,

Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice

În viața noastră săracă și prozaică de azi, cu inteligența fragmentată și meschinăria sufletească, distrugem noblețea și forța cuvintelor. Vorbirea în teatrul occidental servește, de cele mai dese ori, doar la exprimarea conflictelor psihologice specifice omului și situației lui în actualitatea cotidiană a vieții. Uităm sau poate nici nu ne dăm seama că fiecare sunet poartă încărcătură spirituală, esență etică, fințată atmosferică, emoțională, posibilitate de a transporta o stare, de a mijloci o dispoziție. În ultimul timp, personalități marcante din domeniul teatrului își pun întrebări privind sarcina teatrului față de literatură, rolul textului dramatic și locul pe care-l ocupă în spectacolul de teatru, pornind de la faptul că textul a fost unul din ultimele elemente care a fost adăugat artei teatrale.

Cuvinte-cheie: *cuvânt, sunet, text dramatic/text, element nonverbal, limbaj articulat/verbal, spectacol teatral experimental.*

In our poor and prosaic live of today, with our fragmented intelligence and meanness in our souls, we destroy the nobility and strength of words. Speaking, in the occidental theater serves the most, only to the expression of specific human psychological conflicts and it's situation in the actuality of daily life. We forget or do not realize that every sound carries in it a spiritual load, ethics essence, an atmospheric being, emotional, an opportunity to carry a state to mediate a disposition. Lately, major theater people ask themselves questions about theaters task to literature, the role of the dramatic text and the place it occupies in the theater, from the fact that the text was one of the last item that was added to the theatrical art.

Keywords: word, sound, dramatically text/text, nonverbal element, articulated language/verbal, experimental theatrical performance.

Fiecare dintre noi și-a pus, măcar o dată, întrebarea: Ce reprezintă vorbirea în cadrul entității umane luate ca întreg? Nu putem da un răspuns just evitând o altă întrebare: Cum au stat lucrurile în limba originară, în vorbire, așa cum a apărut ea mai întâi printre oameni?

Această limbă originară era, fără îndoială, ceva minunat. În vremurile vechi nu existau nici un fel de gânduri abstracte fără limbaj, iar când omul gândea un lucru, acesta devenea în el cuvânt și propoziție. Omul vorbea lăuntric. De aceea este firesc că în prologul la *Evanghelia după Ioan* nu s-a spus: La început era gândul – ci: La început era Cuvântul – Verbul – Acțiunea. Cuvântul – fiindcă omul vorbea lăuntric și nu gândea atât de abstract ca în zilele noastre. Și limba originară era, am putea spune, visteria entității umane, în care erau păstrate sentimentele și gândurile.

De sute de ani, adică de la Renaștere încoace, am fost obișnuiți cu un *spectacol teatral* absolut descriptiv, ce „povestește psihologie”. Putem continua să concepem un teatru bazat pe preponderența *textului dramatic*, pe un text din ce în ce mai verbal, difuz și plictisitor, căruia i s-ar supune estetica scenei. Dar să nu uităm că vorbele nu înseamnă totul și că ele opresc și paralizează gândirea, în loc să-i permită și să-i favorizeze dezvoltarea. Este vorba de a înlocui *limbajul articulat* cu un limbaj diferit ca natură, ale cărui posibilități expresive vor echivala cu *limbajul verbal*, dar care-și va avea originea într-un punct și mai ascuns, și mai îndepărtat al gândirii. Și numai atunci *Vorbirea* va apărea ca o necesitate, ca rezultatul unei serii de evoluții de toate felurile.

În viața noastră săracă și prozaică de azi, cu inteligența noastră fragmentată și cu meschinăria noastră sufletească, distrugem noblețea și forța *cuvintelor*. Uităm sau poate nici nu ne dăm seama că fiecare *sunet* poartă în el o încărcătură spirituală, o esență etică, o ființă atmosferică, emoțională, o posibilitate de a transporta o stare, de a mijloci o dispoziție.

Anume în această direcție ar trebui să se facă un fel de mișcare reformatoare, fiindcă, tot mai des, în ultimul timp, asistăm la încercări de a face artă naturalistă pe scenă. Se vorbește în mod neartistic, se încearcă să se apeleze, în rostirea *textelor dramatice*, doar la ceea ce poate fi preluat în mod naturalist din viața obișnuită. Și ne trezim transpuși deseori în realitatea cea mai concretă, pe care o avem și în viața de zi cu zi. Dar atunci am putea spune, în mod absolut brutal: la urma urmelor, nu pentru asemenea lucruri ne ducem la teatru. Putem spune că naturalismul a reușit să realizeze în acest sens lucruri excelente, în felul lor, dar care nu sunt, totuși, ceva artistic.

Cel ce caută în artă naturalismul pur seamănă cu un om care nu vrea să aibă un portret pictat în mod artistic, căruia nici nu-i place așa ceva, și care ar dori să aibă, de fapt, numai o fotografie, eventual una color, fiindcă pe aceasta o înțelege cel mai bine.

„Trebuie să existe adevăr în natură; trebuie să existe adevăr în artă. Dar, adevărul din natură strălucește venind în întâmpinarea spiritului; din adevărul artei, spiritul strălucește în afară” [1, p.139].

În sec. XX, marii regizori precum P. Brook, A. Șerban, J. Grotowski, A. Artaud și-au pus mereu întrebări privind sarcina teatrului față de literatură, rolul *textului dramatic* și locul pe care-l ocupă în *spectacolul de teatru*. Grotowski, pornind de la faptul că, textul a fost unul din ultimele elemente care a fost adăugat artei teatrale, e de părerea că „...nu *cuvintele* sunt importante, ci ceea ce facem cu aceste *cuvinte*, ceea ce dă viață acestor *cuvinte* neînsuflețite, ceea ce le transformă în verb” [2, p.36].

Vorbirea în teatrul occidental servește, de cele mai dese ori, doar la exprimarea conflictelor psihologice specifice omului și situației lui în actualitatea cotidiană a vieții. A face să domine pe scenă

limbajul articulat, înseamnă „...a întoarce spatele nevoilor fizice ale scenei și a se răscula împotriva posibilităților sale” [3, p.59]. Nu este vorba de a omite sau de a suprima *cuvântul* în teatru ci de a-l face să-și schimbe destinația și mai ales să-și reducă locul. Mai întâi de toate e nevoie de reducerea dependenței teatrului față de *textul dramatic* și regăsirea aceluși limbaj unic, aflat la jumătatea drumului între gest și gând, între *sunet* și *cuvânt*.

De aceeași problemă legată de rolul *cuvântului* și a *sunetului* este preocupat și A. Artaud care, după întâlnirea cu Teatrul balinez, rămâne profund marcat de acel limbaj teatral utilizat în spectacole și compară în eseurile sale spectacolul de teatru occidental cu cel oriental, independent de *textul dramatic*, în timp ce pentru noi, occidentalii, în teatru, *Cuvântul* este totul și nu există mari posibilități în afara lui; teatrul rămâne o ramură a literaturii.

Artaud se opune principiului discursiv în teatru, dar nu-l putem accepta ca pe un înaintaș, fiindcă numeroase teatre din Europa centrală și din Orient au deja o tradiție vie a *elementului nonverbal*. Artaud refuză un teatru care se mulțumește să illustreze *textele dramatice*; el consideră că teatrul trebuie să fie o artă creatoare în sine, și nu să reproducă ce a făcut literatura.

Este ciudat cum teatrul oriental a știut și a reușit să păstreze acea valoare expansivă a *cuvintelor*, acea muzică a rostirii, ce se adresează în mod direct inconștientului. Cu alte cuvinte, în loc să fie luate numai prin ceea ce vor să spună din punct de vedere gramatical, *cuvintele* sunt înțelese sub unghiul lor sonor, sunt percepute ca niște mișcări și iată cum limbajul literaturii se recompune, devine viu.

Cineva i-a „reproșat” lui Marlene Dietrich că este destul de rece atunci când joacă. Iar răspunsul ei a fost: *Nu mi-ai ascultat vocea. Dificultatea constă în a pune vocea alături de trup*.

Putem fi sau nu de acord cu acele idei despre *textul dramatic*, sau mai bine zis despre inutilitatea *textului dramatic*, pe care le susținea atât de înflăcărat Artaud. Cum nu știm dacă are sau nu dreptate P. Stein, care în anii '70, perioadă când *textul* era tăiat și montat, supus unor agresiuni, afirma că *textul este principala coloană a teatrului occidental*. Și tot el crede în virtutea *textului* ca suport indestructibil al scenei europene. Este convins că teatrul nu poate decât să se piardă, să se rătăcească de îndată ce contestă această autoritate.

Cei mai mulți dintre marii regizori-pedagogi și teoreticieni ai teatrului din sec. XX și-au pus întrebări referitoare la *textul dramatic*, valoarea și însemnătatea lui, posibilitățile *cuvântului* și ale *sunetului* în *spectacolul teatral experimental*. Printre ei se numără și P. Brook, care de la începutul funcționării Centrului său de cercetări, refuză comentariile teoretice și trece la exerciții practice. Aici, împreună cu grupul său, lucrează mult cu *elementul nonverbal*, care coincide și stă la baza pregătirilor pentru spectacolul *Orghast*, care va rămâne momentul de vârf al experimentului bazat pe utilizarea unor limbaje inventate. Este vorba de o limbă născocită colectiv, care se numea bash-ta-hon-do, locuțiune rezultată din alăturarea mai multor silabe propuse de diferiți membri ai grupului. Actorii în timpul antrenamentelor caută să-și dezvolte capacitatea de a se lăsa pătrunși de *sunete* bizare, străine lor, cărora nu le înțeleg sensul, dar a căror forță afectivă o resimt din plin.

Nu este întâmplător că Brook și grupul său au folosit limbaje inventate sau faptul că i-a cerut poetului Ted Hughes, cu care colabora de mulți ani, să îi scrie un scenariu după o limbă imaginară. Îl preocupa foarte mult *sunetul*, ca adevărată sursă de participare la teatru și căuta ceea ce, în teatru, poate fi receptat așa cum e receptată muzica. La Brook *sunetul* predomină asupra imaginii, *sunetul* circulă, *sunetul* unește, *sunetul* dezvăluie calitatea profundă a unui *spectacol de teatru*, umanitatea acestuia. „Modulațiile vocii unei persoane ne conduc spre centrul de gravitate al conștiinței sale în acea clipă...cele mai mari satisfacții într-o conversație sunt, probabil, muzicale” [4, p.33]. Fiindcă o muzică adecvată poate produce o reacție adecvată, fără a ține cont de vârsta, clasa socială și de condiția celor care o ascultă.

În spectacolul *Orghast* totul părea și totul era muzică, fiindcă, după cum am mai spus, se lucra cu un limbaj inexistent, pentru a descoperi lucruri, ce erau, practic, imposibil de descoperit, dacă se lucra într-o limbă cunoscută sau știută. Căci într-o astfel de limbă, pe care o înțelegem, suntem legați

de sensul *cuvintelor* și de semnificațiile literare. Iar actorii trebuiau să capteze muzica în *cuvinte* care le erau străine și erau puși în situația de a impresiona prin simpla lor rezonanță melodică.

Pentru Brook era important ca, *cuvântul* să fie, să devină *iradiant*, să mustească de materie, să fie dens, compact, să se topească în gură și pe care urechea să-l soarbă cu deliciu. *Cuvântul* care ațâță simțurile și care face gândul să rătăcească. „Tema primului an de cercetare la CICT era studierea structurii *sunetelor*. Dorința noastră era să descoperim expresii vii” [4, p.19].

Dar să ne întoarcem la Ted Hughes și la acea limbă imaginară. El a introdus în *Orghast* fragmente din piese antice grecești și din Avesta (limbaj vechi a lui Zoroastru). Acesta apăruse cu două mii de ani în urmă doar ca un limbaj de ceremonial. Era un limbaj care se declama într-un anumit fel în cadrul unor ritualuri sacre. Semnele Avestei conțin indicații tainice despre cum trebuie produse anumite *sunete*. Dacă aceste indicații sunt urmate, începe să se releveze sensul profund. În Avesta nu există vreo ruptură între *sunet* și conținut. Ascultând Avesta nu se întâmplă niciodată ca cineva să dorească să știe *ce înseamnă*.

Aceste lucruri au demonstrat și au dovedit că ceea ce căuta grupul lui Brook există și, mai cu seamă, putea fi găsit. Era ceva ce nu putea fi copiat și nu putea fi reinventat. Putea fi doar explorat – iar cercetarea a răspuns întrebărilor pe care și le-au pus, toți împreună, pe parcursul muncii: *Care este relația dintre teatrul verbal și nonverbal? Ce se întâmplă când gestul și sunetul se contopesc în cuvânt? Ce loc ocupă cuvântul în expresia teatrală? Vibrație? Concept? Muzică? Există vreo semnificație îngropată în structura sonoră a anumitor limbaje vechi?...*

În urma cercetărilor, Brook și actorii lui au mai descoperit că fabrica de *sunete* a limbajului reprezintă un cod, un cod emoțional care poartă în el mărturia emoțiilor care l-au generat. De exemplu, limba grecilor antici a ajuns să fie purtătoarea unor anumite sensuri tocmai pentru că ei aveau capacitatea de trăire intensă a anumitor emoții. Dacă ar fi trăit alt fel de sentimente, ar fi creat alt fel de silabe. Disponerea vocalelor în greaca veche produce *sunete* care vibrează mult mai intens decât în multe limbi moderne, și e suficient ca un actor să pronunțe aceste silabe pentru a fi proiectat în afara constrângerilor vieții urbane a secolului XX spre o plenitudine pasională de care nu s-ar fi crezut în stare niciodată.

Scopul pentru care Brook a înființat Centrul și ceea ce și-a propus să facă în primul an de cercetare sunt importante nu numai pentru rezultatele obținute, ci și pentru impactul pe care l-au avut asupra lui A. Șerban mai ales în ce privește *Fragmente dintr-o trilogie greacă*, o versiune după *Medeea* și *Troienele* de Euripide și *Electra* de Sofocle, spectacole ce i-au adus lui Șerban consacrarea internațională.

Totul a început înainte de a se reîntoarce în America, când Brook îl sfătuiește *să pună o piesă într-o limbă uitată* și de la întrebările care-l frământau: pot oare actorii și publicul *să simtă prin viscere*, fără mijlocirea prozaică a unei limbi pe care o cunosc? Poate deveni tragedia greacă o experiență emoțională și nu una intelectuală?

Utilizând greaca veche, Șerban încearcă să descopere ce anume se ascunde în aceste *sunete*. Ceea ce contează este mișcarea, fluviul subteran de după *cuvinte* care, unul după altul, creează starea de dincolo de idei. Căuta nu ideile lui Euripide în legătură cu societatea vremii sale, ci o energie care a produs aceste idei.

Lucrând la acest proiect Șerban descoperă că, în teatrul care se slujește de un limbaj inteligibil, *cuvântul* este folosit pentru a transmite ceva la nivelul informației sau la nivelul psihologiei. De aici rezultă că, nu se preocupă nimeni, în mod special, de *cuvânt*. Apropiindu-te de o limbă veche, e cu neputință să discerni un sens direct, dar, în această lipsă aparentă de sens, găsești o posibilitate mai largă de exprimare. Într-o relație imediată, concretă cu *sunetul*, poți descoperi o suprafață infinită pentru a crea ritmuri, energii și impulsuri de o natură diferită.

Trupa își propunea să reînvie sonoritatea vechilor texte în propriul trup, să perceapă mai degrabă fizic și visceral decât prin intelect, prin *cuvinte*. Șerban alegea fragmente de texte în greacă și latină, pe măsură ce erau citite în original de diverși traducători. Actorii memorau fragmentele fonetic –

căznindu-se să-și transcrie replicile, *sunet* cu *sunet*. Actorii explorau fiecare silabă a fragmentului ales – intonând vocalele ca pe o incantație yoga, apoi foloseau exclusiv consoanele din text și, în final, îl reasamblau.

La începutul perioadei de repetiții, trupa a investigat diverse tipuri de emisie vocală. De exemplu, o zi actorii stăteau și ascultau *sunetul* apei care fierbe, preț de o oră, apoi încercau să reproducă *sunetul* cât mai corect. Alteori, actorii aflați pe plajă transmiteau *sunetul* în cerc, lărgindu-l treptat câte puțin pentru a atinge distanța maximă posibilă de ascultare, de concentrare și de reproducere corectă. Scopul principal al acestor exerciții era ca actorul să-și populeze trupul cu *sunet*. „Încerci să crezi un *sunet* – un *sunet* care nu a fost făcut niciodată și care iese din tine”?. Își descopereau diverse cutii de rezonanță – în afara celor tradiționale: cap, gură, piept.

La începutul acestei căutări actorul trebuie să fie răbdător și calm. Trebuie să-și accepte riscul de a-și depăși propriul teritoriu de expresie obișnuit. „Fără a te forța, să-ți îngădui bucuria imensă de a da viață unor vibrații și energii puțin cunoscute, de a descoperi fiecare *sunet* ca și cum ar fi „ pentru prima oară”.

Învățau din practică ce mușchi trebuie să folosească pentru a controla toată gama de *sunete* de la șoaptă la urlet. „Nu oricine mai știe să țipe, și mai ales actorii nu mai știu să scoată țipete. În Europa, actorii nu mai știu decât să vorbească” [3, p.110]. Priscilla Smith (*Medeea*) a devenit adepta vorbirii și incantațiilor pe inspirație, opusă vorbirii normale, pe expirație. Acest câștig se va dovedi extrem de util în turneele cu *Medeea* desfășurate în aer liber în Liban, unde vocea trebuia să acopere kilometri de nisip deșertic.

În concluzie, prin aceste cercetări, marii regizori despre care am vorbit mai sus, P. Brook, A. Șerban, J. Grotowski, A. Artaud, obligă teatrul, într-o perioadă de neistovite căutări, să mediteze cu răspundere asupra adevărurilor fundamentale, ontologice, ale omului și umanității. Să se interogheze, încă o dată, asupra propriei esențe, somându-l să-și *recupereze resursele expresive originare*. Toate aceste cercetări privind valoarea și însemnătatea *textului dramatic*, posibilitățile *cuvântului* și ale *sunetului* în *spectacolul teatral experimental*, ce loc ocupă *cuvântul* în expresia teatrală, care este relația dintre teatrul *verbal* și cel *nonverbal* au adus la următoarele concluzii:

- adevărata sursă de participare la teatru este *sunetul* și doar *sunetul* dezvăluie calitatea profundă a unui spectacol, umanitatea acestuia;
- un teatru nu trebuie să ilustreze *textele dramatice*, ci să fie, el însuși, o artă creatoare în sine și să nu reproducă ce a făcut literatura;
- *sunetul* poartă în el o încărcătură spirituală, emoțională, o esență etică: iar *cuvântul* în teatru ar trebui să-și schimbe destinații și, mai ales, să-și reducă locul;
- *textul* a fost unul din ultimele elementele care a fost adăugat artei teatrale, de aici rezulta că nu *cuvintele* sunt importante, ci ceea ce facem cu aceste *cuvinte*, acel ceva care dă viață acestor *cuvinte* neînsuflețite, ceea ce le transformă în acțiune, în verb. Prin rigoarea și originalitatea viziunilor, toți acești mari oameni de teatru, s-au dovedit apti să demonstreze capacitatea teatrului, de a cuprinde viața în ipostazele ei primare și să o comunice prin mijloace senzoriale.

Referințe bibliografice

1. STEINER, R. *Modelarea vorbirii și arta dramatică*. Traducere de D. Sălăjanu. Cluj-Napoca: Editura Triade, 1999.
2. GROTOWSKI, J. *Spre un teatru sărac*. București: Editura Unitext, 1998.
3. ARTAUD, A. *Teatrul și dublul său*. Cluj-Napoca: Editura Echinocțiu, 1997.
4. MENTA, Ed. *Andrei Șerban, Lumea magică din spatele cortinei*. București: Editura Unitext, 1999.