

TEATRUL TĂCERII

Sorin Crișan

DOI 10.46522/CT.2023.01.01

Dialogul – ne învață Socrate, filosoful limbut – face casă bună cu tăcerea. În acest sens, gândul nostru nu se mai îndreaptă spre o negare absolută a ființei (v. *Sofistul*, 256 d5-259 b7), ci spre o justificare a logosului, o deschidere a sinelui spre sine și spre lume, prin „tăcerea interioară a individului mereu în dialog cu sine însuși“ (David Le Breton). Este aproape evident că, înainte de a înțelege ceva, trebuie să taci. Dacă aștepti un răspuns, e necesar să pui capăt (cel puțin pentru o clipă) vorbelor. Dar asta nu înseamnă defel o respingere a dialogului și nici o retragere din fața celorlalți, ca în cazul benedictinilor sau al budiștilor (cu toate că nici în cazul acestora lucrurile nu se simplifică), ci o formă de a te apropia de semenii tăi ca ființă originară, golită de patimi, de orgolii, de suficiență. Mai mult, ea este legată printr-o multitudine de fire nevăzute de subiectul care o experimentează (într-o manieră senzorială, metafizică, ideatică etc.). Până la urmă, tăcerea – cea elocventă și nu cea provocată de o stare de indiferență, de melancolie sau de prostrație – reprezintă modul în care aducem în lumină *spațiul diferenței*, oferindu-ne relației, întâlnirii, iubirii sau, la limită, ascezei. Ea dă plinătate rostirii și face mai intensă așteptarea cuvintelor care urmează a fi auzite.

Vladimir Jankélévitch afirma că tăcerea se află „în inima muzicii“, dând importanța cuvenită fiecărei note, fiecărui sunet. Tăcerea născută din dialogul neauzit cu sine este cea care ne anunță intrarea în viață și cea care, mai apoi, ne face să înțelegem că am ajuns la un capăt de drum. Ea ne pune la încercare, fiind legată de „intenționalitatea unui subiect care descifrează lumea“ (Jean-Luc Solère), făcând să rodească

ceea ce părea a fi tainic. Tot ea ne face martorii lucrurilor care nu pot fi rostite prin viu grai.

În teatru, tăcerea reprezintă, pentru cei mai mulți creatori, o provocare, fiind un instrument al reflectării și al introspecției, bazat pe legile intermitenței (cum putem vedea la Mallarmé), un instrument al contemplării și al cunoașterii (cum ar afirma Blaise Pascal, oscilând între inimă și rațiune), dar și un mijloc de a crea tensiunea dramatică, marcând momentul de climax al unei scene. Este adevărat, tentația logosului, a rostirii, chiar a verbiajului este mare, dar ne îndepărtează de clipa în care am fi putut afla câte ceva despre ceea ce ne depășește, despre ceea ce nu se vede. Limbajul acompaniază expresia corporală, gestul, mișcarea, pantomima, semnalandu-ne, totuși, că undeva, în umbra spectacolului, se mai ascunde ceva, „tăcerea“ trupului și a gestului, „mușenia“ mișcării, refuzul ființei de a ne înfățișa ceva prin palavre, prin zgomotul cuvintelor și în absența unui sens care să dănuie. Considerațiile practice și necesitățile montării scenice reface limbajul scenic în funcție de capacitatea creației (a reprezentației!) de a pune capăt vorbirii, pentru a lăsa loc *nerostirii*, limbajului interior al ființei. Adică a tot ceea ce opera ar fi putut să pună în lumină prin cuvinte, dar a preferat să ascundă în umbra imaginii, doar sugerând emoțiile și sentimentele personajelor. Și, oricum, spunea Constantin Noica, „există ceva nerostit în spusa auzită“, în sunetul ascultat, făcând loc unor scenarii ce-și așteaptă creatorii. „Iubirea ține la nerostire“, afirma și Kierkegaard, iar noi nu avem decât să înlocuim cuvântul „iubire“ cu cel de „teatru“, în măsura în care considerăm că, pentru a păși în stadiul estetic – fundament pentru stadiile care îl urmează, cel al eticii și cel al religiei –, este nevoie, înainte de toate, de tăcere, de liniștea dintre cuvinte. Pascal, de care am amintit deja, credea și el că prin tăcere este posibilă regăsirea sinelui: „Trebuie să stăm în tăcere atât cât putem și să nu ne întreținem decât cu Dumnezeu, care știm că este adevărul“. În acest fel, ființa umană se înscrie într-o experiență unică, prin care îi este proclamată subiectivitatea.

În teatru, tăcerea e creatoare și nu presupune nicio clipă negarea discursului, ci o însoțire a logosului, o schimbare a

ritmului, o nuanțare a compoziției, în fine, o polisemie. Tăcerea nu se vrea să fie nici un indice al *nimicului* sau al *lipsei*, al absenței oricărei cauze sau al vacuității, ca în cotidian. Ea marchează pauzele dintre cuvinte, dintre replici, și dobândește o funcție sintactică, pentru a face dialogul inteligibil și veridic, încercându-l astfel cu o semnificație aparte: problema tăcerii este însoțită de cea a scrierii sau a rostirii unui text, „iar scrișul este legat de respirație. Respirația este cea care ne face să scriem și să citim în urma unor tăceri sau pauze, a unui ritm și a unui material verbal pe care îl prelucrăm“ (Patrice Pavis). Tăcerea ne oprește din agitație, din mișcarea haotică, browniană, dându-ne răgaz să ghicim rostul a ceea ce (ni) se întâmplă, eliberând vocea conștiinței. Fără tăcerea dintre cuvinte, am fi martorii unui iureș de sunete lipsite de noimă. *Tăcerea nu tace*, ea ne spune câte ceva despre lumea în care trăim, despre cea reprezentată, reinventată în fața spectatorilor. Ea ne leagă de trecutul propriu și de cel al istoriei înfățișate, pentru a trimite semnale spre un viitor pe care abia îl intuim: „Ea nu se dezvoltă, nu crește în timp, ci timpul crește în tăcere. E ca și cum timpul ar fi sădit în tăcere, ca și cum s-ar pierde în ea, tăcerea fiind ca pământul în care timpul ar deveni deplin“ (Max Picard).

Există un număr mare de piese în care tăcerea este esențială sau chiar tematizată. Ea poate însemna îndelunga așteptare a unui răspuns care nu va să vină și care adâncește *neînțelegerile* și *neputințele* personajelor, ca în piesa lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, sau ca în *Scaunele* lui Ionescu, în care ni se sugerează că doar eliberându-ne de cuvinte putem păstra integritatea semnificației. În teatru, traumele sunt de cele mai multe ori închise în tăcerea care dă timp purgării emoțiilor negative și instituirii mecanismelor adaptative de *coping*. În *Noaptea iguanei* de Tennessee Williams, tăcerea dublează solitudinea personajului principal, Lawrence T. Shannon, un preot iconoclast, care luptă împotriva convențiilor, călătorind prin Mexic în căutarea unui sens al vieții. În treacănt fie spus, versiunea pentru scenă a povestirii păstrate *tăcerea* și cu privire la inversiunea sexuală a personajelor masculine, de teama reacțiilor punitive din epocă. În *Tăcerea* lui Harold Pinter este tratată relația dintre patru personaje,

fiecare căutând subterfugiile libertății, fiecare profitând de liniștea în care se cufundă, ascunzându-și secretele, voalând tot ceea ce părea veridic și scoțând la iveală doar ceea ce dorințele permiteau să dea frâu liber prin rostire. Prin tăcere, personajul Ellen își sondează interioritatea ființei, existența marcată de incertitudini, de frică, de suferințe, tentând limitele: „În jurul meu se așază noaptea. O atât de mare tăcere. Mă pot auzi pe mine însămi. Mă asurzește. Inima îmi bate în ureche. O atât de mare tăcere. Sunt eu? Tac sau vorbesc? Cum pot să știu? Pot să știu ceva despre toate astea? Nimeni nu mi-a spus vreodată. Trebuie să mi se fi spus câte ceva. Se pare că sunt bătrână. Sunt bătrână acum? Nimeni nu-mi va spune. Trebuie să găsesc pe cineva care să-mi spună ceva“. Secretele unei familii din Orientul Mijlociu sunt tratate și de Wajdi Mouawad în *Incendii*, o versiune modernă a tragediei grecești, în care noțiunea de bine este tratată dialectic, în contrapondera referințelor sociale și convenționale. În această piesă, tăcerea devine un adevărat actant, însoțind personajele Jeanne și Simon în căutarea rădăcinilor și în încercarea de a afla misterul vieții mamei lor, Nawal. Tăcerea joacă un rol însemnat și în *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, făcând trimitere la campania anticomunistă inițiată în America de senatorul J.R. McCarthy. În *Ziua în care a murit Joe Egg* de Peter Nichols, tăcerea se interpune între cei doi soți, Bri și Sheila, pentru a-și proteja fiica bolnavă de paralizie cerebrală, o tăcere care, însă, va conduce și la gândul înspăimântător al tatălui de a se sinucide. În fine, în *Tăcerea*, piesă scrisă de Nathalie Sarraute, Jean-Pierre – cel de-al șaptelea personaj și singurul căruia i se dă un nume, odată cu atașarea unei pregnante autenticități – tace, pentru ca dialogul celorlalți să iasă la iveală chinuit, dominat de incertitudini: „E3: Tăcerea lui.../ H.1: Care tăcere?/ E4, stânjenită: A fost puțin... Mi s-a părut... (*Ezită o clipă și apoi:*) A, nu, nimic... Nu știu.../ H.1: Ei bine, nici eu nu știu. Nu am observat nimic“.

Așa cum am putut vedea, atunci când tăcerea este tematizată, se traduce ca neliniște, adâncindu-se într-un neant creat de ființe care și-au ratat împlinirea. În acest caz, tăcerea ne vorbește despre o lipsă, un abandon sau o dezamăgire de care insul nu se poate desprinde. O dezamăgire legată de o

imposibilă ancorare în prezent și de un trecut de care în mod inconștient ne agățăm. Leszek Kolakowski scria în *Horror Metaphysicus*: „Înșuși faptul că în fiecare clipă aparținem unui prezent «în mișcare» (opus eternului prezent divin), pierzând pentru totdeauna momentul care tocmai a trecut, echivalează cu a spune că nu putem fi niciodată siguri de ce înseamnă «să fi», pentru că experiența directă nu e cea de a fi, ci de a ne irosi neîncetat existența într-un iremediabil «a fi fost»“.

Uzând de masca lui Ianus, tăcerea însoțește iubirea sau, dimpotrivă, ura, admirația sau disprețul, înțelepciunea sau prostia. Ea se multiplică și, odată cu aceasta, ființa își găsește (sau ratează) răspunsul la întrebările pe care și le pune cu privire la sine și la ceilalți. Dar ce separă tăcerea proprie discursului cotidian de cea din actul scenic? Intenționalitatea? Cu siguranță! Dar mai e ceva, e semnificativul, întrucât nu este doar un element al comunicării, marcând acordul sau dezacordul în raport cu partenerul/partenerii de scenă, ci și nevoia de a învedera că, dincolo de cuvintele pe care tăcerea le generează, se deschide o a doua scenă, cea a sensului plin al reprezentației, esența creației, rostirea plenară, pretinzând intuiția (și, în egală măsură, inteligența) spectatorilor. De cele mai multe ori, se tace pentru a lăsa interlocutorului ocazia de a-și argumenta opiniile, de a duce la bun sfârșit un gând sau de a provoca schimbul de replici. Din acest motiv, prin „injoncțiunea tăcerii“ (M. Heidegger), ne înscriem – făcând loc și rostirii, căreia nu trebuie să-i neglijăm rostul – într-un proces intersubiectiv de transmitere a unor sensuri și nu de traducere a unor „hieroglifice“ greu de descifrat. În acest caz, răspunsul celor cu care ne aflăm în relație nu se referă doar la ceea ce păstrăm sub tăcere, ci și la relația în sine, la modul în care facem posibilă întâlnirea cu un altul și, în aceeași măsură, cu opera de artă. Isabelle Raviolo afirma că tăcerea reprezintă „matricea întregii creații artistice și condiția apariției sale în lume“.

Pentru „a auzi“ tăcerea (semnificativă) a celuilalt, e nevoie să practicăm și propria tăcere. Este ceea ce aduce în prim-plan ideea de libertate – orice libertate se încheie acolo unde începe libertatea celuilalt. În acest fel, îi sunt alocate tăcerii

sarcini ale eticii. Însă, prin multitudinea de sensuri pe care rostirea o propune, tăcerea se ascunde, așa cum considera și Merleau-Ponty, printre cuvinte, transgresând adeseori intenția primă a locutorului, cea a *relației* fundamentale cu celălalt (la care ne face atenți Martin Buber în *Eu și Tu*), și nu în mod necesar a comunicării unui ceva obiectiv. Ea trimite la o esență care nu are nimic în comun cu ceea ce poate fi exprimat. Eliberându-se de orice constrângeri, tăcerea se alătură unui inutil al vieții fără de care existența ar fi lipsită de noimă. Despre ea ne vorbește și Max Picard: „tăcerea e mai de ajutor și mai binefăcătoare decât tot ce e util. Ea, cea fără rost, se plasează lângă ceea ce e prea cu rost, apare deodată lângă aceasta, sperie prin lipsa ei de rost, întrerupe cursul a ceea ce e prea cu rost. Ea întărește intangibilul din lucruri, micșorează daunele aduse lucrurilor de exploatarea lor, face ca lucrurile să fie iarăși întregi, readucându-le din lumea dezagregantă a utilității în lumea existenței depline. Ea le dă lucrurilor ceva din sfânta inutilitate, fiindcă asta e tăcerea: sfântă inutilitate“.

În teatru, tăcerea este cumulativă: ea face posibil mesajul și – fără a avea intenția unei „producții de adevăr“ – încapsulează multitudinea de „conținuturi“, făcând loc echivocului și asociind antinomii pe care cuvântul (sau fraza) nu are posibilitatea să le transmită. Discursul tăcerii, ne spune Martin Heidegger în *Ființă și timp*, nu trebuie asociat muțeniei și nici rostirii celui care nu are nimic de spus, ci discreției: „Numai în adevăratul discurs e cu putință tăcerea autentică. Pentru ca să poată să tacă, *Dasein*-ul trebuie să aibă ceva de spus, adică trebuie să dispună de o stare de deschidere autentică și bogată de sine însuși“. Ca urmare, vorbirea și tăcerea sunt inseparabile. Însă cea din urmă – fiind condiția imanenței rostirii – se înobilează cu sensuri multiple, rezistând oricărei încercări de a fi prinsă într-o ultimă definiție.

În teatru, ca și în iubire (pentru a-l parafraza pe Max Picard), avem de-a face mai mult cu tăcerea decât cu teatrul. Și asta pentru că tăcerea există încă înainte de ridicarea cortinei, pentru că se insinuează în toate replicile și scenele reprezentației, pentru că domină așteptările, nesiguranța, teama și dorințele personajelor și ale spectatorilor, pentru

că lasă în urmă amintirea unui spectacol și atâtea semne ce se cer a fi descifrate. Dobândind o valoare ontologică, putem vorbi – parafrazându-l pe Jean-Jacques Rousseau – de manifestarea unui consimțământ interior cu privire la ceea ce se tace prin chiar indicibilul expresiei teatrale. Având atributele unui limbaj, tăcerea se înscrie într-un timp care refuză spațializarea, restrângerea la un interval, alăturându-se unui „loc“ al indeterminării, transgresând limitele: „Dacă timpul se pierde cu totul în tăcere, în veșnicie, nu mai poate exista altceva decât marea uitare și iertare, fiindcă veșnicia e întreșesută cu marea tăcere din timp, în care cade și apoi se pierde tot ce se întâmplă“ (Max Picard). Tăcerea doar amână instaurarea dramei în viața personajelor (și, tot astfel, în cea a spectatorilor), dând evenimentului pus în scenă o sporită dimensiune spectaculară, un efect de teatralitate pe care, altminteri, *limbajul* ar fi putut să îl piardă. Pe scenă, trecând dincolo de estetic și interogând din perspectivă etică faptele, tăcerea face loc judecății tuturor (a personajelor și a spectatorilor), într-o „agora“ a mărturisirii depline și a înțelegerii nedisimulate a faptelor. Posibila salvare sau, altminteri, pedeapsa acestora este lăsată pentru un alt timp și pentru un alt loc...