

LIMBAJUL TĂCERII (I)

Adriana Boantă

DOI 10.46522/CT.2023.01.10

Abstract

The language of silence (I)

The study aims to analyse one of the most subtle and, at the same time, most challenging dimensions of communication in art: silence. The role of silence in the process of artistic communication and its different meanings in relation to other means of expression are the subject of numerous theoretical research and philosophical reflections.

Keywords:

sound, silence, art, performance, experiment.

Studiul nostru își propune să analizeze una dintre cele mai subtile și, în același timp, cele mai provocatoare dimensiuni ale comunicării în artă: tăcerea. Rolul pe care îl are tăcerea în procesul comunicării artistice și diferitele ei semnificații în relația cu celelalte mijloace de expresie constituie obiectul numeroaselor cercetări teoretice și reflecții filosofice. Expresie a unui gând neformulat sau încă nerostit, tăcerea devine refugiul necesar într-un prezent dominat de ceea ce David Le Breton numește „saturația vorbirii”. „Cuvântul, pe care multitudinea mijloacelor de comunicare pretinde că-l eliberează, devine neimportant din pricina abundenței de limbaj în care se pierde”¹. Cu toate



1. David Le Breton, *Despre tăcere*, traducere de Constantin Zaharia, București, Editura ALL Educațional, 2001, p. 14.

acestea, conținutul gândirii, externalizarea lui prin cuvânt și verbalizare excesivă nu se opun tăcerii. Și, din perspectiva artisticului, raportul dialectic dintre cuvânt și tăcere este generat de mecanismul complementarității. După cum nu există cuvânt fără tăcere, tot astfel, nu există nici tăcere fără cuvânt: „[a]tunci când vorbești creezi o imagine. Și când taci, atitudinea acelei clipe creează, de asemenea, o imagine”², remarca Marcel Marceau. Diversitatea, complexitatea și, totodată, ambiguitatea formelor și sensurilor pe care le dezvoltă tăcerea fac aproape imposibilă orice încercare de cuprindere exhaustivă a întregii game de sensuri într-o definiție capabilă de a-i explica, interpreta și reda întru totul înțelesurile. În *L'expérience intérieure*, Georges Bataille amintește natura „alunecoasă” a cuvântului „tăcere”. Dintre toate cuvintele, tăcerea reprezintă, potrivit filosofului francez, un exercițiu cu nebănuite fețe, fiind, în același timp, pervers și poetic³. Chiar dacă „tăcerea nu înseamnă în sine nimic, subliniază Le Breton, ambiguitatea o transformă într-o unealtă multifuncțională în viața de zi cu zi”⁴. „Începem cu tăcerea, deoarece cuvântul își uită, de cele mai multe ori, rădăcinile din care se trage”⁵. În iureșul asurzitor întreținut de inflația de cuvinte proliferată de mecanismul discursului mass-media, tăcerea se impune ca unicul mijloc potrivit să transmită ceea ce cuvântul este incapabil să exprime. Totodată, tăcerea poate fi percepută ca un mod delimitare între ceea ce este necesar și superfluu într-o conversație. Potrivit lui Suzuki, limbajul pe care îl folosim cu toții ca mijloc de comunicare servește la exprimarea stărilor sufletești, atitudinilor interioare, însă nu și a ideilor. Așadar, „limbajul devine deci cu desăvârșire incompreensibil atunci când căutăm sensuri în vorbele maeștrilor, crezând



2. Apud Ada-Maria Ichim, „Aleksandar Ivanovski: Metoda îi ajută să fie conștienți de ceea ce se întâmplă pe scenă”, în *Teatrul azi*, nr. 3-4, 2019, p. 103.

3. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Éditions Galimard, 1986.

4. David Le Breton, *Despre tăcere*, ed. cit., p. 22.

5. Jacques Lecoq, *Corpul poetic. O pedagogie a creației teatrale*, Oradea, Editura ArtSpect, 2009, p. 41.

că aceste vorbe acoperă idei. Sensul nu trebuie căutat în expresie, ci în noi înșine, în propriul nostru spirit, deschis față de aceeași experiență⁶.

Cuvintele sunt vectorii care ne permit să transmitem și să înțelegem lumea în complexitatea ei, să comunicăm, chiar dacă „puterea“ lor este limitată și, totodată, condiționată de gradul de înțelegere a componentelor de sens sau a trăsăturilor semantice. Semnificația unui cuvânt depinde de cunoașterea de către auditor a trăsăturilor lui semantice. Evoluția semantică, expansiunea sau, dimpotrivă, restrângerea sau degradarea sensului unui cuvânt relevă volatilitatea implicită a semnificației.

Sensul, spune Le Breton, „poate fi pus în valoare de tăcere, dar și reciproca este valabilă“. Tăcerea marchează limita fragilă între prezență și absență și evocă ceea ce cuvântul nu poate să transmită, căci „semnificația unui cuvânt nu este niciodată absolută⁷. Ea devine o modalitate de a crea sens, acolo unde cuvântul rămâne claustrat în limitele sale semantice și poate denatura mesajul expus. Astfel, prin tăcere se poate rezolva această carență de comunicare instaurată de cuvânt.

În discursul scenic, atât cuvântul, cât și tăcerea sunt necesare, ca fețele aceleiași monede. Ele au valoare egală în economia comunicării artistice. Relația instaurată între tăcere și cuvânt este mai degrabă de reciprocitate, decât una de antinomie. „Cuvântul se naște din tăcere într-un mod atât de firesc și de puțin surprinzător, încât parcă nu ar fi decât tăcerea răsturnată, reversul tăcerii [...] cuvântul este reversul tăcerii, așa cum tăcerea este reversul cuvântului⁸. Amprenta sonoră a unui cuvânt implică în mod invariabil și partea lui de tăcere, care în funcție de context, circumstanțele enunțării și dozaj (intensitate, frecvență) este mai mult sau mai puțin perceptibil. Potrivit filosofului elvețian Max Picard, ceea ce este substanțial, „ontica lucrurilor este întărită de tăcere [...].



6. Daisetz Teitaro Suzuki, *Introducere în budismul Zen*, traducerea de Neculai Amălinei, Iași, Editura Polirom, 2015, pp. 120-121.

7. David Le Breton, *Despre tăcere*, ed. cit., p. 19.

8. Max Picard, *Lumea tăcerii*, traducerea Ioan Mihnea, Cluj-Florești, Editura Limes, 2019, p. 23.

Ființa și tăcerea aparțin una alteia. Apariția tăcerii este deci manifestarea a ceea ce este imuabil, nu a ceea ce este tranzitoriu, chiar dacă vorbirea descrie devenirea⁹. În procesele de comunicare cotidiene, orientate pe respectarea schemei culturale, dar și în cele extracotidiene (teatrale), modul în care este „gestionată” tăcerea „vorbește” despre gradul de „competență în comunicare”¹⁰. Meyerhold afirmă că „esența relațiilor interumane este determinată de gesturi, poziții, priviri și tăcere. Cuvintele singure nu pot spune totul”¹¹. În societățile africane¹², cuvântul poate să ucidă, iar în acest context tăcerea intervine ca un mijloc de protecție, o garanție a securității comunității. Împingând comparația până la paradox, etnologul Dominique Zahan subliniază, în studiul *Dialectica verbului la bambari*, faptul că la această populație „cuvântul» demn de venerație este «tăcerea»”¹³. Rabain subliniază că „regulile tăcerii sunt la fel de importante precum cele ale discursului”¹⁴.

Tăcerea capătă accente virulente, extreme și devine un strigăt mut, o formă de rebeliune atunci când cineva, în mod deliberat, se refugiază în mutism, pentru a exprima un refuz categoric, rezistența față de cineva ori față de o stare de fapt. Tăcerea este singura forță posibilă pentru a răsturna raportul de forțe existent. Dar și unicul mijloc capabil să semnaleze existența unui dezechilibru (moral, social, politic). Potrivit lui Louis Massignon, fondator al islamologiei franceze, triburile de nomazi



9. *Ibidem*, p. 31.

10. Hymes Dell, *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1974, p. 42.

11. Eugenio Barba, Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, London, Routledge, 2006, p. 174.

12. Cu precădere în cazul populației bambara, un grup etnic originar din vestul Africii, asociat cu Imperiul Bambara, a a cărui istorie este relatată de poemul epic *Sunjata*. Epopeea este de obicei interpretată în două moduri: unul este destinat predării sau repetiției, iar celălalt, având caracter oficial, are menirea să transmită informațiile publicului larg, sub formă de unui spectacol.

13. Dominique Zahan, *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, Éditions Mouton, 1973, p. 150.

14. *Apud* David Le Breton, *Despre tăcere*, ed. cit., p. 77.

marāziq din Qibilī, sudul Tunisiei, au o convenție a tăcerii conform căreia „cel care tace refuză, iar cel care tace consimte”¹⁵.

În piesa într-un act, *Cea mai puternică* (1889), August Strindberg folosește tăcerea pentru a crea tensiune dramatică. Transformată în strategie de apărare, de eschivă și neutralizare a oricărui sentiment de vinovăție, tăcerea este declanșatorul unui adevărat rechizitoriu moral, condus de Doamna X. Duelul psihologic (acuzare-apărare), purtat de cele două personaje feminine, Doamna X și Domnișoara Y, este câștigat de cea care, în mod fățiș, rămâne „rece și impasibilă”, cufundată în mutism. Tăcând ostentativ, atunci când situația impune participarea activă la dialog, ea generează o stare de tensiune și nesiguranță, greu de gestionat de Doamna X. Tăcerea devine, astfel, un mijloc de opunere a rezistenței, prin care Domnișoara Y își manifestă poziția de autoritate, inversând raportul de forțe. În lipsa cuvintelor, singura modalitate de comunicare a domnișoarei Y se produce prin răs și microgesturi, care exprimă disprețul, ironia. Aparenta liniște afișată cu ostentație trimite la o atitudine personală, ce nu ține de disciplina interioară, de stăpânire de sine, ci de un simplu joc de rol. „DOAMNA X: Nu! Nu vorbi! Nu e nevoie să spui nicio vorbă! Acum înțeleg totul!” Dar „nu există vorbe fără răspuns chiar dacă reacția constă doar în tăcere, cu condiția ca cineva să fie de față”¹⁶. Acesta interconținere (cuvânt-tăcere), dublată de validarea prin intermediul unui „martor”, ne trimite la Peter Brook, la condițiile necesare enunțate de el în *Spațiul gol* pentru ca acea „cortină” a tăcerii să se ridice, iar teatrul să poată să înceapă: „Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp altcineva îl privește, și asta e tot ce trebuie ca actul teatral să înceapă”¹⁷.



15. *Ibidem*, p. 82.

16. Jacques Lacan, *apud*. David Le Breton, *Despre tăcere*, traducerea Constantin Zaharia, București, Editura ALL Educațional, 2001, p. 140.

17. Peter Brook, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefața de George Banu, București, Editura Unitext, 1997, p. 17.

Dornică de revanșă, Doamna X urmărește să afle adevăratul motiv din spatele tăcerii: „Și de ce ești întotdeauna tăcută? Înainte credeam că ăsta e un semn de tărie, dar poate că o faci numai pentru că nu ai nimic de spus! Poate că taci din lipsa de gânduri!”. Disimetria relației celor două „prietene” se exprimă poate cel mai bine prin acest „dialog” al tăcerii perfectat ani la rând. Stranietate relației lor, marcată de temeri, rivalități, umilințe, suspiciuni, gelozie și gânduri nerostite, „care au zăcut în suflet ca mătasea în cocon” (Doamna X), atinge cote paroxistice, generând o ultimă confruntare, care o va decide pe „cea mai puternică”. Revanșa asupra tăcerii se produce la final, când Doamna X, eliberată prin confesiune, cu reproșurile împrăștiate pe masă și resentimentele risipite, ca niște pantofi vechi, desperecheați, înțelege adevărata sa putere: familia.

La Strindberg, tăcerea și cuvântul alternează și participă activ, în procesul de revelare a sensului; întrețin ritmul, dinamica și suplețea dialogului dramatic. De altfel, nici nu ne-am putem imagina un teatru în care să existe doar cuvântul. Dar există un spectacol al tăcerii, capabil să umple spațiul gol, să îi confere sens.

În 1960, aflat în detenție, la Jilava, în uniforma sordidă de pușcăriaș, cu bocanci fără șireturi, zeghe vărgată, bonetă pe cap, veston fără nasturi, pantaloni prea scurți, care stau gata să cadă, pândit de primejdia delațiunii, Nicolae Steinhardt așteaptă în tăcere (în secret) convertirea la creștinism. Dincolo de funcția lui primă, de camuflare a unui conținut, secretul este creator de complicitate și solidaritate umană, dar și de alteritate. El deschide ușa unor universuri cu reguli proprii, o altă lume, cu reguli proprii, care coexistă cu cea vizibilă¹⁸, remarca Georg Simmel. În acest context, convertirea pare o bizară punere în scenă, unde „repetiția de regie, repetiția generală și premiera par să se confunde într-un



18. Georg Simmel, *Despre secret și societatea secretă*, traducere din limba germane și note de Cristian Cercel, București, Editura ART, 2008, p. 42.

singur spectacol kafkian¹⁹. Locul „acțiunii“, un fel de „azil de noapte geometric amplificat“²⁰, suprarealist în configurarea și manifestarea sa, îi amintește de Bruegel și Chagall. Chiar și așa, după Securitate, închisoarea „e un liman, o oază, un rai“²¹, remarcă Steinhardt. Notația minuțioasă, de tip „naturalist“, cu tușe expresioniste, descrie un univers tulburător, ostil, unde „totul poate fi terfelit“. Un loc al angoasei și al deznădejdiei, ce amintește de Munch. „Aruncat într-o bombă de proporții uriașe, mă izbește o duhoare de necrezut. E o aglomerație de neconceput, abia te poți mișca, gălăgia e formidabilă, deși se vorbește numai în șoapte, cel puțin teoretic“²². În acest spațiu sinistru, cu aspect de iarmaroc ticsit, cuprins de un „dublu și contradictoriu simțământ de pustietate și aglomerație“²³, tăcerea îmbracă o multitudine forme și capătă o varietate de sensuri: eschivare, rezistență, frică, durere, deznădejde, neputință, resemnare, renunțare, nebulie, refugiu, meditație, mister.

Tăcerea poate fi expresia unei înțelegeri protejate de un secret. În regim de detenție, păstrarea secretului e un barometru al solidarității morale între oameni. În complicitate ecumenică cu părintele Mina Dobzeu, călugăr ortodox și alți doi cu alți deținuți²⁴, Steinhardt trăiește prin legământul tăcerii, miracolul (re)nașterii spirituale: taina botezului. „Pustiită de zarvă și forfotă, camera (nr. 18. n.m.) ia un aspect și mai ciudat, ca o scenă goală în care grămezile de recuzite își găsesc sălașul la nimereală. Dar, mai ales, deosebirea sonoră față de camera plină este atât de izbitoare, încât am impresia



19. Nicolae Steinhardt, *Opere. Jurnalul fericirii*, ediție îngrijită, studiu introductiv, repere bibliografice și indice de Virgil Bulat, note de Virgil Bulat și Virgil Ciomoș, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 66.

20. *Ibidem*, p. 77.

21. *Ibidem*, p. 57.

22. *Ibidem*, p. 79.

23. *Ibidem*, p. 77.

24. Nașul de botez i-a fost Emanuel Vidrașcu, fost șef de cabinet al mareșalului Ion Antonescu, iar ca martor a fost desemnat Alexandru Paleologu, împreună cu doi preoți romano-catolici, doi preoți uniți și unul protestant.

unei tăceri absolute – tăcerea devine, vorba lui Cervantes, un spectacol – și mă pot liniști, reculege nițel²⁵. Retragerea în sine însuși și regăsirea de sine în spațiul opriment al temniței se fac prin disciplina tăcerii „Cu cât sapi mai adânc în tine însuși – mărturisește Kafka în *Jurnalul* său –, cu atât sporește tăcerea; devii din ce în ce mai puțin neliniștit și tăcerea e tot mai mare²⁶. Recluziunea, „*catharsis*-ul prin tăcere“ (Kierkegaard) și refugiul în credință îi oferă protecție, îi ordonează spiritul. În acest context, tăcerea (*isihia*) devine, în chip vădit, starea necesară trăirii mistice și a întâlnirii cu divinitatea.

În *Acte fără cuvinte* (1956)²⁷, dramaturgul irlandez Samuel Beckett va renunța complet la cuvântul rostit (dialog), locul acestuia fiind luat de acțiunea dictată de indicațiile scenice. La fel ca la Strindberg, personajele nu sunt definite de un nume sau de biografie, ci sunt dominate de un singur sentiment, distingându-se prin acțiuni cu valoare de gest. A este încet și neîndemânatic, iar B sprinten, rapid, precis. Acțiunile lor sunt legate de un gest cotidian banal. A mușcă dintr-un morcov și înghite o pastilă, iar B se spală pe mâini, se uită la ceas etc. Alteori, gestul-acțiune are semnificație ritualică, simbolică (semnul crucii). Existența lor nu este decât o înlănțuire de gesturi sociale stereotipice. Dramaturgia absurdului, în care nicio acțiune nu este explicit redată în mod verist, ilustrativ, face ca trăirile personajelor să fie exprimate prin pauze angoasante și tăceri sufocante, a căror consistență, aproape palpabilă, umple spațiul cu o tensiune sfâșietoare. „Mi-am dat eu însumi seama de sfârșitul cuvântului în teatru, și încă de multă vreme folosesc obiecte: scaune, cești, ciuperci, mobile etc. Cred că piesa cea mai tăcută pe care am scris-o este *Noul locatar*, în care doar obiectele mai fac câte ceva, precum mesele pentru spiritism care s-ar mișca, ascultând de ultima proiecție a energiei nervoase extraconștiente²⁸.



25. *Ibidem*, p. 167.

26. Franz Kafka, *Jurnal*, ediția a III-a, traducere din limba germană și note de Radu Gabriel Pârvu, București, Editura Pandora, 2021, p. 443.

27. 3 aprilie 1957, premiera la Royal Court Theatre, Londra.

28. Eugène Ionesco, *Teatru VI. Noul locatar, Rinocerii*, ediția a II-a revăzută, traducere și note de Vlad Russo și Vlad Zograf, București, Editura Humanitas, 2017, p. 176.

În *Strigăte și șoapte* (1972), regizorul Ingmar Bergman creează un moment, aparent lipsit de însemnătate, dar răvășitor prin profunzimea sa: reîntoarce acasă, cele două surori, Karin (Ingrid Thulin) și Maria (Liv Ullmann), își veghează sora muribundă. Tăcerea, durerea (fizică și psihică), așteptarea devin „motoarele“ acțiunii. În camera suferinței, stacojie ca o rană sângerândă, spațiul este „mobilat“ de tăceri apăsătoare și strigăte răvășitoare, iar obiectele capătă valoare simbolică. Roșul saturat al pereților – ce amintește de *Camera roșie* (1908) și *Atelierul roșu* (1911) ale pictorului Henri Matisse –, devine expresia suferinței, iar albul veșmintelor femeilor exprimă vidului interior, abandonul și moartea (giulgiu). Despre roșu, Aristotel spune că este situat la jumătatea distanței dintre alb și negru, dar că se potrivește mai mult cu albul. Bergman mărturisește că toate filmele sale, „pot fi gândite în alb-negru, excepție făcând *Șoapte și strigăte*. Întotdeauna pentru mine culoarea roșu a însemnat interiorul sufletului”²⁹. Spațiul este epurat de artificiu inutil și de aglomerări de obiecte. Planurile sunt clare, culoarea e violentă și strigă, ca într-un tablou fauvist. Sub apăsarea sufocantă a tăcerii, timpul se scurge implacabil, fără fisură. O pendulă bate obsedant, marcând ultimele clipe din viața chinuită de boală a surorii mai mari, Agnes (Harriet Andersson), și ne aduce aminte de efemeritatea vieții și fragilitate clipei: „E ceasul... când clipele-și desfac în noapte hora,/ Și când, zdrobite-n carte, ne vorbesc/ Tăcerile, tăcerile [...] / Și sufletul e simplu și e mare,/ Iar vorbele, la margine de drum/ Tăcând așteaptă semnul de plecare”³⁰.

Dominate de egoism, frustrări, incapabile să ierte, cele trei își cultivă suferința cu o plăcere aproape morbidă. Dar suferința nu doar le-a adus împreună, ci le și apropie. Aflate în imposibilitatea de a comunica, ele caută să conecteze prin tăceri, mângâieri și mici gesturi de afecțiune, care le umanizează. În acest scurt episod, cuvintele sunt înlocuite de



29. Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu, *Cinema... un secol și ceva*, București, Editura Curtea Veche, 2002, p. 63.

30. Radu Stanca, *Ceas de taină*, în *111 cele mai frumoase poezii – Radu Stanca*, București, Editura Nemira, 2016, p. 98.

gesturi și potențate de sonoritățile grave de violoncel pe acordurile muzicii lui Bach. Același registru sonor interiorizat întâlnim și în pelicula *Tăcerea* (1963). Aici, muzica lui Bach devine unicul limbaj coerent, într-un oraș ostil, dominat de angoasă, în care comunicarea este nulă. Cele două protagoniste, surorile Anna (Gunnel Lindblom) și Esther (Ingrid Thulin), împreună cu micuțul Johan (Jorgen Lindstrom) ajung accidental și sunt cazate într-un hotel straniu, ai cărui unici oaspeți sunt o trupă de pitici.

Muzica potențează sentimentul de însingurare, iar tăcerea, marca incontestabilă a universului bergmanian, înghite totul. La Bergman, tăcerea este mistuitoare, puternică, tulbură, consumă, își exhibă forța de expresie. Discursul filmic este concentrat pe imagini epurate de detalii de prisos, în care cuvântul apare rar, iar tăcerea „vorbește“. Pe acest fundal, cuvântul (rostit sau scris) apare rar sau este neinteligibil, lăsând loc tăcerii să inunde spațiul. Eliberarea dialogului de artificial inutil este dublată de controlul judicios al compoziției cadrului, la fel de meticolos și riguros, precum la Carl Theodor Dreyer, Serghei Eisenstein, Fritz Lang și Alfred Hitchcock. În filmele lui Bergman, „nu dai peste niciun trecător, atenția nu îți este sustrasă de prezența unui obiect inutil din decor, nici de vreo pasăre din grădină. Nu există nimic pe pânza albă decât ceea ce Bergman a vrut să pună acolo“³¹, remarca Truffaut. Particularitățile stilistice ale cineaștilor amintiți își găsesc ca punct unificator caracterul analitic, minuțios al construcției cadrelor, dinamica întreținută de dialogul planului general cu gros-planul, dramatismul chipului, sculptat de clarobscur, dar și în accentul pus pe psihologia personajului, cu întreaga dialectică a devenirii ei. La fel ca în filmul mut, în cinematografia lui Bergman privirea are rolul de a suplini lipsa dialogului. „Tăioasă, insultătoare, disperată, inconfortabilă, neliniștită, tandră, [...] pentru mine – mărturisește Dan Pița într-un interviu –, filmul este Omul de pe stradă, e Gestul, e Strigătul, e Șoapta,



31. François Truffaut, „The Lesson of Ingmar Bergman”, în *Take One*, Unicorn Publishing Corp., vol. 3, nr. 10, martie-aprilie, 1972, p. 40.

e Tandrețea, e Mângâierea sau Pumnul în stomac. E lumea fantastică a subconștientului³². La fel, pentru teoreticianul Rudolf Arnheim, limbajul cinematografic ideal era cel al filmului mut, creat dintr-un „sistem de simboluri la fel de convenționale ca acelea care compun limbajul verbal, doar că mai sugestiv³³”.

În 1952, controversatul compozitor american John Cage scrie *4'33*, probabil, cea mai experimentală piesă muzicală. Cele trei părți ale compoziției, gândite „pentru orice instrument sau oricare combinație de instrumente“, nedefinite precis de compozitor, sunt marcate de tăcere. Singura indicație clară pe care o primește interpretul este *Tacet* (I, II, II). În varianta sa concertistică, producerea sunetului este amânată, suspendată între gestul mimat și tăcere. Astfel, muzica se construiește mental din materia sunetelor reziduale, provenite din mediul ambiental (tuse, respirație, foșnet), pe care cei aflați în sală sunt obligați să îl asculte. Astfel, Cage urmărește extinderea obișnuințelor de receptare, depășirea limitelor restrictive impuse de înțelegerea și transmiterea sunetului „absolut“, „acordarea“ auzului la o altfel de sensibilitate artistică și angajarea spectatorului într-o participare activă.

Premiera „piesei tăcute“ susținută de pianistul american David Tudor, în vara anului 1952, la Maverick Concert Hall, Woodstock, New York, ca parte a unui recital de muzică de pian contemporan, a scandalizat publicul și critica de specialitate, obișnuit cu organizarea matematică a materiei sonore (melodie, ritm, armonie) și cu reguli clare, privitoare la „știința sunetului“. Timp de patru minute și treizeci și trei de secunde, pianistul marchează cu emfază începutul piesei, închizând cu un gest teatral capacul claviaturii. La puțin timp, îl (re)deschise, marcând astfel, sfârșitul primei mișcări (părți). Procesul se repetă pentru fiecare dintre celelalte două părți ale compoziției. După premieră, Cage explică: „Nu au înțeles nimic. Nu există liniște. Ceea ce credeau că este liniște, pentru



32. Dan Pița, *Confesiuni cinematografice*, București, Editura Fundației PRO, 2005, p. 54.

33. Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1976, p. 143.

că nu știau să asculte, era de fapt, un plin de zgomote produse accidental. Puteai auzi șuieratul vântului de afară, în timpul primei părți. În timpul celei de-a doua părți, picături de ploaie mângâiau acoperișul clădirii. Iar în timpul celei de-a treia părți, ei înșiși produceau tot felul de sunete interesante în timp ce vorbeau între ei sau se grăbeau să părăsească sală³⁴.

Ludic și, în același timp, revoluționar, decojind straturile superficiale ale înțelegerii lumii, Cage încearcă să (re)stabilească un echilibru pierdut, (re)compunând-o. Însă nu atât tăcerea, absența sunetului, a contrariat, provocând un sentiment pregnant de perplexitate, cât renunțarea la orice efort de semnificare, lipsa oricărei intenții de organizare a materiei sonore într-o unitate coerentă. Aici, limbajul muzical este înlocuit de cel mimico-gestual. Gestul capătă valențe teatrale, se naște organic, condiționat de celelalte mijloace de expresie, căci, spune Artaud „pe lângă cultura prin cuvinte (sunete), mai există și cultura prin gesturi. În lume, există alte limbaje, pe lângă limbajul nostru occidental care a optat pentru despușierea, pentru secătuirea ideilor, și în care ideile ne sunt prezentate în stare inertă, fără a pune în funcție, în trecere, un întreg sistem de analogii naturale ca în limbajele orientale³⁵.

Pentru Marina Abramović, tăcerea este o formă de libertate absolută. Relația artistei performative cu tăcerea este una de codependență. „Artistul trebuie să înțeleagă tăcerea [...] să creeze un spațiu de liniște în lucrările sale. Tăcerea e ca o liniște în mijlocul unui ocean turbulent [...] Artistul trebuie să petreacă perioade îndelungate privind linia orizontului, întâlnirea dintre ocean și cer. Artistul trebuie să petreacă perioade îndelungate privind cerul noaptea³⁶. Încă de la începutul



34. Richard Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, ed. a II-a, New York, Routledge, 2003, p.62.

35. Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său. Teatrul cruzimii (Primul manifest)*, traducerea Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfața și selecția textelor Ion Vartic, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, pp. 86-87.

36. Marina Abramović, „An Artist’s Life Manifesto”, în *Walk Through Walls: A Memoir*, ed. I, New York, Crown Archetype Publishing Group, 2016, p. 344.

anilor '70, Marina Abramović, cea care a transgresat limitele perceptibile ale corpului și ale minții, explorând relația complexă dintre artist și public, prin intermediul *performance*-urilor, continuă să provoace participanții din punct de vedere emoțional, intelectual și fizic. Dar, așa cum a afirmat mereu, „odată ce intri în spațiul *performance*-ului, trebuie să accepți că orice se întâmplă“. Încă de la început, Abramović a înțeles că ar putea face artă cu orice și „că cel mai important (lucru) este conceptul“, mărturisește artista. „Acesta a fost începutul artei mele performative. Iar din momentul în care mi-am pus pentru prima dată corpul în fața unui public, am înțeles: aceasta este mediul meu de exprimare“³⁷.

În 2010, în cadrul *performance*-ului *The Artist is Present*, Abramović i-a invitat pe cei prezenți în public să se angajeze într-o privire reciprocă. Pe rând, vizitatorii prezenți în atrium, oameni de rând și personalități publice, se așază la masă cu ea și în tăcere se privesc în ochi. Regulile erau simple: cel care se așeza la masa alături de *performer* putea să rămână oricât dorea. Unicul contact permis era cel vizual. Fluxul energetic vizual trebuia să rămână neîntrerupt. „Am simțit că înțeleg starea psihică în care a pictat Van Gogh lumina aerului [...] Am înțeles foarte devreme un lucru extraordinar: fiecare persoană care se așeza în fața mea lăsa o amprentă energetică. Oamenii plecau, energia rămânea“³⁸. Sute de mii de oameni au participat la *performance*-ul Marinei Abramović, organizat în cadrul Muzeul de Artă Modernă din New York (MoMA), șaptezeci de mii doar în ultima zi. Au așteptat în liniște șansa unui moment de tăcere (din cele 736 de ore, atât cât a însumat temporal întregul experiment), în prezența Marinei Abramović. În cele trei luni, timp de opt ore pe zi, ea a întâlnit tăcerea în privirea a 1500 de străini, portretizați de fotografii Marco Anelli. „Mereu mi-am imaginat arta ca pe ceva exprimat prin intermediul anumitor instrumente: pictură, sculptură, fotografie, scris, film, muzică, arhitectură. Și *performance*,



37. *Ibidem*, p. 90.

38. *Ibidem*, p. 344.

desigur. Dar acest *performance* (*The Artist is Present* – n. m.) a depășit limitele artei. A fost viață³⁹.

Dintre toate tăcerile, remarcă Constantin Noica, marele „Brâncuși a ales-o pe cea adâncă, mai grăitoare dintre toate, tăcerea omului și a sculptat-o. «A tăcea-tăcere», ce lung infinitiv! Vreo mie și ceva de ani se făcuse el neauzit în lumea din care avea să se desprindă, cu stâlpi de pridvoare și cu verbe, Brâncuși! Dar din tăcerea aceasta el avea să facă un monument universal⁴⁰. Viața, moartea, materia, absolut totul „se scurge în vasul tăcerii“, remarca Brâncuși. „Acțiunile noastre, la fel ca orice act al existenței pământești, tot ceea ce este viu, se prăvălește în acest mut și imens vas. Tăcerea, a cărei efigie ne relevă noțiuni duale: Timpul și Eternitatea⁴¹. În *Reflexions sur le théâtre*, Jean-Louis Barrault a relatat, cum, neavând locuință, adesea dormea în teatru, pe scenă. Odată, în teatrul pustiu, culcat în patul „magnificului“ Volpone, a avut noaptea, o revelație: o sală de spectacol „plină de foșnetele unui public inexistent, o liniște asemenea unui geamăt⁴².

În teatru, convenția teatrală proclamă actorul drept unicul rostitor al cuvântului, în timpul desfășurării spectacolului. Nimic din exterior nu are voie să tulbure ordinea lucrurilor. Cea mai mică intervenție sonoră poate perturba echilibrul fragil al tăcerii și să rupă magia iluziei, acel moment în care „conștiința critică a spectatorului se abolește în efuziunea sentimentului⁴³, remarca Anne Ubersfeld. Pe scenă, cuvântul se proiectează pe fundalul tăcerii, iar tăcerea se vizualizează într-o „catedrală de sensuri⁴⁴, remarcă Antoine Vitez. În



39. *Ibidem*, p. 356.

40. Constantin Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 75.

41. Constantin Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, București, Editura Scrisul Românesc, 1980, p. 170.

42. Jean-Louis Barrault, *Sunt om de teatru*, traducerea de Modest Morariu, prefața Lucian Giurchescu, București, Editura Meridiane, 1965, p. 56.

43. Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducerea de Georgeta Loghin, Editura Iași, Institutul European, 1999, p. 45.

44. *Apud* Alexa Visarion, *Cealaltă scenă*, București, Editura Ideea Europeană, 2022, p. 146.

Note și contra-note Ionesco afirmă: „totul este limbaj în teatru: cuvintele, gesturile, obiectele, acțiunea însăși, căci totul servește exprimării, semnificării. Totul nu este decât limbaj”⁴⁵.

Bibliografie

- ABRAMOVIĆ, Marina, „An Artist’s Life Manifesto”, în *Walk Through Walls: A Memoir*, ed. I, New York, Crown Archetype Publishing Group, 2016.
- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său, Teatrul cruzimii (Primul manifest)*, traducerea Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfața și selecția textelor Ion Vartic, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997.
- BARRAULT, Jean-Louis, *Sunt om de teatru*, traducere de Modest Morariu, prefață de Lucian Giurchescu, București, Editura Meridiane, 1965.
- BATAILLE, Georges, *L’expérience intérieure*, Paris, Éditions Galimard, 1986.
- DUDLEY, Andrew, *The Major Film Theories. An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1976.
- HYMES, Dell, *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1974.
- IONESCO, Eugène, *Note și contra-note*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992.
- IONESCO, Eugène, *Teatru VI. Noul locatar, Rinocerii*, ediția a II-a revăzută, traducere și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, București, Editura Humanitas, 2017.
- KAFKA, Franz, *Jurnal*, ediția a III-a, traducere din limba germană și note de Radu Gabriel Pârnu, București, Editura Pandora M, 2021.
- KOSTELANETZ, Richard, *Conversing with John Cage*, ed. a II-a, New York, Routledge, 2003.
- LE BRETON, David, *Despre tăcere*, traducere de Constantin Zaharia, București, Editura ALL Educațional, 2001.
- LECOQ, Jacques, *Corpul poetic. O pedagogie a creației teatrale*, Oradea, Editura ArtSpect, 2009.
- MARCEAU, Marcel, *The Story of Bip*, New York, Harper & Row, 1976.



45. Eugène Ionesco, *Note și contra-note*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992, p. 151.

- NOICA, Constantin, *Creație și frumos în rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1973.
- PIȚA, Dan, *Confesiuni cinematografice*, București, Editura Fundației PRO, 2005.
- STANCA, Radu, *111 cele mai frumoase poezii*, București, Editura Nemira, 2016.
- SIMMEL, Georg, *Despre secret și societatea secretă*, traducere din limba germane și note de Cristian Cercel, Colecția „Demonul teoriei”, București, Editura ART, 2008.
- STEINHARDT, Nicolae, *Opere. Jurnalul fericirii*, ediție îngrijită, studiu introductiv, repere bibliografice și indice de Virgil Bulat, note de Virgil Bulat și Virgil Ciomoș, Iași, Editura Polirom, 2008.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro, *Introducere în budismul Zen*, traducere de Neculai Amălinei, Iași, Editura Polirom, 2015.
- ȘEVTŢOVA, Maria, *Robert Wilson*, traducere de Odette Kaufman Blumenfeld și Oltița Cântec, București, Editura Cheiron, 2010.
- TRUFFAUT, François, „The Lesson of Ingmar Bergman”, în *Take One*, Unicorn Publishing Corp., vol. 3, nr. 10, martie-aprilie 1972.
- UBERSFELD, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Editura Institutul European, 1999.
- VISARION, Alexa, *Cealaltă scenă*, București, Editura Ideea Europeană, 2022.
- ZĂRNESCU, Constantin, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, București, Editura Scrisul Românesc, 1980.