

## Cuvântul rostit de actor și profesor – echilibrul dintre a ști și a transmite

**Cătălina-Elena MIHĂILĂ**

University of Arts, Târgu-Mureș

mihaila\_catalina2000@yahoo.com

### **Abstract: The Word Spoken by Actor and Teacher – Balance Between Knowing and Transmitting**

*The word spoken by the teacher, like that spoken by the dramatic artist, must sustain a balance between its form, the appearance of the word and its essence which underlies the transmission of meaning, an idea and an emotion, a word pronounced technically correct, but which manages to stir up the thinking and feeling of the receiver, a word that becomes the connecting element between the inner universe of the actor/teacher and the recipient.*

**Key words:** *spoken word, thought, emotion, instrument, speech.*

Aceeași ardoare de a schimba, de a transmite, de a deschide sau lumina noi drumuri o regăsim vie atât la actor în actul creației pe scenă, cât și la profesor în actul pedagogic de la catedră. Aceștia pot fi priviți ca exponenți, ca emițători, ce în urma unui travaliu continuu de studii, lecturi, frământări, căutări de sensuri, se decupează și vin în atenție pentru a comunica, pentru a stârni curiozități, emoții, gânduri. Nu e o premieră această comparație între actor și dascăl tocmai din această întâlnire a ființei umane cu alte ființe umane, fie public sau grup de elevi sau studenți, întâlnire care își propune o comunicare eficientă pe urma căreia să rezulte noi idei, descoperiri, începuturi, revelații. Coloratura acestei întrevederi între acești emițători este surprinsă inedit de Matei Vișniec prin ochii căruia teatrul poate fi definit ca „un om care vine în fața altui om și îi spune: sunt oglinda ta, sunt pleoapa ta, sunt amiaza ta, sunt tu” (Vișniec, 2016, 81).

Nu putem discuta despre comunicare fără să pomenim de cuvântul rostit. Acest cuvânt rostit al actorului sau al profesorului este un instrument de exteriorizare și exprimare care trebuie să transmită dincolo de vorbe, de grupări de sunete. Acest logos rostit de cei doi protagoniști reprezintă, totodată, un element de legătură între emițător și receptor, dar și un mijloc prin care trebuie să transmită ceea ce este bine cunoscut, știut, repetat. Vom radiografia procesul prin care artistul dramatic își privește și pregătește această armă esențială și vom sublinia elementele specifice ale acestui cuvânt rostit pe scenă care pot revigora și



reinventa cuvântul rostit de profesor în fața clasei de elevi sau studenți, ținând seama de faptul că atunci „Când ești privit și ascultat trebuie să ai ce oferi privirilor și auzului celor care îți fac cinstea să te privească și să te asculte” (Dima, 1982, 20).

Riscul acestei comunicări verbale este acela de a rosti fără a transmite. Tocmai acest echilibru dintre modul de rostire a cuvântului și de filtrare prin universurile lăuntrice pentru a mișca pe cel ce îl ascultă susține, de fapt, echilibrul dintre a ști, a cunoaște și a dăru, a transmite.

„Spectacolul care coboară de pe scenă și pătrunde în lume” (Ștefănescu, 2013, 13). Tot arsenalul de mijloace-arme de expresie se unesc într-un scop comun pentru a transmite, pentru a „mișca” spectatorul, teatrul tinzând spre o comunicare eficientă fie a unei povești, a unui mesaj, a unor idei, a unor întrebări, frământări sau a unor emoții. Așa cum spectatorul trebuie să treacă rampa, așa și cuvântul trebuie să-l pătrundă pe cel ce îl ascultă.

Primul efect pe care îl produce cuvântul în momentul în care se racordează cu realul este cel la nivel auditiv, forma sonoră a acestuia având obligativitatea de a produce plăcere ascultătorului. Astfel, vom defini travaliul din punct de vedere tehnic pe care trebuie să îl parcurgă fluxul de aer care se materializează în ceea ce numim grupare de sunete sau foneme, mai exact, cuvânt. Nu ne putem opri la acest nivel al cuvântul rostit care prin definiție va trimite spre o semnificație, ci vom aborda filtrarea lăuntrică de care are nevoie acesta pentru a transmite dincolo de acest înveliș. Astfel, vom încerca să creionăm o imagine atât a acestui sonor frumos din punct de vedere tehnic, cât și din punct de vedere artistic, o importanță atât a formei, cât și a conținutului, a încărcăturii, preocupându-ne o armonie între *trupul* cuvântului și *gândul* și *sufletul* acestuia. Practic, ne dorim să conturăm două dimensiuni ce coexistă în echilibru, una tehnică și una artistică, rafinată, filtrată, interiorizată, preocupându-ne de două *cum-uri*, definind o formă exterioară ce pune în lumină un univers interior. Aceste două perspective de a îmbrățișa această armă-instrument este recomandată și cuvântul rostit de profesor, forma tinzând să susțină conținutul de informații, dar și esența aceasta a conținutului care împlinește partea sonoră. Altfel spus, se dorește acel cuvântul corect și frumos pronunțat care nu rămâne la acest nivel de aparență, ci vine să transmită și să stârnească prin esență. De multe ori, o pronunție anevoioasă distrage atenția asupra conținutului sau o rostire ideală rămâne doar la nivel de sunet frumos.

Se poate considera impetuos necesară cunoașterea itinerariului pe care îl parcurge aerul pentru a produce cuvântul din perspectiva acestui *cum* tehnic, un cumul de procese ce se bazează pe faptul că forma cuvântului este „produsul vocii” (Dima, 1982, 23), iar vocea *rezultatul sunetului* (idem). Dacă ne imaginăm vocea ca reprezentând un instrument muzical, decupăm trei elemente primordiale ce susțin formarea cuvântului. Un instrument muzical deține trei elemente definitorii: o forță sau o putere, un element vibrator și unul de rezonanță. Astfel, forța, puterea care acționează asupra ei este fluxul de aer expirat, vibratorul este reprezentat de prezența corzilor vocale și rezonanța este formată de ansamblul cavităților de rezonanță. De forța coloanei de aer va depinde producerea



sunetului prin vibrarea corzilor vocale și propagarea sunetului în cavitățile de rezonanță pentru a-și continua drumul spre afară. Ca vocea umană să emită cuvântul, e nevoie ca acest sunet ce a parcurs și cavitățile de rezonanță să întâlnească o serie de obstacole ce țin loc de organe articulatorii și care ajută la formarea fiecărui sunet/fonem, particula de bază cu ajutorul căruia se formează gruparea de sunete, sonorul cuvântului. Altfel spus, distingem în acest fenomen al vorbirii umane trei procese esențiale, respirația, fonația și articularea, care transformă coloana de aer expirat, inițial, în sunet fundamental prin vibrarea corzilor vocale, undă sonoră care capătă prin rezonanță amplitudine și care prin intersectarea cu acei articulatorii devine emisie a cuvântului. Din acest unghi al tehnicii, profesorul trebuie să fie preocupat de respirația pentru care actorul optează, cea artistică, costo-diafragmatică în vederea obținerii unui flux de aer expirat care să îl ajute în susținerea a ceea ce dorește să spună pentru a evita efortul sau precipitarea unor cuvinte. De asemenea, vocea profesorului trebuie să fie una bine pozată, una colorată așa cum se caută a fi cea de pe scenă. Calitățile vocii sunt bine de cunoscut și asumat tocmai pentru a nu produce neplăceri auditive. O voce care se încadrează în registrul acut, de exemplu, nu poate fi considerată o voce benefică în procesul vorbirii tocmai pentru faptul că poate deveni obositoare sau deranjantă pentru receptor. În ceea ce privește articularea, este recomandată cunoașterea fiecărui fonem cu locul său de articulare și mod de articulare. Astfel, se poate dobândi o dicție exemplară care poate deveni model celui care ascultă și care dă o notă de distincție discursului. Un defect ce împiedică precizia articulării poate pierde atenția celui ce ascultă. De asemenea, aceste noțiuni ce țin de tehnica vorbirii pot îndruma profesorul spre evitarea problemelor ce pot apărea la nivelul corzilor vocale, de exemplu, atunci când se folosește o intensitate vocală mai mare pentru a acoperi zgomotul produs de clasa de elevi sau studenți.

Dincolo de studierea acestui fenomen și de înțelegerea rolului fiecărui proces în parte, artistul caută să fie într-o continuă perfecționare a acestui cuvânt rostit care să poată susține încărcătura artistică al acestuia. O simplă greșală de rostire poate duce la întreruperea comunicării mesajului și poate duce la trădarea ideii de promovare prin teatru a limbii literare române. Așadar, este recomandată această preocupare spre o respirație care să susțină atât rostirea cât și acțiunea din scenă, o voce bine pozată și colorată, o voce expresivă și o dicție impecabilă care nu privează spectatorul de înțelegerea unor idei sau de receptarea unei emoții. În altă ordine de idei, vocea actorului este cea cu care spectatorul intră în relație înainte de cuvânt, aceasta fiind considerată o „trăsătură de unire” (Dima, 1982, 13) între cei doi. Astfel, aceste elemente pot susține sau murdări sau, chiar distruge transmiterea unui bagaj de cunoștințe cu care profesorul vine în întâmpinarea publicului său.

Dacă ne mutăm atenția spre acel cum *artistic*, ne vom ocupa de definirea acelui cuvânt „rostit care bate aerul și pătrunde cald în sufletul care-l primește” ( Ștefănescu, 2003, 50). Vom aborda cuvântul ca element exterior care trebuie să fie în re cu „interiorul” spectatorului pentru a putea comunica, pentru a putea transmite. Astfel, cuvântul rostit de actor pe scenă realizează conexiunea dintre *interiorul* actorului și *interiorul* spectatorului, concentrându-ne asupra acestui laborator de creație lăuntric al



artistului impetuos necesar în emiterea unui logos care transmite dincolo de semnificația lui originară dată doar de corpul sonor al acestuia. Scopul acestui laborator care descrie universurile lăuntrice prin care este filtrat cuvântul este acela de a da veridicitate următoarei afirmații: „Arta lipsește când ideile nu sunt trăite, dar și când trăirile nu sunt gândite” (Wald, 1981, 50). O astfel de conexiune își propune și profesorul, depășind nivelul de preocupare doar asupra formei cuvântului pe care îl emite.

Cuvântul rostit de actor nu este doar cuvântul scris care se decupează din cuvintele așternute de artistul dramaturg pe hârtie și devine parte a realității, ci cuvântul care *vorbește* atât de mintea, cât și cu sufletul spectatorului. Cuvântul scris este izvorul cuvântului rostit de actor pe scenă. Prin rostire, acest cuvânt capătă oralitate și devine prezent. În acest punct, spectatorul primește un stimul, dar nu i se transmite fie o idee fie o emoție. Aici se poate înscrie comunicarea neeficientă care se petrece atunci când profesorul citește informațiile pe care dorește să le împărtășească. Emițătorul primește doar o serie de grupări de sunete tocmai din motivul că acestea nu sunt filtrate prin interiorul celui ce le emite. Acele informații pot stârni cu greu gândul receptorului în vederea obținerii unor idei. Practic, acest sunet neavând un gând viu nu poate rezona și mișca universul lăuntric al elevului sau studentului. De altfel, profesorul trebuie să își propună să predea sensuri și nu cuvinte.

Această conexiune ideală între cele două entități care se întâlnesc trebuie să ajungă la nivel de empatie și sinergie prin intermediul *gândului* cuvântului și a *sufletului* cuvântului. Astfel, cuvântul „nu se referă doar la ceea ce spunem, ci la cum spunem. Fără să mai amintim că vorbele trebuie să fie și interpretate, nu doar rostite” (Dutton, 2019, 8). Acest *gând* transformă fraza din textul dramatic în idee, iar *sufletul* cuvântului generează idei care tind să emoționeze și sunt realizate prin trecerea acestora prin filtrul sensibilității artistului care trăiește o stare și transmite o emoție. Astfel se poate produce acea rezonanță între lumea lăuntrică a emițătorului și a receptorului, idee născând la rândul ei gânduri, o vorbire nerostită, de altfel, iar emoția stârnind o trăire.

Descifrarea textului, delimitarea frazelor, conturarea ideilor, însușirea trăirii sub influența contextului dramatic sunt pașii care conduc spre descoperirea *gândului* și *sufletului* cuvântului. Alături de *trupul* cuvântului care este reprezentarea sonoră a acestuia, a *gândului* și a *sufletului* acestuia, logosul rostit pe scenă își dobândește forma completă, ideală. Tendința actorilor este înclinată spre firesc și simplitate. Riscul este în imediata vecinătate deoarece banalul seamănă cu acest firesc. Banalul își are rădăcinile în vorbirea cotidiană, iar „banalizarea întărește denotația în dauna conotației” (Wald, 1981, 113). Această tendință vine dintr-o frică de a nu bate pe cuvânt, de a nu colora, nuanța exagerat. În ideea de a nu cădea în această extremă, preferă extrema cealaltă. Pentru a găsi un echilibru, trebuie descoperit de fiecare dată din interior spre exterior, de la esență spre aparență. Destinația acestui traseu de mobilare și mobilizare a interiorului va aduce actorului rezultatele dorite și va demonstra, de multe ori, surpriza călătoriei, cea a descoperirii. Nu trebuie să eludăm în emiterea cuvântului pe scenă elocința care este „sunetul ce face o inimă pasionată” (Frânculescu, 1980, 245). Astfel, logosul profe-



sorului trebuie să parcurgă o filtrare, o rezonanță interioară care realizează o conectare cu universul lăuntric al celui din fața sa.

Plecând de la premisa că „teatrul țintește să realizeze un echilibru între trăire și gândire” (Wald, 1981, 80), actorul trebuie să atingă performanța deținerii unui cuvânt autentic care are *gând viu* și care are puterea de a emoționa, înglobând condiția actorului cuprinsă în versuri de Nichita Stănescu: „Eu nu cuvinte-ți spun, ci lacrimi” (Ștefănescu, 2003, 23). Iată acel prag de a depăși emiterea de cuvinte doar ca sonor, ci ca un sonor ce învelește un conținut, o esență, un sens.

Dincolo de această forță a cuvântului de a pune în legătură lumi interioare, există o energie a cuvântului rostit,

[...] energia pe care o regăsim în cuvintele sacre, în rugăciune, în blestem, în descântec. În cuvântul încărcat de energie, în cuvântul izvorât de logos, în cuvântul de început (logosul divin) stă puterea magică a cuvântului care, prin har, devine vestitor sau poet sau șaman-vindecător de suflete.

Ștefănescu, 2003, 24

Totodată, transferul de energie între actor și spectator ține de „grija actorului ca fiecare cuvânt, fiecare gest să fie de o expresivitate maximă, așa încât să nu cadă în fosă, ci să aibă importanță și să transmită energie” (Ștefănescu, 32). Pe lângă o formă sonoră frumoasă și clară, cuvântul profesorului are nevoie de expresivitate în căutarea acestui cuvânt *viu*.

Între actorul-emisător și spectatorul-receptor se realizează o conexiune spirituală, emoțională, în teatru regăsindu-se și „Principiul inimilor comunicante” (Ștefănescu, 2003,31). Totuși, dincolo de tot ce definește individualitatea acestui spectator, el trebuie să fie contaminat pentru a face parte în actul de recepție această participare afectivă. Calitatea spectatorului de a se implica și reacționa este definită de empatie, această „capacitate a unui subiect de a disimula, de a intra în pielea altuia, de a se transpune simpatetic și este declanșată de o emoție estetică” (Ștefănescu, 2003, 31). Acești spectatori care empatizează devin public, iar această „altă realitate se edifică prin participarea empatică a publicului” (Ștefănescu, 2003, 84). Cu alte cuvinte, această participare împlinește întreaga creație scenică, o ridică la rang superior, spectatorii trăind catharsisul. Astfel, această empatie și conexiune spirituală și emoțională dă valoarea informațiilor și cunoștințelor oferite și pot provoca o deschidere spre respectivul domeniu sau descoperirea unor pasiuni.

Empatia joacă un rol important și pentru actor atunci când caută să definească și să se apropie de noua identitate, personajul. Pe de altă parte:

[...] actorul implicat într-o altă realitate nu se desprinde la căderea cortinei de trăirea lui nedisimulată. Rămâne captiv o perioadă într-o lume iluzorie. Atunci el, actorul, este tributary empatiei, devine între un fel propriul său spectator, fascinat de propriul



său talent. Se produce acea dedublare din cadrul unui spectatori, în care actorul, simțind emoția publicului și conștientizând chiar în clipa creației, are un sentiment de sublimă și orgolioasă invidie pentru spectatorii care trăiesc, prin empatie, o stare de catharsis, de purificare pe care el nu poate s-o atingă prin luciditatea interpretării.

Ștefănescu, 2003, 86

Crearea unui astfel de univers așa cum își creează artistul poate da valoare atât aceluia profesor, cât și a întregii materii. Poate fi interesantă de privit întâlnirea cu clasa precum un spectacol în care profesorul se detașează și își invită elevii sau studenții într-o altă realitate, așa cum își propune teatrul.

Precum cuvântul capătă oralitatea prin transferul din planul scris în cel al rostirii care se agață de real, întregul limbaj se cristalizează sub amprenta oralității, „toate celelalte mijloace de exprimare traduc oralitatea”, (cf. Ștefănescu 2003, 81). Întregul arsenal de mijloace de exprimare trebuie să fie în concordanță cu acest cuvânt rostit tocmai în atingerea nivelului optim și eficient de comunicare.

În concluzie, așa cum artistul are menirea de a realiza un echilibru între frumusețea și claritatea trupului sonor al cuvântului și esența acestuia prin care se comunică ideile, gândul cuvântului, și se transmit emoții prin însuflețirea cuvântului, așa poate și profesorul să ajungă la asumarea și întrebuițarea acestui instrument la nivelul său maxim de expresivitate. Astfel, cuvântul ajunge la nivel de element de rezonanță între rațiunea și simțirea spectatorului, producându-i acestuia, desigur, și o plăcere auditivă. Prin asumarea acestui cuvânt care depășește nivelul de formă inteligibilă, profesorul reușește să transmită expresiv informațiile dobândite, realizând o convergență între a cunoaște și a dăruia.

## BIBLIOGRAFIE

DIMA, Cella, 1982. De la vorbire la elocință. București: Albatros.

DUTTON, Kevin, 2019. Arta manipulării. București: Globo.

FRÂNCULESCU, Mircea, 1980. Retorica românească. Antologie. București: Minerva.

ȘTEFĂNESCU, Eusebiu, 2003. Retorica limbajului scenic. Magul captiv. Prahova: Antet.

VIȘNIEC, Matei, 2016. Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă. București: Cartea Românească.

WALD, Henri, 1981. Puterea vorbirii. București: Științifică și Enciclopedică.