

Limbaajul non-verbal în arta actorului. Studiu de caz: Dorra din „Femeia ca un câmp de luptă” de Matei Vişniec

DOI : 10.46522/S.2025.01.21

Claudia IEREMIA PhD

Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Muzică și Teatru

claudia.iheremia@e-uvvt.ro

Abstract: Non-Verbal Language in Acting. A Case Study: Dorra from “The Woman as a Battlefield” by Matei Vişniec

The research I have undertaken in this paper on non-verbal language in acting is based on a case study of one of the first roles in my career, an exercise that has influenced – decisively, I would say – the way I approach the characters entrusted to me. The presentation of the subject and the description of the main lines of development of the two female characters and, further on, the detailing of the character Dorra's journey highlights the fact that, both in construction and perception, the physical sensation is closely related to the exceptional psychic situation of the character. These theoretical aspects underlie the process of character construction.

Thus, the encounter between Dorra, a victim of rape by combatants, and the psychologist Kate, who studies the phenomenon of war rape, is the premise from which the whole creative process starts.

Key words: acting; character; organic; word; body; listening.

În tehnica interpretativă, indiferent de nuanțele și particularitățile pe care fiecare actor le descoperă, le dezvoltă și le exploatează, construindu-și parcursul unic, există două constante, două instrumente principale de lucru: cuvântul și corpul. Corect stăpânite și utilizate, cuvântul și corpul permit actorului cele mai imaginative constructe intelectuale și emoționale, oferind creativității bază și suport. Astfel, dacă limbaajul, cuvântul articulat este deschis interpretării, cu alte cuvinte intră în cele mai diverse câmpuri semantice și poate să creeze cele mai diferite înțelesuri, ajungând uneori până la sensuri contrare sensului de origine, corpul, la rândul lui, poate fi transformat într-un cod, într-un limbaaj, un limbaaj universal, la fel ca muzica.

Voi exemplifica aceste afirmații în cele ce urmează prin analizarea unui rol care a marcat un punct de cotitură în evoluția mea profesională, în abordarea ulterioară a personajelor și, în fond, în sistemul de construcție a rolurilor de teatru pe care l-am practicat de atunci și pe care îl practic și în prezent. Este vorba despre rolul Dorra din spectacolul *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vişniec,



regia artistică Ion-Ardeal Ieremia, montat la Teatrul Național din Timișoara în anul 1999, rol cu care am obținut premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal la Festivalul Atelier din Sfântu-Gheorghe în același an.

Rolul Dorra a reprezentat pentru dezvoltarea mea artistică o experiență importantă, o lecție și o piatră de încercare, prin felul în care mi-a provocat imaginația și mi-a explorat resursele de sondare a corpului. Senzația fizică este în strânsă legătură cu situația psihică excepțională a personajului și a creat o bază solidă în procesul de construcție a personajului. Matei Vișniec, autorul textului, scria:

Occidentalii cred că teatrul absurdului e o invenție. Dar înainte a existat absurdul istoriei. *Femeia ca un câmp de luptă* sau *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia* este o piesă inspirată de realitate. Din păcate, femeia este un câmp de luptă dintotdeauna. Am scris această piesă în 1996, impresionat de ceea ce se întâmpla în fosta Iugoslavie, unde au fost violate mii de femei în contextul războiului. Dar drama femeilor violate pe câmpurile de luptă ale planetei este, din păcate, una care se repetă la fiecare mare conflagrație, la fiecare război interetnic.

Stănescu 2011

Piesa face parte din *Trilogia balcanică*. Una dintre principalele noastre surse de documentare a fost cartea lui Velibor Čolić, *Chroniques des Oubliés – Bosnie 1992 – 93*, publicată în 1994 la Edition Digitale. Textul aduce față în față două femei: Kate este absolventă a Universității Harvard, specialistă în nevroză obsesională, care petrece paisprezece luni ca psiholog într-una dintre echipele de cercetare a gropilor comune din perioada războiului interetnic din Bosnia, rolul fiind interpretat de actrița Laura Avarvari. Dorra este victima unui viol multiplu și unul dintre subiecții cercetării lui Kate. Întâlnirea dintre victimă și potențialul salvator declanșează o criză de identitate în cazul lui Kate, iar în ceea ce o privește pe Dorra, diagnosticată cu nevroză traumatică, ea se află deja într-un punct limită al existenței sale și în fața unei hotărâri cruciale.

Două roluri ofertante, cu o temă puternică și gravă, un text și un spectacol în două personaje – așadar, există toate premisele pentru o sondare concentrată în căutarea adevărului personajelor și al situațiilor. Kate și Dorra se întâlnesc într-o zonă violentă, pe un câmp de luptă din Bosnia. Victime nu sunt doar soldații, ci și aceste femei care vin din două lumi, din două realități diferite. Întâlnirile de documentare au fost importante, dar, acestea odată încheiate, trebuia ca, împreună cu regizorul, să cercetez și să descopăr o formă de existență scenică a acestei femei suferinde de sindrom post-traumatic.

Faptul că textul lui Vișniec nu ne plasa de la început într-un dialog, ci mai degrabă într-o situație de observare a subiectului, mă pune, ca actor, într-o ipostază de ascultare. Dialogul nu este o necesitate pentru Dorra, dimpotrivă, el nici nu este posibil. Kate se lovește de tăcerea dură a subiectului / pacientei ei ori de câte ori încearcă să stabilească o punte de comunicare:



Bună ziua, Dorra... Sunt eu, Kate... Știi, au făcut un foc mare în șemineul din salon. Vrei să cobori în salon?... Dacă vrei să cobori în salon, să știi că ești binevenită... Îți place focul?... E frumos când arde focul în șemineu... Toată lumea e adunată jos... Cobori, dacă vrei. ... Sau, dacă vrei să rămân cu tine, spune-mi. ... Ai o sonerie aici, Dorra. Dacă vrei să urc și să rămân cu tine, suni. Da?... Știu că mă auzi. ... Eu nu sunt medic, Dorra. Nu îți vorbesc ca medic. Nu sunt aici ca să te silesc să te vindec... Sunt aici pentru că am nevoie de tine... La revedere, Dorra.

Ieremia 1999, 14

Am ilustrat cu textul de mai sus prima întâlnire dintre cele două personaje. În primă instanță, pare surprinzător că personajul Kate afirmă că are nevoie de Dorra. Nu am plecat de la premisa că se referă la nevoia de a analiza un subiect (ceea ce ar reprezenta situația obiectivă), ci la o nevoie pe care Kate o intuiește de pe acum. Prin prisma experienței inumane trăite de Dorra, psihologul speră la o purificare a propriilor experiențe de viață.

Dar lipsa dialogului nu înseamnă lipsa comunicării. Dorra comunică prin alte modalități decât cele ale limbajului articulat. Ajunși în acest punct, a trebuit să descoperim care sunt cuvintele sau întrebările lui Kate care o rănesc pe Dorra și de care aceasta încearcă să scape. Imaginația m-a ajutat să caut alte mijloace de expresie pentru ca acest interior sfâșiat al personajului să dobândească o formă scenică sugestivă. Am ales ca motorul în comunicarea acestui personaj să fie expresivitatea corporală, ca un proces firesc de transfer al vulnerabilității, al furiei și al revoltei pe care le resimte în urma actului atroce al violului. După ce am stabilit care este rolul corpului în construcția personajului, am început să caut forma scenică în care să se exprime, iar corpul a devenit un instrument de sondare, fragilitatea și frica de a se destăinui a Dorrei a fost transpusă scenic prin expresivitatea trupului care a înlocuit – deși cred că mai just ar fi termenul „a tradus” – atât monologul interior, cât și dialogul. M-am acordat la stimuli prin schimbări de ritm – de la imobilitate la mișcare accelerată și sacadată atunci când personajul meu se simțea încolțit de psiholog. Mijloacele nonverbale dau libertate actorului, iar expresivitatea mea s-a putut hrăni din situația personajului, din situația scenică în desfășurare sau din energiile pe care mi le imaginam retrăite în fluxul aducerii aminte al personajului. Punând toate aceste elemente împreună, am creat astfel un lexic gestual. Corpul meu a vorbit în locul gurii încheștate de neputință, furie și scârbă a Dorrei.

Organicitatea rolului cerea să implic în acest proces psihic respirația și, mai apoi, vocea pentru a crea personajului o identitate distinctă. Am avut ideea de a face din rostirea primului cuvânt al Dorrei, din rostirea primei silabe a primului cuvânt, un decupaj clar și important în economia spectacolului. Vorbind, Dorra se poate întoarce printre oameni; folosind limbajul articulat, verbalizarea, Dorra poate să comunice nemediat cu Kate.

Dar și eu am putut să comunic cu Sinele pietrificat de tăcere și de refuz al personajului. Un registru vocal particular se putea crea din acumulare. Tot ce se strânsese în mine până atunci avea să-și caute natural forma prin care să iasă la suprafață. Vorbirea articulată înseamnă comunicare, creează punți și legături între oameni. Era nevoie de aceste punți într-un anume moment al scenariului, un moment ales cu grijă.



Primele replici ale Dorrei sunt: „Te urăsc, te urăsc, te urăsc, te urăsc”de multe ori, de foarte multe ori – până când această descărcare face loc unui fel de liniște. Cui îi era scuiptat în față cu atâta forță acest „te urăsc”? Lui Dumnezeu, grupului de violatori, lumii, ei înseși? Acest strigăt mai avea un destinatar, copilul care-i creștea în burtă și pe care Dorra îl ura.

După cum observă medicul psihiatru, Kate, pare că subiectul a ieșit brusc din starea de prostrație. Își reglează socotelile cu lumea prin agresivitate. Scena „Te urăsc” este urmată de un monolog–rugăciune în negare. Poziția dezarticulată a corpului – Dorra este răsturnată de pe scaun, întoarsă din trunchi, cu capul în jos pe podea, cu mâinile și picioarele într-un zbor frânt din care nu se poate înălța – și timbrul vocii modificate organic de această postură, au creat cel mai sfâșietor moment al acestui personaj. Și Dorra se roagă:

Nu, nu-mi spune că timpul vindecă totul...Nu cred că timpul poate vindeca totul. Timpul nu poate vindeca decât rănilor vindecabile. Asta e tot. Timpul nu poate face decât ceea ce poate face și nimic mai mult. Nu, Tatăl Nostru, tu nu ne poți apăra de cel rău. Nu, Tatăl Nostru, tu nu ne poți da nouă pâinea noastră cea de toate zilele. Nu, Tatăl Nostru, tu nu ne poți ierta, pentru că noi nu-ți cerem iertare, pentru că noi suntem cei care nu te putem ierta. Nu, Tatăl Nostru, voia ta nu o acceptăm pentru că voia ta este sângele și focul și sminteala. NU, Tatăl Nostru, tu nu ești adevărul nostru, pentru că adevărul a fost ucis, pentru că adevărul a fost înmormântat împreună cu cerul care nu mai există nici el, căci casa ta, Doamne, ea este acum casa morților. Da, Tatăl Nostru, cei răi nu vor fi niciodată pedepsiți, ci dimpotrivă, ei vor fi cei care vor stăpâni lumea. Nu, Tatăl Nostru, nu există biruința binelui asupra răului, a celui slab asupra celui puternic, a săracului asupra bogatului, a credinciosului asupra necredinciosului, a vieții asupra morții, a frumuseții asupra slujeniei... Nu, Tatăl Nostru, nu pot să-ți povestesc suferința mea. Nu, nu cred că ți se poate povesti totul. Nu, nu cred că există vreun sens în tot ce se povestește. Nu cred că există vreun sens în ceea ce spun.

Jeremia 1999, 9

Cuvântul devine vector și poartă în el sensul și energia. Acest adevăr trebuia verificat la nivelul sonorității. Am așteptat cu încordare să-mi aud primul sunet din acest monolog, ca să-mi dau seama ce formă lua interiorul meu.

A fost o experiență uluitoare: registrul meu vocal, amprenta sonoră a personajului meu în acest început de lume era o voce nearmonizată cu lumea, era strigătul unui animal rănit, o voce care părea că iese dintr-un gâtles uscat, nimic frumos sau curat. Am lăsat să iasă necenzurate aceste sunete, nu m-am gândit la formă, ci doar la forța adevărului situației. Așa a izbucnit tot ce acumulasă Dorra în muțenie.

Un alt moment puternic în spectacol este monologul despre bărbații din Balcani, un poem tragicomic despre derizoriul vieții. De fapt, monologul „bărbații din Balcani” devine al treilea personaj, un personaj-sugestie tot mai prezent, inclusiv prin rezolvarea propusă de scenografa Geta Medinski – scena fiind ocupată de mai multe manechine albe, lipsite *a priori* de identitate. Să le dea identitate este treaba celor două personaje feminine, într-un crescendo furios și eliberator, iar Dorra se identifică rând pe rând cu



fiecare tip de bărbat satirizat, fiind în același timp păpușarul care-l mânuiește și astfel proiectându-se ca agresor. Rememorarea episodului de viol în grup este un moment traumatizant, desigur, dar, conform principiului creatorului psihodramei, psihiatrul J. L. Moreno (*apud* Popescu-Neveanu 1978, 233-234), retrăirea este o cale dureroasă, dar certă, către vindecare.

Dorra și Kate se completează și se susțin în acest maraton-delir. Au un moment de catharsis în mijlocul unei beții care le eliberează și care le va apropia pentru totdeauna. Fragilitatea și puterea se împletesc într-un tur de forță și rezistență emoțională în această analiză sau, mai bine zis, scenă–discurs despre tipologiile agresorului pentru că, spune Matei Vișniec, „Balcanii sunt o carmangerie sentimentală” (Jeremia 1999, 14). Soldații-manechin dispar într-un incinerator gigant care are forma unui organ sexual feminin. Acest cuptor în care sunt aruncați soldații violatori distruge orice urmă a masculinității agresatoare, arzând astfel și memoria existenței lor. Dar obiectivul principal al lui Kate este să salveze mintea și sufletul Dorrei. Și, pentru că, așa cum știm, în orice activitate medicală există riscul unui transfer medic – pacient, acest obiectiv se mută pe nesimțite în zona personală.

Am vrut să am o legătură personală cu unele elemente de costum pentru că, în momentul respectiv, credeam că mă ajută în construirea rolului, așa că fusta pe care am purtat-o în spectacol și o pereche de pantofi cu iz masculin, fără șireturi, au fost ale mele. Acest detaliu mi-a rămas în minte deși, aparent, nu are o legătură directă și evidentă cu subiectul. Desigur – am înțeles mai târziu – ceea ce intuiai eu, exprimându-mi această nevoie de personalizare a costumului, era nevoia de a mă raporta la acele detalii care mie, cel puțin, îmi spun de fiecare dată o poveste și care mi-au dat întotdeauna o imagine puternică, teatrală, și anume faptul că în urma accidentelor cu victime ucise în impact rămân aproape întotdeauna pantofi, o bucată de haină, care parcă se desprind de trup, ca un memento, ca un ultim gest de a aparține lumii.

În realitate, este un exemplu de asociere în imaginație, acțiune care nu ajută actorul în plan conștient, dar care este de mare folos la nivelurile subtile ale construcției personajului. Uneori, în cel mai proustian mod, o imagine, o senzație, un miros sau chiar amintirea unui stimul pot ajuta la construcția personajului mai mult decât o replică sau o indicație. Este momentul în care actorul se desprinde și începe să vadă propriile imagini și, părănd că uită tot ce a construit, duce la următorul nivel tot ce a repetat până acolo. Este momentul în care începe să construiască mici povești particulare pe lângă Marea Poveste. Sunt detalii importante care nu se văd din sală ca atare, dar pe care actorul se sprijină și care-i populează lumea interioară, detalii pe care eu le caut sau le inventez. Sunt micile secrete pe care le port pe scenă și care dau mister acțiunii interioare.

Revenind la libertatea corpului în explorarea și construcția rolului, acest rol pe care l-am perceput ca pe un zbor în care m-am aruncat, mi-a plăcut foarte mult pentru că era nou, era altceva. Rolul Dorra m-a făcut să înțeleg la nivel fizic, concret, că emoția trece prin corp și îl animă, că îl reconstruiește și îl susține. Am explorat *cu* și *prin* corp sugestia unei traume suferite, pentru că terapia violului trece prin durere, prin deconstrucția



psihanalitică a momentelor trăite și prin confruntarea cu realitatea. Așadar, plecând de la textul lui Matei Vișniec, am imaginat un episod în care amintirea violului să se decanteze violent în repulsia pentru copilul pe care-l poartă în pântec. Închisă în camera de spital, ținută pe un pat de campanie, fără posibilitatea – dar și fără voința – de a evada, Dorra vrea să scoată din trupul ei copilul conceput în viol și încearcă să își provoace un avort cu o furculiță și un cuțit. Pentru mine, la nivel uman, această tentativă eșuată de avort are impactul unei acțiuni pline de cruzime, dar, transferată personajului meu, această acțiune scenică face din Dorra o luptătoare, nu o victimă.

Puternic, uman și adevărat am construit momentul în care ura se transformă în iubire necondiționată: scrisoarea către Kate pe care o citește Dorra la finalul spectacolului dă personajului tușa finală, iar publicul înțelege că tot ce s-a întâmplat între cele două femei a determinat-o pe Dorra să vrea să se vindece. Dorra citește:

Dragă Kate, m-am hotărât să păstrez copilul. Nu știu prea bine ce voi face acum. Am depus cereri de emigrare la ambasadele mai multor țări – Canada, Australia, Africa de Sud. Statele Unite nu mă atrag. Copilașului meu îi merge bine. Când m-ai sunat ultima oară, voiai să știi în ce moment anume am luat hotărârea să-l păstrez. Am să-ți povestesc acel moment. Într-o zi, după plecarea ta, am ieșit să mă plimb pe malul lacului. Mă plimbam și priveam apa și copacii... Și dintr-o dată, o inscripție fixată pe un copac mi-a atras atenția: Vă informăm că acest arbore este mort. El va fi doborât în săptămâna dintre 2 și 8 aprilie. În locul său va fi plantat imediat, pentru bucuria și fericirea dumneavoastră, un arbore tânăr. Semnat, Serviciul de Parcuri și Grădini. Am citit textul ăsta o dată, de două ori, de mai multe ori. Și atunci, m-am hotărât să păstrez acest copil, și pe acesta, și pe acesta... și acesta, și acesta.... Te îmbrățișez, Dorra.

Jeremia 1999, 60

Scenic, momentul este rezolvat prin apariția mai multor copii care vin din spatele meu, răsar pe lângă mine ca și când ar fi crengile noi ale copacului care este Dorra. Sunt copiii născuți sau nenăscuți ai războiului. Personajul Dorra, prin mijlocirea mea, a înțeles și a transmis publicului un adevăr aspru și profund: uneori viața înseamnă și cruzime. Din pruncul de vedere al actorului care joacă rolul, această realitate devine copleșitoare. Întrunchipând-o, a trebuit să parcurg ordaliile devenirii Dorrei pentru a ajunge să mă identific cu această victorie a spiritului uman, cu această necesitate de a percepe realitatea lumii în care trăim printr-o perspectivă a binelui.

Tehnic vorbind, prima condiție ca un rol să aibă cât mai mult din materia particulară a actorului care-l interpretează este ca actorul să aibă capacitatea de a empatiza cu personajul său, curajul de a-l explora până la accesarea unor zone de disconfort, de a-l asuma fără să îl judece. Acestea toate dau o primă premisă a apropierii personale de rol.

În acest spectacol, din punct de vedere al conținutului, construcția discursivă a permis imersiunea în psihologia feminină, iar din punctul de vedere al formei, această structură a discursului a fost alcătuită simfonic, cu teme principale ample și teme secundare complexe, cu disonanțe puternice, rezolvate într-un acord final major. Kate și



Dorra nu sunt tributare contextualizării scenelor, de aceea există o calitate epică în evoluția poveștii fiecăreia. Nu apar răsturnări de situații, nu sunt evenimente care să contrasteze cu datele de bază ale fiecărui personaj. Există o curgere amplă printre poveștile personajelor, iar acolo unde se întâlnesc, se produc valuri, coliziuni și rostogoliri de energie. Dorra joacă marele adevăr al personajului ei, Kate la fel.

Am considerat important să folosesc exemplul acestui rol pe care l-am jucat la începutul carierei mele pentru că, oferindu-mi o partitură atât de complexă, m-a determinat să descopăr câteva instrumente de lucru foarte utile în construcția de personaj, pe care le voi enumera aici, rezumând cele de mai sus:

- 1) Ipostaza de ascultare
- 2) Rolul corpului și al limbajului non-verbal în construcția de personaj
- 3) Valoarea respirației și a emisiei vocale
- 4) Asocierea în imaginație
- 5) Rolul empatiei în construcția de personaj
- 6) Accesarea resorțurilor personajului în interiorul discursului scenic

Construind acest rol, am lucrat pe teme, discontinuu. Am construit un puzzle al căror elemente disparate a trebuit să le unesc și, în tot acest proces, am avut oportunitatea să caut mijloace ale expresivității scenice pentru ca publicul să înțeleagă și să accepte această poveste la nivelul uman cel mai profund. Am înțeles fundamental că limbajul teatral non-verbal este o sursă de libertate pentru actor și că deschide o nouă zonă de expresie, mă ajută să aduc imaginea trecutului, dar și să transmit o realitate din prezentul scenic.

În balansul dintre cele două procese simultane – impulsul interior și reacția exterioară, ca și în cel dintre echilibru și dezechilibru, corpul a devenit un instrument expresiv, un seismograf care a înregistrat și a redat datele psihice și emoționale ale personajului.

BIBLIOGRAFIE

- ČOLIĆ, Velibor, 1994. *Chronique des oubliés: Bosnie 1992-93*. Editions la Digitale. ISBN 978-2-903383-44-2.
- IEREMIA Ion-Ardeal, 1999. *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vișniec, Manuscris Teatrul Național „Mihai Eminescu” Timișoara;
- POPESCU-NEVEANU Paul, 1978. *Dicționar de psihologie*. București: Albatros;
- STĂNESCU Bianca, 2011. Matei Vișniec: Românii care pleacă în străinătate, în general, de singurătate suferă. Se integrează greu, nu mai pot improviza, ca în România [online]. *Hot News.ro*. [Accesat 15 Nov. 2023] Disponibil la: <https://www.hotnews.ro/stiri-8783499-matei-visniec.htm>.