

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA

THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

SEMIOTICA NONVERBALULUI ÎN MONODRAMĂ: ASPECTE TEORETICE

SEMIOTICS OF THE NONVERBAL IN MONODRAMA: THEORETICAL ASPECTS

OLGA TRIBOI²⁰,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-8458-6706>

SVETLANA TÂRȚĂU²¹,

dr., prof. univ.,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9619-5137>

CZU 792.081:159.925.8

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.10>

Articolul analizează rolul fundamental al comunicării nonverbale în construcția discursului scenic al monodramei contemporane. Studiul investighează trei direcții majore: raportul dintre tăcere și corporalitate, funcția gestului ca „text performativ” și dinamica relației dintre spațiu, obiect și corp în absența partenerului de scenă. Pornind de la teoriile lui Ray L. Birdwhistell, Rudolf Laban, Lehmann, Erving Goffman, Konstantin Stanislavski, Antonin Artaud și Erika Fischer-Lichte, articolul demonstrează că monodrama dezvoltă o logică semiotică proprie, în care corpul actorului devine principalul generator de sens, iar elementele nonverbale capătă o autonomie dramaturgică și performativă. Concluzia subliniază faptul că nonverbalul nu doar completează discursul verbal, ci îl reconfigurează, transformând monodrama într-un spațiu privilegiat al expresivității corporale și al teatralității post-dramatice.

Cuvinte-cheie: monodramă, comunicare nonverbală, performativitate corporală, gest, semiotică teatrală

The article examines the fundamental role of nonverbal communication in constructing the scenic discourse of contemporary monodrama. The study explores three main dimensions: the relationship

²⁰ E-mail: olgagutu22@gmail.com

²¹ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

between silence and corporeality, the function of gesture as a “performative text”, and the dynamics of the interaction between space, object, and body in the absence of a scene partner. Drawing on the theories of Ray L. Birdwhistell, Rudolf Laban, Lehmann, Erving Goffman, Konstantin Stanislavski, Antonin Artaud, and Erika Fischer-Lichte, the article demonstrates that monodrama develops its own semiotic logic, in which the actor’s body becomes the primary generator of meaning, and the nonverbal elements acquire dramaturgical and performative autonomy. The conclusion emphasizes that nonverbal communication does not merely complement the verbal discourse but reconfigures it, making monodrama a privileged space for corporal expressivity and post-dramatic theatricality.

Keywords: monodrama, nonverbal communication, corporeal performativity, gesture, theatrical semiotics

Introducere

Monodrama, ca formă teatrală centrată pe prezența unui singur actor, expune cu o vizibilitate privilegiată mecanismele nonverbale ale comunicării scenice. În absența dialogului multiplu, a contrapunctelor vocale sau a diversității relațiilor interpersonale, corpul actorului devine principalul purtător de sens, iar gesturile, ritmul, privirea, tăcerea și proxemica funcționează ca elemente constitutive ale discursului dramatic. În acest cadru minimalist, fiecare mișcare capătă statut semiotic, devenind atât act de comunicare cât și act de autodezvăluire performativă.

În ultimele decenii studiile teatrale au acordat o atenție sporită dimensiunii corporale și nonverbale a actorului, evidențiind modul în care semnele generate de corp, spațiu și obiecte se constituie într-un „text vizibil” care poate confirma, completa sau contrazice nivelul verbal al monologului. Contribuțiile teoreticienilor precum Ray L. Birdwhistell (kinetica comunicării), Erving Goffman (interacțiunea ritualizată), Rudolf Laban (analiza mișcării), Konstantin Stanislavski (acțiunea fizică), Antonin Artaud (limbajul corporal crud) sau Hans-Thies Lehmann (postdramatismul și performativitatea corpului) au reconfigurat modul în care înțelegem expresivitatea scenică și au deschis noi perspective asupra corporalității în teatru. În aceeași direcție se înscrie și opera lui Eugenio Barba, care, prin cercetările sale asupra „nivelului pre-expresiv” și prin dezvoltarea antropologiei teatrale, a demonstrat că tehnicile corporale extracotidiene constituie fundamentul prezenței scenice și al eficacității comunicative a actorului. Conceptul său de „corp dilatat” – un corp care depășește limitele utilitare și capătă densitate energetică – oferă un instrument esențial pentru analiza performativității nonverbale în monodramă, unde actorul trebuie să umple singur spațiul și să genereze tensiune prin gest, ritm și intensitate corporală. Teoriile Ericăi Fischer-Lichte, care definesc corpul actorului drept „medium autopoietic” și situează performativitatea în zona experienței sensibile, fenomenologică, completează acest cadru conceptual, oferind o perspectivă amplă asupra modului în care nonverbalul produce sens în monodramă.

În contextul scenei contemporane, monodrama a evoluat dintr-un discurs interiorizat la o formă performativă complexă, în care actorul manipulează simultan coduri verbale și nonverbale, combinând textul cu energia corporală, intensitățile tăcerii și partituri gestuale ce urmează logici proprii. Nonverbalul nu mai este un element auxiliar, ci devine o dimensiune constitutivă a comunicării artistice: un sistem de semne instabile, emergente, care se construiesc contextual, în relația dintre actor și spectator.

Prin analizarea semioticii nonverbale în monodramă, articolul de față își propune să studieze modul în care corpul singular al actorului produce sensuri prin gest, mișcare, ritm, proxemică, privire și tăcere; să evidențieze funcția performativă a acestor elemente în dinamica monodramatică; și să investigheze felul în care corporalitatea devine un „text performativ” ce modelează recepția spectatorului. Scopul cercetării este de a demonstra că, în monodramă, nonverbalul nu este doar un limbaj al expresivității, ci un instrument dramaturgic, o matrice a sensului și un factor determinant al experienței teatrale.

Istoricul constituirii teoriei nonverbalului în teatru

Evoluția concepțiilor despre comunicarea nonverbală în artele spectacolului se conturează treptat, odată cu dezvoltarea studiilor asupra corpului, spațiului scenic și expresivității actoricești. Primele reflecții sistematice apar în contextul cercetărilor din antropologia gestului și din semiotica teatrală, care au evidențiat faptul că teatrul nu se reduce la dimensiunea verbală, ci operează printr-un complex de semne corporale, vizuale și proxemice – dimensiuni esențiale pentru înțelegerea monodramei contemporane. Din *Poetica* de Aristotel aflăm că în teatrul antic actorul utiliza un set de gesturi codificate, precum *schemata* (Termenul derivă din cuvântul grecesc antic σχῆμα (skhêma), care înseamnă formă sau structură. Exemple de scheme includ stereotipuri sociale, modele mentale și scripturi.), și își organiza prezența vizuală prin *opsis* (din greaca veche: ὄψις este cuvântul grecesc pentru spectacol în teatru), stabilind premisele unui limbaj corporal cu funcție dramatică autonomă. În perioadele Renașterii și Barocului, evoluția comediei dell'arte și apariția pantomimei au pus bazele unei „gramatici a gesturilor”. Aceste forme teatrale, originare din Italia, erau caracterizate prin utilizarea măștilor, a improvizației și a unor arhetipuri specifice ale personajelor. Accentul pus pe expresia fizică și comunicarea nonverbală a permis crearea unui sistem de gesturi și mișcări convenționale care transmiteau emoții, personaje și răsturnări de situație. Această „gramatică a gesturilor” a avut o influență semnificativă asupra dezvoltării ulterioare a artei teatrale, inclusiv a pantomimei și a altor forme de expresie scenică în care componenta vizuală joacă un rol cheie.

Secolul al XIX-lea marchează prima teoretizare explicită a comunicării nonverbale, în special prin sistemul lui François Delsarte, care corelează posturile, direcțiile și tensiunile

corporale cu stările afective, anticipând cercetările moderne asupra kinesicii [1]. Modernismul teatral din secolul XX radicalizează această orientare: Craig susține reducerea rolului textului în favoarea compoziției vizuale, Meyerhold dezvoltă biomecanica drept metodă a expresivității corporale pure, iar Artaud revendică un limbaj pre-verbal, capabil să producă un efect visceral asupra spectatorului. Grotowski, la rândul său, instituie un „teatru sărac” în care corpul actorului devine sursa principală de semnificație, fenomen care influențează decisiv structurile monodramatice, unde prezența unică a performerului solicită o densitate specială a gestului și a energiei scenice.

După anii 1960, semiotica teatrală (Keir Elam, Kowzan, Pavis) oferă un cadru analitic pentru decodarea sistematică a elementelor nonverbale – proxemică, kinesică, gestică, ritm scenic – integrând teatrul în paradigma comunicării nonverbale formulate de Edward T. Hall și Ray Birdwhistell. Perioada postmodernă și teatrul vizual (Pina Bausch, Wilson, Kantor) adâncesc autonomia nonverbalului, atribuindu-i funcții poetice și arhitecturale, în timp ce teatrul postdramatic conceptualizat de Hans-Thies Lehmann rupe definitiv dependența dintre expresivitatea corporală și structura textuală. În monodramă, această evoluție se traduce prin orientarea spre prezență, corporalitate și discurs scenic nonverbal, care devin piloni ai compoziției dramaturgice și performative.

Tăcerea și corporalitatea în monodramă

În structura monodramei, tăcerea se constituie ca un element esențial al discursului scenic, având o funcție complexă în orchestrarea tensiunii dramatice și în amplificarea vizibilității corporalității. Tăcerea nu marchează o absență a sensului, ci devine un vector de intensificare a semnificațiilor nonverbale, un spațiu în care corpul actorului se dezvăluie ca principalul purtător al mesajului performativ. E. Fischer-Lichte subliniază că în teatrul contemporan tăcerea „nu golește scena, ci o umple de prezență” [2 p. 92], pentru că permite spectatorului să perceapă micro-dinamici corporale precum ritmul respirației, tensiunile musculare sau schimbările de postură, care devin forme primare de comunicare scenică.

În monodramă aceste manifestări subtile devin și mai pregnante, deoarece lipsa polifoniei vocale amplifică dependența de expresivitatea corporală. Actorul nu poate „ascunde” corpul în spatele dialogului; dimpotrivă, orice pauză vocală aduce corpul într-un prim-plan total, expunându-l privirii spectatorului și transformându-l în sursa principală a semnificării. Ray Birdwhistell arată că tăcerea este un moment în care comunicarea kinetică devine dominantă, iar corpul emite semnale cu o forță semantică superioară cuvântului [3 p. 47].

În teatrul postdramatic, Hans-Thies Lehmann interpretează tăcerea ca un gest estetic și performativ, un „act în sine”, care poate suspenda logica narativă și poate genera un timp teatral

intensificat [4 pp. 162-165]. În monodramă această suspendare devine o strategie dramaturgică fundamentală: tăcerea nu doar încetinește fluxul scenic, ci produce o „densitate corporală” ce modifică percepția spectatorului. De asemenea, tăcerea funcționează ca spațiu al autoreflexivității, în care spectatorul proiectează emoții, tensiuni sau presupuneri asupra corpului actorului, activând ceea ce Goffman numea „interpretarea participativă” a semnelor situaționale [5 pp. 15-17].

Astfel, tăcerea devine o formă de comunicare prin corporalitate: un cadru în care corpul actorului monodramatic poate formula sensuri imposibil de exprimat prin limbaj verbal. Din această perspectivă, tăcerea nu este o pauză, ci un „eveniment semiotic” ce reactivează potențialul dramatic al corpului singular.

Gestul, spațiul și obiectul ca text performativ în monodramă

În monodramă, gestul depășește expresivitatea clasică și devine un „text performativ” autonom, un sistem de semne care structurează sensuri dramatice ce nu depind de suportul verbal. În logica semiotică a lui Birdwhistell, gestul reprezintă o unitate semantică integrată într-un context relațional complex [3 pp. 31-33]. Aceeași perspectivă se extinde asupra proxemicii, pe care autorul o descrie drept un sistem cultural și expresiv prin care se comunică intenții, tensiuni sau poziționări afective [3 pp. 54-57]. În monodramă, aceste două niveluri – kinesic și proxemic – se află în relație directă, configurând un limbaj nonverbal dens și autoreferențial.

Fischer-Lichte conceptualizează gestul ca „operare performativă”, capabilă să genereze realitate scenică și să modifice percepția spectatorului [6 pp. 57-59]. Aceeași logică performativă este extinsă spațiului și obiectelor, care devin active atunci când corpul actorului le actualizează potențialul scenic [6 pp. 112-118]. În monodramă, această relație produce un câmp de intensități în care gestul, mișcarea spațială și interacțiunea cu obiectele se transformă în strategii de auto-narațiune corporală.

În plan tehnic, R. Laban propune o tipologie a mișcării fundamentată pe factori precum efortul, direcția, greutatea și timpul, instrumente utile în elaborarea partiturilor gestuale cu densitate expresivă ridicată [7]. Aceeași gândire este reluată în relația corp–obiect, prin conceptul de *shape-flow*, care descrie adaptarea corpului la forma și rezistența obiectelor [7]. În monodramă, aceste adaptări devin acte performative ce generează nu doar sens, ci și ritm scenic.

Stanislavski, prin „metoda acțiunii fizice”, susține că gestul constituie „miezul acțiunii scenice” [8 pp. 31-33]. Aceeași perspectivă se regăsește în modul în care obiectele trebuie integrate organic în viața scenică, fiind considerate elemente active ale acțiunii dramatice [9 pp. 470-475]. În monodramă, această organicitate dobândește forță suplimentară, deoarece obiectele pot acționa ca substitut pentru alte personaje sau ca declanșatori simbolici.

Într-o direcție radicală, Artaud reconfigurează gestul și obiectul ca elemente care nu reproduc realitatea, ci transmit tensiuni interioare printr-un limbaj corporal expandat [10 pp. 165-168]. Obiectele devin, în aceeași logică, perturbatoare ale limbajului, generând „metafore corporale” [10 pp. 89-92]. În monodramă, această corporalitate intensificată produce „impact visceral”: o reacție pre-rațională în spectator, generată de prezența crudă, intensificată și arhetipală a actorului.

Teatrul postdramatic, în viziunea lui Lehmann, conferă gestului statutul de act pur performativ, rupt de narativ și transformat în „semn-eveniment” [4 pp. 84-89]. Spațiul devine, în aceeași paradigmă, un „câmp energetic” în care tensiunile corporale produc sens [4 pp. 68-72]. Această perspectivă se suprapune monodramei contemporane, unde gestul, spațiul și obiectul devin materiale dramaturgice autonome.

O sinteză complexă a corporalității actorului apare în concepția lui Eugenio Barba, care introduce nivelul pre-expresiv ca fundament tehnic al prezenței scenice [11 pp. 159-164]. Pe acest nivel se construiesc „corpul decis” [11 pp. 60-64] și „corpul dilatat” [11p. 128], rezultate ale tehnicilor extracotidiene care amplifică energia și vizibilitatea corpului. Monodrama valorifică într-un grad maxim aceste principii, deoarece actorul trebuie să umple singur spațiul scenic și să genereze densitate perceptivă prin gest, ritm, tensiune și prezență.

Prin urmare, în monodramă gestul devine un „text vizibil”, spațiul se transformă într-o suprafață performativă, iar obiectele devin extensii active ale corporalității. Împreună, ele formează un discurs performativ coerent, capabil să producă sens, tensiune și afect dincolo de limitele limbajului verbal.

Concluzii

Demersul de față evidențiază faptul că analiza monodramei prin prisma metodologiei semiotice oferă instrumente conceptuale capabile să decodeze structura profundă a comunicării scenice nonverbale. Într-un gen în care prezența actorului este singulară și autosuficientă, interpretarea spectacolului nu poate fi redusă la dimensiunea verbală; dimpotrivă, ea solicită o lectură sistematică a ansamblului de semne corporale, proxemice, obiectuale și ritmice care constituie „textul vizibil” al monodramei.

La nivelul științelor comunicării, lucrările lui Ray Birdwhistell privind kinesica și studiile lui Edward T. Hall despre proxemică circumscriu corpul actorului într-un câmp semantic complex, în care fiecare mișcare devine un act comunicativ. În paralel, Erving Goffman arată că cadrul interacțional produce sens prin comportamente ritualizate, o observație esențială pentru analizele monodramei, unde actorul performează simultan și rolul emițătorului, și al cadrului situațional.

Metodologiile orientate spre corporalitate, precum analiza mișcării la Rudolf Laban, principiile acțiunii fizice la Konstantin Stanislavski sau tehnicile extracotidiene și nivelul pre-expresiv conceptualizate de Eugenio Barba, completează această perspectivă semiotică, oferind o înțelegere a corpului ca instrument de generare autonomă a sensului. În aceeași direcție, viziunea lui Antonin Artaud asupra limbajului pre-verbal și analiza performativității corpului realizată de Erika Fischer-Lichte susțin că semnele corporale sunt capabile să producă impact estetic și afectiv independent de limbaj.

În teatrul postdramatic, reinterpretat de Hans-Thies Lehmann, semnele nonverbale dobândesc statutul de acte performative autonome, în care gestul devine eveniment, iar spațiul se transformă într-o matrice energetică a semnificării. Această autonomie este esențială pentru monodramă, unde compoziția scenică se realizează prin acumulări, tensiuni și intensificări corporale și vizuale.

Semiotica nonverbalului în monodramă dezvăluie o dramaturgie a corporalității, în care tăcerea, gestul, spațiul și obiectele se articulează într-un sistem semnificant autonom, orchestrat de corpul singular al actorului. Acest sistem nu se supune logicii reprezentării, ci logicii performativității: actorul nu doar interpretează, ci produce sens prin prezență, intensitate și materialitate corporală. Astfel, monodrama devine locul privilegiat al unei poezii vizuale și kinestezice, un laborator în care corpul devine text, spațiul devine partener dramatic, iar obiectele devin extensii ale acțiunii performative.

Referințe bibliografice

1. БУЛГАКОВА, О. *Фабрика жестов: Таблицы Дельсартра*. 29.03.2018. Disponibil: <https://www.livelib.ru/book/783400/readpart-fabrika-zhestov-oksana-bulgakova/~6> [accesat 2025-09-25].
2. FISCHER-LICHTE, E. *The Transformative Power of Performance*. Routledge, 2008. ISBN 9780415458566.
3. BIRDWHISTELL, R.L. *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. University of Pennsylvania Press, 1970. ISBN 978-0-8122-0128-4.
4. LEHMANN, H.-T. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006. Disponibil: https://monoskop.org/images/2/2d/Lehmann_Hans-Thies_Postdramatic_Theatre.pdf [accesat 2025-09-20].
5. GOFFMAN, E. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Anchor Books, 1967. Disponibil: https://oceanofpdf.com/Fetching_Resource.php [accesat 2025-09-23].
6. ФИШЕР-ЛИХТЕ, Э. *Эстетика перформативности*. Москва: Канон, 2015. ISBN 978-5-88373-443-3. Disponibil: <https://djvu.online/file/JqRG8VTb4oauu> [accesat 2025-09-20].
7. CLAYTON, F.R. *Analiza mișcării la Rudolf von Laban*. Disponibil: <https://pdfcoffee.com/analiza-miscarii-la-rudolf-von-laban-pdf-free.html> [accesat 2025-09-20].
8. STANISLAVSKI, K. *Munca actorului cu sine însuși*. Vol. 2. București: Nemira Publishing House, 2021. ISBN 978-606-43-1055-2.
9. STANISLAVSKI, K. *Munca actorului cu sine însuși*. Vol. 1. București: Nemira Publishing House, 2021. ISBN 978-606-43-1036-1.
10. АРТО, А. *Театр и его двойник: Манифесты. Dramaturгия. Лекции. Философия театра*. СПб.; Москва: Симпозиум, 2000. ISBN 5-89091-123-6. Disponibil: <http://teatr-lib.ru/Library/Artod/Doubl/#Точ134410073> [2025-09-20].