

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ

**TEZĂ DE DOCTORAT ȘTIINȚIFIC ÎN DOMENIUL TEATRU ȘI ARTELE
SPECTACOLULUI**

**CUVÂNTUL ROSTIT DE ACTOR PE SCENĂ
-INTERDEPENDENȚĂ ÎNTRE TEHNICĂ ȘI ARTĂ-**

Coordonator științific,
Prof. Univ. Dr. Habil. Sorin Crișan

Doctorand,
Mihăilă Cătălina-Elena

-2021-

Cuprins

ARGUMENT	6
CAPITOLUL I. DE LA SCRIS LA ROSTIT	19
I.1. Originea cuvântului rostit.....	19
I.2. Transferul de la semn lingvistic grafic la rostit.....	20
I.3. A rosti.....	21
I.4. Limbajul articulat.....	21
I.5. Actul lingvistic.....	22
I.6. Cuvântul-semn.....	23
I.7. Semnul lingvistic – o dublă perspectivă.....	24
I.8. Perspectiva psihologică.....	25
I.9. Limbajul și cunoașterea.....	26
I.10. Mecanismele actului lingvistic.....	27
I.11. Limba – totalitatea actelor lingvistice.....	28
I.12. Dialog/ Discuție.....	29
I.13. Cuvânt-limbaj-comunicare.....	30
CAPITOLUL II. TRUPUL CUVÂNTULUI	31
II.1. Noțiuni introductive.....	31
II.2. Spre o coloană de aer optimă.....	33
II.2.1. Aparatul respirator.....	34
II.2.2. Tipuri de respirație.....	36
II.2.3. Respirația costo-diafragmatică.....	36
II.2.4. Gimnastica respiratorie.....	37
II.3. În căutarea unei voci bine <i>pozate</i>	37
II.3.1. Aspecte calitative ale vocii.....	39
II.3.2. <i>Pozarea</i> vocii.....	42
II.3.3. Funcția auditivă.....	43
II.3.4. Afecțiuni ale aparatului fonorespirator.....	43
II.3.5. Igiena vocală.....	45

II.4. Spre o rostire corectă a cuvântului românesc.....	46
II.4.1. Fonemul.....	46
II.4.2. Vocalele.....	48
II.4.3. Consoanele.....	49
II.4.4. Dicția.....	51
II.4.5. Defecte funcționale.....	51
II.4.6. Greșeli frecvente de dicție.....	53
II.4.7. Forme ale vorbirii nonliterare.....	53
II.4.8. Defecte de vorbire „expresive“.....	54
II.4.9. Accentul în cuvânt și în propoziție.....	55
II.4.10. Discrepanța între ortografie și ortoepie.....	56
II.4.11. Valențele sonore ale consoanei „X“.....	57
II.4.12. Cacofonia.....	57

CAPITOLUL III. VOCEA ȘI RESPIRAȚIA – DE LA VORBIREA CURENTĂ LA VORBIREA SCENICĂ.....

III.1. Caracterizarea unei respirații eficiente în perspectiva asumării unei tehnici vocale.....	60
III.2. Metode de reeducare vocală.....	67
III.2.1. Metoda Alexander: Minte-corp-voce.....	67
III.2.1.1. Aspecte generale.....	67
III.2.1.2. Exercițiu pentru antrenarea respirației propus în tehnica Alexander...74	74
III.2.2. Metoda Jo Estill: Putere-energie-filtru.....	75
III.2.2.1. Aspecte generale.....	75
III.2.2.2. Exercițiu de respirație propus în metoda Jo Estill.....	79
III.2.3. Metoda Arthur Lessac.....	80
III.2.3.1. Aspecte generale.....	80
III.2.3.2. Tehnica apelului.....	84
III.2.4. Metoda Kristin Linklater.....	85
III.2.4.1. Aspecte generale.....	85
III.2.4.2. Exercițiu de respirație concentrată.....	87
III.2.5. Metoda Catherine Fitzmaurice.....	89
III.2.5.1. Aspecte generale.....	89
III.2.5.2. Exercițiu pentru respirație – concentrarea asupra respirației.....	93
III.2.6. Metoda Patsy Rodenburg.....	94

III.2.6.1. Aspecte generale.....	94
III.2.6.2. Bazele respirației în emisiunea vocală.....	97
CAPITOLUL IV. GÂNDUL ȘI SUFLETUL CUVÂNTULUI.....	98
IV.1. Noțiuni introductive.....	98
IV.2. În căutarea ideii.....	99
IV.3. <i>Gândul</i> cuvântului.....	105
IV.4. <i>Sufletul</i> cuvântului.....	106
IV.5. Interdependență Idee-Emoție.....	108
IV.6. Energia.....	110
IV.7. Empatia	112
IV.8. Poezia.....	113
CAPITOLUL V. CUVÂNTUL <i>CELUILALT</i>.....	117
V.1. Noțiuni introductive.....	117
V.2. Vocea <i>Celuilalt</i>	123
V.3. Cuvântul Viu – Emoțiile <i>Celuilalt</i>	124
V.4. Cuvântul <i>Celuilalt</i> – De la <i>a fi</i> la <i>a vorbi</i>	125
V.4.1. Personalitatea.....	126
V.4.2. Dimensiunile personalității.....	129
V.4.3. Coordonare și reprezentare: Temperament-Vorbire.....	129
CAPITOLUL VI. MAI MULT DECÂT TEHNICĂ.....	134
VI.1. Tulburări și defecte în Vorbirea actorului.....	135
VI.1.1. Tulburări ale vocii.....	135
VI.1.1.1. Vocea de copil.....	136
VI.1.1.1.1. Aspecte generale.....	136
VI.1.1.1.2. Corectarea.....	136
VI.1.1.1.3. Cauzalitatea interioară.....	137
VI.1.1.2. Vocea nazală.....	138
VI.1.1.2.1. Aspecte generale.....	138
VI.1.1.2.2. Corectarea.....	139
VI.1.1.3. Vocea cavernoasă.....	139
VI.1.1.3.1. Aspecte generale.....	139

VI.1.1.3.2. Corectarea.....	140
VI.1.1.4. Tulburări de volum și forță vocală.....	141
VI.1.1.4.1. Aspecte generale.....	141
VI.1.1.4.2. Cauzalitate lăuntrică.....	142
VI.1.2. Defecte de rostire.....	143
VI.1.2.1. Defecte de pronunție.....	144
VI.1.2.1.1. Consoana R.....	144
VI.1.2.1.1.1. Aspecte generale.....	144
VI.1.2.1.1.2. Corectarea.....	145
VI.1.2.1.2. Consoana S.....	146
VI.1.2.1.2.1. Aspecte generale.....	146
VI.1.2.1.2.2. Corectarea.....	146
VI.1.2.2. Tulburări de ritm și fluentă.....	146
VI.2. Proveniențe lăuntrice frecvente.....	149
VI.3. Aplicabilitatea, utilitatea și utilizarea tehnicii.....	151
VII. CUVÂNTUL <i>ANIMAT</i>. Vorbirea în Teatrul pentru copii.....	154
VII.1. Considerații generale – limbaj păpușăresc.....	154
VII.2. Actorul. Păpușa. Vorbirea.....	155
VIII. CUVÂNTUL <i>CONNECTAT</i>.....	159
VIII.1. Noțiuni introductive.....	159
VIII.2. Verbal și nonverbal.....	161
VIII.3. Intenția și comunicarea neintenționată.....	163
VIII.4. Surplusul de emoții în decodare.....	166
VIII.5. Pregătirea și reeducarea laboratorului interior.....	169
VIII.6. Deconectarea – Conectarea.....	170
VIII.7. Respirație și deconectare.....	173
VIII.8. Auz și ascultare.....	173
VIII.9. Cuvântul conectat.....	175
IX. CUVÂNTUL ROSTIT ȘI DIRECȚIILE REGIZORALE.....	177
IX.1. Cuvântul la Antonin Artaud.....	178
IX.2. Cuvântul în abordarea regizorală a lui Adolph Appia.....	180

IX.3. Cuvântul din perspectiva lui Gordon Craig.....	181
IX.4. Cuvântul rostit în abordarea lui Meyerhold.....	182
IX.5. Cuvântul rostit la Stanislavski	183
IX.6. Cuvântul în cheia regizorală a lui Brecht.....	184
IX.7. Cuvântul rostit în perspectiva lui Grotowski.....	184
IX.8. Cuvântul rostit la Peter Brook.....	186
CONCLUZII.....	189
BIBLIOGRAFIE FINALĂ.....	202

Cuvinte cheie: respirație, voce, sunet articulat, ființare, identificare, empatie, deconectare, conectare, codare, decodare, laborator lăuntric.

Rezumat

Încă din titlul lucrării, *Cuvântul rostit de actor pe scenă-interdependență între tehnică și artă*, se poate distinge o dublă abordare a cuvântului actorului. În acest sens, cercetarea și-a propus două linii distincte de tratare a acestui instrument scenic, dar, totodată, și o intersecție impetuos necesară a acestora. Se poate vorbi despre două tipuri de *șlefuire* în vederea unei forme a cuvântului care nu posedă doar înțelegere la nivel auditiv, ci invită la o aprofundare și profunzime atât a conținutului verbal transmis, cât și a esenței lăuntrice codate.

Lucrarea de față a pornit de la două preocupări la nivel de rostire scenică: Cum reușim să ajungem la o formă sonoră perfecționată din punct de vedere tehnic și cum depășim această idee de formă ajungând la un nivel artistic. Altfel spus, un cuvânt perfecționat sonor și care are capacitatea de a deveni organic și a transmite idei și emoții. Mai mult decât atât, se poate discuta chiar de o a treia preocupare care le implică pe cele două mai sus prezentate: cuvântul rostit care devine „formă superioară de exprimare.”¹

Literatura de specialitate din țara noastră discută despre o abordare la nivel de perfecțiune a sunetului care fundamentează cuvântul, existând o serie de tehnici vocale și verbo-vocale pe urma cărora, prin antrenament continuu individual și sub supraveghere, se poate dobândi suplețe și frumusețe în rostire. De cele mai multe ori, vorbirea scenică se oprește la această calitate sonoră și se observă cazuri când tânărul actor evită sau expediază cuvântul tocmai dintr-o absență a unei perspective mult mai aprofundate și detaliate asupra procesului de asumare și codare dincolo de preluarea și memorarea unui text.

Pornind de la o pronunție de performanță, cuvântul de pe scenă devine rostit și nu doar pronunțat. Ideea de pronunție se oprește la respectarea exemplară a emiterii sunetului articulat care consolidează și susține limba literară. Preocuparea spre *a rosti* implică o evaluare a vorbirii umane și tratează cuvântul ca o necesitate de exprimare, de exteriorizare a unui produs lăuntric. Mai mult decât atât, cuvântul este un element de expresivitate și necesită o atenție mai mare asupra decodării cu exactitate a acestuia din partea spectatorului.

¹ Ion Toboșaru, *Principii generale de estetică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 8

Se poate discuta despre un punct de pornire în acest demers de la vorbirea umană ca idee de firesc și ca proces interiorizat de producere și a emiterii a cuvântului. Vorbirea scenică depășește nivelul vorbirii scenice atât prin desăvârșirea sonoră, cât și prin raportul instrumentul verbal cu celelalte unelte de expresie.

În dorința de a înțelege necesitățile corespunzătoare atât de ordin fizic, exterior, cât și interior ale cuvântului specific scenei, lucrarea are nouă capitole care tratează atât tehnica vocală și a vorbirii, cât și rezonanțele interioare și codarea lăuntrică, privind cuvântul ca un efect al unei cauzalități și asumări interioare. Sintetizând capitolele cercetării noastre, putem identifica o serie de etape impetuos necesare aceluia ale producerii cuvântului care se caută pe scenă și în care sunt prezentate cuvintele cheie ale traseului pe care îl urmează instrumentul verbal de la literă la sunet articulat și care reușește să invadeze universurile lăuntrice ale receptorului:

1. gestionare exterioară- voce, pronunție, dicția- reeducare la nivel fonetic și articulator

2. mobilizare interioară- gând, stare, identitate- reeducare prin versatilitate, disponibilitate cu ușurință a asumării veridice, prezența și utilitatea gândului *viu*, accesarea memoriei afective și însușirea stărilor și sentimentelor, identificarea prin empatie cu alte entități umane

3. gestionare și reeducare a centrului de control și coordonare-nealterare și precizie în decodare prin conștientizare și eliminarea amprentei în elementele de expresie nonverbală a propriilor emoții distincte de cele codate în scop scenic.

Bazându-ne pe etapele enumerate, se pot distinge o serie de componente sau caracteristici ale cuvântului rostit de actor pe scenă care pot creiona un traseu de la origine până la, după cum l-am intitulat, cuvânt *conectat* prin care se poate înțelege, în primă instanță, o intersectare a celor două planuri, tehnic și artistic. Pornind de la cuvântul scris pe care îl considerăm ca fiind original, logosul aderă în planul oralității. Bazându-ne pe însușirea respirației corespunzătoare vorbirii de performanță, pe așezarea vocii și pe respectarea locului și modului de articulare a fiecărui fonem în parte, se poate distinge o primă componentă a cuvântului rostit care reprezintă *trupul* cuvântului. Această aparență sonoră deținătoare de semnificație capătă acoperire lăuntrică prin gândul viu care conferă acel aici și acum. Mai mult decât atât, apare *gândul* cuvântului (componenta logică și rațională) și ideea de *sufletul* cuvântului care presupune asumarea trăirii necesare din spatele cuvântului. Prin contopirea celor trei componente se obține o *ființare* a cuvântului care poate fi considerat ca fiind *viu* și responsabil de a invada universurile interioare ale ascultătorului. Totodată, fiecare personaj

interpretat în parte implică asumarea unei alte identități care dezvăluie aspecte despre caracterul acestuia și se manifestă și în modul de a vocaliza și a vorbi. Astfel, cuvântul *viu* capătă o amprentă personală și poate fi apreciat ca fiind cuvântul *Celui alt*. Radiografiind mai în detaliu laboratorul lăuntric de pregătire și codare a cuvântului, se poate discuta despre o *conectare* atât la întreg procesul de comunicare, cât și la stările nealterate asumate, obținându-se, așadar, cuvântul *conectat*. Acestea ar reprezenta etapele primordiale care marchează parcursul cuvântului de la ansamblu de litere la cuvânt nu doar pronunțat, ci rostit și care se află în acord atât cu personajul, cât și cu resorturile sale interioare, cu celelalte elemente de expresie și cu situația scenică întâlnită.

În altă ordine de idei, vorbirea scenică implică nu doar valențele vocale ale actorului, ci și o transpunere atât la nivel cognitiv, afectiv, cât și comportamental astfel încât vorbirea să poată fi una autentică, veridică și organică. Se discută, așadar, despre o cunoaștere, conștientizare, înțelegere și șlefuire nu doar la nivel de exteriorizare, căutându-se realizarea vorbirii umane în contextul în care aceasta se produce în mod inconștient și, mai mult decât atât, a fost dobândită prin prisma imitării, neexistând o preocupare vie la nivelul sistemului educațional așa cum există, de exemplu, pentru scrierea de mână.

Capitolul I, *De la scris la rostit*, își propune să analizeze transferul cuvântului din planul scris în cel al oralității. Ne propunem o definiție a instrumentului verbal ca element al actului lingvistic și al limbii. Mai mult decât atât, vom privi deplasarea de la cuvântul original înscris în textul dramatic ca pe o transpunere de la semnul grafic scris la cel rostit. În urma acesteia, cuvântul devine parte a limbajului articulat și se substituie specificității acestuia. De asemenea, înscrierea în acest tip de limbaj îi conferă cuvântului atât un înveliș sonor, cât și un conținut semnificativ.

Transpunerea din planul scris în cel al limbajului oral implică o serie de principii ce pot fi luate în considerare tocmai pentru a tinde spre o *vorbire vie* asemănătoare cu cea cotidiană din punct de vedere al procesării și funcționării. Aspectul acesta de a lăsa senzația firească de gând activ și prezent poate fi privită ca una dintre părțile cele mai dificile, reușind să scoată cuvântul rostit din zona de text memorat doar relatat sau perfect vocalizat.

Deplasarea cuvântului scris în planul său rostit implică, înainte de toate respectarea conținutului semnificativ, forma sonoră fiind considerată ca un mijloc de transmitere a semnificației și a informației. În continuarea acestei idei de a dori transmiterea unui mesaj, unui bagaj semnificativ și cu valoare informațională, actorul trebuie să identifice scopul sau rostul manifestării sonore. Acest *rost interior* va fi conturat și prin asumarea cuvântului și de către

alte centre lăuntrice de codare și poate fi considerat ca un declanșator în ideea în care fiecare replică rostită reprezintă un *act lingvistic* care este definit ca fiind un *act de creație*.

Maniera de a privi și a se apropia de cuvântul desprins din textul dramatic poate cuprinde o atenție asupra modului în care acest logos prim a fost emis, gândindu-ne la laboratorul interior de procesare și realizare pe care și l-a însușit dramaturgul. Asta invită, pe de altă parte, spre un aspect mai mult decât relevant în vorbirea scenică și anume spre ideea de a înțelege, a aprofunda și a asuma necesitatea efectivă de a exprima. Astfel, există șanse ridicate de a dispărea riscul unei redări sonore a unui text memorat și va apărea senzația magiei și a prospețimii pe care o oferă teatrul, spectatorul bucurându-se fie de o idee sau de trăirea unei emoții cu care părăsește sala de spectacol.

Capitolul al II-lea, *Tehnica vorbirii- Trupul cuvântului*, își propune, în primă instanță o prezentare a aparatului fonorespirator, o documentare necesară actorului pentru a înțelege instrumentele fizice și fiziologice puse *în mișcare* în procesul emiterii sonore. Procesul de reeducare pe linie tehnică, pornește de la asumarea unui alt tip de respirație în contextul în care tipul frecvent folosit, superior toracic poate avea consecințe negative la nivelul organului vorbirii și nu poate asigura conducerea eficientă și fluentă a unei fraze de întânderi considerabile sau în cazul folosirii vorbirii pe efort fizic. Pe baza procesului de producere sonoră, se decupează cele trei mari teme care fundamentează disciplina *Tehnica vorbirii*: respirație, voce, dicție. Pornim de la asumarea unui alt tip de respirație: de la respirația toracic-superioară la cea costo-diafragmatică. Importanța însușirii acestui tip de respirație costo-diafragmatică care este considerată și artistică va conduce spre obținerea unui flux respirator puternic și de lungă durată, un efect asupra formării sunetului fundamental și al vocii. În ceea ce privește vocea, se dorește un nivel care să depășească banalul prin timbru și nuanțe, dar și prin forță și bine „pozare“. Culoarea vocală necesară interpretării actoricești se dobândește și prin înțelegerea, cunoașterea și dezvoltarea prin antrenament și documentare a calităților vocii: timbru, intensitate, înălțime, viteză de rostire și rezistență. Supunându-se rigorilor impuse de dicție, cuvântul reușește să ajungă la un nivel de performanță în sonoritate și să fie inteligibil, deocamdată, la nivel auditiv. Prin pregătirea tehnică, se ajunge la *trupul* cuvântul rostit pe scenă ca un înveliș sonor pentru rezonanțele interioare implicate și necesare transmiterii scenice.

Capitolul III, *Vocea și respirația-De la vorbirea curentă la vorbirea scenică*, își propune o radiografie a tehnicilor vocale existente de-a lungul timpului la nivel european care s-au impus prin propunerile sale practice și prin considerațiile teoretice. Astfel, în căutarea deslușirii procesului de fonație vom prezenta teoriile care stau la baza acestuia, pornind de la respirația și vocea utilizată în mod involuntar și inconștient a artistului, tinzând spre o șlefuire

a acestora prin care să se poată obține aderarea la un stil scenic de a vorbi. Totodată, ne interesează o evoluție istorică a unui mod de educare vocală și o prezentare a metodelor care au fundamentat tehnicile vocale utilizate astăzi. Tehnica vocală reprezintă un reper definitoriu în procesul de rostire scenică, și, totodată, și în reprezentarea conținutului lăuntric într-un stil expresiv. Totodată, ne propunem să prezentăm o serie de antrenamente de respirație. Asumarea și perfecționarea respirației poate fi considerată esențială în munca actorului, atât pentru calitatea vocală, cât și pentru pronunția cuvintelor. De asemenea, aceasta îi conferă artistului dramatic rezistență și volum de aer expirat oportun actului vorbirii.

După cum se poate observa în cele două capitole dedicate exclusiv tehnicii, respectiv capitolul II și III, aceasta nu este importantă doar pentru perfecționarea sunetului articulat, ci și pentru crearea unei „extinteri“ vocale care să ofere disponibilitate și libertate în exteriorizarea universurilor bine mobilate interior. Totodată, se insistă pe o reeducare a datelor personale folosite în vorbirea curentă care să permită rezolvarea provocărilor întâlnite în interpretare. De asemenea, acest tip de autocunoaștere și conștientizare utilizate la nivel de fonație sunt necesare și atunci când discutăm despre resorturile interioare accesate care trebuiesc „antrenate“ pentru a percuta prompt și eficient. De aceea, se poate aprecia că vorbirea scenică implică atât o pregătire a instrumentelor externe, de exteriorizare, cât și o instruire interioară care să poată răspunde atât pe parcursul repetițiilor, cât și în cadrul reprezentațiilor scenice.

Capitolul IV, *Gândul și sufletul cuvântului*, își propune ca instrumentul verbal să depășească nivelul de auz al spectatorul. În vederea desprinderii cuvântului din planul scris, un alt instrument cu care operează artistul dramatic este *fraza* care în stadiul acesta nu are capacitatea de a transmite sau de a emoționa. Cu ajutorul *intenției* clar definite în contextul situației, relației și motivației scenice, fraza are nevoie să devină, inițial *idee*. Gândul *viu* este cel care punctează accentul logic necesar intenției și care universul interior necesar exprimării. Mai mult decât atât, prin asumarea interioară a trăirii aferente, această idee poate deprinde și capacitatea de a emoționa și, astfel, ideea poate stârni gândul spectatorului, iar partea afectivă codată poate accesa sensibilitatea acestuia. Simpla relatare a textului, fie ea și frumoasă din punct de vedere fonetic, nu reușește să capteze atenția și nici nu poate invade universurile ascunse ale celui care ne ascultă. Dincolo de forma frumos șlefuită, se discută astfel despre un *gând* și un *suflet* al cuvântului. Rezonața interioară apelată prin prisma gândului pe care îl numim *viu* reușește să transforme fraza decupată din textul dramatic, inițial, în idee, iar prin implicarea componentei afective, chiar poate emoționa. Ne interesează să descoperim un traseu al

cuvântului care face parte din „frazarea expresivă.”² Putem nota ideea de *însuflețire* a cuvântului. Astfel, cuvântul este pregătit supunerii fenomenului de empatie. Mai exact, prin consistența rațională și afectivă, se ajunge la o primă etapă necesară empatiei.

În altă ordine de idei, prin prisma acestui capitol cuvântul rostit reușește să atingă nivelul de artă atâta timp cât pe aceasta o caracterizăm astfel: „Arta lipsește când ideile nu sunt trăite, dar și când trăirile nu sunt gândite.”³ De asemenea, implicarea lăuntrică din partea artistului dramatic, prin prezența sau absența ei, devine factor decisiv în receptarea mijlocului artistic dincolo de nivel auditiv. Astfel, gândul din spatele ideii va pune în mișcare gândul spectatorului, iar trăirea artistului va activa filonul emoțional al receptorului.

Capitolul V, *Cuvântul Celuilalt. A fi- a vorbi*, își propune să îi confere cuvântul rostit pe scenă identitate, pornind de la personalitatea, mai exact, temperamentul personajului propus. Demersul pornește de la lipsa unei validări complete din partea paraverbală. În contextul comunicării și a funcțiilor acesteia, se dorește sublinierea unei codări interioare necesare în elaborarea expresiei cuvântului prin implicarea și valoare părții vocalice. Se va discuta astfel, de un *cuvânt viu și al Celuilalt* pornind de la ideea de identificare prin empatie atât a actorului cu personajul, cât și a spectatorului cu personajul.

Prin prisma empatiei ca mijloc utilizat în procesul de identificare cu personajul interpretat, se poate ajunge la acel *Celălalt*. Fiind vorba despre o altă identitate, automat se discută despre o unicitate atât vocală, cât și despre un stil propriu de a verbaliza. Vocea este cea prin intermediul căreia se poate transmite informații de ordin lăuntric, oferind fiecărui personaj o amprentă vocală. Versatilitatea vocală a actorului poate permite asumarea acestei vocalizări specifice care poate depăși nivelul de recognoscibil doar prin validarea interioară prin asumare a celor reprezentate. Pe de altă parte, și în cazul cuvântului viu despre care am discutat în rândurile de mai sus vocea joacă un rol important în transmiterea acelor elemente ce țin de profunzimea vorbirii, mai exact, de o zonă de metacomunicare, dincolo de cuvinte.

Dincolo de vocea care fundamentează cuvântul și îl susține în transmitere, logosul comunică alături de întreg ansamblu de elemente de expresie. Neavând o pondere generoasă în economia procesului de comunicare, cuvântul depinde în decodare de validarea instrumentelor care îl însoțesc. Laboratorul lăuntric poate fi considerat centrul de comandă pentru întreg arsenalul de mijloace de comunicare, fapt pentru care cunoașterea și gestionarea acestuia joacă un rol considerabil în exprimare. Un simplu demaraj sau blocaj în cadrul acestuia poate altera cuvântul și eficiența acestuia în transmitere, elementele nonverbale având capacitatea de a

² Sorina Creangă, *Cântul și vorbirea de performanță*, Editura universitară, București, 2005, p. 369

³ Henri Wald, *Puterea cuvântului*, Editura Științifică și enciclopedică, București, 1981, p. 49

transmite informații de ordin lăuntric involuntar sau insesizabil pentru emițător. Totodată, tipul acesta de impediment poate distorsiona sunetul articulat și poate produce neplăceri la nivel auditiv sau poate împiedica înțelegerea mesajului. De asemenea, coordonarea necorespunzătoare a universului interior de procesare poate sesiza obstacole sau distorsionări în decodare sau poate să creeze o debusolare a celui care recepționează. Putem nota faptul că într-o societate în care comunicare autentică este înlocuită de tehnologie, teatrul își poate rezerva rolul de a promova comunicarea autentică și eficientă în care cuvântul se bucură de susținerea celorlalte elemente tocmai pentru a putea depăși rampa și a pătrunde dincolo de canalul auditiv al spectatorului. Precizăm faptul că în cazul comediei discrepanțele dintre instrumentele de expresie apar cu scopul de a stârni râsul. Totodată, spre deosebire de dramă, în cazul genului comic, cuvântul se bucură prin intermediul resorturilor vocale de mai multe nuanțe, o joacă a cuvintelor și un altfel de ritm.

Capitolul VI, *Mai mult decât tehnică*, ne invită la o perspectivă mai aprofundată a tehnicii vorbirii în care problemele frecvente sunt interpretate nu doar din perspectivă logopedică, ci și din prismă psihologică. Premisa de la care se pornește este cea a unei rezolvări insuficiente tratată doar din perspectiva formei, considerând vorbirea actorului *o oglindă*, o ilustrare a universului său lăuntric. Mai mult decât atât, se va discuta despre prezența unor valențe afective întâlnite frecvent și care produc repercursiuni sonore asupra emiterii cuvântului rostit. De asemenea, se discută și în perspectivă interdisciplinară, ridicând problema aplicării imediate a temelor de tehnică antrenate, considerând necesară ilustrarea utilității și utilizării acesteia în planul procesului scenic. Întreaga preocupare pornește de la ideea unei cauzalității lăuntrice care nu permite rezolvarea completă a tulburărilor de voce, de ritm și de fluentă sau a defectelor de rostire.

Ideea de *oglină* a unor considerente de ordin interior ale actorului poate oferi o altă manieră de a pune în pagină tehnica și problematica pe care aceasta o cuprinde. *Mai mult decât tehnică* mizează pe introducerea unei cauzalități interioare de ordin psihologic a unor probleme de tehnică care întregesc rezolvarea acestora doar la nivel somatic. Altfel spus, se pornește de la corectarea efectivă și, mai apoi, aceasta e complicată de o altfel de rezolvare, plecând de la ceea ce transmite din punct de vedere psihologic problema respectivă. Astfel, se descifrează coordonata lăuntrică care, de cele mai multe ori, ceează un blocaj, o barieră care nu permite soluționarea completă a disfuncționalității.

Același mecanism poate fi indicat și în cazul în care se studiază teme de semestru în cadrul disciplinei Tehnica vorbirii. Asumarea cadrului intern necesar ajută la depășirea nivelului de aparență însușită la nivel fonetic și conferă o doză de credibilitate și autenticitate.

Totodată, poate fi considerată recomandată aplicarea imediată a temelor studiate pentru a înțelege efectiv utilitatea în permițarea interpretării actoricești.

Nedepistarea elementului declanșator de ordin lăuntric poate conduce la acutizarea problemei existente. Astfel, în lucrările practice cu studenții poate fi considerată benefică o discuție cu privire la ceea ce se transmite prin intermediul sonor și se pot consemna cazuri în care rezolvarea concomitentă produce soluționări mai rapide și complete, aducând un plus în propria autocunoaștere și înțelegere.

Capitolul VII, *Cuvântul animat. Vorbirea în teatrul pentru copii*, își dorește să explice, prin intermediul limbajului scenic în care se rostește, specificitatea cuvântului în teatrul pentru copii. Destinat unei alte categorii de public, vorbirea devine un cuvânt pus *în mișcare*. Se pornește de la întâlnirea actorului cu obiectul animat, rolul și *mânuirea* cuvântului care este dominat de conceptul sugestiei, specific teatrului de animație. Fiind singurul element care deține energie vitală, vocea joacă, și de această dată, un rol decisiv atât în conturarea personajului, cât și în transmiterea stării afective în care acesta se află.

Putem considera că un tip de vorbire scenică care presupune acordarea unui plus de atenție este cea utilizată în teatrul pentru copii. În parametrii acestui tip particular de rostire pregătirea tehnică poate fi considerată primordială în ideea unei varietăți de culori vocale și, mai mult decât atât, în dobândirea unei maleabilități și disponibilități de propuneri sonore. Astfel, elementele paraverbale au nevoie de cunoaștere, asumare și șlefuire, cât și de filtrare lăuntrică care să confere esență și adevăr aparenței sonore. Totodată, având în vedere tipologia spectatorului, cuvântul are nevoie de claritate și energie deoarece o mică greșală în rostire poate provoca pierderea atenției, de multe ori, pentru întreaga desfășurare a creației scenice.

Codarea interioară necesară versatilității vocale poate fi considerată una mai complexă decât cea sugerată în cazul cuvântului rostit în teatrul dramatic. Prezența fie a obiectului animat, a măștii, a marionetei sau a păpușii privează personajul de reprezentarea vie a expresivității faciale care nu apare decât în formă statică și decisivă în construirea caracterului și în elaborarea amprentei vocale specifice. Astfel, vocea, singurul element *viu* poate avea și sarcina de a încorpora și ipostazele faciale inexistente. De asemenea, mobilarea interioară are nevoie de precizie deoarece sunt observate situații în care, pe parcursul aceluiași spectacol, artistul păpușar poate interpreta mai multe personaje care surprind tipologii diferite. Altfel spus, putem considera că vocea are în cazul acesta și rolul de a suplini lipsa unor instrumente de mare valoare expresivă astfel încât nuanțele folosite au nevoie de siguranță și nu permit ezitarea ilustrării sau sugerării unei stări sau a unei trăsături definitorii de personalitate, aceasta fiind atât un element care însuflețește obiectul, transmite detalii despre coordonatele sale interioare afective sau

umane și reușește din primele sunete emise să o caracterizeze astfel încât să fie ușor de recunoscut și de încadrat într-un tipar, chiar arhietip. Respirația și emisia vocală au nevoie de conștientizare și control deosebit deoarece mânuirea implică diferite poziții în care poate exista nevoia de a apela la un alt tip de respirație. Mai mult decât atât, orice greșeală în articulare este și mai ușor sesizabilă în contextul în care în tipul de teatru despre care discutăm se utilizează microporturi care captează și, astfel, se redă fidel fiecare impuritate sau semn de oboseală. Respirația poate fi privită extrem de importantă în nivelul de energie necesar teatrului de copii, ea fiind sursa energetică principală. Plusul de energie și faptul că vocea suplinește și parte de mimică inactivă dau senzația unui alt tip de coloratură în vorbire care poate fi apreciată ca fiind, în primă instanță, mai exagerată. Însă, *vorbirea păpușărească* implică o gamă mai variată de valențe vocale și o asociere a acestora și, totodată, se adaptează instrumentului specific teatrului de animație din care și cel pentru copii face parte și anume, sugestia. Astfel, cuvântul poate să capete un aspect sugestiv. Un alt lucru ce poate fi menționat în vederea cuceririi publicului foarte tânăr este apetența de a lucra cu imagini, vocea căpătând aceeași capacitate de a sugera, de a ilustra fie situații, stări, tablouri, spații, momente.

Capitolul VIII, *Cuvântul conectat*, își dorește să definească o metodă care să confere cuvântului prin coordonare interioară validare, confirmare din partea tuturor elementelor nonverbale. Se propune, astfel, o elucidare a proveninței interioare care conduce spre comunicarea neintenționată de ordin nonverbal care reușește să transmită în detrimentul cuvântului. Ne va interesa o reeducare a laboratorului interior de creație astfel încât codarea să se bucure de reprezentare unitară și, esențial, să dobândească precizie. Totodată, se poate discuta și despre o dublă abordare a asumării, de rang lăuntric și exterior, astfel încât forma să capete conținut, discutând astfel de empatie, impetuos necesară din partea actorului față de propria decodare.

Radiografiind capitolele anterioare, se poate discuta de cuvânt ca un mijloc de caracterizare a rezonanțelor lăuntrice. Putem astfel, distinge un înveliș sonor semnificativ care *se însuflețește, se ființează* și capătă *identitate*. Astfel, prin asumare interioară se poate rosti un cuvânt perfecționat sonor și estetic care, prin intermediul elementelor paraverbale capătă coordonate raționale, logice, afective și, totodată, specificitate. Putem astfel semnala existența unui cuvânt organic, viu, veridic, convingător și care poate invita prin rostire la identificare și empatie.

Prin definirea și mobilizarea unicii coordonări care, pe de o parte, pune *în mișcare* instrumentele și, pe de altă parte, le conferă valoare expresivă, se dobândește un parcurs prin care instrumentul vocal capătă atât rezonanțe și adevăr lăuntric, cât și susținere și validare din

partea componentei vocalice. Aceasta îi permite cuvântului să transmită valențe raționale, afective și particularități corespunzătoare personajului interpretat. Sub amprenta tipului de pregătire propus, se pot observa, însă, prezente discrepanțe în decodarea întregului mesaj pe care îl transmite actorul. În contextul unei perspective de ansamblu a elementelor de expresie, se observă o confirmare optimă și eficientă în expresivitatea cuvântului oferită de elementele vocale. Problema apare, în schimb, prin expresivitatea gestuală și alterează, desigur atât mesajul vocal, cât și mesajul verbal. Empatia rămâne o modalitate în creionarea și crearea personajului dramatic, reprezentând „transpunerea psihologică a eului în psihologia celuilalt.”⁴ Putem considera această definiție-cheie o descriere succintă a procesului de creație actoricesc. Astfel, cu ajutorul acesteia, vom porni în *căutarea* personajului și, de asemenea, a vorbirii acestuia. Prin cuvântul *viu* prin care se decupează cele trei dimensiuni, *trup, gând, suflet*, se ajunge la nivelul prim al procesului de empatie- *psihologia*, iar prin identificare ajungem la personaj, privindu-l ca fiind acel *Celuilalt*. Prin absența preciziei dintre ceea ce artistul dramatic codează lăuntric și ceea ce este decodat prin receptare, apelăm la ideea de *transpunere* la care ne invită empatia.

Prin codare putem înțelege în contextul cercetării noastre ideea de înmagazinare lăuntrică prin care se generează organic comunicarea intenționată. Fapt pentru care ceea ce spectatorul poate decoda în plus se încadrează în categoria comunicării de ordin neintenționat și care poate interveni involuntar sau inconștient. De aceea, discutăm despre elementele nonverbale care pot deteriora mesajul verbal și pot, totodată, debusola receptorul prin neconcordanța componentelor expresive implicate în transmitere. Mai mult decât atât, după cum notăm în capitolul al V-lea, dimensiunea nonverbală poate trăda elemente de factură afectivă sau legate de personalitatea emițătorului, livrând informații pe cale inconștientă.

Tot în capitolul al V-lea precizăm faptul că instrumentele de exprimare au același centru de comandă și coordonare. Astfel, atenția noastră se îndreaptă spre laboratorul lăuntric al actorului, căutând cauza interioară care produce această supra-codare, respectiv surplus de emoții percepute.

Așa cum prin intermediul gândului viu, activ reușim să generăm o anumită trăire, se poate discuta despre prezența unui alt tip de gând care îl alterează sau în deteriorează pe cel dintâi. Literatura de specialitate aduce în discuție ideea de gând *parazitar* sau *automat* care conduce spre acea extra-codare, controlând și ghidând ansamblul de elemente nonverbale. Prin urmare, se discută despre o *deconectare* premergătoare *conectării* artistului la tot ce presupune

⁴ Stroe Marcus, *Empatie și personalitate*, Editura Atos, București, 1997, p. 11

actul interpretării. De asemenea, se consemnează și ideea unei stări prielnice expunerii publice. În acest proces de decodare și de eliberare se poate nota un alt aport al actului respirator care poate produce beneficii și la nivel lăuntric.

Așa cum discutăm în capitolele ce țin de partea sonoră și perfecționarea acesteia, de această dată se impune prezența unei șlefuiiri sau pregătiri la nivel lăuntric, iar de modul de gestionare a acestui laborator va depinde manifestarea și capacitatea de a transmite a întregului arsenal de instrumente de expresie.

Capitolul IX, *Cuvântul rostit și direcțiile regizorale*, își propune să ilustreze abordarea și preferința marilor regizori care s-au impus prin direcțiile sale față de instrumentele actoricești. De asemenea, se caută perspectiva fiecăruia de a defini și a caracteriza rostirea și cuvântul ca mijloc de expresie. Astfel, se dorește o radiografie a manierelor în care cuvântul e privit în comparație cu elementul nonverbal de exprimare.

Radiografiind acest capitol, dorim să ne îndreptăm atenția spre Peter Brook care surprinde în lucrările sale unele aspecte primordiale în definirea cuvântului necesar vorbirii scenice, fiind interesat de „sanitatea rostirii”.⁵

În ceea ce privește actorul și vorbirea, Peter Brook punctează elementele-cheie necesare a fi implicate pentru a transmite cuvântul pe care îl consideră atât pentru dramaturg, cât și pentru interpret „o mică parte a unei formațiuni gigantice invizibile.”⁶ Sintetizează, astfel, laboratorul lăuntric, discutând despre resorturile interioare accesate tocmai în ideea de a comunica dincolo de ceea ce spune cuvântul scris: „Actorul descoperă apoi că pentru a comunica sensurile invizibile, are nevoie de concentrare, are nevoie de voință; are nevoie să-și adune toate resursele emoționale, are nevoie de curaj, de o gândire clară.”⁷

Pornind de la un caz concret, Peter Brook notează ideea de *simplitate* a rostirii pe care o apreciază, dar o consideră insuficientă atâta timp cât este privată de amprenta vocalică corespunzătoare caracterului uman reprezentat. Acesta menționează un episod din cadrul unei prelegeri. „Exista în sală, din fericire, o femeie care nu citise și nu văzuse vreodată Regele Lear.”⁸ Chiar dacă aceasta a reușit prin lectură să redea textul „foarte simplu - vorbirea fiind plină de elocvență și farmec”⁹, Peter Brook a insistat pe caracterizarea personajului căruia îi aparține replică însă “publicul a observat cât de nefirească era lupta ei cu muzica simplă a

⁵ Sorin Crișan, *Teatru, viață, vis: Doctrine regizorale. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004, p. 211

⁶ Peter-Brook-Spatiul-Gol.doc (live.com), pp. 2-3

⁷ *Ibidem*, p. 19

⁸ *Ibidem*, p.3

⁹ *Ibidem*, p.3

cuvintelor atunci când căuta să interpreteze după o definiție.¹⁰ Ceea ce propune și explică regizorul englez poate fi considerabil în ceea ce privește cuvântul Celuilalt despre care am discutat și, mai mult decât atât rezonază cu ideea de stil al vorbirii în funcție de caracterul uman dat dincolo de aparență. Astfel, el insistă pe ideea de un neajuns al cuvintelor rostite, mizând doar *a le juca* pe acestea în contextul în care lipsește din interpretare încadrarea într-o tipologie umană. Totodată, el amendează această absență dincolo de consecința în planul rostirii, folosind exemplul menționat mai sus în care femeia respectivă a lecturat replica lui Goneril: „De fapt, dacă la prima ei apariție Goneril nu joacă un «monstru», ci numai ce sugerează cuvintele ei, atunci întreg echilibrul piesei se schimbă.”¹¹

Peter Brook notează și elemente ce țin de vorbirea în public. Într-un alt exemplu dat din cadrul unei întâlniri cu publicul, acesta reușește să puncteze noțiuni ce țin de impactul asupra publicului ca rezultat al implicării interioare a emițătorului. De asemenea, intervine ideea de exactitate în codare, chiar de una identică, fidelă celei originare. Importanța mobilării lăuntrice este valorificată de faptul că interpretul reușește să nu se concentreze asupra elementelor care constituie vorbirea, ci le generează de la sine în conformitate cu ceea ce spun cuvintele. Se poate discuta tot aici și conceptul de transpunere propus în capitolul interior care va conduce spre decodarea dorită, nelipsită de importanță fiind și motivația. Peter Brook îi propune, așadar, unuia dintre participanți un text cu un mare impact legat de Auschwitz astfel încât:

“ sala și omul care se oferise să citească, dispăruseră, realitatea clară a Auschwitz-ului era atât de puternică încât domina complet. Nu numai că el a continuat să citească într-o tăcere concentrată și șocantă, dar lectura lui, tehnic vorbind, era perfectă - nu avea nici farmec nici lipsă de farmec - era perfectă pentru că el nu era deloc atent la sine însuși, ca să se întrebe dacă folosea intonația corectă. El știa că publicul voia să audă și voia ca ei să audă: imaginile și-au găsit singure drumul și i-au ghidat vocea în mod inconștient, potrivit-o la volumul și finețea necesară.”¹²

Chiar dacă situația prezentată mai sus ilustrează un actor amator sau fără experiență, Peter Brook nu omite să extrapoleze exemplul și pentru un interpret dramatic, discutând despre un raport între efectul asupra publicului oferit de veridicitatea oferită rândurilor citite: „De obicei, un actor experimentat când citește un astfel de pasaj, va impune publicului o tăcere direct proporțională cu gradul de adevăr pe care îl va aduce.”¹³

¹⁰*Ibidem*, p.3

¹¹ [Peter-Brook-Spatiul-Gol.doc \(live.com\)](#), p.3

¹² *Ibidem*, p. 8

¹³ *Ibidem*, p. 8

După cum am prezentat anterior, se poate afirma că Peter Brook a manifestat o reală preocupare față de vorbirea pe scenă, chiar dacă interesul său a fost îndreptat, după cum mărturisește, „către alte limbaje fără cuvinte“¹⁴, mizând pe următorul principiu care reflectă punctul său de vedere față de elementele de expresie: „Cînd un om zboară pe o frînghie deasupra capetelor publicului, fiecare aspect al concretului e pus în pericol, cercul spectatorilor care stă în tihnă cînd un om vorbește, e aruncat în haos.“¹⁵

Un alt punct care ne-a interesat de clarificat pe parcursul acestui demers de cercetare a fost eliminarea unui aspect superficial care i se conferă vorbirii scenice fie cauzată de ușurința aparentă de a reda cuvinte sau dintr-o predispoziție de a expedia cuvîntul fără a ține cont de parametrii săi veridici și organici de funcționare. Astfel, comparînd, în primă instanță, vorbirea de pe scenă cu cea umană descoperim un proces complex și complicat prin faptul că îl producem fără de a fi conștienți de nenumăratele aparate interioare care sunt puse în mișcare. În acest context, chiar dacă discutăm despre o conectare riguroasă a actorului și de prezența unui cuvînt capabil a fi înțeles și cu putere de transmitere, nu putem să nu menționăm faptul că această vorbire nu poate reprezenta și aspecte ce țin de actor și viața lui privată. Astfel, pentru a putea apela la o vorbire vie și care se adaptează contextului scenic, grija față de frumusețea și claritatea acesteia nu ar trebui să lipsească și în vorbirea curentă a actorului deoarece există posibilitatea, mai ales sub influența stărilor de furie, nervozitate, să se strecoare aspecte ce țin, de exemplu, de amprenta regională a acestuia. În cazul unei tragedii sau al unei drame, efectul poate fi invers proporțional cu cel dorit în cazul unei vorbiri corect literare. Totodată, lipsa de înțelegere a textului, a cuvintelor și a sensurilor acestora pot risca emiterea unei producții vocale care nu reușește a fi decodată la nivel de logică și semnificație. În această situație, prezența unui laborator bine consolidat își pierde capacitatea de a fi transmis și decodat.

Pentru faptul că poate fi considerat unul dintre cele mai frecvente elemente de expresie utilizate pe scenă, cuvîntul poate fi privit ca un instrument aflat „la îndemîna“ interpretului dramatic. Astfel, lucrarea de față își propune un demers al cuvîntului pornind de la originea sa și până la „rostuirea“ lăuntrică necesară. Ideea aceasta de rost sau necesitate interioară va echilibra esența, conținutul reseriturilor interioare implicate cu forma sau învelișul sonor.

Pornind de la întrebarea *Unde se duc cuvintele rostite scenic?*, putem discuta despre o conștientizare a valorii acestora. Cuvintele rostite ajung „La nivel subconștient“¹⁶, beneficiind de o *înmagazinare* în universul lăuntric al spectatorului. În cea ce privește puterea acestui

¹⁴ *Ibidem*, p. 20

¹⁵ *Peter-Brook-Spatiul-Gol.doc (live.com)*, p. 20

¹⁶ Ștefan Prutianu, *Antrenamentul abilităților de comunicare*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 16

cuvânt vocalizat, ne putem raporta la ideea de teatru ca influență. Dincolo de această responsabilitate pe care artistul dramatic și-o asumă prin rostirea sunetului articulat, Baudelaire propune un nivel superior de a privi cuvântul și de a-l mânui cu grijă: „*Cuvântul conține un ce sfânt care ne interzice să facem din el un joc al hazardului.*“¹⁷

¹⁷ Irina Stănciungelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *Teoria comunicării*, Editura Tritonic, București, 2014, p. 9

Bibliografie finală

- Anca, Maria, *Logopedia*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2007.
- Andre, Christophe, *Psihologia fricii. Temeri, angoase și fobii*, trad. Daniel Voicea, București, Editura Meteor Publishing, 2019.
- Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, trad. Elena Drăgușin Popescu, București, Editura Unitext, 2000.
- Arghezi, Tudor, *Teatru*, nr. 1, aprilie, 1956.
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Editura Gallimard, 1966.
- Bocșaiu, Emilia, *Bâlbâiala, prevenire și tratament*, București, Editura didactică și pedagogică, 1983.
- Bodea Hațegan, Carolina, *Logopedia – Terapia tulburărilor de limbaj: Structuri deschise*, București, Editura Trei, 2016.
- Borchin, Mirela-Ioana, *Comunicarea orală*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2006.
- Borchin, Mirela, *Comunicare și argumentare. Teorii și aplicații*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2007.
- Boston, Jane and Cook, Rena, *Breath in Action. The Art of Breath in Vocal and Holistic Practice*, London, Editura Jessica Kingsley, 2004.
- Bujoreanu, Raluca, *Autonomia limbajului păpușăresc*, Iași, Editura Artes, 2008.
- Buzdugan, Tiberiu, *Psihologia pe înțelesul tuturor*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2007.
- Carnegie, Dale, *Cum să vorbim în public*, trad. Irina-Margareta Nistor, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2007.
- Chelcea, Septimiu, Ivan, Loredana, Chelcea, Adina, *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura. Cuvintele nu sunt de ajuns*, București, Editura Comunicare.ro, 2008.
- Chelcea, Septimiu, *Emoțiile sociale: despre rușine, vinovăție, regret și dezamăgire*, București, Editura Tritonic, 2020.
- Chiru, Irena, *Comunicarea interpersonală*, București, Editura Tritonic, 2009.
- Chubuk, Ivana, *Puterea actorului*, București, Editura Quality Books, 2007.
- Cobley, Paul, *Câte ceva despre Semiotică*, traducere de Alexandra Olivotto, București, Editura Curtea Veche, 2004.

Coseriu, Eugenio, *Introducere în lingvistică*, trad. de Elena Ardeleanu și Eugenia Bojoga, Cluj, Editura Echinoc, 1995.

Cottraux, Jean, *Terapiile cognitive. Cum să acționăm asupra propriilor gânduri*, trad. Sergiu Ciocoiu, București, Editura Polirom, 2003.

Covătaru, Valeria, *Cuvânt despre cuvânt*, Târgu Mureș, Editura Casa de editură Mureș, 1996.

Covătaru, Valeria, *Vocea, Vorbirea, Dicțiunea pentru actori și redactori din mass-media, Studii teatrale*, nr. 4, 2003.

Creangă, Sorina, *Cântul și vorbirea de performanță*, București, Editura Universitară, 2014.

Dănăilă, Natalia, *Magia lumii de spectacol*, Iași, Editura Junimea, 2003.

Crișan, Sorin, *Teatru, viață, vis: Doctrină regizorală. Secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004.

De Peretti, Andre, Legrand Jean-Andre, Boniface Jean, *Tehnici de comunicare*, trad. Gabriela Sandu, Iași, Editura Polirom, 2001.

Deely, John, *Bazele semioticii*, București, Editura All, 1997.

Detienne, Marcel, *Stăpânitorii de adevăr în Grecia Antică*, Editura Symposion, 1996.

Dima, Cella, *De la vorbire la elocință*, București, Editura Albatros, 1982.

Dobrescu, Paul, Bârgăoanu, Alina, Ciobanu, Corbu, *Istoria comunicării*, București, Editura Comunicare. Ro, 2007.

Dr. Chneiweiss, Laurent, Dr. Tanneau Eric, *Cum să ne stăpânim tracul*, trad. Sabina Dorneanu, București, Editura Trei, 2016.

Dutton, Kevin, *Arta manipulării*, București, Editura Globo, 2019.

Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, trad. de Anca Giurescu și Cezar Radu, București Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, trad. de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Iași, Editura Polirom, 2016.

Faquet, Emile, *Drama antică. Drama modernă*, trad. Crina Coman, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.

Frânculescu, Mircea, *Retorica românească. Antologie*, București, Editura Minerva, 1980

Gândirea și vorbirea – curs, 2016.

Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, trad. Simona Drăgan și Laura Albușescu, București Editura Comunicare. Ro, 2003.

Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Cheiron, 2009.

Hall, L. Michael, Bodenhamer, Bob G., *Manual de utilizare a creierului*, volumul 1, trad. Nicoleta Radu, București, Editura Vidia, 2013.

Hall, L. Michael, Bodenhamer, Bob G., *Manual de utilizare a creierului*, volumul 2, trad. Nicoleta Radu, București, Editura Vidia, 2012.

Husson, Raoul, *Vocea cântată*, trad. Nicolae Gafton, București, Editura Muzicală, 1968.

Ionescu, Emil, *Manual de lingvistică generală*, București, Editura Bic All, 2001.

Ionescu-Ruxândroiu, Liliana, *Conversația: structuri și strategii: sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*, București, Editura All Educational, 1999.

Ingram, Jay, *Teatrul minții: Conștiința din spatele cortinei*, trad. Viorel Zaicu, București, Editura Curtea Veche, 2008.

Ivan, Loredana, *Cele mai importante 20 de secunde în comunicarea nonverbală*, București, Editura Tritonic, 2009.

Ivanov, Carmen, *Șase sași în șase saci. Manual de dicție*, București, Editura Favorit, ediție revizuită 2015.

Jacquelin, Martin, *The voice of modern theatre*, London, Editura Routledge, 1991.

Keller, Jeff, *Atitudinea este totul*, trad. Angelica Raluca Căliman, București, Editura Curtea Veche, 2012.

Kolpakova, Marianna, *Depășirea anxietății: cum se naște pacea în suflet*, trad. Adriana Tănăsescu-Vlas, București, Editura Sophia, 2016.

Lelord, Francois, Andre Cristhope, *Cum să ne exprimăm emoțiile*, trad. Mădălina Georgescu, București, Editura Trei, 2003.

Litauer, Florence, *Personalitatea Plus: Cum să-i înțelegi pe ceilalți înțelegându-te pe tine însuși*, trad. Anca Anca Florina Sîrbu, București, Editura Business Tech International Press, 2004.

Macrea, D., *Contribuții la Istoria lingvisticii și filologiei românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.

Malmberg, Bertil, *Signes et symboles*, Paris, Editura Picard, 1977.

Mamet, David, *Teatrul*, București, Editura Curtea Veche, 2013.

Mannstein, Heinrich Ferdinand, *Die grosse italienische Gesangschule*, Dresden, Arnoldischen Buchhandlung, 1848.

McKay, Matthew, Davis, Martha, Fanning, Patrick, *Mesaje: ghid practice pentru dezvoltarea abilităților de comunicare*, trad. Adriana Orban, București, Editura All, 2016.

Messinger, Joseph, *Cum să eliminăm ticurile gestuale*, trad. Gabriela Petrilă, București, Editura Litera, 2016.

- Miller, Richard, *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*, New York, Editura Schirmer Books, 1986.
- Miller, Richard, *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*, Lanham, Editura Scarecrow Press, 2002.
- Miller, Richard, *Schools of singing*, Lanham, Editura Scarecrow, Press, 2002.
- Moisescu, Vasile *Lectura artistică și recitarea*, București, Editura Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. Casa centrală a creației populare, 1967.
- Morretta, Angelo, *Cuvântul și tăcerea*, trad. de Mara și Florin Chirițescu, București, Editura Tehnică, 1994.
- Negură, Ion, *Psihologia limbajului*, 2016.
- Noica, Constatin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1987.
- Partenie, Anuța, *Logopedia*, Timișoara, Editura Excelsior, 1999.
- Pavis, Patrice, *Dictionaire du théâtre*, Paris, Dunod Éditeur, 2019.
- Pavlovskis, Zoja, *The voice of the actor in Greek tragedy*, Editura The Classical World, 1977.
- Pânișoară, Ion-Ovideiu, *Comunicarea eficientă*, Iași, Editura Polirom, 2015.
- Perrucci, Andrea, *Despre arta reprezentării dinainte gândite și despre improvizație*, trad. Olga Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1982
- Pitar, Mariana, *Textul injoctiv: repere teoretice*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2007.
- Prutianu, Ștefan, *Antrenamnetul abilităților de comunicare*, Iași, Editura Polirom, 2004.
- Rosetti, Al., *Filosofia cuvântului*, București, Editura Minerva, 1989.
- Rusu, Marinela, *Manifestarea și auto-reglarea emoțiilor*, Iași, Editura Ars Longa, 2013.
- Săbău, Marius, *Elemente de fiziologie*, Târgu Mureș, Editura University Press Târgu Mureș, 2005.
- Schmit, Friedrich, *Grosse Gesangschule für Deutschland*, München Editura Beim Verfasser, 1854.
- Schveiger, Paul, *O introducere în semiotică*, București Editura Științifică și enciclopedică, 1984.
- Scovel Shinn, Florence, *Puterea cuvântului rostit și alte scrieri*, trad. Carmen Ștefănescu, București, Editura Litera, 2019.
- Scutariu, Irina, *Expresivitatea în rostirea scenică*, Iași, Editura Artes, 2011.
- Shakespeare, William, *The art of Singing*, London, Editura Forgotten Books, 1921.
- Similar, Anca Elisabeta, *Studiu explorative al dezvoltării artei respirației în practicile vocale scenice*, Cluj-Napoca, 2021.

Sfârlea, Lidia, *Pronunția românească literară – stil scenic*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1970.

Stan, Sandina, *Tehnica vorbirii scenice*, București, Editura Comitetul de stat pentru cultură și artă. Casa centrală a creației populare, 1967.

Stan, Sandina, *Arta vorbirii scenice*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972.

Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca Actorului cu sine însuși – în procesul creator de trăire scenică*, partea I, București, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1995.

Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca Actorului cu sine însuși – în procesul creator de întrupare*, partea a II-a, București, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1995.

Stănciungelu, Irina, *Măștile comunicării; de la etică la manipulare*, București, Editura Tritonic, 2009.

Stănciungelu, Irina, Tudor, Raluca, Tran, Adriana, Tran, Vasile, *Teoria comunicării*, București, Editura Tritonic, 2014.

Stroe, Marcus, *Empatie și personalitate*, București, Editura Atos, 1997.

Ștefănescu Eusebiu, *Retorica limbajului scenic. Magul captiv*, Prahova, Editura Antet, 2003.

Toboșaru, Ion, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.

Tohăneanu, G. I., *Dincolo de cuvânt*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.

Vanessa Mielzareck, *Inteligența intuitivă: de la vis la realitate*, trad. Teodora Despina Bișboacă, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2014.

Vișniec, Matei, *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă*, București, Editura Cartea Românească, 2016.

Vișniec, Matei, *Caragiale e de vină/ Despre tandrețe/ Teatru vag*, București, Editura Humanitas, 2019.

Walker, Frank, *A Chronology of the life and works of Nicola Porpora*, Italian Studies, 1951.

Wald, Henri *Realitate și limbaj*, București Editura Academiei Republicii Socialiste, 1968.

Wald, Henri *Puterea vorbirii*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

Wald, Henri *Ideea vine vorbind*, București, Editura Cartea românească, 1983.

Wills Frank, *Psihoterapie și consiliere cognitiv-comportamentală*, trad. Gabriela Căluțu, București, Editura Herald, 2012.

Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară I*, București, Editura Minerva, 1971.

Zdrenghia, Mircea, *Studii lingvistice*, Alba Iulia și Cluj-Napoca, Editura Altip și Scriptor, 2014.

Surse electronice:

<https://foneticalimbiromane.ro/>, site consultat la 05.09.2019

<https://dexonline.ro/definitie/fonem> la 05.09.2019

<https://dexonline.ro/definitie/dic%C8%9Biune>, la 06.09.2019

<https://foneticalimbiromane.ro/fonologia/accentul/>, la 07.09.2019

www.linklatervoice.com/resources/articles-essays/42-the-art-and-craft-of-voice-and-speech-training, la 14.07.2021

www.alexandertechnique.com/articles/chance, la 01.08.2021

[Arta Fericirii – Tehnici Comportamentale, Mihaela Stroe – YouTube](#), la 01.07.2021

[Arta Fericirii – Creierul si Emotiile, Dr. Dumitru Constantin Dulcan – YouTube](#), la 30.06.2021

[Antonin Artaud – Essential Drama](#), la 17.07.2021

[Peter-Brook-Spatiul-Gol.doc \(live.com\)](#), la 01.09.2021,

<http://uartpress.ro/journals/index.php/cercetariteatral/issue/view/17>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZkExNbsj71g>, la 27.09.2020