

■ N. GAFTON

## Puncte de vedere referitoare la cultivarea expresiei verbo-vocale a actorului (IX)\*

### B. Baremuri fonetice (VII)

În schema de la p. 143 este prezentat prototipul de bloc dublu funcțional pe care îl reprezintă orice subiect vorbitor, care este sursă emițătoare de mesaje și în același timp receptor-integrator al propriilor mesaje și al unor mesaje străine, indicându-se procesul de codificare și decodificare a informațiilor lingvistice, paralingvistice și extralingvistice.

Actorul se manifestă în calitate de receptor-integrator al unui mesaj emis de autor (sursă emițătoare de gradul întâi) și în calitate de sursă emițătoare (de gradul doi) a respectivului mesaj — pe care, prin feed-back auditiv, îl recepționează și-l integrează continuu, controlând corespondența dintre codarea pe care și-a propus-o (la nivelul sursei = scoarța cerebrală) și ectocodarea pe care a reușit-o (la nivelul emițătorului = aparatul verbo-vocal).

Să examinăm produsul verbo-vocal al actorului din punctul de vedere al *baremurilor fonetice intrinseci*, aplicate atât asupra etajelor sale de recepție-integrare, cât și asupra sa, ca bloc funcțional sursă emițătoare, adică referitor la calitatea endocodărilor și decodărilor sale și, respectiv, a codărilor și ectocodărilor de care este capabil, calitate determinată prin măsurători (cantitativ), cu ajutorul baremurilor-test.

În sfârșit, să considerăm actorul în contextul firesc al sistemului de comunicație teatru, în care deține un rol-cheie, și unde apar cu claritate și factorii externi care îi condiționează activitatea, și anume: textul (mesajul sursei emițătoare de gradul întâi), sala (canalul de comunicație) și spectatorul (receptorul-integrator al mesajelor sale), factori pe baza cărora se stabilesc *baremurile fonetice extrinseci* (text, sală, spectator).

Vom începe cu *baremurile fonetice extrinseci*, care reprezintă *praguri obligatorii, sub nivelul cărora nu pot fi concepute baremurile intrinseci*, deoarece comunicarea este compromisă dacă realizarea verbo-vocală a actorului se află sub cerințele obiective ale textului, sălii, spectatorului.

### I. BAREMURI FONETICE EXTRINSECI

#### a. Baremuri text

Circulă, de mult, ideea că, spre deosebire de textul muzical, textul de literatură dramatică sau cel poetic s-ar prezenta în fața interpretului ca o masă amorfă, pe care acesta ar trebui să o ordoneze, subordonându-și-o. Se poate, astfel, citi că: „...meritul unui artist dramatic față de omul de literă e mai mare decât al cântărețului sau al instrumentistului față de compozitor: căci artistul dramatic e, în felul său, un creator tot așa de mare ca și autorul dramatic, pe când executantul în muzică are să se subordoneze în totul prescripțiilor compozitorului“, căci omul de literă „...ne dă pe *omul intern*, cu zbucimările lui sufletești, cu felul lui deosebit de a privi împrejurările și viața“, în timp ce actorul ne-ar da „...pe *omul extern*, cu expresia fizionomică, cu intonațiile vocii, cu gesturile sale... Și, alături de același «om intern», artiștii dramatici pot încarna atîția «oameni externi» corespunzători cîți se pot închipui“, în timp ce pentru toți cântăreții și instrumentiștii ar exista „...un ideal de execuție... acel ideal... visat de compozitor el însuși“ (1) \*\*.

Dar, tipul „extern“ al unui personaj nu este, cum cred unii, la liberul arbitru al interpretului (2), textul dramatic prezentîndu-se — în ochii minții celui care știe să facă o corectă citire logică, gramaticală, psihologică, sociologică, biologică etc. — ca o adevărată partitură, ce trebuie numai, corespunzător, sonorizată verbo-vocal și plasticizată corporal. Opera de artă este încheisă, finită ca structură (prin unitatea indestructibilă dintre conținut și formă) — și trebuie descifrată și redată cît mai fidel posibil — și are deschidere, prin ceea ce în ea este problematică veșnic umană, aptă a stimula, oriînd și oriunde, gânduri și afecte.

Expresia verbo-vocală (alături de cea gestuală, mimică și posturală) ne oferă nu numai „...cheia pentru o înțelegere corectă a subiectului“ (3, p. 38), ci este un mijloc fundamental de reconstituire actoricească a unui

\* „Teatrul“ nr. 11, 12/1978; 1, 2, 3, 4, 5, 6/1979.

\*\* Vezi bibliografia în nr. viitor.

personaj; căci, dacă ...observarea expresiei mimice, a gesturilor și sunetelor contribuie într-o mare măsură la diagnosticarea personalității" (3, p. 39), ele, și numai ele, pot defini, în ochii și auzul spectatorilor, o personalitate, concepută de un autor și reprezentată, corespunder, adică fidel, de un actor, fiind ...greșit să izolăm ... să despărțim instrumentalitățile ... (elementele instrumentale periferice) ... de nivelele cele mai înalte ... (practico-gnozie, simbolice, semantice, conceptuale) ... de personalitatea individului" (4, p. 137).

La fel stau lucrurile și în cazul relației actor-personaj: unor stări sufletești („omul intern”) trebuie să le corespundă expresiile adecvate („omul extern”), pentru ca, în relația actor-spectator, acesta din urmă să poată sesiza, la rindul său, prin „omul extern” (caracterizat prin expresii), „omul intern” (stările bio-psiho-socio-patologice ale personajului).

Pentru acest transfer corect de informații lingvistice, paralingvistice și extralingvistice, actorul trebuie să fie mai întâi capabil, descifrând corect textul („partitura”), să „diagnosticeze” fondul bio-psiho-social, și eventual patologice, al personajului propus de autor; și, așa cum deduce din exprimarea lingvistică, starea sufletească a personajului, să deducă și expresiile vocale, gestuale, mimice și posturale, tipologice, caracterizante pentru personalitatea respectivă. (Informațiile para- și extralingvistice, uneori implicite textului lingvistic, sînt — la unii autori — precizate și explicit.)

Pentru această muncă de descifrare a textului este nevoie de un *larg orizont cultural*; de o *riguroasă și multilaterală documentare științifică*; de un *instrument vocal de calitate* și de o *dezvoltată capacitate tehnică*; de o *stare de creativitate* — nu în sensul viziunii intuitive, ci în acela de act psiho-intelectual care reprezintă „cel mai înalt nivel comportamental uman capabil de a antrena și focaliza toate celelalte nivele de conduită biologică și logică (instincte, deprinderi, inteligență), precum și toate însușirile psihice ale unui individ (gîndire, memorie, atenție, voință, afectivitate etc.), în direcția pentru care acesta este pregătit și-l preocupă, în vederea realizării unor produse ce se caracterizează prin originalitate, noutate și utilitate socială” (5). Și, firește, de respect față de valorile culturii.

Or, tocmai acest tip de creativitate, responsabilă, îl testează baremurile text, stabilind cîte dintre cerințele de caracterizare tipologică a unui personaj, virtual existente în text, este capabil actorul să satisfacă. Această capacitate de reprezentare este cuantificată prin aplicarea metodei statistice de măsurare a *cantității de informație* transportată de diferite semnale; sînt considerate ca informaționale numai semnalele care nu sînt previzibile (o intonație stereotipă sau un tic gestual nu conțin informație, dacă ele, fiind proprii actorului, ne sînt deja cunoscute).

## PROBE

1. *Pe un text stereotip* (neutru semantic) deci minimal ca informație lingvistică, se preînd realizări informaționale para- și extralingvistice, prin sensuri vocale corespunder unor arome semnificații bio-psiho-sociale (și patologice), caracterizante pentru o personalitate sau pentru un personaj dramatic.

*Textul*: „Bună-zina” — „Bună zina”, „Da” — „Da”.

*Test lingvistic*: sens cu semnificație enumerativă.

*Test paralingvistic*: sensuri cu semnificații: interogative, imperative, exclamative, corespunder: AFFECTOFONELORE (dispoziție, emoție, sentiment, afect, pasiune, fiece în parte ca supoziție, speranță, expectativă, jenă, ezitare, ironic, dispreț, reproș, minie, surpriză, mirare, uimire, uluire, adunare, certitudine, dorință de confirmare, cerere de răspuns, toate și pe ris și pe plins — orgănice/psihice; stare dinamogenă/stare depresivă); ETHOFONELORE (trăsături de caracter pozitive/negative, în relație cu ceilalți: combativ, politicos, sociabil, sincer/indiferent, susceptibil, nesincer, nepolitic; în relație cu mune: entuziast, conștiincios, organizat/apatie, neglijent, leneș, dezorganizat; în raport cu sine: modest, demn, mîndru, curajos/îngîmfat, arrogant — supraestimare, timid — subestimare).

*Test extralingvistic* (suprașus lingvisticului și paralingvisticului): sensuri cu semnificații: KRINEOFONE (tînăr-matur-bătrîn; stare vigîlă/somnolență, obosenă fizică/obosenă psihică); KRASIOFONE (flegmatic, melancolic, coleric, sanguin, trăsături pozitive/negative); SOCIOFONE (dominant/dominat, educat/ne-educat, urban/rural; dialectal/medialectal); PATHIOFONE (schizofrenie, psihogenii (psihoză, nevroze), psihopatii; disfonii, afonii, dizartrii); PORTIOFONE (pe stare dinamogenă/pe stare depresivă); ETNOFONE („vorbire cu accent”, „vorbire cu ton” — dialecte și pe baza unor diferențe limbi materne).

2. *Texte la prima vedere*: o strofă dintr-o poezie lirică (ultima strofă) și un fragment de baladă; în prima, predominantă, verbele ale căror sensuri trimit la semene cu referenț imaginar; în baladă, preponderente verbele cu simbolism fonetic implicit (dar și onomatopoe), care trimit la semene cu referenț concret. De graficizat și de sonorizat coordonatele prozodo-sonematice (tridimensionalizarea verbo-vocală). De precizat caracterul informațional al elementelor constituente ale expresiilor verbo-vocale, din punctul de vedere al stilisticii lingvistice, al poeziei (stilistica literară) și al stilisticii antropologice („modul de a fi, de a acționa, de a se comporta, pe scurt, de a se exprima pe sine”; 6 p. 11).

## b. Baremuri sală

Săile de spectacol — în calitate de canale de comunicație — îndeplinesc o funcție de transfer, favorizînd sau nu propagarea mesaj-

jelor verbo-vocale, într-o zonă sau alta a spectrului lor.

Calitatea funcției de transfer a unei săli se apreciază în raport cu starea sa acustică, definită prin parametrii: *durată de reverberație, neregularitate de frecvență, claritate și difuzitate* (7), parametri variabili, la rândul lor, în raport cu *distanța* (față de sursa emițătoare de semnale acustice), cu *starea higrometrică* și cu *temperatura* aerului.

Funcția de transfer a canalului de comunicație este perturbată de surse intrinseci canalului — cum sînt *zgomotele de fond ale sălii* — și de alte *zgomote, întâmplătoare*, apreciate după repartiția spectrală a dinamicii lor (intensitatea concentrărilor de energie în funcție de frecvență).

Se înțelege că vor fi atitea baremuri sală cîte săli sînt; dar aceasta nu reduce problema la relația simplă, dar obligatorie, „vocea potrivită la sala potrivită”, ci pune în fața actorului și aspectul variațiilor de la o sală la alta și chiar, în cadrul aceleiași săli, de la un spectacol la altul; condiționări extrinseci, care pot avea urmări, nu de puține ori, nefaste (parezele și nodulii pe coardă ai multor actori din teatrele noastre sînt o dovadă, uneori, și a incompatibilității dintre acustica unor săli și gabaritul și tehnica lor vocală).

În unele teatre ale lumii nu se admit decît voci ale căror gabarite satisfac acustica sălii (în cazul Operei Mari din Paris = 30.000 m<sup>3</sup>: 120 de decibeli pentru prim-soliști, 110 dB pentru soliști, 90—100 dB pentru corifei); la noi, însă, nu s-a put, pînă acum, acență problema.

Pentru a evidenția concretetea acestui aspect, voi da ca exemplu concluziile reieșite în urma testării zgomotului de fond al sălii Teatrului Național (8); folosindu-se bateria de aparate Brüel & Kjaer (fonometru 2203, filtru de 1/3 de octavă 1615, înregistrator de nivel 2305), s-a constatat că sala goală (inclusiv scena) prezintă un zgomot de fond cuprins între intensitățile (globale) de 50—60 dB (linear). Or, după cum se știe, pentru sălile de teatru bine tratate acustic, nivelul zgomotului de fond, preseris prin norme, trebuie să fie de 30—35 dB (9) sau chiar de numai 25 dB (7, p. 313). Așadar, sala respectivă depășește nivelul optim admis cu 25, respectiv 30 dB. Dacă pe scenă mergea un singur oin (în decorul metalizat de la *Danton*), zgomotul creștea la o medie de 64 dB (minima 59 — maxima 70 dB); dublarea numărului surselor — de sonor armonice sau de zgomot — duce la o creștere de 3 dB a nivelului global de intensitate (10). (Iată, pentru comparație, cîteva intensități sonore pentru împrejurări cunoscute: șoptă în grădina izolată, calmă = 20 dB; zgomotul circulației intense într-un mare oraș = 60—82 dB; 10, p. 23.)

Sonometria spectrală ne-a arătat, totodată, că zgomotul de fond al sălii respective este preponderent grav, maximele fiind localizate sub 100 Hz (vezi schema în numărul vi-

itor), peste 100 Hz — frecvență deasupra căreia vocea vorbită începe să fie activă — fiind evidențiate platouri de intensitate crescută pînă la 40 dB (între 250—320 Hz), 35 dB (între 1500—2000 Hz) și între 32,5—30,2 dB (între 2 și 4 KHz).

Dacă avem în vedere, în general, calitatea vocii vorbite a actorilor noștri (voci, în imensa lor majoritate, deficiente ca dotare nativă și ca tehnică a emisiunii vocale, nedepășind, în vorbirea curentă, 60—75 dB la 0,30 m. de gură, voci cu panta de amortizare spectrală la valori de peste —12 dB pe octavă), rezultă, obiectiv, ceea ce publicul sesizează subiectiv, și anume, că glasurile multor actori pot abia cu greu să depășească zgomotul de fond (global) al sălii, chiar dacă aceasta e goală; e ușor de închipuit ce se petrece cînd sala este plină (zgomot + absorbție pe unitatea de spectator) și în scenă se dezlănțuie muzici, furtuni (ca în *Furtuna*), agitație naturalistă a mulțimilor etc., toate acestea, în decoruri și costume pentru a căror confecționare nu se ține cont de calitatea materialelor, ca absorbanți acustici, prin efectul de porozitate (pînza de sac, docul sau cretonul — uzuale, în „viziumile moderne” — avînd cei mai ridicăți coeficienți de absorbție (9, p. 40)), tocmai în zona frecvențelor utile ale vocii vorbite, 200—4000 Hz); în ce privește elementele metalice (poduri, stăngii) sau metalizate (*Danton*), ele sînt amplificatoare de zgomot, prin rezonanță.

Din aceste puține date reiese, cred, că fiecare sală de teatru trebuie să aibă baremuri acustice proprii, stabilite, urmînd ca actorii să fie angajați și în funcție de aceasta; căci, în arta dramatică, *inteligibilitatea* expresiilor verbo-vocale și *transmisibilitatea* lor prin canalul de comunicație sală ocupă locul principal, pantomima, grima, costumul, decorul, sonorizările fiind învelisuri ale miezului, care rămîne enunțul verbo-vocal.

## PROBE

Testări vocale (spectrale) în raport cu anumiți parametri acustici ai unor săli cunoscute ca „deficiente” (la timpii scăzuți de reverberație, zgomote crescute, și în ambianța unor materiale cu înalți coeficienți de absorbție).

### c. Baremuri audibilitate — perceptibilitate

În situația de captator de mesaje acustice, spectatorul impune actorului *pragul de audibilitate*; prin intermediul aparatului auditiv, el realizează procesul psihic al *senzației auditive*, în cadrul *analizatorului auditiv* (receptor / urechea externă, medie și internă/, cale senzitivă aferentă, zonă corticală a proiecției auditive primare (ariile auditive 41 și 42 ale circumvoluțiilor temporale-transversale Heschl), unde însușirile izolate ale

lunii sonore reale sînt interpretate, analitico-sintetice, ca *sunete* avînd anume *înălțimi, tărie, timbruri, durate*).

Ca *integrator* al mesajelor acustice prelucrate de analizatorul auditiv, spectatorul impune, în continuare, și *pragurile de perceptibilitate*, praguri ale unor procese psihice, care constau în trecerea de la nivelul senzațiilor auditive la nivelul *percepției auditive verbale* — reflectarea lumii sonore reale în toată complexitatea însușirilor sale, sintetizate sub formă de *percept verbal* — imagine acustică asociativă, structurată (semnificant al ideosemnelor); la această fază se ajunge după strălăterea a patru faze ale percepției: *detectarea* (prima impresie, globală, despre senzațiile auditive percepute, ca fiind de origine verbală); *discriminarea* (precizarea impresiei, ca fiind compusă din ideosemne — unitate formală de *elemente sunetice* (*sunet, consune, consonanțe*) — grupate în semene, și acestea în enunțuri); *identificarea* (act de analiză constînd în confruntarea elementelor acustice discriminate în ariile 41 și 42, cu unele trăsături distinctive, lingvistice, stocate în ariile acustice asociative temporale 21 și 22 Wernicke — „centrul auditiv al enunțurilor” — depozitele mnemonice ale engramărilor audio-verbale, ale semnificantilor = imaginile psiho-acustice); *interpretarea* (precizarea corespondenței dintre semnificantul perceput și un anume semnificant/concept, engramat în depozitele mnemonice de semnificații = metacircuitele polisenzoriale Barbizet; prin unirea semnificantului, perceput, cu semnificantul corespunzător — retrezit din memorie, prin reflex condiționat, ca metacircuit semnificativ — realizîndu-se actualizarea unui ideosemn/semem — ca formă și conținut — reprezentant, în minte, al verbului emis de sursă).

În calitate de integrator al mesajului verbal pe care l-a captat, spectatorul se prezintă ca stație terminală a lanțului *sistemul de comunicație teatru*, unde informațiile despre gîndirea sursei emițătoare sînt declanșatoare de gîndire personală (la un grad de adecvare dependent de codul folosit de interlocutori).

Odată cu mesajul verbal, sînt captate și percepute (conștient sau subconștient) și mesaje vocale purtătoare de informații biopsiho-sociale, para- și extralingvistice (despre stări afective, caracter, temperament, socialitate etc.), informații care declanșează în spectator nu numai procesul conștient, de înțelegere, ci și, *prin inducție, stări emoționale* (la un grad de adecvare — în raport cu ceea ce a sîntat sursa — dependent de experiența de viață și de sensibilitatea integratorului).

Această inducție afectivă se explică atît prin faptul că pentru toți oamenii normali există aceeași biunivocitate între anumite expresii (efecte) și anumite stări ale surselor (cauze) care le generează, dar și prin aceea că metacircuitele polisenzoriale reprezentînd semnificațiile unor obiecte sau fenomene ale

lumii reale, și nu numai cele din sfera afectivității, conțin, ca engramate în rețeaua lor, și stările emoționale prezente în momentul actului de cunoaștere, de formare a metacircuitelor.

Aceste procese — al senzației și al percepției auditive — prezintă și caracteristici fiziologice și psihice care constituie veritabile praguri funcționale de audibilitate și de perceptibilitate.

*Pragurile de audibilitate*, utilizate ca atare drept *baremuri de audibilitate*, corespund *curbelor nivelelor de egală tărie* (Fletcher-Munson), cuprinse între limitele auzului uman — pragul minim, cel de audibilitate, și pragul maxim, cel al senzației „de durere” — curbe care ne arată că intensități obiectiv diferite (în decibeli) ale unor suneturi creează senzații auditive subiective egale ca tărie (măsurate în foni), de-a lungul unor întinse benzi de frecvență, senzația de tărie fiind egală cu intensitatea obiectivă a sonorului (deci, fonii cu decibelii) numai la frecvența de 1000 Hz și, într-o oarecare măsură, în jurul a 200 Hz și 6 KHz.

La alte frecvențe, apar deplasări, chiar situații diametral opuse.

Ceea ce ne interesează, din aceste curbe ale nivelelor de audibilitate, ale subiecților otologic normali, este faptul că apar *două zone de facilitare auditivă*, adică zone în care auzul este mai sensibil; ceea ce înseamnă că, pentru același efect de tărie, este nevoie de mai puțină energie sonoră, deci, de o intensitate mai scăzută. Cu un efort vocal mai mic, se poate asigura, în aceste zone, același randament al percepției ca în zonele defavorizate.

Aceste zone de facilitare sînt cuprinse: cea secundară, între 200 și 800 Hz, de la 20 la 100 dB, cu *sensibilitatea crescută în jurul a 400 Hz*, unde, pentru aceeași tărie de 60 de foni (= 60 dB la 1 KHz), este nevoie de o intensitate mai scăzută cu cca. 4 dB (= 56 dB); iar cea principală, între 1100 și 6000 Hz, cu *maxima sensibilitate în jurul a 3700 Hz*, unde, pentru aceeași tărie de 60 de foni (= 60 dB la 1 KHz), este nevoie de o intensitate mai scăzută cu 9 dB (deci, numai de 51 dB).

Aceste două zone sînt importante pentru vocea vorbită, prima, deoarece în perimetrul ei sînt localizate frecvențele primului formant al sonelor și, mai ales, armonica a doua, octava frecvenței fundamentale, fundamentală care asigură intonația prozodosonelor (nu întotdeauna direct, ei mai ales prin artefacte armonice); în timp ce în jurul frecvenței de 3700 Hz este localizată *penetranța vocii*, caracteristică cei asigură vorbirii *inteligibilitatea* și șansele maxime de *transmisibilitate*. (Este știut că frecvențele acute au o mai bună *directivitate*.)

Dacă sursa trebuie să-și programeze emițătorul și pentru ectocodarea penetranței, cerută imperios de către baremul de audibilitate (și de către cel de transmisibilitate al sălii), ea mai trebuie să ectocodeze mesajele



143