

■ MIHAI
RĂDULESCU

O tropică a comportamentului nonverbal în două spectacole pirandelliene

„Un gest nu poate decât să dezvolte conotația unei semnificații verbale“, scrie Henri Wald, în studiul său deosebit de consistent, *Mina și gestul*, publicat în revista „Teatrul“ (nr. 5, 1980, p. 32). Iată motivul pentru care socotim a se putea încerca aplicarea la analiza unor spectacole a anumitor categorii ale limbii și comportamentului nonverbal, în care, alături de gest, includem mimica, atitudinea, tehnicile corporale — înot, mers, alergat, mincat, băut, sărutat etc. —, cum le numește Marcel Mauss. Această aplicare este cu atât mai naturală cu cât „legătura intimă dintre activitatea lingvistică și cea manuală este programată în codul genetic al omului“ (p. 34). Participarea întregului trup la elocință (conștientă sau inconștientă) face din el un auxiliar al expresivității miinii, deși ea însăși poate lipsi din respectivul comportament („europenii dansează mai mult cu picioarele, africanii mai mult cu trunchiul, iar orientalii mai ales cu mâinile“, p. 35).

Intr-adevăr, există *comportamente nonverbale sinonime* (chemi pe cineva prin mișcarea degetului arătător sau prin „lopătarea“ aerului cu brațul, ori prin simpla contracție a mușchilor din jurul ochiului, de nu printr-o mișcare laterală scurtă a capului etc); că există *comportamente nonverbale antonime* este foarte ușor de remarcat: gesturile chemării sînt opuse gesturilor respingerii, comportamentele iubirii sînt antitetice față de cele ale urii; există și *comportamente nonverbale omonime*: strîngerea miinii poate reprezenta salutul de bun venit, dar și de despărțire; mai poate semnifica felicitarea, pecetluirea unui rămășag, încurajarea și destul de multe altele. Re-

cunoaștem, în cadrul comportamentului nonverbal, structuri spontane, dar și *clisee comportamentale nonverbale*; acele structuri aflate „de-a gata“ și reproductibile (definiția o prelucrează pe aceea a lingvistului sovietic V. V. Rozhdestvensky, din G. L. Permyakov, *From Proverb to Folk-Tale. Notes on the General Theory of Cliché*, Moscow, Nauka, 1979, p. 259).

Am constatat că definițiile multor figuri de stil se pot și ele aplica structurilor comportamentale nonverbale. O atare aplicare își află o justificare de seamă în afirmația lui Henri Wald, din același studiu: „Gestul a fost cea mai «la îndemână» ilustrare a primelor metafore: ridicarea în două picioare, diferențierea mâinilor, înălțarea hranei pînă la gură, se află la temelia metaforelor arhetipale potrivit cărora sus înseamnă superior și jos, inferior“ (op. cit., p. 35). Am numit astfel de investigații *tropică a comportamentului nonverbal*, pentru a limita domeniul *poeticii comportamentului nonverbal* exclusiv la cercetarea tropilor comportamentali. De astfel de structuri ne vom ocupa în continuare, deducînd definițiile din exemple preluate din două spectacole Pirandello, din ficerile jucate simultan pe scenele Teatrului Mic și Teatrului „Ion Vasilescu“, astfel încît cititorii hotărîți să ne însoțească în acest periplu stilistic pot verifica observațiile noastre, pe scenele respective.

Oamenii de teatru, datorită partiturii literare, redusă la minimum în privința explicitării comportamentelor nonverbale ale personajelor, sînt obligați mai tot timpul să născocoască structuri comportamentale lămuritoare, fie ale replicilor, fie caracterizatoare pentru portretul psihologic al personajelor. Regizoarea Sorana Coroamă-Stanca clădește un tip spiritual foarte complex din personajul pirandellian Virgadamo, bazîndu-se pe unul dintre cele mai eliptice texte ale dramaturgului italian (exemplele pe care le vom da mai departe vor fi extrase din spectacolul piesei lui Luigi Pirandello: *Dar nu e nimic serios*, în regia menționată). Pornind de la afirmația personajului „Omul, printre multe daruri, are și imaginație“ și de la incapacitatea evidentă a profesorului Virgadamo de a înțelega o relație sentimentală, dacă nu erotică, Sorana Coroamă-Stanca îl așează într-un balansoar (vezi firea lui voluptoasă) și îl pune să decupeze cu o foarfecă poze dintr-o revistă ilustrată. Ulterior, el va ajuta o tină, care l-a impresionat, să-și scoată mînușile și și le va strecura, pe neobservate, în buzunar. Avem în față două structuri comportamentale nonverbale stilistice, nementionate de text, dar în spiritul lui, două *structuri metonimice* (acel comportament bazat pe contiguitatea logică dintre noțiuni, sentimente, trăiri etc.

și care constă în acționarea — mimică, gest, atitudine ș.a.m.d. — satisfăcătoare în locul altei acțiuni, cu care cea dintii se află într-o relație logică, cum ar fi raportul dintre cauză și efect și invers, și altele similare (pentru textul de bază al definițiilor, vezi : Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975). A visa femeii îl satisface pe Virgadamo (o spune singur). A le privi pozele sau a le aspira parfumul mânușilor îi provoacă visarea. Comportamentul metonimic, în cazul său, este acela al fetișistului.

Trăsătura dominantă a personajului Grizzoffi, din aceeași piesă, este orgoliul. Regizoarea creează o structură comportamentală care să facă mai evidentă nota lui psihologică distinctivă. La o masă oferită lui Memmo Speranza, acesta, lucru normal, este servit cel dintii. Grizzoffi, iritat pentru că se simte insuficient respectat, se ridică de pe scaun. Vecinul va trebui să-l servească personal, pentru a potoli reacția sa de om jignit. Este vorba de un *comportament emfatic*, acea structură comportamentală nonverbală stilistică ce conferă mimicii, atitudinilor, gesturilor etc. o deosebită greutate, scoțându-le în evidență printr-o ușoară exagerare față de firesc sau altfel de sublinieri; teatralitatea este caracteristica acestui comportament.

La respectiva masă de sărbătorire nu a putut participa Învățătoarea. Tinjea s-o facă, dar timpul nu i-o îngăduia. A trebuit să fie servită înainte. A vrut să se așeze la un colț al mesei comune. Gasparina, proprietăreasa pensiunii, a luat-o delicat, dar hotărât de umeri și a împins-o către o măsuță alăturată. Gestul ei spunea răspicat că nu va îngădui nimănui să „întineze” masa banchetului înainte de sosirea lui Memmo. *Structura iasteron-proteronică* este acea structură comportamentală nonverbală stilistică ce introduce în joc comportamentul care răstoarnă ordinea firească (cronologică sau logică) a ce s-ar cuveni să urmeze. Or, în momentul acestei indicații mute a locului unde se cuvenea să mănânce Învățătoarea, nici Gasparina însăși nu bănuia cât de adânci îi erau sentimentele față de Memmo, intensitate descoperită de ea abia în finalul piesei. Dar gestul ei îi dovedește de pe acum, dragostea, devansînd, împotriva ordinii cronologice, revelația tardivă.

Replica-cheie a piesei, propoziția-cheie a ei este concluzia lui Memmo „eram nebun cînd am raționat logic” (II, 3). O structură lexicală dihotomică-antonimică. O figură de stil a cărei definiție am dat-o în articolul *Stilistica antropologică. O aplicație : Gîndirea dihotomică-antonimică* (în „Revista de istorie și teorie literară”, tomul 24, nr. 4, 1975, p. 487). O figură

ce prezintă realitatea ca avînd două aspecte simultan opuse. Definiției acestei figuri îi corespunde comportamentul lui Memmo : se căsătorește cu Gasparina, pentru a nu se căsători! (cu vreo altă femeie, iubită cu adevărat, căci se știe inconstant). Se căsătorește cu ea, dar se mută cu o fată de moravuri indoielnice etc., etc.

Sorana Coroamă-Stanca, plecînd de la această realitate a textului, construiește o structură comportamentală stilistică nonverbală complexă, în care colaborează o structură dihotomică-antonimică, una simbolică, una metonimică, în care comportamentul nu se mărginește a fi gestual, ci include și vestimentația. În actul II, Memmo, în timp ce își pune prietenii la curent cu schimbarea survenită în viața sa, cu regretele resimțite în privința căsătoriei contractate în glumă, își schimbă costumul, lăsîndu-și hainele pe un manechin. Această „lepădare de piele”, va să zică, însoțește revelația verbală a disocierii personalității sale (structură dihotomică-antonimică). O vestă trandafirie rămîne atîrnată pe un paravan. La intrarea Gasparinei, dintr-un feminin simț al ordinii, ea așază și vesta pe manechin, cu alte cuvinte elimină metonimic orice urmă din intimitatea cu femeia ce i-a fost preferată după nuntă ; într-adevăr, curînd, Loletta, care a conviețuit cu Memmo, va părăsi casa. Apare Memmo. Zărește pălăria Gasparinei, o agată pe același manechin, peste a lui. Structura complexă dihotomică-antonimică, metonimică și simbolică, își împătrește valoarea stilistică : iasteron-proteronic, căci veșmintele întimității lui se unesc cu apendele vestimentar ce caracterizează noua Gasparina. (Înainte revelației iubirii lor neștiute, din actul III).

După ce am expus structuri stilistice comportamentale, conform metodei de analiză a tropicii comportamentelor nonverbale, vom trece la o analiză de tip *stilistic antropologic* a unui spectacol luat global, urmărind structura tropică în complexitatea dinamicii scenice. (Numele disciplinei provine de la realizarea unor astfel de analize pe parcursul unei vieți umane sau a unor ample fragmente din ea).

Ersilia Drei, eroina celeilalte piese a dramaturgului italian, *Să îmbrăcăm pe cei goi*, regizată de Cătălina Buzoianu, Ersilia Drei, autoarea unei sinucideri ratate, este ea, dar și personajul fictiv născocit de ea și opus ei ; este ea, dar și personajul fictiv născocit de un scriitor, Lodovico Nota (pe marginea întimplărilor ei) și opus ei ; este ea, cea din realitate, și ea, cea din iluzia minciunilor ei. Cătălina Buzoianu a atacat cu brio tema stilistică a piesei, prin structura dihotomică-antonimică expusă.

Deoarece textul este scaldat în apele adinci ale beznelor dihotomice-antonimice, regizoarea clădește o a doua structură arhitectonică de bază pentru spectacolul ei (paratextuală), una ironică: își ridiculizează toate personajele. Un aspect al lor, perceput de spectator conform replicilor, este cel tragic, mască modelată de text; cel de-al doilea este conferit de regizoare, prin spectacol.

Cătălina Buzoianu înfioară publicul creind un *spațiu stilistic al amintirilor*. „Ah! ce subiect gras!” exclamă Nota, visînd la viața Ersiliei la Smirna, cînd locuia în reședința consulului. „Orientul... acea vilă pe malul mării, cu terasa ei... Tu, tu în casa aceea... fetița care cade de pe terasă și moare...” Există un balcon, pe scenă, acoperit cu o bucată mare de hîrtie. Lumina se stinge în odaia scriitorului. Un urlet inspăimîntător atrage privirile sălii către balcon. Hîrtia este aruncată. O femeie despletită țipă, smulgin-du-și părul. O păpușă cît un copil atîrnă printre grățiile balustradei, cu pletele în jos. Copilul a căzut. Ersilia repetă strigătul de Atunci... Convorbirea cu Nota se reia după o clipă, necesară liniștirii fostei guvernante care a retrăit Acel Moment. Altă dată, în lumina scăzută, o femeie își tirăște spatele de-a lungul unui zid; are umărul dezgolit, pieptul rochiei sfîșiat. Ersilia, cîndva, a cedat unui necunoscut. Va fi sărutată la o fereastră „în mijlocul acelor palmieri”, pătimaș și desuet, cît prețuia memoria ei tipărită în fascicole. Aceste structuri și altele fac într-o treilea chip vie trăirea ei dihotomică-antonimică (aici și simultan acolo).

Regizoarea motivează scenic și cauza acestei dedublări a personalității: antiteza dintre realitate și aspirație. Contrapunctarea prin apoteoza străzii, ca izvor de inspirație, datorită lui Nota (căfărat pe balcon), și coșmarul Ersiliei care o asociază trotuarului (șerpundu-și trupul pe podea).

Alături de structura dihotomică-antonimică: realitatea e o iluzie, în piesă există și o structură metaforică: realitatea e o rochie murdară ce atrage ciinii să o sfîșie. Gîndirea dihotomică-antonimică ce inundă întreaga piesă încearcă o mutație a structurii metaforice: minciuna e rochia de mireasă a cărei puritate curățată, izbăvește. Ciinii (oamenii) o vor sfîșia și pe aceasta, sufletul rămînînd dezgolit, sub privirile tuturor.

Ne îngăduim să reluăm cele trei fragmente în care este dezvoltată structura în text, pentru frumusețea construcției acesteia. În actul I se anunță motivul veșmîntului. Ersilia ezită: „Să slujești... să te supui... să nu poți fi nimic... decît o rochie de lucru complet uzată... pe care o agăți în fiecare seară în cui, pe perete...” În al doilea act, proprietăreasa pen-

sunii, doamna Onoria, intonează motivul ciinilor, referindu-se la tinără: „E că pe stradă, cînd vezi pătrunzînd în mijlocul unei haite de ciini un sărman animal micuț; cu cît este el mai blind — te întrebi de ce —, cu atîta se reped ceilalți, asupra lui, să-l muște, să-l sfîșie. Biata de ea, este atît de abătută! Nu mai știe ce să facă.” Ersilia întărește acest motiv, reluîndu-l în același act: „Viața, vedeți, această viață pe care mi-am smuls-o, nu vrea să mă părăsească: colții ei mă strîng, ea nu vrea să-mi dea drumul. Toți sînt aici, pe urmele mele!” În final, cele două motive se dezvăluie a face corp comun într-o temă unică. Auzim glasul guvernantei: „Toți oamenii, toți oamenii vor să pară frumoși... Cu cît sîntem, cu cît sîntem... (vrea să spună «urîți», dar resimte atîta dezgust și, în același timp, milă, încît nu rostește cuvîntul), cu atîta vrem să ne înfrumusețăm. Da, să punem pe noi o haină mai decentă, asta e... Eu, nu aveam una (...), eram goală (...). Am vrut măcar să-mi fac pentru moarte o haină mai frumoasă. De asta am mințit (...). Toată viața n-am putut avea vreodată măcar una ce să mă facă frumoasă... care să nu fie sfîșiată de toți ciinii... toți ciinii ăștia care nu au încetat să tabere asupra mea, la fiecare colț de stradă (...). O rochie de mireasă... (...). Rochia mea de mireasă a fost sfîșiată, ca și celelalte! Nici măcar asta! Să mor goală!”.

Patul pe care moare Ersilia este unul de operație. În lămuririle regizoarei din caietul-program, ea definește „biroul lui Nota, cabinet medical al psihianalistului-scriitor, sală de operație pe viu și spațiul suplicului final”. Acest pat al fetei e parte a unei săli chirurgicale. Deasupra lui coboară și lampa specifică. Structura scenică e sinecodică. În același timp, patul trezește în minte operația și goliciunea pacientului. Sinecoca se imbină cu metonimia. Ersilia este goală pe patul acesta al morții (cu cît mai goi — dezgoliți — sînt cei din jurul ei, ciinii care au sfîșiat-o...). O încununare stilistică, întreită de o nuanță metaforică, în finalul piesei.

Analiza tropică a comportamentului non-verbal scenic și analiza stilistică antropologică a structurilor scenice ne-au îngăduit să înțelegem măsura în care născocirea unui comportament nonverbal și a unor structuri scenice complexe (comportament nonverbal, decor, recuzită, lumină etc.) slujește definirii unui personaj, acolo unde caracterul eliptic al textului nu o îngăduie și transiterii directe a structurilor stilistice din text prin mijloacele concrete ale scenei.

Socotim că atare analize, înmulțite, pot sluji la fel de bine perfecționării profesionale a oamenilor de teatru și educației spectatorilor.