

MIHAI

RĂDULESCU

## Polisemia comportamentului nonverbal sonor

**D**rama limbajelor este recognoscibilă în faptul că realizarea lor, în comunicare, este guvernată de două tendințe simultan opuse. Una își află originea în aceea că orice limbaj este compus dintr-un număr de unități limitat. Aceasta conduce la construirea unor comunicări-tip, mecanizabile în timp, și care, bineînțeles, își pierd calitatea de prosepțime, vigoarea comunicării. În final, respectiva tendință ar anula comunicarea, deci necesitatea existenței limbajului. În temeiul acesteia, nu numai că unitățile limbajului se combină între ele în structuri purtătoare de sens, mai mici sau mai mari, dar ele ajung să dobândească, din frecvențele asociației, sensuri noi, ceea ce diversifică realizarea menționată a limbajelor, în comunicare. Această nouă tendință, după cum se vede, deschide limbajelor o perspectivă tinzând către nelimitare.

În prezentul articol ne vom ocupa de o ramură a comportamentului nonverbal, și anume de **COMPORTAMENTUL NONVERBAL SONOR**, în care recunoaștem, desigur, unul dintre limbajele omenești.

Comportamentul nonverbal sonor este intermediar între comportamentul verbal și cel nonverbal. Fluieratul, plescăitul limbii, sugerea dinților, suflatul nasului, căscatul, bătaia din palme, tușitul și toate sunetele realizate prin manipularea unor obiecte (baston, scaun mișcat, magnetofon, creion etc.), și multe altele, stau la îndemina omului pentru a transmite informații, pentru a interveni interjecțional sau imperativ, ori în alt fel, în cadrul unui dialog, și, în special, pentru a se manifesta, conștient sau inconștient, ca o ființă afectivă și chiar instinctuală.

Tendința de limitare a unităților acestui limbaj este dovedită tocmai prin nu-

mărul redus al mijloacelor sale de expresie. Tendința de diversificare a lor o vom investiga mai departe sub numele **POLISEMIA COMPORTAMENTULUI NONVERBAL SONOR**.

*Polisemia comportamentală presupune existența mai multor sensuri pentru un comportament uman unic.* „Polisemie nu există decît în virtutea existenței unui miez semic comun unităților polisemice, a unui invariant care se actualizează în valorile uzajului”<sup>1</sup>.

În însăși aplicarea acestei tendințe vom remarca simultana apariție a tendinței opuse a limbajelor, de limitare: polisemia poate conduce la ambiguitate, „o figură de stil care constă într-o construcție lexico-gramaticală echivocă, dar expresivă”<sup>2</sup> — vom înlocui „construcție lexico-gramaticală” cu: „construcție comportamentală”; William Empson propune „folosirea cuvîntului” ambiguitate „într-un înțeles extins (...) la orice nuanță verbală (comportamentală, *n.n.*), oricît de mică, ce îngăduie reacții alternative față de același fragment de limbaj”<sup>3</sup>. Apariția ambiguității reduce multiplele sensuri obținute în polisemie la un număr limitat de mijloace de exprimare.

A vorbi despre polisemia comportamentului nu este suficient, dacă neglijăm ambiguitatea lui. De aceea, vom profita de recenta apariție a unei traduceri de eseuri de Sigmund Freud pentru a menționa, foarte rapid, că în fața statuii reprezentîndu-l pe Moise (Michelangelo), psihanalistul remarcă o posibilă ambiguitate în mimica, atitudinea și gesturile dăltuite în piatră, care „ambiguitate” ar fi generat foarte numeroase și variate descrieri ale operei de artă<sup>4</sup>. Este limpede că un comportament uman, oprit în timp, potrivit specificului sculpturii, este cel care ar fi putut provoca ambiguitatea (negată de S. Freud ulterior).

Deoarece în paginile acestea ne adresăm oamenilor de teatru, să luăm un exemplu surprinzător — neplăcut — de ambiguitate, de înțelegere provocată de

<sup>1</sup> Mariana Tuțescu, *Précis de sémantique française*, deuxième édition, revue et augmentée, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 137.

<sup>2</sup> G. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 100—102.

<sup>3</sup> William Empson, *From „Seven Types Amguity”*, în *Antologia: The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism*, Moscow, Progress Publishers, 1979, p. 230.

<sup>4</sup> Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, trad. și note de Vasile Dem. Zamfirescu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Universului, 1980, p. 155—191.

Sebastian Papalini în spectacolul Teatrului Giulești cu piesa lui Aurel Baranga *Opinia publică*. Remarcând repetarea, în câteva rânduri, într-o replică, a verbului *a trage*, interpretul ridică mâna dreaptă pe jumătate, îndoie degetele ca și când ar apuca ceva, și face gestul „tragerii”. Polisemia comportamentului gestual respectiv indică atât „tragerea semnalului de alarmă” cât și „tragerea lanțului” pentru scurgerea apei (regretăm această imagine, sensul nu ne aparține, el este al limbajului și e sugerat pe scenă, în chip inadmisibil, de actorul care repetă gestul de trei ori, succesiv, privind cu subînțeles spre sală). Contextului lingvistic i s-ar fi potrivit primul sens. Ochiada actorului îndrumă gândirea către cel de-al doilea sens. Vulgarizarea mediată de polisemia comportamentului nonverbal al interpretului, ușor transformabilă în ambiguitate, este evidentă, ca și pericolul pe care această șansă a ambiguității îl reprezintă pentru mizanscenă. De aici, importanța problemei, atât pentru profesionist, cât și pentru studentul de azi, actorul sau regizorul de mine, obligați de tendința negativă a limbajului comportamental de a restringe comunicarea prin numărul limitat de manifestări semantice să recurgă la polisemia comportamentului nonverbal (pîndită din umbră de ambiguitatea lui).

Să ne concentrăm asupra tendinței pozitive a limbajului comportamental nonverbal sonor, aceea care generează polisemia unităților lui, și asupra aplicabilității ei în arta scenică.

Octavian Cotescu ne-a relatat despre un spectacol leningrădean cu *Micii burghezi*. Ușa masivă, prin care intra Bessemenov în scenă, scriștia totdeauna în grozitor. Un sens al acestui sunet avea caracter informativ: scriștiitul acestei uși, folosită numai de el, era ca un leitmotiv al personajului. Alt sens era de natură psihologică: scriștiitul ușii reprezenta un simbol al scrișnirii făuntrice și neîntrerupte a acestui personaj dur, morocănos, egoist, și avea rolul de a transmite o tensiune, atât celorlalte personaje din scenă, cât și spectatorilor.

Acest exemplu ilustrează contribuția polisemică sonoră a regizorului la caracterizarea unui personaj, și nu un comportament al personajului. În exemplele următoare ne vom ocupa direct și explicit de acesta.

În montarea piesei *Dactilografii*, de Murray Schisgal, la Teatrul Mic, regizorul Mihai Dimiu folosea elocvent un comportament nonverbal sonor cu manipulare de obiect. Personajul interpretat de Irina Petrescu, o dactilografă, se manifestă sonor, la începutul piesei, ca o fată învățând meseria. Sunetele ezitante ale bătutului la mașină, ritmul inegal, trădează atât necunoașterea claviaturii, greșelile

efectuate, cât și nervii inerenti uceniei; alături de ele, sunetele carului mașinii, mișcat cu brutalitate, informează asupra stadiului profesional neadecvat al personajului. O nouă informație sonoră intervine pe parcursul evoluției spectacolului. Personajul, prin dobîndirea tehnicii necesare, ajunge să se confunde cu mașina de scris, bătînd admirabil; tînăra nu-și intrerupe această activitate, atunci cînd în viața ei cotidiană intervin bucurii și necazuri. Într-o nouă etapă, cînd se îndrăgostește, reapar aceleași sunete nesigure, aceiași ritm rupt, aceleași greșeli perceptibile prin auz, aceleași pocnituri ale carului, ca la începutul spectacolului, și care semnifică încordarea nervoasă a femeii, iritate din pricina neconcordanței afective, apărută în romanul său amoroș. Ca și în exemplul precedent, unul dintre sensurile comportamentului nonverbal sonor este exclusiv informativ, celălalt, cu implicații afective.

Aceiași regizor a pus în scenă, la Teatrul „Ion Creangă”, drama istorică *Bogdan-Dragoș* de Mihai Eminescu. În actul II, Ana roștește, contemplînd noaptea: „Peste vîrfuri trece lună / Codru-și bate frunza lin”...<sup>5</sup>. În viziunea scenică, versurile sînt șoptite în timp ce interpreta coboară, în cadența rară și distinsă a stihurilor, niște trepte de marmură. Simultan, Bogdan se apropie, neștiut, de ea. Sunetul pașilor lui este de pași tiptili, furișaiți, temători. De îndată ce tinerii izbutesc să lege un dialog, pașii lui Bogdan se echilibrează, apropiindu-se de ritmul sonor al pașilor Anei; pașii Anei își pierd amploarea contemplativă, sunetul lor apropiindu-se de sunetul pașilor lui Dragoș, pentru ca, la urmă, cele două game sonore să se armonizeze, reducîndu-se, treptat, la unison. Din însăși această descriere, deducem următoarele semnificații cronologice: contemplare, teamă, atracție, unire, toate, sensuri ale unuia și aceluiași comportament nonverbal sonor: sunetul pașilor. La aceste sensuri dorim să adăugăm unul, reamintînd cititorului și spectacolului echipei Planchon (Théâtre de la Cité din Villeurbanne), oaspete pe scena românească, cu piesa *Cei trei mușchetari*. Replicile celor patru eroi binecunoscuți erau deseori precedate sau urmate de trei lovituri cu piciorul, sinecdocizînd caracterul marțial al personajelor, evocînd mersul lor de paradă, sau mișcările picioarelor din timpul duelurilor. Aici sensul sunetelor rememorează profesia și temperamentul sangvin ale celor trei și ale amicului lor D'Artagnan.

<sup>5</sup> Mihai Eminescu, *Opere complete* (...), cu o prefață și un studiu introductiv de A. C. Cuza, Iași, editat de Librăria Românească, Ioan V. Ionescu și N. Georgescu, 1914, p. 256.

ne îngăduim să încorporăm, în continuare, câteva reflecții orale ale lui Mihai Dimiu, privitoare la integrarea în spectacol a comportamentului nonverbal sonor. După cum, de la Marcel Proust încoace, se impun în literatura românească mijloace extrapersonale în caracterizarea personajelor, la fel, în epoca modernă, aceeași caracterizare se va face de asemenea, în arta spectacolului, și cu obiecte (respectiv minuirea lor), nu numai pe calea replicilor. Această manipulare a obiectelor (vezi mașina de scris de mai sus), ca și celelalte comportamente nonverbale sonore enunțate aici, impun o mutație a atenției spectatorilor din domeniul rațional în cel intuitiv, pe de o parte, iar pe de altă parte, o mutație a atenției din domeniul cu preponderență vizual, în domeniul auditiv. Imaginea cINETICĂ e recomandabil să tindă către una statică, în preajma emiterii sunetului cu semnificație importantă, pentru ca să se obțină o concentrare a atenției publicului asupra noului centru de interes, de tipul micșorării diafragmei la aparatul fotografic. Acest efect se poate obține precedind comportamentul sonor scontat de o învălmășeală de mișcări (sau sonoră), urmată de o pauză (tăcere), din care irupe sunetul căutat.

Octavian Cotescu ne-a mărturisit că oamenii de teatru uită prea adesea de aceste comportamente nonverbale sonore, prezente în viața cotidiană, sărăcind astfel realitatea, în ipoteza ei de reflecție scenică. Tot el a semnalat faptul că acest tip de comportament nu se cuvine să devină un balast pentru transmiterea mesajului din text. Sintem perfect de acord că orice exagerare (nu numai în această direcție) conduce către artificial, rutină, grotesc. Exagerările, da, dar nu folosirea judicioasă, necesară, economică și găltoare.

În încheiere, să ne adresăm unui text dramatic, în căutarea perspectivelor, oferite regizorului, de a fructifica polisemic indicațiile de comportament sonor consemnate de autor. În drama *Citadela sfărmată*<sup>5</sup>, Horia Lovinescu notează despre Bunica, de la intrarea acestui personaj în scenă : „Poartă baston” (p. 27). Curînd, însoțind interdicția : „Nu-ți dau voie !” se adaugă : „Izbind cu bastonul în podea” (p. 36). În actul II, vișind la niște idei științifice enunțate de un tînăr coleg, ea stă „singură, jucîndu-se cu bastonul” (p. 58). În aceeași stare „a bătut măsura cu bastonul, în timp ce Petru fredona” (ibid.). În tabelul 2, actul II. „*Bunica* (întrînd ca o furtună, aruncă pe masă un pachetel. Cu teribilă violență stăpînită în voce) : Ce înseamnă asta ? (Toți înlemnesc, atenți și nedumeriți. Numai Adela

devine palidă. Bunica, împingînd pachetul cu vîrfurile bastonului) : Am întrebat : ce înseamnă asta ?” (p. 65). În actul III, tabloul 2, Matei i se adresează : „Nu face pe cinica, bunico. Nu te prinde, ești prea bună. Și teribil de copilăroasă în furiile dumitale. *Bunica* (sincer furioasă, face gestul de a arunca cu bățul în el. Se stăpînește)”, (p. 77).

Chiar dacă nu toate aceste manipulări ale bastonului sînt însoțite, în cuvintele lui Horia Lovinescu, de indicația sunetului ce le acompaniază, acesta este ușor de presupus, iar fiecare dintre sunete este purtător al unui sens deosebit. Polisemia manevrării sonore a bastonului, în cazul acestei piese, presupune (în ordinea citatelor) : autoritatea, meditația, rezerva, interjecția acuzatoare, furia (copilărească). Este ușor de ghicit cît poate amplifica imaginația unui regizor diligent această partitură de bază.

Valentin Silvestru aduce numeroase argumente pentru a demonstra că Celățeanul turmentat nu este un personaj onest, dimpotrivă, că e un suficient de abil și de înflpt „tranzacționist”, un oportunist în materia micii sale politici<sup>7</sup>. Ne întrebăm în cite feluri poate fi interpretat celebrul său sughiț (o altă unitate a limbajului comportamental nonverbal sonor), și cît pot sensurile acestuia contribui la diferențierea atitudinii personajului, în relațiile sale distincte cu Conu' Zaharia, cu d. Nae Cațavencu, cu Farfuridi, Brînzovenescu, cu Ghiță Pristanda sau cu Zoe.

Pentru c-am intrat în universul lui Caragiale, o lectură atentă a farsei *Conul Leonida față cu reacțiunea* credem c-ar putea specula cu succes polisemia comportamentului nonverbal sonor al căscatului, specificat în text : „O mică pauză și căscături de amîndouă părțile”<sup>8</sup>. Desigur, aceasta, dacă indicația clasicului român ar fi extinsă (la sugestia „timpului” desfășurării acțiunii) asupra întregului corp al textului dramatic, și dacă replicile ar fi contrapunctate (acolo unde este util), cu căscatul revelator de noi trăiri necesitînd o subliniere.

În concluzie, polisemia comportamentului nonverbal sonor oferă omului de teatru o probabilitate de îmbogățire a spectacolului, în spiritul atît al apropierii de realitate, cît și al abstractizării acesteia, prin mijlocirea unor structuri stilistice (în sensul teatralizării). Ea lărgește gama de transmitere a mesajului teatral. ■

<sup>7</sup> Valentin Silvestru, *Elemente de caragialeologie*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 18—20.

<sup>8</sup> În : I. L. Caragiale, *Opere, VI, Teatru*, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, București, Fundația pt. Literatură și Artă..., 1939, p. 62.