

SEMIOTICA MESAJELOR NONVERBALE ÎN ROMANUL *GHEPARDUL* DE GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

Anamaria COLCERIU

Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca

Valori ale gestualității și ale proxemicii în romanul lui Tomasi di Lampedusa

Pentru a putea pătrunde în spațiul textual, gestul trebuie narativizat. Dacă în cadrul comunicării imediate, față în față, limbajul gestual este receptat în mod direct, gestualitatea „textuală” se conturează indirect, prin intermediul limbajului verbal¹, în adevărate episoade de hipotipoză. Hipotipoza reprezintă un moment de oprire, de observație, o „punere în față ochilor”². Este un fenomen textual aflat la întretărirea cuvântului cu imaginea, un fel de „a spune arătând” și de „a înțelege văzând”³, o zăbavă textuală menită să accentueze valoarea semantică a unor pasaje.

Planul vocal al romanului este dominat de vocea naratorului și de cea a personajului principal, Prințul de Salina. Aportul vocii actoriale pe plan discursiv, faptul că discursul

¹ „Sistem modelator primar” (Eco, 1982, p. 227).

² Vezi *supra* nota 1.

³ Parret, 2006, p. 124

naratorial alunecă în permanență spre discursul actorial, lăsându-se substituit de acesta și investindu-l cu funcții importante pe plan enunțiativ, are implicații majore la nivel interpretativ global.

Vocea naratorială și cea actorială își împart și funcția de a narativiza imaginile gestuale. Naratorul este cel care prezintă, în marea majoritate a situațiilor, aspectele mimico-gestuale referitoare la personajul principal, în timp ce acestuia din urmă îi revin pasajele menite să descrie panopia gesturilor celorlalte personaje, dar și o parte din gesturile proprii.

Limbajul mimico-gestual al personajului principal

Bogăția lumii interioare și a personalității Prințului, valoarea incontestabilă a gândirii sale proiective sunt cunoscute de cititor în principal din multitudinea de fragmente textuale redactate în stil indirect, din monologurile sale interioare. Temele acestor pasaje vizează esența existenței Prințului, încercarea de a găsi răspunsuri izbăvitoare la problemele politico-sociale ale vremii și la întrebări existențiale majore, precum pasiunea și moartea, prin proiectarea într-o lume a spiritului pur, unde compromisurile și slăbiciunile omenești se șterg, se nivelează.

Privilegiul pe care îl are cititorul prin accesul direct la arhitectonica gândirii lui Don Fabrizio nu este și privilegiul celorlalte personaje, care gravitează în jurul acestei personalități puternice, încercând să îi aproximeze, din exterior, dimensiunile. Învăluit în tăceri contemplative, Prințul oferă adesea celorlalte personaje, ca instrumente interpretative ale stării sale interioare, doar elementele și mișcările propriului corp. Este vorba, în acest caz, de gesturi extra-comunicative, a căror ocurență influențează însă procesul comunicativ instaurat ulterior între el și celelalte personaje. Includem aici gesturi de

adaptare la celălalt, gesturi care manipulează lumea obiectuală sau, uneori, gesturi care reprezintă o formă de manipulare a celuilalt, prin transformarea acestuia în obiect.

Iată un pasaj relevant în acest sens, din incipitul romanului, care descrie momentul imediat următor terminării rugăciunii Rozarului: „El, Prințul, **se ridica** într-acestea: povara greutății lui de gigant făcea să tremure podeaua, și în ochii lui foarte limpezi se răsfrânse, pentru o clipă, mândria acestei pieritoare dovezi a propriei puteri asupra ființelor și lucrurilor” (s. n.)⁴.

Imperfectul verbului din prima frază are menirea de a sublinia tipul de percepție vizuală a mișcării: este o figură care trimite la fenomenul cinematografic al filmării cu încetinitorul, o imagine care nu este percepută rapid și simultan, ci apare sub forma unei succesiuni de imagini fixe care necesită un timp al receptării mai îndelungat.

Limbajul kinezic prilejuiește accesul la stările emoționale ale Prințului: mânia, furia, exasperarea (contactul zgomotos al tacâmurilor cu farfuria în timpul mesei, încruntarea – cu accente parakinezice⁵ diferite), dar și plăcerea, bucuria, liniștea regăsită (mângâierea tovarășului de plimbări – câinele Bencicò, gesturile tandre cu care utilizează instrumentarul din observatorul astrologic etc.)

Pe de altă parte, limbajul mimico-gestual devine o formă de explorare a sinelui. Încercarea de a intra în deplina posesie a stării sale interioare, de a-i monitoriza cele mai mici transfor-

⁴ Tomasi di Lampedusa, 2003, p. 13. De asemenea: “Frumoasă familie, gândea el, în schimb. Fetele – durdulii, înfloritoare de sănătate, cu gropițele lor ștregărești, între frunte și nas, acea vestită încruntătură, semnul atavic al stirpei Salina. Băieții - subțiri, dar vânjoși, cu fața umbrită de melancolia pe atunci la modă – mânuiau tacâmurile cu o forță stăpânită”. (*Ibidem*, p. 22)

⁵ Indică intensitatea, amplitudinea, ritmul mișcărilor.

mări, este dublată de permanenta observare a stării corporale, într-o continuă luptă pentru găsirea și menținerea armoniei cu sine și cu lumea. Gândirea este transpusă în acțiune prin intermediul corpului. „De fiecare dată când omul gândește, se află în joc întreaga sa structură corporală [...]; se poate spune așadar că gândirea poate fi succesiv kinezică, verbală sau emoțională” (t. n.)⁶. Măreția personalității lui Don Fabrizio este dublată de o corporalitate impunătoare: „Nu c-ar fi fost gras: era numai imens și foarte voinic; capul lui atingea (în casele locuite de muritorii de rând) ciucurele de jos al policandrelor”⁷. O optimă stare corporală (care este adesea o formă a virilității) devine proba agilității spiritului. În momente de incertitudine, din necesitatea unei autoconfirmări, Don Fabrizio se privește fie într-o oglindă reală, fie în oglinda propriei interiorități. După întrevvedere cu Tancredi, care îi reproșează, sub pretextul vârstei, escapada amoroasă din seara precedentă, Prințul „se privi în oglindă: nimic de zis, era încă un bărbat frumos”⁸.

Într-un spațiu atins de aripile mitului, Sicilia pastorală a mijlocului de secol XIX, multe dintre gesturile Prințului devin gesturi ritualice: de la gesturile impuse de ceremonialul religios al citirii Rozarului sau al trecerii cu sfânta împărtașanie, la ritualul vânătorii și la exigențele comportamentale ale clasei căreia îi aparține. Multe dintre ele sunt simboluri sau embleme ale înaltei aristocrații, elemente de diferențiere în raport cu personaje aparținând claselor inferioare⁹: atitudinea impusă

⁶ Apud Cosnier, 1982, p. 279. Relația strânsă dintre gândire, cuvânt și gest este surprinsă și de Luc Benoist (1995, p. 42): „Cuvântul, creierul și mâna sunt legate în așa fel încât cuvântul devine o mână care execută la distanță o funcție identică”.

⁷ Tomasi di Lampedusa, 2003, p. 13.

⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁹ Și tot atâtea elemente de contrast între vechea și noua orânduire politico-socială.

întregii familii în timpul mesei, cunoașterea valorii și semnificației unei ținute vestimentare, respectarea conveniențelor sociale (vizita la palatul regal, balul de la palatul Ponteleone, vizita la Donnafugata, primirea oaspeților).

Transpunerea limbajului mimico-gestual în limbaj verbal trebuie descrisă pornind de la coordonatele complexe ale pragmaticii textului. Gestul este un element al lumii extra-textuale, care se „materializează” verbal printr-o serie de acte de reprezentare, în cadrul cărora un loc important este atribuit fenomenelor deictice¹⁰.

Enunțurile care redau aspectele legate de gestualitatea personajului principal, descriptive în general, sunt dominate de forme pronominale de persoana a treia și de verbe la imperfect. Dacă în cadrul comunicării directe ar fi să atribuim, prin analogie cu limbajul verbal, valori „deictice” limbajului mimico-gestual, atunci gestualitatea ar fi caracterizată de un permanent *aici* și *acum*, de prezent și de persoana întâi. Limbajul gestual este captiv acestei unice dimensiuni, aparține exclusiv prezentului vorbirii (dacă este vorba de gesturi coverbale) sau al „exprimării” mesajului (în cazul gesturilor extra-comunicative sau cvasi-verbale). În cadrul text-discursului însă, aspectele gestuale, redade prin cuvânt, țin mereu de un așa-zis „discurs indirect”, narativizat.

¹⁰ Deicticele „prezintă proprietatea generală de a desemna un obiect prin rolul pe care acesta îl joacă în enunțare”; „ele situează obiectul, și ceea ce se spune despre el, în lumea în care are loc enunțarea” (t.n.). Deicticele sunt: expresii personale, care trimit în primul rând la protagoniștii enunțării (locutorul și alocutorul) prin intermediul pronomelor personale *eu* și *tu*, dar și al altor forme pronominale de persoana întâi și a doua; expresii adverbiale, care situează enunțarea în timp și spațiu, reprezentate în special de adverbele *aici* și *acum* care „își construiesc obiectul în același moment în care îl desemnează” (Ducrot, Schaeffer, 1996, pp. 470-471).

Prin transpunere lingvistică, procesul de decodare a mesajelor mimico-gestuale este condiționat de codificarea-decodificarea lingvistică. Valorilor denotative (gesturi evasi-lingvistice, gesturi ilustrative) sau conotative (la nivelul atitudinii afective și al interacțiunii comunicative) ale semanticii mimico-gestuale li se suprapun valori conotative noi, datorate valențelor simbolice ale cuvântului.

Valori semnice ale spațiului

Vechea și noua paradigmă socio-politică și culturală (reprezentată în special prin Don Fabrizio și Calogero Sedàra, primarul liberal al feudei preferate a Prințului, Donnafugata) se diferențiază și prin modalitatea de a percepe și de a organiza spațiul existențial.

Spațiile reprezentative pentru existența Prințului sunt palatul (simbol al statorniciei și al perenității familiale) și Sicilia, ținut cu conotații mitice - spații cu organizare fixă, închise, caracterizate prin circularitate, stabilitate, și dominate de forțe centripete¹¹. Întreaga existență a personajului principal este un parcurs, o traversare semiotică cu dublă deschidere: orizontală, prin extensia în perspectivă a spațiilor străbătute (grădina și sălile palatului), sau verticală, o ascensiune continuă spre culmi reale care sunt tot atâtea bătălii câștigate pe plan interior (urcarea muntelui la vânătoare sau drumul spre observatorul

¹¹ Moșiile Prințului sunt și ele simbolul unei puternice ancorări în real. În camerele Administrației palatului se află o serie de tablouri reprezentând teritoriile casei de Salina, toate dominate de imaginea protectoare a Ghepardului. Pericolul violării acestor ținuturi prin acapararea lor de către reprezentanții burgheziei locale este perceput sub o formă mult diminuată datorită înținderii și numărului acestora, dar și convingerii că o schimbare profundă nu este posibilă într-un interval scurt, în timpul vieții sale (este o convingere datorată, în mare măsură, cuvintelor nepotului său Tancredi: „Dacă vrem ca totul să rămână cum e, trebuie mai întâi ca totul să se schimbe” (Tomasi di Lampedusa, 2003, p. 32).

astronomic)¹². Această minte permanent aplecată asupra lumii percepe spațiul existențial ca pe un caleidoscop de semne, ale căror configurații proteice sunt pietre de încercare pentru ochiul observatorului-interpret¹³.

¹² Sicilia pastorală și observatorul sunt spații protective în care neliniștile provocate de evenimentele cotidiene sau de cele politico-istorice se redimensionează. Sunt spații bine delimitate care se opun intruziunii noii orânduirii și agresivității reprezentanților acesteia. Deosebit de semnificativ rămâne în acest sens dialogul pe care Prințul îl are cu trimisul noului guvern, cavalerul Chevalley de Monterzuolo, sosit în Sicilia cu intenția de a-l convinge pe Don Fabrizio să accepte o funcție în guvernul recent constituitei republici. Într-o stare de maximă tensiune interioară, Prințul îi conturează oaspetelui un profund și emoționant tablou al Siciliei acelor vremuri: „Somn, dragă Chevalley, somn, iată ce doresc sicilienii, și vor urî întotdeauna pe cel care s-ar gândi să-i trezească [...]. Toate manifestările siciliene sunt manifestări onirice, chiar și cele mai violente: senzualitatea noastră e dorință de uitare, gloanțele și loviturile de cuțit, dorință de moarte; dorință de imobilitate voluptuoasă, adică tot de moarte [...]” (Tomasi di Lampedusa, 2003, p. 169). Acest discurs denotă și necesitatea de a delimita spațiul prin trasarea unor frontiere de natură spirituală. Indiferent cât de profunde vor fi în viitor schimbările politico-sociale, valorile spirituale și pecetea pe care acestea o așază pe destinul sicilienilor vor rămâne necontaminate.

¹³ „De altfel, o pradă bogată nu i-ar fi adus Prințului decât o plăcere secundară; bucuria zilelor de vânatoare era în altă parte, subîmpărțită într-o mulțime de episoade mărunte. Ea începea cu bărbieritul, în odaia încă în întuneric, la lumina unei lumânări care îi proiecta cu emfază gesturile pe plafon, printre arhitecturile zugrăvite; se întetea când trecea prin saloanele adormite [...]; apoi, când străbătea grădina încremenită sub lumina cenușie [...]; pe scurt, când evada; și apoi, pe drumul încă imaculat în mijirea zorilor, îl întâlnea pe don Ciccio zâmbind de sub mustața îngălbenită [...]. Luceafărul de dimineață strălucea, boabă de strugure umflată, străvezie și umedă, dar părea că se și aude vuietul carului solar, urcând din genune sub dunga zării; curând întâlneau primele turme care înaintau greoaie ca marele [...]; apoi trebuiau domolite neînțelese certuri între câinii ciobănești și copoii îndărătnici, și după acest intermezzo asurzitor coteau în sus pe o culme și se găseau în imemoriala tăcere a Siciliei pastorale. Erau dintr-odată departe de tot, în spațiu și, încă mai mult, în timp.” (Tomasi di Lampedusa, 2003, pp. 91-92)

Parcurea spațiilor în perspectivă este simbolizată, la nivel verbal, de succesiunea de propoziții principale, coordonate juxtapuse sau legate prin conjuncții copulative, respectiv adversative. Se observă o analogie de structură între spațiul real și reflectarea sa la nivel textual. Au fost lansate adesea ipoteze referitoare la legătura dintre mișcare / gest și limbaj verbal: „De la gest la simbol putem spune deci că mecanismul limbii, al semnelor și al gândirii noastre folosește o simplă analogie topologică”¹⁴. Pe lângă structurile paratactice, trebuie să amintim abundența adverbilor de timp și de loc (deixa spațio-temporală), a căror semantică trimite din nou la progresie, la ascensiune (*apoi, și apoi, curând, în sus, departe* etc.), precum și repetiția conectorului temporal *când* (*când trecea, când străbătea, când evada*).

Valori semnificative ale proxemicii

La nivel comunicațional, variațiile proxemice subîntind diferitele forme ale distanței interpersonale: distanța intimă (care permite contactul corporal cu interlocutorul), distanța personală (a conversației amicale), distanța socială (oficială, cu rol de a „insulariza” individul), respectiv distanța publică (maximă).

Configurarea raportului de forțe pe plan social și familial este oglindită de felul în care se structurează relațiile în materie de distanță corporală. Pe o scară ierarhică bine conturată, relația dintre Prinț și rege, pe de o parte, respectiv între Prinț și subalternii săi, pe de alta, este una socială, care respectă ritualurile de primire și de plecare (plecăciunea, sărutul mâinii etc.). În vizită la palatul regal din Napoli, Don Fabrizio îl găsește pe rege în picioare („pentru a nu fi nevoit să se ridice”), în spatele unui birou încărcat cu documente, simbol al unei lumi circulare, autosuficiente, amenințată totuși de

¹⁴ Benoist, 1995, p. 48.

evenimente exterioare. Pentru Prinț, imaginea sălilor palatului regal și a regelui însuși sunt semne ale iminentei disoluții a monarhiei, a orânduirii care are deja „semnele morții pe față”¹⁵.

Noul val al istoriei aduce și o schimbare de paradigmă pe planul raporturilor interpersonale. Distanța socială inițială dintre Prinț și Calogero Sedara, tatăl frumoasei Angelica, liberalul lipsit de scrupule, simbol al „omului nou”¹⁶, se transformă într-o distanță personală, percepută de Don Fabrizio ca o formă de agresiune, însă acceptată, întrucât este impusă de un contract matrimonial¹⁷, căsătoria lui Tancredi cu Angelica.

¹⁵ Este senzația care îi revine în momentul în care pătrunde în încăperea administrației palatului său, loc al unei noi iluminări: „Cu toate acestea, intrând în biroul său, Prințul avu, ca întotdeauna o senzație neplăcută. [...] Îi reveni pe neașteptate în minte masa de lucru a regelui Ferdinand, la Caserta, încărcată și ea de dosare și de hotărâri ce trebuiau luate, cu ajutorul cărora îți puteai închipui că scoți din matcă torentul destinelor, pe când el își urma nepăsător cursul într-o vale vecină”. (Tomasi di Lampedusa, 2003, pp. 34-35)

¹⁶ Acțiunile oamenilor politici ai noii puteri sunt catalogate prin sintagma „azioni sedaresche”.

¹⁷ Încheierea pactului matrimonial cu tatăl tinerei Angelica este o formă de acceptare a noii lumi și a noilor oameni, o acceptare dureroasă, descrisă prin imaginile grotești ale procesului de deglutiție a unei șopârle. Pactul este sigilat apoi prin îmbrățișarea dintre contractanți, act care ne este prezentat sub forma unei imagini hilare, cu tonalități ironice ușor perceptibile: „Seniorul se ridică, făcu un pas spre don Calogero, care încremenise, îl ridică din fotoliu și-l strânse la piept. Picioarele scurte ale Primarului rămaseră atârinate în aer. În acea cameră dintr-o pierdută provincie siciliană se reînchega imaginea unei stampe japoneze reprezentând un enorm iris violet, pe una din petalele căruia sta agățat un muscoi păros”. (Tomasi di Lampedusa, 2003, pp. 122-123.) Spiritul lucid al Prințului, inteligența sa remarcabilă îi oferă posibilitatea de a intui evenimente viitoare și de a accepta cu înțelepciune schimbarea, conștient totuși de statului și de valorile pe care le reprezintă. Superioritatea personalității sale este subliniată de statura și de poziția corporală, de felul în care domină spațiul conversației, de forța (aproape violența) gestului îmbrățișării, de direcția privirii.

De la ținuta vestimentară (fracul nepotrivit cu care vine la prânzul oferit de Prinț la Donnafugata), la incapacitatea de a se adapta contextului (balul de la palatul Ponteleone) și la inadecvarea subiectului unei conversații, toate sunt percepute de Prinț ca semne ale unei involuții pe plan politico-social în materie de eleganță, de educație, de cultură¹⁸.

La nivel textual, fragmentele care ilustrează raporturile interpersonale se constituie în adevărate episoade de hipotipoză, în cadrul cărora rolul fundamental revine arhitectonicii elementelor de deică spațială. Luăm spre exemplificare episodul vizitei lui Calogero Sedàra la palatul din Donnafugata, în vederea viitoarei căsătorii a fiicei sale cu Tancredi, nepotul (și pupila) Prințului. „Don Calogero îl aștepta [acolo*] în picioare, mic, pirpiriu și prost bărbierit”¹⁹. Personajul respectă distanța socială, stă „acolo”; Prințul va fi cel care, odată depășit momentul critic al propunerii, se va ridica, se va apropia și își va îmbrățișa interlocutorul, ca simbol al pecetluirii contractului. ”Seniorul se ridică, făcu un pas spre don Calogero, care încremenise, îl ridică din fotoliu și-l strânse la piept.” Episodul se subîmparte în câteva acțiuni punctuale, care redau, printr-o succesiune strânsă de predicate, mișcările și gesturile personajului principal, promotorul acțiunii și al modificării raporturilor corporale. Corpul Prințului rămâne punctul de referință pentru mișcările celorlalte personaje (Don Calogero, în acest caz), atât în cazul enunțurilor aparținând naratorului (în cadrul cărora individualității personajului principal îi corespund diferitele forme ale pronumelui personal de persoana a treia și

¹⁸ Apune divinitatea protectoare a prinților, bunele maniere („le buone creanze”).

* Adverbul de depărtare, prezent în textul italian (*lì*), lipsește din traducerea românească.

¹⁹ Tomasi di Lampedusa, 2003, p. 120.

adverbul „acolo”), cât mai ales în cadrul discursului indirect, unde se afirmă un „eu”, aflat „aici” în raport cu celelalte personaje, cărora le corespunde un permanent „acolo”. La plecare, Don Calogero „însoțit de-a lungul a două saloane și din nou îmbrățișat, cobora scările, în timp ce Prințul, drept ca un turn în capul scării, privea cum se micșorează ghemotocul acela de viclenie, de haine prost croite, de aur și de ignoranță, care făcea parte acum din familie, sau aproape”²⁰. Verbele la diateza pasivă subliniază din nou faptul că Prințul este promotorul suitei de gesturi, punctul la care se raportează mișcările lui Don Calogero. Asistăm în acest fragment la trecerea (marcată de verbul la imperfect *privea*) de la punctul de vedere al naratorului („Prințul, drept ca un turn în capul scării, privea”), la cel al personajului principal („ghemotocul acela de viclenie, de haine prost croite, de aur și de ignoranță”). Acestea din urmă sunt gândurile lui Don Fabrizio, exprimate printr-un discurs indirect liber, în cadrul căruia se menține centrul deictic periferic²¹, adică acel „aici și acum” atribuit personajului.

Brutalitatea contractului matrimonial amintit este atenuată de gândul la frumusețea și senzualitatea tinerei Angelica, care anulează pentru un timp efectele lucidității Prințului, acționând ca un narcotic, în spațiul permisiv ce trădează o fisură a personalității lui: pasiunea carnală. Trezirea acesteia este o formă de control, un fel de „body manipulator”, o mișcare

²⁰ *Ibidem*, p. 128.

²¹ Discursul indirect liber presupune prezența a două centre enunțatoare și deci a două centre deictice: unul central, deixa primară (formele pronominale și cele verbale, a căror transpoziție este obligatorie datorită subordonării centrului deictic al locutorului reprezentat centrului deictic al Locutorului); și unul periferic (deicticele spațio-temporale și elementele expresive), care poate fi menținut ca atare în discursul indirect liber.

interioară autocentrată, o verificare a gradului de agilitate fizică și sentimentală.

Punctul culminat al acestui tip de raportare este reprezentat de dansul acordat tinerei la balul de la palatul Ponteleone²². Dansul este o „formă de artă complexă ce poate exprima gândirea și simțirea umană prin trupul folosit ca instrument”²³. Mișcările din timpul dansului se constituie în gesturi extra-comunicative ludice și de confort, menite să ancoreze într-o dimensiune dincolo de realitatea contingentă. Dansul în cuplu este o formă de apropiere maximă, integrabilă în coordonata proxemică a distanței intime. Limbaj dincolo de cuvânt, dansul este o formă de celebrare a vitalității, cu ocurențe ce îmbracă ritmuri și intensități diferite, în funcție de context și de peculia-ritățile actanților. Dotat cu simțul ridicolului și al măsurii, Prințul refuză prima propunere a Angelicai – o mazurcă – acceptând în schimb primul vals.

²² Prin acest dans se desăvârșește inițierea tinerei Angelica în lumea mondenă a aristocrației siciliene. În același timp, el reprezintă și un moment care vedește fisura creată în circumferința cercului; însă, datorită acestei apropieri pasionale, pătrunderea intruzivă a reprezentanților noii clase conducătoare (don Calogero și fiica sa) este percepută de Prinț în forme atenuate.

²³ Sebeok, 2002, p. 40.