

GESTICA PERSONAJELOR LUI G. CĂLINESCU

MARIA IOANA OANCEA *

1. Introducere

G. Călinescu arată un interes deosebit pentru „mișcarea scenică” și pentru gestică. Desenează scheme amănunțite ale mișcării scenice pentru piesele sale¹, în care descompune mișcări complexe și pași de balet.² Remarcă de asemenea diferența fundamentală care separă baletul de dans: baletul este, afirmă Călinescu, „o istorie mimată”³, gesturile și mișcarea spun o poveste, și constituie totodată un dialog. Pune în scenă piese de teatru împreună cu angajații săi de la Institutul de Istorie Literară (și Folclor la vremea aceea) și le laudă naturalețea gesturilor⁴.

Vom analiza în cele ce urmează rolul pe care îl au gestul și „mișcarea scenică” în romanele lui G. Călinescu, pornind de la o observație pe care autorul o atribuie personajului său Ioanide, aceea că „expresia nu e numai a feței”⁵. Ideea se întâlnește, cu mult înainte, într-o afirmație a lui Balzac: „Mersul, mișcarea, este fizionomia corpului”⁶.

1.1. Obiectivele cercetării

Studiul își propune o analiză a rolului pe care îl joacă comunicarea nonverbală în proza lui Călinescu în stabilirea relațiilor interpersonale și

* ACS, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”; e-mail: maria.i.oancea@gmail.com.

¹ Cum sunt cele pentru piesa *Ludovic al XIX-lea*.

² Într-o înregistrare (din arhiva TVR, cca. 1960) realizată acasă la Călinescu, alături de câțiva membri ai Institutului, acesta e immortalizat dansând, schițând câțiva „pași” de menuet.

³ „Dans, joc și balet”, în G. Călinescu, *Scrieri despre artă*, Ediție alcătuită de George Muntean, Editura Meridiane, București, 1968, p. 104.

⁴ Ion Bălu, *Viața lui G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 351.

⁵ G. Călinescu, *Scrinul negru*, în *Opere*, ediție critică de Nicolae Mecu, introducere de Eugen Simion, colecția *Opere Fundamentale*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2018, vol III, p. 472.

⁶ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, Edition Eugène Didier, Paris, 1851, p. 48, trad. mea: „La démarche est la physionomie du corps”.

a ierarhiilor sociale și în definirea categoriilor de personaje, urmărind atât particularitățile gestuale ale fiecărui personaj, cât și modelele recurente care traversează întreaga operă.

Pornind de la identificarea unor asemenea structuri recurente în care gestica joacă un rol central (în special „scenele de grup” din incipit-urile romanelor și momentele când personajele devin public al unui spectacol comun, reacțiile diferite ale personajelor privite în paralel) vom explora legătura dintre gestică în construcția personajelor și ideile despre estetică pe care Călinescu le atribuie lui Ioanide (vitalitatea, libertatea creatoare, „șarmul”).

Ipoteza centrală a acestei lucrări este că în proza călinesciană gestică joacă un rol activ de cod semiotic prin care se realizează distincția fundamentală între două categorii de personaje: pe de o parte, figurile „fermecătoare” sau „șarmante” (Ioanide, Otilia, Caty Zănoagă), caracterizate prin nonșalanța și fluiditatea gesturilor, prin capacitatea de a oscila natural între extreme contradictorii; pe de altă parte, personajele „stereotipe” (Gaittany, Pomponescu, Aurica), ale căror gesturi sunt mecanice, previzibile, uneori chiar ridicole.

1.2. Metodologie

Cercetarea se va concentra asupra romanului *Scrinul negru* (1960). Ne vom raporta la clasificarea pe care o propune Barbara Korte în studiul *Body Language in Literature*, care împarte mijloacele de comunicare nonverbală ce țin de „limbajul corpului” în trei categorii principale: kinesică (expresii faciale, mișcări ale ochilor, gesturi), haptică (atingerea) și proxemică (distanțele interpersonale, orientarea în spațiu). Din punct de vedere al funcției lor gesturile pot fi: externalizatori (transmit sentimentele și stările), ilustratori (însoțesc și clarifică sau nuanțează discursul), emblematice (având un înțeles prestabilit, unanim acceptat), regulatori (gesturi adesea involuntare).

Această clasificare ne va ghida în analiza modurilor prin care G. Călinescu folosește diferitele forme de expresie corporală pentru a construi tipologii de personaje și a sugera relații complexe între acestea.

2. Mișcarea personajelor în spațiu: scenele de grup

Există, în romanele lui G. Călinescu, o scenă inițială, de grup, în care personajele, aflate la un loc, se etalează, își arată fiecare pe rând ticurile, gesturile și privesc de la unul la altul, stabilind raporturile reciproce:

„Monseniorul, cu mâinile împreunate, asculta visător și smerit, Hangerlioica poza parcă unui pictor, Zenaida tremura din cap. Numai pe fața băiatului lacrimile începuse să curgă, rostogolindu-se în boabe și amestecându-se cu ninsoarea, în ciuda efortării lui evidente de a imita impasibilitatea celorlalți. Gaittany era singurul nervos. Cu toată fulguiala deasă de zăpadă, își făcea vânt cu un număr din Scânteia, pe care îl scosese din buzunar. În fine, Matei Basarab își închise definitiv acordeonul⁴⁷.”

Asemenea scene de „deschidere” se regăsesc și în celelalte romane ale autorului. În *Bietul Ioanide*: „Gaittany cerceta ceva foarte atent în agendă, Dan Bogdan rămase solid pe poziția lui, surâzând malițios, Saferian dădea din cap, ceilalți tăcură⁴⁸.”

În *Enigma Otiliei*:

„Condus de Otilia și urmat de bătrân, Felix intră într-o odaie foarte largă și foarte înaltă, încărcată de un fum des și înțepător de tutun ca o covertă de vapor pe Marea Nordului. În mijlocul ei, la o masă rotundă prevăzută cu o mare lampă de petrol cu glob de sticlă mată, se aflau, în fata unui joc de table, trei persoane, care la deschiderea ușii ridicară capul în felurite grade de curiozitate. Erau două femei și un bărbat. Bătrânul merse și ocupă scaunul rămas gol lângă ceilalți, în vreme ce Otilia conduse pe Felix de-a dreptul la masă, prezentându-l⁴⁹.”

Ne atrage atenția succesiunea ca ordine și ca ritm și remarcăm faptul că ordinea de multe ori nu e cronologică ci spațială: e ordinea în care un privitor ar înregistra gesturile fiecărui personaj plimbându-și privirea de la unul la altul. Se mișcă și unghiul de vedere nu doar personajele într-o scenă statică. O plimbare lentă, circulară, cursivă a privirii de la un personaj la altul. S-a vorbit de o teatralitate a acestor scene, dar mai degrabă ele se apropie ca procedeu de un travling cinematografic. Inclusiv lentoarea deplasării cu care sunt expuse aceste gesturi sugerează mai curând mișcarea „camerei”, a privirii observatorului, de la un personaj la altul decât ritmul în care li se succed gesturile. În această înșiruire tacticoasă de gesturi atent atribuite fiecărui personaj se întrevede o voluptate a utilizării gestului ca mijloc de expresie, și folosirea lor activă pentru a sugera, pe de o parte personalități diferite, dar și relațiile dintre personaje.

Sucesiunea ritmată a gesturilor din scenele de grup își confirmă rolul de marker al relațiilor și al ierarhiei dintr-o lume închisă în *Scrinul negru*, când aceiași obișnuiți păstrează eticheta și ordinea într-un cadru contrastant

⁷ Idem, *Scrinul negru, Opere*, vol. III, p. 31.

⁸ Idem, *Bietul Ioanide, Opere*, vol. II, p. 12.

⁹ Idem, *Enigma Otiliei, Opere*, vol. I, p. 278.

prin mizerie. Îmbrăcați în zdrențe și adăpostiți prin maghernițe, elita de altă dată se agață cu strictete, ridicol numai în parte, de vorbe și de gesturi care aparțin unei alte lumi. Manevrând în jurul gesturilor prevăzute de eticheta pe care toți o cunosc, se joacă și unele jocuri de putere acolo unde ierarhia nu e clară sau nu e unanim acceptată. Mareșalul întră primul, „făcu o plecăciune și merse să sărute mâna Hangerlioaiicii”¹⁰, după el însă Monseniorul nu repetă gestul - aici există în mod evident o tensiune, aceea între prelatul catolic și boierul român ortodox - condensată și caricaturizată în salut. Monseniorul și Hangerloaica vor să sugereze respectul fără să accepte întâietatea celuilalt:

„cu aerul unui prelat care vine să consoleze o bolnavă. El își plecă puțin capul, făcând în așa fel, încât să pară că se reculege înainte de o meditație religioasă. Prințesa nu cutează în fața unui asemenea personaj să rămână într-o rigiditate arogantă și îi întinse mâna, încovoindu-se puțin pe fotoliu cu gestul unui credincios care ia o ținută de respect convențional când e stropit de către preot cu agheasmă. Monseniorul, pe de altă parte, nu-i strânse mâna profan, ci i-o prinse între palmele sale mici și delicate, ținându-i-o îndelung și privind-o pe prințesă cu duioșie în ochi, aducându-i parcă un mesaj divin și consolații. Astfel jucară comedie câteva clipe”¹¹.

Gaittany atrage atenția asupra scenei cu subînțeles Mareșalului, tot prin gesturi: „Gaittany atrase atenția ușor cu capul mareșalului, care se așezase alături de el, asupra scenei. Mareșalul își atinse superficial cu arătătorul barba, semn că înțelesese”¹².

Intră apoi Șerica Băleaanu – nici în acest caz ierarhia nu e clară: „mersu drept de la ușă cu brațul întins teatral spre Hangerloaica și-i strânse mâna nu fără a se înclina puțin, cum se cuvine unei femei tinere față de o femeie mai în vârstă, chiar de rang egal. Acesta părea a fi sensul mișcării ei foarte studiate în simplitatea ei”¹³.

Alte personaje fac doar plecăciuni de la distanță – „În chipul acesta, diferența de calitate a fiecărei persoane în sânul aceleiași societăți era riguros stabilită”¹⁴.

O situație care se repetă atât în *Scrinul negru* cât și în *Bietul Ioanide* este imaginea personajelor ca public al unui spectacol (pentru că toți privind

¹⁰ Idem, *Scrinul negru, Opere*, vol. III, p. 153.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 154.

aceiași lucru, e mai ușor de observat cât de diferite le sunt reacțiile): dansul lui Cucly în *Scrinul negru* și recitalul Ioanei în *Bietul Ioanide*. Înfățișat în același mod este și momentul când personajele adunate îl ascultă pe Mareșalul Cornescu cântând la pian:

„Ridica mâinile în sus, îndoindu-le puțin, ca un copoi laba, așteptând porunca vânătorului, apoi le lăsa, închizând ochii spre a nu vedea locul pe care-l pipăie. Râdea cu bucurie, *giocos* stângând buzele dintr-un sentiment de concentrație prudentă la *diminuendo*, își zvârlea barba în aer la părțile vehemente, era cu gesturile feței și ale mâinii dirijorul și ascultătorul său propriu. Asistența, la rândul-i, prezenta un aspect vrednic de pana unui pictor. Hangerlioica luase o poză solemnă, privind în direcția tavanului, Serica își pusese coatele pe genunchi și obrazii în palme, lăsând să i se vadă inelul cu sardoniu galben, regele Vahtang se răsturnase pe spate, picior peste picior, ridicând barba forfecată în sus, Antoine Hangerliu ședea, dimpotrivă, drept și stânjenit, cu ochii în dușumea, madam Valsamaki-Farfara, înclinând capul într-o parte, făcea să-i curgă pletele de un alb imaculat. Ea ținea ochii întredeschii și privind ceva într-o lume invizibilă altora, contele Iablonski își pusese un pumn sub bărbie și se uita în gol, încrunțat și cu colțurile gurii îndoite convulsiv în jos. Din când în când, cu laba mare a piciorului drept, bătea tactul. Monseniorul își împreunase mâinile la piept, ca într-o rugăciune, prințesa de Verner-Sternberg aproape lăcrăma, iar Zenaida Manu moțăia pur și simplu, însă cu voluptate, oscilându-și neconținut capul¹⁵.

Un element activ îl constituie de asemenea privirile personajelor – deplasarea privirilor lor de la unul la altul creează o rețea ramificată și permutabilă. Mai multe personaje au tendința de a se uita la Ioanide pentru a observa reacția lui. Pe de altă parte e marcat în repetate rânduri faptul că Ioanide nu are aceeași reacție ca grupul în care se află, cel care captează privirile tuturor, de cele mai multe ori nu o atrage și pe cea a lui Ioanide care rămâne impasibil, sau doar nu-și arată atât de transparent interesul: „Toți, afară de Ioanide, se întoarseră către cel interpelat ca spre un om bine informat¹⁶; „Pomponescu își compuse o fizionomie așa de filosofică, încât toată lumea afară de Ioanide, care alegea unele părți mai dure de friptură și le punea cu grijă alături pe marginea farfuriei, aproba pe Pomponescu prin gesturi¹⁷.

Tododată și tipul de apropieri și de atingeri nuanțează natura relațiilor care leagă personajele.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 161-162.

¹⁶ *Idem*, *Bietul Ioanide, Opere*, vol. II, p. 24.

¹⁷ *Ibidem*, p. 114.

3. Relațiile dintre personaje

După cum afirmă Barbara Korte în clasificarea pe care o face în studiul amintit, una dintre funcțiile importante ale comunicării nonverbale e aceea de a sugera relațiile dintre personaje și totodată raporturile de forțe, fie că este vorba de gesturi și atitudini conștiente sau nu.

Urmărind o delimitare mai precisă decât aceea de limbaj nonverbal, Barbara Korte enumeră alte tipuri de comunicare nonverbală, delimitându-și cercetarea pe domeniul mai restrâns al „limbajului corporal”, al mișcărilor umane („mișcări și posturi, expresii faciale, privire, reacții automate și atingere”¹⁸).

Conform clasificării din punct de vedere al funcției există gesturi emblemă, care fac parte dintr-un cod deja existent sau dintr-un ritual. Observăm însă că acestea pot suferi, pe de altă parte, și alterări sau recontextualizări care să modifice interpretarea folosindu-se de înțelesul lor original. O astfel de situație o constituie sărutatul mâinii lui Ioanide, un gest care se repetă și e atribuit mai multor personaje, gest altminteri puțin uzual și care, desigur, îl surprinde pe Ioanide însuși.

Sărutul mâinii

Ioanide e surprins când Cucly, tânăra balerină, fiica lui Iablonski, îi sărută mâna. Interesantă e și înșiruirea de gesturi în care se înscrie acest moment:

„Din simpla necesitate de a-și exprima sentimentul intern, Ioanide întinse mâna stângă și o trecu dinspre frunte spre creștet prin părul nebunesc al fetei. Cucly, cu sclipiri în ochi de emoție, luă mâna dreaptă a arhitectului, strânsă pumn deasupra păturii, și ridicând-o cât era de grea, pentru ea, între palmele sale mici, o sărută cu pasiune. Ioanide, *surprins*, retrase amândouă mâinile”¹⁹.

Reflectat de gestul fetei, propriul său gest exagerat de intim devine pentru Ioanide, înfricoșător. Câteva pagini mai târziu, „Cucly săruta din când în când mâna lui Ioanide”²⁰ de această dată cu precizarea „asemeni unei fiice respectuoase”²¹. Sărutarea mâinii unui bărbat e un gest mai puțin frecvent,

¹⁸ Barbara Korte, *Body Language in Literature*, University of Toronto Press, 1997, p. 4, trad. mea.

¹⁹ G. Călinescu, *Scrinul negru, Opere*, vol III, p. 212.

²⁰ *Ibidem*, p. 214.

²¹ *Ibidem*.

inclusiv în epoca evocată în roman. Câtă vreme gestul uzual de politețe în care un bărbat sărută mâna unei doamne este o convenție socială, inversarea sa dobândește automat valențe simbolice. Atât în zilele noastre cât și în momentul în care e amplasată acțiunea romanului, sărutarea mâinii unui bărbat ar ilustra un tip special de afectivitate, deși tinde să fie rezervată mai mult fețelor bisericești, acest gest este o rămășiță care a supraviețuit dintr-un obicei mai vechi, care obișnuia să fie mai răspândit. Era gestul de respect către un bărbat mai în vârstă, în special din familie, păstrat încă în unele comunități patriarhale din anumite regiuni, de sorginte bizantină. Întrebarea rămâne de ce ar săruta Cucly mâna lui Ioanide²²: „Cucly săruta din când în când mâna lui Ioanide, asemeni unei fiice respectuoase, dar deodată îl prindea de gât și-l săruta pe gură.”²³ Cele două nu doar se succed ci alternează și se amestecă, așa cum oscilează și formula de politețe în adresarea ei către Ioanide, crescând între personaje tensiunea de o anumită natură. Ioanide este când „dumneavoastră” când „tu”, ceea ce aflăm că îi displace.

În romanele sale, G. Călinescu construiește psihologia personajelor în primul rând prin acțiuni, gesturi și replici, indirect. „Teoretician al romanului factologic”²⁴, după cum remarcă Alexandru Protopopescu în *Romanul psihologic românesc*, Călinescu respinge și chiar ridiculizează de multe ori analiza psihologică. În acest caz, gestul lui Cucly capătă înțeles și prin momentul în care e plasat: Ioanide primise o transfuzie de sânge de la contele Iablonski. Asocierea este marcată de replica acestuia, care încheie un capitol: „Conte Iablonski, [...] în vinele mele curge acum și sânge polonez”²⁵. Impulsul de a face anumite gesturi, în cazul lui Cucly, nu e stăpânit, e puțin sau deloc filtrat conștient (întrebată asupra motivației unora din gesturile ei, ea afirmă că „așa i-a venit”). Asemenea impulsuri apar și la Ioanide,

²² Același gest, deopotrivă de neașteptat și care nedumerește personajul masculin, apare și într-un alt roman – *Adela* de Garabet Ibrăileanu. În romanul lui Ibrăileanu aflăm și gândurile și întrebările pe care le trezește gestul în mintea personajului masculin, motivația acestui gest, impulsiv și aici, rămâne însă deopotrivă de necunoscută. Câtă vreme Adela face gestul în momentul despărțirii, ca o ultimă și unică expresie a sentimentelor ei, la Călinescu acest gest de simbolică supunere voluntară, de acceptare necondiționată a superiorității, este introdus de autor în contextul unui câtuși de puțin inocent proces de seducție.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, cu o postfață de Vasile Andru, Ed. a II-a, Pitești, Brașov, Cluj-Napoca, Editura Paralela 45, 2000, p. 55.

²⁵ G. Călinescu, *Scrinul negru, Opere*, vol. III, p. 218.

dar sunt stăpânite prin autocontrol, e vorba în primul rând de **mişcări** mai mult decât de afirmații: se plimbă prin cameră, vizibil îngândurat, secretara lui nu înțelege ce-l preocupă: „Ar fi voit să vină drept și grav în fața Minei, cum îi era obiceiul în general cu femeile, și să îngenunche înaintea ei, serios și fără umilință”²⁶; „Ioanide ar fi putut să întindă mâna spre părul Minei [...] Și totuși, nu îndrăzni să facă acest gest”²⁷. Gândurile lui Ioanide care sunt prezentate vizează adesea acest nivel - deși uneori reflectează și asupra posibilelor motivații - e prin urmare vorba tot de o descriere a unor gesturi, unele care rămân însă în stare de virtualitate.

Gestul sărutării mâinii lui Ioanide revine și în relația sa cu Mihaela – Diana²⁸. Apare însă și un alt gest care influențează prin alăturarea sa interpretarea sărutării mâinii, plasând-o într-un context anume. Cucly îi sărută genunchii: „îl săruta frenetic pe piept, pe genunchi, cu toate eforturile aceluia de a o îndepărta într-un fel neajunător.”²⁹ Dincolo de efuziunile sentimentale înflăcărâte care îl incomodează în mare măsură pe arhitect (și de contextul intim al manifestării), acestea se întâmplă să fie tocmai gesturile de prosternare în fața împăratului în tradiția bizantină³⁰. *Dicționarul de simboluri* amintește că „în antichitate, erau sărutate picioarele și genunchii regilor”³¹, iar „în Evul Mediu, potrivit dreptului feudal, vasalul trebuia să sărute mâna stăpânului său”³². Asocierea poate părea forțată, dar în altă parte, Călinescu explicitează: „Ioanide cuprinse iar capul Dianei între mâini și o privi în adâncul ochilor [...] – Ce sunt eu pentru tine? – Un împărat!”³³.

S-a vorbit de o „hiperbolizare” a personajului. În cronică pe care o face la apariția romanului, Matei Călinescu menționează „setea de grandios”³⁴ a lui Călinescu.

²⁶ *Ibidem*, p. 120.

²⁷ *Ibidem*, p. 122.

²⁸ *Ibidem*, p. 430.

²⁹ *Ibidem*, p. 467.

³⁰ Ilias Karalis, “The Power of a Kiss: Ritual Kissing as an Expression of Social Identity in Byzantine Ceremony.” *Identities: Proceedings of the 7th International Symposium “Days of Justinian I”*, edited by Mitko B. Panov, Institute of National History – Skopje, 2020, pp. 54-64, p. 61.

³¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Artemis, București, 1993, p. 200.

³² *Ibidem*.

³³ G. Călinescu, *Scrinul negru, Opere*, vol. III, p. 554.

³⁴ Matei Călinescu, „*Scrinul negru*”, în *Gazeta literară*, 28 iulie 1960.

4. Gesturile leitmotiv

Unele gesturi devin leitmotiv: sărutul după ureche al eroinei Caty Zănoagă bunăoară, care apare chiar de la prima fotografie pe care i-o arată Madam Farfara lui Ioanide, din copilăria acesteia, se repetă în raporturile ei cu personaje diferite de-a lungul romanului, pentru ca în final gestul să revină, de această dată schițat de fiul ei Filip față de o fată, la ani după moartea lui Caty.

Și gesturi ale lui Ioanide devin leitmotiv: impulsul său de a atinge părul personajelor feminine, nelipsit, chiar dacă uneori apare numai ca imbold reprimat – în care se întâlnesc și se confundă gestul de a mângâia cu acela de a apuca – Sultana, Ioana, Cucly, Mihaela și chiar Mini.

Alt gest al lui Ioanide care revine și marchează însemnătatea pe care o au diferite momente în ciuda calmului său este gestul său de a „bate darabana”.

Gesturile lui Ioanide diferă de diversele ticuri care sunt atribuite altor personaje – Gaittany care împarte bezele și bate în lemn de pildă – pentru că nu sunt încărcate de ridicol și, am adăuga, nu sunt încărcate de ridicol tocmai pentru că nu sunt doar ticuri independente de context, ci, din contră, sunt manifestări exterioare subtile dar recognoscibile de către cineva care îl cunoaște pe Ioanide (inclusiv de cititor) ale stării sale sufletești tocmai pentru că, spre deosebire de celelalte personaje, stările sale nu sunt niciodată evidente. Apare o scenă în care ni se spune explicit că faptul că bate darabana arată că Ioanide nu e, cum ar putea părea, indiferent: „Cu mâinile bătea darabana pe masă, ceea ce la el însemna, fiind la mijloc o femeie, interes acut și prevestire de furtună”³⁵. Întâlnim din nou același gest:

„Ioanide, care se ridicase așa de brusc de pe scaun, întoarse cu aceeași bruscheță spatele și se îndreptă spre cineva din fundul sălii, ca și când nu-l interesa deloc Ioana și ar fi așteptat de mult prilejul de a fugi. Numai cine nu cunoștea bine pe Ioanide putea interpreta fuga lui ca indiferență. Cât stătuse pe scaun, arhitectul bătuse cu degetele darabana pe genunchi, semn grav”³⁶.

Consemnarea și repetiția unor gesturi caracteristice e prezentă și în cazul personajelor secundare, dar în alt mod. E de altfel o idee care apare formulată concret în romanul *Bietul Ioanide*:

³⁵ G. Călinescu, *Bietul Ioanide, Opere*, vol. II, p. 120.

³⁶ *Ibidem*, p. 186.

O actriță franceză – se povestește – avea mari succese chiar când rolul sau era nul, redus la ascultare. Ea plasa atunci *efecte*: adică mirări, bătăi din palmă, râsete, scheme ale feței, creând replici mimate. La fel proceda Gaittany. Când voia să indice excelența unei fapte sau a unui om despre care se vorbea, făcea cu mâna o spirală ascensivă. O spirală, întoarsă, descensivă, înseamnă discreditare. Dacă cineva cânta la pian, Gaittany își lăsa capul cu ochii închiși pe speteaza scaunului, extaziat și plin de o fericire teatrală, și cu degetele mâinii drepte în vânt schița gestul execuției pe claviatură. Avea grijă totuși să consulte impresia generală și de era defavorabilă atunci, brusc, spirala își muta direcția de la septentrion la meridian.³⁷

În cazul lui Gaittany gesturile își schimbă uneori traiectoria și conotația din mers, nu pentru că exprimă trăiri contradictorii ci în raport cu „impresia generală” față de care nu vrea să disoneze.

În general personajele tind să aibă gesturi caracteristice, așa cum au și ticuri verbale, iar acestea nu par să țină cont de context ducând uneori la situații comice și uneori chiar grotești – Gaittany felicită pe toată lumea că arată excelent, chair pe patul de moarte, și caută oriunde s-ar găsi un lemn în care să bată, pe care uneori nu-l găsește; Mareșalul Cornescu își răsfirea barba etc.

Observăm pe de altă parte că gesturile sacadate și stereotipe ale unor personaje contrastează cu trecerile fluide între stări și conotații opuse care apar la personajele despre care ni se spune că sunt „șarmante” ori „fermecătoare”.

5. Șarm și farmec

„Șarmul” lui Ioanide, dacă o credem pe Madame Valsamaky-Farfara că șarm pot avea numai bărbații, se bazează într-o măsură considerabilă pe alura sa de „geniu” în afara lumii și a preocupărilor sau mizelor mărunte, fie ele bani sau politică. Personajul creat de Călinescu este excepțional în ochii celorlalți prin faptul că e imprevizibil, excentric și de neînțeles. Nu e vorba însă numai de ideile lui majore despre creație, sau felul în care acestea se împletesc și se suprapun cu ideile lui despre istorie (dar și despre rolul femeii în viața creatorului). La Ioanide neasemănarea și imprevizibilul apar și prin faptul că atitudinea lui e mai greu de citit. Gesturile sale care se contrazic rând pe rând îi conferă, în ochii celorlalți, un anumit prestigiu. Creează senzația că fațada, ceea ce e vizibil în atitudinea sa exterioară, mimică, mișcări, gesturi, este doar partea văzută a unei structuri complexe,

³⁷ *Ibidem*, pp. 62-63.

dar nevăzute, care ar unifica și i-ar da un sens coerent, asemeni unei construcții surprinzătoare pe care o explică o structură de rezistență aparent paradoxală dar atent construită. Când nu arborează o expresie anume, Ioanide pare trist. Mușchii lui se așază într-un profil mai frumos pentru că e mai tragic. Starea de relaxare a mușchilor în unele cazuri displace, în altele înobilează – pentru că în unele sugerează existența unei vieți interioare.

5.1. Gesturile contradictorii și impredictibile

Nu putem să nu ne întrebăm ce îl face pe Ioanide „șarmant”, ce îl diferențiază de alte personaje care nu posedă același farmec, care nu impresionează și nu se bucură de un asemenea prestigiu în ochii celorlalți: pentru că Ioanide stupefiază și impune și detractorilor săi, trezește totodată tinerilor dorința de-i urma, de a ajunge ca el, ceea ce se vede în cazul lui Filip, dar și al tânărului muncitor Leu. La care se adaugă firește și prestigiul său în ochii femeilor. Ipoteza noastră este că e vorba de gesturile suspendate între mai multe interpretări contradictorii, toate posibile, cum se întâmplă de altfel și cu Otilia, care îl fac pe Ioanide să fie numit „un original” și pe Otilia „o enigmă”.

Văzute din exterior, gesturile lui Ioanide sunt adesea surprinzătoare, inclusiv pentru că nu apar decât ca frânturi de gest, cu aerul că nu spun tot, că nu explică. Fără înșiruirea gândurilor lui Ioanide, privit din exterior, gestul său din *Scrinul negru* când Mini îi anunță că va avea un copil de pildă, este surprinzător și de neînțeles.

5.2. Dozarea perfectă a extremelor

„Șarmul” lui Ioanide provine, aflăm chiar de la început, din dozarea perfectă a extremelor – „între ceremonios și brutal”³⁸, dar și „patern și curtizănesc”³⁹. Adesea gesturile sale permit interpretări contradictorii și sunt uneori, dacă ne raportăm la clasificarea Barbarei Korte, expresia comună a unor impulsuri care sunt într-adevăr contradictorii.

Nota de visceral pe care o au uneori gesturile lui Ioanide, care se arată proaspete și mai ales vii de sub cea mai fină politețe, seduce, place femeilor poate și pentru o vagă sugestie carnală.

³⁸ Idem, *Bietul Ioanide, Opere*, vol II, p. 15.

³⁹ *Ibidem*, p. 43.

Comparabili cu Ioanide din acest punct de vedere sunt Caty Zănoagă, după cum remarcă șagalic Ioanide însuși către Madam Farfara, și, în mod surprinzător, Gavrilcea. Citim o descriere similară a impresiei pe care o lasă acesta în scrisoarea lui Meme Hangerliu către Șerica:

Spun drept că nu venisem cu intenția expresă de a da un astfel de răspuns și am voit să imprim dialogului o nuanță comică, dar omul ăsta, Șerica, are în toată ființa lui, în ochi mai cu seamă, o liniște poruncitoare care paralizează orice voință. [...] am senzația că mă ia de nevastă un zmeu, un balaur, mi-e și frică, dar am și o curiozitate plăcută.⁴⁰

Meme afirmă în continuare că o parte din atracție rezidă în faptul că aduce aminte „că dragostea și moartea sunt împreunate”⁴¹ prin „temerea vagă că bărbatul care te cuprinde în brațe poate să te strângă și de gât”⁴². O dorință similară formulează și Cucly, vorbind pe ocolite despre sentimentul ei pentru Ioanide, spunând că și-ar dori un bărbat de care să-i fie „frică”⁴³. Dualitatea e prezentă, mai subtil, și în gesturile lui Ioanide, cel mai vizibil în cele două gesturi pereche pe care le face atunci când atinge părul personajelor feminine: „mângâie”⁴⁴ și „prinse brutal”⁴⁵. Gestul nedus până la capăt, care rămâne în zona tulbure comună mai multor acțiuni, le păstrează în virtualitatea sa pe ambele. Aceste asocieri, psihanalizabile, între agresivitate și erotism, revin sistematic la Călinescu.

În ponderi diferite, dar prin mijloace în mare măsură similare, aceste personaje își impresionează, seduc și intimidează interlocutorii. Se regăsesc siguranța gesturilor, îndrăzneala, dar și nonșalanța. Sunt grăitoare în acest sens gestul caracteristic al lui Gavrilcea de a se așeza nu pe scaun ci pe marginea biroului interlocutorului său și purtarea sa atunci când o cere de soție pe Meme Hangerliu. Conform interpretărilor lui Peter Collett din *Cartea gesturilor*, „relaxarea este o componentă esențială a mesajului de dominanță pentru că sugerează că individul nu este preocupat de un posibil atac și ar putea să facă față cu ușurință dacă ar fi nevoie.”⁴⁶ Relaxarea este semnalată,

⁴⁰ Idem, *Scrinul negru, Opere*, vol III, p. 441.

⁴¹ *Ibidem*, p. 442.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 213.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 431.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 208.

⁴⁶ Peter Collett, *Cartea gesturilor: cum putem citi gândurile oamenilor din acțiunile lor*, trad. Alexandra Borș, București, Editura Trei, 2005, p. 40.

afirmă studiul, de indicatori posturali precum absența tensiunii și aranjarea asimetrică, și de indicatori ai mișcării, între care un rol însemnat îl au numărul mai mic de mișcări și mișcările mai lente.

5.3. Nonșalanța

Nonșalanța acestor personaje vădește, printre altele, autocontrol, dar e discutabil dacă vine dintr-o indiferență totală față de opinia celorlalți, sau dintr-o asumare a diferenței, a abaterii de la reacția comună:

Citim în romanul *Bietul Ioanide* că personajul e conștient de efectul pe care îl are asupra celorlalți:

„i se părea a descoperi la foarte multe femei, mai cu seamă tinere, un prestigiu al bărbatului matur, rece și îndrăzneț cu nepăsare. Ioanide avea un mod de a amezi pe unele femei prin excentricitatea lui volubilă, prin artificiile de idei și tensiunea lui spre o faptă glorioasă inedită, care-i procura succese neașteptate de el, în vreme ce nu le avea acolo unde le căuta. Dacă după o perorație, arunca ochii duri asupra asistentei, fizionomia lui de faun fără vârstă, ca și turnată în bronz, din speța aceleia pe care D'Annunzio și-o făcuse către bătrânețe, producea o cutremurare femeilor mai intelectualizate. El n-avea nimic boem în ținută și cu toată presupusa desordine a existenței sale, privirea lui era autoritară și îndreptată fără greș spre un țel foarte îndepărtat. Observând asemenea fenomene de oscilație, Ioanide nu-și putea reține impulsia de a controla forța sugestiei lui și cu cât gestul era mai indiferent și pur experimental, cu atât efectul se dovedea mai infailibil⁴⁷.

Atunci când Madam Farfara îi vorbește lui Ioanide despre Caty Zănoagă, acesta concluzionează în glumă că era ceea ce ea numește „șarmantă”⁴⁸, recunoscând că descrierea ei i se potrivește în mare parte și lui – se întâlnește în orice caz cu felul în care Madam Farfara vorbește despre el. Madam Farfara afirmă însă că numai bărbații sunt șarmanți și o numește pe Caty „plină de viață”⁴⁹, e formulată astfel explicit corelația dintre vitalitate și farmec.

Această paralelă între personaje apare din nou către finalul romanului: Madam Farfara își exprimă îndoiala că Ioanide și Caty s-ar fi înțeles pentru că semănau prea mult, amândoi fermecători și cu o voință puternică, obișnuiți să-și subjuge interlocutorii.

Remarcăm faptul că personajele „fermecătoare” ale lui Călinescu își exercită seducția, încântă, surprind și domină totodată într-un mod similar.

⁴⁷ Idem, *Bietul Ioanide, Opere*, vol. II, p. 42.

⁴⁸ Idem, *Scrinul negru, Opere*, vol. III, p. 60.

⁴⁹ *Ibidem*.

Farmecul apare corelat cu **libertatea** personajului. Într-o lume pe care Călinescu o percepe ca fiind mai curând ternă, rigidă, ele surprind – tocmai în raport cu normele și convențiile, printr-o prezență „vitală” care vine în mare măsură din spontaneitate și totodată din dificultatea – dacă nu imposibilitatea – de a le citi clar intențiile.

Eugen Simion observă că la Ioanide „amoralitatea nu e decât atitudinea de detașare (libertatea) geniului”⁵⁰. El remarcă totodată că „geniul [...] se joacă, participă la un spectacol în care toți, buni și răi, iluștri și obscuri, intră în cele din urmă. Rolul său este de a agita, prin contestarea locurilor comune”⁵¹.

S. Damian identifică de asemenea această dimensiune de transgresiune, de rupere a cercului, ceea ce contribuie la farmecul și prestața lor în ochii celorlalți: „cea mai deplină ieșire din automatism, fiindcă refuză tirania vegetării, o exprimă centrifugalul (în raport cu cercul inhibitiv) Ioanide. [...] respectarea cerințelor funciare biologice și spirituale permite omului să spargă încercuirea conveniențelor, să scape de destinul mecanizării gesturilor și al sterilității”⁵².

Or, personajele în momentul în care Ioanide pătrunde în salonul lui Saferian, la începutul romanului *Bietul Ioanide*, sunt așezate chiar în cerc. Ioanide captează toate privirile: sărută mâna doamnei Valsamaky-Farfara, cu rafinement, în vârful degetelor, și apoi „se așeză simplu la masă și mușcă dintr-o smochină”⁵³.

Cităm de asemenea felul în care sunt descrise de Suflețel gesturile lui Ioanide atunci când el și Hagienuş îl surprind îmbrățișând-o pe Ioana: „Ai văzut? [...] Ioanide e posedat de Eros, strivește, mușcă. Centaurul în cavalcadă”⁵⁴. Aflăm totodată că „agresiunea se petrece aproape exact așa cum o povestea Suflețel, violentă și liniștită totdeodată, ca un proces normal”⁵⁵.

Apare și o referire explicită la „vitalitatea extraordinară a arhitectului”⁵⁶, însoțită de gândurile sale în această privință: „filosofia, constatase Ioanide, rămâne o speculație inoperantă dacă merge împotriva instinctului vital.

⁵⁰ Eugen Simion, *Introducere* la G. Călinescu, *Opere*, p. XXXI.

⁵¹ *Ibidem*, p. XXXV.

⁵² S. Damian, *G. Călinescu – romancier: eseu despre măștile jocului*, Editura Minerva, București, 1971, p. 183.

⁵³ G. Călinescu, *Bietul Ioanide*, *Opere*, vol. II, p. 18.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 205.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Idem, *Scrinul negru*, *Opere*, vol. III, p. 196.

Firul de iarbă își face drum prin bulgării de pământ, ocolește bolovanii de piatră și iese la soare, fără să se întrebe dacă va fi sau nu călcat în picioare. Viața este un elan nestăvilat⁵⁷.

Are Călinescu un cult al vitalității? Trimiteri la această trăsătură abundă în cazul acestor personaje, privilegiate în contrast cu celelalte. În *Enigma Otiliei* diferența dintre slăbiciunea uscată a Auricăi și suplețea Otiliei e marcată cel mai convingător de felul în care cele două se mișcă: „în trupul subțiratic, cu oase delicate de ogar, de un stil perfect, fără acea slăbiciune suptă și pătrată a Aureliei, era o mare libertate de mișcări, o stăpânire desăvârșită de femeie”⁵⁸.

Se întrevește prin urmare o asociere între nonșalanță și vitalitate.

5.4. Vitalitatea

S. Damian remarcă „ușurința” gesturilor lui Ioanide: „Erudit, scriitor, temerar, Ioanide se dovedește și a fi un superatlet. [...] Descriind gestul eroului de a ridica femeile în brațe, scriitorul distinge întotdeauna ușurința cu care e efectuată mișcarea”⁵⁹.

S-a spus că autorul insistă prea mult pe vigoarea și agilitatea lui Ioanide, prea mult ca să nu fie băgat de seamă, discutabil dacă suficient ca să cadă în ridicol. S. Damian consideră că „în antinomia fundamentală inerție-creație pe care o dezbate proza lui G. Călinescu, e limpede că Ioanide întrupează izbânda mișcării vii, veritabile, eficiente”⁶⁰.

5.5. Sterilitate vs fertilitate creatoare

E relevantă în acest context legătura pe care o afirmă Ioanide între fertilitatea creatoare – care distinge intelectualul creator de cei care abandonează creația în stare de proiect – și seducție, succes și inițiativa erotică. Această corelație care i se pare evidentă îl face să fie îngrijorat de indiferența fiului lui față de frumusețea feminină pe care el o privește admirativ. Cele două porniri sunt considerate de personaj, și implicit de autor, ca fiind, prin urmare, înrudite și, ambele, semne de vitalitate – forme diferite de elan.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Idem, *Enigma Otiliei, Opere*, vol. I, p. 283.

⁵⁹ S. Damian, *op. cit.*, p. 180.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 183.

În eseuul său *Théorie de la démarche*, Balzac se referă la un gen similar de energie ca fiind un „*fluide animique*”⁶¹, o forță care circulă în corp și se transmite de la un corp la altul, iar omul poate „proiecta în afara sa, prin toate actele datorate mișcării sale, o cantitate de forță care trebuie să producă un efect oarecare în sfera sa de activitate”⁶².

6. Tipuri de mișcare

6.1. Caii

Mișcarea personajelor din romanele lui G. Călinescu se întâlnește cu o preocupare și o recurență a unor alte mișcări – un anumit tip de mișcări. Relevantă este în acest sens recurența descrierilor foarte evocatoare și dinamice de cai:

„Ca o viermuire de furnici se arăta pe marginile zării, apoi negriciunea se mări, se prefăcu într-un fel de pulbere ce se apropia cutremurând solul. Țipetele și plesniturile de bici răsunară din nou, și Caty se văzu cu Oster în mijlocul puzderiei de cai ocupând tot spațiul vizibil. Iluzia o făcu să creadă că zeci, sute de mii de cai innegreau pampa. Cai și mânji alergau slobozi cu coamele în vânt și puțin înclinați pe o parte, ținând oarecare distanță de cei doi, dar luându-se după ei, făcându-le o escortă uriașă. Oster arunca lațul, și un mânz roșcat se rostogoli la pământ, apoi se ridică, tras de bancher, și se apropie nechezând”⁶³.

În altă parte:

„Toată balustrada era de altfel ocupată de pasageri care priveau valurile, distrați de enormele dantele albe ce forfoteau la prora vasului, risipindu-se apoi în jurul lui. Cei patru ședeau alături și contemplau aceleași spume, dar gândurile lor erau cu totul deosebite. Caty avea iluzia că zărește pe Oster călare pe un cal alb, alergând în apă ca delfinul, în mijlocul unei herghelii întregi. Bancherul îi făcea semn cu o mână să se arunce în ocean și se îndrepta spre Caparcona”⁶⁴.

6.2. „Cascade și jocuri de apă”

În mai multe rânduri mișcarea personajelor evocă arhitectului Ioanide jocurile de apă: „E vibrantă ca fântânile mele”⁶⁵ observă Ioanide privind-o

⁶¹ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, p. 79.

⁶² *Ibidem*, p. 27-28.

⁶³ G. Călinescu, *Scrinul negru, Opere*, vol. III, pp. 273-274.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 386.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 759.

pe Cucly dansând. Dar referirea la jocurile de apă revine, mai neașteptat, atunci când Ioanide visează să construiască în numele iubirii sale pentru Mini „cascade și jocuri de apă”⁶⁶.

Împușcat în piept și imobilizat la pat, Ioanide privește așezate alături, pe Mini și pe Cucly reunite în aceeași imagine, și contemplă diferența în raportul dintre ele atunci când o privește pe Cucly în mișcare sau în ipostaza sa statică în vreme ce Mini e aceeași:

„Ionide privise în timpul dansului pe amândouă tinerele femei și se întrebase care dintre ele e mai plină de farmec. Îi fu imposibil să decidă. Cucly, dansând, era un fenomen fizic sublim, ca un joc de ape sau ca un zbor razant de rândunici deasupra lacului. [...] Când Cucly se așează pe alt fotoliu în fața Minei, comparația între cele două ființe suferi o imediată modificare. Cucly, cu părul ciufulit, cu buzele arse, îmbronată de sudoare, continua să fie, luată în sine, o ființă originală, totuși Mini, mereu egală cu ea însăși, o copleșea acum”⁶⁷.

Mișcarea cailor, dar și cea a jocurilor de apă, materializează controlul uman al unei forțe naturale în care se simte puterea ținută în frâu. Jocurile de apă canalizează mișcarea naturală a apei, așa cum călărețul controlează perfect forța și instinctul calului. Amândouă sunt asociate civilizației și chiar unui anumit rafinament.

7. Concluzii

Analiza gesturilor personajelor în romanele lui G. Călinescu ne conduce la concluzia că acestea sunt fie manifestări ale unui elan vital care animă personajele, fie, așa cum observă Ioanide privind dansul balerinelor, mișcări automatizate, reci, golite de elan dintr-o tendință de a economisi energia:

„Celelalte balerine erau strict profesioniste, placide și rezonabile chiar, și când se învârteau nebunește se vedea că nu văd în manifestarea lor coregrafică decât un rol ce trebuie repetat seri de-a rândul cu cât mai multă economie fizică posibilă. Când zâmbeau, gestul era grațios dar artificial, învățat corect, pe dinafară.”⁶⁸ în vreme ce în dansul lui Cucly, observă Ioanide, „clocotirea vitală sau febra erau la ea agentul ascuns, fără de care jocul ei rămânea inexplicabil”⁶⁹.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 314.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 216.

⁶⁸ *Idem*, *Scrinul negru*, Opere, vol. III, p. 762.

⁶⁹ *Ibidem*.

Balzac, care la rândul său analizează cu interes mișcările, postura și legătura dintre psihic și voință și totodată „fluid vital”⁷⁰, remarcă faptul că pentru o atare observație a mișcării, a rolului său expresiv și a efectelor ei este necesară o natură a observatorului, simultan înclinată către știință și totodată către o anumită frivolitate, chiar nebulă. În orice caz, afirmă Balzac, mișcările trupului, manifestări ale trăirilor interioare ori ale elanului care cere să fie ruptă inerția, constituie un preaplin de energie vitală, care odată manifestată în exterior produce inerent un efect asupra contextului și a celor din jur.

În aceeași cheie, G. Călinescu construiește prin descrierea detaliată a gesturilor și mișcărilor o categorie de personaje pline de „șarm” (Ioanide, Caty Zănoagă, dar și Otilia) și cu efect aproape magnetic asupra celor din jur, efect care e, de altfel, și descris de către alte personaje. Felix reflectează la farmecul special pe care îl are Otilia și remarcă faptul că acesta lipsește din fotografia ei de maturitate pe care i-o arată Pascalopol. Madam Farfara încearcă să definească efectul pe care îl avea Caty și totodată cel pe care îl are Ioanide, spre amuzamentul acestuia.

De asemenea putem concluziona că succesul la femei al arhitectului Ioanide (referindu-se la peripețiile erotice ale personajului, Eugen Simion le consideră „cam *mexicane*”⁷¹) nu este pentru Călinescu doar un detaliu picant cu valoare pur comercială, ci constituie o metaforă pentru un anumit gen de energie vitală, creativitate și forță. Contrastul între stăpânirea de sine și energia manifestărilor pe care alege să nu le stăpânească îi conferă lui Ioanide farmec nu numai în ochii doamnelor ci și în fața societății relativ ostile care e în curs de a se instala (paralelă care nu e flatantă pentru niciuna din părți). Comentariile teoretice ale lui Ioanide sugerează că există și o dimensiune metatextuală și că autorul recurge în mod conștient la aceste procedee.

⁷⁰ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, p. 24.

⁷¹ Eugen Simion, *Introducere* la G. Călinescu, *Opere*, p. XXXIV.

Bibliografie

- Balzac, Honoré de, *Théorie de la démarche*, Edition Eugène Didier, Paris, 1851.
- Bălu, Ion, *Viața lui G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, București 1981.
- Călinescu, G., *Opere. Romane*, vol. I, II, III, Ediție critică de Nicolae Mecu, introducere de Eugen Simion, colecția Opere Fundamentale, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2018.
- Călinescu, G., *Scrieri despre artă*, Ediție alcătuită de George Muntean, Editura Meridiane, București, 1968.
- Călinescu, Matei, „*Scrinul negru*”, în *Gazeta literară*, 28 iulie 1960.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Artemis, București, 1993.
- Collett, Peter, *Cartea gesturilor: cum putem citi gândurile oamenilor din acțiunile lor*, trad. Alexandra Borș, Editura Trei, București, 2005.
- Damian, S., *G. Călinescu – romancier: eseu despre măștile jocului*, Editura Minerva, București, 1971.
- Karalis, Ilias, “The Power of a Kiss: Ritual Kissing as an Expression of Social Identity in Byzantine Ceremony.” *Identities: Proceedings of the 7th International Symposium “Days of Justinian I”*, ed. Mitko B. Panov, Institute of National History – Skopje, 2020, pp. 54-64.
- Korte, Barbara, *Body Language in Literature*, University of Toronto Press, 1997.
- Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, cu o postfață de Vasile Andru, ediția a II-a, Pitești, Brașov, Cluj-Napoca, Editura Paralela 45, 2000.

ABSTRACT: This article analyzes character movement in the novels of G. Călinescu, drawing on the theoretical framework of Balzac’s *Théorie de la démarche* and Barbara Korte’s *Body Language in Literature*.

Călinescu’s novels feature opening scenes where gathered characters are distinguished by their trademark gestures. Group dynamics unfold theatrically through interaction patterns – entrance order, greeting types, exchanged gazes – with potentially cinematic qualities.

The analysis demonstrates that Călinescu uses body language to distinguish protagonists: mechanical gestures of minor characters contrast with the fluid, unpredictable movements of figures like Ioanide, Otilia, and Caty Zanoaga, conferring power, mystery, and charm. Our hypothesis is that Călinescu links charm to vitality, to life force, manifested through movement with distinctive nonchalance. We investigate the possibility that the charm missing from Otilia’s mature photos stems from the movements and behaviour that seamlessly unite contradictory meanings, creating the impression

of abundant life liked to those characters. The article examines Ioanide's gestures that perfectly combine extremes – „între ceremonios și brutal” – focusing on *Scrinul Negru* while drawing parallels with Călinescu's other novels to assess these conclusions' broader applicability.

KEYWORDS: Body Language, Gestures, G. Călinescu, „Scrinul negru”, Characters.