

Comic și cunoaștere în dialog

Realizarea comicului prin dialog este un procedeu dificil; dificultatea provine din faptul că relațiile de dependență dintre dialog și comunicarea pe care o vizează nu sînt întotdeauna echilibrate, ci, adesea, înclinate fie în direcția unuia, fie în direcția celeilalte. Actul comunicării presupune o triplă perspectivă: una, la nivelul nemijlocit al textului (comunicarea între personaje); alta, privind receptarea (foarte felurită) a textului de către lector; a treia, în sfîrșit, de ordin filosofic. (Această a treia perspectivă este mult discutată — îndeosebi în contextul comediei — în legătură cu așa-numitul „teatru al absurdului“, neîncercător în unitatea dintre structura limbajului, aceea a logicii și cea a realității.)

Teatrul comic românesc, la începuturile lui (Facca, Bălăcescu, C. Caragiali, Negruzzi, Millo) realizează, adesea, o comunicare directă actor-public, prin mijlocirea unui dialog descriptiv-narativ, în care sînt revelate, desigur, simplist, anumite corespondențe ale textului (și comunicării) cu complexul social-istoric care îl susține. Un dialog de acest tip realizează comicul fie prin particularități lingvistice, expuse cu ostentație, fie prin particularități caracterologice ale personajelor; ceea ce trebuie reținut este că tendința narativă în construirea replicilor este — ascultînd gradul de receptare al publicului — mult mai puternică decît cea dramatică. În această privință, comediile lui Plaut sînt pilduitoare; la el, formalizarea intrigii face posibilă o comunicare prin mijlocirea unui prolog, dar, mai ales, prin dialogul descriptiv. Procedeu îl regăsim, aproape identic, la Negruzzi. În *Muza de la Burdujani*, de exemplu, scena a doua se configurează ca „prolog“ și îndreaptă, în felul acesta, atenția publicului, în mod fă-

țiș, mai degrabă asupra felului *cum* se spune, decît asupra a *ce* se spune. Modul de comunicare astfel realizat poartă trăsăturile caracteristice ansamblului uman care i-a dat naștere, fascinat, cum se știe, de limbajul prețios. De aici, și caracterul moralist-didactic al scrierilor respective.

Limbajul devine, însă, la Caragiale, *obiect* comic al dialogului, cunoscînd un moment de vîrf în seria rostogănească. Aici, procedeu a ajuns particularitate stilistică. Diferența esențială între lucrările comice ale începuturilor și cele ale lui Caragiale constă, deci, în tendința evidentă (deliberată), a celor dinții, de a ilustra ridicolul situațiilor prin *expunerea* limbajului (ca o curiozitate), iar în cazul lui Caragiale, în aceea de a lega prin dialog o comunicare, mai puțin marcată temporal și, mai ales, stilistic. Ceea ce presupune, însă, și o meditație prealabilă (care, la Caragiale, se arată deosebit de profundă) asupra posibilităților de comunicare ale limbajului. Bineînțeles, ansamblul social-istoric respectiv, caracterizat în vremea lui Caragiale prin logoree politicianistă oficială (jurnalistică, parlamentară), intră, printre cele dinții, în rîndul observațiilor și al cercetărilor lui. Dar, în arta lui Caragiale, esențială rămîne *atitudinea* față de limbaj, faptul că acesta e văzut ca o problemă (și ca o sursă) de cunoaștere.



Să întîrziem asupra cîtorva dintre marile dialoguri caragialeene; ele ne vor apărea revelatorii pentru caracterizarea unor procedee comice ale comunicării.

Căldură mare poate fi socotită, sub acest raport, o inițiere în modalitatea comunicării (comice). În aceeași categorie intră *La poștă* — un „compendiu“ al dialogului *Căldură mare*. Formula de deschidere a dialogului este, în esență, aceeași : „— Mă rog, n-a venit vreo scrisoare pentru mine? — Nu...“ Ca și *Așteptindu-l pe Godot*, a lui Beckett, și schița lui Caragiale este piesa unei stări. La Beckett, starea de a aștepta; în *Căldură mare*, starea de a emite fără șansa de a fi recepționat. La fel ca pe Vladimir și pe Estragon, pe Domn și pe Fecior nu-i poate salva nimic și nimic. În cadrul dialogului dintre Domn și Fecior, transmiterea mesajului pentru Stăpîn, ca scop al comunicării, eșuează și fiindcă mesajul se constituie ad-hoc, și fiindcă e golit de cantitatea minimă de informație, de natură să fie corect decodată. Căci succesul sau eșecul unei comunicări ține de afirmarea sau de negarea calității elementelor componente; de măsura în care codul este sau nu comun emițătorului și receptorului; de caracterul receptorului — dacă e provizoriu sau nu; de măsura în care textul mesajului este sau nu necesar comunicării intenționate.

Cele două personaje din *Căldură mare* țin de un sistem social comun, deși aparțin unor straturi sociale diferite. Ele evoluează pe linia unor „texte“, caracteristice psihic și logic fiecăruia. Indicația lui Caragiale — „În tot ce urmează, persoanele toate păstrează un calm imperturbabil, egal și plin de dignitate“ — sugerează că nici unul nu-și va depăși „atribuțiile“, adică „textul“ respectiv. La întrebarea „Domnu-i acasă?“, Feciorul spune tot, adică dă și răspunsul corect („Da“), dar trădează și consemnul dintre el și Stăpîn („...dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară“). Ca întotdeauna, într-un dialog, cînd nu este precizată o informație (aici, poziția Stăpînului), dialogul este numai aparent, mai mult o delimitare a propriilor capacități lingvistice și de comunicare. *Dialogul suferă de lacune informatice fundamentale* datorită neconcordanțelor — de ordin social, logic și afectiv — dintre cele două „texte“. Putem spune că există în comunicare un „text“ lipsă (textul ce ar trebui să-l pronunțe fiecare personaj necesar pentru punerea în lumină a sensului integral al mesajului). Din cauza incapacității Domnului de a se integra unui nou cîmp de referință (cel al receptorului provizoriu), ia naștere un soi de „lanț al slăbiciunilor“, al codărilor și decodărilor incorecte; rezultatul — comunicarea aminată. Dialogurile *Căldură mare*, *La poștă*, discursurile lui Cațavencu și Farfuridi deschid astfel o serie de spații albe, nu la nivelul logico-psihic al textelor pe traiectoria cărora evoluează personajele (acestea au caracter integral), ci la nivelul actualizării lor verbale în mesaj. Textul lipsă se intercalează tocmai în aceste spații, constituind sursa comicului prin reducere.

Procedul comic opus — *comicul prin aglomerare* — este și el prezent în dialoguri; aici, bogăția de sensuri (mesaje) fragmentare (vezi „comunicarea“ în legătură cu „afacerea“) blochează activitatea receptorului. Comicul prin aglomerare se manifestă printr-o avalanșă de date enumerate, care (așa cum se observă în *Căldură mare*, *La poștă*, *Justiție*) intră în conflict cu logica mesajului, cu refuzul personajelor de a face concretizări în legătură cu propria lor identitate și cu natura confruntării lor. Relatarea Domnului, acum bogată în informații, îl surprinde pe Fecior (prin schimbarea lungimii de undă), care acceptă, fatalist, mesajul, printr-un stereotip „Bine, domnule“. (Să se observe și comica străduință a Domnului de a se asigura în permanență de soarta mesajului său, punînd stereotipele întrebări de verificare a „transmisiei“ : „Ai înțeles?“) *

Cele două aspecte ale comicului de dialog — prin reducere și prin aglomerare — sînt tipice pentru Caragiale.

Lanțul slăbiciunilor este și el o variantă a comunicării aminate. Totul începe foarte clar în biletul domnișoarei Mari Popescu; se dau autorului toate informațiile necesare. Pierderea biletului, observată abia cînd profesorul Ionescu cere numele protejatului, are un efect comic similar celui din *Căldură mare*; aici, eroarea este descoperită cînd Domnul face prima precizare onomastică, întrebînd : „La cite vine d. Costică seara la masă?“ În acest moment, Domnul pare a fi pierdut (la fel ca și autorul, în *Lanțul slăbiciunilor*) un bilet în care se relatea corect „afacerea“.

Viziunea lui Caragiale asupra raporturilor umane, din punctul de vedere al comunicării, capătă, în registrul comic, o lumină aparte; personajele sale dau dovadă de o evidentă „inconștiență“ în privința unor elemente esențiale ale comunicării, „inconștiență“ caracteristică relațiilor sistemului social observat. „Lipsa conștiinței din actul de cunoaștere, pe anumite porțiuni ale sistemului de emisie-transmisie-recepție, se numește, în termenii filozofiei, alienare. Alienarea omului de sine însuși nu este decît lipsa de conștiință totală în săvîrșirea actului informațional“ (Virgil Stancovici — *Filosofia informației* — Ed. politică, 1975, p. 106).

* O variantă a comicului prin aglomerare o întîlnim la Karel Čapek, în *Un caz cu un copil (Povestiri din cîldălt buzunar)*, unde comisarului i se reclamă răpirea unui copil: „Hm, atunci descrie-mi-l amănunțit pe bebelușul dumitale.“ Ceea ce mama făcu foarte pe larg : — „Ruženka are, zicea ea, un perisor frumos, și un născut și niște ochișori așa frumoși și cîntărește 4,490 kg și are un poponeț așa de frumos, și cute la piciorușe. — Ce fel de cute? întrebă comisarul. — Bune de sărutat. — Pentru Dumnezeu, conia (...) Are vreun semn particular? — Are funde roz la scufiță (...)“

Problema comunicării, susținută prin procedeele comice de reducere și aglomerare, în dialogurile caragialeene analizate, amintește de structura unei „comunicări cruciverbiste”, definită de A. J. Greimas drept o „comunicare aminată și caracterizată prin prezența unui mesaj-obiect mediatizat, intercalat între emiteut și destinatar...” (*Despre sens*, Univers, 1975, p. 296—297).

Nu este vorba, așadar, la personajele lui Caragiale, de o inaptitudine funciară pentru comunicare; ele au, dimpotrivă, o evidentă propensiune „comunicativă”. E vorba, însă, de un permanent eșec în considerarea sistemului de referință străin, al celui alt „text” (psihico-logic) căruia i se adresează. Să ne amintim violența în susținerea propriilor „opinii”, caracteristică personajelor din *O lacună*, *Inițiativa*, inventivitatea jurnalistică debordantă a altora, care „comunică” amănunte senzaționale („— Ce amănunte, domnule? De unde știi și amănuntele? — Ce-ți pasă?”).

Altă dată, personajul substituie, în comunicare, textului său, textul altor personaje; rezultă de aici o linie parodică de tipul vechilor structuri comice greco-latine și italiene, realizate de sclavii și, respectiv, servitorii care imită limbajul stăpînilor, mai ales în comunicarea unor mesaje trimise de aceștia. În comedile caragialeene, parodiarea limbajelor trădează vidul sufleteșc al unor existențe închise în ele însele, în relația dintre

uman și mecanic, amintind, parcă, remarcă lui Bergson (din „Le Rire”), după care „fiecare ființă este un sistem închis de fenomene, incapabil să se interfereze cu alte sisteme”. Domnul din *Căldură mare* îl va căuta din nou pe Stăpîn, comunicarea adevărată neavînd niciodată loc, tot așa cum jocul lui Pampon, Crăcănel, Girimea, Didina și Mița se va păstra, în „textul” ce le-a fost prescris, netulburat, necum alterat, de șocul adevărului.

★

Deși pornesc dintr-o profundă observare a raporturilor logice și psihologice ale personajelor, replicile acestora nu se mai succed, la Caragiale, atît pentru a caracteriza poziția lor în spațiu și în timp (aspectul acesta nu este, bineînțeles, exclus), cît pentru a reliefa neconcordanța de esență între comunicare, ca element primordial al solidarității umane, și unitățile disparate ale discursului, psihico-logic, pe care personajele nu știu să le aleagă și să le combine în mod adecvat. În acest chip, ele devin și revelatoare de adevăruri sociale, morale, istorice, nu doar tipologice.

Caragiale apare, astfel, ca unul dintre rarii creatori care gîndesc comicul în perspectiva calității acestuia de a descoperi, prin dialog și prin comunicare, probleme de cunoaștere.

NOTE

Un album aniversar

Editura „Junimea” publică un deosebit de interesant album prilejuit de cei 160 de ani de teatru românesc, pe scena gloriosului Național ieșean. De la cititorul Gheorghe Asachi și pînă la cele mai recente montări, albumul înfățișează drumul de artă și de menire patriotică al teatrului din bătrîna capitală moldavă. Prof. univ. Constantin Ciopraga glosează cu finețe istoriografică despre „Personalitatea Naționalului ieșean”. Un pasionat istoric al teatrului, Sandu Teleajen, realizează un documentar, privind „Începuturile teatru-

lui românesc la Iași”. Numeroase facsimile fixează jaloarele începuturilor — pastorală Mintil și Illoe, piesa primei reprezentații românești, contractul directorial al faimoasei trinități C. Negruzzi, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, frontispiciu de perioadă ca „Albina românească”, „Gazeta de Moldavia” etc.; multe fotografii eternizează cîntorii — Asachi, Alecsandri, M. Mîlo, Mihail Galino, Al. Evolski etc. Din anii de afirmare, de consolidare, pînă în anii noștri cititorul contemplă puzderia de imagini constituite într-o istorie fotografică a Naționalului din Iași. Aglae Pruteanu, State Dragomir, directorul Mihail Sadoveanu, Ion Sava, soții Ghițescu, veterana Margareta Băciu (de 56 de ani pe scenă!), Anny Braesky, C. Ramadan, Mihaela Gheorghiu, Ștefan Dăncineșcu, Ion Lascăr, Ion

Schimbinschi, apoi noile generații de actori, în scene de spectacol, definitorii pentru prezentele afirmări ale Iașului teatral: Teofil Vălcu, Dionisie Vițcu, Liana Mărgineanu, Adina Popa, Cornelia Gheorghiu, Sergiu Tudose, Emil Coșeru, Virginia Raiciu, George Macovei, Violeta Popescu... Istoricul literar N. Barbu publică un prețios Dicționar al actorilor Teatrului Național „Vasile Alecsandri”, cuprinzînd fișe monografice ale tuturor actorilor, care s-au perindat, în 160 de ani, pe scena sărbătorită.

Salutînd apariția acestui album aniversar, salutăm, de fapt, pasiunea și consecvența cu care ieșenii și-au cîntit totdeauna Teatrul Național.

I. N.