

HENRI
WALD

Ipostazele dialogului

Există o deosebire considerabilă nu numai între dialogul din viață și cel din artă, dar și între dialogul din literatură, din teatru și din film. Scriindu-și faimoasele sale dialoguri, Platon face trecerea de la înțelepciunea orală a lui Socrate la filozofia scrisă a lui Aristotel. Filozofia și știința încep, cu adevărat, abia din clipa în care scrierea alfabetică a permis conceptelor să se diferențieze de metaforele în care și prin care s-au format. Cultura orală nu îngăduie gândirii să atingă extrema generalitate a categoriilor filozofice. Numai literale, prin caracterul lor arbitrar, convențional, nemimetic, menite să dăinuie atât în absența scriitorilor, cât și în absența cititorilor, pot să elibereze gândirea din strînsăroarea prezentului și realului, stimulîndu-i capacitatea de abstractizare și de generalizare pînă la făurirea principiilor filozofice. Prin transcriere, pierderea vitalității și inventivității dialogului oral este compensată de înălțarea gândirii pe trepte superioare de conceptualizare. Eliberat de sub impactul momentului, dialogul scris poate fi lucrat cu grijă, pentru a spune cît mai mult posibil. Pe de altă parte, pentru a le feri de uscare, ideile trebuie mereu repuse în dezbateri, evident, de la nivelul la care a izbutit să le scrie alfabetice.

Vorbirea deplină este convorbire. Comunicarea *unui*, către ceilalți, este mai mult discurs decît vorbire. Prin vorbire, oamenii comunică unii cu alții. Mai presus de toate, vorbirea este dialog, convorbire, în care interlocutorii își pot schimba oricînd locurile: ascultătorul devenind vorbitor, și vorbitorul, ascultător. Prin însăși esența lui, dialogul este democratic; numai monologul poate fi autocratic. „Însă pentru a dialoga trebuie să se accepte celălalt ca persoană, în același timp asemănătoare ca om și deosebită ca individ. Nu există dialog în identitate, nu există dialog în disprețul rasist sau paternalist”¹. Numai ființele capabile de

dialog sînt în stare să facă istorie și să ajungă la cel mai valoros produs al istoriei: individualitatea, personalitatea, geniul. Dincoace de vorbire, în natură, comunicarea e doar propagare, dincolo de vorbire, în cultură, comunicarea poate ajunge artă.

Animalele nu *răspund* la semnalele emise de unul dintr-ai lor, ci *reacționează* doar, apropiindu-se sau îndepărtîndu-se. Ele nu pot nici să confirme, nici să infirme, și nici să întrebe. Necuvîntătoarele nu dialoghează. Cu atît mai puțin, pot ele să inoveze. Prin semnale, animalele se adaptează la mediu, dar nu-l pot transforma. Fiind senzoriale, nemijlocite și nearticulate, semnalele sînt anistorice și nu îngăduie invenția. Probabil că acum 50.000 de ani cîinii lătrau la fel ca azi, deoarece niciodată n-au izbutit să treacă de la „ham, ham” la „mah, mah” sau „amh, amh”... Fiind nearticulate, semnalele nu pot fi nici dezarticulate, nici altfel articulate, ca sunetele vorbirii. În natură, informația se propagă nemijlocit, de la cauză la efect; numai vorbirea poate transforma cauzele în mijloace, și efectele, în scopuri. Numai așa comunicarea poate deveni dialog, antropoidul poate ajunge om, adaptarea se poate împleti cu munca, și natura poate fi completată cu cultură. Granița dintre animalitate și umanitate este marcată de dialog. Nici animalele dresate să folosească limbajul surdo-mușilor nu simt nevoia să „converseze” între ele. Cimpanzeul, de pildă, răspunde dresorului, dar „se arată mult mai puțin înzestrat în folosirea spontană a limbajului învățat pentru a comunica cu congenerii care au învățat și ei același limbaj”². Teoreticieni grăbiți să estompeze distincția dintre om și celelalte ființe neglijează contribuția decisivă a dresorului. Oamenii n-au avut dresor. Au fost nevoiți să-și inventeze singuri limbajul. „Altfel spus, ceea ce e natural și spontan la om, nu apare spontan la animal, și

¹ Paul Chauchard, *Le cerveau humain organe du langage*, în „*Le langage*”, Paris, Seuil, 1966, p. 335.

² Jacques Mehler, *La perception du langage chez le nourrisson*, în „*La recherche*”, avrîl 1978, p. 325.

ceea ce poate fi învățat nu este decît un substitut sărăcit al limbajului”³.

Dînd oamenilor posibilitatea de a nega, întreba și afirma o altă părere, dialogul sporește distanța dintre subiect și obiect, dintre abstract și concret, dintre prezență și absență, și îngăduie, astfel, vorbirii să devină din ce în ce mai mediată, mai intelectuală, mai creatoare de idei noi. Prin dialog, oamenii trec de la „noi și restul”, la „eu, tu, el”. Fără dialog, fără tensiunea rodnică dintre întrebări și răspunsuri, vorbirea n-ar fi ajuns la „dubla articulație” — sintagmele în moneme și monemele în foneme — și, prin urmare, nici la productivitatea intelectuală a comutației. Formarea noilor idei nu e posibilă fără puțința vorbitorilor de a combina fonemele în nenumărate feluri. Cu 28 de foneme pot fi produse nenumărate idei. Forța care dinamizează dezvoltarea vorbirii și a gândirii este dialogul. Monologul este secund, este un dialog amînat. „Orice enunțare monolog, chiar dacă este vorba de o inscripție pe ‘un monument, constituie un element inalienabil al comunicării verbale. Orice enunțare, chiar sub forma scrisă, incremenită, este un răspuns la ceva și este construită ca atare. Ea nu este decît o verigă în lanțul actelor de vorbire”⁴. Cei care ne ascultă sau ne citesc nu tac, ci vorbesc fără să rostească. Altfel, nu ne-ar pricepe. „Înțelegerea este o formă de *dialog*; ea este față de enunțare ceea ce replica este față de replică într-un dialog. A pricepe înseamnă a opune vorbirii locutorului o *contravorbire*”⁵.

Dar, în vreme ce dialogul în viață este euristic, cel din artă este expresiv. Artă nu este însăși viața, ci expresia unei anumite atitudini față de ea. În viață, dialogul este tatonant, în artă, el este concentrat, condensat, conturat. Dialogul cotidian este accidental, cel artistic este esențializat. Prin transfigurare artistică, semnificantul prim al dialogului spontan devine semnificantul secund al dialogului artistic. În viață, dialogul exprimă părerile interlocutorilor, în artă, el exprimă concepția despre lume a autorilor. Dialogul obișnuit stîrnește emoții empirice, cel artistic provoacă emoții estetice. De aceea, spectatorii avizați nu sînt tentați să intre în vorbă, ca în cazul dialogurilor curente. Orice operă de artă este un semnificant secund care exprimă dezvoltat conotațiile unor semnificații verbale ale căror denotații aparțin limbajului. Denotația unei imagini aparține cuvintelor care ne spun despre ce e vorba. Imaginea este expresia desfășurată a

conotației, prin transfigurarea reprezentărilor de la temelia semnificațiilor verbale. „Dacă operele de artă semnifică ceva, au un anumit sens, nu este pentru că sînt un soi de prelungire a gesticulației corporale, ci numai pentru că sînt deja traduse în limbaj verbal”⁶.

Spectacolul, ca imagine în mișcare, rezultă din prelucrarea reprezentărilor emoționante pe care vorbirea le-a transformat în denotații și conotații semnificațiilor verbale. La om, orice expresie non-verbală este de fapt paraverbală, deoarece exprimă, în dimensiunile spațiului, unidimensionalitatea temporală a vorbirii.

În teatru și în film, dialogul, prin rostire, mimică și gesturi, exprimă în mai multe dimensiuni conotația unidimensionalizată în semnificațiile verbale înscrise în textul dramatic și în scenariul cinematografic. În artele spectacolului, dialogul se și vede. Spectatorii îl urmăresc în liniște — nu în tăcere —, mai mult cu ochii decît cu urechile. În timp ce în viață dialogul este *orizontal*, se desfășoară *între* locutori, dialogul de pe scenă și de pe ecran este oarecum *vertical*, vine *de sus în jos*, deoarece se adresează spectatorilor din sală. În teatru și în film, dialogul din viață, spontan și deschis, devine organizat și încheiat; primul este irepetabil, celălalt este iterativ.

Există însă o deosebire esențială între dialogul teatral și cel cinematografic: primul își subordonează spectacolul, al doilea se subordonează imaginilor în mișcare. Dialogul de pe scenă e *centripet*, fiindcă spectacolul este menit să-i sporească expresivitatea; dialogul de pe ecran este *centrifug*, deoarece ceea ce se vede se poate dispensa cu totul de el. În film, expresivitatea dialogului se află mai mult în mimică și gesturi decît în calitățile sonore și intelectuale ale rostirii. Cu cît o dramă este mai aproape de esența teatrului, cu atît este ea mai puțin ecranizabilă. N-ar ieși un film chiar cinematografic din *Ordinatorul* lui Paul Everac, din *Fereastra* lui Iosif Naghiu, sau din *Mansarda* lui Radu F. Alexandru. Și nici din *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu... Dialogul cinematografic este, sau cel puțin trebuie să fie, mai mult fotogenic decît fonogenic. De aceea, uneori, se vede un actor, dar se aude altul, deși divorțul dintre mimică și sunetele rostirii este totdeauna supărător.

Contrastul dintre dialogul teatral și cel filmic rezidă în deosebirea dintre semi-oza unuia și a celuilalt. În teatru, dialogul aduce absentul — trecutul, viitorul, o altă lume — în prezent; în film, dialogul transportă prezentul în absent.

³ Ibid.

⁴ *Mikhail Bakhtine. Le marxisme et la philosophie du langage, Paris, Ed. de Minuit, 1977, p. 105.*

⁵ Ibid., p. 146.

⁶ *Inhui Park, Merleau-Ponty et la phénoménologie du sens, în „Revue de métaphysique et de morale”, nr. 3, 1979, p. 365.*

Cu cît pătrînzî mai adînc în absent, dialogul slăbeşte, se răreşte, se stinge. În „transcendent” nu se poate intra decît învîluit în „tăceri rituale”. Mobilitatea camerei şi libertatea montajului permit filmului să fie, pentru treji, ceea ce este visul pentru adormiţi: călătorie într-un trecut regretat, într-un viitor sperat sau într-o altă lume, mai dorită. Într-un cuvînt, o compensaţie. Oamenii au nevoie, pentru echilibrul lor sufletesc, nu numai de gîndire, ci şi de visare. Dar în vis nu se prea vorbeşte. Nici în visare. Numai filmele teatrale conţin dialoguri mai întinse. Dialogul teatral îndeamnă la luciditate critică faţă de această lume, cel filmic participă la fascinaţia pe care o exercită asupra noastră o altă lume. Un film despre prezent nu poate fi decît ori critic, şi atunci e teatral, ori apologetic, şi atunci prezintă un viitor dorit drept prezent trăit. În teatru, dialogul asigură echilibrul dintre gîndire şi simţire, în film, stimulează simţirea şi visarea. Să nu se uite că, spre deosebire de teatru, filmul poate fi şi mut. Filmul tinde spre o sinteză între plastică şi muzică. Prin lipsa volumului şi mişcarea imaginilor, filmul este o artă spaţiotemporală, sonoră, dar nu neapărat vorbitoare, deşi depinde de vorbire. Un film este cu atît mai cinematografic, cu cît se vorbeşte mai puţin în el. Dar chiar cînd dialogul este necesar, trebuie să se vorbească firesc, ţinîndu-se însă seama că „firescul” lumii din trecut, din viitor, sau din altă parte, pe care ne-o înfăţişează filmul nu este neapărat firescul nostru. Este o modalitate a comicului dramatic de a pune în gura unui personaj istoric cuvinte frecvente în zilele noastre. Deosebit de supărătoare sînt momentele în care actorii conversează, în film, în stilul scriptic al discursului, şi nu în stilul oral al convorbirii. Prea adesea, în filmele româneşti, dialogul seamănă mai mult cu nişte texte rostite alternativ decît cu o convorbire spontană. La prima vedere, filmul pare să fie, faţă de teatru, ceea ce scrierea este faţă de vorbire o transcripţie conservatoare. Părerea a fost întărită o vreme de filmările reprezentaţiilor teatrale. Este adevărat că filmul poate să stea în filmotecă atît în absenţa realizatorilor cît şi în absenţa spectatorilor, aşa cum scrierile pot fi păstrate în bibliotecă, atît în absenţa scriitorilor cît şi în absenţa cititorilor, în vreme ce teatrul cere neapărat atît prezenţa actorilor, cît şi prezenţa spectatorilor, aşa cum vorbirea cere atît prezenţa vorbitorilor, cît şi prezenţa ascultătorilor. Însă filmul este altceva decît teatru filmat. Dacă „teatralizarea” cuprinde o prezentare, cît mai vie şi mai impresionantă, a cuvîntului, gestului şi mimicii, prezentare făcută chiar de actor, prin efortul voinţei sale, care modifică vocea, gestul

şi mimica lui obişnuită, în schimb în cinematograf, acelaşi proces de amplificare a reliefului şi expresivităţii poate fi realizat de aparatul mobil, cu ajutorul prim-planului, al raccourci-ului, al luminii, al microfonului apropiat şi depărtat. Aşadar, „cinematografizarea” este legată mai ales de cunoaşterea montajului şi de folosirea pricepută a principiilor lui⁷. La cinematograf, „spectatorul nu vede decît ce-i arată regizorul; nu-i rămîne nici loc, nici timp pentru chibzuire, îndoială sau critică”⁸. În opoziţie cu teatrul, filmul, prin rostul lui, este acaparator, absorbant, mirific. Menirea filmului este mai mult să farmece decît să instruiască. Oamenii se duc la cinema mai mult să simtă decît să gîndească. Însă cineastul trebuie să mediteze mult, pentru ca filmul să poată emoţiona spectatorii.

Din această pricină, filmul se deosebeşte esenţial nu numai de scrierea alfabetică, ci şi de cea iconografică. Nu numai că cineastul n-are la dispoziţie doar 28 de litere, ca scriitorul, dar fotografiemele sînt cu totul altceva decît pictogramele. Fotografiemele sînt libere de orice fel de constrîngere. Nu există o gramatică a filmării corecte, aşa cum există o gramatică a scrierii corecte. Într-un film, nu pot exista abateri de la normă, ci doar de la bunul-gust. În cinematografie, nu există o limbă comună, ci fiecare cineast vorbeşte „limba” lui, deoarece filmul nu este un limbaj, ci un paralingvaj, semnificantul secund al unui discurs, al unui scenariu.

În opoziţie cu *pictogramele*, care sînt statice, schematice, instituţionalizate, uniforme, abstractizante, generalizante, intelectualizante, *fotografiemele* sînt dinamice, complexe, libere, variabile, concretizante, individualizante şi emoţionante. O pictogramă se citeşte cu auzul, o fotografie se priveşte cu văzul. Însă nici o fotografie nu poate fi pricepută fără o minimă verbalizare. Un film poate fi lipsit de vorbire, cineastul, niciodată. Surdo-muţi nu sînt lipsiţi de capacitatea de a vorbi, ci doar de posibilitatea de a rosti. Artă nu pot crea decît fiinţele cuvîntătoare, singurele capabile să dialogheze, să înţeleagă o altă părere, să respecte un alt punct de vedere. „Gorila este şi ea un individ; termitul formează şi ele un colectiv; însă *Eu* şi *Tu* nu există în universul nostru decît datorită Omului; şi *Eul* nu există decît în raport cu *Tu*”⁹. Dialogul între individualităţi mereu mai distincte este produsul suprem al istoriei. ■

⁷ V. I. Pudovkin, Despre arta filmului, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960, p. 228.

⁸ Ibid., p. 114.

⁹ Martin Buber, Le problème de l'homme, Paris, Aubier, 1962, p. 115.