

INTERBELICII NOȘTRI

Daniela GHEORGHE

Mitul Cenușăresei în comedia românească din anii 1920–1940

În anii '20–'40, se observă în comedilografia românească o deplasare a accentelor de la *tipic* la *individual*, de la tabloul de moravuri la o mai atentă examinare a raporturilor între om și lume. Nu o dată, conflictul exprimă discrepanța între aspirații și realitate, între viața interioară a individului și existența sa în cadrul social. Personaje altminteri foarte diferite, ca Domnișoara Nastasia din comedia tragică a lui G.M. Zamfirescu, Chirică din *Omul cu mărtoaga* sau cvartetul nonconformiștilor din *Capul de rățoi* de G. Ciprian, Mitică Popescu din piesa omonimă a lui Camil Petrescu, Miroiu din *Steaua fără nume* și Ștefan Valeriu din *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, Dudu din *Vis de secătură* de Mircea Ștefănescu ș.a., trăiesc într-o lume a viselor, a speranțelor, a proiectelor vagi ori utopice, care, după caz, prind sau nu viață în final. Fie că se refugiază pe tărâmul fanteziei, fie că – mascând vicisitudini cotidiene – își inventează o existență palpitantă și plină de farmec, fie că se retrag în universul lor interior, aceste personaje au un numitor comun: sunt niște inadaptați, ale căror năzuințe intime și a căror scară de valori nu coincid cu ceea ce se întâmplă în viața reală. Pe scurt, *comedia interbelică aducea în prim-plan o temă nouă – inadaptarea – și un nou tip de erou comic: insul care, într-un sens sau altul, nu-și găsește locul în lume.*

Cum au apărut astfel de preocupări în rândul autorilor de gen?

Trebuie spus, întâi, că tema *dezacordului psihologic* dintre om și societate nu este ilustrată decât foarte palid în comedia europeană clasică sau în comedia românească de secol XIX. Personajele apar acolo firesc integrate în cadrul lor social. Chiar dacă vor să schimbe ceva (de pildă, să se îmbogățească, să adopte stilul de viață „la modă”, să capete un statut mai bun), vechii eroi comici se simt în lume ca acasă. Trăind într-o societate care, aflată abia la începutul procesului de liberalizare, tindea să mențină individul între granițe dinainte trasate, ei nu trebuie să-și caute *un loc în lume*, fiindcă îl au deja. Ca atare, personajul comic va ilustra cu precădere nu un caz individual, ci situația clasei lui sociale. Figaro al lui Beaumarchais sau Jupân Dumitrache al lui Caragiale nu stărnesc în mintea spectatorilor ideea de *succes personal*, ci semnifică, în primul rând, ascensiunea păturilor burgheze. Servitorii din comediiile lui Molière sau Goldoni se pot vădi mai isteți decât stăpânii lor – fapt care pune sub semnul întrebării ideea superiorității dobândite prin naștere –, dar nu ajung deocamdată să concureze *individual* cu aceștia. La fel, dorința lui Hagi Petcu al lui Alecsandri de a ieși din rândul negustoriei pentru a se face senator pare absurdă și este sancționată ca atare. Pe scurt, stratificările sociale, încă rigide, împiedică generalizarea competiției și nu oferă individului decât o relativ redusă libertate de mișcare, el putând să dobândească o poziție mai bună doar în interiorul clasei lui și să se ridice sau să decadă o dată cu aceasta.

După primul război mondial, relațiile sociale și scara de valori se modifică sensibil, iar ecourile acestor schimbări se fac repede auzite în dramaturgia de gen. Este important să reamintim că societatea românească interbelică a fost, cel puțin în principiu, o societate liberă și deschisă competiției. Șansele tinerilor de condiție modestă sunt mai bune ca odinioară. Crește numărul celor cu studii liceale și universitare, mulți provenind din medii mărunte. Pentru aceștia, meritul propriu, afirmarea în profesie ar trebui să garanteze ascensiunea socială. Dar, desigur, între ceea ce este posibil în teorie și ceea ce este realizabil în practică apar mari discrepanțe. Valoarea personală nu asigură totdeauna izbânda în viață, după cum, pe de altă parte, într-o economie încă săracă, prosperitatea cu greu se poate clădi doar prin muncă. Astfel că, într-o epocă ce debutase în atmosfera plină de așteptări de după război, se instalează treptat oboseala și deziluzia. Pentru că i se deschide un orizont de posibilități mult mai larg decât înainte, dar pentru că aceste posibilități nu pot fi concretizate decât rareori, omul se simte frustrat. Apare o întreagă literatură având în centru dramele ratării și inadaptării. Asemenea fenomene – deși prin natura lor sunt străine de sfera comicului – ajung să se reflecte, pe diverse căi, și în creația de gen.

Marile schimbări istorice, cum au fost crearea României Mari și înnoirile legislative de după război, generează – ca efect secundar – un climat favorabil pentru pescuitorii în ape tulburi. Dacă proveniența socială atârână mai puțin între factorii de care depinde succesul, în schimb, proliferază traficul de influență, corupția, favoritismele. Demontând mecanismul noului „joc” social, comediile din epocă încearcă totodată să investigheze mai atent *psihologiile*: psihologia insului destinat să câștige, fiindcă știe să apeleze dezinvolt la mijloace neortodoxe, și psihologia insului destinat să piardă, fiindcă asemenea mijloace îi repugnă. Dacă piedicile din afară sunt câteodată insurmontabile (ca în *Domnișoara Nastasia*), totuși, cel mai adesea, în calea afirmării eroului stă obstacolul interior al principiilor morale, altruismului, delicateții sufletești. Nimic nu-l oprește pe Mitică Popescu, din comedia cu același titlu,



Ileana STANA IONESCU și Stefan RĂDOF în *Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu.
Regia: Dinu Cernescu.

să profite de o conjunctură prielnică și să se îmbogățească, în afară de cavalerismul față de femeia iubită. Spirache din *Titanic Vals*, ajuns în posesia unei moșteniri considerabile, ar putea să facă o frumoasă carieră politică, dar, spre consternarea rudelor și colegilor de partid, el preferă să-și declare cu sinceritate incompetența. În comedia *Seringa* de Tudor Arghezi, vedem că doctorul Pop, pe care scrupulele profesionale îl împiedică să-și exploateze pacienții, ajunge un *paria* în lumea medicală; personajul este un „cinstit cam naiv“, nu are „superioritatea inteligenței și abilității“ – și, din aceste motive, „totdeauna o să-i lipsească un automobil, un șofeur în uniformă și o casă strălucită“. Barierele interioare în calea succesului, într-o lume în care el implică duplicitatea și o psihologie agresivă, sunt însă tocmai virtuțile prin care eroul comic se vădește, în alt sens, superior.

Preferința autorilor se îndreaptă acum, mai insistent ca altădată, spre tipul visătorului, timidului, neajutoratului, ghinionistului. Și, pentru că suntem în universul comediei, nu o dată tocmai acesta este personajul care triumfă, printr-un concurs oarecare de împrejurări. Este reluat aici, în variantă modernă, mitul Cenușăresei: spectatorii au satisfacția de a vedea pe scenă ceea ce rareori se întâmplă în realitate, adică victoria omului modest. Pe această canava comună se țese acțiunea unor piese ca *Mitică Popescu*, *Omul cu mârtoaga*, *Titanic Vals*, *Ultima oră*, *Idolul și Ion Anapoda* ș.a. Printr-un soi de justiție poetică, învinșii se transformă în învingători, iar învingătorii, în învinși. Cum se rezolvă contradicția dintre structura interioară a personajului, care l-ar duce – în viață – spre eșec, și finalul fericit care îl desemnează – pe scenă – ca învingător? Simplu: perspectiva realistă este abandonată, autorii resuscitând vechi procedee ale artei comice. Chiar când surprinde o realitate amară, comedia, punându-și la bătaie arsenalul specific, poate să o îmbrace în culori vesele. Intriga vioaie, imprevizibilă ne conduce spre *happy-end*. Farsa, miracolul și hazardul sunt mijloacele naive, dar mereu convingătoare teatralicește, prin care protagonistul iese victorios din confruntarea cu adversarii ori cu împrejurările.

În unele cazuri, eroul comic – în aparență pasiv și manevrabil – se vădește neașteptat de abil în orchestrarea din umbră a evenimentelor. Spirache din *Titanic Vals* pune la cale o înșelăciune de efect, merită să-i reconcilieze rudele; viclenia bonomă a personajului aduce liniștea într-o familie măcinată de ambiții. Un alt maestru al sforărilor benigne este Nenea Costică din *Răzbumarea sufleurului* de V.I. Popa; acesta, printr-un șiretlic, își realizează speranța îndelung nutrită: să lanseze în teatru o tânără talentată, dar fără „relații“.

În *Ultima oră*, întâmplarea îl proiectează pe conferențiarul Andronic, fără știrea lui, în falsa postură de șantajist; industriașul Bucșan, crezându-se amenințat, ajunge să-i finanțeze cercetările științifice, împlinindu-i visul de-o viață. Contrastul dintre adevărata personalitate a lui Andronic, om onest și candid, și imaginea de escroc periculos sub care îl văd adversarii dă naștere unui comic exploziv. Tot hazardul îi oferă lui Mitică al lui Camil Petrescu posibilitatea de a salva de la faliment banca unde lucrează și de a câștiga dragostea patroanei. Un accident, dar și propria-i ingeniozitate, îl transformă pe Vagabondul din comedia lui Victor Eftimiu *Omul care a văzut moartea* într-un veritabil binefăcător al familiilor de frunte dintr-un orașel de provincie. În *Omul cu mârtoaga*, asistăm la un „miracol“ modern. Arhivarul Chirică, disprețuit de toți, ba chiar riscând să treacă drept nebun, îngrijește cu dragoste un cal oarecare și-l propulsează între vedetele turfului; eroul demonstrează puterea magică a credinței și a iubirii, iar forța lui spirituală începe să fie recunoscută de cei din jur. Un alt „miracol“, de proporții mai modeste, se petrece în *Idolul și Ion Anapoda*, unde protagonistul, funcționar

mărunț, ghinionist în dragoste și mereu exploatat de amici, își găsește fericirea alături de Frusinel – o servitoare posomorâtă și cam neroadă, pe care însă bunătatea funciară a lui Ion o face să-și dezvăluie feminitatea. În *Visul unei nopți de iarnă*, Tudor Mușatescu re-scrie practic basmul Cenușăresei, eliminând alte conotații și reducându-l la intriga sentimentală: sinceritatea și candoarea unei tinere vânzătoare ce locuia într-o mahala bucureșteană îl cuceresc definitiv pe Alexandru Manea, romancier de succes, răsfățat al cercurilor mondene.

Uneori ridicole sau excentrice din perspectiva judecății comune, personajele din aceste comedii sunt dăruite, în schimb, cu o mare noblete sufletească. Se desprinde ideea (deloc nouă, dar subliniată acum mai apăsător) că omul nu trebuie judecat după criteriul reușitei în plan social, ci după norme mai înalte. Dacă nu poate câștiga în înțelesul strict al cuvântului, eroul comic are măcar șansa de a se salva sufletește. Miroiu din *Steaua fără nume* o pierde pe Mona, în favoarea prosperului Grig; dar, în timp ce Mona și Grig își reiau existența strălucitoare și rece, lipsită de reală comunicare afectivă, Miroiu se întoarce la vechea lui pasiune, astronomia, care îi satisface deopotrivă setea de cunoaștere și setea de poezie.

Amărui sau sentimentale, mai incisive sau duios-idilice, scrierile de această factură au avut o funcțiune compensatorie, cum o atestă și audiența lor la public. Ele contrabalansează pentru câteva ceasuri, în cadrul strâmt al sălii de teatru, lumea dură a competițiilor neloiale, a goanei după succes. Valorilor de ordin material le sunt opuse valorile afectivității și ale spiritului. Triumful eroului – „Cenușăreasă” modernă – este revanșa ce și-o ia spectatorul de rând asupra unei realități care decepționează.



Gina PATRICHI și Marcel ANGHELESCU în *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian.