

Formele comicului

Neguroasa istorie a Orientului presupune că babilonienii aveau o sărbătoare veselă care ținea cinci zile în șir. În aceste zile pline de fantezii, sclavii căpătau dreptul să poruncească stăpînilor. Fiind aleasă să joace rolul de regină, una din sclavele haremului împăratesc avu inspirația să ordone uciderea împăratului Ninus. Cum ordinul fu adus la îndeplinire, sclava, pe numele ei Semiramis, rămase pe tron și după isprăvirea voioasei petreceri. Umorul își avea partea lui serioasă, din cele mai străvechi vremuri.

Cine ar mai contesta astăzi acest adevăr? De la asirieni și pînă la contemporanii noștri de pe cele mai variate paralele, latura gravă a veseliei a fost explicată de-a lungul și de-a latul tuturor istoriilor mai mult decît veselie însăși; nu e de mirare că exegezele asupra fenomenului de contracție musculară care este rîsul copleșesc în anumite epoci producțiile comice înseși. Se poate observa adesea acest raport și din punct de vedere geografic — să zicem în geografia unei săli de spectacol, la reprezentarea unei piese zglobii: un număr de oameni hohotesc cu poftă și un alt număr dau explicații celor dintîi, de obicei demonstrîndu-le de ce n-ar trebui să rîdă. Și în critică: de cîte ori apare o comedie se va observa cît de judicios argumentează toate articolele ce-i sînt consacrate, că teatrului nostru îi lipsesc comediile și că cea despre care e vorba nu are decît darul de a reaminti dureroasa absență.

Și cu toate că în fiecare stagiune mai apare cel puțin una, critica nu renunță cîtuși de puțin la considerarea cu precădere a aspectului serios al problemei, în ansamblu și în detalii. Timbrul general al cronicii la *Băieții de la mansardă* nu e altul decît al celei la *Ecuba*. Autorilor de comedie li se semnalează cu destul exactitate dacă au făcut „o satiră necruțătoare“, sau au recurs la „mijloace ieftine“. Se fac diferențe juste între „hazul silit“ sau „verva inepeuizabilă“, cea din urmă fiind de obicei descoperită la Beaumarchais, în timp ce primul e remarcat mai ales la băștinași. Dar vai, toate acestea concretizează tot atît de puțin dorința afirmată a criticilor¹ de a promova comedia originală, pe cît de puțin exprimă paharul de apă măreția oceanului, ori planul editurii de stat sarcina nobilă de a dezvolta teoria teatrală². Pentru că îmbrăcați numai în toga unică a satirei, Aurel Baranga și Mircea Ștefănescu, de pildă, își pierd diferențele chipurilor; iar fiecare în parte nu-și mai poate distinge evoluția fizionomiei de-a lungul anilor. căci *satiră* e și în *Bal la Făgădău*, și în *Mielul turbat*, și în *Arcul de triumf* — cu toate

¹ — sau mai exact, a tuturor celor ce fac publicistică în jurul fenomenului teatral și printre care, evident, semnatarul rîndurilor de față n-are motive a nu se include.

² și aici, mai exact: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, care n-a publicat de zece ani, nici o carte originală de critică teatrală.

că una e farsă, alta e comedie și alta dramă. Tratarea nediferențiată a genurilor, a speciilor dramatice, a procedeelelor autorilor, lipsa de interes pentru ceea ce definește personalitatea scriitorului stînjesc indirect varietatea repertoriului original. Critica teatrală romînească are o contribuție temeinică la dezvoltarea curentului de opinie pentru afirmarea dramaturgiei naționale. Acum, timpul cere ca această sarcină să fie îndeplinită în continuare într-un chip mai complex, în raport cu calitățile noi ce se manifestă în teatru, cu îmbogățirea fondului de piese și creșterea numărului de autori. Spectatorul, cititorul piesei, autorul, artistul au și început să-i impună criticului o asemenea perspectivă.

Pentru determinarea apariției cît mai multor comedii și pentru contribuția la determinarea valorii celor ce se vor ivi, nu e oare necesară studierea atentă a celor care sînt? Comedia romînească a avut în trecut o vibrație puternică în fața actualității și o orientare politică progresistă. Iași în carnaval, O repetiție moldovenească, Trei crai de la răsărit, Gaștele, Titanic vals, Omul care a văzut moartea (la vremea ei), Plicul, Take, Ianke și Cadir, Steaua fără nume, Omul cu mîrtoaga, Mitică Popescu constituie un capitol foarte interesant din istoria teatrului; teatrul romînesc a atins o culme neîntrecută încă, printr-un autor de comedii, Ion Luca Caragiale, care e deocamdată cel mai bun scriitor al acestui teatru. Al. Kirișescu, Tudor Mușatescu, Mircea Ștefănescu au continuat, după eliberare, această orientare, în viziune nouă și augmentată cu cîștigurile ideologice ale epocii noastre, iar Aurel Baranga, Al. Șahighian, Ionel Țăranu, Sũto Andras și alții au pus pietrele de temelie ale noii comedii, păstrînd și folosind vizibil importanța moștenire literară. În cadrul orientării ei generale, comedia a cunoscut și cunoaște stiluri diferite și preocupări variate, folosește forme felurite, cuprinde în întregul ei și în fiecare producție în parte procedee de tot felul. E un enorm material, care-și așteaptă cercetătorii și se oferă spre cercetare cu atît mai ispititor, cu cît în literatura noastră umoristică sectorul dramaturgic e totuși cel mai reprezentativ. Studierea țelurilor comediei și formelor comicului poate fi profitabilă dezvoltării repertoriului actual de comedie și va fi negreșit, dacă analiza va descoperi nu numai ceea ce e general valabil pentru teatru ci, mai cu seamă, ceea ce e particular genului comic; dacă se vor reconstitui nu numai formele generale, ci mai ales cele prin care se exprimă cu necesitate, sau cel puțin îndeobște, comicul; dacă se vor sublinia nu numai mijloacele tipice ale teatrului, aflate și în comedie, ci, îndeosebi, procedeele particulare ale umoristului, căci toate acestea există. Și dacă — să zicem — n-au fost create conform unor norme (cum le place adesea scriitorilor să susțină), ele așteaptă cel puțin să se constituie sau, eventual, să se recunoască în principii certe, în măsura în care o experiență bogată și fructuoasă e îndreptățită să solicite sublimarea în principii.

Se cuvine deci, în genere, să începem prin a stabili unele încadrări menite a despărți o comedie de alta. Pentru că există o comedie satirică, ce-și propune a demasca forțele ori tendințele sociale retrograde și a le vesteji, așa cum e înfierată demagogia politicianistă în O scrisoare pierdută, dar există și comedii în care satira e numai unul din elemente, nu cel preponderent. Cam la vremea cînd Stanislavski observa cu mult adevăr că în orice comedie importantă există neapărat și elemente de satiră, Gorki scria că „A. P. Cehov a creat, după părerea mea, o specie de piesă cu totul originală: comedia lirică. Cînd piesele sale grațioase sînt interpretate ca drame, ele devin din această cauză grave și pierd din farmecul lor”³. Steaua fără nume este, desigur, o comedie lirică, unde se află accente satirice nu lipsite de însemnătate, dar în care locul cel mai important îl ocupă poezia ce și-o acordă ca o compensație și ca un protest oamenii cu existențe mutilate de o lume diformă. Iar dacă marele autor rus socotea că piesele cehoviene devin greoaie cînd sînt interpretate drept drame, se poate socoti că o comedie lirică devine ușuratică atunci cînd e interpretată exclusiv drept comedie, și cine știe

³ Gorki-Cehov, *Scrisori, articole, extrase*, ed. Cartea Rusă, p. 218.

-dacă faptul că n-avem încă o reprezentatie exemplară în teatrul nostru cu piesa lui Sebastian, nu se datorește unei asemenea viziuni incomplete în spectacolele existente⁴. Se mai află în repertoriu comedie eroică. Cu bunăvoință se poate socoti o astfel de piesă Cometa de D. Anghel și Șt. O. Iosif, deși ceea ce e eroic în ea se resimte de modelul atit de greu de uitat, creat de Edmond Rostand în Cyrano de Bergerac. Atunci cînd autorul de comedii pornește într-o excursie spre izvoare din trecut, se poate să căpătăm din parte-i o comedie istorică, după pilda lui Victorien Sardou în Madame sans gêne; dar nu și după aceea a lui Tudor Șoimaru în Afaceriștii, pentru că, deși o comedie izbutită, ea nu are personaje reale și concrete din punct de vedere istoric, autorul îndreptîndu-se spre trecut, ori fiindcă nu a reușit să găsească în prezent un subiect comic care să-i convină, ori fiindcă înțelegînd acum mai profund lumea de atunci, s-a simțit dator s-o condamne în forme care-i sînt familiare. Uneori, foarte rar azi, apare cîte o comedie feerică, adresîndu-se mai ales generațiilor inedite de spectatori; întrucît însă copiii nu au un teatru dramatic al lor în republica noastră, și tineretul îl are pe jumătate, se înțelege că lipsa instituției întîrzie și dezvoltarea preocupării respective, și constituirea unui repertoriu potrivit, și apariția de specii dramatice destinate tocmai unui asemenea public. Tot rar se ivește și comedia bufă, poate din cauză că două decenii înainte de ultimul război și cîteva ani după el, publicul a fost servit excesiv cu astfel de producții, de obicei de calitate inferioară, în sensul că fiind marfă de import veneau numai cu ambalajul unei compoziții meșteșugărești, vide de idei. De aici provine probabil și disprețul manifestat de opinia critică față de specie ca atare, deși comedia bufă nu e de disprețuit. Strămoșul ei, farsa medievală, e de origine veche și de noblețe populară, și dacă ar fi să se ceară referințe asupra ei, apoi bătrîna Madame Favart, patroana spectacolelor de bilci din păduricile pariziene ale secolului al XVIII-lea, ar putea furniza multe, și încă dintre cele mai bune. Mihail Sorbul și-a subintitulat Patima roșie, comedie tragică, și se întîmplă să existe și acest fel de comedii, amestec aparent de genuri, în care însă hotărîtor e elementul comic, spre deosebire poate de „tragicomedie“, unde conflictul însuși e tragic; cu toate că aici diferențele sînt dificil de stabilit și de multe ori titulatura pusă de autor nu corespunde numaidecît conținutului și formei lucrării sale, așa cum nu puține piese sînt intitulate comedii și nu rîde nimeni la ele, ori altele n-au nici un subtitlu și amuză lumea, fără ca autorul să fi urmărit un asemenea scop.

E cert că astfel de categorisiri nu depind de bunul plac al celui ce le încearcă, ci depind, pe lîngă orientarea generală a comediei, și de esența fenomenului abordat, apoi, în afară de țelul general al comediei, și de sursa ei de inspirație. Acești factori determină de obicei alegerea mijloacelor de către autor, hotărînd dacă lucrarea va avea o temă actuală ori istorică, dacă va reliefa în mod satiric chipuri și întîmplări, sau le va învălui în aura umorului blînd, dacă va fi folosită în dialog ironia vehementă sau ghidușia candidă, sau amîndouă laolaltă și în ce proporții anume. Iar exegetul, criticul, istoricul nu va putea, fără îndoială, stabili cu justete și comenta ori clasifica formele comicului, dacă nu va ține seamă în primul rînd de factorii determinanți. Încercînd a scoate din context afirmația lui G. Călinescu despre celebrul scriitor, filozof umorist spaniol Quevedo, se ajunge la concluzia falsă că acesta e un oarecare autor burlesc: „humorul său e al unui „karaghioz“ care nu se dă înapoi de la nici o combinație spre a trezi risul“⁵. Numai că umorul de acest fel se înscrie ca mijloc în tendința generală,

⁴ Adică, la Teatrul Național din București și la Teatrul Național din Cluj, alte reprezentări fiind neglijabile.

⁵ G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, 1946, p. 365.

denumită de autorul cărții „spiritul critic“, critica socială de esență democratică în literatura spaniolă, tendință pe care o servește și Quevedo ca umorist. Raportarea la orientarea principală caracterizează pe deplin procedeele autorului comic. Considerarea lor pur adjectivală, desprinsă de tendința căreia îi sînt subscrise, nu poate fi decît unilaterală.

Canonicii artei din secolul clasicismului și profesorii de literatură din veacul trecut ne-au lăsat și alte criterii de clasificare a comediilor, dintr-un punct de vedere aparent strict formal și aparent scolastic; dar e greu de hotărît dacă trebuie să renunțăm cu totul, așa cum am făcut în ultima vreme, la acest mod de categorisire și dacă nu cumva ar fi de folos a medita cum s-a născut această împărțire, ce utilitate practică are criteriul sau, mai bine, cu ce ar strica oare folosirea sa ca instrument în caracterizările lucrărilor comice. La drept vorbind, cînd se reprezintă *Tartuffe* nu se remarcă nici o sfială în a decreta piesa *comédie de caractere*, îndrăzneala definirii avîndu-și evident izvoarele tainice în bibliografie. Dar cînd se reprezintă *Ziaristii* de Al. Mirodan, nu se pomenește nici pe departe ce fel de comedie e, cu toate că am putea să ne luăm riscul a afirma că, în felul ei, e totuși o comedie de caractere. Eroul principal, Cerchez, tocmai de aceea a fost apreciat ca un erou complex, interesant, atrăgător, exemplar, pentru că e un caracter; nu în sensul obișnuit de „om de caracter“, ci în acela dramatic de „tip“ cu dimensiuni hotărîte și clare, sintetizînd în ființa sa anume principii ale moralei socialiste, fiind deci și un caracter nou, pozitiv, vechile comedii furnizînd îndeobște caractere negative, care tipizau vicii grave ale naturii umane⁶.

Comedia de moravuri se pare că-și propune mai cu seamă cuprinderea critică a moravurilor unei categorii sociale, ori ale unei clase, ori ale unei epoci, cînd observația autorilor are puterea de a descoperi moravurile unei întregi epoci, așa cum le-au descoperit epigramele lui Marcus Valerius Martialis pe cele ale epocii lui Domitian. N-am putea considera *Patriotica Romîna* de Mircea Ștefănescu o asemenea comedie de moravuri? Aici sînt bine zugrăvite relațiile dintre aparatul de stat burghez și marea finanță. Tabloul are culori destul de tari ca să se poată observa și ceea ce e în plină lumină și penumbrelor, în așa fel încît imaginea să fie concludentă pentru o epocă desfrînată de politicianism burghez modern, depărtat prin cîteva decenii de cel înfățișat de Caragiale, dar nu de esență diferită. Apoi, *Medicul de plasă* de G. Costăchescu și I. Ulieuru avea trăsături care o apropiau de o *comédie de intrigue*: trama subiectului, înlănțuirea evenimentelor luminînd demagogia politicii sanitare a vechiului regim și desconsiderarea sălbatică a intelectualului. În timp ce *Masca lui Neptun* de N. Pantelimon și I. Grinevici se arată a fi o *comédie de situații*, aici comicul fiind de situație, provenind din postură comică în care se află personajele în momentele stabilite de autori: fie că aceste personaje se află într-o postură falsă, contradictorie față de identitatea lor reală, fie că se găsesc în atitudini false, contrarii celor ce ar fi fost indicate în realitate, față de evenimentele la care participă.

Modalitatea specifică a abordării fenomenului și sfera observației scriitorului determină caracterul comediei, în sensul categorisirii de mai sus. Dar e desigur posibil — și adesea așa se și întîmplă — ca asemenea clasificări să nu se poată face, nici măcar aproximativ. *O noapte furtunoasă* nu e oare și comedie de intrigă, și de moravuri, și de situații?⁷ Însă acest criteriu de clasificare s-a născut pe baza studierii unei anume experiențe și din necesitatea de a o sistematiza. Ar fi ridicol a-l transforma azi în

⁶ Pentru a scuti unor confrați noțiști (adică autori de note) observația fulgerătoare: „Ia, te uită, domnule, îl compară pe Cerchez cu Tartuffe“, fac precizarea prudentă că nu-l „compar“, ci folosesc o apropiere strict limitată, numai pentru a sugera că e posibil a vedea în *Ziaristii* o încercare de comedie de caractere.

⁷ În orice caz, comedia noastră nouă realist-socialistă, prin excelență umanistă, nu se poate niciodată dispensa de *caractere*.

criteriu de judecată, imputînd cutărei lucrări că face confuzie între categorii. Dar nu e oare, măcar întrucîtva, o călăuză pentru cei care amestecă într-un asemenea hal lucrurile, încît din intenția de comedie rămîne palpabil numai efortul? Doar nu o dată ne aflăm în fața pieselor în care amalgamul de formule, de stiluri, de procedee, demonstrează nu libertatea creatoare a fanteziei, ci nepriceperea căutîndu-și febrilă ori leneșă o albie. Și apoi, e aproape sigur că operînd și cu criteriile care privesc tehnica lucrului artistic, critica poate contribui la creșterea calității tehnice a dramaturgiei comice.

Fiecare autor așteaptă cu înfrigurare să i se descopere ceea ce e propriu și original în creația sa și e foarte curios să-și afle datele personalității în viziune critică. Din nefericire, critica refuză adesea această satisfacție scriitorului. Și doar există unele întrebări elementare ridicate de actul comic, cărora criticul are cel dintîi datoria a le răspunde. Poate nu în primul rînd și nici în al doilea, dar printre altele, se cere apreciată pur și simplu *perspectiva comică* a autorului, dacă o are sau nu o are. Se știe că dorința și străduința de a scrie comedie se interferează numai uneori cu rezultatul practic, fără să i se suprapună. E un truism, firește. Dar tot un truism pare și propoziția originală a lui Aristotel, precum că comedia „nu e o imitație a oricărui fel de viciu, ci a celor din domeniul ridicolului, care este o parte a urîtului”⁸. Neglijînd acest sărman truism, neglijăm prea adesea tocmai o întrebare fundamentală: dacă faptele și personajele alese de un autor fac sau nu parte din domeniul comediei, căci nu orice material de viață este pretabil tratării comice.

Cine guvernează asupra selecției necesare? Probabil, *insinctul comic* al autorului: dar cum e atît de inefabil, încît ne ferim totdeauna să-l depistăm ori să-l pomenim — măcar în abstract —, e de presupus că încercăm să-l descoperim într-una din expresiile sale ceva mai concrete, *simțul ridicolului*. E cel de-al șaselea simț⁹ al autorului comic, fără de care el va eșua frecvent în golfuri de prozaism și platitudine și cu ajutorul căruia operează critic în alegerea materialului pentru comedie. Alexandru Șahighian posedă din plin acest simț, după părerea mea — cu toate imperfecțiunile din *Nepotul de la Giurgiu*, sau excesul caracterologic din *Calul troian*, comedii care au multe calități — și posedă în schimb într-o mult mai mică măsură vocația dramei, după cum mi se pare că s-a văzut în *Prăbușirea*.

Entuziasmîndu-se de arta lui Gogol și caracterizîndu-i tocmai simțul special de care e vorba, Prosper Mérimée preciza că ironia scriitorului rus își are tăișul îndreptat împotriva ridicolului; apoi, că Gogol e „abil în a surprinde ridicolul, îndrăzneț în a-l expune... predispus în a-l exagera pînă la bufonerie”¹⁰.

Iar simțul ridicolului se manifestă în practica de creație nu numai printr-un act general de selecție, ci și prin unele date particulare, printre care se află *invenția comică*, fantezia creatoare de comedie transfigurînd, transformînd, augmentînd, ordonînd materialul brut furnizat de realitate, în raport tocmai cu sarcina de a provoca risul. Fantezia umoristului nu cunoaște margini, invenția comică n-are bariere, autorului de comedie îi șade bine totdeauna să fie mai mult sau mai puțin excentric. Mihail Sebastian nu s-a speriat de întîlnirea dintre Magda Minu și Bucșan, întîlnire care — într-o ordine prozaică, obișnuită, a lucrurilor — pentru a nu rămîne absurdă se soldează, în cel mai fericit caz, cu alungarea brutală a imposterului din biroul marelui potentat. Iată însă că în *Ultima oră* punîndu-i față în față pe cei doi eroi, autorul i-a lăsat să se descurce conform cu cerințele comediei, făcînd un act de îndrăzneată invenție comică, a cărei încheiere cucerește asentimentul total al cititorului ori spectatorului. nu numai pentru

⁸ In *Poetica*, evident. Editura Științifică, pag. 22.

⁹ Cercetările psihologice moderne descoperind un număr mult mai mare de simțuri la om, dar care număr n-a fost totuși fixat, ne îngăduim anacronismul cifrei pusă în circulație de folclor.

¹⁰ Intr-un articol vechi din 1851 despre Gogol, publicat în „Revue de Deux Mondes” (citată de Perpessicius în antologia „De la Chateaubriand la Mallarmée” 1938).

soluția de conținut a întâlnirii ci și pentru rezolvarea formală. Și poate că din aceeași familie cu invenția comică, face parte și știința de a da *tensiune comică* desfășurării acțiunii, de a nu lăsa flasc (sub unghi comic) nici un moment din conflict. Din acest punct de vedere, fără îndoială că avem în *Titanic-vals* de Tudor Mușatescu, una din cele mai frenetice comedii românești.

Se cere discernământ, de asemenea, în ceea ce privește conținutul special al fiecărei comedii în parte, din perspectiva modalității de atitudine a autorului. Într-o comedie, autorul e sentimental față de eroii săi, îi iartă cu duioșie, solicită simpatie pentru ei. În alta, predomină umorul aparent obiectiv, autorul ferindu-se de participare, urmărindu-și, în cel mai bun caz, cu un simplu zîmbet creaturile, folosind umorul ca un vestmînt pudic pentru mascarea propriilor sentimente. În alta, avem de-a face cu satira prietenoasă, iar în alta cu satira amară, ori cu indignarea directă, tăioasă, violentă. De obicei se discerne foarte general și abstract umorul de satiră, dar cîte nuanțe nu sînt înlăuntru! fiecărei categorii! Dacă ne-am referi numai la satiră, și încă ar fi de elaborat un studiu întreg, aparte, despre necesitatea nu numai teoretică ci și foarte practică de a cerceta comedii noastre satirice cu acel excelent instrument dialectic de măsură, chinezesc: „Există mai multe feluri de satire; una pentru a ataca pe dușman, una pe care o folosim față de prieteni și una pe care o întrebuițăm față de propriile noastre trupe. Aceste trei feluri de satiră diferă între ele. Noi nu vrem desigur să desființăm satira în genere, dar trebuie să desființăm folosirea ei fără discernământ”¹¹.

În sfîrșit, are mare însemnătate cum se înfățișează raporturile dintre general și particular în munca scriitorului și cum le percepe criticul, cum e folosit detaliul comic și dacă există comic pînă în detalii, dacă ambianța comică cuprinde tot ceea ce figurează în scriere sau numai o parte, ori părți. În privința aceasta, există o mare stăruință a celor mai mulți cercetători vechi și a celor mai mulți mari autori comici. E interesantă, ca observație de ansamblu în problemă, afirmația lui Jean Paul¹². După părerea lui, stilul umoristic nu suportă generalitățile, ci se complace într-o atmosferă de fapte concrete, familiare, în detalii precise, într-o gîndire divizată și subdivizată pînă la limitele extreme ale particularității. Iată și cîteva alte sublinieri¹³. Heine despre Cervantes: „*Cea mai mărunță* bagatelă e descrisă de el cu întreaga pompă a unui mare eveniment”. Heine despre *Don Quijote*: „Aici *fiecare amănunt* are o semnificație de parodie. Felul de a vorbi al lui Don Quijote și al lui Sancho Panza îl putem rezuma așa: cel dintîi cînd vorbește parcă ar fi mereu călare pe calul lui înalt, celălalt vorbește ca și cum ar sta pe măgarul lui sound”¹⁴. Belinski a observat, desigur cel dintîi, că versurile comediei lui Griboiedov: *Prea multă mințe strică* „au devenit proverbe și zicători, o mină inepuizabilă de epigrafe”, datorită tocmai puternicei particularizări aforistice a vorbirii personajelor și cizelării extraordinare a expresiilor lor¹⁵. G. Ibrăileanu, vorbind despre numele personajelor din comedii ale lui Caragiale, spunea: „într-o operă comică numele e o însușire mai esențială a personajului decît în alte genuri literare (...) numele din opera lui Caragiale sînt formule rezumative”, căci „comicalitatea fiecăruia e comicalitatea întregii categorii”¹⁶. Oscar Wilde a scris cîteva zeci de pagini¹⁷ ca să demonstreze că Shakespeare „înțelegea importanța costumului ca mijloc de a produce anumite efecte dramatice” și că fiecare precizare de costum (pînă și culoarea

¹¹ Mao Tze-dun, *Articole și cuvîntări alese*, Editura P.M.R., 1951, p. 122.

¹² Citată de P. Stapfer în *Molière și Shakespeare*, Librairie „Hachette et C-ie”, Paris, 1887, pag. 252.

¹³ Sublinierile tipografice sînt ale subsemnatului.

¹⁴ Heine, *Proză*, E.S.P.L.A., 1956, pag. 550.

¹⁵ Belinski, *Opere alese*, ed. Cartea Rusă, pag. 104.

¹⁶ G. Ibrăileanu, *Studii literare*, Editura Tineretului, 1956, p. 136—137.

¹⁷ În *Intentions*, Paris, 1921, articolul „Adevărul măștilor”.

ciorapilor lui Malvolio) își are semnificația ei. Căci, toate acestea, inclusiv metaforele și aforismele lui Shakespeare cu privire la costume, reprezentau, mai ales în comedie, atacurile sale împotriva modei epocii, sau adevărul să la ce i se părea bun în portul timpului. „Și în tehnica artistului i se străvede personalitatea“, își încheie Wilde considerațiile sale la acest capitol.

Așadar, însemnătatea fiecărui amănunt — și nu o însemnătate raportată la generalități, ci tocmai semnificația comică — în comedie constituie, cum s-ar zice, o normă. De altfel, cea mai fugitivă incursiune în comedia românească o confirmă pe de-a-ntregul. Amintiți-vă cum își prezintă numele, profesia și aspirațiile personajele din *D-ale Carnavalului*. Crăcănel, de pildă, se recomandă în scena a 11-a, povestind întâmplarea surprinzătoare și care l-a năucit, cu Pampon: «N-apuc s-ajung în colț și auz pe urmele mele: „Pst! Pst! Bibicule!“ Pe mine mă cheamă Telemac, Mache, nu mă chiamă Bibicul» — procedeu savuros de a ne face cunoscut dintr-o dată și numele și personajul —, ca și mai încolo cînd își povestește biografia, nu simplu, prozaic, „Am intrat voluntar“, ci grandios: „...de desperare, ce am zis eu? Dacă n-am avut parte de ce mi-a fost drag pe lume, încai să mă fac martir al independenței...“

În *Gaițele* de Al. Kirițescu, Aneta Duduleanu e caracterizată cu satiră aspră ca o gaiță, prin fiecare intervenție a ei în discuție; autorul n-o cruță niciodată: (Gata pe ceartă) „Ascultă, madam, mi-a spus doftoroaia că i-a spus Tanța Bălan că ai fi spus la primirea de la Valerica Avramescu, că l-ai luat pe Ianache numai cu condiția să te ducă o dată pe an la Paris...“ (Actul I). Apoi: „(arătînd chilimurile din odaia Margaretei) Trențele astea!... Sînt pline de microbi. Cine știe de pe la ce morți le adună armeanul de la Fîntîna cu țap! (Margaretei) Și le vinde lui bărbatu-tău să-mi molipsească casa. (Zoia îi face semn să înceteze) De ce nu le dă cel puțin Zamfirei să le spele păcatelor cu sodă...“ etc. (Actul II). În *Mielul turbat*, hotărît cea mai bună comedie de după eliberare, reorganizarea biroului de inovații nu e o oarecare operație lăsată la voia scenografului ori a regizorului. Autorul precizează în nota introductivă la actul II: „Decorul actului precedent. De la ridicarea cortinei trebuie să fie evident că a avut loc o profundă „reorganizare“. Mesele din dreapta au trecut în stînga, mesele din stînga au trecut în dreapta, chiar și graficele și-au schimbat locul. Au apărut o sumedenie de diagrame colorate și de fotografii, frumos încadrate“. Dar, pentru a-și lua totuși și unele măsuri preventive, autorul își începe actul cu o scenă care face, de altfel, imposibilă nerespectarea indicației sale anterioare de decor: *Bontăș*: „Am mutat vitrina cu inovații în dreapta (cu un sentiment de mîndrie și competență). Am studiat cîmpul. (Explicînd) Cînd vii dinspre poartă, asta-ți sare în ochi întii. / *Cavafu* (expert): În ipoteza că gazetarii intră în curte pe jos. Dar dacă intră cu mașina? Intră pe poarta B și le sare în ochi vitrina din stînga. / *Bontăș* (a fost convins): Mut înapoi cărțile în dreapta și obiectele în stînga. / *Cavafu*: Și dacă totuși se dau jos la poartă? (Superior) Vezi că nu te orientezi? (A dat sentința) Pune obiectele în ambele vitrine...“

Un autor comic veritabil nu-și îngăduie nici un repaus prozaic de-a lungul piesei sale. Conflictul, subiectul, personajele comice îi impun hazul pînă la ultima expresie a particularului, evident cu limitările pe care i le hotărăște specia dramatică respectivă și cu nuanțările determinate de diversitatea caracterelor, a întâmplărilor și chiar de propriul său talent. În comedia lirică *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și Octavian Șava, umorul alternează cu melancolia, hohotul de rîs cu plînsul, și e firesc ca trăsăturile comice, deși predominante, să cunoască o anume limitare¹⁸. În *Avansarea șefului* de Eugen Naum, satira e întreruptă cîteodată de locuri comune, „albe“, pentru că

¹⁸ Care nu justifică tratarea uneori în spectacol a părții comice la nivelul vechilor reviste și a celei dramatice, cu mijloace melodramatice, sau, în alt caz, transformarea întregii comedii într-o dramoletă.

acolo autorul a pierdut încrederea în capacitatea comediei de a-i purta ideea artistică și a devenit „serios“, s-a adresat altor genuri. Dar anumite personaje nu-și pierd deloc linia comică, în nici unul din momentele în care apar și nici chiar atunci, când absente fiind din scenă, se pomenește doar de ele. Mireasa desculță de Sūto Andras și Hajdu Zoltan, comedie pe nedrept jucată atât de puțin, folosește în chip constant ca mijloc umoristic maniera aforistică de a vorbi a unor personaje.

Sînt acestea, cîteva observări cu privire la ce s-ar cuveni poate să spună critica autorilor de comedie, mai curînd decît să remarce mereu că nu sînt comedii, ori de cîte ori se adaugă una nouă celor existente. Și în plus, a da culoare criticii asupra comediilor și a detalia substanțialele constatări despre „satira necruțătoare“ și „umorul suculent“. Căci autorul de comedie poate să aibă spirit (adică „acea modalitate de a sugera discret un raport, lăsînd pe cititor să-l stabilească el însuși“ — G. Călinescu) sau doar un grotesc verbal (vezi, într-un caz, Mitică Popescu din comedia cu același nume a lui Camil Petrescu, și respectiv în celălalt, dar numai într-o măsură, Ianke din comedia lui Victor Ion Popa: Take, Ianke și Cadir). Autorul poate folosi ironia (și aceasta în mii de feluri: Victor Hugo, de pildă, caracteriza ironia lui Cervantes ca fiind „fină, ascuțită, politicoasă, delicată, aproape galantă, cochetă“ etc. ea mai putînd fi, chiar și după publicistica noastră dar frunzărită de-a lungul mai multor ani, acidă, corosivă, nostimă, savuroasă etc.) sau numai surisul. (În Journal, Stendhal nota printre cele cinci principii ale literaturii, întîi „rîsul“ și apoi „surisul — mărturia fericirii“). Apoi, un autor e joval și bonom, altul e sarcastic și incisiv. Unul folosește de regulă butada, anecdota, epigrama, calamburul, trucul ilariant, altul doar invectiva pamfletară, și așa mai departe.

Mî se pare că atenția concretă — și nu numai declarată — acordată comediei originale din partea criticii, mai ales, ar putea contribui — natural, în chip modest, dar ar contribui — la dezvoltarea unei comedii mai îndrăznețe, mai vii, mai actuale, și apoi (sau, eventual, asta mai întîi) la aparitia mai multor comedii, de care, orice s-ar spune — nu-i așa? — teatrul nostru duce încă lipsă...