

HENRI
WALD

Înțelesul gagului

Ce anume ne stărnește, indeobște, risul? Orice împrejurare din viață, de pe scenă sau de pe ecran, în care omul pierde din calitatea sa de „subiect” și alunecă spre lumea obiectelor. Contrastul dintre consecință și acțiune, dintre aparență și esență, dintre scop și mijloace este derizoriu numai dacă și numai atunci când consecința este inferioară acțiunii, când esența este inferioară aparenței, când scopul este inferior mijloacelor: când oamenii se înghesuie, la ieșirea din uzină ca oile la ieșirea din țarc, când un dictator folosește arta oratoriei pentru a mima fraze care nu există în nici o limbă și deci n-au nici un înțeles, ca în celebrele filme ale lui Chaplin, când Stan și Bran se întrec în distrugerea metodică a unei case, fără nici un rost...

Nu toate contrastele, contradicțiile, discordanțele, disproporțiile sînt rizibile, ridicole, derizorii. Eșuarea tentativelor umane de înălțare de la real la ideal este dramatică, uneori tragică, dar niciodată comică. Încercarea lui Icar nu e comică, și nici silința de a seca o mare cu ajutorul unei găleți; derizorie este scoaterea unui cui cu ajutorul unei macarale. Când contrastul dintre inferior și superior este dominat de superior, situația este mai degrabă dramatică; comică este numai în cazul invers. Să vrei și să nu poți este un subiect de tragedie. Comediile se ocupă de oamenii care se lasă în voia lucrurilor. Derizorie nu este discordanța dintre mijloace și scop, ci pretenția unor mijloace de a se substitui scopului; rizibilă nu este veșnica discrepanță dintre ideal și real, ci prezentarea idealului drept real, deși „urechile de măgar” ale realului sînt încă destul de vizibile; ridicolă nu este contradicția dintre aparență și esență, ci pretenția aparenței de a fi socolită esență.

În vreme ce derizoriul aparține vieții sociale, comicul aparține artei dramatice

și cinematografice. „Nu există comic în afara a ceea ce este propriu uman”¹, scria Henri Bergson. Este adevărat. Dar, spre deosebire de ridicol, care se întîlnește în viața de toate zilele, comicul poate fi văzut numai pe scenă sau pe ecran. Rizibilul din viață devine comic numai dacă este privit ca expresie a atitudinii unui autor de comedie, așa cum o persoană sau alta poate să apară ca un Cațavencu. Comicul nu este însăși viața, ci expresia atitudinii critice a omului față de viață. Comicul este expresia critică a antropocentrismului: el pedepsește orice scădere, orice înjosire, orice coborîre a omului de la umanitate la animalitate, de la superioritatea lui de ființă supremă la existența la mișcare, la inconștientă a lucrurilor, de la raportul conștient dintre mijloace și scop la relația oarbă dintre cauză și efect.

„Este suficient, pentru a ne convinge, să remarcăm că un personaj comic este, în general, comic exact în măsura în care se ignoră pe el însuși. Comicul este inconștient. Ca și cum s-ar folosi pe dos de inelul lui Gyges, el devine invizibil lui însuși, devenind vizibil pentru toată lumea”². Comicul exprimă protestul dramaturgului și cineastului față de orice abdicare a omului de la spiritualitatea lui. „Ridem — scrie H. Bergson — ori de cite ori atenția noastră este deturnată asupra fizicului unei persoane cînd, de fapt, moralul este în cauză”³. Să ne gîndim la cît de caraghios apare, pe ecran, un om care ține un discurs înflăcărat pe care nu-l auzim!... „Atitudinile, gesturile și mișcările corpului uman sînt rizibile exact în măsura în care corpul ne face să ne gîndim la o

¹ Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Alcan, 1922, p. 3.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 117.

simplică mecanică"⁴. Ideea „elanului vital” îl împiedică însă pe Bergson să acorde întreaga importanță distincției dintre rizibil și comic. După părerea sa, „comicul se balansează între viață și artă”⁵. Adevărul este că, spre deosebire de rizibil, care este un fapt de viață, comicul este deja o expresie artistică. Comedia este o operă de artă prin care un autor ia atitudine față de neajunsurile umane ale epocii sale. Bergson observă că „titlul unei drame nu poate fi decît un nume propriu. Dimpotrivă, multe comedii poartă un nume comun: *Avarul*, *Jucătorul* etc.”⁶. Că între o comedie și o dramă nu există o graniță de netrecut o dovedește și faptul că *Tartuffe* s-a chemat și *Impostorul*. Într-o tragedie luptă o *individualitate* eroică, iar într-o comedie este satirizat un defect care diminuează o categorie de *indivizi*. Deseori comedia se apropie însă într-o asemenea măsură de dramă încît risul nostru este amar, melancolic, trist, reducîndu-se la un suris. Comediile lui Caragiale și ale lui Chaplin nu sînt singurele exemple.

Expresia cea mai concentrată a comicului este *gagul*. Risul nostru este deplin numai în fața unui gag. Gagul penalizează regresarea omului de la subiect la obiect, de la libertate la cauzalitate, de la spiritual la material, dar numai dacă redresarea depinde de om. Altfel, comedia se transformă în tragedie. Mai degrabă la gag decît la comic în general se referă Bergson cînd afirmă că „ridem ori de cîte ori o persoană ne dă impresia unui lucru”⁷. Evident, într-un gag, nu este vorba de o *persoană*, ci de un *personaj*, dar afirmația rămîne valabilă. Dealtfel, Bergson își precizează ideea ceva mai departe: „Comicul este această latură a persoanei prin care ea seamănă cu un lucru, acest aspect al evenimentelor umane care imită, prin rigiditatea lui de un gen cu totul particular, mecanismul pur și simplu, automatismul, în sfîrșit, mișcarea fără viață. El exprimă deci o imperfecție individuală sau colectivă care cere corectarea imediată. Risul este această corecțiune însăși”⁸. Gagul condamnă prăbușirea con-

științei umane în inconștiența lucrurilor și a mașinilor. De aceea, creatorii de gaguri se bazează pe caracteristicile mișcării mecanice repetiție, inversiune, interferență ploaia cu tarte cu frișcă, stropitorul stropit, qui pro quo-ul etc. Gagul s-a născut în circ, în commedia dell'arte, în vodeviluri. A început ca „tumbă”, înainte de a deveni o categorie estetică.

Mai aproape de esența artistică a gagului este D. I. Suchianu. După ce spune că „nu e de ajuns ca un lucru să fie caraghios pentru a fi prin asta și estetic”⁹, Suchianu scrie: „Un gag nu este un element de artă decît întrucît este în același timp simbol de altceva, întrucît are o semnificație mai presus de simpla sa calitate comică”¹⁰. Celebra scenă în care Harold Lloyd, conducînd o mașină în plină viteză, este cuprins de panică, smulge volanul de la locul lui și îl aruncă în brațele vecinului, este un gag care spune foarte multe despre căderea omului sub dominația mașinii. La fel și „mosul gag în care Charlot, după ieșirea din fabrică, continuă să înșurubeze, cu un clește imaginar, nasturii de la hainele trecătorilor.

Deosebirea dintre viață și artă apare limpede și în cazul uriașului cu voce subțire și al piticului cu voce groasă. În viață, cazurile sînt jenante. Numai în film pot deveni comice, deoarece intervine procedeul mecanic al intervertirii vocilor, prin care gagul ride de disproporția dintre aparență și realitate.

Contrastele sînt, așadar, comice numai dacă sînt evitabile, remediabile, redresabile. Cele fatale sînt tragice. Gagul este posibil numai dacă cel căzut se poate ridica. Gagul este, în ultimă analiză, o operă de artă profund morală educă și, mai ales, reeducă. Dincolo de ceea ce are el nostim, amuzant și distractiv, gagul este expresia cea mai conșcisă a puterii omului de a menține lucrurile sub controlul său critic. Gagul ride de inferioritatea lucrurilor inerte, în numele superiorității comportamentului rațional al omului, ride de căderile singurului cuvîntător în rîndurile necuvîntătoarelor.

⁴ Ibid., p. 30.

⁵ Ibid., p. 22.

⁶ Ibid., p. 16.

⁷ Ibid., p. 59.

⁸ Ibid., p. 89.

⁹ D. I. Suchianu, *Curs de cinematografie*, București, Cultura românească, f.a., p. 80.

¹⁰ Ibid., p. 81.

