

Farsa în dramaturgia noastră contemporană

(încercare de tipologie)

I. Farsa satirică și farsa cinică

În etica lui Aristotel întâlnim conceptul ironiei (*eirōn*), denumind pe cel care se disprețuiește pe sine, contrar celui ce se laudă pe sine, cel care crede că este mai mult decât este — *alazon*. Între lăudăros și umil se află cel înzestrat cu simțul măsurii — posesorul bunului simț. În acest sens ironia ar fi un exces al bunului simț care ar apărea ca reacție subiectivă în condițiile în care lipsa de măsură în activitățile unui ins sau unui grup social predomină. Socrate apărea în piețele Ateei în condițiile în care gloria cetății și bogăția membrilor săi, generatoare de voluptăți și excese, întunecaseră mințile. În trecut atât de libere, ale concetățenilor săi. Era necesar ca filosoful să-și pună frâu pasiunilor, să-și stăvilească poftele, pentru a disprețui și a condamna astfel excesele contemporanilor.

Aristofan se înșela când în *Norii* parodiază pe disprețuitorul de norme, parcă nesesiind că abnormul devenise firesc în Atena. Marea personalitate a lui Socrate este redusă de comediograf la dimensiunile rizibile ale sofistului pragmatic, și fiind la un spectacol Socrate se ridică în picioare pentru ca atenienii să compare liberi caricatura din scenă cu prototipul, se ridică, oare, el, pentru ca atenienii să-i contemple mantaua găurită? Disprețuitorul de bunuri materiale și de ierarhii sociale își arăta mantaua ca un semn al spiritului său liber, dar, totodată, gestul său semnifică și raportul cunoscut între *eirōn* și *alazon*, între omul întreg și caricatura omului, realizată întotdeauna din exces și lipsă. Pentru că *alazonul* — personajul central al oricărei farse este realizat astfel: din exces — fiind robul pasiunilor sale — și lipsă — lipsindu-i responsabilitatea și controlul asupra comportamentului.

Totodată, gestul lui Socrate infirma întreaga construcție dramatică aristofanică, arătând că ficțiunea acestuia nu se potrivește realității, vădind inaderența ei la realitatea persoanei pe care o parodia. Desprindem de aici sensul moral al artei în general, de a arăta adevărul vieții și încă ceva, mai adânc pentru creatorul de farsă, și anume, că acesta nu trebuie să se îneca în particular ci să aspire la realizarea concretului universal, cu alte cuvinte, nu să plăci tuturor batjocorind o persoană anume, ci „să plăci tuturor fără să erui pe nimeni”. (Alain).

★

Rîsul care nu cruță, acesta este domeniul farsei, rîsul cu adresă, *rîsul împotriva*. Deci nu rîsul liric, al bucuriei de a trăi, și nici rîsul epicureu al comediei; farsa avînd tendința de a exclude din social pe cel sau pe cei stigmatizați de ea, arătînd lumii dacă nu viciile, măcar sterilitatea personajelor. Tendința comediei este aceea de a integra în social mai curînd decît de a exclude. Să nu uităm că Falstaff în *Nevestele vesele din Windsor* este pofțit la ospăț iar Malvolgio din *A 12-a noapte* este îmbunat. În farsă, opusul moralității este mai degrabă ticăloșia; în comedie, mai degrabă absurdul datorat deseori umorilor personajelor; fanfaronul, zgîrcitul, lacomul, distratul, prostul sînt personaje de comedie, acestea avînd tare psihologice dar nu morale. Personajul de comedie încalcă normele social-psihologice, ele însele nutrînd deseori o senină înconștientă. E drept că și acestora li se joacă farse cu funcții trezitoare la starea lor de fapt și la locul pe care îl ocupă ele sau pasiunile

lor în ierarhia valorilor sociale, — comedia exprimând, după cum spune și Northrop Frye, „o mișcare a unei societăți de la iluzie (utopie) la realitate, de la arbitrarul la o libertate pragmatică”. Li se joacă farse, spun, pentru că aceste tare psihologice nu pot fi comice în sine, și aici existind un anumit grad de impostură, or farsa însăși este o activitate demascatoare și demistificatoare. Lenea este comică în măsura în care se ascunde sub masca unei activități goale; zgîrcitul este comic în măsura în care încearcă să-și ascundă adevărata esență. (Să ne aducem aminte de Hași Tudose — „Paștele prea e în vară, mielul miroase a oaie”. Efectul comic al prostiei e asigurat când aceasta împrumută aparența inteligenței active.

Personajul de farsă încalcă însă normele morale ale vieții sociale, astfel că personajul central al societății farsei este întotdeauna impostorul cu multiplele lui înfățișări, tot atâtea moduri de a parveni în ierarhiile spirituale sau fizic-sociale în care își exercită impostura. Farsa se apropie astfel de comedia de moravuri. Genurile se întrepătrund. Istoria teatrului înregistrează astfel de mixturi la Molière — așa zisele „moralități împănate”, dar și popularele farse morale — așa zisele *sotii* — pentru faptul că erau jucate de confreriile proștilor (des Sots), confrerii vesele, atestate încă din secolul XIII. De altfel, în *Istoria literaturii române* (Compendiu) George Călinescu atrage atenția că: „Există tipuri sociologice, precum există categorii individuale, și piesa de moravuri nu stă mai prejos decât piesa de caracter. În virtutea inegalității eterne între indivizi vor fi totdeauna parveniți care să folosească paiațerește formele în care au intrat de curând. Din observațiile de moravuri vin mai ales bufoneria, farsa grasă, iar studiul atitudinilor sociale veșnice s-a concentrat în câteva formule fără greș constituind un procedeu aproape pur”.

Din considerațiile lui Karl Marx asupra „vechilului nou regim german” în „Contribuții la critica filozofiei hegeliene a dreptului” — desprindem esența personajului comic de farsă. „...actualul regim german — un anacronism în contradicție flagrantă cu axiome universale recunoscute, o exhibare a nimicniciei lui *ancien régime* în fața întregii lumi — își închipuie numai că crede în sine însuși și pretinde lumii să-și închipuie același lucru. Dacă ar crede în propria lui *esență*, ar mai încerca oare să o ascundă sub *aparența* unei alte esențe și și-ar mai căuta oare salvarea în ipocrizie și sofisme? *L'ancien régime* modern nu mai este decât cabotinul unei orinduirii a lumii ai cărei eroi adevărați au murit”.

Asemeni „vechilului nou regim” personajul comic de farsă va fi în contradicție cu normele morale recunoscute universal, trăind o dublă disimulare, căci, pe de o parte, avînd conștiința realității sale meschine el va împrumuta aparența unei alte realități (deseori

eroice) — o primă contradicție — și pe de altă parte, își închipuie să creadă în masca împrumutată, cerînd și celor din jur credință, compromițînd astfel atît conținutul adînc al acestui act al încrederii, cît și cele două esențe: binele și răul între care el se compune. Personajul comic neputînd fi nici rău nici bun, — dar nici dincolo de bine și de rău — ci între aceste esențe, el își va face eternul său joc de cabotin.

Personajul comic de farsă suferă, după cum vedem, de o dublă infirmitate; mai întîi de ordin moral, existența lui bazîndu-se pe minciună, discrepanța a ființei sale, și în al doilea rînd, de ordin intelectual, ignorarea acestei discrepanțe în dorința de a înșela și de a se autoînșela.

În ce privește atitudinea autorului față de personajele sale, este aceea de izolare, de refuz chiar, (Molière nu a coborît niciodată pe scenă pentru a rîde împreună cu personajele sale). Poziția specifică ironistului este, în ciuda oricărei disimulări, superioară lumii iar atitudinea lui, dacă nu e lîric virulentă, e fals obiectivă (atunci cînd autorul își pune mască el însuși, ca în farsa cinică). În nici un caz nu e o contemplare dinlăuntru lumii, în nici un caz o undă de împăcare.

Farsa, spre deosebire de comedia — produs al umorului — este un produs al ironiei — atitudinea de aparență inferioritate, în care voit se plasează ironistul, dovedindu-se o superioritate certă cînd normele arbitrare ale societății comice sînt comparate cu dimensiunea reală a vieții sociale. Nu trebuie să înțelegem de aici că atitudinea ironică, implicit produsul ei, farsa este superioară umorului și comediei. Speciile se conțin în mod dialectic, atît în atitudinea etică declanșatoare cît și în tehnica lor internă de constituire. A stabili diferențieri este doar o simplă acțiune de situare a obiectului față de un conținut cu o mai bogată sferă de referință, nicidecum o judecată de valoare. Umorul ca și ironia sînt forme specifice de percepție a contradictoriului, a discrepanțelor firii omenești. Numai că umoristul contemplă dinlăuntru procesele lumii, astfel că pentru el și excesele aparțin aceluiași legi ale devenirii, de aici și comprehensiunea sa, mergînd pînă la împăcarea incompatibilelor. Umorul e un precipitat al lucidității. Ironistul se situează în afara lumii, excesele repugnîndu-i ca semne ale haosului.

V. Jankélévitch stabilește între umor și ironie trăsături diferențiatore de nuanță. „Există în ironie o anumită rea voință ca un fel de înțepătură amară care exclude indulgența; ironia este în mod natural amară, disprețuitoare și agresivă. Umorul, dimpotrivă, nu e fără simpatie. El este cu adevărat «surisul minții», și nu sarcasmul dur... Ironia și umorul sînt una față de altul ca închisul și deschisul: căci dacă prima nu dorește să instruiască cel de-al doilea este finalmente principiul înțelegerii și al comunității spirituale”. (L'ironie, 1936).

Există deci un ethos al risului care modelează atitudinea interioară față de comic și care caracterizează pentru noi farsa ca produs al genului. În cadrul mare al atitudinii etice fundamentale a farsei, care este aceea de respingere, de excludere din social — risul necruțător care depășește simplul amuzament, „risul lipsit de inimă”, cum îl numea N. Hartmann, vom încerca să distingem câteva atitudini etice, care vor defini tipurile de farsă întâlnite în dramaturgia noastră contemporană. Vom proceda dar la stabilirea celor câteva tipuri de farsă, ca obiectivări ale unor atitudini etice, începând cu lirismul deschis, virulent al eironului (și implicit al autorului) până la falsă lui obiectivitate, mergând la suprimarea oricărei atitudini părtinitoare sau nu față de societatea comică.

Vom încerca să descriem câteva tipuri de farsă pe care le-am întâlnit în producția dramatică a anilor noștri, având conștiința clară că nu epuizăm nici modalitățile farsei, materialul de artă fiind mult mai bogat și mai divers. De asemenea, nu vom face nici o considerație cu privire la farsa bufă, arlechinadă etc., tipuri căzute parcă în desuetudine, constituind azi mai mult materiale pentru referințe istorice. În resurecția mondială a farsei, ca specie care a depășit de mult cantitativ și calitativ celelalte specii ale artei dramatice, modurile frivole au fost uitate, dându-se mai multă atenție și realizându-se adevărate capodopere în registrele grave ale trăirii estetice. Astfel că, șocanta, odinioară, pledoarie a lui Chesterton „În apărarea farsei”, astăzi ar deveni lipsită de sens.

Faptul că ne-am oprit asupra literaturii noastre dramatice actuale răspunde și necesității de a proba varietatea tipologică a literaturii dramatice socialiste, și în acest domeniu al comicului. De la început, stabilim printre tipurile de farsă întâlnite în operele dramatice ale unor autori notorii, și chiar mai puțin notorii: farsa satirică, farsa cinică, farsa burlescă, farsa enormă, farsa grotescă și farsa tragică.

★

Farsa satirică — obiectivare a unei atitudini lirice față de lume, de natură militantă, ea urmărind nu numai să demaște și să excludă țarații sociali, dar pledând totodată, pentru norme morale clare, norme care constituie etalonul față de care se măsoară ticăloșia, grotescul și absurdul. Lumea ei este aceea concret istorică față de care și în care autorul se edifică — evident prin *eironul* său, personaj care nu poate lipsi în acest tip de farsă și care are importantul rol de a demasca societatea alazonului, opunându-i-se și învingându-l.

Acest tip de farsă este practicat cu remarcabile reușite estetice de Aurel Baranga. Farsele lui Baranga sînt construite pe opoziția clasică eiron-alazon. Eironul este tipul omului de rînd, purtător al normelor morale socialiste, nu lipsit de candoare ca Spiridon

Biserică (Mielul turbat) sau ca Bociocă (Interesul general), dar întotdeauna intolerant cu actele neprobabile social și uman ale societății alazonului. De obicei, el își atașează și eroina (ca în *Adam și Eva* sau în *Sfîntul Mitică Blașinu*). Alteori, se arată rezistent farmecelor acesteia, niciodată însă refractar (ca în *Interesul general*) căci femeia în farsele lui Aurel Baranga, dacă nu este o victimă inocentă a societății comice (*Eva, Adam și Eva*), este cu necesitate o „prețioasă ridicolă”. (Lucia, *Interesul general*).

După cum știm, eironul e creator de farsă — cel puțin în comedile clasice de moravuri — e vorba de rezonur-arhitect al farsei — oarecum neparticipînd la iluzia scenică, inițind farsa parcă mai mult pentru plăcerea spectatorului, precum sclavul isteț în comedile lui Plaut. La Aurel Baranga el este implicat în farsă dar și motivul, elementul ei declanșator, farsa într-un anume fel preexistind, ea fiind parcă un dat existențial al societății alazonului, conținută în firea adîncă a acestuia, în infirmitatea sa morală și intelectuală. Eironul nu creează deci farsă — poate numai cu excepția lui Mitică Blașinu (*Sfîntul Mitică Blașinu*) care, în cea mai bună tradiție a ironiei, împrumută masca alazonului arătîndu-se societății comice a farsei (Cristea, Colibaș etc.) drept spion. Dar și aici se simte refuzul autorului de a-și pune eironul să facă jocul necesar al măștilor pentru a demasca. Travestiului imaginar al arhivarului doar directori țarații moral asemeni lui Cristea îi pot cădea victime. Spectatorul privește detașat și superior scena. „Mă întreb însă, ce neliniște vă roade — (rechizitoriul lui Mitică Blașinu) — ce spaimă vă chinuie, ce strigoi vă urmăresc de ați fost în stare să credeți într-o asemenea parascovenie?... Dar poate că e ceva mult mai simplu: sînteți în asemenea hal obsedați de scaunul vostru, că a început fundul să vă întunece capul...”

Într-adevăr, viciul fundamental al personajelor lui Baranga este carierismul — viciu oarecum formal, (ținînd însă de cea mai bună tradiție a farsei, căci este o expresie a fizicii sociale) dar cu atît mai cuprinzător moral și psihologic (căci acesta naște o cohortă întreagă de mizerii morale: oportunismul, fățărnicia, lașitatea, lichelismul, ticăloșia, iresponsabilitatea etc., care asigură din plin complexitatea personajului comic). Ticăloșia este atît de înrădăcinată societății comice din piesele lui Aurel Baranga, încît devine deseori sursă a farsei. Orice ticălos fiind predispus să nu creadă în cinste, își face din propriul său viciu etalon de măsură al tuturor și încercînd să compromită, procedează la propria sa demascare. Astfel că prezența eironului este necesară întrucît prin simpla sa activitate de cinste și probitate morală și intelectuală, declanșează în personajele adînc viciate ale societății comice, frica — motor psihologic al dezvoltării totale a sufletului lor în toată grotesca lui alcătuire. Eironul este, dar, implicat în farsă

mai mult decît pregătitor de farsă. Și aici vedem modernitatea lui Aurel Baranga și anume, în puritatea eironului său dar și în conștiința că vicii și ticăloșia așa cum se dezvoltă din ele însele, se demască prin ele însele, impostorul căzînd victimă propriei sale imposturi, cu condiția să se lovească de intranșigența morală a eironului. În centrul societăților comice ale lui Baranga se găsește acel *senex iratus* — părintele neînduplecat — victimă neghioabă a umorilor sale. Acesta este directorul, indiferent dacă e la o uzină (Cristea), la o redacție (Cristinoiu) sau la minister (Irisanide). Lipsa lui de orientare în sfera morală înseamnă neghiobie — orice țară morală avînd deci la izvor una psihologică.

În ce măsură societatea alazonului din farsele lui Baranga rămîne rizibilă fără să devină odioasă este o întrebare legitimă, care se impune, deoarece odiosul nu este caracteristic farsei satirice. Că autorul nu poate accepta odiosul (împlicînd înfrîngerea eironului) o probează faptul că în *Interesul general*, în condițiile unei acțiuni criminale a societății comice amenințate cu distrugerea, împotriva eironului, autorul schimbă iluzia dramatică în joc teatral pur și simplu care să îndemne la reflecție, avertizînd numai că ticălosul rizibil poate deveni odios, deosebirea dintre ei fiind de grad, nu de esență. Pe de o parte deci, instinctul de conservare pune limite ticăloșiei, iar, pe de altă parte, zonele joase ale trăirii societății comice, latura trivială a firii ei (zona erotismului și digestiei) zona satisfacțiilor de ordin fizico-social (funcțiile, serviciile, bunurile de larg consum) îi orientează lăcomia și venalitatea.



În cazul cînd viciile societății comice — de farsă — sfidează și provoacă sentimentele cele mai întime, ideile de dreptate și de demnitate cele mai nobile, conștiința ironistului, contrazisă astfel, reacționează cu violență. Avem de a face cu un maximum de deschidere lirică. Caricatura și ironia s-ar rezolva în formula sarcasmului dacă n-am avea de a face cu farsa, specie dramatică unde lirismul autorului nu capătă — ca în poem — caracterele diatribei și invectivei. Să nu uităm că farsa, ca produs al ironiei, cere disimularea. Sarcasmul va fi cu atît mai bine ascuns cu cît autorul va apela la masca cinismului. Se vedește îndeajuns însă faptul că autorul nutrește o ură și un dispreț profund față de propriile sale personaje. Vor fi personaje create cu mînie și dezgust, așa cum le întîlnim în producțiile dramatice ale lui Teodor Mazilu.

Astfel, înțelegem prin farsa cinică nu produsul izvorît dintr-o atitudine cinică asupra lumii, ci produsul estetic al sarcasmului prin disimularea necesară a acestuia în cinism. Pentru a rosti direct adevăruri neplăcute despre condiția umană, autorul trebuie să

închipuie personaje cinice. Diogene «cincial este un „Soocrates mainomenos” (Socrate înnebunit), cum îl supranumeau cei vechi. De altfel, bănuim sub atitudinea cinică a lui, vehemența sarcasmului — umoare a cărnii (*sarks* în elină însemnînd *carne*).

Dacă farsa satirică militează pentru norme morale clare, fiind constructivă și militantă (Northorp Frye nu ezită să numească satira „ironie militantă”), farsa cinică concordă cu suprimarea oricărei atitudini morale explicite din partea autorului. Caracterul coroziv și forța ei stigmatizatoare se datorează mai degrabă gravității vinelor sau tramelor morale ale societății reflectate de autor. În farsa cinică personajele nu-și ascund esența ci dau expresie libertății lor interioare, autodeterminării lor, evident, în sens negativ moral. E îndeobște cunoscut că personajele lui Theodor Mazilu au nostalgia ticăloșiei, vor să fie mari în rău, astfel că vor căuta masca monstruosului. Cinismul cu care operează autorul în descoperirea firii adînci a personajelor sale este acela că nu le acordă nici o șansă să devină diabolice și nici măcar grotesci, lipsindu-le de o singură și esențială calitate umană, autenticitatea trăirii sufletești. Aspirațiile trăirilor depline în absolut devine rizibilă megalomanie sau expresie a inerteții sufletești (aspirație pentru aspirație). Vidate sufletește, funciar neautentice, personajele farsei cinice nu pot fi decît cameleonice. În societatea farsei lui Theodor Mazilu sentimentele sînt de vînzare ca filosofii în satirile lui Lucian. „Aici e lovitura ! Aici e lovitura ! — spune Silvia Cameliei — Gingășie vor, gingășie le dau. De ce să nu le dau ? Le dau, că doar nu le dau de la mine. Luați tandrețe, luați respect, luați lirism... acesta e trupul meu — cum spunea Mintuitorul...” (*Acești nebuni fățarnici*). Sau, Camelia lui Iordache (aceeași piesă) „Îți fac o mărturisire, ar fi absurd să am secrete față de tine, la început am fost cu adevărat pură. Dar cînd am văzut ce impresie bună face candoarea, n-am mai lăsat-o din brațe. La început chiar căutam adevărul, dar cînd am văzut că această căutare îmi mărește farmecul personal și succesele amoroase mi-am făcut din inefabil metoda de a aduce un ban în casă. Cum avem o calitate, cum ne grăbim să scoatem și untul din ea”.

Procedînd la autodeterminarea sa interioară, societatea alazonului din farsele cinice nu mai poate avea opozant eironul, ca în farsa satirică ; acesta e încalcat în însăși conștiința alazonului, contribuind la paradoxala sa sinceritate. Impostorul comic al farsei cinice continuă să se autoiluzioneze, mistificîndu-i și pe ceilalți, privind excelența propriei persoane, dar vîzînd firea sa adîncă, roasă de contradicții ; o sinceritate a viciului căci și rolul de ipocrit poate fi jucat cu sinceritate cînd ni se prezintă voma sa sufletească. În piesele lui Teodor Mazilu, impostorului cabotin nu i se scoate masca, el și-o scoate singur.