

Farsa în dramaturgia noastră contemporană^{*)} (încercare de tipologie)

II. Farsa burlescă și Farsa enormă

Farsa burlescă este în esență o parodie a sentimentelor eroice, dar și jocul hilar al travestiului, al substituției antieroului în erou. Burlescul poate fi dat, deasemeni, și de imitarea patarească a formelor și relațiilor sociale noi de către cei robiți automatismelor unei lumi vechi. În sens larg, burlescul este expresia estetică a inadecvării dintre fond și formă, prezentată însă — ironic — ca pretenție a adecvării. Patața este ușor de recunoscut, ea fiind în esență însăși strădania neputințioasă de a ascunde inadecvarea. Existența eironului ca personaj în farsa de tipul burlesc nu este neapărat necesară, iar când există, acesta părăsește societatea comică a farsei pentru o lume ale cărei norme sînt cele general recunoscute — e vorba de binele social în care binele individual se împletește dialectic cu cel colectiv.

Se știe că există un comic individual și un altul al împrejurărilor sociale; dintre toate tipurile de farsă, farsa burlescă pretinde cel mai mult o privire de la social la individual, mai exact de la idealul social la inadecvarea individuală; dintre toate, ea este expresia voinței de grup și, fiind nu se menține în zona idealurilor sociale, riscă cel mai des să se transforme în batjocoră pură, neimplinită deci de corective morale (bufonada).

Ca parodie a sentimentelor eroice, farsa burlescă preferă, dintre pasiuni, mînia — pasiune a zeilor și eroilor, după cum mărturisește Homer. Nu actele eroului sînt ridiculizate; aceasta ar conduce către eposul eroicomic. În accepția clasică a eroicului, eroul mijlocește între sacru și profan modelînd și conducînd universul profan spre împlinirea unei legi divine; în accepția modernă, legile fiind imanente fenomenelor, eroul le descoperă și le impune raționalizînd universul. Eposul eroicomic ar urmări dar, distrugerea

primei viziuni a eroicului ca fiind falsă, pentru impunerea celei din urmă. În farsa burlescă ridicolul îl umple pe omul comun devastat de sentimente eroice. Avem de a face cu personaje meschine, tratate parodic printr-un act estetic de remitizare, un travesti al antieroului în erou. Atitudinea autorului este una pamfletară, mascată sub acest travesti de natură epică. De obicei, mînia personajului comic este declanșată de un element meschin, semn și măsură totodată a firii personajului parodiat. În farsele burlești ale lui Caragiale personajele comice acționează sub impulsul „onoarei de familist“ care le potențează și întreține mînia. Desigur, onoarea de familist este și motiv declanșator al mîniei, dar ce ridicolă rămășiță din complexul sentiment cavaleresc! În farsa lui Ion Băieșu *Preșul*, mînia personajului comic e stîrnită de faptul că cineva își șterge picioarele pe preșul din fața intrării apartamentului său. (Ca în *Vadra răpîtă* a lui Tassoni, unde războiul era provocat de răpirea unei găleți de lemn).

Criticabilă în ce privește structura (poate pentru menținerea interesului spectatorului, autorul a intervenit peste subiectul principal al piesei cu un subiect secundar), deseori minată de replici comice de un gust indoielnic, farsa lui Băieșu e tipică pentru ceea ce înțelegem prin comicul burlesc: a) Personajele foarte caricat amintesc în parte de măștile *commedie dell'arte*. Întreaga lor agresivitate și „magnificiență“ se stinge în fugi lașe: retrageri fizice pripite din fața celor pe care îi amenințaseră cu câteva clipe mai devreme sau fugă morală de răspundere. b) Farsa lui Băieșu nu e lipsită de agresivitate; satira are și aici un loc deosebit de important, zeflemisindu-se unele moravuri. În speță sînt ridicularizați „oficialii“ care închipuie, oriunde și oricum, *mica instituție* (vicepreșe-

*) Vezi partea I. *Farsa satirică și farsa cîntică*, în *Teatrul* nr. 4, 1974.

dintele comitetului de bloc — femeia de servici) și *falsa instituție* (avocatul pensionar oficiind în același timp un divorț și o căsătorie).

Se insistă însă mai mult pe nerozia solemnă a personajelor și pe înclinarea stupidă a lor către locurile comune și automatismele de limbaj rostite cu aplomb:

AVOCATUL: *Desigur, domnule Pamfil. Din moment ce sînt eu de față, legea te va ocroti ca propria dumitale mamă.*

PAMFIL (jalnic): *Sînt orfan.*

AVOCATUL: *De-acum nu mai ești. Legea te va lua la piept și te va legăna cu dragostea și înțelegerea ei...*

sau :

PAMFIL: *Tovarășă Filofteia, te rog, în numele comitetului de bloc, să fii demnă. Te înțeleg, ești mamă, sînteți din aceeași carne, aveți un sînge comun...*

Limbajul e compozit, caracteristic pitorescului ridicol. Aceasta se datorează faptului că stridențele de limbaj provin nu atît din inadecvarea gîndului la rostire, cît mai ales implantării unor termeni oficiali în limbajul frust familiar. Efectul e hilar și exprimă discrepanța dintre esența străină care e funcția socială (toate personajele comice din farsa lui Băieșu se simt reprezentante ale unor instituții — vor să fie „oficiali”) și ceea ce sînt în fapt — niște deșeuri sociale.

FILOFTEIA: (...) *Să-l notăm și pe tov. Gigel. „Lovit și bruscat în contradictor soția, mamă de copilași blonzi”. (Indignată). Nenorocitul! Să-și lovească soția! Altfel n-o scoate din „pușor” și „scumpițo” (...) (Continuă treaba, cîntînd. După cîteva minute își aduce aminte de ceva și ciocănește la o fereastră.) Anuț! Anișoara! Ani! Scoală, mamă, că se făcu tardiv.*

În genere, pentru farsa burlescă e de observat că limbajul replicilor este un amestec de registre grave și registre comice — anti-eroul, imitînd eroul, încearcă atitudinile și limbajul acestuia, compromițînd prin substituire această esență și asigurînd, astfel, ridicolul atît al acțiunii cît și al caracterului; (e cunoscut limbajul sentențios ridicol al personajelor lui Caragiale).

Farsa enormă prezintă o situație comică împinsă pînă la ultimele ei consecințe datorită unor deducții ce țin de logica absurdului. Această trecere către absurd a situației comice face ca în farsa enormă să nu se mai țină seama de timp și de loc (proiecție supraprealistă enunțată de Appollinaire). Sîn-

tem, așadar, împinși într-un supraprealism al comicalui.

În comicul enorm discrepanța existentă în firea personajului este radicală, într-atît, încît acesta contrastează în mod absurd cu el însuși. Să ne imaginăm în plan moral, o femeie bătrînă cochetînd cu răsfățuri de adolescentă și vom încerca sentimentul enormului. Într-un anumit sens, comicul enorm înfățișează monstruosul nepericulos, anomalia neproliferantă. Aceasta se realizează printr-un act de metamorfozare, a personajului, urmare deliberată a autorului) a unei atitudini mistificateoare. Mihai Neagu Basarab imaginează, în piesa *După meci* o echipă de fotbal, campioană, compusă din profesori universitari docti și pedanți. Iosif Naghiu, în *Centrala telefonică*, investeste un meschin cuplu matrimonial cu sarcina mareață de a perpetua în cosmos specia umană. Reacțiile personajelor țin de enorm, autorul procedînd la altoirea aspirațiilor magnifice pe realități submediocre. Enormul mai apare, deci, și în condițiile în care fabulosul, mitologicul sau cosmicul pătrund în contingent și stîrnesc reacții meschine; mareația unui eveniment poate astfel genera acte de participare derizorii, expresii ale unor inadecvări sufletești funciare.

Ion Băieșu scrie o logologie enormă (*Cine sapă groapa altuia*) în care situația comică se datorează înțelegerii proverbelor doar în sens strict operatoriu (mod pozitivist de a înțelege limbajul); sensul eidetic — semnificația adică — îlcul fur adine — fiindu-le refuzat. Astfel dramaturgul imaginează doi gropari care, pentru a nu cădea victime proverbului *Cine sapă groapa altuia cade singur în ea*, sapă gropi fără vreun scop precizat. „gropi în sine” — ceva în genul „artei pentru artă”. (Critică antipozitivă sau joc pur și simplu?).

Revenind la personajele farsei enorme, acestea, în plan psihologic, sînt invertite (cum ar putea contrasta cu ele însele!). Astfel pe Popescu — rezerva echipei de fotbal „Antinomiile lui Kant” — din piesa citată a lui M. N. Basarab, suferința morală că l-a înșelat soția îl face să exulte de bucurie, aceasta pentru că — motivează el — numai suferința îi dă certitudinea că trăiește (!)

În plan logic, personajele, dacă nu uluiesc cu paradoxe, sînt cu necesitate inepte, refuzate adică bunii superioare a semnificațiilor. După cum se știe, ineptul nu enunță niciodată necesarul ci numai contingentul și imposibilul, iar acestea, în urma unui proces mental foarte formalizat. Groparul I din piesa lui Ion Băieșu monologhează astfel: „(...) *Cu alte cuvinte, ne putem permite întrebarea: Omul face locul, sau locul face omul? Răspunsul e delicat și cu dublu aspect. Un loc blind și însoțit creează un om blind și însoțit. Un loc aspru și violent creează un om aspru și violent care nu cunoaște dușoia și încrederea în femeie. Și invers: un om frumos și delicat, face locul din jurul său frumos și delicat, natura îl urmează ca un cîine credincios. De aici, diferența aceea bizară și insesizabilă dintre popoare și rase. Adică*

Polul Nord în crevază omul care îi trebuie — și invers, în așa fel încât este greu de spus dacă Polul Nord a creat eschimosul sau eschimosul a creat Polul Nord. În fine, problema e așa de complexă că numai simpla ei enunțare te face să transpiri".

Deseri, în farsa enormă, construcția însăși e voit împinsă în incoerent și ilogic. Astfel, în *Centrala telefonică* a lui Iosif Naghiu personajele sfîrșesc prin a alerga bezmetice după un pășanjen care le polarizează atenția pînă la obsesie.

III. Farsa grotescă și Farsa tragică

Dacă farsa satirică, farsa cinică și farsa burlescă privesc cu precădere lumea reală, concret istorică, fiind expresii ale conștiinței de sine a acesteia, farsa grotescă și farsa tragică privesc cu deosebire omul în genere, adică dincolo de determinări istorice precizate. De aceea, în aceste tipuri de farsă, se preferă mai ales simbolul și alegoria cu funcții avertizatoare și trezitoare la conștiința măsurii și echilibrului. „Somnul rațiunii naște monștri” — cunoscuta expresie care explicităză *Capriciile* lui Goya — este principiul de constituire și avertismentul esențial al acestor tipuri de farsă. Sînt sondate cu preferință lumea alienărilor și a coșmarului, o lume a anormalului și a violenței (în farsa grotescă), o lume a neputinței și rătăcirii de sine (în farsa tragică). Să ne înțelegem, e vorba de lumi imaginare, adică, „dincolo de orice timp și loc” — principiu cerut și de farsa enormă — fără să se cadă însă în suprarealism. Aceasta, pentru că absurdul este transferat din subiectiv în lumea obiectivă, prin acest transfer urmărindu-se, deliberat, crearea sentimentului zădărniceii și al fatalității. Nu trebuie să înțelegem de aici că farsa grotescă sau farsa tragică sînt produse ale unei concepții existențialiste, deoarece ele nu-și depășesc statutul critic și demistificator de farsă și vizează, fie posibila autoînșelare și rătăcire a individului (ca în farsa tragică) fie, în cazul unei obiectivări reale a absurdului (ca în farsa grotescă), neputința individului izolat, însingurat, de a anula absurdul, el însuși făcîndu-se vinovat de pierderea semnificațiilor lumii concrete, deci, vinovat de inacțiune.

Ambele tipuri de farsă sînt de fapt variante, lipsite de eroic, ale tragediei. Comicul și rizibilul sînt slab reprezentate, înecate de acel sentiment al vidului, datorat în parte rarefierii psihologiilor personajelor, dar mai ales, ca în farsa grotescă, înfringerii eironului, de către societatea agresivă a alazonului.

Grotescul este un precipitat estetic al ironiei prin care se relevă perplexitatea umanului într-un univers alienat. Rațiunea este dar paralizată, iar fantezia, surescitată. Emoția specifică grotescului va fi deci compusă din teroare, neputință și curiozitate.

Absurdul, adică afirmarea existenței unei imposibilități — atît de specific farsei enorme — este rizibil în planul ideilor și resimțit subiectiv. Dacă ar fi mutat în realitatea fenomenală ar naște tragicul sau grotescul. De aceea, farsa enormă satisface estetic cu precădere în planul inteligenței. Din această cauză ea este cea mai aproape de joc fiind sedusă de comicul fără finalitate etică, deci cel mai mult în primejdie de a fi facilă.

Analizînd conceptul grotescului în artele plastice, John Ruskin spunea: „Lucrurile care constituie subiectul principal al spaimii omenesti sînt de două feluri: cele care au puterea Morții și acelea care sînt de natura Păcatului”. Grotescul ar înfățișa deci o lume viciată pînă la paroxism și condamnată inevitabil pieirii, o lume în care omul singur (ens) cade victimă societății alienate a farsei, astfel încît, în accepție ontologică, el (grotescul) prezintă o natură duală — este totodată terifiant și simbolic. De aceea, farsa grotescă practică aiurea ca un „teatru al agresivității” oscilează între un neoexpresionism de factură simbolistă și un realism frizînd trivialitatea, nu lipsit deseori de violente irumpții de sadism. În formele sale mai nerealizate, personajele sînt maniaci incurabili, atinși de aripa nebuniei și se preferă, în replică, gluma instantanee (aparent dicteu automat) și grosolană. La noi, în formele sale neo-expresioniste, o întîlnim în incontestabile realizări dramaturgice ale lui Dumitru Radu Popescu.

De ce triumfă societatea dominată de umori asupra eironului în farsele de natură grotescă ale lui D. R. Popescu nu spune însuși autorul, în postfața acelei farse a împosturii care este *Cezar, măscăriciul piratilor*. „Cezar dorește atît de multe încît devine un ins abstract, care nu poate să existe cu adevărat. E un soclu ce poate suporta orice statuie (...) Nu Cezar, deci, a creat „epoca” ce-l consemnează (și pe care el o consemnează) ci istoria a avut nevoie de un ins care să poarte numele acelei epoci”.

În fapt, eironul, definindu-se în principii din ce în ce mai abstracte, pierde lumea concretă uitînd un lucru esențial și anume că el e numai purtător de principii nu creator al lor, purtător, deci, al unor legi care-l transcend (legile istoriei), acestea putînd fi suportate de orice individ. Cezar, în acest sens, poate să fi fost într-adevăr doar măscărici, dar un măscărici al istoriei, el convertire a eironului în alazon? Oricum, condițiile istorice obiective marchează întreaga existență a factorilor subiectivi, într-atît, încît aceștia devin semne ale epocii. Privită în aceste dimensiuni personalitatea este iluzorie, și de aici orbirea, *hybrisul* ezaric.

deci tragicul. Pe de altă parte, aceste legi fiind cunoscute și tiparul eroului fiind dat, se naște cu necesitate impostura, de aici spectacolul grotesc pe care-l dau „piraiții” încercând să se substituie cezaruului.

În *Luminile paradisului*, farsă care vizează în plan etic, ideologia fascistă, sînt vehiculate patru simboluri, dar și patru ipostaze posibile ale condiției umane. Astfel: *Stih* (de la stihial, stihinic?) simbolizează puterea coercitivă, dar și vitalismul haotic al naturii cu funcții reduse la împliniri biologice: *Rop*, omul de știință asocial și iresponsabil, robii calculelor, profet al purificării prin foc, vîșind vidarea omului, de ceea ce este în el natură; *Insul*, în care mai descifrăm eironul, însă fără robustețea morală pe care i-am întilnit-o în farsa satirică, fiindcă teroarea și iminența morții îl conduc la renunțări și compromisuri, pînă la totala soluție a personalității; în sfîrșit, *Femeia goală* (sau care se dezgolește în scenă), „singurul pămînt care dă certitudine” — scrie autorul — într-un univers alienat, în care coșmarescul se împletește cu demonic. Toți trei vor cădea victime lui *Stih* — căpăun nesățios, imagine, credem, grotesc modernă a lui Cronos.

Ceea ce pierde eironul în farsele lui D.R. Popescu este realul concret, pentru principii (abstracte prin natura lor); astfel cade victimă forțelor, de data aceasta agresive și anti-umane ale alazonului. Individul nu este el însuși în principiile la care aderă și despre care crede că-i ordonează existența, dar nu e nici o entitate biologică de sine stătătoare — ar fi un fir de nisip rătăcit pe plajele vieții. El este *el însuși* numai dincolo de el, participînd la realul concret — în cazul farsei lui D. R. Popescu — la ceea ce îi este completare (sau complementar), femeia; el este *el însuși*, deci, numai ca unitate biologică — familia. Această unitate biologică trebuie apărută împotriva tuturor forțelor destructive, născute din social ca dintr-un organism uriaș, bolnav, fie prin înstrăinare de biologic (purism: *Rop*) fie prin însingurare în biologic (animalism: *Stih*).

Farsa tragică e o variantă a farsei grotesci tocmai prin faptul că ambele sînt parodii ironice ale situației tragice. Întîlnim aici drama individului desprins de social, însingurarea și adîncirea sa în biologic pînă la pierderea sinelui, precum și iminența morții sale, nu atît fizice cît spirituale, simțită dar ca neant, deci nu venind din afară (ca în farsa grotescă), ci dinăuntrul firii scîndate irevocabil a personajului. Acesta ilustrează prin zbaterele sale dramatice dar sterile, acel cunoscut dieton „homo unus — homo nullus”.

Se cultivă cu predilecție incomunicabilul (mergîndu-se pînă la dezarticularea și anularea limbajului — ca în piesele lui Eugen

Ionescu) sau inactivitatea — deseori redată printr-o agitație lipsită de sens. (Orice acțiune umană poartă în sine propria-i finalitate, iar aceasta nu poate apărea decît în cadrul social — care face, deci, în ultimă instanță posibilă acțiunea).

Personajul central al acestui tip de farsă aparține grupului alazonului; el se face vinovat de orbire față de valorile esențiale ale umanității. Condiția lui este dar tragică, lipsită însă de eroie pentru că el nu-și asumă și nici nu ispășește o vină socială (prometeism) și nici nu se chinuie participînd — și cîzînd el însuși victimă — la o justiție transcendentă sau immanentă (pandemonism; vezi *Orestia* lui Eschil sau *Hamlet*); ci, refuzînd societatea, el va căuta steril un reazem în sine. Un mizantrop sau un revoltat absurd? Oricum, conștiința lui se compune între lumea pe care o refuză și neantul care îl absoarbe și-l înspăimîntă (deseori reprezentat ca o proliferare a materiei), iar absurdul comportamentului său măsoară distanța ce-l desparte de realitatea obiectivă.

Piesa lui Marin Sorescu *Iona* — replică modernă a mitului biblic — este o expresie artistică pleneră a tipului de farsă tragică. Proorocul Iona se retrage din fața Cuvîntului și piere înghițit de un chit uriaș. Iona al lui Marin Sorescu se retrage din lume, care-l limitează, pentru a porni într-o sterilă aventură de căutare a sinelui liber de orice determinare.

„ — *Un sfert din viață îl pierdem făcînd legături. Tot felul de legături între idei, între lucruri și praș. Totul curge așa de repede, și noi tot mai facem legături între subiect și predicat. Trebuie să-i dăm drumul vieții așa cum ne vine exact, să nu mai încercăm să facem legături care ne țin. De cînd spun cuvînte fără șir, simt că-mi recuperez anii frumoși din viață”.*

Tocmai această confuzie pe care Iona o face între libertate (care e întotdeauna cunoașterea limitelor) și nedeterminare, ca trăire heraclitică — îl înstrăinează de lume pînă la spaimă. Lucrurile i se pare, că-l privesc cu ochi dușmănoși, de pești rapaci. În el însuși e absorbit (act ireversibil) de gol; pustiul sufletesc proliferază în burți uriașe de pește. Între sine și lume, între un viitor necunoscut și un trecut golit de amintiri, Iona nu se mai poate regăsi. Neant, izvorînd dintr-un suflet bolnav de absolut, cere extincția totală. Sinuciderea dar, va fi unicul gest de salvare pentru el, moartea singură împiedînd contradicția.

Farsă tragică realizează și Paul Cornel Chițic în *Mă întreb dar cine-mi răspunde?* (revista Argeș 1970). Personajul său, mărginit la lumea propriilor ficțiuni, se revoltă absurd împotriva tuturor și nimănui. O revoltă sterilă, țesută din amnezie și demență, orgoliu exercitat în gol și neputință de a discerne între necesar și contingent (categoriile corespondente personajelor simbolice din piesă, Legea — Omul legii). El va eșua

pe o grămadă de gunoi — vechi simbol al dezintegrării — trăind un proces ireversibil de animalizare.

Începem despre farsa tragică stabilind două trăsături diferențitoare de nuanță între aceasta și tragedie.

Tragedia stârnește după cum se știe, mila și groaza atenuate de acel sentiment al măreției, aură a eroului tragic. Farsa tragică transmite disperare și amară dezaprobare. Atât spaima cât și disperarea sînt provocate de suferința omului, trăire comună persoanelor celor două specii dramatice. Dar dacă în tragedie, suferința este înălțată pe culmile etice ale marelui înfrînt, devenind astfel consolatoare, în farsa tragică suferința este a celui care nu afirmă nici o valoare, o suferință deci, fără finalitate etică.

O altă diferență între tragedie și farsa tragică ne pare a fi și faptul că prima porcede din vină (deci greșală în ordinea morală) — condiție a eroului tragic pe care acesta o ispășește prin moarte — pe cînd cea de a doua se naște din eroare (înțeleasă deci în plan logic) astfel că actul ispășirii nu este susținut etic — ireversibilul drum către moarte însoțit de suferință există, dar consecințele logice nefaste ne exteriorizează dramei individuale, ea fiind percepută mai de grabă rațional decît pasional.

Nu găsim necesar să vorbim aici despre eteronomia conceptelor, totuși trebuie să amintim că satiricul, cinicul, burlescul, enormul, grotescul și tragicul sînt deopotrivă categorii estetice, exprimînd deci atitudini etice prin care se modelează materialul de creație, dar pe care le întîlnim și în lumea fenomenală. Mai mult, nu le întîlnim niciodată separat, altfel spus, Aurel Baranga nu scrie numai farsă satirică, iar D.R. Popescu numai farsă grotescă, ele distingîndu-se doar ca note dominante în operă. Sînt zone ale comicului privit prin prisma ironiei și, totodată, moduri ale acestei atitudini umane intens negatoare. Nu există satiric pur, burlesc pur sau tragic pur etc., zonele se întrepătrund, condiție necesară pentru realizarea operei. Numai procedînd analitic asupra operei le distingem, cu scopuri pe care și le propune oricare analiză spectrală, acela de cunoaștere a etapelor drumului de la fenomen la esență (scop metodologic), dar și de cunoaștere a limitelor între care se situează obiectul, în cazul nostru, *rizibilul*, prin care înțelegem spațiul de evenimente circumscris atitudinii negatoare a risului, de la atitudinea satiric virulentă, prin observația detașat acidă, pînă la risul dureros dezaprobator în fața erorilor și rătăcirilor omului.

Nu tot materialul artistic ne-a stat la dispoziție, un studiu e limitat nu numai obiectiv, dar există și limite subiective. Mărturisim, nu este vorba de o inaderență

a noastră la opera altor autori, ci de neputința subiectivă de a cuprinde un material vast. Grotescul, enormul sau tragicul le întilnim și în scenetele lui D. Solomon, satiricul apare și în producțiile dramaturgice ale lui Mirodan, nu mai puțin la alți autori ca Gh. Vlad sau Paul Everac atunci cînd se lasă sedus de genul comic și în speță de farsă.

Cu limitele inerente, analiza ne îndreptățește, credem, să procedăm la o reconsiderare a farsei, înțelegînd-o în sensuri mai generale, ca formă a *conștiinței defetizante*, cum numea Marx conștiința artistică.

În jocul nesfîrșit al măștilor din viață și teatru numai în farsă masca este fals protectoare. Frumosul aici nu mai are o finalitate etică în sine. E cunoscut de altfel, că farsa în sine nu are valoare estetică deoarece și-ar trăda propria ei esență, farsa fiind însăși acțiunea prin care masca este sfîșiată pentru a arăta fața respingătoare a adevărului, și numai fața lui respingătoare deoarece farsa izvorăște dintr-un ethos al nu-ului, al împotrivrării.

Farsa este, incontestabil, expresie a unei atitudini negatoare, dar nu negativiste. Se neagă automatismul, mecanicul, perimatul, arbitrarul și absurdul pentru a se afirma viul, spontanul, noul, logicul, și umanul.

Farsa este un produs al inteligenței — ce altă facultate psihică ar putea produce și ar putea gusta situația comică? Latura absurdă a lumii se surprinde inteligibil, și nu afectiv.

A înțelege este un mod al lui „a face“, rolul farsei va fi deci, acela de a transforma. Înțelegînd și descoperind latura absurdă a lumii ea invită la transformarea acesteia conform normelor morale celor mai exigente, care pot acorda integritate umanului. În consecință este constructivă. Orice act de construcție este doar la rădăcina lui un act de împotrivrire față de ceea ce este perimat.

Izvorită dintr-o etică a nu-ului ea nu poate fi decît polemică și opunîndu-se cu necesitate formelor vechi sau arbitrare ale prezentului, ea pregătește cu necesitate formele viitorului.

Toate aceste atribute constituie, la urma urmei, treptele și conținutul calității esențiale a farsei — aceea de a fi formă a conștiinței politice, deoarece dintre toate formele artei moderne, ea participă cel mai activ la acțiunea de defetizare și conlucrează astfel la dinamica socială întretinînd și înlesnind procesul viu, creator al progresului social.

Bogata producție de farsă în literatura noastră se datorează nu numai simțului critic, ochiului treaz la perimat și la arbitrarul social, dar mai ales unei atitudini politice constructive unde prin negarea limitatului și fals integratului, se afirmă cu oportunitate și intransigență revoluționară esența umanului și socialului, adică omul integrat și integral.