

Daniela GHEORGHE

## Comedia uitată

După extraordinara explozie a vervei satirice caragialiene, comedia românească intră pentru o vreme într-un con de umbră. Producțiile din jurul anului 1900 par să sugereze că opera marelui dramaturg nu numai că nu a stimulat, ci mai degrabă a inhibat creația comică a generației următoare. Primii ani ai secolului XX nu înseamnă pentru comedia românească un nou început, ci un moment de șovăielnice căutări. Caragiale încheia o epocă și în același timp pune bazele unei tradiții ce avea să fie valorificată nu prin mărunțul epigonism contemporan, ci mult mai târziu, fie prin revigorarea comediei de moravuri în perioada interbelică, fie – ulterior – prin integrarea unor teme și procedee specifice în formule de izbitoare modernitate.

Având până la Caragiale un curs ascendent, comedialografia cunoaște în deceniile imediat următoare o fază de parțială eclipsă. O posibilă explicație rezidă în dinamica internă a dezvoltării genului. După creația de vârf a autorului *Scrisorii pierdute*, artei comice i se deschideau două posibilități: imitarea tiparului caragialian (ceea ce, cu puține și palide excepții, nu se întâmplă) sau căutarea unor formule diferite. Opțiunea majorității comedialografilor pentru această a doua cale (care însă nu a fost găsită cu ușurință) au determinat-o în bună parte caracteristicile istorice și politice ale momentului, noua configurație a societății, noul climat cultural. Toate acestea cereau o remodelare a înșeși concepției pe care se întemeiasă, până atunci, evoluția comediei. Într-adevăr, mai toate producțiile de gen din secolul al XIX-lea, indiferent de valoarea lor artistică, aveau o notă distinctivă lesne recognoscibilă: raportarea (uneori punctuală) la contemporaneitate. Procesul modernizării și al introducerii civilizației apusene, cu tot ce a însemnat el în planul politicului, al socialului, al economicului, al moravurilor, al educației etc., a constituit tema predilectă a comediei românești timp de peste cinci decenii, de la Costache Faccă până la Alecsandri și Caragiale. Iată însă că, spre sfârșitul veacului, societatea încetează să mai fie, sub aceste aspecte, o sursă de comic. Caracterul de noutate al apropierei noastre de Occident se estompase; funcționarea sistemului constituțional, discursul politic, alegerile, lectura jurnalelor, activitățile mondene, rafinarea stilului de viață, asimilarea neologismelor ș.a.m.d. începuseră să se integreze firesc în obiceiurile și mentalitățile autohtone. Se producea treptat o decantare a valorilor, iar excesele ilare care însoțiseră fenomenul europenizării sunt eliminate sau devin mai puțin frapante. La 1900, procesul spectaculoaselor metamorfoze suferite de societatea românească era, măcar în latura lui exterioară de creare a cadrului, încheiat. Această normalizare echivalează însă, din altă perspectivă, cu *banalizarea*; evoluțiile de pe scena vieții publice nu mai pot stârni, în rândul spectatorilor, interesul acut de odinioară. De asemenea, nu mai poate reține atenția acel tip de personaj construit ca exponent al unui grup, al unei tendințe, al unei mode. Matei Millo, de pildă, eșuează prin 1892–1893 în încercarea lui de a o aduce pe Chirița în contemporaneitate: *Cucoana Chirița la carantină în vagoanele de la Vârciorova* este o înșăilare vodevilistică fără nerv, artificială, în care electrizanta eroină, cândva simbol comic al emancipării și “europenizării”, devine o figură anacronică și ștearsă. Caragiale însuși, care plănua reluarea personajelor din *O noapte furtunoasă* într-o altă piesă (*Titică, Sotirescu et Comp.*), își abandonează proiectul; avertizat de instinctul lui sigur, scriitorul se teme poate că noua comedie, cu personajele ei transpuse în alt timp și pe altă treaptă a scării sociale, nu va mai avea impactul și relevanța *Noapții furtunoase* – strălucit tablou al micii-burghezii de la 1879, fascinate de liberalism, ocupându-și locul în statul modern cu entuziasm, dar și cu comică ignoranță.

Involuția spiritului satiric la cumpăna dintre secole nu se explică deci. În opinia noastră, doar prin absența unor autori cu bun condei pentru teatru (fiindcă în alte genuri se vor afirma destui), ci și prin faptul că aspectele rizibile generate de schimbările majore ale perioadei anterioare își pierd din pregnanță. În acest context, era clar că arta comică trebuia să-și găsească alte ținte, să-și revizuiască mijloacele, să atingă alte coarde pentru a capta atenția publicului. Acest proces de lărgire a claviaturii comicului se desfășoară relativ lent, de la finele veacului până în anii primului război mondial. Ca atare, nu putem vorbi acum de direcții bine conturate, ci de tatonări care în puține cazuri s-au soldat cu rezultate notabile. Astfel, în *Romeo și Julieta la Mizil* (1907), G. Ranetti încearcă o resuscitare a satirei politice și de moravuri, dar arsenalul comic este modest; piesa trimite cu gândul la vovevilurile din anii 1850–1870, fără a avea însă naiva prospețime a aceloră. Petre Locusteanu realizează cu mai mult succes schița vieții citadine în farsa *Nevasta lui Cerceluș* (1910) și în sprintara comedie bulevardieră *Funcționarul de la Domenii* (1911). Lunga și insipida comedie de moravuri *În lumea de azi* (1906) a Zoei Verzea investighează raporturile dintre moșieri, țărani și afaceriștii evrei într-o manieră tendențioasă, de nuanță sămănătoristă.

Aceste câteva tentative, chiar dacă de calbru diferit, indică limpede slăbirea filonului realist-satiric în teatrul epocii. Comedia nu mai putea fi, ca la predecesori, o cronică umoristică a timpurilor, o imagine în oglindă a societății românești, din unghiul satirei. În schimb, se prefiguraseră deja, încă înainte de 1900, tendințe care, sub o formă sau alta, vor lua amploare în comedia interbelică. Este vorba de *deplasarea interesului de la politic și social, de la viața publică în genere, către ființa umană cu sentimentele și gândurile ei intime, cu caracterul și temperamentul ei, cu peripețiile vieții ei particulare*. D. Ollănescu-Ascanio tratează cu un lirism grațios și facil tema neînțelegerilor conjugale (*Fanny*, 1885; *Primul bal*, 1899), care la alt autor, G. Ursachy, devine obiectul unei comedii de intrigă, bucurându-se de succes la vremea ei (*O căsnicie*, 1899). Neobositul animator Iosif Vulcan surprinde în *Soare cu ploaie* (1898), cu un umor stângaci, cadrul încurcăturilor amoroase și al negocierilor prenuptiale în care se angrenează un grup de vilegiaturişti, iar în *Gărgăunii dragostei* (1899) descrie excentricitățile unei fete aflate la vârsta măritişului.

După 1900, investigația psihologică a eroului comic capătă, comparativ, mai multă coerență și consistență, după cum și piesele de gen îmbracă forme substanțial mai variate. Poeții Dimitrie Anghel și Șt.O. Iosif explorează meandrele iubirii juvenile într-o înaripată comedie în versuri, de inspirație rostandiană (*Cometa*, 1908). Cu *Hagi Tudose* (1913), Barbu Ștefănescu Delavrancea, reînviind vechea figură a avarului, ne dă prima comedie de caractere din literatura națională; trebuie subliniat însă că în această piesă (un semieșec dacă o raportăm la dramele istorice ale autorului), avem de-a face mai puțin cu studiul în manieră clasică al unui caracter, cât cu studiul în manieră naturalistă al unui caz patologic. Caton Theodorian analizează și el, în *Bujorestii* (1915), monomania protagonistului, a cărui ambiție de a-și perpetua, prin orice mijloace, numele și linia de sânge stă la baza conflictului; dincolo de aceasta, autorul zugrăvește amplul tablou al relațiilor afective dintr-o familie boierească, introducând și tipul personajului timid, dar cuceritor prin candoare și generozitate, care îl anunță pe un Chirică din *Omul cu mârtoaga* sau pe Ion Anapoda al lui G.M. Zamfirescu. În incisiva comedioară într-un act *Ce știa satul* (1912), Valjan imaginează deznodământul unui proces de divorț, în care soția (păcălitore păcălită) își dezvăluie, fără să vrea, numeroasele amori adulterine. Tema dragostei și/sau a relațiilor matrimoniale o regăsim la Duiliu Zamfirescu, autor cu puțină chemare pentru teatru, dar ale cărui piese frapează pe alocuri prin umorul sofisticat și printr-o notă de stranietate. *Lumină nouă* (1912) este o dramă subintitulată de scriitor "comedie", ca semn al tendinței, deocamdată embrionare, de a șterge granița dintre genuri; aici, preocuparea protagoniștilor pentru adâncurile umbrite ale minții

omenești, concretizată prin experiențe de hipnoză și spiritism, precum și căutarea unui ideal lăuntric, sunt temporar suspendate de o rătăcire sentimentală; comedia *O amică* (1912) tratează subiectul exasperantei plictiseli conjugale, într-un registru anticipând oarecum absurdul, iar în *Voichița* (1915), motivul opoziției dintre afecte și sexualitatea pur fizică este inserat pe fondul unui anost comic de situații. Un dramaturg cu audiență între contemporani a fost A. de Herz, cel care impune, la noi, formula comediei de salon. Dramaturgul portretează în culori pastelate "lumea bună" – cadru ideal pentru tribulații amoroase, pentru avataruri matrimoniale, pentru dileme sufletești. În comediiile *Păianjenul*, *Bunicul* și *Cuceritorul*, vedem domni eleganți și cucoane cochete care își petrec vara în stațiuni maritime sau montane, frecventează cluburi selecte, joacă tenis, dansează, flecăresc și bârfesc cu maliție, se implică în aventuri sentimentale. Este interesant că piesele menționate văd lumina rampei în anii 1913–1914: A. de Herz surprinde imaginea a ceea ce s-a numit "la belle époque" cu scurt timp înainte ca războiul să-i pună capăt. Din păcate, dramaturgul nu și-a depășit condiția de harnic meșteșugar teatral: lungimea obositoare a textelor, amestecul dintre replica scânteietoare și umorul căznit, sentimentalismul pedestru fac să pălească, nu o dată, farmecul vaporos al lumii evocate. După toate aceste încercări mai mult sau mai puțin izbutite, Mihail Sorbul va deschide un drum nou cu comediiile tragice *Patima roșie* (1916) și *Dezertorul* (1917) – amândouă, investigații mai adânci ale firii umane în latura pasionalității dezlănțuite, combinând grotescul cu patetismul într-o bine proporționată arhitectonică dramatică.

Dacă în anii 1890–1915 are loc o reorientare a artei comice, în aceeași perioadă se dezvoltă, nu întâmplător, așa-numita dramă modernă. Ilustrată la rândul ei de autori căzuți în uitare (Ronetti-Roman, Haralamb Lecca, Al.G. Florescu, G. Diamandy, Sofia Nădejde, Polizu-Micșunești, Emil Nicolau ș.a., cărora li se adaugă un Delavrancea, cu *Irinel* și *A doua conștiință*), drama modernă a avut importanța ei în epocă. Este suficient să ne amintim că, în secolul al XIX-lea, prezentul fusese adus pe scenă cu predilecție prin intermediul comediei, în timp ce drama era rezervată evocărilor istorice. Or, acest "teatru serios", răspunzând noilor exigențe, se focalizează asupra problemelor omului contemporan, îndeosebi asupra conflictelor etice și pasionale. În ansamblu, este o dramaturgie marcată de influențe diverse și deloc omogenă valoric. Demn de reținut, în textele mai reprezentative, este accentul pus pe psihologie și pe dezbaterea de idei. Creația lui Ibsen, autor de anvergură continentală, exercită o influență însemnată, vizibilă în surprinderea frământărilor morale, în tipologia unor personaje, în reverberarea conflictelor în conștiință. De asemenea, își fac simțite prezența, uneori în chip apăsător, elemente naturaliste: omul este privit ca rod al eredității și mediului.

Există o certă legătură între dezvoltarea dramei moderne în acești ani și evoluția comediei. Ele se nutresc dintr-un efort similar de a se apropia (în spirit verist) de viața reală, de a studia ființa umană în adevărul ei interior, de a-i dezvălui resorturile morale și afective. Comedia însăși (cu excepții, desigur) capătă tonalități mai grave; ea nu mai stârnește în rândul spectatorilor o ilaritate explozivă, așa cum făceau creațiile lui Alecsandri sau Caragiale. În comediiile lui Duiliu Zamfirescu, A.de Herz, Delavrancea, Caton Theodorian, ritmul acțiunii este lent, iar dialogul încărcat de digresiuni; personajele se justifică, se confesează, discută îndelung despre problemele existenței. Dincolo de peripețiile și situațiile hazlii (de un comic, în genere, atenuat), răsună și note mai serioase, născute din străduința autorilor de a descifra mecanismele vieții sufletești sau de a sublinia un sens moral. Semnificativ este că pătrund acum, în universal dramatic, personaje cu o existență spirituală mai bogată (Amos din *Bujoreștii*, Tofana din *Patima roșie*, doctorul Vera și Sylvia din *Lumină nouă*), personaje înclinate spre fantezie și visare (Mira din *Păianjenul*, Tity din *Cometa*) sau capabile de lucidă introspecție (*Voichița* din comedia omonimă, Bărbatul din *O amică*, Sbilț din *Patima roșie*). La fel,

semnificativă este prezența, în multe comedii, a *raisonneur*-ului, pus să lămurească motivațiile eroilor și rostul evenimentelor. Noua sferă de interes a autorilor explică, între altele, apariția de piese greu catalogabile, în care peste elementul comic se suprapune, uneori covârșitor, elementul de dramă (*Hagi Tudose, Lumină nouă, Patima roșie, Dezertorul*).

Un alt aspect prin care comedia se înrudește cu dramele moderne din epocă îl constituie *analiza omului din perspectivă psihofiziologică*. Sunt aduse în discuție chestiunea eredității, a instinctelor, a sexualității. Trupul uman, până atunci ignorat, capătă o viață proprie. În cheie gravă în dramă sau cu conotații umoristice în comedie, este cercetată influența fiziologicului și/sau a eredității asupra temperamentului și asupra reacțiilor comportamentale. Se fac auzite pe scenă considerații de o naivă îndrăzneală privind sexualitatea (cu o tentă picantă în comedie); personajele sunt condiționate, în unele cazuri, de tare sau neputințe biologice ș.a.m.d. Astfel, pentru doctorul Fingal din *Voichița*, dragostea nu este altceva decât o salutară gimnastică a trupului, din care trebuie eliminate complicațiile sentimentale. Tot aici, eroinei – tână doctoriță Voichița – i se atribuie un defect fizic dizgrațios, fapt care pune în lumină delicata problemă a frustrării amoroase. În *Bujoreștii*, doctorul Scarlat îi cercetează cu comică insistență pe tineri în calitatea lor de...masculi reproducători: unul nu este bun de făcut copii pentru că are "piept de găină", altul pentru că e rahitic, altul pentru că are "o curbătură a șirei spinării". Dar bătrânul Bujorescu susține teoria, mai modernă, potrivit căreia esențial în reproducere este fondul genetic; el se mândrește că poate descoperi, la oameni și animale deopotrivă, "soiul rar", adică genotipul valoros, care se poate ascunde și sub o înfățișare pipernicită. Comedia *Bunicul* a lui A. de Herz este o variațiune pe tema raporturilor dintre vârsta biologică și vârsta sufletească; apar aici bătrânul pe care limitele naturale îl silesc să treacă, nu fără regrete, din postura unui Casanova în aceea de bunic, femeia matură care își alege parteneri tineri pentru a se menține în formă, adolescentul care confundă primele imbolduri erotice cu dragostea. În *Patima roșie*, firea violentă și imprevizibilă a Tofanei, care o împinge în cele din urmă la crimă, este explicată – parțial – printr-o ereditate tulbură. Asemenea exemple nu fac decât să indice pătrunderea în teatru a unei atitudini mai generale, născute dintr-un ansamblu complex de factori: suntem într-o epocă în care evoluția științelor despre om – în care își avea rădăcinile și curentul naturalist – determinase întoarcerea privirii spre corpul omeneș cu funcțiunile lui, luminând zona obscură a condiționării psihicului de către biologic. În orice caz, astfel de preocupări vor dispărea mai târziu din universul comediei. Ele confirmă însă, încă o dată, că, așa cum am menționat, *interesul autorului comic se deplasează în această perioadă de la viața exterioară către viața interioară, de la sfera socialului către sfera individualului, de la cazuri exponențiale către cazuri singulare*.

Dintre comedii scrise după 1890 și pînă în anii primului război mondial, nu se mai joacă astăzi aproape nici una. Unele s-au bucurat de o carieră scenică relativ mai lungă, altele au dispărut din repertoriu la scurtă vreme după premieră. Cu excepția comedii tragice ale lui Mihail Sorbul, încă reprezentabile, restul cu greu ar mai putea găsi rezonanță în sensibilitatea publicului contemporan. Sau, cel puțin, așa stau lucrurile la prima vedere. Destinul scenic al unui text nu este niciodată pe deplin previzibil, el depinzând de fluctuațiile gustului și de inițiativele regizorale. Deși producțiile din perioada 1890–1915 par, din punctul de vedere al oamenilor de teatru, definitiv îngropate, nu este totuși exclus ca vreuna dintre aceste scrieri să devină cândva suportul unei reconstituiri scenice a lumii românești de dinainte de război, cu parfumul ei inconfundabil. Pe de altă parte, opera dramatică nu poate fi judecată numai în funcție de capacitatea supraviețuirii pe scenă. În cazul de față, este mai important, poate, faptul că un număr de autori au încercat formule noi, lărgind viziunea asupra comicului și pregătind astfel terenul pentru bogata și variata literatură de gen a perioadei interbelice.