



Evoluția societății românești de la 1840 la 1990 văzută prin lentila artei comice*

Daniela Gheorghe

În orice artă, în orice timp și în orice loc, între creator și realitate se interpune vastul ecran al structurilor culturale. Funcția lor modelatoare este lesne perceptibilă în textura operei; aceasta nu poate exprima niciodată o viziune nemijlocită asupra lumii. Producător de cultură, artistul este totodată produsul unei culturi de ale cărei tipare nu se poate elibera decât parțial. Cum observa Gaëtan Picon în *L'usage de la lecture*, el își caută vocea proprie în câmpul formelor posibile pe care îl constituie „operele preexistente, starea artei în momentul dat, exigențele specifice genului, presiunea unui public real sau virtual”. Cu alte cuvinte, opera nu se naște din contactul direct al

* Articol publicat în ARTA. *Arte Audiovizuale*. 2007, Institutul patrimoniului cultural. Centrul Studiul Artelor, Academia de Științe a Moldovei [\[preprint\]](#).

individualității creatoare cu lumea, ci dintr-un contact mediat. Între artist și realitate stau grilele culturale, stă limbajul cu posibilitățile și limitele lui, stă istoria însăși a genului.

Nu altul este statutul autorului comic. Comediile poartă pecetea stilistică a timpului în care au apărut, după cum, pe de altă parte, vehiculează adesea motive preluate dintr-o veche tradiție literar-teatrală. Fiecare text ne prilejuiește stabilirea unei filiații, identificarea raporturilor reverențioase sau polemice cu tradiția, a împrumutului, mecanic sau novator, de procedee și tipologii familiare din repertoriul comic. Dincolo de acestea, genul comic se distinge însă printr-o puternică aparență de vecinătate cu viața reală. Comedia este *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* (imitație a vieții, oglindă a obiceiurilor, imagine a adevărului): așa sună lapidara și expresiva definiție pe care o elabora în vechime Cicero. Ecourile ei aveau să se audă peste timp; o reformulează actori, comediografi, esteticieni. La 1609, în *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope de Vega arăta că țelul comediei este „să imite acțiunile oamenilor și să zugrăvească moravurile epocii lor”. Comicul *dell'arte* Niccolo Barbieri, cunoscut sub numele de Beltrame și membru într-o vreme al faimoasei trupe *Gelosì*, scria în al său *Discorso familiare* (1628): „Comedia este o cronică populară, o scriere vorbitoare, o întâmplare înfățișată pe viu; și cum se pot scrie ori înfățișa cronici, fără să spui adevărul?”. În *Critica școlii nevestelor* (1663), Molière făcea o distincție clară între tragedie și comedie, subliniind că prima permite o mai mare libertate în construirea personajului, pe când a doua trebuie să răspundă exigenței severe a veridicității: „Când zugrăvești figuri de eroi, faci ce vrei. Sunt portrete lăsate la cheremul tău, în care nimeni nu caută vreo asemănare. [...] Dar când zugrăvești *oamenii*, trebuie să-i zugrăvești după natură. Ți se cere ca portretele să semene cu modelul lor viu și n-ai făcut nimic dacă nu ți-ai zugrăvit contemporanii în așa fel încât să poată fi recunoscuți”. Acestui precept, devenit de multă vreme loc comun, i se adaugă comentariile esteticienilor moderni. Nicolai Hartmann scria în *Ästhetik* (1953): „comicul este în creația poetică o *formă eminentă de expresie a adevărului vieții*” (*s.n.*); el considera că „nimic nu este mai străin de comic decât conflictul cu adevărul”. În volumul II (1936) al *Esteticii* sale, Tudor Vianu notează: „comicul sau umoristicul stârnesc veselia noastră pentru că denunță *stări reale de lucruri*” (*s.n.*), adăugând că „odată cu comedia se introduce, chiar în epocile clasice, un netăgăduit curent de realism”.

Într-adevăr, dacă lăsăm la o parte comedia romantică și alte câteva specii de graniță, genul comic presupune prin definiție ca publicul să recunoască pe scenă aspecte din lumea în care trăiește, reflectate în registru umoristic. Iată de ce comedia ne permite să întregim imaginea unei societăți din două unghiuri complementare. Mai întâi, ea ne furnizează detalii privind tipurile umane, habitudinile, viața cotidiană, moda, limbajul diverselor categorii sociale etc. În al doilea rând, comedia este un indicator al mentalității publicului; ea ne dezvăluie ce înseamnă, într-o epocă dată, norma și abaterea de la normă, ce anume este acceptat ca valoare și ce anume este ridicol sau blamabil. Sub aceste aspecte, comediografi ca Aristofan și Plaut, Ben Jonson și

Molière, Goldoni și Beaumarchais, Gogol și Caragiale ne-au spus mai multe despre societatea timpului lor decât au făcut-o autorii de drame sau tragedii.

Comedia este un bun auxiliar în cercetarea istorică: un document comparabil cu literatura epistolară, cu memorialistica sau cu proza realistă. Aceasta este premisa de la care am pornit în articolul de față. La baza demersului nostru stă ideea potrivit căreia, dacă arta comică în genere poate fi considerată o anexă a istoriei sociale, acest lucru se verifică cu asupra de măsură în cazul comediei autohtone.

La noi, începuturile artei comice (ca și ale teatrului cult în genere) au coincis cu încheierea națiunii și crearea statului modern. Acest paralelism a avut consecințe foarte importante. El a determinat primele generații de comediografi să-și îndrepte cu precădere atenția asupra modificărilor structurale prin care trecea societatea în secolul al XIX-lea și asupra efectelor acestora pe planul vieții cotidiene. Așa s-a format în comedia românească o viguroasă tradiție realist-satirică, pe care o regăsim valorificată în epocile următoare. Particularitățile dezvoltării ei istorice au făcut din comedie un sensibil seismograf, care a înregistrat, de-a lungul a un veac și jumătate, evoluțiile politice, schimbarea mentalităților, dinamica grupurilor sociale.

Legăturile dintre arta comică și societate sunt frapante în special în secolul al XIX-lea, în perioada marilor schimbări dintre 1840 și 1880. Comedia este acum o cronică umoristică *sui-generis* a unei lumi în prefacere. Autori și public deopotrivă sunt fascinați de fenomenul europeanizării, de introducerea noilor mecanisme politice, de crearea așezămintelor burgheze. „Teatrul” vieții contemporane este suficient de pitoresc și însuflețit pentru a fi transferat *tale quale* pe scenă în dimensiunea lui caricaturală, în timp ce preocuparea pentru calitatea artistică rămâne până la Caragiale pe planul al doilea. Societatea românească de tip semioriental și semifeudal, supusă presiunii unor schimbări majore, oferă comediografilor ținte numeroase. Într-un climat adesea generator de confuzie, sunt incriminate ca ridicole deopotrivă mentalitățile retrograde și cele progresiste, excesele pe care le generează adaptarea la civilizația apuseană, aspirația claselor de jos la un statut social superior, proliferarea formelor fără fond.

Pentru a reda imaginea lumii de dincolo de scenă, autorii optează pentru anumite specii ale genului: pamfletul dramatizat, în care atacul, uneori *ad personam*, se îndreaptă spre zona politicului; cânticelul și sceneta, unde apar tipuri caracteristice epocii și este abordat de regulă un subiect la zi; vodevilul și farsa, în care intriga hazlie se împletește cu trimiteri la actualitate; în sfârșit, comedia de moravuri, menită să surprindă fizionomia morală a unei comunități omenești într-un moment anume al istoriei sale. Specie mai pretențioasă, comedia de moravuri apare abia în jurul lui 1880, o dată cu piesa *O alegere la Senat* (1878) de Iacob Negruzzi și cu teatrul lui Caragiale.

Semnificativă este absența comediei de caractere și a comediei romantice: pe autorii din deceniile cinci-opt (Costache și Iorgu Caragiale, Matei Millo, Costache Bălăcescu, Vasile Alecsandri, cărora li se adaugă mulți comedioграфи de ocazie, ca Gheorghe Asachi, I. Dimitrescu-Movileanu, Costantin Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo, Alexandru Depărățeanu, G. Sion, B.P. Hasdeu etc.) nu-i interesează nici omul generic al clasicismului, nici omul în unicitatea sa. Ei își construiesc personajele ca exponenți ai unei categorii sociale, ai unui grup etnic, ai unei bresle, ai unei orientări politice. Tipurilor tradiționale ale scenariului comic din teatrul european li se substituie sau li se suprapun figurile nou apărute în societatea românească: bonjuristul și tânăra emancipată, prețioasa ridicolă autohtonă, politicianul dedat voluptăților retoricii patriotarde și alegătorul debusolat, ziaristul descurcăreț, funcționarul guvernamental terorizat de rotația cabinetelor, breslașul modest de la cumpăna veacului și burghezul înstărit de la 1880, cămătarul evreu și moșierul ruinat etc.

Comicul izvorât din redarea tabloului social eclipsează comicul de situații, cu toate că ne aflăm în epoca de glorie a vodevilului francez, cu care autorii români erau familiarizați. Majorității acestora li s-a părut însă mai captivant și desigur mai ușor să prindă pulsul vieții contemporane decât să-și perfecționeze tehnica teatrală. Ei nu gândesc textul comic în termeni de artă (întrucât „artă serioasă” însemnau, în epocă, dramele și tragediile istorice), ci mai curând ca instrument de reflectare a unor realități și de modelare a opiniei publice.

În această ordine de idei, este interesantă funcția comicului de limbaj, identică la toți dramaturgii timpului. Până la Caragiale, lipsește înclinația spre acel tip de ludic verbal din care iau naștere calambururi, *mots d'esprit*, fine paradoxuri. Comicul de limbaj are o țintă precisă: el indică statutul personajelor și ne trimite la fenomene specifice epocii. Sunt vizate: stricarea limbii prin grecismele rămase din apusa epocă fanariotă sau prin nou introdusele franțuzisme, latinisme, italianisme; beția de cuvinte – fenomen de altfel previzibil într-o perioadă care deschisese larg porțile exprimării libere și în care creștea apetitul pentru lectură; stilul oratoric furtunos, practicat îndeosebi de liberali; comica discrepanță dintre limba vorbită de cetățenii de rând și limbajul neologistic folosit în presă, în discursuri și în documentele oficiale.

Aluziile neconținute la actualitate fac din producțiile de gen un documentar bogat. Scrise în vâltoarea evenimentelor, sub impresia vie pe care o producea spectacolul unei societăți în schimbare, ele ne frapază astăzi, dincolo de stângăcia lor, prin candoare și prospețime: erau mărturii ale unei lumi ce se trezea la luminile civilizației.

Alecsandri și Caragiale rămân singurii creatori de comedie în deplinul înțeles al cuvântului pe care ni l-a dat secolul al XIX-lea. Primul a avut o înzestrare naturală pentru genul dramatic și un condei alert. Creațiile lui pline de vivacitate acoperă cea mai vastă arie tematică din teatrul vremii. Maladiile regimului regulamentar și poticnelile de început ale celui constituțional, revoluționarismul de fațadă și arivismul politic, extravagantele generației bonjuriste și rezistența

la schimbare a ultra-retrograzilor, disoluția breslelor autohtone, dezvoltarea comerțului, călătoriile și starea drumurilor, extinderea practicilor cămătărești, supradimensionarea aparatului birocratic, modificarea ierarhiilor sociale, viața mondenă din Bucureștiul transformat peste noapte în Parisul României, destrămarea vechilor obiceiuri cu iz oriental, evoluția limbii, feluritele modalități de obținere și cheltuire a banilor, caracteristicile peisajului urban, construirea primelor căi ferate, educația, munca și distracțiile, rafinarea treptată a moravurilor: nimic nu scapă privirii lui Alecsandri, care ne oferă un voluminos caiet de schițe al perioadei 1840-1875. Scriitorul nu-și aprofundează însă subiectele, tratându-le într-o manieră pe cât de sprintară, pe atât de facilă. El ne înfățișează variatele figuri ale epocii mai mult în pitorescul decât în substanțialitatea lor. Specificul unei lumi care se lepăda de anterior și de îșic pentru a îmbrăca haine moderne este surprins de europeanul Alecsandri – vizitator asiduă, încă din tinerețe, al metropolelor occidentale – cu ironie și umor săltăreț; dar arta lui comică nu este dublată de o reflecție mai adâncă. Totuși, potențialul teatral al acestor texte și capacitatea lor de a se adresa publicului contemporan nu trebuie subestimate. Să amintim aici că *Iași în carnaval* a constituit în 1989 suportul unei virulente satire a statului polițienesc (spectacol în regia lui Victor Ioan Frunză), după cum *Chirița* Maiei Morgenstern a surprins mimetismele și invazia formelor fără fond care, *mutatis mutandis*, repetau în anii '90 particularități ale vremii lui Alecsandri.

Caragiale și-a proiectat opera în sfera unei clasicități perene, rămânând însă la fel de apropiat de realitățile punctuale ale timpului ca și predecesorii săi. Puțini spectatori mai știu astăzi că, în *Scrisoarea pierdută*, conflictul dintre gruparea Cațavencu și gruparea Trahanache reda în cheie comică disensiunile, acutizate cu prilejul revizuirii Constituției, dintre liberalii moderați și aripa radicală condusă de C.A. Rosetti. Este curios, dar, la urma urmelor, simptomatic faptul că tocmai capodopera lui Caragiale se raportează în chipul cel mai direct la actualitate; cum observa Ibrăileanu, ea este „o minunată comedie”, dar totodată și „un pamflet de ocazie împotriva evenimentelor la ordinea zilei” (*Spiritul critic în cultura românească*). Totodată, Caragiale a săltat teatrul comic autohton de la vodevil și scenetă la comedia de moravuri sau, altfel zis, de la schița în linii repezi la tabloul realist, dându-ne imaginea emblematică a mediilor citadine românești de la sfârșitul deceniului opt și începutul deceniului nouă. Personajele lui întruchipează memorabil clasa politică în candida ei amoralitate (*O scrisoare pierdută*), burghezia care începe, entuziasmată dar și confuză, să-și ocupe locul ce-i revine în statul modern (*O noapte furtunoasă*), lumea pitorească a mahalalei peste care s-a așternut o spoială de cultură (*Conu Leonida față cu reacțiunea*, *D'ale carnavalului*). Dar arta lui Caragiale este, structuralmente, și altceva: prefigurare a tehnicilor absurdului, dacă o raportăm la istoria dramaturgiei; fixare a conduitelor și a mentalităților autohtone în tipare ce aveau să devină cu timpul un marcator al identității naționale; valorificare de un rafinament nemaiațins a resurselor comice ale limbii române, dacă o privim sub aspectul calității ei literare.

De la primele texte comice reprezentate în deceniile patru-cinci și până la Caragiale, distanța dintre scena teatrului și scena socială este minimă. Ea va crește însă rapid spre sfârșit de veac și la începutul secolului XX, pe măsură ce procesul modernizării și europenizării societății își pierde caracterul de noutate. Într-adevăr, introducerea civilizației apusene cu tot ce a însemnat ea în domeniul politicului, al socialului, al economicului, al vieții publice și particulare fusese pentru o jumătate de veac tema predilectă a comediei românești. Noile structuri ajung însă cu timpul la o pașnică și originală coexistență cu moravurile și mentalitățile autohtone. Pe de altă parte, are loc o decantare a valorilor: excesele care însoțiseră apropierea de Occident, crearea instituțiilor politice, formarea limbii literare moderne etc. sunt eliminate ori măcar își pierd aspectul ridicol izbitor.

În acest context, arta comică se vede lipsită de obiectul satirei. Ea trebuie să-și revizuiască mijloacele, să caute formule noi. Încă înainte de 1900, autori ca Iacob Negruzzi (*Nu te juca cu dracul*), D.C. Ollănescu-Ascanio (cu piesele *Fanny* și *Primul bal*), Iosif Vulcan (*Soare cu ploaie*) își îndreptaseră atenția spre viața privată, încercându-și condeiul în comedia cu tușe sentimentale. Tatonările continuă în primii 15-20 de ani ai secolului XX, dar această perioadă a fost mai curând una de stagnare a comediei românești.

Dacă în lumea antebelică istoria pare să curgă mai lin, dacă putem vorbi (exceptând răscoala țaranilor din 1907) de o anume stabilitate și normalitate a vieții, această stare de lucruri se repercutează și asupra comediei. Asistăm la reorientarea interesului de la politic și social către ființa umană cu sentimentele și gândurile ei intime, cu temperamentul ei, cu peripețiile vieții ei particulare. Delavrancea încearcă în *Hagi Tudose* studiul unui caracter, în manieră naturalistă. Poeții D. Anghel și Șt.O. Iosif explorează psihologia iubirii într-o comedie în versuri de inspirație rostandiană (*Cometa*). Tema dragostei și a relațiilor de familie o regăsim în scrierile de gen ale lui Duiliu Zamfirescu, Valjan, Caton Theodorian. A. de Herz introduce comedia de salon, dându-ne acuirea în tonuri pastelate a lumii mondene și surprinzând *la belle époque* în farmecul ei frivol. În sfârșit, Mihail Sorbul deschide un drum nou cu comedii tragice *Patima roșie* și *Dezertorul* – amândouă, investigații mai adânci ale firii umane în latura pasionalității dezlănțuite.

Există o certă legătură, în acești ani, între comedie și începuturile dramei românești moderne. Ele se nutresc dintr-un efort similar de a studia omul în spirit verist, de a-i dezvălui problemele morale și sufletești. Comedia capătă în genere o tonalitate mai serioasă, ea nemaistârind în rândul publicului o ilaritate explozivă, cum se întâmpla pe vremea lui Millo, Alecsandri și Caragiale. Dincolo de peripețiile hazlii răsună note mai grave, născute din străduința autorilor de a desluși resorturile vieții afective sau de a sublinia un sens etic. Ființa umană este studiată, în dramă și în comedie, din perspectivă psihofiziologică. Sunt aduse în discuție chestiunea eredității, a instinctului, a sexualității; în comedie se fac auzite considerații cu tentă picantă despre amorul fizic; personajele sunt marcate uneori de tare sau neputințe biologice. Astfel, trupul omenesc,

până acum ignorat, capătă o viață proprie. Lucrul este explicabil: evoluția științelor despre om, în care își are rădăcinile curentul naturalist, determinase o întoarcere a privirii către corpul uman cu funcțiunile lui, reliefând condiționarea psihologicului de către biologic. Ulterior, asemenea preocupări vor dispărea din creația de gen; ele atestă însă, o dată în plus, mutarea accentelor din zona socialului în zona individualului, de la cazuri exponențiale către cazuri singulare.

Dacă în multe comedii antebelice societatea este privită printr-o fantă îngustă, fiind adus pe scenă un singur segment al acesteia: *high-life*-ul, situația se va schimba în epoca dintre cele două războaie, când cultura română în ansamblul ei cunoaște o extraordinară efervescentă. De altfel, realitățile politice și sociale însele se schimbă spectaculos. Cu o suprafață și o populație de două ori mai mari, cu provincii între care există mari decalaje economice și culturale, cu o viață politică agitată și tot mai tulbură în deceniul patru, România mare este o lume a contrastelor. Acestei lumi care se resimte de pe urma slăbiciunilor democrației noastre parlamentare, dar în care totuși viața cotidiană se desfășoară relativ pașnic, într-un cadru de libertate și normalitate, acestei lumi în care coexistă satul patriarhal și orașul modern, în care economia capitalistă își croiește drum mai larg, în care vechea ierarhie socială centrată în jurul binomului moșier-țăran se pulverizează, făcând loc unui peisaj variat, acestei lumi, deci, arta comică îi va așeza în față mai multe oglinzi. Producția de gen este acum abundentă și diversă; se scriu comedii de moravuri și comedii boulevardiere, comedii tragice și comedii lirice, piese care împletesc poezia cu elemente de farsă. Dacă nu putem vorbi de o veritabilă înnoire a limbajului, asistăm în schimb la lărgirea claviaturii comice: satirei tăioase i se alătură umorul cu nuanțe sentimentale, ironiei amare sau tonalităților grotești li se alătură lirismul și fantezia.

Să notăm mai întâi că, prin reînnoirea tradiției caragialiene, înflorește comedia satirică. Politicianismul, manevrele electorale, afacerile veroase, traficul de influență, corupția redevin obiectul unei priviri atente. La prima vedere avem de-a face, la Caragiale și la autorii moderni (Liviu Rebreanu, Tudor Mușatescu, Victor Eftimiu, Mihail Sebastian, Alexandru Kirițescu, Valjan, Ion Luca, Mircea Ștefănescu ș.a.), cu surprinderea unor fenomene similare. Interesant este însă că faptele care le ilustrează sunt de cu totul alte proporții. Fără îndoială, autorul *Scrisorii pierdute* aducea pe scenă o lume păcătoasă, dar păcatele ei atârnă puțin în balanță dacă le comparăm cu ce se petrece în universul comediei interbelice. Aici, escrocheriile sunt de mare anvergură, au loc grave abuzuri de autoritate, șantajul se practică sistematic, complicitățile între industriași și politicieni favorizează îmbogățirile rapide, amorurile nelegitime se conjugă cu interese cupide. În pofida similitudinilor, lumea comediei interbelice este totuși alta decât lumea lui Caragiale: personajele ei pot să perpetueze tipologia eroilor caragialieni, dar fondul uman este mai corupt. Luând în considerare aceste indicii, am putea conchide că epoca dintre cele două războaie înregistrează, în raport cu momentul 1880, o sensibilă deteriorare a moravurilor. Sigur că nu se

poate judeca o societate numai după chipul sub care ne-o înfățișează poetul comic; dar, în cazul de față, nu suntem departe de adevăr. Dacă în comediile timpului ne întâlnim cu o elită coruptă de politicieni, industriași, bancheri, aceștia își au corespondentul în viața reală. Într-adevăr, în vâltoarea războiului se plămădise o lume nouă, cu o morală mai laxă și cu o capacitate de orientare mai rapidă. Ies la iveală îmbogățitii de război, categorie puțin cunoscută până atunci în societatea românească. Pe de altă parte, anii în care se pun temeliile României mari aduc schimbări majore în politică și în legislație; or, asemenea momente în istoria unei țări sunt de regulă favorabile pescuitorilor în ape tulburi, care sesizează oportunitățile și profită abil de ele.

Elementul central în jurul căruia se țese intriga în multe din producțiile satirice ale epocii este banul; îmbogățirea pe căi dubioase – temă de altminteri clasică a comediei de moravuri – capătă acum o deosebită amploare, pentru că ne aflăm în epoca acumulărilor masive de capital. La autorii de gen din secolul al XIX-lea apărea mai frecvent tema risipirii averilor decât a consolidării lor: o temă ce sugera declinul clasei boierești. Personajele erau animate de alte mobiluri: să-și facă drum în politică, să fie în pas cu moda, să-și epateze semenii, să călătorească pentru a vedea „minunile civilizației”. În comedia interbelică în schimb, țelul declarat al unui grup numeros de personaje este sporirea averii. Modul în care își ating ele scopul ne spune câte ceva despre natura activităților desfășurate de marea burghezie în epocă. Aceasta caută să prospere mai ales pe seama contractelor avantajoase cu statul, iar de aici rezultă o serie de tranzacții aflate la limita legalității, bazate pe asocierea dintre afaceriști și funcționarii guvernamentali. Aceste complicități, aceste fenomene de corupție sunt surprinse în piese ca *Generația de sacrificiu* de Valjan, *...Escu* și *Al optulea păcat* de Tudor Mușatescu, *Dansul milioanei* de Victor Eftimiu, *Ultima oră* de M. Sebastian ș.a.

Lăsând la o parte comedia în registru pur satiric, imaginea lumii interbelice capătă un contur mult mai substanțial în textele axate pe investigarea raporturilor dintre om și mediul lui, dintre psihologia insului și ierarhizarea valorilor în societate. Dacă personajele din comedia mai veche nu se află niciodată în dezacord psihologic cu lumea în care trăiesc, ci i se adaptează în chip natural, acest raport se schimbă acum, ca urmare directă a stărilor de lucruri contemporane. Constituția din 1923 prefigura o societate liberă și deschisă competiției, care să asigure drepturi și șanse egale tuturor cetățenilor. Crește numărul tinerilor cu studii universitare provenind din medii mărunte; pentru aceștia, munca proprie ar fi trebuit să garanteze ascensiunea socială. Dar între ceea ce este posibil în teorie și ceea ce este realizabil în practică apar mari discrepanțe. Valoarea personală nu asigură totdeauna izbânda în viață, după cum, pe de altă parte, prosperitatea nu se poate clădi doar prin muncă într-o economie încă săracă. Pentru că i se deschide un orizont de posibilități mult mai larg decât înainte, dar pentru că acestea rareori prind viață, omul se simte frustrat. Apare o întreagă literatură având în centru dramele ratării și inadaptrii – fenomene care își vor găsi reflectarea și în comedie.

Raporturile cu societatea capătă un rol determinant în construirea personajului comic. Acesta poate fi un ins adaptat la lumea competițiilor dure și neloiale, un ins cu psihologie de învingător, capabil să pună în mișcare mecanismele obscure ce-i asigură succesul. Dar din această categorie sunt recrutate îndeobște personajele negative. Victorioase după criteriul judecății comune, ele pierd însă în planul valorilor afective și spirituale. Preferința autorilor se îndreaptă spre un alt tip de erou comic; onest și timid, dotat cu mare delicatețe sufletească, acesta pare destinat eșecului și se poate salva doar refugiindu-se în universul său interior. Dar, pentru că ne aflăm pe scena comediei, nu o dată tocmai acest al doilea tip de personaj triumfă, autorul asigurându-i victoria prin vechi mijloace ale artei teatrale: farsa, miracolul, hazardul. Este reluat aici, în variante moderne, basmul Cenușăresei, care funcționează pentru spectatori ca mecanism compensatoriu; ei au satisfacția de a vedea petrecându-se pe scenă ceea ce rareori se întâmplă în realitate: triumful omului umil. Pe această canava se țese acțiunea unor piese ca *Mitică Popescu*, *Omul cu mârțoaga*, *Titanic Vals*, *Ultima oră*, *Idolul și Ion Anapoda*.

Un impact puternic asupra comediei îl exercită, în acești ani, curba stării de spirit a populației. Într-o epocă ce debutase în atmosfera plină de speranțe de după război, vedem cum se instalează treptat oboseala și deziluzia. Nu întâmplător multe producții de gen exprimă, într-un fel sau altul, divorțul dintre aspirații și realitatea socială. Personaje altminteri foarte diferite, ca Domnișoara Nastasia din piesa omonimă a lui G.M. Zamfirescu, protagonistul din *Idolul și Ion Anapoda* a aceluiași, Chirică din *Omul cu mârțoaga* de G. Ciprian, eroii lui M. Sebastian (Ștefan Valeriu din *Jocul de-a vacanța*, Miroiu din *Steaua fără nume*), Mitică al lui Camil Petrescu, Dudu din *Vis de secătură* de Mircea Ștefănescu trăiesc într-o lume de himere și fantezii secrete. Ceea ce le animă în ultimă instanță este dorința de a evada dintr-o realitate de care se simt, sufletește, străini. Inadaptatul din comedie este, de fapt, un visător. Seria acestor piese culminează cu *Capul de rățoi* a lui G. Ciprian, unde, printr-o răsturnare posibilă doar pe scenă, vedem cum viața este modelată după exigențele imaginației. Dar piesa lui Ciprian, o excelentă fantezie comică și rod al spiritului ludic în acțiune, pornește tot de la ideea că realul nu poate satisface năzuințele intime ale ființei umane. Acesta este substratul comediiilor lirice, tragice, amare, care aduc o notă particulară în dramaturgia de gen a vremii.

Varietatea temelor se conjugă, în comediografia perioadei interbelice, cu varietatea mediilor sociale reconstituite pe scenă. Însă, spre deosebire de Caragiale, a cărui viziune asupra lumii fusese intens personală și de maximă luciditate, urmașii săi se lasă adesea pradă unor stereotipuri. Nici acestea nu sunt lipsite de interes, câtă vreme ne arată cum se reflectă în conștiința colectivă un segment sau altul al societății: imagine care nu este neapărat falsă, ci doar incompletă și ușor deformată. De pildă, păturile înstărite ale societății sunt văzute, în genere, ca mediu al conduitelor imorale; aici se încheie tranzacții politico-financiare suspecte sau se petrec aventuri erotice scandaloase. Lumea intelectualilor mărunți (funcționari, profesori) este privită

dintr-o perspectivă lirico-sentimentală, ca spațiu al năzuințelor reprimite. Mahalaua este sordidă și dramatică. Provincia apare, îndeosebi la Victor Ion Popa, într-o lumină blândă și nostalgică: idealizat univers patriarhal, unde se păstrează intacte valorile morale și inocența sufletească. Astfel, dramaturgii schițează peisajul social al epocii într-un registru care variază de la sarcasm la duioșie. Lipsește de pe scenă doar lumea țărănească; acum ca și altădată, aceasta se vădește incompatibilă cu comedia de substanță, putând servi drept cadru doar unor specii minore (snoave dramatizate, farse, feerii).

După viguroasa ei înflorire în perioada interbelică și în anii imediat următori, comedia intră la jumătatea veacului într-un con de umbră. Puterea comunistă nou instalată, acționând în numele unei utopii care și-a trădat repede caracterul profund negativ, își extinde controlul asupra tuturor sferelor vieții sociale. Pentru că un obiectiv prioritar îl reprezintă modelarea conștiințelor, ea instituie cenzura. Este o epocă în care raporturile dintre teatru și autorități sunt puternic tensionate, câtă vreme publicul căuta în sala de spectacol o oază de relativă libertate spirituală – și uneori o găsea. Palid substitut al unei imposibile solidarizări civice, complicitatea scenă-sală a demonstrat măcar că teatrul românesc, asemenea culturii în genere, nu a putut fi niciodată integrat unui model maoist.

Pentru a supraviețui, arta comică (în cazul în care nu se transformă în instrument al propagandei sau nu se limitează la divertismentul inofensiv) trebuie să facă apel la parabolă, la limbajul esopic, la replicile cu dublu sens. Chiar și în aceste împrejurări, producțiile de gen continuă să ne furnizeze indicii asupra epocii, direct sau aluziv. Trecerea de la perioada stalinistă la anii așa-numitului dezgheț ideologic, reînnoștrirea după 1972 a cenzurii (care vâna în ultima perioadă a regimului îndeosebi aluziile la cuplul dictatorial) lasă urme adânci în evoluția comediei. Un interes aparte îl prezintă coexistența în interiorul aceluiași piese a aluziei critice și a concesiei făcute ideologiei oficiale: asemenea comedii ne dezvăluie fizionomia unei lumi supuse unui regim represiv, dar care se luptă să-și păstreze măcar libertatea zeflemelei. Dacă pe scenă se fac auzite deopotrivă clișee pe placul puterii și accente satirice tăioase, acest amestec reflectă în fond starea de spirit a populației; silită la obediență în viața socială, aceasta nu-și precupește în particular sarcasmul la adresa sistemului și a puternicilor zilei.

Deși ostile manifestărilor spiritului critic, autoritățile n-ar fi putut desigur să desființeze comedia ca gen, ci au căutat să o îndrume pe un anumit făgaș. Întâlnirea dintre noua ideologie și dorința firească de a face carieră a unor autori a dat naștere unei specii pe care o vom numi *comedia socialistă*. O întemeiază în deceniul șase Aurel Baranga (cu *Mielul turbat*) și Alexandru Mirodan (cu *Ziarștii*), dar ea va supraviețui până în deceniul nouă, la un dramaturg ca Ion Bucheru, de pildă. Definitiv pentru comedia socialistă este camuflarea unui fenomen care, odată cu instaurarea noului regim, viciase profund viața socială: sciziunea dintre realitate și discursul

asupra realității. Teoretic, contrastul dintre o ideologie triumfalistă și efectele ei dezastruoase ar fi putut deveni pentru autori sursa fundamentală de comic. Or, tocmai această temă trebuia ocolită cu grijă; orice aluzie la prăpastia ce se deschidea între real și imaginea lui prefabricată ar fi adus grave atingeri sistemului însuși. Pentru un regim totalitar, mai periculoasă decât descrierea crizei ce afectează societatea este revelarea dimensiunilor aberante ale minciunii acoperitoare.

În acest context, comedia socialistă se îndreaptă spre ținte minore sau își inventează ținte false. Un număr de procedee ingenioase îi permit dramaturgului să nu incomodeze autoritățile și în același timp să creeze publicului iluzia unei satire acide la adresa realităților contemporane. Astfel, răul este prezentat întotdeauna ca izvorând din om și nu din sistemul politic. Statul și partidul capătă chip paternalist: reprezentanții lor, ipostază modernă a anticului *deus ex machina*, descurcă ițele intrigii și acordă fiecăruia ce i se cuvine; grupul personajelor negative apare ca nesemnificativ social, fiind format de regulă din birocrăți: cei care se interpun între deciziile corecte ale forurilor superioare și masa oamenilor muncii; în sfârșit, ni se sugerează că anomaliile vizate sunt simple accidente petrecute într-o lume capabilă să le corecteze rapid. Sub aparența incisivității critice ni se prezintă de fapt o versiune trucată a realului.

Este interesant că, în timp ce în comedia clasică personajele negative se simt în lume ca la ele acasă, în comedia socialistă trăiesc un sentiment de teamă și culpabilitate, având, fie și difuz, conștiința incompatibilității dintre faptele lor și principiile noii orânduiri. De altfel, societatea nu asistă niciodată pasiv la mașinațiunile acestor profitori: ei sunt demascați și sancționați prin intervenția conjugată a oamenilor de rând, a reprezentanților opiniei publice (gazetarii) și a persoanelor cu funcții de răspundere. Astfel, societății îi este atribuit un grad de sănătate morală pe care suntem departe de a-l găsi în realitate.

Comedia socialistă, debitoare tehnicilor teatrale de verificat succes ale autorilor interbelici, emană o irepresibilă voioșie. Maestrul ei necontestat este Aurel Baranga, ale cărui piese pot fi citite azi ca simplu exercițiu de virtuozitate comică. Ele ne dau imaginea unei lumi tinere și sănătoase, în care elementele nocive sunt înlăturate, iar aspirațiile oamenilor merituosi prind viață. Într-adevăr, dacă în dramaturgia interbelică se contura ideea discrepantei dintre realitate și exigențele spirituale ale omului, în multe piese scrise după 1950 ni se sugerează, dimpotrivă, că asemenea discrepante pot fi – și *sunt* – eliminate în noul regim. Cum vedem în comedia *Siciliana* a lui Baranga, ceea ce dorește omul în forul său intim coincide în mod fericit cu ceea ce așteaptă statul de la el. Rezultă că sistemul dirijist nu numai că nu pune în primejdie, ci favorizează dezvoltarea armonioasă a ființei umane. Pe scurt, comedia socialistă reclădește cu mijloace teatrale universul pe care îl identificăm în discursul puterii: un univers imaginar în care sistemului i se atribuie o dimensiune profund umanistă și justițiară, iar viitorul apare în culori luminoase.

Un fenomen mai important decât apariția comediei socialiste îl reprezintă insinuarea ideologicului în majoritatea producțiilor de gen, indiferent de ambitusul lor critic. Simptomatică este, în această

ordine de idei, atitudinea față de bunurile materiale. Ne aflăm într-o societate cu un nivel de trai relativ scăzut, care nu poate să întrețină nici speranța atingerii unor standarde comparabile cu cele occidentale. Dar asemenea realități nu pot fi recunoscute deschis; mai simplu este să fie incriminată dorința omului de a trăi bine. Ca urmare, se face auzită frecvent pe scenă ideea că acumularea de bunuri este semnul declinului moral, al abandonării idealurilor curate ale tinereții. Această atitudine își găsește ilustrarea la autori diverși, dintre care pe unii cu greu i-am putea bănuși de teză. La Teodor Mazilu, de pildă, dorința de îmbogățire trădează iremediabila ticăloșie a personajelor, după cum, pentru eroii lui Dumitru Solomon, a alege între cinste și prosperitate devine o problemă de conștiință. Dacă mijloacele suspecte de a parveni s-au aflat totdeauna în vizorul satirei, apare acum o notă suplimentară, atestând un rigorism moral contaminat de ideologie: astfel, aspirația spre un standard de viață superior descalifică de la bun început personajul comic. Spectatorului îi este inoculată ideea că onestitatea și bogăția se exclud reciproc *în mod natural*, că doar viața modestă constituie garanția unui fond etic nealterat. Paralel, este pusă în circulație (și preluată de unii comedioграфи) teza decadenței Occidentului: o lume bogată, dar în care frenezia consumului a înlocuit idealul etic și care își trăiește ireversibilul declin. Acestea au fost miturile pe care trebuia să le cultive o societate egalitaristă, în care nebulosul concept al binelui colectiv se substituise ideii de libertate și de prosperitate individuală.

Dacă numeroase elemente trădează, în creația comică, o viziune ideologizată asupra realului, altele atestă efortul de recuperare a spiritului satiric propriu marii comedii. Un număr de autori se distanțează de clișeele comediei socialiste și de tehnica ei teatrală perimată. Astfel, Teodor Mazilu adoptă frecvent interesanta strategie a ignorării sistemului și a realităților cotidiene, cantonându-se în aria investigației morale; scriitorul face o anatomie scilicet a răului etern din om, dincolo de orice condiționări politice, istorice, sociale. La Dumitru Solomon întâlnim intelectualizarea temelor comice, ironia fină, eleganța demonstrației teatrale; el întreprinde o analiză lucidă a statutului intelectualului în epocă, îndeosebi în comedia *Scene din viața unui bădăran*, inteligentă parafrază modernă a *Mizantropului*. Ion Băieșu evocă, în câteva piese, latura balcanică a comunismului românesc, lumea veselă și cârcotașă a periferiei, străină de imperativele politice ale epocii și depozitând încă – pe scenă ca și în viață – spiritul moftangiilor lui Caragiale. Mircea Radu Iacoban aduce o tentă de realism amar, conturând tabloul unei lumi în declin; el se folosește de falsa imagine a romantismului revoluționar și a nobilelor elanuri care ar fi marcat epoca de debut a comunismului pentru a putea să denunțe, prin contrast, impostura și delăsarea ce se fac simțite în deceniile opt și nouă. Tudor Popescu, dramaturg prolific, inegal și autor a nu puține piese teziste, creionează totuși, în comediiile *Concurs de frumusețe* și *Paradis de ocazie*, portretul de un grotesc hiperbolizat al activistului. În fine, în deceniul nouă, Mihai Ispirescu izbutește să dezvăluie, în excelentul său text de debut *Trăsura la scară* (urmat din

nefericire de scrieri de calibru mai modest), caracterul malefic și absurd al sistemului comunist, apelând la o formulă teatrală în care fuzionează umorul atroce, bufoneria și tragicul.

În opera acestor autori refuzul schematismului s-a tradus, între altele, printr-o semnificativă schimbare la nivelul construcției personajelor. Universul comediei socialiste era populat de personaje care reproduceau fidel tipologia prezentă în discursul oficial. Îi întâlneam acolo pe muncitorul onest și inventiv; pe țăran (personaj în genere episodic) ca păstrător al înțelepciunii populare; pe intelectualul entuziast, sprijinitor al regimului, dar și – pentru că această categorie stârnea suspiciuni – pe intelectualul ipocrit și profitor; pe activistul competent, nelipsit de o mică doză de nonconformism destinată să-l facă agreabil spectatorilor. Din rândul altor categorii sunt recrutate personajele negative: birocrațul obtuz, gestionarul delapidator etc. Mecanica împărțire a personajelor în pozitive și negative după criteriul „dosarului de cadre” este însă abandonată destul de repede. Intră în vizorul satirei deținătorii de putere și privilegii. Figura activistului încetează să mai fie idealizată, comediografii incriminând acum tendința de îmburghezire căreia îi cade pradă acesta; de cele mai multe ori, un asemenea personaj simbolizează abandonul utopicelor idealuri comuniste, satira exercitându-se astfel dintr-o perspectivă ce nu venea în contradicție cu propaganda oficială. Funcționăria, care continuă să furnizeze tipul comic al birocrațului, este privită și într-o altă lumină: sunt dezvăluite sărăcirea sufletească și îngustarea orizontului pe care le generează o activitate sterilă, având ca scop camuflarea realității sub paravanul unor statistici fictive (*Stress* de M.R. Iacoban, *Aprilie, dimineața* de Mihai Ispirescu). La Băieșu, lumea afaceriștilor mărunți (gestionari, chelneri, lucrători în cooperatie), fără a fi propriu-zis reabilitată, ni se înfățișează în pitorescul ei, ca rod al unei societăți în degringoladă, în care lucrurile se pun în mișcare prin aranjamente de culise și servicii reciproce.

Un alt aspect îl reprezintă deplasarea interesului de la unele categorii sociale către altele. Întruchipată odinioară de Spiridon Biserică al lui Baranga, figura muncitorului pălește. El încetează să mai fie o apariție emblematică și, așa cum vedem în comedia *Omul din baie* de Mircea Radu Iacoban, ajunge să-și persifleze subtil propria condiție. Personajul principal este, tot mai frecvent, intelectualul. Acesta apare în ipostaza de comentator lucid al lumii în care trăiește, dar pe care nu poate, și nici nu încearcă, să o schimbe. Neputința lui se manifestă (îndeosebi în piesele lui Dumitru Solomon) prin retragerea în sanctuarul culturii; avem de-a face aici, dintr-o perspectivă foarte apropiată de adevărul epocii, cu o formă de protest tacit, născută mai mult din slăbiciune decât din forță. Este demn de menționat faptul că lipsește din aceste scrieri gazetarul, erou favorit al comediei socialiste; absența lui sugerează distrugerea iluziei potrivit căreia presa putea să dezvăluie neregulile prezente în societate.

Libertatea autorului a fost restrânsă dramatic în comunism; totuși, anumite aspecte din societatea românească s-au reflectat în oglinda satirei. Nu toată creația de gen din epocă e grevată de tezism și sărăcie schematică. Unii dramaturgi au găsit, într-un fel sau altul, modalități

de comunicare vie cu publicul, căruia i-au oferit posibilitatea de a recunoaște pe scenă, ridiculizate, anomaliile organismului social, proliferarea compromisurilor, practicile dirijiste, obtuzitatea autorităților. În pofida cenzurii, regimul comunist nu reprezintă totuși, în istoria comediei românești, o perioadă de totală eclipsă.

După revoluția din 1989, genul comic, în accepțiunea lui tradițională, a fost neglijat de noile generații de autori. Anii tranziției nu și-au găsit deocamdată cronicarul satiric, autorii cultivând mai ales un teatru etichetabil ca neoabsurd: e vorba, pe de o parte, de tendința firească de a elimina decalajele dintre teatrul românesc și cel occidental (o atestă, între altele, recuperarea masivă, pe scenă, a lui Matei Vișniec), dar și de încercarea de a capta – într-un mix de violență, derizoriu, parodie, grotesc exacerbat – spiritul unei societăți încă debusolate, încă nevindecate de tarele comunismului.

În încheiere, putem afirma că, de la începuturile ei și până aproape de zilele noastre, arta comică românească s-a aflat adesea în proximitatea scenei sociale. Tradiția satiric-realistă cristalizată în secolul al XIX-lea a avut repercusiuni importante asupra evoluției genului la noi, nu doar prin reînnodarea ei într-o epocă sau alta, ci și într-un sens considerabil mai larg: în speță, ea a canalizat frecvent atenția autorului român, indiferent de formulele de comic pe care le practică acesta, spre stările de lucruri din societate. Puțini au fost la noi dramaturgii de gen care să nu surprindă ceva din mentalitățile și moravurile vremii, să nu ne dea schița unui mediu social, să nu facă aluzie la realitățile politice sau cotidiene. Comedia ca expresie a ludicului exuberant, comedia ca proiecție a visului fantast și a ironiei romantice, comedia ca exercițiu de umor burlesc sau absurd sunt forme cu o prezentă mai palidă în dramaturgia autohtonă. În schimb, lectura textelor de gen furnizează din abundență elemente pentru o istorie paralelă a lumii românești văzute din unghi satiric.