

HENRI BERGSON

# RASUL



EDITURA UNIVERSAL DALSI

Presses universitaires de France 108, Boulevard Saint-Germain, Paris 1972

**HENRI BERGSON**

**RÂSUL**

**Eseu despre semnificația comicului**



Traducere de  
MIOARA DUGNEANU  
EDITURA UNIVERSAL DALSI 1997

# CUPRINS

Notă.....	4
PREFAȚA.....	5
CAPITOLUL ÎNTÂI.....	7
Comicul în general .....	7
CAPITOLUL AL DOILEA.....	73
Comicul de situație și comicul de limbaj.....	73
CAPITOLUL AL TREILEA.....	140
Comicul de caracter .....	140
APENDICE .....	206
ANEXA .....	211

## **Notă:**

*Textele bergsoniene nu au morgan discursului filosofic, autorul preferând o exprimare mai liberă, mai puțin convențională, lucru vizibil la nivel lexical și sintactic, în bună măsură traducerea a respectat această caracteristică.*

*MIOARA DUGNEANU*

## PREFAȚA<sup>1</sup>

Această carte cuprinde trei articole despre *Râs* (sau mai degrabă despre *râsul provocat în mod special de comic*, pe care le-am publicat în *Revue de Paris*<sup>2</sup>. Când le-am reunit în volum ne-am întrebat dacă nu cumva trebuia să examinăm, temeinic, ideile predecesorilor noștri și să întreprindem o critică în regulă a teoriilor asupra râsului. Ni s-a părut însă că expunerea noastră s-ar complica peste măsură și ar rezulta un volum disproporționat față de importanța subiectului tratat. S-ar descoperi, de altfel, că principalele definiții ale comicului au fost discutate de noi explicit sau implicit, deși pe scurt, legat de un exemplu sau altul, ce ilustra vreuna dintre ele. Ne-am limitat așadar la simpla reproducere a articolelor noastre. Am adăugat numai o listă a principalelor lucrări privind comicul, publicate în ultimii treizeci de ani.

---

<sup>1</sup>Reproducem aici prefața celei de-a douăzeci și treia ediții – 1924 (n.a.).

<sup>2</sup>*Revue de Paris* (Revista Parisului), din 1 și 15 februarie, 1 martie 1899.

Alte lucrări au apărut după aceea. Lista pe care o dăm în continuare s-ar putea îmbogăți. Dar nu am adus nicio modificare cărții în sine<sup>3</sup>. Cu siguranță, nu pentru că aceste diverse studii nu ar aduce un plus de claritate în problema râsului. Dar metoda noastră care constă în determinarea *procedelor de producere* a comicului, contrastează cu cea uzuală – și care vizează cuprinderea efectelor comice într-o formulă foarte largă și foarte simplă. Metodele nu se exclud una pe alta; dar tot ceea ce va putea aduce nou cea de a doua, va lăsa intacte rezultatele celei dintâi; iar aceasta este singură, după părerea noastră, care comportă o precizie și o rigoare științifică. Acesta este, de altfel, punctul asupra căruia dorim să se concentreze atenția cititorului în anexa pe care o adăugăm la sfârșitul prezentei ediții.

**HENRI BERGSON**  
*Paris, ianuarie 1924*

---

<sup>3</sup>Am făcut totuși câteva modificări de formă (n.a.).

# CAPITOLUL ÎNTÂI

## Comicul în general.

*Comicul formelor și comicul mișcărilor. Puterea de iradiere a comicului*

Ce înseamnă râsul? În ce constă esența râsului? Ce s-ar putea găsi comun între o grimasă de paiată, un joc de cuvinte, un quiproquo de vodevil și o scenă de comedie subtilă? Ce distilare ne va da esența, întotdeauna aceeași, la care atâtea substanțe diverse îi împrumută sau indiscretul lor miros, sau parfumul lor delicat? Cei mai mari gânditori, de la Aristotel încoace, s-au preocupat de această mică problemă, care întotdeauna se sustrage efortului, alunecă, scapă, reapare, impertinentă provocare aruncată speculației filosofice.

Scuza noastră pentru abordarea acestei probleme este că noi nu vom urmări să închidem fantezia comică într-o definiție. Noi vedem în ea, înainte de toate, ceva viu.' Noi o vom trata, oricât de ușoară ar fi ea, cu respectul

datorat vieții. Ne vom mărgini să o privim crescând și apoi înflorind. De la o formă la alta, prin gradații imperceptibile, va săvârși sub ochii noștri metamorfoze cu adevărat singulare. Nu vom disprețui nimic din ceea ce vom vedea. Poate vom dobândi, astfel, prin acest contact permanent, ceva mai flexibil decât o definiție teoretică, o cunoaștere practică și intimă, ca aceea care se naște dintr-o lungă prietenie. Și poate vom descoperi totodată că, fără să vrem, ne-am ales cu o cunoaștere utilă. Rezonabilă în felul ei, până în Cele mai mari abateri, metodică în nebunia sa, visând, sunt convins, dar evocând în vis viziuni care sunt imediat acceptate și înțelese de o întreagă societate, cum să nu ne lămurească fantezia comică asupra procedeelelor de lucru ale imaginației umane și mai ales ale imaginației sociale, colective, populare? Provenită din viața reală, înrudită cu arta, cum să nu ne împărtășească atunci și părerea ei despre artă și despre viață?

În continuare vom prezenta mai întâi trei observații pe care le-am considerat fundamentale. Ele țin mai puțin de comicul în sine, cât mai ales de locul în care



trebuie să-l căutăm.

## I.

Iată primul punct asupra căruia vă atragem atenția. Nu există comic în afara a ceea ce este cu adevărat *uman*. Un peisaj poate fi frumos, splendid, sublim, ne semnificativ ori urât; nu va fi însă niciodată comic. Se va râde de un animal, dar pentru că va fi surprinsă la el o atitudine sau o expresie umană. Se va râde de o pălărie; dar ceea ce va stârni râsul nu va fi bucata de fetru ori paiele, ci forma pe care oamenii i-au dat-o, capriciul omenesc care a ales modelul. Cum oare un fapt atât de important în simplitatea lui n-a reținut mai mult atenția filosofilor? Mulți dintre ei au definit omul ca „un animal care știe să râdă”. Ar fi putut tot atât de bine să-l definească „un animal care produce râsul”, căci dacă oricare alt animal sau orice obiect neînsuflețit ar ajunge la același rezultat, acest fapt s-ar produce prin asemănarea cu omul, prin specificul pe care i l-a imprimat sau prin utilitatea pe care i-a dat-o.

Să menționăm acum, ca un simptom nu mai puțin demn de remarcat, *insensibilitatea* care însoțește, de obicei, râsul. Se pare că fenomenul comic nu poate

produce răs decât în cazul impactului cu o suprafață sufletească foarte calmă, liniștită. Indiferența este mediul său natural. Râsul nu are un mai mare dușman decât emoția. Nu vreau să spun că nu am putea râde de o persoană care ne inspiră milă, de exemplu, ori chiar afecțiune: dar, în acest caz, pentru câteva clipe ar trebui uitată această afecțiune, ori înăbușită mila. Într-o societate de inteligențe pure, probabil nu s-ar plânge mai mult, dar poate s-ar râde în plus; în timp ce sufletele invariabil sensibile, acordate la unison cu viața, în care orice eveniment se prelungește în ecouri sentimentale, n-ar cunoaște și nici n-ar înțelege râsul. Încercați, un moment, să vă intereseze tot ceea ce se spune și tot ceea ce se face, acționați, în imaginație, cu cei care acționează, simțiți cu cei care simt, în sfârșit, lăsați simpatiei dumneavoastră o mai largă deschidere: ca la o lovitură de baghetă magică, veți vedea că obiectele cele mai ușoare capătă greutate și o colorație severă se așterne peste toate lucrurile. Acum detașați-vă, priviți viața ca un spectator indiferent: multe drame se vor transforma în comedie. Este suficient să ne

astupăm urechile față de sunetele muzicale, într-un salon unde se dansează, pentru ca dansatorii să ni se pară de-a dreptul ridicoli. Oare câte acțiuni omenești ar rezista la o încercare de acest fel? Și nu vom vedea oare multe dintre ele trecând deodată de la grav la comic, dacă le-am izola de muzica sentimentului care le însoțește? Comicul cere deci, pentru a produce întregul său efect, ceva ca o anestezie momentană a inimii. El se adresează inteligenței pure.

Numai că, această inteligență trebuie să rămână în contact cu alte inteligențe. Iată al treilea fapt asupra căruia am dori să atragem atenția. Comicul nu va fi gustat în izolare, în singurătate. Pare că râsul are nevoie de ecou. Ascultați-l bine: nu este un sunet articulat, net, finit; este ceva ce ar vrea să se prelungească repercutându-se din aproape în aproape, ceva care începe printr-o izbucnire pentru a se continua cu rostogoliri, asemeni tunetului în munți. Și totuși această repercusiune nu trebuie să țină la infinit. Ea se poate mișca în interiorul unui cerc oricât se va dori de mare; cercul nu va rămâne însă mai puțin închis din acest

motiv. Râsul nostru este întotdeauna râsul unui grup. Poate că vi s-a întâmplat, într-un vagon sau la o masă într-un hotel, să auziți călători povestind istorii care trebuie că erau comice pentru ei, deoarece izbucneau într-un râs sănătos, din inimă. Ați fi râs și dumneavoastră ca și ei, dacă v-ați fi aflat în societatea lor. Dar nefiind, n-ați avut niciun motiv să râdeți. Un bărbat care a fost întrebat de ce nu plânge la o înmormântare la care toată lumea vărsa lacrimi, a răspuns: «Eu nu sunt rudă.» Ceea ce gândea acest om despre lacrimi, s-ar putea foarte bine spune și despre râs? Oricât de liber se presupune a fi, râsul ascunde o reticență, aș spune o complicitate cu alte persoane, amuzate și ele, reale sau imaginare. De câte ori nu s-a spus că râsul spectatorului la teatru este cu atât mai puternic, mai tare, cu cât sala este mai plină? De câte ori nu s-a remarcat, pe de altă parte, că multe efecte comice referitoare la moravurile, obiceiurile și ideile unei anume societăți sunt intraductibile? Dar să nu înțelegem importanța acestui dublu fapt de a vedea în comic o simplă curiozitate prin care spiritul se amuză și

în râsul însuși un fenomen ciudat, izolat, fără să-l raportăm la restul activității umane. De aici, aceste definiții care tind să facă din comic o relație abstractă, percepută de spirit între idei, «contrast intelectual», «absurditate sensibilă» etc, definiții care, chiar dacă s-ar potrivi, cu adevărat, tuturor formelor de comic, nu ar explica deloc pentru ce comicul ne face să râdem. De unde ar rezulta, într-adevăr, că această relație logică specială, de îndată sesizată, ne contractă, ne dilată, ne agită, în timp ce toate celelalte lasă corpul nostru indiferent? Nu din acest punct de vedere vom aborda noi problema. Pentru a înțelege râsul, trebuie să-l repunem în mediul său natural, care este societatea; trebuie mai ales să determinăm funcția utilă, care este o funcție socială. Aceasta va fi, să o spunem de-acum înainte, ideea directoare a tuturor cercetărilor noastre râsul trebuie să răspundă câtorva cerințe ale vieții în comun. Râsul trebuie să aibă o semnificație socială.

Să observăm momentul în care converg cele trei observații preliminare ale noastre. Comicul se naște, se pare, când oamenii adunați în grup își vor îndrepta

întreaga lor atenție spre unul dintre ei, înăbușindu-și sensibilitatea și exersându-și numai inteligența. Care este acum aspectul particular asupra căruia se va îndrepta atenția lor? La ce va fi folosită aici inteligența? A răspunde la aceste întrebări înseamnă a fi destul de aproape de miezul problemei. Dar sunt absolut necesare câteva exemple.

## II.

Un bărbat care aleargă pe stradă, se împiedică și cade: trecătorii râd. Nu s-ar râde de el, mă gândesc, dacă s-ar putea presupune că, brusc, fantezia l-a îndemnat să se așeze jos, pe caldarâm. Se râde de faptul că a ajuns jos

Involuntar. Deci, nu brusca lui schimbare de atitudine a produs râsul, ci ceea ce a fost involuntar în această schimbare, adică stângăcia. Poate că o piatră se afla în drumul său. El ar fi trebuit să-și modifice poziția corpului ori să ocolească obstacolul. Dar, din lipsă de suplețe, ori fiind distrat, ori dintr-o obstinație a corpului, *ca un efect al rigidității ori din cauza vitezei*, mușchii au continuat să facă aceeași mișcare în timp ce împrejurările impuneau altceva. Iată pentru ce bărbatul a căzut și iată pentru ce trecătorii au râs.

Să vedem acum o persoană care se ocupă de măruntele sale îndeletniciri cu o regularitate matematică. Numai că, obiectele care-o înconjoară au fost truate dintr-o glumă răutăcioasă. Persoană își înmoaie pana în călimară și o scoate plină de noroi;



crede că se așază pe un scaun solid și se trezește întins pe podea, în sfârșit acționează în contrasens ori funcționează în gol, mereu ca efect al vitezei căpătate. Obișnuința îi imprimase un elan. Ar fi trebuit să înceteze mișcarea sau să o devieze. Dar, câtuși de puțin! A continuat mașinal în același fel. Victima unei farse puse la cale este deci într-o situație analogă cu aceea a alergătorului care cade. Este comică din același motiv. Ceea ce este rizibil și într-un caz și în celălalt, este o oarecare rigiditate mecanică tocmai acolo unde te-ai aștepta să găsești suplețea vigilentă și flexibilitatea vie a unei persoane. Între cele două cazuri există această singură diferență că primul se întâmplă din cauza lui însuși, pe când cel de-al doilea a fost obținut artificial. Trecătorul, imediat, nu face decât să *observe*; răutăciosul glumeț *experimentează*.

Totodată, în cele două cazuri, este o circumstanță exterioară care a determinat efectul. Comicul este deci accidental; rămâne, ca să zicem așa, la suprafața persoanei. Cum va pătrunde în interior? Va trebui ca rigiditatea mecanică să nu aibă nevoie, pentru a se

revela, de un obstacol plasat în fața ei de hazardul circumstanțelor sau de maliția unui om. Va trebui să se nască din străfundurile sale, printr-o operație naturală, ocazia reînnoită continuu, de a se manifesta în exterior.

Să ne închipuim o oarecare rigiditate nativă a simțurilor și a inteligenței, care te face să continui să vezi ceea ce nu mai este, să auzi ceva ce nu se aude, să spui ceva ce nu se cade, pe scurt, să te adaptezi la o situație trecută și imaginară, când ar trebui să te modelezi la realitatea prezentă. Comicul se va revela de astă dată chiar în persoană: ea va furniza totul, și materia, și forma, și cauza, și ocazia. Este oare de mirare că *distratul* (căci așa este personajul pe care îl vom descrie) a tentat, în general, verva autorilor de comedie? Când La Bruyere întâlnea acest caracter în calea sa, el înțelegea, analizându-l, că dăduse peste o rețetă pentru fabricarea *en gros* a efectelor comice. Și abuza de ea. El făcu din Menalque cea mai lungă și mai amănunțită din descrierile sale, revenind, insistând, pierzând măsura. Frivolitatea subiectului îl reținea. Cu

distracția,<sup>4</sup> într-adevăr, nu ne aflăm chiar la izvorul comicului, dar suntem cu siguranță într-un anumit curent de fapte și idei, care provine direct de la sursă. Aceasta este una din marile predispoziții naturale ale râsului.

Dar efectul distracției se poate întări la rândul său. Este o lege generală căreia noi i-am găsit o primă aplicare și pe care o vom formula astfel: când un efect comic oarecare derivă dintr-o cauză oarecare, efectul ni se pare cu atât mai comic cu cât judecăm mai natural cauza. Râdem deja de o întâmplare distractivă când ne este prezentată ca un simplu fapt. Mai amuzantă va fi distracția dacă o vom vedea luând naștere și crescând sub ochii noștri, dacă îi vom cunoaște originea și îi vom putea reconstitui istoria. Să presupunem deci, ca să luăm un exemplu precis, că un personaj face din romanele de dragoste ori cavalierești lectura sa obișnuită. Atras, fascinat de eroii săi, își canalizează spre ei, încet-încet, gândirea și voința. Acțiunile sale

---

<sup>4</sup> Cuvântul, complex din punct de vedere semantic, este utilizat cu sensul de zăpăceală, aiureală, neatenție, sau toate împreună (n.t.).

sunt amuzante. Numai că, toate aceste amuzamente decurg dintr-o cauză cunoscută și pozitivă. Nu mai sunt, pur și simplu, *absențe*; ele se explică prin *prezența* personajului într-un mediu bine definit, deși imaginar. Fără îndoială, o cădere este întotdeauna o cădere, dar altceva este să cazi într-o fântână pentru că privești cine știe unde, altceva este să cazi în ea pentru că visezi la o stea. Don Quijote contempla o stea. Ce profunzime comică poate fi mai mare decât cea romanescă și a spiritului himerei?! Și totuși, dacă se restabilește ideea distracției care trebuie să servească drept intermediar, se va vedea acest comic foarte profund raliindu-se comicului superficial. Da, aceste spirite himerice, acești exaltați, acești nebuni cu judecată atât de ciudată ne fac să râdem atingând în noi aceleași coarde, acționând același mecanism interior, ca și victimă acelei glume prefabricate ori trecătorul care alunecă pe stradă.

Există, ce-i drept, alergători care cad și naivi care mistifică acest lucru, alergători himerici care se împiedică de realități, visători candizi care pândesc cu maliție viața. Dar aceștia sunt mai ales marii distrați, cu

această superioritate, organizată în jurul unei idei centrale – de care pășaniile lor sunt de asemenea foarte legate, unite prin

Inexorabila logică pe care realitatea o aplică pentru a corija visul – și provoacă astfel în jurul lor prin efecte capabile să se atragă întotdeauna unele pe altele, un răs crescând nemăsurat.

Să mai facem acum un pas. Ceea ce rigiditatea ideii fixe este pentru spirit, n-ar putea fi oare pentru caracter anumite vicii? Deprindere proastă de la natură sau o contractură a voinței, viciul seamănă adesea cu o curbură a sufletului. Fără îndoială sunt vicii la care sufletul aderă profund cu tot ceea ce are el mai intim și mai fecund prins într-un cerc mișcător de transformări.

Acestea sunt vicii tragice. Dar viciul care ne face comici este, dimpotrivă, cel care ne este adus din afară, ca un cadru gata făcut în care noi ne vom însera. Ne impune rigiditatea lui, în loc să-i împrumutăm noi suplețea noastră. Noi nu-l complicăm: dimpotrivă, el ne simplifică. Acolo pare, cu siguranță, să se situeze – așa cum vom încerca să arătăm în detaliu în ultima parte a

acestui studiu – diferența esențială între comedie și dramă. O dramă, chiar și când ne zugrăvește pasiuni sau vicii care poartă un nume, le înglobează atât de bine personajelor încât numele lor sunt uitate, iar caracteristicile lor generoase se estompează și nu ne mai gândim deloc la ele, ci numai la persoana care le absoarbe; de aceea titlul unei drame nu poate fi decât un nume propriu. La polul opus, multe comedii poartă nume comune: *Avarul*, *Jucătorul* etc. Dacă vă cer să vă imaginați o piesă care să se poată numi *Gelosul*, de exemplu, veți vedea că *Sganarelle* vă va apărea în minte, ori *George Dandin*, dar nu *Othello*; *Gelosul* nu poate fi decât un titlu de comedie. Înseamnă că viciul comic, oricât de intim s-ar asocia persoanelor, își va păstra independența... În întregime existența ... el rămâne personajul central, invizibil și prezent, căruia personajele în carne și oase îi sunt atașate pe scenă. Dar cel mai adesea se va juca cu ele asemeni unui instrument sau le va manevra ca pe niște marionete. Priviți de aproape: veți vedea că arta poetului comic este de-a ne face să cunoaștem, cât se poate de bine,

viciul, de a ne introduce pe noi, spectatorii, până la un asemenea grad în intimitatea lui, încât sfârșim prin a obține de la el câteva sfori de la marioneta cu care se joacă; astfel, o vom manevra și noi, la rândul nostru; o parte a bucuriei noastre vine de aici. Așadar, este tot o formă de automatism care ne face să râdem. Și este tot un automatism foarte apropiat de simplă distracție. Va fi suficient, pentru a ne convinge de acest lucru, să remarcăm că un personaj comic este, în general, comic în măsura în care se ignoră pe el însuși. Comicul este *inconștient*. Ca și cum ar folosi pe dos inelul lui Gygés<sup>5</sup>; devine invizibil pentru el însuși, făcându-se vizibil pentru toată lumea. Un personaj de tragedie nu va schimba nimic din conduita sa pentru că va ști cum i-o vom judeca noi; va putea persevera în această direcție, chiar cu conștiința deplină a ceea ce este el, chiar cu sentimentul foarte categoric al ororii pe care ne-o inspiră? Dacă un defect ridicol ar conștientiza că este ridicol, ar căuta să se modifice cel puțin la suprafață.

---

<sup>5</sup>Gyges, rege al Lydiei (687-652 î.C.) – avea un inel de aur care putea să te facă invizibil, după cum spune legenda (n.t.).

Dacă Harpagon ne-ar fi văzut râzând de zgârcenia sa, nu zic că și-ar fi corijiat-o, dar ne-ar fi arătat-o mai puțin, sau ne-ar fi arătat-o altfel. Să zicem acum că mai ales în acest sens râsul „corectează moravurile”. Este necesar să ne străduim pe loc să arătăm ceea ce am vrea să fim, ceea ce într-o zi, fără îndoială, va fi adevărat.

Este inutil pentru moment să ducem mai departe această analiză. De la alergătorul care cade, la naivul care mistifică, de la mistificare la amuzament, de la distrucție la exaltare, de la exaltare la diverse deformații ale voinței și ale caracterului, vom urmări progresul prin care comicul se instalează din ce în ce mai profund în persoană, fără a înceta totuși de a ne aminti, în manifestările cele mai subtile, ceva din ceea ce noi percepem în formele sale cele mai grosiere, un efect de automatism și de rigiditate. Putem să obținem acum o primă imagine, luată de departe, e drept, vagă și confuză încă asupra laturii comice a naturii umane și asupra funcțiilor obișnuite ale râsului.

Ceea ce cere viața și societatea de la fiecare dintre noi, este o atenție constant trează, care să discearnă



aspectele situației prezente, de asemenea, o oarecare elasticitate a corpului și spiritului, care să permită să i ne adaptăm. *Tensiune și elasticitate*, iată două forțe complementare una alteia, pe care viața le\* pune în joc. Constituie ele un defect grav al corpului, precum sunt accidentele de tot felul, infirmitățile, boala? Dar ale spiritului, precum toate gradele de alienație psihologică, toate tipurile de nebunie? Dar ale caracterului, cum sunt inadapările grave la viața socială, sursele de mizerie, adesea ocaziile de crimă? Odată descoperite aceste inferiorități care privesc latura serioasă a existenței (și ele tind să se elimine între ele în cadrul a ceea ce s-ar numi lupta pentru viață), persoană poate trăi și o poate face în comun cu altele. Dar societatea cere și altceva. Nu-i este suficient să trăiască; ține să trăiască bine. Ceea ce acum o face să se teamă, este că fiecare dintre noi se mărginește să-și îndrepte atenția numai spre ceea ce constituie esențialul vieții și se lasă purtat pentru tot restul de automatismul facil al obișnuințelor căpătate. Ar trebui să se teamă, în același timp, de faptul că membrii din care este ea formată, în

loc să fie atenți la un echilibru din ce în ce mai delicat al voințelor care se vor insera din ce în ce mai exact unele în altele, se mulțumesc să respecte condițiile fundamentale ale acestui echilibru: un acord fix între persoane nu-i este suficient, ar dori un efort continuu de adaptare reciprocă. Orice *rigiditate* a caracterului, referitoare la spirit ori la corp, va fi deci suspectă pentru societate, pentru că va fi semnul posibil al unei activități care lânchezește și, de asemenea, al unei activități care se izolează, care tinde să se îndepărteze de centrul comun în jurul căruia gravitează societatea, de o excentricitate limitată. Și totuși, societatea nu poate interveni aici printr-o constrângere materială, căci nu este vizată latura materială. Ea se află în prezența a ceva ce o neliniștește, dar cu titlu numai de simptom – de-abia o amenințare, cel mult un gest. Așadar, va răspunde tot printr-un simplu gest. Râsul trebuie să fie ceva de acest gen, un fel de *gest social*. Din teamă pe care o inspiră, el reprimă excentricitățile, ține treze în permanență și în contact reciproc câteva activități adiacente, care ar risca să fie izolate și

înăbușite, mlădiază în final tot ceea ce poate rămâne din rigiditatea mecanică la suprafața corpului social. Râsul nu relevă deci estetica pură, deoarece urmărește (inconștient și totuși imoral în multe din cazurile particulare) un scop util de perfecționare generală. Are totuși ceva estetic, deoarece comicul se naște în momentul exact în care societatea și persoana, scăpate de grija conservării lor, încep să se trateze ele însele ca opere de artă. Într-un cuvânt, dacă se trasează un cerc în jurul acțiunilor și dispozițiilor care compromit viața individuală sau socială, și care se pedepsesc ele însele prin consecințele lor îi naturale, el rămâne în afara acestui câmp de emoție și de luptă, într-o zonă neutră, în care omul i se arată omului cu o oarecare rigiditate a corpului, a spiritului și a caracterului, pe care societatea ar vrea încă să o înlătore pentru a obține de la membrii săi cea mai mare elasticitate și cea mai înaltă sociabilitate posibilă. Această rigiditate este comicul, și râsul este sancțiunea ce i se cuvine.

Să ne ferim totuși de a cere acestei formule simple o explicație imediată a tuturor efectelor comice. Ea revine

fără îndoială unor cazuri elementare, teoretice, perfecte, în care comicul este pur, ferit de orice amestec. Dar noi vrem mai ales să subliniem *leitmotivul* care va însoți toate explicațiile noastre. Ar trebui să ne gândim întotdeauna la acest lucru, fără ca totuși să accentuăm prea mult – asemeni unui bun scimeur care trebuie să se gândească la mișcările separate din lecțiile sale, în timp ce corpul se lasă dus de continuitatea asaltului. Acum, chiar continuitatea formelor comice pe care ne străduim s-o stabilim reluând firul care duce de la bufoneriile de clovn la jocurile cele mai rafinate ale comediei, urmând acest fir în șerpuirile sale adesea neprevăzute, oprindu-ne din ce în ce mai rar pentru a privi în jurul nostru, în sfârșit reluând, dacă este posibil, din locul în care firul este suspendat și, de unde ne va apărea, poate – căci comicul balansează între viață și artă – raportul general dintre artă și viață.

### III.

Să începem de la ce este mai simplu. Ce este o fizionomie comică? De unde vine o expresie ridicolă a feței? Și ce distinge aici comicul de urât? Pusă astfel, întrebarea nu poate fi deloc rezolvată decât arbitrar. Atât de simplă cum pare, este deja prea subtilă pentru a se lăsa abordată de-a dreptul. Ar trebui să începem prin definirea urâteniei, apoi să căutăm ceea ce adaugă comicul la aceasta: or, urâtenia nu este cu mult mai ușor de analizat decât frumusețea. Dar vom încerca un artificiu care ne va ajuta adesea.’ Să vulgarizăm problema ca să zicem așa, mărind efectul până când va deveni vizibilă cauza. Să accentuăm deci urâtenia, împingând-o până la diformitate și să vedem cum se va trece de la diform la ridicol.

Este incontestabil că unele diformități au, față de altele, tristul privilegiu de a putea, în anumite cazuri, să provoace râsul. Este inutil să intrăm acum în detaliu. Cerem numai cititorului să treacă în revistă diversele diformități, apoi să le împartă în două grupe, de-o parte cele pe care natura le-a orientat spre rizibil, de alta pe

acelea care se opun în mod absolut acestui lucru. Credem că vom sfârși prin a enunța legea următoare: *Poate deveni comică orice diformitate pe care o persoană bine făcută ar ajunge să o imite.* N-ar însemna atunci că un cocoșat ar face impresia unui om care nu stă drept? Spatele lui ar fi contractat într-un gheb urât. Prin obstinație materială, *prin rigiditate*, el ar persista în obișnuința contractată. Încercați să vedeți numai. Nu vă gândiți și mai ales nu judecați. Uitați cunoștințele; mergeți în căutarea impresiei naive, imediate, originare. Iată un exemplu de acest gen, pe care să-l observați. Aveți în fața voastră un om care a vrut să încremenească într-o anumite atitudine și, dacă se poate vorbi astfel, să-și strâmbe corpul.

Să revenim acum la punctul pe care vrem să-l lămurim. Atenuând astfel diformitatea rizibilă, trebuie să obținem urâțenia comică. Deci, o expresie hilară a feței va fi aceea care ne va face să ne gândim la ceva țeapăn, încremenit, ca să zicem așa, în mobilitatea obișnuită a fizionomiei. Un tic oprit în loc, o grimasă înțepenită, iată ce vom descoperi. S-ar spune că orice

expresie obișnuită a feței, categorisită drept grațioasă și frumoasă, ne dă aceeași impresie a unei strâmbături contractate pentru totdeauna? Dar aici este o distincție importantă care trebuie făcută. Când vorbim de o frumusețe și chiar de o urâțenie expresivă, când spunem că o față are expresie, ne referim la o expresie stabilă poate, dar pe care noi o bănuim mobilă. Ea păstrează în fixitatea sa o indecizie în care se desenează confuz toate nuanțele posibile ale stării sufletești pe care o exprimă: astfel, fierbințile promisiuni ale zilei respiră în câteva dimineți vapoare de primăvară. Dar o expresie comică a feței este aceea care nu promite nimic în plus față de ceea ce dă. Este o grimasă unică și definitivă. S-ar zice că toată viața morală a persoanei s-a cristalizat în acest sistem. Și, de aceea, o față este cu atât mai comică, cu cât ne sugerează mai mult ideea unei acțiuni simple oarecare, mecanică, în care personalitatea ar fi absorbită pentru totdeauna. Sunt fețe care par preocupate să plângă fără încetare, altele, să râdă ori să fluiera, altele parcă ar sufla la nesfârșit într-o trompetă imaginară. Acestea sunt cele mai comice dintre toate

fețele. Și aici se verifică legea conform căreia efectul este cu atât mai comic, cu cât noi ne explicăm mai natural cauza lui. Automatism, rigiditate, un rictus contractat și menținut, iată prin ce ne face să râdem o fizionomie. Dar acest efect capătă o mai mare intensitate când noi putem să corelăm aceste caractere unei cauze profunde, unei anume *zăpăceli fundamentale* a persoanei, ca și cum sufletul s-ar lăsa fascinat, hipnotizat de materialitatea unei acțiuni simple.

Se va înțelege atunci comicul caricaturii. Oricât de regulată ar fi o fizionomie, oricât de armonioase ar fi trăsăturile, oricât de suple ar fi mișcările, niciodată echilibrul nu va fi absolut perfect. Se va intui întotdeauna umbra unui rictus care se anunță, desenul unei posibile grimase, pe scurt o deformație preferată în care să se transforme cât de curând natura. Arta caricaturistului este de a sesiza această mișcare uneori imperceptibilă și de-a o face vizibilă tuturor ochilor, mărind-o. El își pune modelele să se strâmbe așa cum ele însele s-ar strâmba dacă și-ar duce grimasa până la capăt. El ghicește sub armoniile superficiale ale formei



revoltele profunde ale materiei. Realizează disproporțiile și deformațiile care trebuie că existau în natură în stare latentă, dar care nu s-au împlinit, refulate de-o forță mai puternică. Artă să, care are în ea ceva diabolic, relevă demonul care a doborât îngerul. Fără îndoială, este o artă ce exagerează și totuși nu este foarte bine definită când i se atribuie ca scop o exagerare, căci sunt multe caricaturi mai asemănătoare decât portretele, caricaturi în care exagerarea este abia sesizabilă și invers, se poate exagera la maximum, fără a obține un efect adevărat de caricatură. Pentru ca exagerarea să fie comică, trebuie ca ea să nu apară ca scop în sine, ci ca un simplu mijloc de care desenatorul se folosește pentru a pune în fața ochilor noștri contorsiunile pe care le vede pregătindu-se în natură. Aceste contorsiuni sunt importante, ele interesează. Și iată de ce se va merge cu căutările până la elementele fizionomiei, care nu se pot modifica prin mișcare, în curbura nasului și chiar în forma urechii. Forma este pentru noi desenul unei mișcări. Caricaturistul care strică dimensiunea unui nas, dar care respectă formula

inițială, care-l lungește de exemplu, în același sens în care l-ar fi lungit și natura, face într-adevăr ca acest nas să pară că se strâmbă: din acel moment originalul ne va părea că și el vrea să se lungească și să se strâmbe. În acest sens s-ar putea spune că natura obține adesea ea însăși succese de caricaturist. În mișcarea prin care ea a croit această gură, a îngustat această bărbie, a umflat acești obraji, pare că a reușit să meargă până la capăt cu strâmbăturile, înșelând vigilența moderatoare a unei forțe mai rezonabile. Noi râdem atunci de o față care este, ca să zicem așa, propria ei caricatură.

În rezumat, oricare ar fi doctrina căreia i se închină rațiunea noastră, imaginația are filosofia sa, bine stabilită: în orice formă umană ea intuiește efortul unui suflet ce fasonază materia, un suflet infinit mai sensibil, etern mai nobil, sustras gravitației, pentru că nu pământul îl atrage. Prin sprinteneala sa înaripată, acest suflet comunică ceva corpului pe care-l însuflețește: imaterialitatea care trece astfel în materie este ceea ce noi numim grație. Dar materia rezistă și se îndârjește. Trage spre ea, ar vrea să se convertească

propriei sale inerții și să facă să degeneze în automatisme activitatea întotdeauna vie a acestui principiu superior. Ar vrea să fixeze mișcările, în mod inteligent variate ale corpului, în strâmbături caraghios crisplate, să înțepenească în grimase durabile expresiile mobile ale fizionomiei, să imprime în sfârșit întregii persoane o atitudine care să o arate adâncită și absorbită de materialitatea unei ocupații mecanice, în loc să se schimbe continuu în contact cu un ideal viu, înălțător. Acolo unde materia reușește astfel să îngroașe la suprafață viața sufletului, încremenind mișcarea, contrariind grația, obține de la corp un efect comic. Dacă deci am vrea să definim acum comicul punându-l în relație cu opusul său, ar trebui să-l contrapunem mai degrabă grației decât frumuseții. Căci este mai degrabă rigiditate decât urâtenie.

#### IV.

Să trecem acum de la *comicul formelor* la cel al *gesturilor* și al *mișcărilor*. Să enunțăm pe loc legea care pare să ne guverneze faptele de acest fel. Ea se deduce direct din considerațiile pe care tocmai le-ați citit.

*Atitudinile, gesturile și mișcărilor corpului uman sunt comice în exact măsura în care acest corp ne face să ne gândim la o simplă mecanică.*

Noi nu vom urmări această lege în amănuntul aplicațiilor ei imediate. Căci sunt nenumărate. Pentru o verificare directă, ar fi suficient să studiem de aproape opera desenatorilor comici, lăsând de-o parte latura caricaturală, căreia noi i-am dat o explicație specială, și neglijând totodată latura liberă care nu este inerentă desenului în sine. Căci nu ar trebui să ne înșelăm, comicul desenului este adesea un comic de împrumut, din care literatura își taie partea leului. Vrem să spunem că desenatorul poate fi dublat de un autor satiric, poate chiar de un autor de vodeviluri și că se râde mai puțin de desenele propriu-zise, în acest caz, decât de satira sau de scena comică pe care o reprezintă

ele. Dar dacă vă apropiați de desen cu voință fermă de-a nu vă gândi decât la desen, veți descoperi, credem, că desenul este în general comic în măsura în care, cu precizie și totodată cu discreție, ne face să vedem în om o marionetă articulată. Trebuie ca această sugestie să fie clară și că noi să vedem limpede, ca printr-un mediu transparent un mecanism demontabil în interiorul persoanei. Dar trebuie totodată că sugestia să fie discretă și ca ansamblul persoanei, a cărei fiecare parte a fost înțepenită ca o piesă mecanică, să continue să ne dea impresia unui organism viu. Efectul comic este cu atât mai sesizabil, cu cât cele două imagini, aceea a unei persoane și aceea a unei marionete, sunt mai exact inserate una altele. Și originalitatea unui desenator comic ar putea să se definească prin genul particular de viață pe care-l insuflă unei simple paiețe.

Dar să lăsăm la o parte aplicațiile imediate ale principiului și să insistăm aici numai asupra consecințelor mai îndepărtate. Viziunea unui mecanism care ar funcționa în interiorul persoanei este faptul care răzbate dintr-o mulțime de efecte amuzante; dar cel mai

adesea o viziune fulgerătoare, ce dispare imediat în râsul pe care-l provoacă. Este necesar un efort de analiză și reflecție pentru a-l fixa.

Iată de exemplu, la un orator, gestul care rivalizează cu cuvântul. Gelos pe cuvânt, gestul aleargă în urma gândului și cere, și el, să servească de interpret. Fie; dar atunci să fie obligat să urmărească gândul în toate detaliile evoluției sale. Ideea este ceva care crește, înmugurește, înflorește, se coace de la începutul până la finalul discursului. Niciodată ea nu se oprește, niciodată nu se repetă. Trebuie să se schimbe cu fiecare clipă, căci a înceta să se schimbe înseamnă a înceta să trăiască. Deci gestul trebuie să se anime ca și ideea! Trebuie să accepte legea fundamentală a vieții, care este de-a nu se repeta niciodată! Dar iată, că o mișcare oarecare a brațului ori a capului, întotdeauna aceeași, mi se pare că revine periodic. Dacă eu o remarc, dacă este de ajuns ca să mă amuze, dacă o aștept la un moment dat și dacă ea apare când eu o aștept, involuntar voi râde. De ce? Pentru că am acum în fața mea o mișcare mecanică, funcționând în mod automat. Nu-i ceva ce aparține

vieții, este un automatism instalat în viață și care imită viața. Acest lucru este comic.

Iată, de asemenea, pentru ce niște gesturi de care nu ne gândim să râdem, devin comice când apar identic la o altă persoană, ori când cineva le imită. S-au căutat explicații foarte complicate unui fapt foarte simplu. Dacă ne-am gândi puțin la acest lucru, am vedea că stările noastre sufletești se schimbă de la o clipă la alta, și că dacă gesturile noastre urmăresc cu fidelitate mișcările noastre interioare, dacă ele trăiesc cum trăim și noi, atunci nu se vor repeta: pe alocuri, ar sfida orice imitație. Nu începem deci să devenim imitabili decât atunci când încetăm să fim noi înșine. Vreau să spun că nu pot fi imitate din gesturile noastre decât acelea care au o mecanică uniformă și, prin ea însăși, străină personalității noastre. A imita pe cineva înseamnă a dezvălui partea de automatism pe care el a lăsat-o să-i pătrundă în ființă. Deci, prin definiția însăși, îl face comic și ca atare nu este nimic surprinzător că imitația produce râsul.

Dar dacă imitarea gesturilor este deja comică prin ea

însăși, va deveni și mai mult atunci când se va aplica pentru a le devia fără a le deforma, în sensul unei operații mecanice anume, aceea de a tăia lemne, de exemplu, sau de a lovi o nicovală, sau de a trage neobosit cordonul unei sonerii imaginare. Nu vulgaritatea este esența comicului (deși cu siguranță are partea ei de comic). Mai degrabă gestul observat pare mai sincer mașinal când poate fi corelat cu o operație simplă, ca și cum ar fi mecanic prin destinație. Sugerarea acestei interpretări mecanice pare să fie unul din procedeele favorite ale parodiei. Noi am dedus acest lucru a *priori*, dar bufonii îl intuiau, fără îndoială, de mult timp.

Astfel se dezleagă mica enigmă propusă de Pascal într-un pasaj din *Pensees*: «Două fețe asemănătoare, din care niciuna singură nu te face să râzi, împreună te fac să râzi prin asemănarea lor.» Și s-ar mai spune: «Gesturile unui orator, din care niciunul luat separat nu te face să râzi, vor provoca râsul prin repetarea lor.» Ceea ce înseamnă că viața, existența nu ar trebui să se repete. Acolo unde există repetiție, similitudine



completă, bănuim ceva mecanic funcționând în spatele trăirii. Analizați impresia aceasta privind două fețe care se aseamănă foarte mult: veți vedea că vă veți gândi la două exemplare obținute după același tipar, sau la două amprente ale aceluiași sigiliu; sau la două reproduceri după același clișeu, în sfârșit la un procedeu de fabricare industrială. Această deviație a vieții în direcția mecanicii este aici adevărata cauză a râsului.

Și râsul va fi și mai mare dacă pe scenă nu ne vor mai fi prezentate numai două personaje ca în exemplul lui Pascal, ci mai multe, cel mai mare număr posibil, toate asemănătoare între ele, și care merg, se întorc, dansează, se agită împreună luând în același timp aceleași atitudini, gesticulând în același fel. De astă dată ne gândim clar la marionete. Ni se pare că fire invizibile leagă brațe de brațe, picioare de picioare, pare că fiecare mușchi al unei fizionomii este legat de mușchiul analog al alteia: inflexibilitatea corespondenței face că moliciunea formelor să se rigidizeze și ea sub ochii noștri, totul să se înăsprească devenind mecanic. Cam acesta ar fi, la modul grosier, artificii acestui

divertisment. Cei care-l execută nu l-au citit poate pe Pascal, dar, cu siguranță, ei nu fac altceva decât să ducă până la capăt o idee pe care textul lui Pascal o sugerează. Și, dacă în a doua ipostază, cauza răsului este viziunea unui efect mecanic, va fi cu atât mai mult în primul și chiar mai subtil.

Continuând acum în această direcție, se întrezăresc confuz consecințe din ce în ce mai îndepărtate și din, ce în ce mai importante, ale legii pe care tocmai am formulat-o. Se prezintă viziuni și mai fulgurante ale efectelor mecanice, viziuni sugerate de acțiunile complexe ale omului și nu numai de gesturile sale. Se ghicește că artificiile uzuale ale comediei, repetiția periodică a unui cuvânt ori a unei scene, intervenția simetrică a rolurilor, dezvoltarea geometrică a quiproquourilor și multe alte trucuri încă vor putea deriva forța lor comică a aceleiași surse, arta vodevilistului fiind poate de-a ne prezenta o articulație vizibil mecanică a evenimentelor umane, conservându-le totodată aspectul exterior de verosimilitate, adică suplețea aparentă a vieții. Dar să nu anticipăm

rezultatele pe care progresul analizei va trebui să-l etaleze metodic.

## V.

Înainte de-a continua, să ne oprim un moment și să aruncăm o privire în jurul nostru. Am bănuțit-o de la începutul acestei lucrări: ar fi himeric să vrem să definim toate efectele comice printr-o singură formulă simplă. Formula există cu adevărat într-un anume sens; dar ea nu se desfășoară în același fel și în mod regulat. Vrem să spunem că deducția trebuie să se oprească din când în când la câteva efecte dominante și că aceste efecte apar fiecare ca modele în jurul cărora se dispun în cerc noi efecte care se aseamănă lor. Acestea, din urmă nu se deduc din formulă, dar sunt comice prin înrudirea lor cu cele din care se deduc. Ca să-l cităm încă o dată pe Pascal, vom defini cu plăcere aici calea spiritului urmând curba pe care geometrul o studiază sub numele de *ruletă*, curbă care descrie un punct de pe circumferința unei roți când mașina înaintează în linie dreaptă: acest punct se rotește odată cu roata, dar înaintează și odată cu mașina. Sau, și mai corect, ar trebui să ne gândim la un mare drum forestier, cu răscrucile sau intersecțiile care îl jalonează din loc în

loc: la fiecare intersecție se va face o rotire în jurul răscrucii, se va face o recunoaștere a drumurilor care se deschid, după care se va reveni în același loc și se va relua prima direcție. Acum noi ne aflăm la o răscruce de acest gen. *Efect mecanic placat pe element viu*, iată o răscruce unde trebuie să te oprește, imagine centrală de unde imaginația radiază în direcții divergente. Care sunt aceste direcții? Se pot enumera trei, principale. Le vom urmări pe fiecare în parte, apoi ne vom relua drumul în linie dreaptă.

a. Mai întâi, această viziune a noțiunii de mecanic și de viu, inserate unul în altul, ne face să înclinăm spre o imagine mai vagă a unei rigidități *oarecare*, aplicate asupra mobilității vieții, încercând cu stângăcie să îi urmeze liniile și să-i imite flexibilitatea. Se ghicește astfel cât de ușor va fi ca o haină să devină ridicolă. Aproape că s-ar putea zice că orice modă este comică prin ceva la un moment dat. Numai când este vorba de modă actuală, suntem atât de obișnuiți cu ea, haina ni se pare perfect potrivită corpului care o poartă.

Imaginația noastră nu le desparte. Nu ne mai vine ideea de-a opune rigiditatea inertă a hainelor supleții vii a obiectului îmbrăcat. Deci, în acest caz, rămâne în stare latentă. Cel mult va reuși să pătrundă când incompatibilitatea naturală va fi atât de profundă între îmbrăcăminte și cel îmbrăcat, încât nici măcar o apropiere, chiar seculară, n-ar reuși să consolideze astfel legătura lor: așa este cazul pălăriei cu formă înaltă, de exemplu. Dar gândiți-vă la un tip original care se îmbracă astăzi după moda de altădată; atenția noastră este atrasă de costum, îl observăm imediat, zicem că persoana *se deghizează* (ca și cum nu orice haină înseamnă deghizare), și latura comică a modei trece din întuneric la lumină.

Începem să întrevădem aici câteva din marile dificultăți de detaliu pe care problema comicului le ridică. Unul din motivele care au suscitat multe teorii greșite ori insuficiente asupra râsului, este că multe lucruri sunt comice de drept, fără a fi însă și de fapt, continuitatea folosirii absorbând în ea virtutea comică. Este necesară o soluționare inopinată a continuității, o

ruptură cu moda, pentru ca această calitate să se trezească. Se va crede în acest caz că această soluționare de continuitate naște comicul, în timp ce ea se limitează doar la a ne face să-l remarcăm. Râsul se va explica prin *surpriză*, prin *contrast* etc, definiții care s-ar aplica la fel de bine unei mulțimi de cazuri în care nu ne-a venit deloc să râdem. Adevărul nu este atât de simplu.

Dar iată-ne ajunși la ideea de deghizare. Ea ține de o trăsătură constantă, cum tocmai am arătat-o, puterea de a provoca râsul. Nu va fi inutil să cercetăm cum poate fi folosită această putere.

De ce râdem de o coafură care a trecut de la brun la blond? De unde vine comicul unui nas rubicond? Și de ce se râde de un negru? Întrebare inoportună, se pare, deoarece psihologi ca Hecker, Kraepelin, Lipps și-au pus-o și ei, la rândul lor, și au răspuns diferit. Nu știu totuși dacă ea n-a fost rezolvată o zi înaintea mea, pe stradă, de un simplu vizitiu, care trata de «nespălat» pe un client li i negru așezat în caleașca lui. Nespălat! O față neagră ar fi deci, în imaginația noastră, o față

murdară de tuș ori funingine. Și, în mod consecvent, un nas roșu nu poate fi decât un nas pe care s-a dat un strat de cinabru<sup>6</sup>. Iată deci că deghizamentul a trecut ceva din virtuțile sale comice cazurilor în care nu este vorba în niciun fel de deghizare, dar care s-ar putea să se deghizeze. Deîndată, îmbrăcămintea obișnuită era despărțită de persoană; nouă ne părea că face corp cu ea, pentru că eram obișnuiți să o vedem astfel. Acum, colorația neagră sau roșie, degeaba este inerentă pielii: noi o luăm ca aplicată artificial, deoarece ne surprinde.

De aici, e drept, o nouă serie de dificultăți pentru teoria comicalului. O propoziție ca aceasta: «îmbrăcămintea mea obișnuită face parte din corpul meu» este absurdă în ochii rațiunii. Cu toate acestea, imaginația o ia drept adevărată. «Un nas roșu este un nas pictat», «un negru este un alb deghizat.», absurdități încă pentru rațiunea care judecă, dar adevăruri foarte clare pentru o simplă imaginație. Există deci o logică a imaginației care nu este logica rațiunii, căreia i se opune chiar uneori, și pe care ar trebui totuși că

---

<sup>6</sup> *vopsea roșie (n.t.).*



filosofia să nu o socotească numai ca studiu al comicului, ci ca pe oricare alt subiect de cercetare de același fel. Este ceva asemănător logicii visului, dar a unui vis care nu ar fi abandonat capriciului, fanteziei individuale. Fiind visul visat de o întreagă societate. Pentru a o reconstitui, este necesar un efort cu totul special, prin care să se străpungă învelișul exterior al unor judecăți bine așezate și al unor idei solid fundamentate, pentru a privi cum curge totul către interior, asemeni unei pânze de apă subterană, o anume continuitate fluidă a imaginilor care se întretaie. Această întrepătrundere a imaginilor nu se face la întâmplare. Ea se supune legilor sau mai degrabă deprinderilor, care pentru imaginație sunt ceea ce este logică pentru gândire.

Să urmărim această logică a imaginației în cazul particular de care ne ocupăm. Un om care se deghizează este comic. Prin extensie, orice deghizare poate fi comică, nu numai aceea a omului, ci a întregii societăți, în aceeași măsură, și chiar a naturii.

Să începem cu natura. Se râde de un câine tuns pe

jumătate, de o grădiniță cu flori artificial colorate, de o pădure ai cărei arbori sunt înfășurați în afișe electorale etc. Căutați rațiunea; veți vedea că vă veți gândi la o mascaradă. Dar comicul este aici bine moderat. El este prea departe de sursă. Vrem să-l accentuăm? Ar trebui să ne întoarcem chiar la sursă, să readucem imaginea derivată, aceea a unei mascarade, la imaginea primitivă, care era, dacă ne amintim, aceea a unui trucaj mecanic al vieții. O natură trucată în mod mecanic, iată un motiv sincer comic, pe care fantezia va putea executa variații cu certitudinea obținerii unui succes de răs puternic.

Vă amintiți pasajul atât de amuzant din *Tartarin în Alpi*, când Bompard îl face pe Tartarin (și, puțin, în consecință și pe cititor) să accepte ideea unei Elveții dirijate mașinist precum subsolurile Operei, exploatată de o companie care întreține aici cascade, ghețari și false peșteri. Iarăși același motiv, dar transpus într-un cu totul alt ton, în *Novel Notes* ale umoristului englez Jerome K. Jerome. O bătrână castelană, care nu vrea că faptele sale bune să-i cauzeze prea multe neplăceri, lasă

să se instaleze în apropierea locuinței sale niște atei de convertit care i-au fost „fabricați” în mod intenționat, oameni de treabă care au devenit bețivi pentru ca ea să-i poată vindeca de viciul lor etc. Există cuvinte comice în care acest motiv se găsește ca rezonanță îndepărtată, amestecată cu o naivitate sinceră sau prefăcută, care-i servește de acompaniament. De exemplu, vorba unei doamne pe care astronomul Cassini o invitase să vină să vadă o eclipsă de lună și care sosește cu întârziere: «Domnule de Cassini, n-ai vrea s-o iei de la capăt pentru mine?» Or, exclamația unui personaj de Gondinet, sosind într-un oraș și aflând că există un vulcan stins în împrejurimi: «Au avut un vulcan și l-au lăsat să se stingă!»

Să trecem la societate. Trăind în ea, trăind prin ea, nu ne împiedicăm să o tratăm ca pe ceva viu. Amuzantă va fi deci imaginea care ne va sugera ideea unei societăți care se deghizează și, ca să zicem așa, a unei mascarade sociale. Or, această idee ia naștere din momentul în care percepem inertul, lucrul gata făcut, confecționat, la suprafața unei societăți vii. Este tot rigiditate și nu se

potrivește cu suplețea interioară a vieții. Latura ceremonioasă a existenței sociale va trebui să cuprindă un comic latent, care să nu aștepte decât o ocazie pentru a izbucni în plină zi. S-ar putea spune că ceremoniile sunt pentru corpul social ceea ce sunt hainele pentru corpul individual: au nevoie de gravitatea lui pentru a se identifica pentru noi cu obiectul serios căruia îi sunt atașate prin folosință, și pierd această gravitate din momentul în care imaginația noastră le izolează. Astfel încât, pentru ca o ceremonie să devină comică este suficient ca atenția noastră să se concentreze asupra a ceea ce este ceremonios și să neglijeze materia sa, cum spun filosofii, să nu ne mai gândim decât la forma sa. Este inutil să insistăm asupra acestui punct. Fiecare știe cu ce ușurință se exercită verva comică asupra actelor sociale cu formă fixată, de la o simplă distribuire de recompense până la o ședință de tribunal. Atâtea forme și formule, atâtea cadre fixe în care comicul se va însera.

Dar și aici comicul se va accentua apropiindu-se de sursa sa. De la ideea de travesti, care este derivată, va

trebui să mergem mai departe la ideea primitivă, aceea a unui mecanism suprapus vieții. Deja forma măsurată cu rigurozitate a oricărui ceremonial ne sugerează o imagine de acest gen. Din momentul în care uităm obiectul grav al unei solemnități sau al unei ceremonii, cei care iau parte la ea ne fac impresia că se mișcă precum niște marionete. Mobilitatea lor se reglează pe imobilitatea unei formule. Este vorba de automatism. Dar automatismul perfect va fi, de exemplu, cel al unui funcționar funcționând ca o simplă mașină sau, și mai mult, inconștiența unui regulament administrativ aplicându-se cu o fatalitate inexorabilă și luându-l ca o lege a naturii. Acum un număr oarecare de ani, un pachebot a naufragiat în apropiere de Dieppe. Câțiva pasageri au reușit să se salveze, cu mare greutate, într-o ambarcațiune. Vameșii, care le-au sărit curajoși în ajutor, au început să-i întrebe «dacă n-au nimic de declarat». Ceva asemănător găsesc, deși ideea este mai subtilă, în cuvântul unui deputat interpellându-l pe ministru a doua zi după o crimă comisă pe căile ferate: «Asasinul, după ce a efectuat crima, a trebuit să coboare

din tren împotriva voinței sale, violându-se astfel regulamentele administrative.»

Un mecanism inserat în natură, o reglementare automatică a societății, iată, împreună, cele două tipuri de efecte comice la care ne gândim. Ne rămâne, ca să încheiem, să le combinăm și să vedem ce se va obține.

Rezultatul combinării va fi, evident, ideea unei reglementări umane, substituindu-se legilor înseși ale naturii. Să ne amintim răspunsul lui Sganarelle către Géronte, când acesta i-a arătat că inima este în partea stângă și ficatul în partea dreaptă: «Da, așa era altădată, dar acum noi am schimbat totul și acum facem medicină printr-o metodă cu totul nouă.» Și consultația celor doi medici ai domnului doctor de Pourceaugnac: «Raționamentul pe care l-ați făcut este atât de doct și atât de frumos încât este imposibil că bolnavul să nu fie melancolic ipohondriac; și dacă n-ar fi, ar trebui să devină, pentru frumusețea lucrurilor pe care le-ați spus, și adevărul raționamentului pe care l-ați făcut.» Am putea să dăm și mai multe exemple; n-ar trebui decât să facem să defileze prin fața noastră, unul după altul, toți

medicii lui Molière. Oricât de departe pare că merge fantezia comică aici, realitatea încearcă uneori să o depășească. Un filosof contemporan, argumentând excesiv, căruia i s-a demonstrat că raționamentele sale, ireproșabil deduse, erau în opoziție cu experiența, a pus capăt discuției prin această simplă replică: «Experiența este falsă». Ideea de a regla administrativ viața este mai răspândită decât se presupune; ea este naturală în felul ei, deși noi o obținem printr-un procedeu de recompunere. S-ar putea spune că ea ne livrează însăși chintesența pedantismului, care nu este altceva, în fond, decât arta pretinzând că surclasează natura.

Astfel, în rezumat, același efect va deveni mai evanescent, începând de la ideea unei *mecanizări artificiale* a corpului uman, dacă se poate spune așa, până la aceea a unei substituții oarecare a naturalului cu artificialul. O logică din ce în ce mai strânsă, care seamănă din ce în ce mai mult logicii visurilor, transportă aceeași relație în sfere din ce în ce mai înalte, în raporturi din ce în ce mai imateriale, un regulament administrativ sfârșind prin a fi, față de

logica naturală sau morală de exemplu, ceea ce o haină confecționată este pentru corpul care o poartă. Dintre cele trei direcții în care trebuie să ne angajăm, am urmărit acum pe prima până la capăt. Să trecem la următoarea și să vedem unde ne va conduce ea.

**b.** Fenomenul mecanic placat pe viu, iată încă un punct de plecare în problema noastră. De unde vine aici comicul? Din rigidizarea corpului viu devenit ca o mașină. Corpul viu ne pare deci că trebuie să fie de o suplețe perfectă, cu o activitate continuă, după un principiu întotdeauna în funcționare. Dar această activitate ar aparține cu adevărat mai degrabă sufletului decât corpului. Ar fi chiar flacăra vieții, aprinsă în noi de un principiu superior, și zărită prin corp, datorită unui efect de transparență. Dacă nu vedem în corpul viu decât grație și flexibilitate, este pentru că neglijăm ceea ce se află în el greoi, tare, material; uităm materialitatea lui, ca să ne gândim numai la vitalitatea lui, vitalitate pe care imaginația noastră o atribuie însuși principiului vieții intelectuale și morale. Dar să



presupunem că atenția noastră este atrasă de această materialitate a corpului. Să presupunem că în loc să participe la ușurința principiului care-l animă, corpul nu ar fi în ochii noștri mai mult decât un înveliș greu și incomod, leșt inoportun care reține pe pământ un suflet nerăbdător să părăsească solul. Atunci corpul va deveni pentru suflet ceea ce haina era pentru corpul însuși, o materie inertă, așezată peste o energie vie. Și impresia comicului se va produce când vom avea sentimentul net al acestei suprapunerii. Și-l vom avea mai ales când ne va fi arătat sufletul *tachinat* de nevoile corpului – de o parte personalitatea morală cu energia să inteligent variată, de alta corpul stupid monoton, intervenind și întrerupând cu obstinația sa de mașină. Cu cât aceste cerințe ale corpului vor fi mai meschine și mai uniform repetate, cu atât efectul va fi mai sesizabil. Dar asta nu-i decât o problemă de gradare și legea generală a acestor fenomene ar putea fi formulată astfel: *Este comic orice incident care ne atrage atenția asupra fizicului unei persoane atunci când de fapt este vorba de aspectul moral.*

De ce se râde de un orator care strănută în momentul

cel mai patetic al discursului său? De unde se naște comicul acestei fraze de discurs funebru, citată de un filosof german: «Era virtuos și durduliu»? Din aceea că atenția noastră este brusc abătută de la suflet la corp. Exemplele abundă în viața de zi cu zi. Dar dacă nu vrem să ne dăm osteneala să le cercetăm, nu avem decât să deschidem la întâmplare un volum de Labiche. Adesea vom nimeri efecte de acest gen. Aici este un orator ale cărui cele mai frumoase fraze sunt întrerupte de junghiurile unui dinte bolnav, în altă parte un personaj care nu ia niciodată cuvântul fără să se întrerupă ca să se plângă de pantofii prea strâmți sau de cureaua prea strânsă etc. O persoană pe care corpul său o incomodează, iată imaginea care ne este sugerată de aceste exemple. Dacă o împlinire excesivă devine comică, fără îndoială este pentru că evocă o imagine de același fel. Și tot asta face uneori timiditatea un pic ridicolă. Timidul poate da impresia unei persoane care este jenată de corpul său și care caută în jurul lui un loc în care să-l așeze.

De aceea, poetul tragic are grijă să evite orice ar

putea aduce în atenția noastră materialitatea eroilor săi. Din momentul în care începe grija față de corp, se va teme mereu de o infiltrație comică. De aceea eroii de tragedie nu beau, nu mănâncă, nu se încălzesc. Și pe cât posibil chiar, nici nu se așază. A se așeza în mijlocul unei tirade ar însemna a-și aminti că au corp. Napoleon, care era psiholog, în momentele lui bune, remarcase că în comedie se petrece o tragedie prin simplul fapt al așezării. Iată ce spune el privitor la acest subiect în *Journal inédit* al baronului Gournaud (este vorba de o întrevvedere cu regina Prusiei, după Jena): „M-a primit pe un ton tragic, precum Himena: «Sire, dreptate! Dreptate! Magdeburg!» Și pe acest ton care mă incomoda foarte tare. În sfârșit, ca să o fac să piardă firul, am rugat-o să se așeze. Nimic nu întrerupe mai bine o scenă tragică; deoarece, când stai jos, totul devine comedie”. Să lărgim acum această imagine: corpul luând inițiativa asupra sufletului. Vom obține ceva mai general: *forma voind să primeze asupra fondului, litera făcând șicane spiritului*. N-ar fi aceasta ideea pe care comedia caută să ne-o sugereze când ridiculizează

o profesie? Ea-l face să vorbească pe avocat, pe judecător, pe medic, ca și cum sănătatea și justiția ar fi lipsite de importanță, esențial fiind să existe medici, avocați, judecători și ca formele exterioare ale profesiei să fie respectate cu scrupulozitate. Astfel, mijloacele se substituie scopului, forma fondului, și nu mai este făcută profesiunea pentru public, ci publicul pentru profesiune. Grija constantă pentru formă, aplicarea mecanică a regulilor creează aici o specie de automatism profesional, comparabil cu cel pe care obișnuințele corpului le impun sufletului și la fel de comic ca și el. Exemplele de acest fel abundă în teatru. Fără a intra în detaliul variațiilor făcute pe această temă, să cităm două sau trei texte în care tema este definită în întreaga sa simplitate: «Nu-i obligatoriu decât să tratezi oamenii respectând formele», zice Diaforius, în *Le Malade imaginaire* și Bahis, în *L'Amour medecin*:

«Mai bine mori conform unor reguli decât să scapi cu viață împotriva lor.» în aceeași comedie, Desfonandres spunea: «întotdeauna trebuie să păstrăm formalitățile,

orice s-ar putea întâmpla.» Și confratele său, Tomes, îi dădea dreptate în această privință: «Un om mort nu-i decât un om mort, dar o formalitate neglijată aduce un notabil prejudiciu întregului corp de medici.» Vorbă lui Brid'oison, pentru a formula o idee puțin diferită, nu este mai puțin semnificativă: «Forma-a, vedeți dumneavoastră, forma-a. Cine râde de un judecător în haină scurtă va tremura la simpla apariție a unui procuror în robă. Forma-a, forma-a.» Dar aici se prezintă prima aplicație a unei legi care va apărea din ce în ce mai clar pe măsură ce vom avansa în lucrarea noastră. Când muzicianul scoate o notă pe un instrument, alte note țâșnesc din ea, mai puțin sonore ca prima, legate între ele prin câteva relații definite, și care îi imprimă timbrul său, aducând ceva în plus: este vorba de ceea ce în fizică se numește armonicile sunetului fundamental. Nu s-ar putea oare ca fantezia comică, chiar și în invențiile sale cele mai extravagante, să se supună unei legi de același fel? Luați în considerare, de exemplu, această notă comică: forma vrând să primeze asupra fondului. Dacă analizele

noastre sunt exacte, ea trebuie să o aibă ca armonică pe următoarea: corpul tachinând spiritul, corpul luând-o înaintea spiritului. Deci, din momentul în care poetul comic va da prima notă, instinctiv și involuntar i se va adăuga cea de-a doua. Cu alte cuvinte, *va dublă cu un ridicol fizic ridicolul profesional*.

Când judecătorul Brid'oison sosește pe scenă bâlbâindu-se, nu-i adevărat că ne pregătește prin chiar bâlbâială sa, să înțelegem fenomenul cristalizării intelectuale pe care ni-l va da spectacolul? Ce înrudire secretă poate să lege bine acest defect fizic de această îngustime morală? Poate trebuia ca această mașină de judecată să ne fi apărut în același timp și ea ca o mașină de vorbit. În orice caz, nicio altă armonică nu putea completa mai bine sunetul fundamental.

Când Molière ne prezintă cei doi doctori ridicoli din *L'Amour medecin*, Bahis și Macroton, îl pune pe unul dintre ei să vorbească foarte lent, scandându-și discursul silabă cu silabă, în timp ce celălalt se bâlbâie. Același contrast și între cei doi avocați ai domnului de Pourceaugnac.

De obicei, din ritmul vorbelor rezidă regularitatea fizică destinată să completeze ridicolul profesional. Și acolo unde autorul nu a indicat un defect de acest gen, rar se întâmplă ca actorul, instinctiv, să nu încerce a-l compune.

Este deci o înrudire naturală, natural recunoscută, între aceste două imagini pe care noi le punem alături, spiritul immobilizându-se în câteva forme, corpul înțepenind conform unor defecte. Dacă atenția noastră este denaturată de la fond la formă sau de la moral la fizic, aceeași impresie este transmisă imaginației noastre în cele două cazuri; este vorba de același gen de comic în ambele cazuri. Aici am vrut să urmărim cu fidelitate o direcție naturală a *mă* mișcării imaginației. Această direcție, dacă vă amintiți, era a doua din cele care se ofereau pornind de la o imagine centrală. Ne mai rămâne o a treia și ultima cale, pe care să ne angajăm.

c. Să revenim deci pentru ultima dată la imaginea noastră centrală: mecanicul placat pe viu. Ființa vie

despre care este vorba aici este o ființă umană, o persoană. Dispozitivul mecanic este, din contră, un lucru. Ceea ce produce râsul este transfigurarea momentană a unei persoane în timpul lucrului, dacă vrem să privim imaginea din acest unghi. Să trecem acum de la ideea precisă de mecanică la ideea mai vagă de lucru, în general. Vom vedea o nouă serie de imagini comice, ce se vor obține, ca să spunem așa, estompând contururile primelor și care vor conduce la această nouă lege: *Râdem de fiecare dată când o persoană ne lasă impresia că este un lucru.*

Se râde de Sancho Panza, răsturnat pe o pătură și lansat în aer precum un simplu balon. Se face haz de baronul de Münchhausen devenit ghiulea de tun, croindu-și drum prin spațiu. Dar poate că unele exerciții ale clovnilor de la circ ar furniza o verificare mai precisă a acestei legi. Ar trebui, e adevărat, să facem abstracție de glumele pe care clovnul le brodează pe tema lui principală și să nu reținem decât tema în sine, adică atitudinile, ținuturile și mișcările care sunt ceea ce este propriu „clovnesc” în arta clovnului. În numai



două reprize am putut observa acest gen comic în stare pură și în ambele cazuri am avut aceeași impresie. Prima dată, clovnii se duceau, se întorceau, se loveau, cădeau și săreau, în sus după un ritm uniform accelerat, cu vizibilă preocupare de a crea un *crescendo*. Și din ce în ce mai mult, atenția publicului era atrasă spre *săriturile* sale. Încet, încet publicul pierdea din vedere că avea de-a face cu oameni în carne și oase. Se gândea la niște pachete care cădeau și se izbeau unele de altele. Apoi viziunea se preciza. Formele păreau să se rotunjească, corpurile să se rostogolească, ca și cum s-ar aduna în bulgări, în sfârșit, apărea imaginea spre care toată această scenă evolua, fără îndoială, inconștient: mingi de cauciuc aruncate în toate părțile, izbindu-se unele de altele. — Cea de-a doua scenă, și mai îngroșată, nu-i mai puțin instructivă. Apar două personaje cu capete enorme, cu craniile complet chele. Sunt înarmate cu niște bastoane mari. Și, rând pe rând, fiecare lasă să cadă bastonul pe capul celuilalt. Aici se observă încă o gradație. La fiecare lovitură primită, corpurile par să obosească, să se moleșească, să

împietrească, invadate de o rigiditate care crește de la un moment la altul. Ripostă sosește din ce în ce mai întârziată, dar din ce în ce mai apăsată și mai sonoră. Craniile rezonau formidabil în sala silențioasă. În final, țepene și lente, drepte precum litera I. Cele două corpuri se apleacă unul spre altul, bastoanele se abat o ultimă dată asupra capetelor cu un zgomot de enorme ciocane de lemn, căzând pe grinzi de stejar și totul se întinde pe jos. În acest moment apare în întreaga sa claritate sugestia că cei doi artiști pătrunseseră, în mod gradat, în imaginația spectatorilor: «Noi am vrut să devenim, noi am devenit păpuși din lemn masiv.» Un obscur instinct poate să descopere în acest caz la spiritele inculte unele din cele mai subtile rezultate ale științei psihologice. Se știe că este posibilă evocarea în cazul unui subiect hipnotizat, prin simplă sugestie, a unor viziuni halucinante. I se va spune că pe mâna lui s-a așezat o pasăre și el va zări pasărea și o va vedea zburând. Dar pentru aceasta trebuie că sugestia să fie întotdeauna acceptată cu o oarecare docilitate. Adesea, hipnotizatorul nu reușește să obțină rezultate decât

puțin câte puțin, prin insinuări gradate. Va porni atunci de la obiecte percepute cu adevărat de subiect și va ajunge la o percepție din ce în ce mai confuză: apoi, pas cu pas, va face să iasă din această confuzie forma precisă a obiectului despre care vrea să-i creeze halucinația. Așa se întâmplă cu multe persoane, când au adormit să vadă aceste mase colorate, fluide și informe, care ocupă întreg câmpul viziunii, solidificându-se încet în obiecte distincte. Trecerea gradată de la confuz la distinct este deci procedeul sugestiei prin excelență. Cred că s-ar regăsi în fondul multor sugestii comice, mai ales în comicul grosier, acolo unde pare să se împlinescă sub ochii noștri transformarea unei persoane în lucru. Dar există și alte procedee mai discrete, folosite de poeți, de exemplu, care tind poate inconștient la același scop. Se poate ca prin câteva structuri de ritm, rimă și asonantă să hrănească imaginația noastră, să o poarte dintr-un loc în altul, într-un legănat regulat și să o pregătească astfel de a primi docil viziunea sugerată. Ascultați aceste versuri de Régnard și vedeți dacă imaginea fulgurantă a unei

*păpuși nu traversează câmpul imaginației noastre:*

*«... Plus, îl doit á maints particuliers  
La somme de dix mii une livre une obole,  
Pour l'avoir sans relache un an sur sa parole  
Habillé, voituré chauffé, chaussé ganté,  
Alimenté, rasé, desaltéré, porte”.»<sup>7</sup>*

Ceva asemănător veți găsi în acest cuplet al lui Figaro (deși încearcă poate să sugereze imaginea unui animal mai degrabă decât a unui lucru): «Ce om este acesta?

— Este frumos, mare, îndesat, tânăr-bătrân, vânăt-roșcat, viclean, ras, blazat, pândește și scotocește, bombăne și se văicărește, toate în același timp.»

Între aceste scene foarte vulgare și aceste sugestii foarte subtile există loc pentru o multitudine de efecte amuzante – toate cele care se obțin prin exprimarea despre personaje ca despre simple lucruri. Să alegem

---

<sup>7</sup> ... Mai mult, el datorează

Ca obol, suma de zece mii de livre

Pentru a-l avea la dispoziție, fără întrerupere, un an

Îmbrăcat, cărat, încălzit, înmănușat

Hrănit, ras, tuns și frezat.

unul sau două exemple din teatrul lui Labiche, care sunt din belșug. Domnul Perrichon, în momentul urcării în vagon, se asigură că n-a uitat niciunul din pachetele sale. «Patru, cinci, șase, cu soția mea șapte, cu fiica mea opt, și cu mine nouă.» Există o altă piesă în care tatăl laudă deșteptăciunea fiicei lui în termeni de felul acesta: «Ea vă va spune fără nicio ezitare toți regii Franței care au avut loc.» *Ce au avut loc*, fără precizare, convertind regii în simple lucruri, îi asimilează unor evenimente impersonale.

În legătură cu acest ultim exemplu să menționăm: nu este necesar să mergem până la capătul identificării între persoană și lucru, pentru că efectul comis să se producă. Este suficient să pătrundem pe acest drum, ajungând, de exemplu să confundăm persoana cu funcția pe care o exercită. Nu voi cita decât o idee din discursul unui primar al satului dintr-un roman de About: «Domnul Prefect, care ne-a vegheat întotdeauna, deși s-a schimbat de mai multe ori după 1847...»

Toate aceste exemple sunt construite după același model. Am putea compune o mulțime, acum când

deținem formula. Dar arta povestitorului și a autorului de vodeviluri nu înseamnă doar a compune pur și simplu niște fraze. Dificil este să dai cuvintelor forța de sugestie, adică să le faci acceptabile. Și noi nu le acceptăm decât dacă ni se par ori izvorâte dintr-o stare sufletească ori încadrate unor circumstanțe. Astfel, știm că domnul Perrichon este foarte emoționat cu prilejul primei sale călătorii. Expresia „a avea loc” face parte dintre acelea care trebuie să apăreau destul de des în lecțiile recitate de fiică în fața tatălui, căci ne face mușă ne gândim la o recitare. Și, în sfârșit, admirația față de mașinăria administrativă ar putea, la rigoare, să meargă până la a ne face să credem că nimic nu se schimbă la perfect atunci când numele acestuia se schimbă, și că funcția se îndeplinește independent de funcționar.

Iată-ne destul de departe de cauza originară a râsului. O asemenea formă comică, inexplicabilă prin ea însăși, nu poate fi înțeleasă într-adevăr decât prin asemănarea sa cu o alta, care ne face să râdem prin înrudirea sa cu o a treia, și astfel putem continua încă mult timp: astfel

Încât analiza psihologică, atât de edificată și pătrunzătoare precum se presupune, se va rătăci în mod necesar dacă nu va urma firul de-a lungul căruia impresia comică s-a plimbat de la o extremitate la alta a seriei. De unde vine această continuitate a progresului? Care este deci presiunea, care este ciudatul puseu care face să gliseze astfel comicul din imagine în imagine, din ce în ce mai departe de punctul de origine, până când se fracționează și se pierde în analogii din ce în ce mai îndepărtate? Și care este forța care divizează și subdivizează ramurile copacului în crengi, iar rădăcinile în radicele? O lege ineluctabilă condamnă astfel orice energie vie, pentru puținul timp ce-i este atribuit, să acopere cât de mult spațiu ar putea. Or, fantezia comică este într-adevăr o energie vie, plantă unică ce a crescut viguros pe zonele pietroase ale solului social, așteptând să-i permită cultura, să rivalizeze cu produsele cele mai rafinate ale artei. Este adevărat, suntem departe de marea artă cu exemplele comice care se întâmplă tot timpul sub ochii noștri. Dar deja ne vom apropia foarte mult de aceasta, fără a o atinge totuși în întregime, în

capitolul următor. Inferior artei este artificiu. În această zonă a artificiilor, intermediară între natură și artă, vom pătrunde acum. Vom discuta despre autorul de vodeviluri și despre omul de spirit.



## CAPITOLUL AL DOILEA

### Comicul de situație și comicul de limbaj

#### I.

Am studiat comicul în forme, în atitudini, în mișcări, în general. Trebuie să-l cercetăm acum, în acțiuni și „Situații. Cu siguranță, acest gen de comic se întâlnește destul de ușor în viața de toate zilele. Dar poate că el nu aici se pretează cel mai bine la analiză. Dacă este adevărat că teatrul este o îngroșare și o simplificare a vieții, comedia ar putea să ne furnizeze, asupra acestui punct special al subiectului nostru, mai multe informații decât viața reală. Poate chiar ar trebui să împingem simplificarea și mai departe, întorcându-ne la amintirile noastre cele mai vechi, căutând în jocurile care-i amuză pe copii prima încercare de combinații care face omul să râdă. Prea adesea vorbim despre sentimentele noastre de plăcere și de milă, ca și cum ele s-ar naște

bătrâne, ca și cum nu ar avea fiecare din ele istoria sa. Prea adesea mai ales nu recunoaștem ceea ce încă este copilăresc, ca să zicem așa, în cea mai mare parte din emoțiile bucuriilor noastre. Câte din plăcerile prezente s-ar reduce totuși, dacă le-am examina de aproape, la a nu fi decât niște amintiri ale plăcerilor trecute! Ce-ar rămâne din multe dintre emoțiile noastre dacă le-am reduce strict la senzație, dacă am suprima tot ceea ce este rememorare, pur și simplu? Cine știe chiar dacă nu devenim, de la o vârstă oarecare impermeabili la bucuria proaspătă și nouă, și dacă cele mai dulci satisfacții ale omului matur pot fi altceva decât sentimente copilărești reînviatăe, briza parfumată pe care ne-o trimite prin bufeuri, din ce în ce mai rare, un trecut din ce în ce mai îndepărtat? De altfel, orice răspuns s-ar da la această chestiune foarte generală, o problemă va rămâne în afară de orice îndoială: nu poate exista, în acest caz, soluție de continuitate între plăcerea jocului, la copil, și aceeași plăcere la adult. Or, comedia este totuși un joc, un joc care imită viața. Și dacă, în jocurile copilului, când mânuiești păpuși și

paiate, totul se face prin sfori, nu aceleași sfori ar trebui să le găsim noi, subțiate de folosință, în firele care înnoadă situațiile din comedie? Să pornim deci de la jocurile copilului. Să urmărim progresul imperceptibil prin care el înalță marionetele, le animă și le aduce în această stare de incertitudine finală în care, fără a înceta să fie păpuși, au devenit totuși oameni. Vom avea astfel personaje de comedie. Și vom putea verifica pe ele legea pe care precedentele noastre analize ne lasă să o bănuim, lege prin care noi vom defini situațiile de vodevil, în general: *Este comic orice aranjament de acte și evenimente care ne dă, inserate unul în altul, iluzia vieții și senzația netă a unei articulări mecanice.*

1. *Diavolul cu resort.* Toți ne-am jucat odată cu diavolul cu resort care sare din cutia sa, când ridici capacul, îl comprimi și el se destindea precum un arc. Îl strângeai și mai tare și el sărea și mai sus. Îl turteai sub capac și adesea scăpa și sărea iar. Nu știi cât de veche este această jucărie, dar genul de amuzament pe care-l sugerează este cu siguranță din toate timpurile.

Este conflictul dintre două obstinații, dintre care una, pur mecanică, sfârșește totuși, în mod obișnuit, prin a ceda celeilalte, fapt care distrează. Pisica se joacă cu șoarecele; îl lasă de fiecare dată să plece precum un arc, apoi îl oprește brusc, cu o lovitură de labă, ceea ce creează un amuzament de același fel.

Să trecem acum la teatru. Trebuie să începem cu cel al lui Guignol<sup>8</sup>. Când comisarul se aventurează pe scenă, el primește imediat, cum se cuvine, o lovitură de baston care-l doboară. Se ridică, dar o a doua lovitură îl pune iar la pământ. O nouă încercare, o nouă pedeapsă. În ritmul uniform al unui resort care se comprimă și se destinde, comisarul cade și se ridică, timp în care râsul spectatorilor crește din ce în ce mai mult.

Să ne imaginăm acum un arc moral, o idee care se exprimă, este reprimată, dar revine, un șuvoi de cuvinte care izbucnesc, care sunt oprite, dar o iau mereu de la cap. Vom avea din nou viziunea unei forțe care se încăpățânează și a alteia încăpățânate, ce se luptă cu ea. Dar această viziune își va pierde materialitatea. Nu vom

---

<sup>8</sup> Guignol – personaj principal al marionetelor lyoneze (n.t.).

mai fi la nivelul lui Guignol; vom asista la o comedie adevărată.

Multe scene se reduc, într-adevăr, la acest tip simplu. Astfel, în scena din *Mariage force*<sup>9</sup> între Sganarelle și Pancrace, tot comicul vine dintr-un conflict între ideea lui Sganarelle, care vrea să-l oblige pe filosof să-l asculte, și încăpățânarea filosofului, adevărată mașină de vorbit, care funcționează automat. Pe măsură ce scenă avansează, imaginea diavolului cu arc se creionează și mai bine, atât de bine încât la sfârșit chiar personajele adoptă mișcarea, Sganarelle împingându-l de fiecare dată pe Pancrace în culise, Pancrace revenind de fiecare dată pe scenă, pentru a perora din nou. Și când Sganarelle reușește să-l facă pe Pancrace să se întoarcă și să-l închidă în casă (aici mă duce gândul la cutia diavolului cu arc!), capul lui Pancrace reapare deodată la fereastra care se deschide, ca și cum ar face să sară un capac.

Același joc de scenă în *Le Malade imaginaire*<sup>10</sup>. Știința

---

<sup>9</sup> Căsătorie cu de-a sila (n.t.).

<sup>10</sup> Bolnavul închipuit (n.t.).

medicală ofensată revarsă asupra lui Argan, prin gura domnului Purgon, amenințarea tuturor bolilor. Și de fiecare dată când Argan se ridică din fotoliul său, parcă pentru a-i închide gura lui Purgon, îl vedem pe acesta parcă dispărând pentru un moment, parcă „înfundat” în culise, apoi, ca și cum ar fi împins de un arc, urcându-se pe scenă cu un nou blestem. Și aceeași exclamație repetată fără încetare: «Domnule Purgon!» ritmează momentele acestei mici comedii.

Să restrângem și mai mult imaginea acestui resort care se comprimă și se destinde și se comprimă iar. Să desprindem de aici esențialul. Vom obține unul din procedeele uzuale ale comediei clasice, *repetiția*.

De unde vine comicul repetării unui cuvânt în teatru? Vom căuta în zadar o teorie a comicului care să răspundă într-o manieră satisfăcătoare acestei întrebări foarte simple. Și întrebarea rămâne, într-adevăr, insolubilă, atâta vreme cât se va vrea să se găsească explicația unei trăsături amuzante în chiar această trăsătură, izolat de ceea ce ne sugerează. Nicăieri nu se trădează mai mult insuficiența metodei folosite. Dar

adevărul este că dacă se lasă la o parte câteva cazuri foarte speciale, asupra cărora vom reveni mai târziu, repetarea unui cuvânt nu este rizibilă prin ea însăși. Ne face să râdem pentru că simbolizează un *anume joc special* al elementelor morale, el însuși simbol al unui joc cu adevărat material. Este jocul pisicii care se distrează cu șoarecele, al copilului care-l ascunde și-l eliberează pe diavol din cutia sa, dar rafinat, spiritualizat, transportat în sfera sentimentelor și ideilor. Să enunțăm legea care definește, după părerea noastră, principalele efecte comice din repetarea cuvintelor în teatru: *Într-o repetare comică a cuvintelor există, în general, doi temeni față în față, un sentiment comprimat care se destinde ca un arc, și o idee care se amuză comprimând iar sentimentul.*

Când Dorine îi povestește lui Orgon despre boala soției sale, și când acesta îl întrerupe mereu pentru a-l întreba despre sănătatea lui Tartuffe, întrebarea care revine mereu: «Dar Tartuffe?» ne dă senzația foarte clară a unui arc care se destinde. Dorine se amuză împingând acest arc înapoi, reluând de fiecare dată

povestea bolii Elmirei. Și atunci când Scapin îl anunță pe bătrânul Gdronte că fiul său a fost luat prizonier pe faimoasa galeră, că trebuie să-l răscumpere foarte repede, el se joacă cu avariția lui Geronde la fel cum o face Dorine cu orbirea lui Orgon. Zgârcenia, abia înăbușită, izbucnește automat și acest automatism a vrut Molière să-l marcheze prin repetiția mașinală a unei fraze în care era exprimat regretul față de banii pe care trebuia să-i dea: «Ce dracu' făcea el pe această galeră?» Aceeași observație și pentru scena în care Valère îi amintește lui Harpagon că va face greșeală să-și mărite fiica cu un om pe care ea nu-l iubește. «Fără dotă!» îl întrerupe mereu zgârcitul Arpagon. Și noi întrevădem în spatele acestui cuvânt care revine automat, un mecanism al repetiției, purtat de o idee fixă.

Uneori, este adevărat, acest mecanism este mai greu de descoperit! Și aici ajungem la o nouă dificultate a teoriei comicului. În unele cazuri, întregul interes al unei scene se găsește într-un personaj unic, care se dedublează, interlocutorul jucând rolul unei simple



prisme, ca să zicem așa, prin care se efectuează dedublarea. Riscăm să ne înșelăm în cazul în care căutăm secretul efectului produs în ceea ce noi vedem și auzim, în scena exterioară care se joacă între personaje și nu în comedia interioară pe care această scenă nu face decât să o reflecte. De exemplu, când Alceste răspunde cu obstinație «Nu spun eu asta!» lui Oronte care-l întreabă dacă versurile lui i se par proaste, repetiția este comică, și totuși este clar că aici Oronte nu se distrează pe seama lui Alceste, în acest joc pe care noi l-am explicat. Dar atenție! În realitate este vorba de doi oameni în Alceste; pe de o parte „mizantropul” care s-a jurat să spună oamenilor adevărul în față, pe de altă parte omul bine crescut care nu poate să înlăture dintr-odată formele de politețe, sau poate chiar omul excelent, care dă înapoi în momentul decisiv, când ar trebui să treacă de la teorie la acțiune, să rănească un amor propriu, să i se facă milă. Adevărata scenă nu mai este atunci între Alceste și Oronte, ci între Alceste și Alceste însuși. Între cei doi Alceste este unul care ar vrea să izbucnească și altul care-i închide gura în

momentul în care vrea să spună totul. Fiecare «Nu spun eu asta!» reprezintă un efort progresiv de a respinge ceva ce crește mereu și presează pentru a ieși. Tonul acestor «Nu spun eu asta!» devine din ce în ce mai violent, Alceste supărându-se din ce în ce mai mult – nu numai pe Oronte, cum crede el, ci și împotriva lui însuși. Și astfel, tensiunea arcului se va înnoi continuu, întărindu-se mereu, până la destinderea finală. Mecanismul repetării este deci același.

Când un om se hotărăște să nu mai spună niciodată tot ceea ce gândește, ar trebui «să rupă cu tot ceea ce este omenesc.» și asta nu este neapărat comic; este viața chiar cea mai bună. Când unui om, din blândețe, egoism ori dispreț, îi place să spună altor oameni ceea ce îi fletează pe ei, tot viață este; nimic în acest caz nu ne face să râdem. Totuși înglobați pe acești doi oameni într-unui singur, faceți ca personajul nostru să ezite între o sinceritate care rănește și o politețe care înșală; această luptă între două sentimente contrare nu va fi deloc comică, va părea serioasă dacă cele două sentimente vor sfârși prin a se organiza prin chiar

contrarietatea lor, dezvoltându-se împreună, creând o stare sufletească compozită, sfârșind prin a adopta un *modus vivendi* care nouă ne dă pur și simplu impresia complexă a vieții. Dar presupuneți acum într-un om aceste două sentimente ireductibile și *rigide*; faceți ca omul să oscileze de la unul la altul, faceți, mai ales, ca această oscilație să devină de-a dreptul mecanică, adoptând forma cunoscută a unui dispozitiv uzual, simplu, copilăresc: veți avea, de astă dată, imaginea pe care am găsit-o până acum în obiectele comice, veți avea *mecanică în materie vie*, veți avea comic.

Am insistat destul asupra acestei prime imagini, aceea a diavolului cu arc, pentru a face să se înțeleagă cum fantezia comică convertește puțin câte puțin un mecanism material într-unui moral. Vom examina acum unul sau două alte jocuri, dar ne vom limita doar la indicații sumare.

2. *Marioneta*. Sunt nenumărate scenele de comedie în care un personaj crede că vorbește și acționează liber, în care acest personaj păstrează în consecință esențialul

din viață, chiar dacă, examinat dintr-o anumite latură, apare ca o simplă jucărie în mâinile altuia care se distrează pe seama lui. De la păpușa manevrată în copilărie cu o sfoară, la Geyonte și Argante, manipulați de Scapin, intervalul este ușor de străbătut. Ascultați-l mai degrabă pe Scapin însuși: «*Mecanismul* este găsit în întregime» și încă: «Cerul i-a trimis în plasa mea» etc. Dintr-un instinct natural și pentru că preferă, în imaginație cel puțin, să fie pungaș decât înșelat, spectatorul se situează de partea celor vicleni. Se unește cu ei și de acum înainte, precum un copil care a obținut de la un tovarăș de joacă păpușa lui, face chiar el să se miște înapoi și înapoi pe scenă marioneta ale cărei sfori le are acum în mâini. Totuși, această ultimă condiție nu este indispensabilă. Putem foarte bine să rămânem în afara a ceea ce se întâmplă, cu condiția ca noi să conservăm senzația foarte clară a unei înlănțuirii mecanice. Acest lucru se întâmplă în cazurile în care un personaj oscilează între două atitudini opuse, fiecare dintre ele atrăgându-l pe rând: astfel este Panurge, întrebându-i pe Pierre și pe Paul dacă trebuie să se

căsătorească. Să remarcăm că autorul comic are grijă atunci să *personifice* cele două părți opuse. În lipsa spectatorului, trebuie cel puțin actori care să țină sforile.

Tot ce este serios în viață provine din libertatea noastră. Sentimentele pe care le-am copt, pasiunile pe care le-am clocit, acțiunile pe care le-am pus la cale, le-am gândit atent, le-am executat, în sfârșit ceea ce vine de la noi și ceea ce este cu adevărat al nostru, iată ceea ce dă vieții aspectul uneori dramatic și, în general, grav. Ce-ar trebui ca să transformăm totul în comedie? Ar trebui să-ți închipui că libertatea aparentă ascunde un joc de sfori, și că noi suntem aici jos, cum spune poetul,

.... d'humbles marionnettes

Dont le fil est aux mains de la Nécessité<sup>11</sup>

Nu există deci scenă reală, serioasă, chiar dramatică, pe care fantezia să nu poată să o împingă spre comic prin evocarea acestei simple imagini. Nu există joc

---

<sup>11</sup>... umile marionete / Ale căror sfori sunt în mâinile Necesității”

căruia să-i fie deschis un câmp mai vast.

3. *Bulgărele de zăpadă*. Pe măsură ce avansăm în acest studiu al procedeelelor de comedie, înțelegem mai bine rolul pe care-l joacă reminiscentele din copilărie. Această reminiscentă duce poate mai puțin la cutare sau cutare joc special decât la dispozitivul mecanic, a cărui aplicație este acest joc. Același dispozitiv general poate, de altfel, să se regăsească în jocuri foarte diferite, precum acel aer de operă într-o mulțime de fantezii muzicale. Ceea ce are importanță aici, ceea ce spiritul reține, ceea ce trece, prin gradații imperceptibile de la jocuri de copil la cele de adult, este *schemă*, combinația sau, dacă vrei, formula abstractă prin care aceste jocuri devin aplicații individuale. Iată, de exemplu, bulgărele de zăpadă, care se rostogolește și care se mărește prin rostogolire. Am putea la fel de bine să ne gândim la soldați de plumb ordonați în șir unul după altul: dacă este împins primul, el cade peste al doilea, care îl lovește pe al treilea și situația continuă să se agraveze până când sunt toți la pământ. Sau, tot astfel poate fi

vorba de un castel din cărți de joc, laborios aranjate: prima care este atinsă are o ezitare, vecina ei, clătinată se decide mai repede și acțiunea de distrugere, accelerându-se după pornire, aleargă vertiginos spre catastrofa finală. Toate aceste obiecte sunt foarte diferite, dar ne sugerează, s-ar putea spune, aceeași viziune abstractă, aceea a unui efect care se propagă amplificându-se prin el însuși, astfel încât cauza nesemnificativă la origine ajunge printr-un progres necesar la un rezultat pe cât de important, pe-atât de neașteptat. Să deschidem acum o carte de desene pentru copii: vom vedea acest dispozitiv dirijat deja spre forma unei scene comice. Iată, de exemplu, (am luat din întâmplare o „serie Épinal”) un vizitator care intră grăbit într-un salon: împinge o doamnă, care varsă ceașca de ceai peste un domn bătrân, care alunecă într-un geam ce cade în stradă în capul unui polițist, care alertează poliția etc. Același dispozitiv într-o mulțime de imagini pentru adulți, în „poveștile fără cuvinte” pe care le schițează desenatorii comici, există adesea un obiect care se deplasează și persoane care sunt solidare

cu el: astfel, din scenă în scenă, schimbarea de poziție a obiectului aduce în mod mecanic schimbări de situație, din ce în ce mai grave între persoane. Să trecem acum la comedie. Câte scene caraghioase, câte comedii chiar se vor reduce la acest tip simplu! Cum se recitește povestirea lui Chicaneau în *les Plaideurs*<sup>12</sup>: sunt procese care angrenează alte procese, și mecanismul funcționează din ce în ce mai repede (Racine ne dă acest sentiment al unei accelerații care crește grăbind termenii de procedură, unii împotriva altora) până când urmărirea declanșată pentru o căruță cu fân îl costă pe cel ce se judecă o bună parte din averea sa. Același aranjament și în unele scene din Don Quijote, de exemplu, în aceea de la han, în care e singulară înlănțuire de întâmplări îl face pe conducătorul catârului să-l lovească pe Sancho, care-l lovește pe Maritorn, pe care cade hangița etc. Ajungem astfel la vodevilul contemporan. Este oare nevoie să amintim toate formele sub care se prezintă această combinație? De una dintre ele se uzează destul de des: să faci ca un

---

<sup>12</sup> Procesomanii (n.t.).



anume obiect material (o scrisoare, de exemplu) să fie de o importanță capitală pentru anume personaje și să trebuiască s-o găsească cu orice preț. Acest obiect care îți scapă întotdeauna când crezi că ai pus mâna pe el, se rostogolește traversând camera, lăsând în drumul său incidente din ce în ce mai grave, din ce în ce mai neașteptate. Toate acestea seamănă mai mult decât s-ar crede la început cu un joc de copii. Este tot efectul bulgărelui de zăpadă.

Specificul unei combinații mecanice este să fie, în general, *reversibilă*. Copilul se amuză să vadă o bilă aruncată în popice, răsturnând totul în drumul său, multiplicând pagubele; el râde și mai tare când bila, după suciri, răsuciri, ezitări de tot felul, revine la punctul său de plecare. În alți termeni, mecanismul pe care l-am descris acum este deja comic când este rectiliniu; ajunge și mai comic când devine circular și când eforturile personajului ajung, printr-un angrenaj fatal de cauze și efecte, să-l readucă pur și simplu în același loc. Or, se vede că mare număr de vodeviluri gravitează în jurul acestei idei. O pălărie de paie de

Italia a fost mâncată de un cal. O singură pălărie asemănătoare există la Paris; trebuie găsită cu orice preț. Pălăria, care își schimbă locul totdeauna în momentul în care tocmai este pe cale de a fi găsită, îl face pe personajul principal să alerge, precum aleargă și ceilalți care depind de el: astfel, magnetul antrenează în urma sa, printr-o atracție care se transmite din aproape în aproape, firele de pilitură de fier care se țin suspendate unele de altele. Și când, în sfârșit, din incident în incident, se crede că s-a ajuns la capăt, se descoperă că pălăria mult dorită este chiar cea care a fost mâncată. Aceeași odisee într-o altă comedie nu mai puțin celebră a lui Labiche. Ni se înfățișează mai întâi un bătrân cavalier și o bătrână domnișoară care sunt vechi cunoștințe. S-au adresat amândoi, fiecare în parte, unei agenții matrimoniale. Trecând peste mii de dificultăți, și din necaz în necaz, ei aleargă unul lângă altul, de-a lungul piesei, la întrevvedere care îi pune pur și simplu pe unul în fața. Celuilalt. Același efect circular, chiar întoarcerea la punctul de plecare, într-o piesă mai recentă. Un soț, persecutat crede că scapă de

soția și de soacra sa prin divorț. Se recăsătorește; și iată că jocul combinat al divorțului și al căsătoriei i-o aduce pe fosta nevastă, mai grav, în postura de noua soacră.

Dacă te gândești la intensitatea și la frecvența acestui gen de comic, înțelegi de ce a frapat el imaginația unor filosofi. Să faci o mulțime de drumuri ca să ajungi, fără să știi, la punctul de plecare, înseamnă să cheltuiești un mare efort pentru un rezultat nul. S-ar putea să existe tentația de a defini comicul în această din urmă manieră. Astfel pare să fie ideea lui Herbert Spencer: râsul ar fi indiciul unui efort care deodată întâlnește vidul. Kant spunea deja: «Râsul vine dintr-o așteptare care se preschimbă dintr-odată în nimic.» Recunoaștem că aceste definiții s-ar aplica în ultimele noastre exemple; și ar trebui aduse câteva restricții formulei, căci există multe eforturi inutile care nu ne fac să râdem. Dar, dacă ultimele noastre exemple prezintă o cauză mare, sfârșind într-un efect mic, am citat altele, puțin mai înainte, care ar trebui definite invers: un mare efect rezultând dintr-o cauză mică. Adevărul este că această a doua definiție nu ar valora deloc mai mult

decât prima. Disproporția între cauză și efect, fie că se prezintă într-un sens sau un altul, nu este sursă directă a râsului. Râdem de ceva care poate fi manifestat de această disproporție, în unele cazuri, vreau să spun, de aranjamentul mecanic special pe care ne lasă să-l zărim prin transparență, în spatele seriei de efecte și de cauze. Neglijăți acest aranjament și veți abandona singurul fir conducător care poate să vă ghideze în labirintul comic și regulă pe. Care ați urmat-o, aplicabilă poate, la câteva cazuri convenabil alese, rămâne expusă la neplăcutul impact cu primul exemplu ce vă iese în cale, și care-l va distruge.

Dar de ce râdem noi de acest aranjament mecanic? Dacă povestea unui individ sau aceea a unui grup ne apare, la un moment dat, ca un joc de angrenaje, de arcuri ori de sfori, este ceva ciudat, fără îndoială, dar de unde vine caracterul special al acestei ciudățenii? De ce este ea comică? La această întrebare care ni s-a pus deja sub o mulțime de forme, vom răspunde acum în același fel. Mecanismul rigid pe care îl surprindem de la un moment la altul, ca pe un intrus, în continuitatea vie a

lucrurilor umane, prezintă pentru noi un interes cu totul special, pentru că este ca un fel de zăpăceală a vieții. Dacă evenimentele ar putea fi fără încetare atente la propriul lor curs, nu ar exista coincidențe, nici ciocniri, nici serii circulare; totul s-ar fi derulat înainte și ar fi progresat mereu. Și dacă oamenii ar fi tot timpul atenți la viață, dacă noi am lua permanent contact cu ceilalți și de asemenea, cu noi înșine, niciodată nimic nu ar fi părut că se produce în noi din cauza arcurilor ori sforilor. Comicul este această latură a persoanei prin care ea se aseamănă cu un lucru, acest aspect al evenimentelor umane care imită, prin rigiditatea sa de un gen cu totul special, mecanismul pur și simplu, automatismul, în sfârșit, mișcarea fără viață. El exprimă deci o imperfecțiune individuală sau colectivă ce aduce corecția imediată. Râsul este chiar această corecție. Râsul este un anume gest social, care subliniază și reprimă o anume distracție specială a oamenilor și a evenimentelor.

Dar chiar aceste lucruri ne invită să cercetăm mai departe și mai sus. Până aici ne-am amuzat să regăsim

în jocurile oamenilor unele combinații mecanice care distrează copiii. Acolo era vorba de o manieră empirică de procedare. A venit momentul să încercăm o deducție metodică și completă, să mergem chiar la sursa lor, în principiul lor permanent și simplu, procedeele multiple și variabile ale teatrului comic. Acest teatru, zicem noi, combină evenimentele insinuând un mecanism în formele exterioare ale vieții. Să determinăm deci caracteristicile esențiale prin care viața, văzută din afară, pare a contrasta cu un simplu mecanism. Atunci ne va fi suficient să trecem la caracteristicile opuse ca să obținem formula abstractă, de astă dată generală și complexă, procedee de comedie reale și posibile.

Viața ni se prezintă ca o anumită evoluție în timp și ca o anumită complicație în spațiu. Considerată în timp, ea este progresul continuu al unei ființe care îmbătrânește fără încetare: adică nu revine niciodată în trecut și nu se repetă niciodată. Privită în spațiu, ea etalează în ochii noștri elemente coexistând atât de intim solidare între ele, atât de exclusiv făcute unele pentru altele, încât niciunul dintre ele nu ar putea

apartine în același timp la două organisme diferite: fiecare ființă vie este un sistem închis de fenomene, incapabile să interfereze alte sisteme. Schimbare continuă de aspect, ireversibilitate de fenomene, individualitate perfectă a unei serii închise în ea însăși, iată caracteristicile exterioare (reale sau aparente n-are importanță) care disting viul de simplul mecanism Să susținem contrariul acum: vom avea trei procedee la care vom apela, dacă vreți, repetiția, inversiunea, și interferența seriilor. Este ușor de văzut că aceste procedee sunt acelea ale vodevilului și că nu s-ar cunoaște să existe și altele.

Le vom găsi mai întâi, amestecate în cantități variabile, în scenele pe care tocmai le-am trecut în revistă și cu atât mai mult, în jocurile copilului al căror mecanism îl reproduc. Nu vom pierde timpul făcând această analiză. Va fi mult mai utilă studierea acestor procedee în stare pură pe exemple noi. Nimic nu va fi mai ușor, de altfel, căci adesea se întâlnesc în stare pură în comedia clasică, și în teatrul contemporan.

**a. Repetiția.** Nu mai e vorba, ca până acum, de un cuvânt ori de o frază pe care personajul o repetă, ci de o situație, adică de o combinație de situații, care revine întocmai, în mai multe reprize, tranșând astfel cursul schimbător al vieții. Experiența ne prezintă deja acest gen de comic, dar numai într-o stare rudimentară. Astfel, într-o zi întâlnesc pe stradă un prieten pe care nu l-am mai văzut de timp îndelungat; situația nu are nimic comic. Dar dacă în aceeași zi, îl întâlnesc din nou și încă a treia și a patra oară, vom izbucni în râs împreună din cauza "coincidenței". Închipuiți-vă atunci o serie de întâmplări imaginare care vă dau suficient iluzia vieții și presupuneți, în mijlocul acestei serii care se mărește, una și aceeași scenă care se repetă, fie între aceleași personaje, fie între personaje diferite: veți avea încă o coincidență, dar mai extraordinară. Așa sunt repetițiile care ni se prezintă la teatru. Ele sunt cu atât mai comice cu cât scena repetată este mai complexă și, de asemenea, este interpretată mai natural,— două condiții care par să se excludă și pe care abilitatea autorului dramatic va trebui să le împace.



Vodevilul contemporan folosește acest procedeu sub toate formele sale. Una dintre cele mai cunoscute constă în plimbarea unui anumit grup de personaje, din act în act, în mediile cele mai diverse, cu scopul de a produce în situații întotdeauna noi o aceeași serie de evenimente sau pățanii care să corespundă simetric.

Mai multe piese ale lui Molière ne oferă o aceeași compoziție de evenimente care se repetă de la un capăt al comediei la altul. Astfel, *l'École des Femmes*<sup>13</sup> nu face altceva decât să aducă și să reproducă un anume efect în trei timpi: primul timp, Horace îi povestește lui Arnolphe ce a imaginat el pentru a-l înșela pe tutorele lui Agnes, care, descoperim, noi, este chiar Arnolphe; al doilea timp, Arnolphe crede că va reuși să evite lovitura; al treilea timp, Agnes face să se întoarcă precauțiile lui Arnolphe în favoarea lui Horace. Aceeași periodicitate regulată în *l'École des Maris*<sup>14</sup>, în *l'Étourdi*<sup>15</sup> și mai ales în *George Dandin*, în care se regăsește același efect în trei timpi: în primul timp, George

---

<sup>13</sup>Școala femeilor (n.t.).

<sup>14</sup>Școala bărbaților (n.t.).

<sup>15</sup>Zăpăcitul (n.t.).

Dandin își dă seama că soția să îl înșală; în al' doilea timp, cere ajutorul socrilor lui; în al treilea timp, George Dandin este acela care-și cere scuze.

Uneori, aceeași scenă se produce între grupuri de personaje diferite. Nu rar se întâmplă ca primul grup să-i cuprindă pe stăpâni, iar cel de-al doilea, pe servitori.

Aceștia vor repeta într-o altă tonalitate, transpusă într-un stil mai puțin nobil, o scenă deja jucată de stăpâni. O parte din *Dépit amoureux*<sup>16</sup> este construită după acest plan, ca și *Amphitryon*<sup>17</sup>. Într-o mică și amuzantă comedie a lui Benedix, *Der Eigensinn*<sup>18</sup>, ordinea este inversă. Stăpânii sunt cei care reproduc o scenă de încăpățânare, dată ca exemplu de către servitori.

Dar, oricare ar fi personajele între care se întâmplă situații simetrice, pare că subzistă o diferență profundă între comedia clasică și teatrul contemporan. Întotdeauna scopul este de-a introduce în evenimente o anume ordine matematică, conservându-le totuși

---

<sup>16</sup> Necazurile dragostei (n.t.).

<sup>17</sup> Amfitrionul (n.t.).

<sup>18</sup> Îndărătnicia (n.t.).

aspectul de veridicitate, adică de viață. Dar mijloacele folosite diferă. În cea mai mare parte a vodevilurilor, este ațâțat direct spiritul spectatorului. Oricât de extraordinară, într-adevăr, va fi coincidența, ea va deveni acceptabilă numai pentru acela care va fi dispus să o accepte, iar noi o vom accepta dacă am fost pregătiți puțin câte puțin pentru a o primi. Așa procedează adesea autorii contemporani. Din contră, în teatrul lui Molière, dispozițiile personajelor și nu acelea ale publicului sunt cele care fac să pară naturală repetiția. Fiecare dintre aceste personaje reprezintă o anumită forță aplicată într-o anumite direcție și pentru că aceste forțe de direcție constantă se combină neapărat între ele în același fel, atunci se reproduce aceeași situație.

Comedia de situație, astfel înțeleasă, se aseamănă deci cu comedia de caracter. Ea merită să fie numită clasică, dacă este adevărat că artă clasică este cea care nu pretinde că stoarce din efect mai mult decât a pus în cauză.

**b. Inversiunea.** Acest al doilea procedeu are atâtea analogii cu primul încât ne vom mulțumi să-l definim fără a insista asupra aplicațiilor. Imaginați-vă câteva personaje într-o anume situație: veți obține o scenă comică răsturnând situația și inversând rolurile. Astfel este dublă scenă de salvare din *Le Voyage de Monsieur Perrichon*<sup>19</sup>. Dar nici măcar nu este necesar ca cele două scene să fie jucate sub ochii noștri. Ni se poate arăta doar una, pentru a fi sigur că ne vom gândi și la cealaltă. Astfel, râdem de deținutul care îi face morală judecătorului, de copilul care pretinde că dă lecții părinților săi, în sfârșit de tot ceea ce poate fi clasat la rubrica «lumea pe dos».

Adesea ni se va prezenta un personaj care pregătește plasa în care se va prinde chiar el. Istoria persecutorului victimă a persecuției sale, a vicleanului înșelat constituie substanța multor comedii. O găsim deja în farsa antică. Avocatul Pathelin îi recomandă clientului său o stratagemă ca să-l înșele pe judecător: clientul va folosi stratagama ca să nu-l plătească pe avocat. O

---

<sup>19</sup>Călătoria domnului Perrichon (n.t.).

femeie arțăgoasă îi cere soțului său să facă toate treburile din casă, pe care le-a consemnat pe o «listuță». Când ea a căzut într-un butoi mare, soțul a refuzat să o scoată de acolo: «acest lucru nu-i pe listuță». Literatura modernă a conceput o mulțime de alte variațiuni pe tema hoțului prădat. Este vorba întotdeauna, în fond, de o inversare a rolurilor și de o situație care se întoarce împotriva celui care o creează.

Aici s-ar verifica o lege căreia noi i-am semnalat deja mai multe aplicații. Când o scenă comică a fost adesea reprodușă, ea trece la starea de „categorie” ori de model. Devine amuzantă prin sine, independent de cauzele care au făcut ca ea să ne amuze. Astfel, scene noi care nu sunt comice de drept, vor putea să ne amuze în fapt, dacă seamănă cu altele, prin ceva. Ele vor evoca mai mult sau mai puțin confuz în mintea noastră o imagine pe care o știm ciudată. Așadar se vor clasa într-un gen în care figurează un tip de comic oficial recunoscut. Scena «hoțului prădat» face parte din această specie. Ea transmite asupra unei mulțimi alte scene comice pe care le conține. Și sfârșește prin a face

comică orice întâmplare neplăcută care se trage din greșeala să, oricare ar fi greșeala, oricare ar fi întâmplarea – ce zic eu? Chiar o aluzie la această întâmplare, chiar un cuvânt care o amintește. «Tu ai vrut-o, George Dandin», această sintagmă nu ar avea nimic amuzant fără rezonanțele comice care o prelungesc.

*c. Interferența seriilor.* Dar am vorbit destul de repetiție și inversiune. Ajungem la *interferența seriilor*. Este vorba de un efect comic a cărui formulă este greu de schițat, din cauza extraordinarei varietăți de forme sub care se prezintă în teatru. Iată cum, poate, ar trebui definit: *O situație este întotdeauna comică atunci când ea aparține în același timp la două serii de evenimente absolut independente și care poate fi interpretată în două sensuri total diferite.*

Ne gândim totodată la *quiproquo*. Acesta reprezintă, într-adevăr, o situație care relevă în același timp două sensuri diferite, unul cel mai simplu posibil, acela pe care ni-l dezvăluie actorii, altul real, cel pe care-l dă

publicul. Noi percepem sensul real al situației pentru că se are grijă să ne fie arătate toate fețele sale; dar actorii nu cunosc fiecare decât una dintre ele; de aici eroarea lor, de aici judecata falsă pe care o au despre tot ceea ce se întâmplă în jurul lor, ca și despre ceea ce fac ei înșiși. Noi pornim de la această judecată falsă că să ajungem la cea adevărată; oscilăm între sensul posibil și sensul real; și aceasta este pendularea spiritului nostru între două interpretări opuse care apar mai întâi în amuzamentul pe care ni-l oferă quiproquoul. Se înțelege că unii filosofi au fost frapați mai ales de această pendulare, și că unii dintre ei au văzut chiar esența comicului într-un șoc sau într-o suprapunere a două judecăți care se contrazic. Dar definiția lor este departe de a conveni în toate cazurile; și chiar acolo unde se potrivește, ea nu definește principiul comicului, ci numai una dintre consecințele mai mult sau mai puțin îndepărtate. Este ușor de văzut, într-adevăr, că quiproquoul teatral nu este decât un caz particular al unui fenomen mai general, interferența unor serii independente și că, de altfel, quiproquoul nu este rizibil

prin el însuși, ci numai ca semn al unei interferențe de serii.

În orice quiproquo, într-adevăr, fiecare dintre personaje este inserat într-o serie de evenimente care îl privesc, a căror reprezentare exactă o are și în funcție de care își reglează cuvintele și actele. Fiecare dintre seriile privind pe fiecare dintre personaje se dezvoltă într-o manieră independentă; dar ele s-au întâlnit la un moment dat în condiții de așa natură încât actele și cuvintele care fac parte din una dintre ele să poată să convină la fel de bine și celeilalte. De aici eroarea personajelor, de aici echivocul; dar acest echivoc nu este comic prin el însuși; nu este astfel decât pentru că întrupează coincidența dintre două serii independente. Dovadă este că autorul trebuie să se străduiască mereu să ne atragă atenția asupra acestui dublu fapt, independența și coincidența. Și de obicei reușește, reînnoind fără încetare falsă amenințare a unei disocieri între cele două serii care coincid. În fiecare clipă totul este pe punctul de a se prăbuși și totul se redresează: acest joc este cel ce provoacă râsul, în mai mare măsură



decât acel du-te vino al spiritului nostru între două afirmații contradictorii. Și ne face să râdem deoarece face manifestă dinaintea ochilor noștri interferența a două serii independente, veritabilă sursă a efectului comic.

De asemenea, quiproquo-ul nu poate fi decât un caz particular. Este unul dintre mijloacele (poate cel mai artificial) de a face sensibilă interferența seriilor; dar nu este singurul. În locul a două serii contemporane, am putea să alegem la fel de bine o serie de evenimente demult apuse și o serie de evenimente actuale: dacă aceste două serii ajung să interfereze în imaginația noastră, nu va fi vorba de quiproquo, și totuși același efect comic va continua să se producă. Gândiți-vă la captivitatea lui Bonivard în castelul Chillon: iată o primă serie de fapte. Imaginați-vă în continuare pe Tartarin, călătorind în Elveția, arestat, azvârlit în închisoare: o a doua serie, independentă de prima. Faceți acum ca Tartarin să fie legat de același lanț ca și Bonivard și ca, pentru o clipă, cele două istorisiri să coincidă: veți obține o scenă foarte amuzantă, una

dintre cele mai amuzante pe care fantezia lui Daudet le va fi înfățișat. Multe incidente ale genului eroico-comic s-ar putea descompune în felul acesta. Transpunerea, întotdeauna comică, a vechiului în modern se inspiră din aceeași idee.

Labiche s-a folosit de acest procedeu sub toate formele sale.

Când începe să constituie seriile independente și să se amuze pe urmă făcându-le să interfereze între ele, pune în evidență o sursă a comicului din care vor decurge nenumărate situații particulare; va alege un grup închis, o nuntă, de exemplu, și îl va așeza în medii cu totul și cu totul străine, unde anumite coincidențe îi vor permite să se intercaleze pe moment. Când va păstra de-a lungul întregii piese un singur sistem de personaje, dar va face astfel ca unele dintre aceste personaje să aibă ceva de disimulat, să fie obligate să se înțeleagă între ele, să joace, în sfârșit, o comedie de mici proporții în mijlocul comediei mari: în fiecare moment, una dintre cele două comedii o va deranja pe cealaltă, apoi totul se aranjează și coincidența celor două serii se

restabilește. Când, în sfârșit, este vorba despre o serie de evenimente cu totul ideale pe care o va intercala în seria reală, de exemplu un trecut ce ar trebui ascuns și care irupe fără încetare în prezent și pe care ajunge de fiecare dată să-l reconcilieze cu situații pe care părea că va trebui să le bulverseze. Dar întotdeauna vom regăsi cele două serii independente și, mereu, coincidența parțială.

Nu vom împinge mai departe această analiză a procedurilor de vodevil. Fie că este vorba de interferența seriilor, fie că este vorba de inversiune sau repetiție, vedem că obiectul este întotdeauna același: să obținem ceea ce am numit o mecanizare a vieții. Vom alege un sistem de acțiuni și de relații și îl vom repeta ca atare, sau îl vom răsturna cu susul în jos, sau îl vom transporta în bloc într-un alt sistem cu care coincide în parte – toate acestea fiind operații care constau în a trata viața ca pe un mecanism ce se repetă, cu efecte reversibile și piese interschimbabile. Viața reală este un vodevil în exact aceeași măsură în care produce în mod natural efecte de același fel și în consecință, în exact

aceeași măsură în care se uită pe sine, deoarece dacă și-ar păstra mereu atenția trează, nu ar mai fi decât continuitate variată, progres ireversibil, unitate indivizibilă. Și de aceea comicul evenimentelor se poate defini drept o distracție a lucrurilor, după cum comicul unui caracter individual ține întotdeauna, după cum am făcut să se presimtă și după cum o vom arăta mai departe, de o anumită distracție fundamentală a persoanei. Dar această distracție a evenimentelor este excepțională. Efectele ei sunt ușoare. Și ea este, în orice caz, incorigibilă, astfel încât nu folosește la nimic să râdem de ea. De aceea nu ne va fi venit ideea de a o exagera, de a o erija în sistem, de a crea o artă de dragul ei, dacă râsul nu ar fi întotdeauna o plăcere și dacă omenirea nu ar prinde din zbor cea mai mică ocazie de a-l face să se nască. Așa se explică vodevilul, care este pentru viața reală ceea ce păpușa articulată este pentru omul care merge, o exagerare foarte artificială a unei anumite rigidități naturale aflate în firea lucrurilor. Firul care îl leagă de viața reală este foarte fragil. Nu este decât un joc, subordonat, ca toate

jocurile unei convenții de la bun început acceptate. Comedia de caractere dezvoltă în corpul vieții rădăcini în alt sens profunde. De ea ne vom ocupa mai ales în ultima parte a studiului nostru. Dar trebuie mai întâi să analizăm un anumit gen de comic care se aseamănă cu vodevilul din mai multe puncte de vedere: comicul cuvintelor.

## II.

Poate că a crea o categorie specială pentru comicul cuvintelor este un lucru artificial, deoarece majoritatea efectelor comice pe care le-am studiat până acum se produceau deja prin intermediul limbajului. Dar trebuie să distingem între comicul pe care limbajul îl exprimă și comicul pe care limbajul îl creează. Cel dintâi ar putea să fie tradus dintr-o limbă în alta cu riscul de a-și pierde cea mai mare parte din relief prin trecerea într-o societate nouă, alta prin moravurile sale, prin literatura sa și mai ales prin asociațiile sale de idei. Dar cel de al doilea este în general intraductibil. El datorează tot ceea ce este structurii frazei sau alegerii cuvintelor. Nu constată, cu ajutorul limbajului, anumite distracții particulare, relative la oameni sau la evenimente. Subliniază distracțiile limbajului însuși. De această dată, limbajul însuși este cel care devine comic.

„Este adevărat că frazele nu se fac cu de la sine putere și dacă râdem de ele, am putea atunci să râdem și de autorul lor cu aceeași ocazie. Dar această ultimă condiție nu va fi indispensabilă. Fraza, cuvântul, vor

avea aici o forță comică independentă. Și, drept dovadă, ne vom afla în încurcătură în cea mai mare parte din aceste cazuri, dacă va trebui să spunem de cine râdem, cu toate că vom simți câteodată în mod confuz că există un anumit vinovat.

Persoana în cauză, de altfel, nu este întotdeauna și cea care vorbește. Aici trebuie făcută o distincție importantă între spiritual și comic. Înclin să cred că un cuvânt este considerat comic atunci când ne face să râdem de cel care îl pronunță și spiritual atunci când ne face să râdem de un terț sau de noi înșine. Dar, de cele mai multe ori, nu vom putea să decidem dacă ne aflăm în prezența unui cuvânt comic său spiritual. El este pur și simplu rizibil.

Poate că ar trebui, înainte de a merge mai departe, să examinăm mai îndeaproape ceea ce înțelegem prin spirit. Deoarece cuvintele de spirit ne fac cel puțin să surâdem, un studiu al râsului nu va fi complet dacă ar neglija să aprofundeze natura spiritului, să clarifice ideea. Dar mă tem că această esență foarte subtilă nu este dintre cele ce pot fi descompuse la lumina zilei.

Să distingem mai întâi două sensuri ale cuvântului spirit, primul mai larg, al doilea mai restrâns. În sensul cel mai larg al cuvântului, ni se pare că numim spirit un anumit fel dramatic de a gândi. În loc de a-și manipula ideile ca pe niște simboluri indiferente, omul de spirit le vede, le aude și mai ales le face să dialogheze între ele, ca niște persoane. Le pune în scenă și el însuși, de asemenea, se pune puțin în scenă. Un popor spiritual este în mod necesar un popor îndrăgostit de teatru. În orice om de spirit se află ceva de poet, după cum în orice bun cititor există premisele unui comedian. Fac cu bună intenție această apropiere, pentru că vom stabili fără greutate o proporționalitate între cei patru termeni. Pentru a citi cum se cuvine, este de ajuns să posezi latura intelectuală a artei de comedian; dar pentru a juca bine pe scenă, este necesar să fii comedian cu întreaga inimă și cu întreaga ființă. Astfel, creația poetică necesită o anumită uitare de sine, care nu reprezintă lucrul prin care păcătuiește de obicei omul de spirit. Acesta din urmă vă transpare întotdeauna dincolo de ceea ce spune și de ceea ce face. Nu se va



lăsa absorbit, pentru că nu-și pune în joc decât inteligența.

Orice poet, prin urmare, se va putea revela drept om de spirit oricând îi va plăcea să o facă. Pentru acest lucru nu are nevoie să dobândească nicio calitate deosebită; trebuie mai curând să piardă ceva. Îi va fi de ajuns să-și lase ideile să converseze între ele „fără niciun scop, pentru simpla plăcere”. Nu va avea decât să dezlege dubla legătură care menține ideile sale în contact cu sentimentele și sufletul în contact cu viața. În sfârșit, se va preschimba în om de spirit, dacă n-ar vrea să fie poet și cu inima deopotrivă, ci numai prin intermediul inteligenței.

Dar dacă spiritul constă, în general, în a vedea lucrurile *sub specie theatri*<sup>20</sup>, ne dăm seama că el ar putea fi în mod deosebit predispus pentru o anumită varietate a artei dramatice, comedia.

De aici rezultă un sens mai restrâns al cuvântului „comedie”, singurul care ne interesează de altfel din punctul de vedere al teoriei râsului. Vom numi de astă

---

<sup>20</sup> Sub semnul teatrului(n.t.)

dată spirit o anumită dispoziție de a schița scene de comedie, dar a le schița atât de discret, atât de ușor, atât de rapid, încât totul a luat deja sfârșit în momentul în care începem să înțelegem ce se întâmplă.

Care sunt actorii acestor scene? Cu cine are de a face omul de spirit? În primul rând, cu înșiși interlocutorii săi, când vorba de duh este o replică directă pentru unul dintre ei. Deseori, cu o persoană absentă, în legătură cu care presupune că ea i-ar fi vorbit și că el îi răspunde. Și mai ades încă, are de a face cu toată lumea, în sensul obișnuit al cuvântului, preschimbând în paradox o idee curentă sau utilizând o întorsătură de frază unanim acceptată pentru a parodia un citat sau un proverb. Comparați aceste mici scene între ele, veți vedea că sunt aproape întotdeauna variațiuni pe o temă de comedie pe care o cunoaștem foarte bine, aceea a „hoțului prădat”. Punem stăpânire pe o metaforă, pe o frază, pe un raționament, și le întoarcem împotriva celui care le-a făcut sau ar fi putut să le facă, în așa fel încât să spună ceea ce n-ar fi vrut să spună și să ajungă el însuși, într-un fel, să se lase prins într-una din

capcanele limbajului. Dar tema „hoțului prădat” nu este singura temă posibilă. Am trecut în revistă multe dintre speciile comicului; nu este printre ele una singură care să nu poată fi ascuțită până la a deveni un cuvânt de spirit.

Orice vorbă de duh se va preta deci unei analize pentru care am putea să oferim acum, ca să spunem așa, formula farmaceutică. Iată această formulă. Luați cuvântul, îngroșați-l mai întâi până la dimensiunile unei scene jucate, căutați apoi categoria comică de care această scenă ar putea să aparțină: veți reduce astfel cuvântul de spirit la cele mai simple elemente ale sale și veți avea explicația completă.

Să aplicăm această metodă unui exemplu clasic. „Mă doare pieptul dumneavoastră”, scria doamna de Sévigné fiicei sale bolnave. Iată un cuvânt de spirit. Dacă teoria noastră este exactă, ne va fi de ajuns să ne bazuim pe puterea cuvântului, să-l mărim și să-l îngroșăm, pentru a-l vedea etalându-se drept scenă comică. Ori această scenă, gata făcută, o întâlnim în *Amorul medic* de Moliere. Falsul medic Clitandre, chemat pentru a o

îngriji pe fiica lui Sganarelle, se mulțumește să-i ia pulsul lui Sganarelle însuși, după care concluzionează fără ezitare, întemeindu-se pe intima corespondență care trebuie să existe între tată și fiică. „Fiica dumneavoastră este grav bolnavă!”. Iată deci îndeplinită trecerea de la spiritual la comic. Nu ne mai rămâne, spre a ne completa analiza, decât să căutăm ce anume este comic în ideea de a pune copilului un diagnostic după ascultarea tatălui și a mănii. Dar știm că una dintre formele esențiale ale fanteziei comice constă în a ne reprezenta omul viu drept o specie de păpuși articulate și că deseori, pentru a ne determina să alcătuim această imagine, ne sunt arătate două sau mai multe persoane care vorbesc și acționează ca și cum ar fi legate unele de altele prin sfori invizibile. Nu este oare această idee cea care ne este sugerată aici, făcându-ne să materializăm, corespondența intimă pe care o stabilim între tată și fiică?

Înțelegem bine acum de ce autorii care au tratat despre spirit au fost nevoiți să se mărginească la a nota extraordinară complexitate a lucrurilor pe care acest

termen o desemnează, fără a reuși vreodată să o definească. Sunt multe feluri de a fi spiritual, aproape la fel de multe ca și cele de a nu fi spiritual. Cum să ne dăm seama ce au în comun unele cu celelalte, dacă nu începem prin a determina relația generală de la spiritual la comic? Dar odată această relație scoasă în relief, totul se luminează, între comic și spiritual descoperim atunci același raport ca între o scenă jucată și fugitivă indicație a unei scene ce urmează să fie jucată. Oricâte forme va putea lua comicul, spiritul va avea tot atâtea varietăți corespondente. Comicul este deci, sub toate formele sale, cel pe care trebuie să-l definim mai întâi, regăsind (ceea ce este deja îndeajuns de greu) firul care conduce de la o formă la alta. Și prin aceasta chiar vom fi analizat spiritul, care va apare atunci ca nefiind altceva decât comic volatilizat. Dar a urma metoda inversă, a căuta direct formula spiritului, înseamnă a ne îndrepta spre un eșec sigur. Ce-am putea spune despre chimistul care ar avea la discreție, în laboratorul său, o sumă de corpuri și care ar pretinde să nu le studieze decât în starea de simple urme, existente

în atmosferă?

Dar această comparație a spiritualului și comicului ne indică în același timp calea de urmat pentru studiul comicului cuvintelor. Pe de o parte, într-adevăr, vedem că nu este o diferență esențială între un cuvânt comic și un cuvânt de spirit, iar pe de altă parte cuvântul de spirit, deși legat de o anumită formă de limbaj, evocă întotdeauna imaginea confuză sau netă a unei scene comice. Asta înseamnă a spune despre comicul limbajului că el trebuie să corespundă, punct cu punct, comicului acțiunilor și situațiilor și că nu este decât, dacă ne putem exprima astfel, o proiecție asupra planului cuvintelor. Să ne întoarcem deci la comicul acțiunilor și situațiilor. Să considerăm principalele procedee prin care îl obținem. Să aplicăm aceste procedee alegerii cuvintelor și construcției frazelor. Vom avea astfel toate formele posibile de comic al cuvintelor și toate varietățile corespunzătoare ale spiritului.

1. A ne lăsa împinși, printr-un efect de rigiditate sau

de viteză dobândită, la a spune ceea ce n-am fi vrut să spunem, sau la a face ceea ce n-am fi vrut să facem, iată, o știm deja, una dintre marile surse ale comicului. De aceea, distrația este în mod esențial rizibilă. De aceea, râdem de ce ar putea fi rigid, de orice lucru făcut anume, mecanic, în sfârșit, în gesturi, în atitudini și chiar în trăsăturile fizionomiei. Acest gen de rigiditate se observă oare de asemenea și în limbaj? Da, fără îndoială, deoarece există formule gata făcute și fraze stereotipe. Un personaj care s-ar exprima mereu în acest stil, ar fi în mod invariabil comic. Dar pentru ca o frază izolată să fie comică prin ea însăși, odată detașată de cel care o pronunță, nu este de ajuns ca ea să fie o frază prefabricată, trebuie să poarte în ea și un semn prin care să putem recunoaște, fără ezitare, că a fost pronunțată automat. Și acest lucru nu se poate întâmpla decât dacă fraza conține o absurditate manifestă, fie o eroare grosolană, fie, mai ales, o contradicție în termen. De aici, această regulă generală: Vom obține întotdeauna o replică garantat comică, inserând o idee absurdă într-un tipar de frază consacrat.

„Această sabie este cea mai frumoasă zi din viața mea”, spune domnul Prudhomme. Dacă veți traduce propoziția în engleză sau în germană, că va deveni pur și simplu din comică, absurdă, așa cum era în franceză. Și asta întrucât „cea mai frumoasă zi din viața mea” este un sfârșit de frază dintre cele cu care urechea noastră este obișnuită. Este de ajuns atunci, pentru a o face comică, să punem în plină lumină automatismul de care se face vinovat cel care o pronunță. La acest lucru ajungem prin inserarea unei absurdități. Absurditatea nu este deloc aici sursa comicului. Ea nu este decât un mijloc foarte simplu și foarte eficace de a ni-l revela.

N-am făcut decât să cităm o replică a domnului Prudhomme. Dar cea mai mare parte a replicilor ce i se atribuie sunt confecționate după același model. Domnul Prudhomme este omul frazelor prefabricate. Și cum în toate limbile există fraze prefabricate, domnul Prudhomme este mereu transpozabil, deși este foarte rar traductibil.

Câteodată fraza banală sub acoperirea căreia ni se servește absurditatea este mai greu de observat. „Nu-mi



place să muncesc între mese”, spune un leneș. Replica nu ar fi amuzantă, dacă n-ar exista acest salutar precept de igienă: „Nu trebuie să mâncați între mese.”

Câteodată însă efectul se complică. În locul unui singur tipar de frază banală, există două sau trei care sunt introduse unul în celălalt. Iată, de exemplu, această replică a unui personaj din Labiche: „Numai Dumnezeu are dreptul să-l ucidă pe semenul Său.” Mi se pare că în acest loc se profită de două propoziții care ne sunt familiare: „Dumnezeu este Cel ce dispune de viața oamenilor.” și: „Este o crimă ca un om să ucidă pe semenul său.” Dar aceste două propoziții sunt în așa fel combinate, încât să ne înșele urechea și să ne lase impresia uneia dintre acele fraze pe care le repetăm și le acceptăm mașinal. De aici, o somnolență a atenției noastre, atenție care prin absurditate se trezește dintr-odată.

Aceste exemple vor fi suficiente pentru a face să se înțeleagă cum una dintre cele mai importante forme ale comicului se proiectează și se simplifică în planul limbajului. Să trecem la o formă mai puțin generală.

2. „Râdem ori de câte ori atenția noastră este deturnată asupra fizicului unei persoane, atunci când latura morală se află în cauză”: iată o lege pe care am stabilit-o în prima parte a lucrării noastre. Să o aplicăm de astă dată limbajului. Am putea spune despre cea mai mare parte a cuvintelor că prezintă un sens fizic și un sens moral, după cum le înțelegem la propriu sau la figurat. Orice cuvânt începe, într-adevăr, prin a desemna un obiect concret sau o acțiune materială; dar, puțin câte puțin, sensul cuvântului s-a putut spiritualiza, devenind o relație abstractă sau o idee pură. Deci, dacă legea noastră se conservă în acest punct, ar trebui să ia forma următoare Obținem un efect comic ori de câte ori ne prefacem că înțelegem o expresie la propriu, atunci când ea este folosită în sens figurativ sau, într-o altă formulă. Ee îndată ce atenția noastră se concentrează asupra materialității unei metafore, ideea exprimată devine comică.

„Toate artele sunt surori.”: în această frază cuvântul „soră” este luat în sens metaforic, în scopul de a

desemna o asemănare mai mult sau mai puțin profundă. Și cuvântul este atât de des folosit încât nu ne mai gândim, auzindu-l, la relația concretă și materială pe care orice rudenie o implică. Ne-am gândi mai mult la acest lucru, dacă ni s-ar spune: „Toate artele sunt verișoare.”, deoarece cuvântul „verișoară” este mai rar folosit în sens figurat: de asemenea, în acest caz, el va fi dublat de o ușoară nuanță comică. Mergeți acum până la capăt, presupuneți că ni se atrage în chip violent atenția asupra materialității imaginii, alegându-se o relație de rudenie incompatibilă cu genul termenilor pe care această rudenie ar trebui să-i unească: veți obține un efect rizibil. Este vorba despre replică binecunoscută, atribuită de asemenea, cred, domnului Prudhomme: „Toate artele sunt frați.”

„Aleargă după spirit”, am spune în fața lui Boufflers despre un foarte pretențios personaj. Dacă Boufflers ar fi răspuns: „Nu-l va prinde”, ar fi fost începutul unei vorbe de duh; dar n-ar fi fost decât începutul, deoarece termenul „a prinde” este luat în sens figurat aproape la fel de des ca și termenul „a alerga” și nu ne constrânge

atât de violent să materializăm imaginea a doi alergători porniți în cursă unul în spatele celuilalt. Vreți ca replica să ne pară totodată și spirituală? Va trebui să împrumutați vocabularului sportiv un termen atât de concret, atât de viu, încât să nu mă pot împiedica să asist într-adevăr la o cursă. Este ceea ce face Boufflers: „Pariez pentru spirit.”

Am spune că spiritul constă deseori în a prelungi ideea unui interlocutor până în acel punct în care ar ajunge să exprime contrariul gândirii sale și în care s-ar face să cadă pe sine, ca să spunem așa, în capcana propriului său discurs. Să adăugăm acum că această capcană este aproape întotdeauna o metaforă sau o comparație a cărei materialitate o întoarcem împotriva spiritului însuși. Ne amintim acel dialog între o mamă și fiul ei în *Falșii bonomi*:

— Prietene, Bursa este un joc periculos, într-o zi câștigi, iar a doua zi pierzi.

— Prea bine, nu voi juca decât din două în două zile” și, în aceeași piesă, edificatoarea conversație dintre doi financiari:

— Este oare un lucru loial, ceea ce facem noi acolo? Deoarece, în sfârșit, le luăm banii din buzunar acelor nefericiți acționari...

— Și de unde anume din altă parte, ați vrea să li-i luăm?”

Vom obține de asemenea un efect amuzant ori de câte ori vom dezvolta un simbol sau o emblemă în sensul materialității lor și ne vom preface că păstrăm aceeași valoare simbolică pe care o acordăm emblemei. Într-un vodevil foarte vesel ne este prezentat un funcționar din Monaco a cărui uniformă este acoperită de medalii, deși nu-i fusese conferită decât o singură decorație: „Asta, spune el, pentru că mi-am pus medalia pe un număr la ruletă și cum acest număr a ieșit, am avut dreptul la de treizeci și șase de ori miza mea.” Nu este oare de un raționament asemănător cu acela al lui Giboyer în Nerușinații? Este vorba despre o mireasă de patruzeci de ani care poartă flori de portocal pe toaletă sa de nuntă: „Ar avea dreptul la portocali întregi”, spune Giboyer.

Dar n-am termina niciodată, dacă ar trebui să luăm

una câte una toate legile pe care le-am enunțat și să le căutăm verificarea asupra a ceea ce am numit planul limbajului. Vom face mai bine să rămânem la trei propoziții generale din ultimul nostru capitol. Am arătat că „serii de evenimente” ar putea să devină comice fie prin repetiție, fie prin inversiune, fie, în sfârșit, prin interferență. Vom vedea că se întâmplă la fel și cu seriile alcătuite din cuvinte.

A lua serii de evenimente și a le repeta într-un nou ton sau într-un nou mediu, sau intervertindu-le dar păstrându-le totuși un sens, sau amestecându-le astfel încât semnificațiile lor să interfereze între ele, acest lucru este întotdeauna comic, spunem, pentru că înseamnă a obține de la viață să se lase tratată în mod mecanic. Dar gândirea, la rândul ei, este un lucru care trăiește. Și limbajul care traduce gândirea ar trebui să fie la fel de viu ca și ea. Ghicim atunci că o frază va deveni comică dacă, întoarsă pe dos, va căpăta un nou sens, sau dacă exprimă identic două sisteme de idei cu totul independente sau, în sfârșit, dacă a fost obținută prin transpunerea unei idei într-un ton care nu este

tonul ei firesc. Acestea sunt, într-adevăr, cele trei legi fundamentale pentru ceea ce am putea numi *transformarea comică a propozițiilor*, lucru pe care îl vom arăta prin câteva exemple.

Să spunem mai întâi că aceste trei legi sunt departe de a avea o importanță egală din punctul de vedere al teoriei comicului! *Inversiunea* este procedeul cel mai puțin interesant. Dar probabil că presupune o aplicare facilă, deoarece am remarcat că profesioniștii vorbelor de duh, de îndată ce aud pronunțându-se o frază, caută să vadă dacă nu s-ar putea obține încă un sens prin răsturnarea ei, așezând, de exemplu, subiectul în locul predicatului și predicatul în locul subiectului. Nu arareori ne servim de acest mijloc pentru a refuta o idee în termeni mai mult sau mai puțin plăcuți. Într-o comedie de Labiche, un personaj îi strigă locatarului de deasupra, care îi murdărește balconul: „De ce vă deșertați pipele pe terasa mea?” La care vocea locatarului răspunde: „De ce vă așezați terasa sub pipele mele?” Dar nu insist asupra acestui gen de cuvinte de spirit. Am multiplica prea ușor exemplele.

*Interferența* a două sisteme de idei în aceeași frază este un izvor nesecat de efecte hazoase. Sunt nenumărate mijloace de-a obține aici interferența, adică de a da aceleași fraze două semnificații independente, care se suprapun. De cea mai mică valoare, între aceste mijloace, este *calamburul*. În calambur este vorba despre aceeași frază care pare să prezinte două sensuri independente, dar nu este vorba decât de o aparență și în realitate avem două fraze diferite, compuse din cuvinte diferite, pe care se preface că le confundăm între ele profitând de faptul că au același sunet pentru ureche. De la calambur vom trece de altfel prin gradații insesizabile, la adevăratul joc de cuvinte. Aici cele două sisteme de idei glisează realmente unul în celălalt într-una și aceeași frază și avem de-a face cu aceleași cuvinte; profităm pur și simplu de diversitatea de sensuri pe care un cuvânt le poate lua, mai ales în trecerea sa de la propriu la figurat. De asemenea, adeseori nu vom găsi decât o nuanță ce deosebește jocul de cuvinte, pe de o parte și metafora poetică sau comparația instructivă, de cealaltă parte. În timp ce



comparația care instruiște și imaginea care frapează ne par întotdeauna să manifeste acordul intim dintre limbaj și natură, concepute ca două forme paralele ale vieții, jocul de cuvinte ne face să ne gândim mai curând la o rătăcire a limbajului în voia sortii, un limbaj care și-ar uita pentru o clipă destinația veritabilă și ar pretinde acum să determine lucrurile să se rânduiască în funcție de el, în loc de a fi el cel care se reglează în funcție de ele. Jocul de cuvinte trădează deci întotdeauna o distracție momentană a limbajului și este de altfel amuzant prin chiar acest lucru.

*Inversiunea și interferența*, împreună, nu sunt decât jocuri de spirit ducând la jocuri de cuvinte. Mai profund este comicul *transpunerii*. Transpunerea este, într-adevăr, pentru limbajul curent ceea ce este repetiția pentru comedie.

Spuneam că repetiția este procedeul favorit al comediei clasice. Ea constă în dispunerea evenimentelor în așa fel încât o scenă se reproduce fie între aceleași personaje în circumstanțe noi, fie între personaje noi dar în situații identice. Așa se face că se repetă între

valeți, în limbaj mai puțin nobil, o scenă deja jucată de către stăpâni. Să presupun acum niște idei exprimate în stilul care li se potrivește și încadrate în mediul lor natural. Dacă vă imaginați un dispozitiv care le-ar permite să se transporte într-un mediu nou, păstrând raporturile dintre ele sau, altfel spus, dacă le determinați să se exprime în cu totul alt stil și să se transpună în cu totul alt ton, limbajul vă va face de astă dată comedia, adică limbajul va fi comic. De altfel, nu va fi deloc nevoie să prezentăm efectiv cele două expresii ale aceleiași idei, expresia transpusă și expresia naturală. Noi cunoaștem expresia naturală, într-adevăr, căci o găsim din instinct. Deci, spre cealaltă și numai spre cealaltă se va îndrepta efortul invenției comice. Din momentul în care ne este prezentată cea de-a doua, noi o presupunem din principiu, pe prima. De unde, această regulă generală: *Se va obține un efect comic transpunând expresia naturală a unei idei într-un alt ton.*

Mijloacele de transpunere sunt atât de numeroase și de variate, limbajul prezintă o atât de bogată continuitate de ton, comicul poate trece aici printr-un

atât de mare număr de grade, de la cea mai plată bufonerie până la formele cele mai subtile ale *umorului* și ale ironiei, încât renunțăm să mai facem o enumerare completă. Va fi suficient, după ce vom stabili regulă, să verificăm din loc în loc principalele aplicații.

Mai întâi s-ar putea să se distingă două tonuri extreme, cel solemn și cel familiar. Se vor obține efectele cele mai mari prin simpla transpunere a unuia în altul. De aici, două direcții opuse ale fanteziei comice.

Se transpune oare tonul familiar în solemn? Aceasta este parodia. Și efectul parodiei, astfel definit, se va prelungi până la cazuri în care ideea exprimată în termen familiari este dintre acelea care ar trebui, fie și din obișnuință, să adopte alt ton. Exemplu, această descriere a răsăritului aurorei, citată de Jean-Paul Richter: «Cerul începea de la negru la roșu, precum un homar care fierbe.» Se va remarca că exprimarea lucrurilor antice în termenii vieții moderne dă același efect, din cauza aureolei de poezie care învăluie antichitatea clasică.

Fără nicio îndoială, comicul parodiei a sugerat câtorva filosofi, în special lui Alexandre Bain, ideea de a defini comicul în general prin *degradare*. Rizibilul se va naște «când ne va fi prezentat un lucru care mai înainte era respectat, ca mediocru și fără valoare.» Dar dacă analiza noastră este exactă, degradarea nu este decât una din formele transpunerii, și transpunerea însăși nu este decât unul din mijloacele de obținere a râsului. Există multe altele și sursa râsului trebuie să fie căutată mai sus. De altfel, fără a merge atât de departe, este ușor de văzut că dacă transpunerea tonului solemn în trivial, a celui mai bun în cel mai rău, este comică, transpunerea inversă poate să însemne și mai mult.

O găsim la fel de des ca și pe cealaltă. Și s-ar putea, se pare, să se distingă două forme principale, după cum acționează asupra *mărimii* obiectelor sau *valorii* lor.

A vorbi de lucrurile mici ca și cum ele ar fi mari, înseamnă, în manieră generală, *a exagera*. Exagerarea este comică atunci când este prelungită și mai ales când este sistematică: într-adevăr, atunci ea apare ca un procedeu al transpunerii. Ea produce atât de bine râsul,

încât câțiva autori au putut defini comicul ca *exagerare*, așa cum alții îl definiseră ca *degradare*. În realitate, exagerarea, ca și degradarea, nu este decât o formă oarecare dintr-o specie oarecare a comicului. Dar, este o formă foarte frapantă. Ea a dat naștere la poeme eroi-comice, gen un pic uzat, fără îndoială, dar ale cărui rămășițe se regăsesc la toți acei care sunt înclinați să exagereze în mod metodic. S-ar putea spune despre lăudăroșenie, adesea, că prin latura sa eroi-comică, ne face să râdem.

Mai artificială, dar și mai rafinată, este transpunerea de jos în sus, care se aplică la valoarea lucrurilor, și nu numai la mărimea lor. A exprima cinstit o idee necinstită, a lua o situație scabroasă sau o meserie murdară, ori o conduită josnică și a le descrie în termeni de strictă *respectabilitate*<sup>21</sup>, asta înseamnă, în general, comic. Am folosit un cuvânt englez; lucrul în sine este, într-adevăr, foarte englezesc. S-ar putea găsi exemple nenumărate la Dickens, la Thackeray, în general, în literatura engleză. Să notăm în trecere: aici

---

<sup>21</sup>Autorul folosește termenul englez respectability (n.t.).

intensitatea efectului nu depinde de lungimea sa. Uneori, un singur cuvânt va fi suficient, dacă acest cuvânt ne lasă să întrevădem un întreg sistem de transpunere acceptat într-un anumit mediu, și care ne dezvăluie, în câteva feluri, o organizare morală a imoralității. De menționat această observație a unui înalt funcționar făcută unuia din subordonații săi, într-o piesă de Gogol: «Furi prea mult pentru gradul pe care-l ai.<sup>22</sup>»

Pentru a rezuma ceea ce precede, vom spune că există mai întâi doi termeni de comparație extremi, cel mai mare și cel mai mic, cel mai bun și cel mai rău, între care transpunerea se poate face într-un sens sau altul. Acum, restrângând puțin câte puțin intervalul, s-ar obține niște termeni cu contrast din ce în ce mai puțin brutal și efecte ale transpunerii comice din ce în ce mai subtile.

Cea mai generală dintre aceste opoziții ar fi poate aceea a realului față de ideal, a ceea ce este față de ceea ce ar trebui să fie. Și aici transpunerea se va putea face

---

<sup>22</sup>Este vorba de Revizorul de Gogol (n.t.).

în două direcții inverse. Câteodată se va enunța ceea ce ar trebui să fie, simulând convingerea că este exact ceea ce este: în aceasta constă *ironia*. Uneori, dimpotrivă, se va descrie minuțios și meticolos ceea ce este, părând a crede că, numai așa, lucrurile ar trebui să fie: așa procedează adesea *umorul*. Umorul astfel definit este inversul ironiei. Și unul și altul sunt forme ale satirei, dar ironia este de natură oratorică, în timp ce umorul are în plus ceva științific. Se accentuează ironia, lăsând-o să se ridice din ce în ce mai sus prin ideea binelui care ar trebui să fie: de aceea ironia poate să se înfierbânte din interior până devine, în unele cazuri, elocință sub presiune. Din contră, se accentuează umorul, coborând din ce în ce mai jos în interiorul răului care există, pentru a nota particularitățile cu o indiferență ceva mai rece. Mai mulți autori și Jean-Paul între ei, au remarcat că umorul afectează termenii concreți, detaliile tehnice, faptele precise. Dacă analiza noastră este exactă, aceasta nu este o trăsătură accidentală a umorului, ci acolo unde o întâlnim este esența însăși. Umoristul este aici un moralist care se deghizează în savant, ceva

precum un anatomist care nu ar face disecție decât pentru a ne dezgusta pe noi; și umorul, în sensul restrâns în care luăm cuvintele, este o transpunere a moralului în științific.

Micșorând și mai mult intervalul termenilor care se transpun unul în altul, s-ar obține acum niște sisteme de transpunere comică din ce în ce mai speciale. Astfel, unele profesii au un vocabular tehnic: câte din ele nu s-au pomenit cu efecte rizibile transpunând în acest limbaj profesional ideile vieții comune! La fel de comică este extensia limbii afacerilor la relațiile mondene, de exemplu, această frază a unui personaj din Labiche, făcând aluzie la o invitație pe care a primit-o: «Amicala dumneavoastră din 3 a lunii trecute» și transpunând astfel formula comercială: «Onorata dumneavoastră din 3 a lunii curente». Acest gen de comic poate, de altfel, să atingă o profunzime specială când nu dezvăluie numai o obișnuință profesională, ci și un viciu de caracter. Să ne amintim scenele din *Faux Bonhommes* și din la *Familie Benoiton* în care căsătoria este tratată ca o afacere și în care problemele de suflet se pun în termeni



strict comerciali.

Dar aici atingem un punct în care particularitățile de limbaj nu fac decât să traducă particularitățile de caracter și noi trebuie să păstrăm acest lucru pentru următorul capitol care va fi un studiu mai aprofundat. Așa cum trebuia să ne așteptăm și cum s-a putut vedea din ceea ce a precedat, comicul de limbaj urmează îndeaproape comicul de situație și, împreună cu acest din urmă comic se pierde în comicul de caracter. Limbajul nu ajunge la efecte rizibile decât pentru că este o operă umană, modelată atât de exact, pe cât este posibil de formele spiritului uman. Noi simțim în el ceva care trăiește din viața noastră; și dacă această viață a limbajului ar fi completă și perfectă, nu ar avea nimic în ea rigid, dacă limbajul în final ar fi un organism cu adevărat unificat, incapabil de a se scinda în organisme independente, ar scăpa comicului, așa cum i-ar scăpa de altfel și un suflet cu viață armonios întemeiată, unită, asemănătoare unei pânze de apă liniștită. Dar nu există iaz pe a cărui suprafață să nu plutească frunze moarte, și nici suflet omenesc în care

să nu se așeze obiceiuri care să-l rigidizeze împotriva lui însuși, rigidizându-l astfel și împotriva altora, nemaivând în final o limbă destul de suplă, destul de vie, destul de prezentă în întregime în fiecare din părțile sale pentru a elimina stereotipia și pentru a rezista și la operațiile mecanice de inversiune, de transpunere etc., care s-ar vrea să se execute asupra ei ca un simplu lucru. Rigiditatea, starea mecanică, stereotipia, prin opoziție cu suplețea, schimbarea continuă, viul, distracția prin opoziție cu atenția, în fine automatismul prin opoziție cu activitatea liberă, iată în total, ce anume subliniază râsul și ar vrea să corecteze. Am cerut acestei idei să ne lumineze punctul de pornire în momentul în care ne-am angajat în analiza comicului. Am văzut-o strălucind la toate turnantele decisive ale drumului nostru. Prin ea, acum, vom aborda o cercetare mai importantă și, sperăm noi, mai instructivă. Noi ne propunem, într-adevăr, să studiem caracterele comice, sau mai degrabă să determinăm condițiile esențiale ale comediei de caracter, dar străduindu-ne ca acest studiu să contribuie la a ne face

să înțelegem adevărata natură a artei, ca și raportul general dintre artă și viață.

# CAPITOLUL AL TREILEA

## Comicul de caracter

### I.

Am urmărit comicul pe parcursul mai multor comentarii, observându-i cum se infiltrează într-o formă, o atitudine, un gest, o situație, o acțiune, un cuvânt. Cu analiza *caracterelor* comice, ajungem acum la partea cea mai importantă a sarcinii noastre. Aceasta va fi, de altfel, și cea mai dificilă, dacă noi am ceda tentației de-a defini rizibilul după câteva exemple frapante, și ca urmare grosiere: astfel, pe măsură ce noi ne vom ridica spre cele mai înalte manifestări ale comicului, vom vedea faptele alunecând printre ochiurile prea largi ale definiției în care am vrea să le reținem. Dar, în realitate, noi am urmat metoda inversă: dinspre înalt spre jos, așa am îndreptat lumina. Convins că râsul are o semnificație și o predispoziție sociale, că,

Înainte de toate, comicul exprimă o oarecare inadaptare particulară a persoanei la societate, că nu există comic în afara omului, atunci am vizat mai întâi omul, caracterul lui. Dificultatea apăsătoare mai curând în a explica cum ne vine să râdem de altceva decât de un caracter și cum prin subtile fenomene de impregnare, de combinare sau de amestec comic se poate insinua într-o simplă mișcare, într-o situație impersonală, într-o frază independentă. Aceasta este munca pe care am făcut-o până acum. Ne era dat metalul pur, și eforturile noastre tindeau să reconstituim minereul.

Dar, acum vom începe să studiem chiar acest metal. Nimic nu va fi mai ușor, căci vom avea de-a face de astă dată cu un element simplu. Să-l privim mai de aproape și să vedem cum reacționează în orice situație.

Există stări sufletești, spuneam, care se manifestă din momentul în care se fac cunoscute, bucurii și tristeți pe care le simpatizezi, pasiuni și vicii care provoacă uimirea dureroasă ori frica, ori mila celor care le contemplează, în sfârșit, sentimente care se prelungesc de la suflet la suflet, prin rezonanțele sentimentale. Toate

acestea vizează esențialul vieții. Totul este serios, uneori chiar tragic. Când persoana altuia încetează de-a ne mai emoționa, numai în acel moment poate începe comedia. Și începe cu ceea ce s-ar putea numi *rigiditatea față de viața socială*. Comic este personajul care urmează automat drumul său fără a se îngriji să ia contact cu ceilalți. În acest caz, râsul are menirea de a corija zăpăceala sa și de a-l scoate din visare. Dacă este permisă compararea lucrurilor mici cu cele mari, să ne amintim ce se întâmplă la intrarea în școală. Când candidatul a depășit redutabilele probe ale examenului, îi rămâne să înfrunte altele, acelea pe care colegii lui mai vechi i le-au pregătit pentru a-l forma pentru noua societate în care pătrunde de-acum și, cum spun ei, pentru a-i modela caracterul. Orice mică societate care se formează în sânul uneia mari este condusă astfel de un vag instinct, de a inventa un mod de corecție și de mlădiere pentru stereotipia obiceiurilor contractate mai înainte și pe care de acum trebuie să le modifice. Societatea propriu-zisă nu procedează altfel. Trebuie ca fiecare din membrii săi să rămână atent la ceea ce se

întâmplă în jur, să se modeleze după anturaj, să evite în final să se închidă în caracterul său ca într-un turn de fildeș. Și de aceea, ea face să planeze pe fiecare, dacă nu amenințarea unei corecții, cel puțin perspectiva unei umilințe, care, pentru a fi ușoară, nu este mai puțin de temut. Aceasta trebuie să fie funcția râsului, întotdeauna puțin umilitor pentru cel care este obiectul lui, râsul este cu adevărat o specie de farsă socială.

De aici, caracterul echivoc al comicului. El nu aparține nici cu totul artei, nici cu totul vieții. Pe de o parte personajele vieții reale nu ne-ar face să râdem dacă nu am fi capabili să asistăm la demersurile lor ca la un spectacol pe care-l privim din înălțimea lojei noastre; ele nu sunt comice în ochii noștri decât pentru că ne dau comedia. Dar, pe de altă parte, chiar la teatru, plăcerea râsului nu este o plăcere pură, vreau să zic, o plăcere exclusiv estetică, absolut dezinteresată. El se amestecă în acest caz cu un gând ascuns pe care-l are societatea pentru noi atunci când nu-l avem noi înșine. Există aici intenția nemărturisită de a umili și, prin acest mijloc, este adevărat, de a corija cel puțin în

afară. De aceea comedia este mai aproape de viața reală decât drama. Mai mult, o dramă are măreție, elaborarea la care poetul a trebuit să supună realitatea pentru a sublinia tragicul în stare pură este mai profundă. Din contră, comedia contrastează cu realul numai în formele sale inferioare, în vodevil și în farsă: mai mult, ea se înalță, tinde să se confunde cu viața și există scene din viața reală care sunt vecine cu cea mai bună comedie, pe care teatrul ar putea să și le însușească fără să schimbe nici măcar un cuvânt.

Rezultă de aici că elementele caracterului comic vor fi aceleași în teatru și în viață. Care sunt ele? Nu ne va fi greu să le deducem.

S-a spus adesea că defectele ușoare ale semenilor noștri sunt cele care ne fac să râdem. Recunosc că există o mare parte de adevăr în această părere și cu toate acestea nu pot să o cred în totalitate. Mai întâi, în materie de defecte, limita este greu de trasat între ușor și grav: poate că nu un defect este ușor pentru că ne face să râdem, ci pentru că ne face să râdem îl socotim ușor, nimic nu dezarmează ca râsul. Dar să mergem mai



departe și să susținem că există defecte de care noi râdem considerându-le totuși grave: de exemplu avariția lui Harpagon. Și, în sfârșit, trebuie mărturisit – deși costă ceva ca să o spui – că noi râdem nu numai de defectele semenilor noștri, dar uneori și de calitățile lor. Râdem de Alceste. Veți spune că nu cinstea lui Alceste este comică, ci formă specială pe care această cinste o ia la el, și în total, o anume ciudățenie o deteriorează în fața noastră. O constatăm, dar nu e mai puțin adevărat că această ciudățenie a lui Alceste, de care noi râdem, *face cinstea rizibilă* și acesta este momentul important. Deci, să concluzionăm, că nu întotdeauna comicul este indiciul unui defect, în sensul moral al cuvântului, și că dacă ținem neapărat să găsim un defect în asta, și un defect ușor, va trebui să indicăm prin ce semn precis se distinge aici ușorul de greu.

Adevărul este că personajul comic poate, pe bună dreptate, să fie conform cu morala strictă. Îi rămâne numai să se pună în regulă cu societatea. Caracterul lui Alceste este acela al unui om perfect cinstit. Dar este nesociabil, și prin asta, chiar comic. Un viciu flexibil ar

fi mai puțin ușor de ridiculizat decât o virtute inflexibilă. Rigiditatea este suspectată de societate. Deci rigiditatea lui Alceste ne face să râdem, deși această rigiditate este aici cinstea. Oricine se izolează se expune ridicolului, deoarece comicul este făcut, în mare parte, din chiar această izolare. Astfel se explică de ce comicul este atât de des raportat la moravuri, la idei, la prejudecățile unei societăți.

Totodată, trebuia să recunoaștem, spre cinstea umanității, că idealul social și idealul moral nu diferă la modul esențial. Putem deci admite că, în general, defectele altuia ne fac să râdem – adăugând că aceste defecte ne fac să râdem prin nesociabilitatea lor, mai degrabă decât prin *imoralitatea* lor. Ar rămâne de aflat care sunt defectele care pot deveni comice și în ce caz le judecăm prea serios ca să râdem de ele.

Dar la această întrebare am răspuns deja implicit. Comicul, ziceam, se adresează inteligenței pure; râsul este incompatibil cu emoția. Prezentați-mi un defect oricât de ușor doriți: dacă mi-l prezentați în așa fel încât să-mi treziți simpatia, sau teamă, sau mila, în final eu

nu mai pot să râd! Alegeți, din contră, un viciu grav și, în general, chiar odios: veți putea să-l înfățișați comic dacă mai întâi veți reuși, prin artificii corespunzătoare, să-l faceți să mă lase insensibil. Nu spun că atunci viciul va deveni comic; spun că în acel moment va putea deveni. *Nu trebuie ca el să mă emoționeze*, iată singura condiție realmente necesară, deși, cu siguranță, nu este și suficientă.

Dar cum să facă poetul comic pentru a mă împiedica să mă emoționez? Problema este incomodă. Pentru a o clarifica, ar trebui să ne încadrăm într-o categorie de cercetare destul de nouă, să analizăm simpatia artificială pe care o acordăm teatrului, să clarificăm în ce cazuri acceptăm, în ce cazuri refuzăm să împărtășim bucurii și suferințe imaginare. Este o artă de a ne amăgi sensibilitatea și de-a ne construi visuri, ca un subiect magnetizat. Și mai există una a descurajării simpatiei noastre în chiar momentul în care ea s-ar putea oferi, în așa fel încât situația, chiar serioasă, să nu fie luată în serios. Două procedee par să domine această ultimă artă, pe care poetul comic le aplică mai mult sau mai

puțin inconștient. Primul constă în *izolarea*, în sufletul personajului, a sentimentului care i se atribuie, și a face din asta, ca să zicem așa, o stare parazită dotată cu o existență independentă. În general, un sentiment intens câștigă din aproape în aproape, toate celelalte stări de suflet și le adaptează la colorația care-i este proprie: dacă vom asista la această impregnare treptată, vom sfârși, puțin câte puțin, prin a ne impregna și noi de o emoție corespunzătoare. S-ar putea spune – pentru a recurge la o altă imagine – că o emoție este dramatică, comunicativă, când toate armonicile sunt date cu nota fundamentală. De aceea, actorul vibrează în întregime când vibrează și publicul. Din contră, în emoția care ne lasă indiferenți și care va deveni comică, există o rigiditate care-l împiedică să intre în legătură cu restul sufletului în care sălășluiește. Această rigiditate va putea să fie acuzată, la un moment dat, de mișcările de marionetă și să provoace râsul, dar deja ar contraria, înainte, simpatia noastră: cum să te pui la unison cu un suflet care nu este la unison cu el însuși? Este în

*l'Avare*<sup>23</sup> o scenă care atinge drama. Aceea în care persoana care cere bani împrumut și cămătarul, personaje care nu s-au văzut încă, se întâlnesc față în față și se descoperă a fi fiul și tatăl. Ne-am găsi cu adevărat într-o dramă, dacă avariția și sentimentul patern s-ar ciocni în sufletul lui Harpagon, conducând la o combinație mai mult sau mai puțin originală. Dar nimic din aceasta. Întrevederea nici nu s-a sfârșit bine, că tatăl a și uitat totul.

Întâlnindu-l din nou pe fiul său, abia face aluzie la această scenă atât de gravă: «Și tu, fiul meu, căruia eu am bunătatea de a-i ierta povestea de mai ieri etc.» Avariția deci a trecut alături de restul, fără a atinge, fără a fi atinsă, *amuzant*. În zadar se instalează în suflet, în zadar devine stăpâna casei, căci nu rămâne mai puțin străină. Altceva ar fi o avariție de natură tragică. Ai vedea-o atrăgând spre ea, absorbind, asimilând, transformându-le, diversele forțe ale ființei: sentimente și afecțiuni, dorințe și aversiuni, vicii și virtuți, toate acestea ar deveni o materie căreia avariția i-ar

---

<sup>23</sup>Avarul de Molier (n.t.).

comunica un nou gen de viață. Asta este, se pare, prima diferență esențială între marea comedie și dramă.

Există și o a doua, mai aparentă și care derivă de altfel din prima. Când ne este ilustrată o stare sufletească cu intenția de-a o înfățișa dramatic sau, simplu, de a ne face s-o luăm în serios, suntem dirijați încet, încet spre *acțiuni*, care ne dau măsura exactă. Astfel va combina avarul totul în vederea câștigului, și falsul pios, privind impresionat numai spre cer, va manevra cu cea mai mare abilitate posibilă pe pământ. Comedia nu exclude ca adevărate combinațiile de acest gen; pentru asta nu aș aduce ca probă decât mașinațiile lui Tartuffe. Dar acesta este locul comun al comediei și dramei și pentru a le diferenția, pentru a ne împiedica să luăm în serios acțiunea serioasă, pentru a ne pregăti să râdem în sfârșit, comedia folosește un mijloc a cărei formulă o voi da: *în loc de a ne concentra atenția asupra actelor, ea o îndrepta mai degrabă asupra gesturilor*. Aici înțeleg prin *gesturi* atitudinile, mișcările și chiar discursurile prin care o stare sufletească se manifestă fără scop, fără profit, prin singurul efect al unei specii

de dorință arzătoare, interioară. Gestul astfel definit diferă profund de acțiune. Acțiunea este voită, în orice caz, conștientă; gestul scapă, este automat. În acțiune, întreaga persoană dă; în gest, se exprimă o parte izolată din persoană, fără știrea sau cel puțin departe de personalitatea totală. În sfârșit (și aici este punctul esențial), acțiunea este exact proporționată cu sentimentul care-o inspiră; există o trecere treptată de la unul la altul, astfel încât simpatia sau aversiunea noastră poate fi lăsată să lumineze de-a lungul firului care duce de la sentiment la act și să se intereseze progresiv. Dar gestul are ceva exploziv, care trezește sensibilitatea noastră pregătită a se lăsa amăgită și care, amintindu-ne astfel nouă înșine, ne împiedică să luăm lucrurile în serios. Deci, din momentul în care atenția noastră se va canaliza asupra gestului și nu asupra actului, vom fi în domeniul comediei. Personajul Tartuffe ar aparține dramei prin acțiunile sale: îl găsim comic când ținem cont mai degrabă de gesturile sale. Să ne amintim intrarea sa în scenă: «Laurent, leagă-mi strâns cămașa penitenței cu biciul pocăinței mele.» El știe că Dorine îl

aude, dar ar vorbi la fel, fiți siguri de asta, și dacă ea nu ar fi acolo. Este atât de bine intrat în rolul său de ipocrit, încât îl joacă, ca să zicem așa, cu sinceritate. Astfel și numai astfel va putea deveni comic. Fără această sinceritate materială, fără atitudinile și limbajul pe care o lungă practică a ipocriziei s-au convenit la el în gesturi naturale, Tartuffe ar fi doar odios, pentru că nu ne-am mai gândi decât la ceea ce-ar fi de dorit în conduita sa. Se înțelege deci că acțiunea este esențială în dramă și accesorie în comedie. În comedie simțim că ar putea fi aleasă la fel de bine oricare altă situație pentru a ne prezenta personajul; ar fi tot același om, dar într-o situație diferită. Această impresie nu o avem la o dramă. Aici, personaje și situații sunt sudate împreună, sau, mai bine zis, evenimentele fac parte integrantă din persoane, așa fel încât dacă drama ne relatează o altă istorie, în zadar s-ar păstra actorilor aceleași nume, vom avea de-a face cu adevărat cu alte persoane.

Pe scurt, am văzut că un caracter poate fi rău sau bun, n-are importanță: dacă este nesociabil, ar putea deveni comic. Acum vedem că gravitatea cazului nu are



mai multă importanță: grav sau ușor, ar putea să ne facă să râdem dacă nu ar fi aranjat ca să ne emoționeze. *Nesociabilitatea* personajului, *insensibilitatea* spectatorului, iată, în total, cele două condiții esențiale. Există și o a treia, implicată în celelalte două, și pe care toate analizele noastre tindeau până aici să o scoată la iveală.

Este vorba de automatism. Încă de la începutul acestei lucrări am arătat-o și nu am încetat să atragem atenția asupra acestui punct: nu este nimic esențialmente rizibil decât ceea ce este îndeplinit automat. Într-un defect, chiar și într-o calitate, comicul este acela prin care personajul se abandonează, fără știrea sa, gestului involuntar, cuvântului inconștient. Orice distracție este comică. Și cu cât mai profundă este distracția, cu cât mai importantă este comedia. O zăpăceală sistematică, ca aceea a lui Don Quijote, este tot ceea ce se poate imagina în lume mai comic: acesta este comicul însuși, inspirat direct de la sursă. Luați oricare alt personaj comic. Oricât de conștient poate fi de ceea ce zice și de ceea ce face, dacă este comic, este

pentru că există un aspect al persoanei sale pe care el îl ignoră, o latură prin care el se derobează de el însuși: numai prin asta ne va face el să râdem. Cuvintele profund comice sunt cuvintele naive în care un viciu se arată așa cum este: cum s-ar descoperi astfel, dacă ar fi capabil să se vadă și să se judece el însuși?

Nu rar se întâmplă ca un personaj comic să blameze o anumită conduită în termeni generoși și totodată să o dea de exemplu: mărturie, profesorul de filosofie al domnului Jourdain înfuriindu-se după ce predicase împotriva furiei, Vaduis scoțând versuri din buzunarul său după ce ironizase pe cititorii de versuri etc. La ce pot duce aceste contradicții, dacă nu la a ne face să arătăm cu degetul inconștiența personajelor? Neatenția față de sine și, în consecință, și față de altul, iată ceea ce regăsim întotdeauna. Și dacă vom examina lucrurile mai de aproape, vom vedea că neatenția se confundă precis aici cu ceea ce am numit lipsa de sociabilitate. Cauza acestei rigidități, prin excelență, este faptul că neglijează să privească în jurul său și mai ales în sine: cum să modeleze persoana sa după cea a altuia, dacă nu

începe prin a-i cunoaște pe ceilalți și, de asemenea, pe sine însuși? Rigiditatea, automatismul, distracția, nesociabilitatea, toate acestea se întrepătrund, și comicul de caracter e făcut din toate acestea.

Pe scurt, dacă se lasă la o parte, în persoana umană, ceea ce interesează sensibilitatea noastră și reușește să ne emoționeze, restul va putea să devină comic, și comicul va fi direct proporțional cu partea de rigiditate care se va manifesta aici. Am formulat această idee încă de la începutul lucrării noastre. Am verificat-o în principalele sale consecințe. Acum o vom aplica la definiția comediei. Trebuie să o restrângem mai mult și să arătăm cum ne permite să marcăm locul exact al comediei în rândul celorlalte arte.

Într-un oarecare sens, s-ar putea spune că orice *caracter* este comic, cu condiția să se înțeleagă prin caracter ceea ce există *gata făcut* în persoana noastră, ceea ce este în noi în starea de mecanism odată prevăzut, capabil să funcționeze automat. Aceasta va fi, dacă vreți, aceea prin care noi ne repetăm pe noi înșine. Și va fi, de asemenea, în consecință, aceea prin care

alții vor putea să ne repete. Personajul comic este un *tip*. Invers, asemănarea cu un tip are ceva comic. Se poate să fi frecventat mult timp o persoană, fără să descoperim în ea nimic rizibil: dacă profităm de o apropiere accidentală pentru a-i atribui numele cunoscut al unui erou de dramă și de roman, pentru un moment cel puțin în ochii noștri, ea va atinge ridicolul. Totuși, acest personaj de roman s-ar putea să nu fie comic. Dar este comic să-i semeni. Este comic prin faptul că se lasă amuzat de el însuși. Este comic pentru că vine să se insereze, ca să zicem așa, într-un cadru pregătit. Și ceea ce este comic înainte de orice, este de a trece el însuși la starea de cadru în care alții se vor insera cu ușurință, de a se întări drept caracter.

Să înfățișeze caractere, adia tipuri generale, iată deci obiectul comediei de calitate. S-a spus de nenumărate ori. Dar ținem să o repetăm, pentru că estimăm că această formulă este suficientă pentru a defini comedia. Într-adevăr, nu numai comedia ne prezintă tipuri generale, dar, după părerea noastră, este *singura* din toate artele care vizează la modul general, astfel încât

atunci când i-a fost atribuit acest scop, s-a spus ce este ea și ceea ce restul nu poate fi.

Pentru a proba că aceasta este cu adevărat esența comediei, și că ea se opune prin aceasta tragediei, dramei, altor forme de artă, ar trebui să începem prin a defini arta în ceea ce are mai elevat: atunci coborând puțin câte puțin la poezia comică, s-ar vedea că ea este plasată la limitele artei și ale vieții și că ea hotărăște prin caracterul său de generalitate asupra restului artelor. Nu ne putem lansa aici într-un studiu atât de vast. În situația noastră este totuși recomandabil de a-i schița planul, cu teama de-a neglija ceea ce există esențial, conform concepției noastre, în teatrul comic.

Care este obiectul artei? Dacă realitatea ar atinge direct simțurile și conștiința noastră, dacă am putea să intrăm în comunicare imediată cu lucrurile și cu noi înșine, cred cu adevărat că arta ar fi inutilă sau, mai degrabă, că am fi toți artiști, căci sufletul nostru ar vibra atunci continuu la unison cu natura. Ochii noștri, ajutați de memorie, ar decupa în spațiu și ar fixa în timp tablouri inimitabile. Privirea noastră ar sesiza în trecere,

sculptate în marmura vie a corpurilor umane, fragmente ale statuiilor antice. Am auzi cântând în adâncul sufletului, ca o muzică uneori veselă, cel mai adesea tânguitoare, întotdeauna originală, melodia neîntreruptă a vieții noastre interioare. Toate acestea sunt în jurul nostru, în noi, și totuși nimic din toate acestea nu este perceput de noi în mod distinct. Între natură și noi, ce zic eu? Între noi și propria noastră conștiință, un voal se interpune, un voal dens pentru marea masă a oamenilor, aproape transparent pentru artist și poet. Ce zână a țesut acest voal? A fost el făcut din răutate sau din prietenie? El trebuia să fie viu, să trăiască, iar viața cere ca noi să înțelegem lucrurile în raportul pe care ele îl au față de nevoile noastre. A trăi înseamnă a acționa. A trăi înseamnă a nu accepta obiectele pe care impresia *le folosește* pentru a răspunde prin reacții dobândite: celelalte impresii trebuie să se întunece sau să nu ne parvină decât în mod confuz. Privesc și cred că văd, ascult și cred că aud, mă studiez și cred că citesc în adâncul sufletului meu. Dar ceea ce văd și ceea ce aud din lumea exterioară este pur

și simplu ceea ce simțurile mele extrag din ea pentru a-mi lumina conduita; ceea ce iese la suprafață, ceea ce ia parte la acțiune. Așadar, simțurile mele și conștiința mea nu-mi redau din realitate decât o simplificare practică. În viziunea pe care mi-o dau ele despre lume și despre mine însumi, diferențele inutile la om sunt șterse, asemănările utile la om sunt accentuate, căile îmi sunt trasate dinainte ca acțiunea mea să înceapă. Aceste căi sunt cele pe care întreaga umanitate a trecut înaintea mea. Lucrurile au fost clasate în vederea hotărârii pe care o voi lua. Și mai mult decât culoarea și forma lucrurilor, contează această clasificare pe care eu o remarc. Fără îndoială omul este deja mult superior animalului, din acest punct de vedere. Este puțin probabil ca ochiul lupului să facă o diferență între ied și miel; acestea sunt pentru lup două prăzi identice, fiind la fel de ușor de sesizat, la fel de bune de devorat. Numai noi facem o diferență între capră și oaie; dar distingem noi o capră de o altă capră, o oaie de o altă oaie? *Individualitatea* lucrurilor și a ființelor ne scapă de fiecare dată, când nu ne este util de remarcat din punct

de vedere material. Și acolo unde o remarcăm (ca atunci când distingem un om de alt om), nu este chiar individualitatea pe care ochiul nostru o sesizează adică o anume armonie, cu adevărat originală, a formelor și culorilor, ci numai una sau două trăsături care vor ușura recunoașterea practică.

În sfârșit, ca să zicem așa, nu vedem nici măcar lucrurile; ne mărginim, cel mai adesea, să citim etichete lipite pe ele. Această tendință, născută din nevoie, s-a accentuat și mai mult sub influența limbajului. Căci, cuvintele (cu excepția numelor proprii) desemnează genuri. Cuvântul, care nu notează din lucru decât funcțiunea sa, cea mai comună și aspectul său banal, se insinuează între ea și noi, și ar masca forma în ochii noștri, dacă această formă nu s-ar disimula deja în spatele nevoilor care au creat cuvântul însuși. Și nu sunt numai obiectele exterioare, ci și propriile noastre stări sufletești care se dezvăluie în ceea ce au ele mai intim, mai personal, mai original de trăit. Când simțim dragoste sau ură, când ne simțim veseli sau triști, este sentimentul nostru care pătrunde în conștiința noastră



cu miile sale de nuanțe fugitive și cu miile sale de rezonanțe profunde care fac din el ceva numai al nostru? Atunci suntem toți romancierii, toți poeții, toți muzicienii. Dar cel mai adesea, nu remarcăm din starea noastră sufletească decât descătușarea ei exterioară. Nu sesizăm din sentimentele noastre decât aspectul lor impersonal, acela pe care limbajul a putut să-l noteze odată pentru toate, deoarece este aproape același, în aceleași condiții, pentru toți oamenii. Astfel, până la propriul nostru eu, individualitatea ne scapă. Ne mișcăm printre generalități și simboluri, ca într-un câmp închis în care forța noastră se măsoară în mod util cu alte forțe; și fascinați de acțiune, atrași de ea, pentru cel mai mare bine al nostru, pe terenul care a fost ales, trăim într-o zonă despărțitoare între lucruri și noi, exteriori lucrurilor, dar exteriori și nouă înșine. Dar, din aproape în aproape, din distracție, natura trezește suflete mai detașate de viață. Eu nu vorbesc de această detașare voită, rațională, sistematică care este operă de cugetare și de filosofie. Eu vorbesc de o detașare naturală, înnăscută în structura sensului sau conștiinței,

și care se manifestă imediat printr-o manieră virginală, în câteva feluri, de a vedea, de a auzi sau de a gândi. Dacă această detașare ar fi completă, dacă sufletul nu ar mai adera la acțiune prin niciuna din percepțiile sale, el ar fi sufletul unui artist cum nu a mai văzut lumea. El ar excela în toate artele simultan sau mai degrabă le-ar aduna pe toate într-una singură. El ar percepe toate lucrurile în puritatea lor originară, la fel și formele, culorile și sunetele lumii materiale, ca și cele mai subtile mișcări ale vieții interioare. Dar prea mult am cere naturii. Chiar pentru aceia dintre noi pe care i-a făcut artiști, a ridicat voalul doar accidental, și dintr-o singură parte. Numai într-o direcție a uitat să facă adecvată percepția nevoii. Și cum fiecare direcție corespunde la ceea ce noi numim un *sens*, prin unul din u sensurile sale și numai prin acest sens, artistul este în mod obișnuit promis artei. De aici, la origine, diversitatea artelor. De aici, specializarea predispozițiilor. Acela se va atașa de culori și forme, și cum el iubește culoarea pentru culoare, formă pentru formă, cum le percepe pentru ele și nu pentru el, va

vedea viața interioară a lucrurilor cum transpare, trecând prin formele și culorile lor. O va face să intre puțin câte puțin în percepția noastră mai întâi deconcertat. Cel puțin pentru un moment, el ne va detașa de prejudecățile de formă și culoare care se interpuneau între ochiul nostru și realitate. Și va realiza astfel cea mai înaltă ambiție a artei care este aici ca să ne descopere nouă natura. Pe de altă parte se vor replea mai degrabă asupra lor înșile. Sub miile de acțiuni ivite care desenează acolo un sentiment, dincoace cuvântul banal și social care exprimă și cuprinde o stare sufletească individuală, este sentimentul, este starea sufletească pe care le vor cerceta pur și simplu. Și pentru a ne incita să încercăm același efort chiar asupra noastră, se străduiesc a ne face să vedem ceva din ceea ce au văzut ei: prin aranjamente ritmice de cuvinte, care ajung astfel să se organizeze împreună și să se anime de o viață originală, ne spun, sau mai degrabă ne sugerează, lucruri pe care limbajul nu este făcut ca să le exprime. Alții vor săpa și mai profund. Sub aceste bucurii și aceste tristeți care pot în cel mai rău caz să se

traducă în cuvinte, vor sesiza ceva care nu mai are nimic comun cu cuvântul, unele ritmuri de viață și de respirație care sunt mult mai interioare la om decât sentimentele sale cele mai adânci, fiind legea vie, variabilă la fiecare persoană, prin depresia sa și prin exaltarea sa, prin regretele și speranțele sale. Eliberând, accentuând această muzică, ei se vor impune atenției noastre; vor face ca să ne integrăm involuntar noi înșine, ca niște trecători care intră în dans. Și prin acest mijloc ne determină, de asemenea, să urnim în adâncul nostru ceva care așteaptă momentul să vibreze.

Astfel, fie pictură, sculptură, poezie sau muzică, arta nu are alt obiect decât să îndepărteze simbolurile practic utile, generalitățile convențional și social acceptate, în sfârșit tot ceea ce ne ascunde realitatea înșăși. Dintr-o neînțelegere asupra acestui punct s-a născut dezbaterea între realismul și idealismul în artă. Artă nu este, cu siguranță, decât o viziune mai directă a realității. Dar această puritate de percepție implică o ruptură cu convenția utilă, un dezinteres înnăscut și special localizat, al sensului sau al conștiinței, în sfârșit

o oarecare imaterialitate a vieții, care este ceea ce întotdeauna s-a numit idealism. Astfel, încât s-ar putea spune, fără a ne juca în niciun fel cu sensul cuvintelor, că realismul este în operă, pe când idealismul este în suflet, și că numai prin forța idealității se ia contact cu realitatea.

Arta dramatică nu face excepție de la această lege. Ceea ce dramă caută și aduce în plină lumină este realitatea profundă care ne este voalată adesea în chiar interesul nostru, de necesitățile vieții. Care este această realitate? Care sunt aceste necesități? Orice poezie exprimă stări sufletești. Dar printre aceste stări, există una care se naște mai ales din contactul omului cu semenii săi. Acestea sunt sentimentele cele mai intense și, de asemenea, cele mai violente. Aș cum descărcările electrice se formează și se acumulează între două plăci ale condensatorului unde va face să strălucească scânteia, tot astfel prin simpla punere în contact a oamenilor între ei, se produc atracții și repulsii profunde, rupturi complete de echilibre, în sfârșit, această electrizare a sufletului care este pasiunea. Dacă

omul s-ar abandona mișcării naturii sale sensibile, dacă nu ar avea nici lege socială, nici lege morală, aceste explozii de sentimente violente ar fi modul obișnuit de viață. Dar este util ca omul să trăiască în societate și să fie supus, în consecință, unei reguli. Și ceea ce interesul sfătuiește, rațiunea ordonă: există o destinație și datoria noastră este de a ne supune. Sub această dublă influență a trebuit să se formeze pentru genul uman un strat superficial de sentimente și idei care tind să se instituționalizeze, care ar vrea cel puțin să fie comune tuturor oamenilor și care înăbușă, când ei nu au forță să-l stingă, focul interior al pasiunilor individuale. Lentul progres al umanității spre viața socială din ce în ce mai pașnică a consolidat această categorie puțin câte puțin, precum însăși viața planetei noastre a fost un lung efort pentru a ascunde cu o peliculă solidă și rece masa arsă a metalelor în clocot. Dar există erupții vulcanice. Și dacă pământul ar fi o ființă vie cum o voia mitologia, i-ar plăcea poate, odihnindu-se, să viseze la aceste explozii bruște în care deodată s-ar descoperi în ceea ce are mai profund. Drama ne oferă o plăcere de

acest gen. Sub viața liniștită, burgheză, pe care societatea și rațiunea ne-au făcut-o, ea mișcă în noi ceva ce din fericire nu izbucnește, dar a cărei tensiune interioară noi o simțim. Îi dă naturii revanșa ei asupra societății. Curând va merge drept la țintă; va chemă din adâncuri la suprafață pasiunile care fac să sară totul. Curând va schimba direcția, cum face adesea drama contemporană; ne va revela cu o abilitate câteodată sofisticată, contradicțiile societății cu ea însăși; va exagera ceea ce va găsi artificial în legea socială; și astfel, printr-un mijloc denaturat, dizolvând de astă dată învelișul, ne va face să mai atingem o dată adâncul. Dar în aceste două cazuri, fie că estompează societatea, fie că întărește natura, ea urmărește același obiectiv, care este de a descoperi o parte din noi înșine, ceea ce s-ar putea numi elementul tragic al personalității noastre. Avem această impresie la ieșirea de la o dramă bună. Ceea ce ne-a interesat este mai puțin ceea ce ne-a fost povestit de alții cât ceea ce am fost ajutați să întrevădem din noi, o întreagă lume confuză de lucruri vagi, care ar fi vrut să fie și care, din

fericire pentru noi, nu au fost. De asemenea, se pare că a fost lansat în noi un apel către amintirile atavice foarte vechi, atât de profunde, atât de ciudate față de viața noastră actuală, încât această viață ne apare timp de câteva momente drept ceva ireal sau artificial, pe care va trebui să-l învățăm din nou. Deci, aceasta este o realitate mai profundă pe care drama este chemată să o caute sub crusta utilitară, și această formă de artă are același obiect ca și celelalte.

De aici reiese că arta vizează întotdeauna *individualul*. Ceea ce pictorul fixează pe pânză este ceea ce-a văzut el într-un anume loc, într-o anume zi, la o anume oră, în culori care nu se vor revedea. Ceea ce cântă poetul este o stare sufletească care a fost a sa și numai a sa, și care nu va mai fi niciodată, nu se va mai repeta. Ceea ce dramaturgul ne pune în fața ochilor este desfășurarea unui suflet, este drama vie a unor sentimente și evenimente, în sfârșit ceva care s-a prezentat o dată pentru a nu se mai reproduce niciodată. În zadar vom da acestor sentimente nume generoase; într-un alt suflet ele nu vor mai fi același lucru. Ele sunt *individualizate*.



Prin acest mijloc mai ales aparțin artei, căci generalitățile, simbolurile, chiar tipurile, dacă vreți sunt moneda curentă a percepției noastre jurnalieră. De unde vine deci neînțelegerea asupra acestui punct?

Adevărul este că s-au confundat două lucruri foarte diferite: generalitatea obiectelor și aceea a judecăților pe care le facem asupra lor. De când un sentiment este recunoscut în mod general ca adevărat, nu urmează decât ca acesta să fie un sentiment general. Nimic mai singular ca personajul lui Hamlet. Dar el este universal acceptat, universal recunoscut ca viu. Numai în acest sens el este un adevăr universal. La fel pentru celelalte produse ale artei. Fiecare dintre ele este singular, dar va sfârși, dacă poartă marca geniului, prin a fi acceptat de toată lumea. De ce să-l accepte? Și dacă este unic în genul său, după ce semn va fi recunoscut ca adevărat? Noi îl recunoaștem, cred, după chiar efortul pe care ne cere să-l facem pentru a privi cu sinceritate în jurul nostru. Sinceritatea este comunicativă. Ceea ce artistul a văzut, fără îndoială, noi nu vom vedea, cel puțin nu la fel; dar dacă l-a văzut drept singur bun, efortul pe care

l-a făcut pentru a îndepărta voalul se impune să-l imităm și noi. Opera sa este un exemplu care ne servește ca lecție. Și după eficacitatea lecției se măsoară cu precizie adevărul operei. Adevărul poartă deci în el o putere de convingere, chiar de conversie, care este marca după care se recunoaște opera. Cu cât mai mare este opera și mai profund adevărul întrevăzut, cu atât efectul se va putea face înțeles, și cu atât mai mult acest efect va tinde să devină universal. Universalitatea este deci aici în efectul produs și nu în cauză.

Cu totul altul este obiectul comediei. Aici generalitatea este chiar în operă. Comedia creionează caractere pe care noi le-am întâlnit, pe care noi le vom mai întâlni în drumul nostru. Ea notează asemănări. Ea vizează să pună sub ochii noștri tipuri. Ea creează chiar, la nevoie, tipuri noi. Prin acest mijloc, contrastează cu celelalte arte.

Chiar titlurile marilor comedii sunt deja semnificative. *Mizantropul*, *Avarul*, *Jucătorul*, *Zăpăcitul* etc, iată nume de genuri; și acolo chiar unde comedia de caracter are ca titlu un nume propriu, acest nume

propriu este foarte repede antrenat prin greutatea conținutului său, în curentul numelor comune. Spunem «un Tartuffe», în timp ce niciodată nu vom spune «o Phedre» sau «un Polyeucte».

Mai ales ideea nu va veni deloc unui poet tragic să grupeze în jurul personajului său principal personaje secundare care să fie, ca să zicem așa, copii simplificate. Eroul de tragedie este o individualitate unică în genul său. Ar putea fi imitat, dar atunci se va trece în mod conștient sau nu de la tragic la comic. Nimeni nu-i seamănă lui, pentru că el nu seamănă cu nimeni. Din contră, un instinct remarcabil poartă poetul comic, când a compus personajul său central, la a face să graviteze trăsături generale. Multe comedii au ca titlu un nume la plural sau un termen colectiv. «Femeile savante», «Prețioasele ridicole», «Lumea în care te plictisești» etc, tot atâtea întâlniri avute pe scenă de persoane diferite, reproducând același tip fundamental. Ar fi interesant de analizat această tendință a comediei. S-ar descoperi, mai întâi, presentimentul unui fapt semnalat de medici, că dezechilibrele aceleiași specii sunt conduse printr-o

secretă atracție să se caute unele în altele. Fără a ține precis de medicină, personajul comic este de obicei, cum am arătat deja. Un *distrat*, și de la această zăpăceală la o ruptură completă a echilibrului, trecerea s-ar face insesizabil. Dar există și o altă rațiune. Dacă obiectul poetului comic este să ne reprezinte tipuri, adică caractere capabile să se repete, cum s-ar descurca el altfel mai bine, decât arătându-ne din același tip mai multe exemple diferite. Naturalistul nu procedează altfel când înfățișează o specie. El îi enumera și îi descrie principalele varietăți.

Această diferență esențială între tragedie și comedie, una fiind legată de indivizi și cealaltă de genuri, se traduce și altfel. Ea apare în elaborarea primă a operei. Se manifestă încă de la început, prin două metode de observație bine diferențiate.

Oricât de paradoxală poate să pară această aserțiune, nu credem că observarea altor oameni să fie necesară poetului tragic. Mai întâi, în fapt, noi găsim că foarte mari poeți au dus o viață foarte retrasă, foarte burgheză, fără ca ocazia să le fi oferit să vadă cum se

dezlănțuie în jurul lor pasiunile a căror descriere fidelă au făcut-o. Dar presupunând că ar fi avut acest spectacol, se naște întrebarea dacă le-ar fi servit la mare lucru. Ceea ce ne interesează, într-adevăr, în operă poetului, este viziunea unor stări sufletești foarte profunde sau a unor conflicte interioare. Or, această viziune nu poate să se împlinească în afară. Sufletele nu sunt penetrabile unele altora. Noi nu vom zări în exterior decât câteva semne ale pasiunii. Le interpretăm – defectuos, de altfel – numai prin analogie cu cea ce am încercat noi înșine. Ceea ce încercăm este deci esențial și nu putem cunoaște profund decât propria noastră inimă – când ajungem să o cunoaștem. Se spune că poetul a încercat ceea ce a descris, că a trecut prin situațiile personajelor sale, că a trăit viața lor interioară. Dar biografia poezilor ne va da o dezmințire. Cum să presupunem, de altfel, că același om a fost Macbeth, Othello, Hamlet, regele Lear și atâția alții încă? Dar poate ar trebui să distingem aici între personalitatea pe care *o are* și acelea pe care *le-ar putea avea*. Caracterul nostru este efectul unei alegeri care se

reînnoiește fără încetare. Există puncte de bifurcație (cel puțin aparente) de-a lungul parcursului nostru și noi descoperim direcțiile posibile, deși nu putem urma decât una singură. A reveni pe urmele pașilor săi, a urmări până la capăt direcțiile întrevăzute, în asta pare să consistă, cu precizie, imaginația poetică.

Aș vrea ca Shakespeare să nu fi fost nici Macbeth, nici Hamlet, nici Othelo, dar ar fi fost aceste personaje diverse dacă circumstanțele, pe de o parte, consimțământul voinței sale, pe de alta, ar fi condus la starea de erupție violentă, ceea ce la el n-a fost decât puseu interior? Ar însemna să ne înșelăm în mod ciudat asupra rolului imaginației poetice dacă am crede că ea compune eroii săi din bucăți împrumutate din dreapta și din stânga, ca pentru a coase un costum de Arlechin. Nimic viu nu ar ieși de aici. Viața nu se recompilează. Se lasă privită pur și simplu. Imaginația poetică nu poate fi decât o viziune mai completă a realității. Dacă personajele pe care le creează poetul ne dau impresia vieții, înseamnă că ele sunt poetul însuși, poetul multiplicat, poetul aprofundându-se el însuși printr-un

efort de observație interioară atât de puternic că deosebește virtualul în real și reia pentru a ne da o operă completă, ceea ce natura lasă în el în stare de schiță sau de simplu proiect.

Cu totul altul este modul de observație din care se naște comedia. Este o observație exterioară. Oricât de interesat poate fi poetul comic de ridicolul naturii umane, el nu va merge, cred eu, până la a-l căuta pe al său propriu.

De altfel, nu l-ar găsi: nu suntem hilari decât prin acea latură a persoanei noastre care se dezgolește în fața conștiinței. Deci, această observație se va exercita asupra altor oameni. Dar, chiar prin acest mijloc, observația va lua un caracter de generalitate pe care nu-l poate avea când se exercită asupra sa. Căci, instalându-se la suprafață, ea nu va atinge decât aspectul exterior al persoanelor, acolo unde multe dintre ele se ating și devin capabile de asemănare.

Nu va merge mai departe. Și chiar dacă ar putea să acționeze nu ar vrea, pentru că nu ar avea nimic de câștigat.

A pătrunde prea mult în personalitate, a lega efectul exterior de cauze prea intime, ar însemna compromiterea și în final sacrificarea a ceea ce efectul avea rizibil. Trebuie, pentru a fi tentați să râdem, să localizăm cauza într-o regiune de mijloc a sufletului. Trebuie, în consecință, ca efectul să ne apară exact ca un mijloc, ca exprimând o medie a umanității. Și, ca toate mediile, aceasta se obține prin alăturarea de date răzlețe, printr-o comparare între cazuri analoge a căror chintesență se exprimă, sfârșind printr-o muncă de atracție și de generalizare asemănătoare celei cu care fizicianul operează asupra faptelor, pentru a defini legi din ele. Pe scurt, metoda și obiectul sunt de aceeași natură ca în științele de inducție, în sensul că observația este exterioară, și rezultatul generalizabil.

Revenim astfel, printr-un lung ocol, la dubla concluzie care s-a degajat în cursul studiului nostru. Pe de o parte o persoană nu este niciodată ridicolă decât printr-o dispoziție care seamănă cu o stare de zăpăceală, prin ceva – care trăiește din ea, fără a se organiza cu ea, asemeni unui parazit: iată de ce această



dispoziție se observă din afară și, de asemenea, poate fi conjugată. Dar pe de altă parte, obiectul râsului fiind chiar această corecție, este necesar ca prin corecție să fie atins, în același timp, cel mai mare număr posibil de persoane. Iată de ce observația comică, merge din instinct la general. Ea alege, printre singularități, pe acelea care sunt susceptibile de a se reproduce și care, în consecință, nu sunt indisolubil legate de individualitatea persoanei, singularități comune, s-ar putea zice. Aducându-le pe scenă, creează opere care vor aparține fără îndoială artei prin ceea ce ele nu vor viza conștient decât să placă, dar care vor contrasta cu alte opere de artă prin caracterul de generalitate, ca și prin reticența inconștientă de a corecta și de-a instrui. Aveam deci multă dreptate când spuneam că comedia este media dintre artă și viață. Ea nu este dezinteresată precum arta pură. Organizând râsul, acceptă viața socială ca pe un mediu natural; urmează chiar unul din impulsurile vieții sociale. Și în acest punct, întoarce spatele artei, ceea ce înseamnă o ruptură cu societatea și o întoarcere la natura simplă.

## II.

Să vedem acum, după ceea ce-am discutat mai înainte, cum va trebui acționat pentru a crea o dispoziție de caracter ideal comică; comică prin ea însăși, comică în originile sale, comică în toate manifestările sale. Va trebui aprofundată pentru a furniza comediei un izvor de durată, în același timp superficial, pentru a rămâne în tonul comediei, invizibil celui care o posedă deoarece comicul este inconștient, vizibil pentru restul lumii pentru a provoca un râs universal, indulgentă cu ea însăși că să se arate fără scrupule, jenantă pentru ceilalți ca ei să o reprime fără milă, imediat corigibilă, ca să nu râzi degeaba, sigură de a renaște sub noi aspecte, inseparabilă de viața socială, deși insuportabilă a societății, capabilă în sfârșit de a lua cea mai mare varietate de forme imaginabile, de-a se lega de toate viciile și chiar de toate virtuțile. Iată toate elementele de topit împreună. Chimistul sufletului, căruia i-ar fi încredințată această preparare delicată, ar fi un pic dezorientat, este adevărat, când ar

veni momentul să-și deșerte cornul, Ar descoperi că i-a dat mult de furcă pentru a recompune un amestec ce se procură de-a gata și fără cheltuieli, la fel de răspândit în umanitate ca și aerul în natură. Acest amestec este vanitatea. Nu cred să existe defect mai artificial, nici mai profund. Rănile pe care le produce nu sunt niciodată prea grave, și totuși nu vor să se vindece. Serviciile pe care le face sunt cele mai fictive dintre toate; totuși sunt acelea care lasă în urma lor o recunoștință durabilă. Ea însăși abia este un viciu, și totuși toate viciile gravitează în jurul ei și tind, rafinându-se, să nu mai fie decât mijloace de satisfacere a ei. Ieșită din viața social deoarece este o admirație de sine fondată pe admirația pe care crede că o inspiră celorlalți, ea este și mai naturală, mai universal înăscută decât egoismul, căci din egoism adesea natura triumfă, în timp ce la limitele vanității numai prin gândire vom ajunge. Într-adevăr, nu cred că ne naștem întotdeauna modești, cel puțin nu vreau să se numească modestie o oarecare timiditate fizică, care, de altfel, este mai aproape de orgoliu decât se crede.

Adevrața modestie nu poate fi decât o meditație asupra vanității. Ea se naște din spectacolul iluziilor celuilalt și din teamă de-a se îndepărta de sine însuși. Este ca o circumspecție științifică față de ceea ce se va spune și se va gândi despre sine. Este făcută din corecții și din retușuri. În sfârșit, aceasta este o virtute dobândită.

Este dificil să spui în ce moment precis grijă de a deveni modest se separă de teama de a deveni ridicol. Dar această teamă și această grijă se confundă, cu siguranță, la origine. Un studiu complet al iluziilor vanității și al ridicolului inerent ce decurge din ele, ar pune într-o lumină orbitoare teoria râsului. S-ar vedea râsul împlinind în mod regulat una din funcțiile sale principale, care este de a aminti în deplinătatea conștiinței lor orgoliile distrase și de a obține astfel cea mai mare sociabilitate posibilă a caracterelor. S-ar vedea cum vanitatea, care este un produs natural al vieții sociale, jenează totuși societatea la fel cum unele otrăvuri ușoare secretate continuu de organismul nostru ar intoxica-o timp îndelungat, dacă alte secreții nu ar neutraliza efectul. Râsul împlinește fără încetare o

muncă de acest gen. În acest sens, s-ar putea spune și că defectul în mod esențial rizibil este vanitatea.

Când am tratat comicul de forme și de mișcare am arătat cum cutare sau cutare imagine simplă, rizibilă prin ea însăși, se poate insinua în alte imagini mai complexe și le poate infuza câte ceva din virtutea sa comică: astfel, formele cele mai înalte ale comicului se explică uneori prin cele mai joase. Dar operația inversă se produce poate mai des încă, și există efecte comice foarte grosiere care sunt datorate coborârii dintr-un comic foarte subtil. Astfel vanitatea, această formă superioară a comicului, este un element pe care noi suntem incitați la a-l cerceta minuțios, deși inconștient, în toate manifestările activității umane. O cercetăm fie și doar ca să râdem de ea. Și imaginația noastră o pune adesea în situația de a fi ridiculizată. Ar trebui poate raportat la această origine comică, cu adevărat grosieră a câtorva efecte pe care psihologii le-au explicat insuficient prin contrast: un om mic ce se apleacă pentru a trece printr-o ușa mare; două persoane, una foarte înaltă, alta foarte mică, merg grav ținându-se de

braț etc. Privind de aproape această ultimă imagine, veți descoperi, cred, că persoana cea mai mică vă va părea că face un efort pentru a se *înălța* spre cea mai înaltă, precum broască ce vrea să se facă la fel de mare ca boul.

### III.

Nu este vorba de a enumera aici particularitățile de caracter care se aliniază vanității sau care îi fac concurență pentru a se impune atenției poetului comic. Am arătat că toate defectele pot deveni rizibile și chiar, în cel mai rău caz, anume calități. Dincolo de faptul că ar putea fi făcută o listă de situații ridicole cunoscute, comedia s-ar însărcina de-a o îmbogăți, fără îndoială nu creând situații ridicole, de pură fantezie, ci descurcând *direcții* comice care până atunci trecuseră neobservate; numai astfel imaginația poate izola în desenul complicat al unuia și aceluiași covor figuri întotdeauna noi. Condiția esențială, noi o știm, este ca particularitatea observată să apară imediat ca o speță de *cadru*, în care se vor putea insera multe persoane.

Dar există cadre gata făcute, constituite de societatea însăși, necesare societății deoarece ea este fondată pe o diviziune a muncii. Vreau să vorbesc de meserii, funcții și profesii. Orice profesie specială dă celor pe care-i cuprinde câteva obișnuințe de spirit și câteva particularități de caracter prin care se aseamănă între ele și prin care, de asemenea, se disting de altele. Se constituie astfel mici societăți în sânul uneia mari. Fără îndoială, ele rezultă din însăși organizarea societății în general. Și totuși, dacă s-ar izola prea mult, ar risca să facă rău sociabilității. Or, râsul are chiar ca funcție reprimarea tendințelor separatiste. Rolul său este de a corija rigiditatea transformând-o în suplețe, de-a readapta pe fiecare la toți, în sfârșit de-a rotunji unghiurile. Vom avea deci aici o specie de comic ale cărui varietăți ar putea fi determinate dinainte. Îl vom numi, dacă vreți, *comical profesional*.

Nu vom intra în detaliile acestor varietăți. Ne place mai mult să insistăm asupra a ceea ce au comun. În prima linie figurează vanitatea profesională. Fiecare din profesorii domnului Jourdain pune artă să mai presus

de toate celelalte. Există un personaj creat de Labiche care nu înțelege ce mai poate exista altceva pe lume decât meseria de vânzător de lemne. Acest personaj este, bineînțeles, vânzător de lemne. Vanitatea va înclina, de altfel, aici, să devină *solemnitate* pe măsură ce profesiunea exersată va închide în ea o mai mare doză de șarlatanism. Căci este un fapt remarcabil: cu cât mai mult o artă este contestabilă, cu atât mai mult cei care i se consacră tind să se creadă investiți de un sacerdoțiu și să ceară să ne închinăm în fața misterelor sale. Profesiile utile sunt în mod evident făcute pentru public; dar cele ale unei utilități mai îndoielnice nu pot justifica existența lor decât presupunând că publicul este făcut pentru ele: or, în adâncul solemnității este această iluzie. Comicul medicilor lui Molière vine în mare parte de aici. Ei tratează bolnavul ca și cum a fost creat pentru medic, iar natura însăși că pe o dependență a medicinei.

O altă formă a acestei rigidități comice este aceea pe care aş numi-o *insensibilizarea profesională*. Personajul comic se va însera atât de strâns în cadrul rigid al



funcției sale că nu va mai avea loc să se miște și mai ales să se emoționeze precum ceilalți oameni. Să ne amintim cuvântul judecătorului Perrin Dandin către Isabelle, care-l întreabă cum poate privi torturarea nefericiților:

*Bah! Cela fait toujours passer une heure ou deux<sup>24</sup>.*

Nu este aceasta o specie de insensibilizare profesională ca aceea a lui Tartuffe, exprimată, este adevărat, prin gura lui Orgon:

*Et je verais mourir frère, enfants, mère et femme,  
Que je m'en soucierais autant que de cela!<sup>25</sup>.*

Dar mijlocul cel mai folosit de-a împinge o profesiune la comic este de a o cantona, ca să zicem așa, în interiorul limbajului care îi este propriu! Se va ajunge astfel ca judecătorul, medicul, soldatul să aplice

---

<sup>24</sup> Ei! Asta face întotdeauna să treacă mai ușor o oră sau două.

<sup>25</sup> Și voi vedea murind frate, copii, mamă și soție. De care nu m-aș îngrijora nici pe atât!

lucrurilor uzuale limba justiției, a medicinei sau a strategiei, ca și cum au devenit incapabili de a vorbi ca toată lumea. De obicei, acest gen de comic este destul de grosier. Dar el devine mai delicat, după cum o spuneam, când decelează o particularitate de caracter în același timp ca o obișnuință profesională. Să ne amintim jucătorul lui Regnard, exprimându-se cu atâta originalitate în termenii jocului de cărți, dându-i valetului său numele de Hector, așteptând ca el să o numească pe logodnica sa:

*Pallas, du nom connu de la Dame de Pique.*<sup>26</sup>

Sau chiar *Femeile savante*, al căror comic constă, pentru o bună parte, în aceea că transpun ideile de ordin științific în termeni de sensibilitate feminină: «Epicur îmi place...», «Iubesc vârtejurile» etc. Dacă citești al treilea act, vei vedea că Armande, Philaminte și Belise se exprimă în mod regulat în acest stil.

Insistând mai departe în aceeași direcție, s-ar

---

<sup>26</sup> Pallas, nume cunoscut al damei de pică (n.t.).

descoperi că există, de asemenea, o logică profesională, adică modalități „de raționare cum se face instruirea în unele medii și care sunt adevărate pentru clasa de mijloc, false pentru restul lumii. Dar contrastul între aceste două logici, una particulară și alta universală, produce câteva efecte comice de o natură specială, asupra cărora nu ar fi inutil să zăbovim mai mult timp. Atingem aici un punct important din teoria râsului. Vrem, de altfel, să lărgim problema și o cercetăm în întreaga sa generalitate.

#### IV.

Foarte preocupați, într-adevăr, de a stabili cauza profundă a comicului, a trebuit să neglijăm până acum una din manifestările sale cele mai semnificative. Vrem să vorbim despre logica proprie personajului comic și grupului comic, logică ciudată, care poate, în unele cazuri, să facă un mare loc absurdității. Théophile Gautier a spus despre comicul extravagant că este logica absurdului. Mai mulți filosofi ai râsului gravitează în jurul unei idei analoge. Orice efect comic ar implica

contradicție printr-o anume latură. Ceea ce ne face să râdem, ar fi absurdul realizat sub o formă concretă, o «absurditate vizibilă» – sau încă o aparență de absurditate, admisă mai întâi, corijată imediat, – sau și mai bine încă, ceea ce este absurd printr-o latură, explicabilă în mod natural printr-o alta etc. Toate aceste teorii conțin în ele fără îndoială o parte de adevăr; dar mai întâi nu se aplică decât câtorva efecte comice destul de grosolane și, chiar în cazurile în care se aplică, ele neglijează, se pare, elementul caracteristic al rizibilului, adică *genul cu totul particular* de absurditate pe care o conține comicul, când conține absurd. Vrea cineva să se convingă de asta? Nu are decât să aleagă una din aceste definiții și să compună efect conform formulei: cel mai adesea, nu se va obține un efect rizibil. Absurditatea când este întâlnită în comic, nu este deci o absurditate oarecare. Este o absurditate determinată. Ea nu creează comic, ci l-ar deriva, mai degrabă. Ea nu este cauză, ci efect – efect foarte special, în care se reflectă natura specială a cauzei care îl produce. Noi cunoaștem această cauză. Nu vom avea deci greutate acum să înțelegem

efectul.

Presupun că într-o zi, plimbându-vă la țară, veți zări pe vârful unei coline ceva ce seamănă vag cu un corp mare, imobil cu brațe care se rotesc. Nu știți încă ce este, dar căutați printre *ideile* voastre, adică aici, printre amintirile de care dispune memoria noastră, amintirea care s-ar încadra cel mai bine în ceea ce zăriți. Aproape imediat, imaginea unei mori de vânt vă revine în minte: o moară de vânt aveți în fața voastră. Are puțină importanță că ați citit până de curând basme cu istorii despre uriași cu brațe interf minabile. Bunul simț constă în a ști să-ți amintești, e adevărat, dar și, mai ales, să știi să uiți. Bunul simț este efortul unui spirit care se adaptează și se readaptează fără încetare, schimbând ideile care schimbă obiectul. Aceasta este o mobilitate a inteligenței care se reglează exact asupra mobilității lucrurilor. Aceasta este continuitatea mișcătoare a atenției noastre față de viață.

Iată acum Don Quijote care pleacă la război. El a citit în romanele sale că un cavaler întâlnește uriași dușmănoși, în drumul său. Deci, lui îi trebuie un uriaș.

Ideea de uriaș este o amintire privilegiată care se instalează în spiritul său, care rămâne la pândă, care pândește, imobilă, ocazia de-a se precipita în afară și de a se incarna într-un lucru. Această amintire *vrea să* se materializeze, și când primul obiect apărut nu are forma unui uriaș, ci o asemănare îndepărtată, îi va da el formă unui uriaș. Don Quijote va vedea deci uriași acolo unde noi vedem mori de vânt. Acest lucru este comic și este absurd. Dar este ea o absurditate oarecare?

Aceasta este o inversiune cu totul specială a sensului comun. Ea constă în a pretinde să modeleze lucrurile după o idee avută, și nu ideile sale după lucruri. Ea constă în a vedea în fața sa ceea ce gândește, în loc să se gândească la ceea ce vede. Bunul simț *vrea să* lase toate amintirile sale într-o stare de potențială funcționare; amintirea potrivită va răspunde atunci de fiecare dată la chemarea situației prezente și nu va servi decât la a o interpreta. La Don Quijote, din contră, există un grup de amintiri care comandă altora și care domină personajul însuși: aceasta este deci realitatea care va trebui îngenuncheată de astă dată înaintea

imaginației, și să nu mai servească decât pentru a-i da un cap. Odată iluzia formată, Don Quijote o dezvoltă, de altfel rațional, în toate consecințele sale; se mișcă aici cu siguranța și cu precizia somnambulului care interpretează visul său. Aceasta este originea greșelii și aceasta este logica specială care prezidează aici asupra absurdității. Acum, această logică este ea particulară lui Don Quijote?

Am arătat că personajul comic păcătuiește prin obstinția spiritului său a caracterului, prin amuzament, prin automatism. Există în adâncul comicului o rigiditate de un anumit gen, care o face să meargă drept pe drumul său, și care nu ascultă, și care nu vrea să audă nimic. Câte scene comice, în teatrul lui Molière se reduc la acest tip simplu: *un personaj care-și urmărește ideea*, care revine mereu la ea, în timp ce este întrerupt fără încetare! Trecerea nu se face, de altfel, pe nesimțite de la cel care nu vrea să audă nimic la cel care nu vrea să vadă nimic și, în sfârșit, la cel care nu vede mai mult decât vrea el să vadă. Spiritul care se îndârjește va sfârși prin a adopta lucrurile la ideea sa, în loc să-și

regleze gândirea asupra lucrurilor. Orice personaj comic este deci pe calea iluziei pe care tocmai am descris-o și Don Quijote ne furnizează tipul general al absurdității comice.

Această inversiune a sensului comun poartă ea vreun nume? O întâlnim, fără îndoială, acută sau cronică, în câteva forme de nebunie. Ea seamănă prin multe aspecte ale sale cu ideea fixă. Dar nici nebunia în general, nici ideea fixă nu ne vor face să râdem, căci sunt boli. Ele excită mila noastră. Râsul, o știm, este incompatibil cu emoția. Dacă există o nebunie rizibilă, nu poate fi decât o nebunie conciliabilă cu sănătatea generală a spiritului, o nebunie normală, s-ar putea spune. Or, există o stare normală de spirit care imită pe de-a-ntregul nebunia, în care se găsesc aceleași asociații de idei ca în alienație, aceeași logică singulară, ca în ideea fixă. Aceasta este starea de vis. Deci, sau analiza noastră este inexactă, sau ea trebuie să se poată formula în teorema următoare: *Absurditatea comică este de aceeași natură cu aceea a visurilor.*

Mai întâi demersul inteligenței în vis este chiar acela



pe care noi tocmai l-am descris. Spiritul, îndrăgostit de el însuși, nu mai caută atunci în lumea exterioară decât un pretext pentru a-și materializa imaginile. Sunete confuze sosesc încă la ureche, culori circulă încă în câmpul vizual: pe scurt, simțurile nu sunt complet închise. Dar visătorul, în loc să facă apel la toate amintirile sale pentru a interpreta ceea ce el percepe, se servește, dimpotrivă, de ceea ce percepe pentru a da un corp amintirii preferate: același zgomot de vânt, care se află în cămin va deveni atunci, după starea sufletească a celui care visează, după ideea care-i preocupă imaginația, urlet de fiare sălbatice, sau cântec melodios. Așa este mecanismul obișnuit al iluziei visului.

Dar dacă iluzia comică este o iluzie de vis, dacă logice comicului este logica gândurilor te poți aștepta să regăsești în logica rizibilului diversele particularități ale logicii visului. Aici în ea se verifică legea pe care noi o cunoaștem bine: fiind dată o formă a rizibilului, alte forme, care conțin același fond comic, devin rizibile prin asemănarea lor exterioară cu prima. Este ușor de văzut, într-adevăr, că orice *joc de idei* va putea să ne

amuze, pentru că ne amintește, mai mult sau mai puțin, jocurile visului.

Să semnalăm pe primul loc o anumită relaxare generală a regulilor raționamentului. Raționamentele de care noi râdem sunt acelea pe care noi le știm false, dar pe care le-am putea lua drept adevărate dacă le-am întâlni în vis. Ele contrafac raționamentul adevărat atât cât este suficient pentru a înșela un spirit care dormitează. Este tot logică, dacă vreți, dar o logică care-i lipsită de tonus și care ne odihnește, prin chiar același mijloc, al muncii intelectuale. Multe «trăsături de spirit» sunt raționamente de acest gen, raționamente prescurtate, în care nu ni se dă decât punctul de plecare și concluzia. Aceste jocuri de spirit evoluează, de altfel, spre jocul de cuvinte pe măsură ce relația stabilită între idei devine mai superficială: puțin câte puțin ajungem să nu mai ținem socoteală de sensul cuvintelor auzite, ci numai de sunet. Nu ar trebui astfel să apropiem de vis unele scene foarte comice în care personajul repetă sistematic pe dos frazele pe care un altul i le suflă la ureche? Dacă adormiți în mijlocul unor oameni care

discută, veți descoperi la un moment dat că vorbele lor se golesc, puțin câte puțin, de sens, că sunetele se deformează și se sudează împreună, la întâmplare, pentru a lua în mintea voastră semnificații bizare, și că reproduceți astfel, vis-a-vis de persoana care vorbește, scena lui Petit-Jean și a sufleurului.

Există și *obsesii comice*, care se apropie mult, se pare, de obsesiile visului. Cui nu i s-a întâmplat să vadă aceeași imagine reapărând în mai multe vise succesive și luând în fiecare din ele o semnificație plauzibilă, atunci când aceste vise nu aveau nimic altceva comun? Efectele repetiției prezintă uneori această formă specială în teatru și în roman: unele dintre ele au ecouri de vis. Și poate este la fel ca refrenul multor cântece: el persistă, revine, întotdeauna același, la sfârșitul tuturor cupletelor, de fiecare dată cu un sens diferit.

Nu rar se observă în vis un *crescendo* particular, o bizarerie care se accentuează pe măsură ce se avansează. O primă concesie smulsă rațiunii o antrenează pe a doua, aceasta pe o alta mai gravă și tot așa până la absurditatea finală. Dar acest parcurs al

absurdului dă celui care visează o senzație unică. Este, mă gândesc, aceea pe care băutorul o încearcă atunci când se simte alunecând plăcut spre o stare în care nimic nu va mai conta pentru el, nici logic, nici de conveniență. Gândiți-vă acum dacă unele comedii ale lui Molière nu v-ar da aceleași senzații: de exemplu *Monsieur de Pourceaugnac*<sup>27</sup>, care începe aproape rezonabil și se continuă prin excentricități de tot soiul; alt exemplu, *le Bourgeois gentilhomme*<sup>28</sup>, în care personajele, pe măsură ce se avansează, au aerul de a se lăsa antrenate într-un vârtej de nebunie. «Dacă se poate vedea unul mai nebun decât asta, mă voi duce să-i spun Papei de la Roma»; această frază, care ne avertizează că piesa s-a terminat, ne face să ieșim din visul din ce în ce mai extravagant în care ne-am afundat împreună cu domnul Jourdain.

Dar există mai ales o nebunie care este proprie visului. Există câteva contradicții speciale atât de naturale în imaginația celui care visează, atât de

---

<sup>27</sup> Domnul de Pourceaugnac (n.t.).

<sup>28</sup> Burghezul gentilom (n.t.).

șocante pentru rațiunea omului trezit, încât ar fi imposibil să-i dai o idee exactă și completă celui care nu a avut o astfel de experiență. Facem aluzie aici la ciudata fuziune cu care visul operează adesea între două persoane care fac una și care rămân totuși distincte. De obicei, unul dintre aceste personaje este chiar cel care doarme. El simte că nu a încetat să fie ceea ce este; și că deopotrivă este celălalt. Este și nu este el. Se aude vorbind, se vede acționând dar simte că un altul i-a împrumutat corpul său și a luat vocea sa. Sau, și mai mult, va avea conștiința de a vorbi și de a acționa c'a de obicei; numai că va vorbi de el ca de un străin cu care el nu mai are nimic comun; va fi detașat de el însuși. Nu se regăsește această confuzie stranie în unele scene comice? Nu vorbesc de *Amphitryon* în care confuzia este fără îndoială sugerată spiritului spectatorului, dar în care marele efect comic vine mai degrabă din ceea ce noi am numit mai înainte o «interferență a două serii». Vorbesc de raționamente extravagante și comice în care această confuzie se întâlnește cu adevărat în stare pură, și chiar face un

efort de gândire pentru a se elibera. Ascultați, de exemplu, aceste răspunsuri ale lui Mark Twain date reporterului care-l interviewa: «Aveți un frate? — Da, îi spuneam Bill. Bietul Bill! — Este deci mort? — Asta nu am putut niciodată s-o știu. Un mare mister planează asupra acestei afaceri. Eram, defunctul și cu mine, doi gemeni și la vârsta de cincisprezece zile, am fost amândoi scăldați în același hârdău. Unul dintre noi s-a înecat, dar nu s-a știut niciodată care. Unii gândesc că Bill, alții că eu am fost. — Ciudat. Dar dumneavoastră ce credeți? — Ascultă, vreau să-ți încredințez un secret pe care încă nu l-am revelat nimănui. Unul dintre noi doi avea un semn particular, o enormă aluniță pe dosul mâinii stângi; și acela eram eu. Or, acest copil s-a înecat...» Privind de aproape se va vedea că absurditatea acestui dialog nu este o absurditate oarecare. Ea ar dispărea dacă personajul care vorbește nu ar fi cu siguranță unul din cei doi gemeni de care vorbește. Ea ține de aceea că Mark Twain declară a fi unul din cei doi gemeni, exprimându-se asupra acestui lucru ca și cum ar fi un al treilea care povestește istoria

lor. Noi nu procedăm astfel în multe din visele noastre?

## V.

Luând în considerare acest ultim punct de vedere, comicul ne-ar apărea sub o formă puțin diferită de aceea pe care i-o atribuim. Până aici am văzut în răs mai ales un mijloc de corecție. Luați continuitatea efectelor comice, izolați din ce în ce mai mult tipurile dominante: veți afla că efectele intermediare împrumută însușirea lor comică asemănării lor cu aceste tipuri și că tipurile, ele însele, sunt tot atâtea modele de sfidare vis-a-vis de societate. Acestor sfidări, societatea le replică prin răs, care este o impertinență și mai puternică. Râsul n-ar avea deci nimic foarte binevoitor. El ar face mai degrabă răul pentru rău.

Totuși nu aici se află ceea ce frapează mai întâi în impresia rizibilului. Personajul *comic* este adesea un personaj cu care începem prin a simpatiza din punct de vedere material. Vreau să spun că ne punem pentru un foarte scurt moment în locul său, că adoptăm gesturile sale, cuvintele sale, actele sale, și că dacă noi ne

amuzăm de ceea ce are în el rizibil, convenim în imaginație să se amuze împreună cu noi: îl tratăm mai întâi ca pe un camarad. Există deci la cel care râde o aparență cel puțin de bonomie, de jovialitate amabilă, și ne-am înșela dacă nu am ține cont de ea. Există mai ales în răs o mișcare de *destindere*, adesea remarcabilă, în care trebuie să căutăm rațiunea. Nicăieri această impresie nu era mai sensibilă ca în ultimele noastre exemple. De asemenea, tot acolo vom găsi explicația.

Când personajul comic urmărește ideea sa în mod automat, sfârșește prin a gândi, a vorbi, a acționa ca și cum ar visa. Or, visul este o destindere. A rămâne în contact cu lucrurile și cu oamenii, a nu vedea decât ceea ce este și a nu gândi decât ceea ce se justifică asta cere un efort neîntrerupt de tensiune intelectuală. Bunul simț este chiar acest efort. Este muncă. Dar detașarea de lucruri și totuși percepere încă a imaginilor, ruperea cu logica și totuși asamblarea încă a ideilor, iată care este, simplu, jocul sau, dacă vă place mai mult lenea. Absurditatea comică ne dă deci mai întâi impresia unui joc de idei. Aceasta odihnește după oboseala de a



gândi.

Dar s-ar spune aceasta despre atâtea alte forme ale rizibilului. Există întotdeauna în profunzimea comicului, zicem noi, tandința de a ne lăsa să alunecăm pe o pantă ușoară, care, cel mai adesea, este panta obijnuită. Nu mai căutăm să ne adaptăm și să ne readaptăm fără încetare la societatea al cărui membru suntem. Atenția se relaxează când ar trebui să fie vie. Semănăm mai mult sau mai puțin cu un distrat. Distracției voinței îi acord tot atât sau chiar mai mult decât aceleia a inteligenței. Tot aiureală și, în consecință, lenevie. Rupem cu conveniențele, cum am rupt de îndată cu logica. În sfârșit, să căpătăm aerul cuiva care se joacă. Aici, încă, prima noastră mișcare este să acceptăm invitația la lene. Timp de un moment, cel puțin, ne amestecăm în joc. Asta odihnește după oboseala de a trăi.

Dar nu nu odihnim decât un moment. Simpatia care poate intra în impresia comicului este o simpatie foarte fugitivă. Și ea vine tot dintr-o distracție. Astfel, un tată sever se asociază, uneori, prin uitare, cu o zburdălnicie

a fiului său și se oprește deodată pentru a o corecta.

Râsul este, înainte de orice, o corecție. Făcut pentru a umili, trebuie să dea persoanei care este obiectul lui o impresie penibilă. Societatea se răzbună prin el de libertățile care i-au fost luate. El nu și-ar atinge scopul dacă ar purta marca simpatiei și a bunătații.

Se va spune că intenția cel puțin poate fi bună, că adesea se pedepsește din iubire, și că râsul, repunând manifestările exterioare ale unor defecte, ne invită astfel, pentru mai binele nostru, să corectăm aceste defecte și să ameliorăm comportamentul interior?

Ar fi multe de spus asupra acestui punct. În general și în mare, râsul exercită, fără îndoială, o funcție utilă. Toate analizele noastre tindeau de altfel să o demonstreze. Dar, nu reiese din aceea că râsul lovește întotdeauna drept, nici că se inspiră dintr-o concepție despre binefacere sau chiar echitate.

Pentru a lovi întotdeauna just, ar trebui să procedeze ca un act de reflexie. Or, râsul este pur și simplu efectul unui mecanism montat în noi de natură sau, ceea ce înseamnă aproape cam același lucru, printr-o foarte

lungă obișnuință a vieții sociale.

El pleacă întotdeauna singur, veritabilă ripostă promptă. El nu are răgazul de a privi de fiecare dată când atinge. Râsul pedepsește unele defecte aproape cum boala pedepsește unele excese lovind inocenți, ferind vinovați, vizând un rezultat general și neputând face fiecărui caz individual onoarea de a-l examina separat. Există astfel în tot ceea ce s-a împlinit pe căi naturale în loc să se facă prin reflexie conștientă.

Un mijloc de justiție va putea aparține în rezultatul de ansamblu, dar nu în detaliu cazurilor particulare.

În acest sens, râsul nu poate fi absolut just. Repetăm că el nu trebuie nici măcar să fie bun. El are funcția de a intimida umilind. Nu ar reuși dacă natura nu ar lăsa acestui efect, în cei mai buni oameni, un mic fond de răutate, sau măcar de malițiozitate. Poate ar fi mai bine dacă nu am aprofunda prea mult acest punct, nu am găsi aici nimic foarte flatant pentru noi.

Am vedea că mișcarea de destindere sau de expansiune nu este decât un preludiu al râsului, pe care cel care râde îl întoarce imediat către sine, se afirmă

mai mult sau mai puțin orgolios, el însuși, și ar tinde să considere persoana altuia precum o marionetă ale cărui sfori le ține. În această prezumție am deosebi, de altfel, foarte repede un pic de egoism, și în spatele egoismului însuși, ceva mai puțin spontan și mai dureros, nu știu ce pesimism născând, care se afirmă din ce în ce mai mult, pe măsură ce persoana care râde judecă mai mult răsul său.

Aici, ca și aiurea, natura utilizează răul în vederea binelui. Mai ales binele este acela care ne-a preocupat pe parcursul acestui studiu. Ni s-a părut că societatea, pe măsură ce se perfecționa, obținea de la membrii săi o suplețe de adaptare din ce în ce mai mare, cu care tindea să se echilibreze din ce în ce mai profund, că vâna din ce în ce mai mult la suprafața sa perturbațiile inseparabile unei atât de mari mase și în care răsul împlinea o funcție utilă, subliniind forma acestor detalii.

Astfel, valurile luptă fără încetare la suprafața mării, în timp ce în straturile inferioare se observă o pace profundă. Valurile se izbesc, se întretaie, își caută

echilibrul. O spumă albă, ușoară și veselă urmărește contururile lor schimbătoare, uneori valul care se retrage abandonează puțin din această spumă pe nisipul plajei. Copilul care se joacă aproape de locul cu pricina vine să-și umple un pumn și se miră, după o clipă, că nu mai are în căușul palmei decât câteva picături de apă, dar o apă mult prea sărată, mult mai amară decât aceea a valului care a adus-o. Râsul se aseamănă cu această spumă. El semnalează în exteriorul vieții sociale revoltele de suprafață. El desenează pe moment forma mobilă a acestor zguduirii. El este, totodată, o spumă pe bază de sare. Ca și spumă, el strălucește. Aceasta este veselia. Filosoful care o strânge pentru a o gusta, va descoperi curând că, pentru o modestă cantitate de materie, rămâne cu o anume doză de amărăciune.

## APENDICE

*Despre definițiile comicului și despre metoda urmată în această carte* într-un interesant articol din *Revue du Mois*<sup>29</sup>, domnul Yves Delage opunea concepției noastre asupra comicului definiția la care se oprișe el însuși: «Pentru ca un lucru să fie comic, spunea el, trebuie ca între efect și cauză să existe dizarmonie.» Cum metodă care l-a condus pe domnul Delage la această definiție este aceea pe care cea mai mare parte a teoreticienilor comicului au urmat-o, nu ar fi inutil să arătăm prin ce este diferită a noastră. Vom reproduce deci esențialul din răspunsul pe care l-am publicat în aceeași revistă<sup>30</sup>:

«Se poate defini comicul printr-unul sau mai multe caracteristici generale, vizibile la exterior, care s-ar întâlni în efectele comice ici și colo adunate. Un număr de definiții de acest fel au fost propuse de la Aristotel

---

<sup>29</sup>Revista lunii, 10 august 1919; t. XX; pp. 337 și urm.

<sup>30</sup> Ibid, 10 noiembrie 1919; XX; pp. 514 și urm.

încoace; a dumneavoastră îmi pare a fi fost obținută prin această metodă: trasați un cerc și arătați că unele efecte comice luate la întâmplare sunt incluse în el. Din moment ce caracterele în chestiune au fost notate de un observator perspicace, ele aparțin, fără îndoială, la ceea ce este comic; dar eu cred că le vom întâlni adesea și în ceea ce nu este. Definiția va fi în general prea largă. Ea va satisface – ceea ce înseamnă ceva, recunosc – una din exigențele logicii în materie de definiție: ar avea indicată condiția *necesară*. Nu cred că ar putea, având în vedere metoda adoptată să dea condiția *suficientă*. Este dovedit că mai multe din aceste definiții sunt în mod egal acceptabile, deși nu spun același lucru. Și dovada spune mai ales că niciuna dintre ele, după cunoștința mea, nu furnizează mijlocul de construire a obiectivului definit, de fabricare a comicului<sup>31</sup>.

«Eu am încercat ceva cu totul diferit. Am căutat în comedie, în farsă, în arta clovnului etc. *Procedeele de fabricare* a comicului. Am crezut că întrevăd mai multe

---

<sup>31</sup> De altfel, noi am arătat pe scurt, într-un neînsemnat pasaj din cartea noastră, insuficiența unei sau alteia dintre ele.

variații pe o temă mai generală. Am notat tema, pentru a simplifica; dar mai ales variațiile contează. Oricare ar fi, tema furnizează o definiție generală care de astă dată este o regulă de construcție. Recunosc, de altfel, că definiția astfel obținută va risca să pară, la prima vedere, prea îngustă așa cum definițiile obținute prin cealaltă metodă erau prea largi.

Ea va părea prea îngustă, pentru că, de partea lucrului care este rizibil în esență și prin ea însăși, rizibilă într-adevăr prin structura sa internă, există o mulțime de lucruri care fac râsul în virtutea câtorva asemănări superficiale cu aceasta, sau unui raport accidental cu un altul care seamănă cu aceasta, și așa mai departe; reluarea comicului este fără sfârșit, căci nouă ne place să râdem și toate pretextele sunt bune; mecanismul asociațiilor de idei este aici de o complicație extremă; astfel încât psihologul care va trebui să lupte împotriva dificultăților renăscute fără încetare în loc să se sfârșească la un moment dat cu comicul, închizându-l într-o formulă; va risca întotdeauna să audă spunându-se că nu și-a dat seama



de toate faptele. Când ar aplica teoria sa exemplelor care i se opun și ar dovedi că au devenit comice prin asemănarea cu ceea ce era comic în sine, va găsi ușor altele asemenea și iar altele; va avea mereu de muncit. În revanșă, ar restrânge comicul, în loc să-l închidă într-un cerc mai mult sau mai puțin larg. Ar da, dacă ar reuși, mijlocul de fabricare al comicului. Ar proceda cu rigoarea și precizia savantului, care nu crede să fi avansat în cunoașterea unui lucru când i-a atribuit cutare sau cutare epitet, oricât de just ar fi acesta (se găsesc întotdeauna destule care să convină); ceea ce trebuie este analiza, și este sigur de a fi analizat perfect când ești capabil de a o recompune. Aceasta este întreprinderea pe care am încercat-o.

«Adaug că în același timp în care am vrut să determin procedeele de producere a rizibilului, am cercetat care este intenția societății când râde. Căci este foarte uimitor că se râde, și metoda de explicare, de care vorbeam mai sus, nu a luminat acest mic mister. Nu râd, de exemplu, de ce «dezacordul» ca dezacord ar provoca unei părți dintre martori o manifestare

specifică cum este râsul, în timp ce alte proprietăți, calități ori defecte lasă impasibili la spectator mușchii feței. Rămâne deci să căutăm *care este cauza specială a dezacordului* care dă efectul comic; și nu-l vom găsi cu adevărat decât dacă îl vom putea explica prin el, și de ce în cazuri asemănătoare societatea se simte reținută să se manifeste. Trebuie să existe în cauza comicului ceva cu ușurință lezant (ceva *specific* atingător) la viața socială, pentru că societatea să răspundă printr-un gest care să aibă aerul unei reacții defensive, printr-un gest care produce cu ușurință teama. Despre toate aceste am vrut să țin seamă.»

## ANEXA

**Hecker**, Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen, 1873.

**Dumont**, Theorie scientifique de la sensibilité, 1875, p. 202 etc. Suiv. Cf., du même auteur, Les causes du rire, 1862.

**Courdaveaux**, Etudes sur le comique, 1875.

**Philbert**, Le rire, 1883.

**Bain** (A.), Les émotions et la volonté, trad. Fr., 1885, p. 149 et. Suiv.

**Kraepelin**, Zur Psychologie des Komischen (Philos, Studieri, vol. II, 1885)

**Spencer**, Essais, trad. Fr., 1891, vol. I. P. 195 et. Suiv. Physiologie du rire.

**Penjon**, Le rire et la liberté (Revue philosophique, 1893, t. II).

**Melinand**, Pourquoi rit-on? (Revue des Deux-Mondes, février 1895).

**Ribot**, La psychologie des sentiments, 1896, p. 342 et. Suiv.

**Lacombe**, Du comique et du spirituel (Revue de metaphysique et de morale, 1897).

**Stanley Hali** and **A. Allin**, The psychology of laughing, tickling and the comic (American journal of Psychology, vol. IX. 1897).

**Meredith**, An essay on Comedy, 1897.

**Lipps**, Komik und Humor, 1898. Cf. Du meme auteur, Psychologie der Komik (Philosophische Monatshefte, vol. XXIV, XXV).

**Heymans**, Zur Psychologie der Komik (Zeitschr. F. Psc.U. Phys. Der Sinnesorgane, vol. XX. 1899).

**Ueberhorst**, Das Komische, 1899.

**Dugas**, Psychologie du riret 1902.

**Sully** (James). An essay on laughter, 1902 (Trad. Fr. De L. Et. A. Terrier: Essai sur le rire, 1904).

**Martin** (L.J.) Psychology of. Aesthetich: The comic (American journal of Psychology, 1905, vol. XVI. P. 35-119).

**Freud** (Sigm.), Der Witz und seine Beziehung zum

Unbewussten. 1905; 2e. E" dition., 1912.

**Cazamian**, Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour (Revue germanique, 1906, p. 601-634).

**Gaultier**, Le rire et la caricature, 1906.

**Kline**, The psychology of humor (American Journal of Psychology, vol. XVIII., 1907, p. 421-441.)

**Baldensperger**, Les definitions de l'humour (Etudes d'histoire litteraire, 1907, vol. I.).

**Bawden**, The Comic as illustrating the summation-irradiation theory of pleasure-pain psychological Review, 1910, vol. XVII, p. 336-346).

**Schauer**, Ueber das Wesen der Komikarch. Die gesmate Psychologie, vol. XVIII, 1910, p. 411-427).

**Kallen**, The aesthetic principie în comedy (american Journal of Psychology, vol. XXII, 1911, p. 136-157).

**Hollingworth**, Judgments of the Comic psychological Review, vol. XVIII, 1911, p. 132-156).

**Delage**, Sure la nature du comique revue du mois, 1919, vol. XX. P. 337-354).

**Bergson**, A propos de «la nature du comique». Réponse a l'article précédent revue du mois, 1919, vol.

XX., p. 514-517). Reproduit en p rtie dans l'appendice de la pr zente  dition.

**Eastman**, The sense of humor, 1921.