

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (VII)

George Balint

Cap. XVII Comicul

Deja recunoscut drept categorie estetică¹, comicul implică un contrast de registru, între esență și aparență, prin care se propagă o atitudine critică față de o situație normată abuziv, inerțial și care, tinzând să se ia pe sine ca valoare de finalitate, se decuplează de un scop lucrativ (folositor). Filozoful francez Henri Bergson distinge mai multe aspecte ale comicului, sintetizabile prin trei: de *situație*, de *limbaj*, de *caracter*.² Într-un studiu despre categoriile estetice la Moutsopoulos, compozitorul și teoreticianul Dan Dediu menționează: „Caracteristica principală a *comicului* și a categoriilor sale derivate este găsită de Moutsopoulos apelând la ideile lui Aristotel din *Poetica*. O putem reformula, pentru a o simplifica și actualiza, după cum urmează: *preschimbarea formelor canonice ale frumosului în direcția rizibilului, astfel încât urâtenia lor să fie inofensivă*. O definiție complexă a *comicului* apare la pagina 72³: «Comicul (...) este o valorizare sistematică a formelor rizibilului, prin utilizarea și combinarea principiului repetiției și al persiflării, de care ține fiecare element, provenit, la rândul său, din arsenalul ridicolului.» Principiul repetiției de care pomenește Moutsopoulos este în mod vădit unul al repetiției oarbe și al implantării sale mecanice într-un sol

¹ Vezi *Nota* de la sfârșitul articolului

² Henri Bergson, *Teoria râsului*, Iași, Institutul european, 1992.

³ Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice*, Ed. Univers, Buc., 1976

nepotrivit, cum este cel al lumii vii, idee bergsoniană preluată elegant și redimensionată într-un context estetic mai larg.,¹

Pe relația cu privitorul, feedbackul prin care comicul se confirmă constă, așadar, în râs. Chiar dacă râsul poate avea diferite resorturi – psihic (râsul nervos), social (râsul parodic sau *disonant*, de măscări și de prostie ori cel *armonic*, integrator), fiziologic (râsul terapeutic, de destindere), subcultural (râsul prostului) ș.a. – comicul provoacă reflex un râs critic (regulator), prin aceea că există recunoașterea inteligentă a contrastului între ceva serios (potrivit simțului comun) și reversul acestuia prin excesivitate (mult prea serios), generând nevoia recuperării în perimetrul normalității. Comicul se poate legitima însă și prin râsul de un anumit fel de comportament/relaționare social/ă, în care atât cadrele cât și agenții implicați sunt percepuți ca tipuri teatrale de situații și personaje comice, precum în piesa lui Caragiale, *O scrisoare pierdută* (1884). Avem, în acest caz, reacția unui râs cultural ce presupune o anume experiență de cunoaștere și integrare în raport cu bunul simț/obicei (al locului și perioadei) în care un fapt se produce figurativ.

Oglindindu-ne caricatural, comicul figurat artistic ne ajută să devenim conștienți de cotidianul ridicolului incident și, pe cât cu putință, să-l evităm (corectându-ne). Avem nevoie de această inteligență a comicului întru reflectarea comportamentului exterior, de suprafață, la nivelul contactelor inerente. Este aici un resort de necesitate, spre recuperarea *frumuseții juvenile* a chipului nostru dinspre lume.

Referit obiectului muzical, comicul constă într-o deformare de ordin dinamic², mai cu seamă pe linia vitezei de mișcare (tempoul), dar și a intervalelor dintre înălțimi, a ritmurilor, intensităților ori timbrurilor. Să ne imaginăm cât de hazlie ar putea deveni expresia unei părți lente dintr-o sonată

¹ Dan Dediu, „Sistemul categoriilor estetice la *Evangelhos Moutsopoulos*”, în *Estetica muzicală: un altfel de manual*, Ed. UNMB, 2007, cit. p. 218.

² În sistemul lui Moutsopoulos, comicul se subsumează categoriilor eidologice de tip dinamic.

sau simfonie dacă i-am schimba starea mișcării prin comprimare temporală, respectiv o excesivă creștere (brusc sau prin accelerare) a vitezei de parcurs sonor. La fel ar fi percepute, pe linia unui comic de expresivitate melodică, un cânt gregorian împănat (cromatizat) cu tot felul de intervale (tonuri) mărite, un melos bizantin manelizat ori un cântec de leagăn intonat melismatic. De asemenea: un marș valsat, un vals mărșăluit – comicul de caracter al mișcării; punctarea (asimetrizarea) unui ritm izocron – șchiopătarea pulsației), un *forte* în loc de *piano* și viceversa; o tubă în loc de piculină sau un fagot pe post de mandolină ș.a.m.d. Conform lui Moutsopoulos, derivate din comic sunt: *caricaturalul* – îngroșarea și deformarea unor trăsături sonore (teme melodice, formule ritmice, acorduri de armonie, aspecte de orchestrație), ceea ce presupune cunoașterea referentului (obiectului muzical nesluțit); *spiritualul* – prin „inversarea unei relații definitiv stabilite”¹ –, căruia i-am putea corespunde expresia glumeață și totodată rafinată din unele opere de Mozart: contrastele dinamice din Uvertura la *Răpirea din Serai* (1782) dar și liedul lui Osmin din Actul I al aceleiași opere, unde se remarcă un spiritual contrast între grosietatea caricaturală a personajului și atmosfera tonalității minore în care se derulează cantilena; ori a ariei lui Papageno din *Flautul fermecat* (1791), referindu-ne la replicile imitând cântul de păsărele intonate din naiul lui Papageno; și celebra arie a lui Figaro, „*Non piu andrai, farfallone amoroso*”, din primul act al operei *Nunta lui Figaro* (1786), unde comicul spiritual este relevant și prin ritmul punctat. Exemple notabile de efect comic prin inserturi stilistice sau tematice cunoscute în contexte muzicale de contrast le avem la Jacques Offenbach, care era bine cunoscut pentru parodierea muzicii altor compozitori. În general, tehnica parodierii la Offenbach consta în a aduce o muzică originală (de alt autor) în circumstanțe neașteptate și incongruente: introducerea cântecului revoluționar *La Marseillaise* în corul zeilor rebeli din opera feerie a sa (considerată drept prima operetă clasică, 1858) *Orfeu în infern* (de fapt, *din lumea*

¹ E. Moutsopoulos, *Op. cit.* p. 70

interlopă), ca și a unei arii a lui Orfeu – „*Che faro senza Euridice?*„ – din *Orfeu și Euridice* (Actul III) de Gluck, tot în aceeași celebră operetă. Comicul, ca și dramaticul, comportă derivativ o bogăție de nuanțe¹.

Am putea identifica un cronotop generic al comicului, prin conjuncția a două coordonate de timp-spațiu: *juvenilul și prim-planul*. Indiferent de vârsta lor, în comic toate personajele devin instantaneu, preț de o clipă, tinerești și dinamice. Totodată, situația comică are relevanță câtă vreme relațiile sunt aduse în perspectiva unui văzut de-aproape, ca într-un cadru de prim-plan. Drept urmare, narațiunea în comic este frustră, fiind compusă din numeroase și scurte secvențe cu profil comic-cadențial, asemănător unor neconținute poticneli. Panoramarea e mărginită strict sau închenaruită cameral, ceea ce probează comicului o valență de *familiaritate*.

În scenografia comicului cromatica de fundal rămâne în general ternă, iar aceea a personajelor de prim-plan cât mai economică, aproape redusă la radicalitatea conținutului de contrast alb-negru. Comicul are loc într-un cadru plan (2D, ca în desenele animate), de studio, minim-suficient, atât cât să cuprindă în mod familiar (căci personajele comice ajung în cele din urmă să fie îndrăgite/apropiate sufletului) situația/personajul de *moment*, devenit(ă) comic *acum*, tocmai pentru că nu are nevoie de întindere narativă (discursivă). În fapt, nu avem atât istorii (povestiri), cât situații dintr-un timp comprimat până la momentalizare și recompus apoi din succesivitatea unor atare secvențe (de timpi subțiați din vertical sau lățiți din orizontal) care condimentează sobrietatea unui areal perimetrizat, peste care se suprapun rizibil, ca pe suprafața unui cașcaval făcut șvaițer.

Din această ultimă comparație deducem încă un aspect al cronotopului comicului referit comprimării spațiu-timpului: *trecerea instantanee printr-o scurtătură nevăzută* (ca printr-o gaură de vierme intergalactică): se iese dintr-o cameră cu un

¹ Privitor la comicul muzical și diferitele sale nuanțe trimitem și la articolul Ioanei Marghita „*Comicul în muzică*„ din volumul *Estetica muzicală: un altfel de manual*, Ed. UNMB, 2007, pp. 264 – 292.

aspect (ținută vestimentară) și în clipa următoare se intră în aceeași cameră cu alt aspect, anulându-se durata obișnuită/cunoscută de schimbare între ținute, fapt obișnuit în multe dintre filmele cu Louis de Funès (celebrul actor de comedie franceză).

Într-o muzică autonomă – neatașată figurativ vreunui text literar și/sau imagini de mișcare vizuală (opera buffa, comedie muzicală, balet/dans comic) –, relevanța comicului comportă două aspecte fundamentale de sintaxă:

a. *monodic* sau solistic – când o temă/piesă cunoscută sau dată anterior este deformată (variata) hazos pe diferite planuri sonore, incluzând aici și eliminarea (tăierea) unor secțiuni ori inserarea altora (total inedite sau din alte lucrări cunoscute) sau chiar permutarea anapoda, într-o ordine comică, a secțiunilor din șirul inițial;

b. *polifonic* sau concertistic – când se aspectează o situație dialogală, în care două sau mai multe personaje sonore, instrumentate solistic într-o formulă camerală (duo, trio, cvartet etc.) și/sau într-o relație cu acompaniament (pian/orcheastră), se *imită schimonosit* unul pe celălalt, sugerând o incongruență rizibilă.

În film avem două paradigme celebre: vagabondul buclucaș și omenos (Charlie Chaplin), englezul poznaș și pofticios (Benny Hill); jandarmul îngâmfat și prostuț (Louis de Funès) – ca personaje monodice; cuplul comic (Stan/slabul și Bran/grasul), ca foarte cunoscut exemplu de comic polifonic. O aspectare comică atât individuală cât și de ansamblu (cvartetul negustorilor venețieni) ne este livrată în comedia teatrală *Bădăranii* (1760) de Carlo Goldoni. Teatru cu dans și cântec (muzica de Jean-Baptiste Lully) avem în *Burghezul gentilom* (1670) de Molière, personajul protagonist fiind Domnul Jourdain. Dar și în operă sau operetă sunt numeroase exemple: Uberto din *La serva padrona* (Slujnica stăpână, 1733) de Giovanni Battista Pergolesi, Don Pasquale din opera cu același titlu (1843) de Gaetano Donizetti; Don Basillo din *Bărbierul din Sevilla* (1816) de Gioachino Rossini; Frosh din opereta *Liliacul* (1874) de Johann Strauss; perechea subretă - june comic, în opereta vieneză.

NOTĂ.¹

Vasile Morar, Considerații generale despre comic

• În cele mai multe și mai importante sistematizări și teoretizări filosofice din spațiul european și nord-american de cultură, *comicalul* este recunoscut drept o *categorie* estetică. O întregă tradiție a pregătit și, până la urmă, a reușit să impună acest statut. Această recunoaștere nu intră neapărat în contradicție cu admiterea unui adevăr la fel de important, anume că, *fenomenul* comic este mult mai amplu în semnificații și mult mai adânc în explicații decât ceea ce numim, în mod curent, *aparitiție* și *aparență comică*. Altfel spus, ca fenomen antropologic real, *comicalul* are, pe de o parte, atât cauze biologice (inclusiv neurofiziologice), cât și cauze psihologice sau sociologice.

• Pe de altă parte însă, fenomenului comic îi sunt atașate dimensiuni lingvistice, comunicaționale, de cunoaștere sau chiar metafizice. În fapt, nu există un fenomen comic brut, nedependent de aprecierea umană, deci, de valori omenești. Înseamnă că fenomenul, în toată amplitudinea și adâncimea sa, poate fi înțeles numai ca fenomen *axiologic* aflat în raport de contiguitate cu, de exemplu, valorile *vitale* (afirmarea vieții sau, din contră, a declinului și a morții), cu cele *morale* (binele și răul, mila sau ura, iubirea sau inocența, cinstea sau răutatea) sau cu cele ale *sacralului* (dar și cu cele ale desacralizării și trecerii în derizoriu, rizibil și profan) ș.a.

Scurtă incursiune asupra esenței comicului

• Există o unanimitate de opinie în a-l considera pe Aristotel ca fiind cel ce-a sesizat ceva, într-adevăr esențial, pentru fenomenul comic în genere, pentru dimensiunea estetică a *comicalului*, în chip particular. Astfel, pentru Stagirit, *comicalul* constă într-un defect sau o urâțenie, cu precizarea că aceste insuficiențe și aceste slăbiciuni - care contrariază idealul ordinii și armoniei - trebuie să fie „fără durere” și „fără părere de rău”. *Comicalul* este, în fond, reprezentarea a ceea ce este *mai slab* în om; el încetează acolo unde începe suferința serioasă și durerea amară. El mai amintește o condiție, și ea, esențială *comicalului*: *slăbiciunea*, de care este vorba în acest caz, *nu duce la pieire*. În acest fel, apare și o importantă deosebire între comic și tragic. Oricum, s-a observat că, în definirea antică a *comicalului* lipsește ceva destul de semnificativ, și anume, reversul subiectiv al *comicalului*, adică rolul subiectului care resimte *comicalul* și *comicitatea* situațiilor.

¹ Paragrafe rezumate după Vasile Morar (filozof, n.1946), *Estetica, interpretării și texte* <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/7.htm#1>

• Odată cu Renașterea și cu noul accent pus pe subiectivitate, apare, tot mai pregnant, gândul că în comic se află „ascuns ceva”, că el, comicul, „ne înșeală” oarecum, pentru ca apoi, să se dezvăluie înșelăciunea, tocmai acolo unde ne așteptam cel mai puțin. Tot în epoca modernă, se adaugă o altă caracteristică considerată esențială a comicului: „ivirea e ceva neașteptat”, ivire legată însă de un sentiment al propriei noastre superiorități.

• În ceea ce privește o definiție numită, adeseori paradigmatică, dată comicului este de amintit celebra formulă kantiană: „Râsul este un afect izvorât din brusca prefacere a unei așteptări încordate [nu în opusul ei cum este așteptarea comună] ci în *nimic*”. Tot Kant observă că, în tot ceea ce urmează să trezească un râs viu, zguduitor, trebuie să se afle ceva *absurd* (în care intelectul nu poate găsi în sine plăcere). Oricum, absurdul, nu vizează doar domeniul moral, iar nenumărate situații comice arată că există comic și fără slăbiciune morală, mai ales atunci când intervine *neprevăzutul*.

• Freud în *Cuvântul de spirit și comicul* (1905) va evidenția atât componenta psihologică a comicului și a unei forme de valorificare a acestuia, *cuvântul de spirit* (Witz), cât și dimensiunea estetică propriuzisă a celor două. Ipoteza lansată de Freud sună astfel: tehnicile cuvântului de spirit coincid cu tehnicile elaborării visului. Visul este: a) asocial; b) reprezintă o dorință refulată; c) funcția lui principală este plăcerea. Cuvântul de spirit este: a) social; b) un joc comprehensibil; c) realizează obținerea unei plăceri prin activitatea dezinteresată a aparatului psihic.

- La Freud, *condensării* din vis îi corespunde *conciziunea* din cuvântul de spirit, iar *deplasările* semnificațiilor sunt fenomene și tehnici comune atât visului, cât și cuvântului de spirit. De asemenea, tot tehnici comune celor două entități sunt și *reprezentarea prin contrariu și non-sensul*, absurdul.

- Cum visul este teritoriul privilegiat de manifestare al inconștientului, și cum, cuvântul de spirit se află și el într-un raport inerent cu inconștientul, formarea cuvântului de spirit parcurge următoarele etape: 1. o idee preconștientă este încredințată pentru un moment unui „tratament” inconștient; 2. rezultatul acestui „tratament” este recuperat de percepția conștientă.

- Trei idei sunt importante în acest context. Prima: în cuvântul de spirit *plăcerea* provine din economisirea unui consum inhibitoriu. A doua: *plăcerea comică* rezultă din economisirea consumului de reprezentare. În fine: *plăcerea* produsă de *umor* rezultă din economisirea consumului afectiv.

- După cum se vede, la Freud, tehnicile cuvântului de spirit (condensarea, repetiția, dublul sens, calamburul, deplasarea, unificarea, greșeala de raționament) sunt aceleași, dar plăcerea pe care unele sau altele o procură este diferită, în funcție de dispozițiile lor, altfel spus, de intențiile pe care le arată. Oricum, el recunoaște două: tendința *obscenă* (sau „vorba care dezbracă”) și tendința *ostilă* (sau „vorba care atacă ori care apără”). În cele două cazuri, umorul adună mijloace pentru a scăpa de ceva supărător, iar râsul pe care îl declanșează provine, cum am văzut deja, din economia de energie consacrată unei inhibiții”. În fine, Freud descrie, de asemenea, un cuvânt de *spirit inofensiv*, fantezist, care provoacă râsul, fără ca acesta să încalce tabu-urile, dar care ne eliberează totodată de constrângerile gândirii raționale.
- Putem fi de acord cu Jean Cohen că „dintre toate categoriile estetice, singur comicul are privilegiul de a induce o *reacție psihologică specifică*, care se poate recunoaște ușor”, dar aceasta nu înseamnă deloc că, în plan categorial el poate fi definit în termeni absoluți, și „fără nici un rest”.
- Recunoașterea psihologică nu ține loc de definiție în orizont estetic a comicului. Mai degrabă, aidoma frumosului, adevărului, binelui și asemeni sacralului, cu care el este într-un intim raport, comicul nu poate fi definit „în termeni rezolutivi și de soluționare” (Jean-Marc Defays) ci, în termeni de aproximări succesive, de interpretări relative și provizorii. În fond, după cum observă Jean-Marc Defays *comicul se sprijină pe mijloace* și acest fapt este ușor de constatat dacă ne gândim că este suficient foarte puțin pentru a-l vedea apărând, dar tot la fel de puțin pentru a și dispărea.
- Astfel, o formă a comicului, *grotescul*, este, în fapt, o mijlocire între Frumos și Urât; de asemenea, *umorul*, inclusiv umorul negru nu este, în ultimă instanță decât un mijlocitor între Bine și Rău; în fine, *ironia*, este ea însăși posibilă, ca mijlocire între Adevăr și Fals.
- Formula aceasta, *comicul se sprijină pe mijlocire*, evidențiază totodată, foarte pregnant și faptul că formele comicului sunt multiple, dinamice și încărcate mereu de relativ și relativizări. El erodează și desființează ceea ce îndeobște este considerat absolut, canonic, regulă fixă. Comicul are nevoie, aproape întotdeauna pentru a ființa de disimulare, ambuguitate sau duplicitate, și, chiar dacă, de pildă, Bergson reduce numărul procedeelelor comune tuturor formelor comicului la trei „principii canonice (repetiția, inversiunea, interferența seriilor) aproape

toată lumea acceptă, până la urmă, că, el nu este, dacă-l evaluăm ca tip de discurs (după cum spune Jean-Marc Defays) „un «gen», ci reversul tuturor celorlalte”.

- În acest sens se poate spune că, prin însăși natura-i internă, specifică, care-l diferențiază net de alte categorii, comicul oscilează fără încetare între abateri de la regulă și reglementare, oscilează imprevizibil între recunoașterea și discreditare, oscilează aleatoriu între excludere și integrare. În fond, comicul este „mai obiectivă” decât alte categorii și calități estetice pentru că el este o categorie, ca mijlocitor”, în postura de-a schimba orice, de-a demonetiza orice, de-a vedea în frumos și urâtul, în sublim și ridicolul (prin cădere), în grațios și penibilul, în măreție și josnicii ș.a.m.d.
- O poziție extrem de nuanțată în privința topos-ului comicului în sistemul categoriilor estetice, formulează Evanghelos Moutsopoulos, în cartea sa, *Categoriile estetice* (1970). Esteticianul grec plasează comicul în cuprinsul categoriilor estetice *determinative*. În cadrul acestor categorii contează *conținutul* determinat al obiectului estetic iar „ceea ce le caracterizează mai mult decât altceva” este proiectarea, printre ele, de *valori omenești* în forme estetice. Mai mult, după Moutsopoulos, se poate afirma că, prin intermediul categoriilor *determinative* (precedate, în analiză, de cele *tradiționale* și urmate de cele *finale*), conținutul obiectului estetic se umanizează, în sensul că „*oglindește lupta vieții umane*”.
- Sunt distinse trei grupe principale în sfera categoriilor determinative: a) *peidologice*; b) *tipologice* și c) *tendențiale*. Comicul este considerat, în acest caz, o categorie *eidologică, dinamică*, alături de *epic, dramatic* și *tragic* (poeticul, liricul și idilicul sunt și ele categorii eidologice, dar *statice*, nu dinamice). După Moutsopoulos categoria eidologică a comicului poate fi evaluată prin raportare la categoria *rizibilului*, ca și la alte câteva valori categoriale: *caricaturalul, ironicul, diformul, satiricul, umoristicul, spiritualul*. Toate aceste categorii au în comun *preschimbarea formelor canonice ale frumosului* prin tehnici și convenții specifice.
- Trăsătura pregnantă și obligatorie e *antropocentrismul* adică, cerința raportării situațiilor la om și la ținuta sa morală. Faptul este evident și-n cazul categoriei *grotescului* - aflat în contrapondere cu sublimul (în estetica romanticilor) sau amestecat cu tragicul (în tragicomedia și farsa tragică contemporană) - și ea o formă a comicului, și ea o preschimbare, prin urât, a formei canonice a frumosului.

- Dacă Nicolai Hartmann consideră că relațiile dintre comic și frumos sunt clare (între plăcerea comică și plăcerea resimțită în fața frumosului înrudirea fiind mai mult decât strânsă), Jean-Marc Defays adoptă o poziție opusă, el afirmând explicit: raporturile între frumusețe și comic nu sunt clare. Dacă unii caută comicul printre categoriile estetice asemănătoare poeticalui, grațiosului, elegiacului, spiritualului, satiricului etc., alții susțin următoarele: comicul este o valoare străină esteticii, el opunându-se poeticii. Efectiv, se va spune, în mod voit, despre o operă comică, faptul că ea este mai curând *reușită* decât frumoasă, ca și cum această proprietate dominantă ar neutraliza calitățile estetice.

- Se poate, atunci, concluziona: caracterul de „reușit”, de „izbutit”, urmat însă, îndeaproape, de calificarea „estetic”, se aplică, până la urmă, și pentru ceea ce este considerat frumos, sublim, tragic, grațios etc., ca și, se înțelege, pentru opera sau creația *comică*. Înseamnă că importante sunt *condițiile specifice* pentru realizarea fiecărei valori estetice în parte, fie aceasta calificată drept frumoasă, sublimă, tragică, comică, grațioasă ș.a.m.d.

Nicolai Hartmann, *Simțul pentru comic și formele lui* ¹

- Comicul în sens strict estetic nu se realizează așadar nici el fără umorul subiectului. El are nevoie, ca orice obiect estetic, de contribuția reciprocă a subiectului. Subiectul trebuie să realizeze ceva cu totul determinat; și aceasta constă în acest caz nu numai în atitudinea voioasă, neapăsată de griji, ci și în simțul comicului însuși. Aceasta însă este, în cazul normal, esențial identic cu al umorului. Putem rezuma: fără comic al obiectului nu există umor în sesizare (sau chiar în reprezentare); dar și fără umor în sesizare nu există comic al obiectului. Totuși, propoziția aceasta, în jumătatea a doua a ei, nu se potrivește exact. Fără îndoială, o contribuție din partea subiectului este necesară comicului ca obiect estetic, și, fără îndoială, ea trebuie să conștie în simțul adecvat pentru comic; dar ea nu trebuie să conștie numaidecât în „umor”, cel puțin dacă luăm acest termen în sensul lui restrâns și precis, în care vibrează totdeauna și un moment afirmativ privitor la obiect.

- Pot exista și alte feluri de a pune în valoare comicul. Și acestea i-ar putea face același serviciu reciproc ca și umorul; dar în alt mod. În adevăr, există alte feluri de valorificare a comicului. Ele sunt înrudite cu umorul în receptivitatea lor pentru comic, și în aceasta îi sunt coordonate: dar sunt foarte deosebite de el, și în parte de-a dreptul

¹ Nicolai Hartmann (1882-1950, filozof german), *Estetica*, Editura Univers, pp. 457-462

opuse în poziția lor față de comic. Din aceste feluri, cele mai importante sunt:

1. simplul amuzament în fața comicului; 2. gluma - folosirea comicului ca poantă; 3. ironia - punerea în valoare a propriei superiorități, printr-o coborâre aparentă a eului; respingerea, sub forma unei recunoașteri aparente; 4. sarcasmul - respingerea amară, disprețuitoare, nimicitoare - sub forma recunoașterii exagerate.

- Ultimele două sunt, în chip manifest, tranșant opuse umorului. Căci umorul păstrează totdeauna - chiar ca umor „amar” - încă ceva binevoitor. Ironia nu are nevoie, ce e drept, să fie o respingere totală; ea devine totuși lesne aceasta, tocmai prin ceea ce îi dă nuanța specială de ceva fin și aparte: prin angajarea propriului eu.
- Același lucru e valabil despre glumă; ea nu trebuie, în sine, să fie răutăcioasă, nu este însă nici preocupată să cruțe. Ea trebuie mai degrabă să ascute comicul și să urmărească doar să facă să se rădă pe contul cuiva. Firește, aceasta nu se poate decât pe contul aceluia de al cărui comic involuntar este vorba. Și, *mutatis mutandis*, același lucru trebuie spus și despre „purul amuzament” față de comic. El caută numai distracția, amuzamentul, - lezarea persoanei îl lasă indiferent.

Mihai Ralea, *Mecanismele de realizare a comicului*¹

• Să examinăm acum *mecanismul de realizare a comicului*. Încercările de a explica comicul sunt numeroase. Ele pornesc de la Aristotel și ajung până la Bergson. Fiecare explică în sine o altă speță de comic, dar toate au ceva comun. Toate înfățișează mecanismul comicului drept un efect de contrast a doi termeni de importanță egală, care se rezolvă printr-un sentiment agreabil. Teoria susținută de Kant spune că obținem efecte de comic de câte ori o pretenție sau o iluzie de pretenție, de la care așteptăm o realizare se degradează brusc într-o nulitate, în nimic. De exemplu eforturile unui clown care vrea să sară peste un cal, dar care după ce se avântă culege un fulg de pe spatele calului. Este deci o pretenție care se reduce la nimic, o valoare care se degradează brusc. Aici comicul presupune două momente: unul de încordare (pretenția clownului de a sări peste cal), urmând brusc un moment de ușurare, fenomenul se rezolvă printr-un fleac (clownul ia un fulg de pe spatele calului). Așadar comicul naște dintr-o alternare între o încordare și o relaxare, însă cu condiția ca această relaxare să urmeze brusc încordării.

¹ Mihail Dumitru Ralea (1896-1964, specialist în științe sociale și politice), *Prelegeri de estetică*, Editura Științifică, pp. 224-229

- Teoria susținută de Schopenhauer spune că ori de câte ori subsumăm un obiect la o unitate cu care nu se potrivește obținem comicul.
- Mai este faimoasa teorie a lui Bergson, care scoate din comic un efect de contrast între viu și mecanic, între viață și formalism. Ori de câte ori așezăm un efect mecanic pe un substrat viu căpătăm un efect de comic. Acest mecanism este numit „le mécanique plaqué sur le vivant” și se poate reduce la trei aspecte: cicălitorul care revine mereu (jucăria „dracul cu resort”); adunarea în jurul unor evenimente heterogene (bulgărele de zăpadă). De exemplu un grup de oameni care iau parte la întâmplări ce n-au nimic comun cu ei; comicul de caracter, care constă într-o anumită rigiditate a oamenilor.
- După Bergson comicul poate să fie: de mișcare, cuvinte, caractere, sau de formă și Bergson reușește să dea exemple pentru fiecare.
 - Comicul formei reiese dintr-o deformare a realității, atribuirea a ceva care nu există. Când cineva se face că șchioapătă, devine comic, având de-a face cu o deformare a realității, întrucât el nu e șchiop. Comicul de mișcare presupune o atragere de atenție asupra fizicului unui om într-un moment în care este în joc moralul său. Este comic strănutul la mare orator, în timpul discursului, pentru că deși moralul său este în primul plan aproape un efect fizic, strănutul. Același efect apare când forma la locul fondului, adică se dă o atenție excesivă aspectului mecanic. Așa de pildă unul din eroii lui Moliere spune că e bine să mori după legile medicinei, decât să trăiești în contra lor. Un alt exemplu de comic care iese din predominarea formei este următorul: un vas naufragiază și un mic grup se salvează cu o barcă. La mal vameșii, în loc de ajutor, îi întreabă dacă nu au ceva de declarat la vamă.
 - Bergson exagerează însă când spune că noi râdem de oricine are caracter. Acesta nu este un adevăr pentru că rigiditatea și caracterul nu produc comicul decât atunci când atunci devin ticuri, automatisme de caracter, trecând în patologie. De obicei un om de caracter este stimat, inspiră respect. Toate teoriile au comun această alternanță, terminată brusc printr-o sursă agreabilă.
- Am văzut că atitudinea comică se caracterizează printr-o ușurință, prin fortuit, am arătat mecanismul prin care se produce fenomenul comic. Urmează să trecem în revistă, diferitele aspecte ale fenomenului comic, analizând pe rând, *spiritul, ironia, burlescul, grotescul și umorul*.

Spiritul – un comic produs prin cuvinte, reieșind dintr-o anumită împreunare a cuvintelor, exprimate printr-un mecanism special. Nu orice comic produs de vorbe este un spirit. Pentru a fi spirit, comicul produs de un joc de cuvinte trebuie să se răsfrângă asupra unei terțe persoane, să ne facă să râdem de altcineva. În genere, spiritul reiese dintr-un joc de sensuri al unor cuvinte aranjate voit, cu un anume scop, legate de o personalitate, dând impresia de precizie și de înlăturare a oricărei alte posibilități de combatere.

- În spirit este întotdeauna o interferență de sensuri. Unul din ele parazitar, ascuns, apare brusc și tinde să ia locul sensului principal, obișnuit, curent. Dacă acest sens parazitar se reduce la nimic, se produce comicul datorită mecanismului cunoscut, al reducerii la nimic a unei pretenții. Dacă sensul parazitar se impune parțial, cuvântul de spirit de transformă într-un paradox, care conține un minim de adevăr. De pildă, când Teyrand spune că „tot ce este exagerat se anulează” avem de-a face cu un paradox. Sensul principal, că tot ce este exagerat este important, a fost înlocuit parțial de sensul că ceea ce este exagerat este nul. De asemenea, introducerea unei idei abstracte, comună, produce spiritul. De exemplu, fraza „nu mănânc între cele două mese” este des întrebuițată. Un leneș spunând însă „nu lucrez între cele două mese”, introduce un sens neobișnuit și produce prin aceasta efectul de spirit.

- Spiritul este produs și atunci când în locul unui sens propriu se pronunță unul figurat, sau invers. Tot astfel atunci când un simbol este înlocuit cu ceva material. Un procedeu curent pentru producerea spiritului este inversiunea. De asemenea, spiritul reiese din cuvinte care au o semnificație deosebită, dar se apropie mult de sunet. De exemplu nevăstă-nefastă. În fine, spiritul se obține atunci când pentru ceva solemn întrebuițăm o expresie trivială, sau când în locul unui lucru poetic, aducem unul prozaic.

Umorul. Acest cuvânt din punct de vedere etimologic vine de la „humeur” (secreție internă). Cum aceste secreții au proprietatea de a schimba dispoziția omului, încetul cu încetul cuvântul umor trece de la un sens fiziologic la unul psihologic. Umorul se bazează pe sentimente compuse, adeseori din elemente contradictorii: durere cu plăcere, entuziasm urmat de deprimare totală. El amestecă seriosul cu glumețul, tristețea cu veselia, simpatia cu antipatia. Din aceste amestecuri de sentimente rezultă unul nou, de totalitate, care este umorul.

- Mecanismul umorului se bazează pe o simulație, forma comică ascunzând un fond trist. În umor gluma se face pentru a ascunde o situație disperată, pentru a nu cădea pradă depresiei totale. Fiind un

sentiment total și amestecat, umorul este și realist. El ne deprinde cu aspectul fenomenal al vieții, nepunându-și întrebări care să depășească acest fenomen, luând și binele și răul așa cum sunt.

- De reținut că umorul nu este o categorie dramatică, care să admită numai anumite viziuni formale, ci lasă elementele de valoare ale existenței să se amestece în diferite doze.

Burlescul – o formă de comic în care o valoare sau o pretenție de valoare este redusă la ceva trivial, care ține de animalic, de funcțiile fiziologice: foame, sete, instinct sexual. Unii au explicat burlescul drept un fenomen de reducere bruscă a sublimului la trivial. *Ori de câte ori o pretenție ideală se sfârșește printr-un fenomen care ține direct de funcțiile biologice avem burlescul.* Marii lacomi, marii băutori, care fac din mâncare și băutură scopul existenței lor, clownii, revistele teatrale produc fenomene de burlesc.

- Această categorie de comic apare și atunci când personajele mari ale istoriei sunt trivializate. De pildă în unele cabarete pariziene se joacă reviste în care Napoleon apare cu pantaloni scurți.

- Totodată, burlescul conține și un element de cinism. Cinismul nu e numai o indiferență față de fragezimile vieții, ci este și o reîntoarcere la primitivitate, combatere a tot ce este modernism. În acest sens Rousseau, care preamărește naturalismul este un cinic, Bergson pare un cinic pentru că protestează contra fenomenului de civilizație profesând o reîntoarcere la primele surse ale vieții, care au fost alterate de societate. În acest sens burlescul este cinic pentru că agreează gluma groasă, parodia și râsul grosolan.

Grotescul – exagerarea unui caracter individual, a caracteristicului, fiind foarte vecin cu fantasticul. Dacă cineva are un mic neg, într-o caricatură apare cu un neg care întrece dimensiunile persoanei. Grotescul se apropie de urât pentru că exagerarea până la monstruozitate, iese din cadrul frumosului.

- Formele de grotesc sunt: *caricatura* în desen și *pamfletul* în literatură.

- *Caricatura* a început prin exagerarea unui defect fizic, ajungându-se până la deformare, pentru a compromite pe cineva. A doua perioadă a caricaturii se caracterizează prin tratarea unei fizionomii, în legătură cu o trăsătură morală, iar în a treia perioadă se izolează un caracter, în timp ce toate celelalte trec neobservate. Astfel se insistă asupra ambiției, vanității, însă nu printr-o reprezentare plastică, nu printr-o exagerare, ci prin izolarea acestor trăsături de caracter în anumite situații.

- *Pamfletul* a trecut prin trei perioade: la început o batjocură legată de fizicul cuiva. Personajele importante sunt prezentate ca având infirmități sau deformări fizice. În a doua perioadă cu La

Rochefoucauld și Clemanceau, se face critică mai mult în ordinea morală: vanitatea, prostia. În a treia perioadă se caracterizează prin reducerea la absurd a acțiunilor unui om politic.

Ironia. În această formă de comic printr-o formă serioasă, gravă se expune un fond ușor, banal. Ironia a avut o istorie glorioasă. Începuturile ei sunt depărtate.

- Socrate, în discuțiile sale cu tineretul reușea să strălucească întrebuițând ironia, din care cauză a fost acuzat că pervertește tineretul. La Socrate, ironia avea două semnificații - după cum reiese din scrisorile lui Platon -: o apărare față de cei care nu respectăm delicatețea interioară a sufletului său, și în al doilea rând avea un rol pedagogic, făcând mai ușor accesibile unele chestiuni, discipolilor săi.
- A doua epocă a ironiei este în vremea *romantismului german*. Esteticieni ca Schlegel și Jean Paul Richter vorbesc despre ironie, care este socotită drept o concepție despre viață, întrucât ironia socotește că toate lucrurile sunt trecătoare și că nu trebuie să le legăm adânc de nimic.
- A treia epocă se caracterizează prin combaterea ironiei de către teologi, care o considerau drept un fenomen de batjocură, de meschinărie, care nu ia nimic în serios.
- Caracterile principale ale ironiei sunt: o conștiință ascuțită, o lipsă de gravitate față de lume și viață, o răsturnare a valorilor și o atitudine „per contrario”.
- Ironia nu adâncește lucrurile, rămâne o atitudine superficială, între cea diletantă și cea amaroristă, neepuizând conținuturile. În ironie intră o doză de cinism și de indiferență sentimentală. Ironicul socotind că lucrurile sunt trecătoare, nepunând bază pe esența lor va reuși ca în viață să nu aibă surprize de nicăieri. Ironicul trăiește după o lege de economie, nu se irosește și nu se fixează.
- Ironia mai presupune o simulație, expresia fiind alta decât fondul, efectul estetic fiind scos prin mijloace teatrale. Ironicul în fond are o conștiință prea clară pentru a avea pasiuni, este nesentimental și sceptic.

SUMMARY

George Balint The Aesthetic Gaze (VII)

Chapter VII of the essay entitled *The Aesthetic Gaze* is dedicated to the comic spirit. The author's presentation is followed by an ample note that summarises the comments of several well-known philosophers of the twentieth and twenty-first centuries: Vasile Morar, Nicolai Hartmann, and Mihai Ralea.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez