HUMOUR IN THE WESTERN DRAMATIC CANON

Elena Belciu
PhD Student, "G. Enescu" Arts University of Iași

Abstract: The paper is part of a larger research project tracing the use of humour in 20th century drama, particularly in the western dramatic canon, as defined by Harold Bloom. We make a very brief introduction to the notions of comic, humour, laughter, the canon itself and the West, ending with a more detailed analysis of the particularities of the incongruity theory of humour and its proponents. This sets the theoretical background for a wider study on the metamorphosis of the comic throughout the 20th century, well into the present.

Keywords: canon, humour, laughter, incongruity, comic

***„What is that unforgettable line?"* (Samuel Beckett, *Happy Days*)**

Comicul reprezintă o chestiune foarte serioasă. Sub umbrela comicului, adevăruri grele se pot spune, despre noi, despre ceilalți, despre instituțiile care alcătuiesc însăși fibra civilizației – religia, politica, ideologia, cultura, societatea cu toate „triburile" sale identitare. În plus, comicul, depinzând nu doar de intenția creatorului (dramaturg, artist), dar și de disponibilitatea sau înțelegerea receptorului, cât și de contextul materializării sale, „nu se poate manifesta decât în prezența *celuilalt* (...); fără un Altul și în absența unei conștiințe estetice, comicul dispare."[1] Cehov insista că marile sale piese sunt comedii, Stanislavski le-a montat melodramatic, stăruind caracterul lor tragic. Dramaturgul chinez, laureat în anul 2000 cu premiul Nobel pentru Literatură, Gāo Xíngjiàn, de asemenea, își descrie piesele ca fiind comedii. Guvernul chinez insistă că sunt nu doar de prost gust, dar subversive și le-a interzis montarea pe teritoriul Chinei. În spațiul mai larg al înțelegerii comicului și al umorului în relație cu lumea contemporană, nu putem să nu menționăm un episod petrecut anul trecut – masacrul jurnaliștilor de la *Charlie Hebdo*, în ianuarie 2015, pentru caricaturile cu profetul Mohamed. A avea sau nu umor poate fi o chestiune de viață și de moarte și, așa cum intuia Adrian Marino, „în condiții de obscurantism, dogmatism sau intoleranță, destinul comicului nu poate fi prea favorabil"[2].

Comicul este, fără îndoială, o temă gravă și o dimensiune fundamentală a vieții noastre culturale și sociale, fără de care spațiul artei nu spun că ar înceta să existe, dar ar fi, cu siguranță mult mai searbăd. Acum, mai mult ca oricând, este important ca valorile ce definesc cultura occidentală să fie afirmate ca mărci identitare ale unei civilizații ce și-a plătit tributul istoriei pentru dobândirea libertății de a râde. Și comicul este măsura acestei libertăți, care, așa cum vom vedea, nu a fost un dat al civilizației occidentale, ci o valoare pe care am câștigat-o în timp și pe care nu ne permitem să o pierdem.

Definirea comicului în parametri „științifici" și identificarea unei *teorii generale a comicului* care să cuprindă nu aspecte ale fenomenului, ci însuși *adevărul comicului* ar avea, mă

[1] Sorin Crișan, *Teatru și cunoaștere*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2008, p.108.
[2] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 422.

tem, aceeași soartă ca trifoiul cu patru foi al lui Eugène Ionesco: „Toţi intelectualii din lume au luat parte activă și vehementă la controversă. S-au deschis anchete. Au căzut guverne. S-au întâmplat revoluţii. Numai o babă se pieptăna în tot timpul acesta. A fost surprinsă în flagrant delict. Condamnată. Arsă de vie. Şi în toate statele s-a pornit atunci o prigoană împotriva fabricanţilor de piepteni. S-au închis fabricile. S-au confiscat pieptenii pe motivul că e un lux criminal să te piepteni în acele grave momente, în care se va hotărî pacea sau războiul lumii. Situaţia planetară era extrem de complicată și de încordată”[3]. Și totuși, ne vom aventura într-un studiu despre comic. În canonul dramatic occidental.

Înainte de a începe analiza *comicului*, considerăm importantă lămurirea termenului de *canon,* respectiv *canon dramatic occidental*, la rândul său extrem de volatil în perimetrare. Fără a pretinde o „fixare” a termenilor, aceștia conținându-și propria volatilitate și permeabilitate la subiectivism, considerăm totuși importantă trasarea unui cadru, chiar și relativ, a ceea ce identificăm aici ca fiind canon dramatic occidental.

Canonul dramatic este o variantă a *canonului literar*, la rândul său, acesta din urmă împrumutând ideea din *canonul bisericesc*. „Canon”, spre deosebire de „tradiție”, de pildă (ca în „tradiția literară” sau „tradiția dramatică”), presupune o implicită dimensiune axiologică, un considerent de valoare recunoscută și asumată colectiv de o anumită cultură, în timp. Canonul literar și implicit cel dramatic, deși, desigur, nu sub această denumire, începe cu *Poetica* lui Aristotel, și continuă în această tradiție până în a doua jumătate a secolului XX, când însăși ideea de canon, confruntată cu relativismul postmodernismului, pluralitatea discursurilor și zodia multiculturalismului, intră sub semnul revizionismului.

Nu vom folosi definiții de dicționar pentru a caracteriza canonul, pentru că asocierea sa cu o simplă „listă” sau o „ierarhie” i-ar reduce impardonabil complexitatea ca fenomen. Canonul este în primul rând un *proces* dinamic, o *acțiune* colectivă asumată, un parcurs fluid al trecutului spre prezent și invers, un *sistem* autoregulator ce ține de însăși fibra existențială a artei și a literaturii. Canonul își conține revizionismul, care a funcționat dintotdeauna ca un mecanism de reglaj fin (un exemplu elocvent sunt avangardele care repudiau canonul cu care erau contemporane și care s-au absorbit în cele din urmă în interiorul său), însă experimentul postmodern a dus la o exacerbare a revizionismului, atât ca spectru tematic, cât și ca interval de timp. În doar câteva decenii, un canon milenar este întors pe dos, marginile devenind centru și centrul fiind renegat, în care esteticul este o funcție secundară a unei arte ce caută acum să îmbrace vechea haină a politicilor de tot felul și a ideologiilor.

Nu putem discuta despre fundamentele teoretice ale canonului și ale revizionismului, fără a aminti de Harold Bloom, critic literar și profesor la Universitatea Yale din Statele Unite, a cărui lucrare, *The Western Canon. The Books and School of the Ages,* publicată în 1994 și tradusă în peste 40 de limbi, inclusiv în română, „studiază, cu o oarecare nostalgie, douăzeci și șase de autori, încercând să izoleze acele trăsături care-i desemnează drept scriitori canonici – adică influenți în cultura noastră”[4]. Bloom face o înduioșătoare pledoarie pentru un canon conservator estetist, centrat în opera lui Shakespeare, în fața unui val de curente revizioniste: „canonul vestic înseamnă Shakespeare și Dante. Dincolo de ei nu e decât ceea ce ei au absorbit sau îi absoarbe”[5].

Întreaga polemică actuală în jurul revizuirii canonului, cu varianta extremă de abolire a sa cu totul sau înlocuire cu un corpus nou de opere, aparținând acelor segmente ale societății care au

[3] Eugen Ionescu, *Nu*, editura Humanitas, București, 2002, p. 223.
[4] Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor,* traducerea Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, București, 1998, p. 5.
[5] Idem, p. 407.

fost marginalizate (practic toți cei care *nu* aparțin constructului social numit *bărbatul-european-alb-mort* – întruchipare a *eurofalocentrismului*), își are rădăcinile în etosul postmodern. Aici, opera de artă nu își mai găsește centrul în pura sa valoare estetică (sacrosanctă în modernism), ci în spectrul *conex* operei, alcătuit din particularitățile vieții cotidiene, angajamentul politic, energiile sociale, dilemele etice, ideologiile feministe, pasiunile religioase, orientările sexuale, determinațiile rasei, clasa socială, multiculturalismul, etc. Harold Bloom construiește un argument extrem de pertinent pentru *canonul tradițional* și împotriva *canonului revizionist,* pe care îl asociază cu cele „șase ramuri ale *Școlii Resentimentului*: feministe, marxiști, lacanieni, neo-istoriști, deconstructiviști și semioticieni”[6].

Practic, polemica din jurul canonului, astăzi mai vie ca niciodată, cu cele două tabere istorice – conservatorii moderniști (estetiști, universaliști) și neo-liberalii revizioniști (multiculturaliști) – joacă soarta relației noastre cu arta. Teoretic, într-un scenariu extrem, în care „Școala Resentimentului” s-ar impune, cu politicile lor particular-identitare de reformă socială, orice discuție despre *frumos* în artă ar fi caducă. Sigur că Bloom se întreabă retoric dacă le faci într-adevăr „un bine celor insultați sau persecutați dacă citești un scriitor de origine comună cu ei, în loc să-l citești pe Shakespeare”[7].

Dar cine stabilește canonul? Am fi tentați să credem că academia, universitățile, criticii, publicul. Să le abordăm pe rând. Pentru Virgil Nemoianu, „canonizarea este un *proces democratic*, aparținând *publicului* care, reprezentând comunitatea în întregul său, pe durate lungi de timp, adoptă anumite opere și autori ca fiind reprezentativi pentru ei înșiși”[8]. Charles Altieri vede canonul ca pe o „formă instituționalizată de expunere a oamenilor la un set de atitudini idealizate (...), în mod esențial, un construct strategic, prin care societatea sau comunitatea își conservă interesele: canonul oferă control asupra textelor pe care cultura respectivă alege să le ia în serios și, deopotrivă metodele de interpretare care stabilesc ce înseamnă «serios»”[9]. Viziunea profesorului Altieri este destul de cinică în raport cu canonul, echivalându-l cu un mecanism de autoconservare civilizațională, un subtil aparat de propagandă culturală.

Canonul, trebuie să spunem, este o lege *nescrisă*. Sigur că există nenumărate enciclopedii, compendii, antologii, liste bibliografice, cărți de consum de genul celor intitulate *O sută de cărți de citit într-o viață* sau, varianta „breaking-news”, *Top 100 cele mai bune cărți din toate timpurile*, însă nici una dintre acestea, propuse de critici, universități sau edituri de prestigiu, nu reprezintă o listă exhaustivă a canonului. Pentru că, așa cum am spus, *canonul nu este o listă* și nu este *scris* nicăieri. Canonul reprezintă, așa cum bine observă Harold Bloom, acea energie inerentă a literaturii (și a artei) prin care „scriitorii, artiștii, compozitorii *înșiși* determină canonul, *făcând legătura dintre marii înaintași și marii urmași*”[10]. Deci nu evaluarea criticilor, nici gustul publicului (mai volatil aș spune decât propensiunile sale politice), ci autorii și artiștii înșiși generează și determină canonul, prin subtilele relații și influențe pe care le exercită unii asupra altora în timp. „Scriitorii puternici nu-și aleg precursorii cei mai influenți; ei sunt aleși de aceștia din urmă, dar tot ei au subtilitatea de a-i transforma pe înaintași într-un fel de compoziți, și deci,

[6] Idem, p. 411.
[7] Idem, p. 407.
[8] Virgil Nemoianu, Robert Royal, *The Hospitable Canon. Essays on Literary Play, Scolarly Choice, and Popular Pressures*, apud. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, București, 1991, p. 225. (traducerea noastră/în limba engleză în volum)
[9] Charles Altieri, *Canons and Consequences*, Northwestern University Press, Evanston, 1990, pp. 46, 42. (traducerea noastră)
[10] Harold Bloom, *op.cit.*, p. 407.

parțial, în ființe imaginare”[11]. Canonul nu se stabilește așadar în timp real și nici nu este imuabil, lăsând conceptul permeabil unui mecanism intern de revizuire. Ca spațiu temporal, „canonicitatea trebuie testată la două generații după moartea scriitorului”[12].

Fără a pretinde o concluzie asupra canonului, nu ca structură, pentru că am văzut că acesta nu există *scris* nicăieri, ci mai degrabă asupra oportunității existenței sale, sub presiunea revizionismului agresiv contemporan, consider totuși că o cultură dinamică are nevoie de un centru stabil și de ordine, altfel, ca orice sistem, și cel cultural sucombă entropiei și se pierde în detalii marginale, în crevasele extremităților și, *par extension*, în extremisme. Acum, mai mult ca oricând, canonul cultural (literar, dramatic, artistic), înțeles ca fibră spirituală a societății, trebuie protejat. Canonul nu este un moft academic, este vital pentru sănătatea culturală a fiecăruia dintre noi și a noastră împreună, ca civilizație occidentală.

Și ce este această civilizație occidentală? În dimineața în care scriu aceste rânduri, presa anunță peste 80 de morți într-un atac terorist la Nisa, de Ziua Națională a Franței. Oricât de tentant ar fi să definim civilizația occidentală prin opoziție cu *Celălalt*, însăși substanța sa îl conține pe acest *Celălalt*[13]. Rădăcinile antice grecești – Aristotel și prima mărturie a unui canon vestic – sunt în cultura occidentală modernă, o contribuție a civilizației *islamice*. *Corpus Aristotelicum* nu ne-a parvenit direct din originalele grecești, ci din copiile și traducerile arabe ale Evului Mediu, cât și din comentariile lui Ibn Rushd asupra acestor texte. Cunoscut în cultura occidentală după numele său latin, Averroes (1126-1198) este părintele aristotelismului în cultura occidentală. Însă contribuțiile sale de polimat sunt intim legate, până în secolul al XVII-lea, inclusiv de Galileo Galilei (1564-1642), „părintele astronomiei”, ale cărui scrieri își revendică sursele în numeroase tratate islamice, de la Averroes, la Nasir al-Din al-Tusi (1201-1274), datate două secole *înainte de* Copernic și modelul său „revoluționar” heliocentric (1473-1543). Apariția tiparului în civilizația occidentală, odată cu Johannes Guttenberg, în 1455, care a reprezentat o altă revoluție civilizațională pentru Occident, era inventat deja în Orient încă din anul 80 d.Hr. (primele imprimări pe hârtie), respectiv secolul al XI-lea (primul tipar mobil, de lemn). Chinezii tipăreau deja pe hârtie[14] cu sute de ani înaintea Europei.

Civilizația occidentală nu a inventat roata și istoria sa culturală este intim legată de civilizațiile Orientului, dar cu siguranță civilizația occidentală este cea care a scos roata din ogor și a „învârtit-o” în spațiul cosmic. Spațiul cultural occidental nu este neapărat o întindere geografică, și nu are neapărat legătură cu vestul cardinal, ci este înțeles ca spațiu de civilizație care îmbrățișează valorile occidentale ale gândirii critice libere, ale drepturilor fundamentale ale omului, ale egalității de șanse și ale democrației, în buna tradiție a Renașterii, Umanismului, Iluminismului și modernității. În sens contemporan, lumea occidentală se definește în funcție de criteriile luate în considerare – culturale, economice, spirituale, politice sau ideologice – și nu are o accepțiune general acceptată. Din punct de vedere cultural și sociologic însă, lumea occidentală include acele spații identitare ce se revendică din culturile Europene, inclusiv Americile (SUA,

[11] Idem, p. 473.
[12] Idem, p. 407.
[13] Un *Celălalt* pe care, pentru prima oară nu îl definim ca „*inamic*”, ceea ce i-ar conferi *legitimitate* în luptă, o demnitate și o onoare, care nici celor mai atroce prizonieri de război nu li s-a refuzat în timpul mailor războaie ale secolului XX; un *Celălalt* terorist, demonizat, izolat într-o înțelegere stearpă a dinamicii Occident-Orient și a istoriei care ne leagă.
[14] O copie *tipărită* a manuscrisului *Sūtra de diamant*, unul din textele fundamentale ale budismului zen, datat 11 mai 868, se află la Biblioteca Națională a Angliei, ca cea mai veche carte tipărită din lume.

Canada, Mexic, Cuba, Argentina, Brazilia, Chile, Columbia, Uruguay, Venezuela) și Oceania (Australia și Noua Zeelandă).

Revenim așadar la sintagma propusă inițial, de **canon dramatic occidental**, după ce ne-am oprit, separat și oarecum schematic, asupra noțiunilor de *canon* și *Occident*. Am văzut deja că Harold Bloom îl plasează pe Shakespeare în centrul întregului canon literar și că, între cei 26 de autori pe care îi consideră a alcătui familia culturală occidentală primordială, Molière, Ibsen și Beckett se află la loc de cinste. Nici măcar nu vom încerca să propunem vreo listă de dramaturgi canonici, pentru că am demonstrat deja sărăcia inerentă a unei astfel de liste. În analiza noastră, altfel centrată pe o problematică a comicului, vom aborda mai curând curentele culturale și epocile istorice ale secolului XX, în relație cu tema noastră.

Înainte de asta, poate ar merita să menționăm totuși, o subtilă distincție între **canonul dramatic occidental**, cu referire la dramaturgi și opere dramatice, și **canonul teatral occidental**, ce ar include spațiul mai larg al artei scenice, cu artiști și public deopotrivă. Acesta din urmă, consider, este mult mai dificil de perimetrat, fiind mult mai democratic structural și având mai multe variabile, inclusiv mai mulți creatori și mai mulți participanți. Relația dintre ele permite o oarecare echivalență, însă nicidecum totală. Mai mult, am putea spune că până în secolul XX canonul teatral occidental este subordonat celui dramatic, pentru ca începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea să observăm o schimbare totală de sens, dimensiunea de spectacol a teatrului devenind prioritară. Noul patriarh al teatrului nu mai este Dramaturgul, ci Regizorul. În plus, texul dramatic nu mai este o dimensiune imuabilă a teatrului, ca până atunci. Așa cum observă Patrice Pavis, „*orice* text este teatralizabil din momentul în care este utilizat pe scenă. Ceea ce până în secolul XX era considerat o marcă a dramaticului – dialoguri, conflict și situația dramatică, noțiunea de personaj – nu mai reprezintă o condiție *sine qua non* a textului destinat scenei sau utilizat pe scenă”[15]. În plus, textul dramatic poate fi disociat complet de *teatralitate,* concept pe care Roland Barthes îl definește ca teatru fără text: „este o bogăție de semne și senzații care se edifică pe scenă, plecând de la argumentul scris, este această percepție ecumenică a artificiilor senzuale, gesturi, tonuri, distanțe, substanțe, lumini, care scufundă textul în plenitudinea limbajului exterior”[16].

În ceea ce privește **comicul**, nu multe lucruri noi se mai pot spune – subiectul a fost tratat în detaliu de-a lungul anilor –, fără a produce de fapt un consens absolut, doar o înțelegere izolată a mecanismelor sale interne, considerate de fiecare dată în raport cu un obiect de referință. Adrian Marino surprinde perfect această volatilitate a definirii comicului: „Nu orice comic este literar, nu orice explicație a comicului este estetică, nu orice definiție este adecvată unui conținut comic specific” și demonstrează versatilitatea comicului prin multitudinea de sinonime sau concepte conexe în spațiul marilor limbi europene (*humour, burlesque, ridicule, ludicrous, esprit, wit, raillery, mimicky, satire, mirth, buffoonery, jest, gag, doggrel, slapstick* etc.). Este important în contextul lucrării de față să menționăm *ab initio* că echivalarea comicului cu genul comediei reprezintă o veche confuzie, pentru că „noțiunile nu se acoperă integral, nu sînt sinonime”[17].

De asemenea, o altă înțelegere tradițională imprecisă a comicului este cea care îl pune în relație de cauzalitate cu râsul. Este o diferență sesizabilă între râsul comun și *râsul comic* sau *râsul estetic*. Râsul în afara sferei estetice poate avea o multitudine de cauze și funcții. Râsul poate fi o reacție *fiziologică* primordială, chiar primitivă (bebelușii râd, înainte de actualizarea

[15] Patrice Pavis, *Dicționar de teatru,* traducerea Nicoleta Popa-Blanariu și Florentina Floria, Editura Fides, Iași, 2012, p. 416.
[16] Roland Barthes, *Essais critiques*, apud. Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 383.
[17] Ibidem.

conștiinței de sine), un mecanism *psihologic* involuntar (râsul nervos, isteric, surprins, în hohote, surâsul etc.) sau o dimensiune a limbajului *social* (râsul comunicativ, defensiv, politicos, complice, solidar, disimulat, contagios, etc.). Râsul social, deși tributar aceluiași mecanism de manifestare, poate avea două funcții diametral opuse – de *incluziune*, pe de o parte (a râde *cu* celălalt) și, pe de altă parte, de *respingere* (a râde *de* celălalt). Această distincție este relevantă în tratarea subiectului nostru, în perspectiva mecanismului de interacțiune între public, respectiv râsul acestuia, și produsul artistic (piesa, spectacolul, jocul actoricesc). Distincția, considerăm, marchează tipul de raportare la *comicul estetic* – de *distanțare* (echivalentului râsului social de *respingere*) sau de *asumare* (echivalentul celui de *incluziune*).

Spectrul de manifestare al râsului poate fi iarăși relevant pentru tema noastră, din perspectiva reacției publicului, variind de la o simplă descreștire a frunții sau un surâs, la râsul incontrolabil în hohote. Râsul are această dimensiune socială pronunțată, prin care se manifestă mai curând *împreună* cu alții, decât în izolare individuală. Situația comică în teatru, bine construită și executată, va genera râsul publicului prin valoarea sa intrinsecă, pe de o parte, dar și prin simpla participare a spectatorilor *împreună* la actul comic. Această dimensiune a comicului, sau mai precis a reacției la comic (râsul contagios), este perfect demonstrată de o invenție americană a anilor 1950 – *laugh track*-ul sau râsul colectiv artificial, înregistrat pe bandă, inserat în show-urile de comedie după fiecare situație comică, pentru a induce râsul spectatorului izolat, acasă pe canapea, în fața televizorului. Acest procedeu este utilizat până în ziua de astăzi, îndeosebi în televiziune (teatrul și cinematograful beneficiază de public real care își poate construi singur, din propria energie interioară colectivă, reacția la comic). Merită să menționăm că există, în spațiul cultural american, o formă oarecum hibridă de teatru-televiziune în comedie, în special în interiorul genului *sitcom*, în care serialul este filmat într-un studio cu public *live*, al cărui răspuns la situația comică uneori este stimulat de aceste *laugh tracks*. Sitcomul american a reușit să inventeze așadar un nou tip de comic în a doua jumătate a secolului XX – *comicul la conservă* care te scutește și de minima procesare intelectuală a situației comice, pentru că aceasta este semnalată sonor *de fiecare dată* și există astfel șanse minime să ratezi poanta. Aceste raportări la râs și umor în spațiul contemporan, ne oferă o imagine asupra relației cu comicul într-o lume digitalizată, a vitezei. Între *homo sapiens* și *homo zappiens*[18], omul nostru, *homo ridens*[19], este omul care râde, omul centrat în conceptul de comic.

Trebuie să menționăm relația intimă pe care comicul o întreține cu o întreagă arie de manifestare, mecanisme și reacții, de la *umor, ironie, sarcasm, amuzant, ilar, ridicol, rizibil, spiritual, satiric,* etc. În *Estetica*, Nicolai Hartmann consideră *comicul* în opoziție cu *umorul*, în sensul că primul ține de obiect, considerat a avea potențialul comicului inerent, în vreme ce umorul este proprietatea subiectului, a artistului. Umorul, având această dimensiune profund subiectivă, este strâns legat de fiecare context individual și de ceea ce numim *simțul umorului*. Educația, inteligența, maturitatea, sofisticarea, imanența cultural-geografică și desigur gustul fiecăruia influențează felul în care comicul se traduce în umor. Patrice Pavis, comparând umorul cu ironia, acesta din urmă dând adesea „impresia de răceală și de detașare intelectuală”[20], definește umorul ca fiind mai cald – „el scrutează aspectele filosofice ascunse ale existenței și lasă să se întrevadă la umorist o mare bogăție interioară”[21]. Așa cum notează Vasile Morar, „în

[18] Wim Veen și Ben Vrakking, *Homo Zappiens: Growing Up in a Digital Age*, A&C Black, Londra, 2006.
[19] Termen propus de Arthur Koestler, *The Act of Creation*, Hutchinson & Co., Londra, 1964.
[20] Patrice Pavis, *op.cit*, pp. 68-69.
[21] Ibidem.

fapt, *comicul* şi *umorul*, nu sunt paralele, ci sunt eşalonate unul în spatele celuilalt, în sensul că, orice umor este deja raportat la un comic prezent şi că nu se poate ivi fără el”[22].

Bref, o situație *este comică*, în vreme ce o persoană *are umor*. Ca și în cazul celorlalte concepte, încercăm nu să definim, dar măcar să trasăm un cadru de înțelegere al acestor noțiuni, deși critica însăși nu a ajuns la un consens în ceea ce privește aceste noțiuni. Așa cum scria, cu umor, regretatul academician Solomon Marcus, „să nu faceţi imprudenţa de a vă aventura în definiţii. Luaţi umorul la modul cel mai empiric posibil, în toate variantele sale: comic, zeflemea, glumă, anecdotă, vorbă de duh, ironie, păcăleală, farsă, satiră, şarjă, caricatură, amuzament”[23]. Și pe bună dreptate – studiul asupra comicului și al umorului nu este o știință, mai precis, nu poate folosi instrumentarul de măsurare al științelor exacte, de aceea categorisirile, clasificările, perimetrările, așa cum apar ele în critica de specialitate cad retrospectiv și colectiv pradă... comicului. Nicolai Hartmann deosebește *comicul* de *umor*, dar îl pune în directă relație cu *râsul*, invocând un adevărat *etos al râsului*; Adrian Marino găsește asocierea *comicului* cu *râsul*, o supărătoare confuzie „de veche tradiție”, la fel ca asocierea sa cu *ridicolul*, într-o la fel de veche tradiție aristotelică; Jean-Marc Defays situează *rizibilul* ca nivel intermediar între *comic* și *râs*, în care *rizibilul* este o formă de comic „deliberat și nonaccidental”; Evanghelos Moutsopoulos raportează categoria comicului la șase valori antropocentrice: *caricaturalul, ironicul, diformul, satiricul, umoristicul, spiritualul*; Mihail Ralea identifică cinci categorii subsidiare comicului – *spiritul, umorul, grotescul, burlescul, ironia*; pentru Aristotel, comicul este o întruchipare a *ridicolului* – „un cusur și o urâțime de un anumit fel, ce n-aduce durere, nici vătămare”; pentru Henri Bergson, în chiar primul an al secolului XX, comicul este „*mecanique plaqué sur le vivant*”, o definiție pe cât de laconică, pe atât de seducătoare.

Comicul, ca problematică filosofică, a constituit dintotdeauna un subiect tentant pentru gânditori – de la Socrate, la Platon, Aristotel, Descartes, Hobbes, Rabelais, Voltire, Kant, Spinoza, Nietzsche, Freud, Schopenhauer, Bergson și până în zilele noastre –, etosul comic fiind deopotrivă o dimensiune a etosului estetic și etic. Dintre toate teoriile comicului, de regulă împărțite în trei mari categorii, „clasificate după originea plăcerii comice (prin efect de *superioritate*, de *incompatibilitate* ori *de relaxare psihică*)”[24], ne vom opri asupra teoriei incongruenței, ca definitorie pentru analiza comicului în canonul dramatic occidental.

Dintre toate teoriile comicului, în secolul XX, **teoria incongruenței** sau, cum mai este cunoscută, teoria comicului ca incongruență-rezolvare, „*incongruity-resolution (I-R) theory*”[25] este cea pe care critica o acceptă ca fiind cel mai aproape de o înțelegere comprehensivă a fenomenului comic în contemporaneitate. Desigur, ne confruntăm și în interiorul acestei teorii cu o multitudine de nuanțe și particularități de abordare, mecanismele comicului dovedindu-se la fel de eluzive ca întotdeauna.

Teoria apare sub acest nume în anul 1764, în analiza filosofului scoțian, **James Beattie**, *An Essay on Laughter and Ludicrous Composition*[26], care identifică râsul ca originând dintr-o incongruență a unui lucru în raport cu totul unitar din care face parte (poanta unei glume reușite

[22] Vasile Morar, *Estetica. Interpretări și texte*, Editura Universității din București, 2008, varianta online http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/7.htm (accesat 11.06.2015)
[23] Solomon Marcus, *Eseu: Umorul, dincolo de divertisment (I)*, în revista *România literară*, nr. 9/2015.
[24] Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 69.
[25] Matthew M. Hurley, Daniel C. Dennett, Reginald B. Adams, Jr., *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2013, p. 45. (traducerea noastră)
[26] James Beattie, *The Works of James Beattie: Essays*, Vol. 6, Hopkins and Earle, Philadelphia, 1809, volum online scanat: https://books.google.ro/books?id=Sc87AQAAIAAJ, p. – (accesat 18.07.2016) (traducerea noastră)

este o astfel de incongruență, în sensul că livrează un deznodământ neașteptat, sau în incongruență cu premisa). Râsul, afirmă Beattie, este generat întotdeauna de o emoție care se produce mai întâi în spațiul gândirii și a felului în care mintea procesează și interpretează acea incongruență.

Immanuel Kant, contemporanul lui James Beattie, nu folosește explicit termenul de *incongruență* în abordarea problematicii comicului, însă propune o teorie intelectualistă ce pune în evidență „factorii de ordin *cognitiv* ai râsului. Principiul acestei teorii insistă asupra constatării că râsul este asociat percepției subite a unui fapt *anormal* și *neprevăzut*”[27]. Kant afirmă că „în tot ceea ce produce un râs puternic, zguduitor, trebuie să existe ceva *absurd* (care în sine nu poate satisface intelectul). Râsul este un afect care provine din *transformarea bruscă a unei aşteptări încordate în nimic*”[28]. Astfel, *comicul ca incongruență* este un tipar pe care îl percepem ca venind împotriva așteptărilor noastre. Unul dintre exemplele oferite de filosoful german redă povestea unui moștenitor al unei rude bogate care, vrând să-i organizeze acesteia o înmormântare fastuoasă, nu reușește întrucât, cu cât le oferea mai mulți bani celor tocmiți să jelească, cu atât aceștia se arătau mai veseli. Paradoxul, rezoluția neașteptată a unei așteptări create reprezintă sursa comicului ca incongruență.

Søren Kierkegaard, deși nu folosește explicit termenul de *incongruență* în definirea comicului, dincolo de dimensiunile metafizice pe care i le acordă, îl vede ca pe o *juxtapunere* a două lucruri între care nu există sau n-ar trebui să existe nici o relație: „situaţia este mereu comică dacă sunt raportate unul la altul două lucruri care exclud orice posibilitate de relaţie”[29].

O variantă a teoriei comicului ca incongruență este prezentată și de **Arthur Schopenhauer** în *Lumea ca voință și reprezentare*, unde comicul este identificat ca aflându-se undeva între *percepția propriu-zisă în realitate* a unui lucru și *reprezentarea sa conceptuală*, rațională, abstractă, pe care o avem despre acel lucru. Este vorba, și la Schopenhauer, de plasarea comicului într-o paradigmă de incongruență, însă diferită de cea kantiană, unde „fractura” se producea între *așteptare* și *experiență*, acea transformare a așteptării încordate în nimic. Schopenhauer afirmă că „râsul nu este niciodată altceva decât *lipsa de potrivire – constatată brusc – dintre un concept şi obiectele reale* pe care el le-a sugerat, în orice mod de a fi, iar râsul constă tocmai în exprimarea acestui *contrast*”[30].

Teoria comicului ca incongruență este, în raport cu celelalte teorii (limitative în perspectivele lor, negative sau pozitive), cea mai eficientă în explicarea fenomenului comic. În plus, este singura care abordează și încearcă o explicație a relației comicului cu ilogicul, respectiv a relației intime dintre simțul umorului și simțul absurdului. Însă ilogicul sau absurdul – deci, incongruența – nu devin comice decât dacă sunt rezolvate cognitiv. Rezolvarea, prin simțul umorului, validează caracterul comic al unei situații, personaj, lucru, etc. Exemplificăm cu o replică aparent simplă din *Cântăreața cheală*: „Prefer o pasăre într-un ogor, decât un ciorap într-o roabă”[31]. Construită pe tiparul unui proverb de tipul *Mieux vaut tard que jamais* (Mai bine mai târziu decât niciodată), replica nu urmează de fapt nici un traseu logic, și concluzia nu rezultă din

[27] Jean-Marc Defays, *op.cit.*, p. 21.
[28] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, traducere Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Constantin Noica, Editura Trei, București, 1995, p. 168. (sublinierile noastre)
[29] Søren Kierkegaard, *Opere, I, Din hârtiile unuia încă viu. Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*, traducere din daneză, prefață și note de Ana-Stanca Tabarasi, Editura Humanitas, București, 2006, p. 303.
[30] Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I, traducerea Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, proslogion și cronologie de Anton Adămuț, Editura Moldova, Iași, 1995, p. 74.
[31] Eugen Ionescu, *Cîntăreața cheală*, traducerea Radu Popescu și Dinu Bondi, Editura Minerva, București, 1970, p. 44.

premisă. Însă, ca exemplu de absurd pur, nici premisa nu reprezintă mare lucru – în loc de „mai bine ABC, decât BCD", structura este „mai bine TRB decât XLQ". Comicul rezultă din cel puțin trei niveluri de incongruență: primul este acesta al falsului schelet paremiologic, un *non sequitur* fracturat logic, și în premisă, și în concluzie. Cel de-al doilea nivel este evident doar în textul original în franceză, în care concluzia conține și o rimă internă care sporește efectul comic structural („*J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette"*[32]). Și al treilea nivel este cel global al piesei, în care această replică, fără sens inerent, o regăsim ca fiind ilogică și în contextul mai larg al replicilor imediate și al comunicării dintre personaje. Un absurd general al cărui efect comic rezultă din rezolvarea cognitivă a celor trei niveluri. Comicul celui de-al treilea nivel, desigur, se produce doar prin asumarea unei premise ca „teatrul absurd este teatru" sau „absurdul se comunică pe sine, ca absurd" și mesajul fracturat, ilogicul, non-limbajul devin în sine metafore ale imposibilității comunicării în viața reală.

Dramaturgia secolului XX practică un gen de comic explicabil aproape exclusiv prin teoria incongruenței, teorie pe care o vom nuanța în continuare, cu o detaliere a teoriei comicului la **Henri Bergson**. Scris în anul 1900, *Le rire. Essai sur la signification du comique* începe retoric cu întrebarea „Ce înseamnă râsul?" și continuă cu aceeași afirmație pe care o găsim practic în toate studiile dedicate acestui fenomen, legată de *imposibilitatea definirii comicului*: „Scuza noastră, atunci când abordăm subiectul, la rândul nostru, este aceea de *a nu viza să închidem comicul într-o definiție*. Noi vedem în comic, înainte de toate, *un lucru viu*"[33]. Modelul propus de Bergson aduce totuși câteva clarificări notabile asupra comicului, umorului și râsului. Schițează o metodă de producere și detectare a umorului într-o perspectivă destructurat-mecanică a omului pe care o denumește „*du mecanique plaqué sur du vivant*"[34]. De asemenea asociază comicul cu ceea ce este strict uman sau antropomorfizat, susținând că râdem doar împreună *cu* cineva sau *de* cineva (sau ceva căruia i-au fost atribuite trăsături antropomorfice). Această capacitate a omului nu doar de a se percepe destructurat, în componentele care îl fac om, dar de a transpune aceste trăsături sau componente antropomorfice unor lucruri, obiecte, animale, etc. vădește însăși natura mecanică a omului. Bergson plasează comicul în conștientizarea sau intelectualizarea acestei destructurări mecanice.

Râsul bergsonian este o manifestare a intelectului separat de emoție, o încremenire temporară a sentimentelor, un fel de anestezie a inimii, ce permite manifestarea inteligenței pure: „Comicul necesită, în sfîrşit, pentru a produce întregul său efect, ceva asemănător unei anestezii de moment a inimii. El se adresează inteligenţei pure. Numai că această inteligenţă trebuie să rămînă neîncetat în contact cu alte inteligenţe"[35]. Comicul și umorul, așadar, au o funcție socială, nu neapărat în sensul „clasic" de corectare a moravurilor, dar de respingere a automatismelor individuale, pe care Bergson le consideră măsura mecanicității și inflexibilității individuale, rigiditate pe care acea dimensiune a comunității numită *sociabilité*, o respinge prin râs.

În ultimă instanță comicul bergsonian se află la intersecția a două forțe existențiale, de o egală intensitate – una centripet-socială, orientată spre reguli (care odată intrate în automatism sau mecanicitate dau rigiditate sistemului) și una centrifug-individuală, a instinctului spre libertate. Comicul apare, după cum spune Bergson, în momentul în care automatismul

[32] Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve suivi de La leçon*, Editions Gallimard, 1954, p. 73.
[33] Henri Bergson, *Teoria rîsului*, traducerea Silviu Lupaşcu, studiu introductiv Ştefan Afloroaei, Institutul European, Iași, 1998, p. 25.
[34] Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Quadrige Presses Universitaires de France, Paris, 1991, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205311 (Bibliothèque nationale de France) (accesat 01.07.2016)
[35] Henri Bergson, *op.cit.*, p. 28.

individului-marionetă sau al sistemului-mecanic este expus în toată splendoarea rigidității sale. Originalitatea teoriei bergsoniene vine însă din considerarea funcției corectiv-moralizatoare a comicului ca fiind posibilă, dar *nu neapărat necesară*, scoțând comicul din sfera teoriei superiorității, în care se râde *de* ceva pentru a corecta un inerent neajuns *moral* (a se vedea un întreg gen al comediilor de moravuri). Acest neajuns care creează efectul comic, pentru Bergson, este *amoral* – orice mecanicizare, orice automatism, inclusiv (sau poate mai ales) al virtuților duce la exagerări sortite rigidității și implicit comicului.

În plus, corpul în sine, stângaci, imperfect (măcar în comparație cu elevarea sufletului), teluric, mecanic, odată privit în izolare, prin intermediul intelectului pur, separat de emoție, devine comic: „poetul tragic are grijă să evite tot ceea ce ar putea să atragă atenţia asupra *materialităţii* eroilor săi. De îndată ce intervine *grija corpului*, o *infiltrare comică* este de temut. Acesta este motivul pentru care eroii de tragedie nu beau, nu mănîncă, nu se încălzesc. Chiar, pe cît posibil, nu se aşază. A te aşeza în mijlocul unei tirade înseamnă a-ţi aminti că ai un corp. Napoleon, care era psiholog în timpul său liber, remarcase că *se trece de la tragedie la comedie prin simplul fapt de a te aşeza*”[36].

Studiul lui Henri Bergson despre comic anunță o preocupare serioasă în secolul XX legată de această temă și, deși prezintă o serie de inexactități, pe care critica va încerca să le corecteze, introduce câteva idei noi, valoroase în înțelegerea fenomenului. Critica teoriilor bergsoniene o consider ca provenind nu atât din contestarea validității lor intrinseci, cât din asumpția că nu rezolvă *exhaustiv* problema comicului și nu prezintă o *teorie generală a comicului*. Iar aceasta este o prejudecată subtilă care „bântuie” întreaga activitate critică și, pe alocuri chiar pe cea științifică. Acest deziderat al unei formule atot-integratoare, care să explice teoretic și empiric *totul*, este desigur o năzuință umană firească și chiar nobilă, însă profund naivă, mai ales în relație cu obiecte de studiu volatile și subiective, precum comicul.

Preluând de la Henri Bergson *teoria comicului ca produs al intelectului pur, sub anestezia inimii*, **Arthur Kostler** introduce în 1964, termenul de *homo ridens* – omul definit în esență prin capacitatea sa de a râde, de a produce și a înțelege comicul, ca dimensiuni măsurabile ale intelectului, practic o sublimare a lui *homo sapiens* în *homo ridens*. Râsul koestlerian este o manifestare a independenței intelectului față de afect, nivel de la care „omul își poate percepe propriile emoții ca fiind redundante, recunoscând cu zâmbetul pe buze că «Am fost păcălit». Sub nivelul uman nu există nici posibilitatea, nici nevoia de râs; care nu poate apărea decât în specii superioare, cu emoții redundante și autonomie intelectuală. (...) Râsul semnalează pe de o parte detașarea omului de condiționările instinctuale și, pe de altă parte, rebeliunea împotriva nevoilor sale biologice primare, cât și refuzul său de a se lăsa pradă obișnuinței, sub imperiul unui singur set de «reguli ale jocului»”[37]. Pentru Arthur Koestler, comicul apare în momentul în care două planuri de referință sunt juxtapuse, generându-se un conflict ideatic între ele. Rezolvarea acelui conflict, respectiv a acelei incongruențe are ca produs secundar procesului cognitiv, comicul.

Eric Weitz introduce noțiunea de „tranzacție comică”[38] (*humour transaction*), căutând o explicație pentru mecanismul de producere a comicului. Această tranzacție comică presupune un angajament activ din partea spectatorului (receptorului) și o asumare a atmosferei comice. Weitz afirmă că o comedie îl poate conduce pe spectator spre comic, dar nu îl poate forța să râdă. Efectul comic este în ultimă instanță o tranzacție în sensul că spectatorul acceptă premisa propusă – și se lasă păcălit pentru o clipă, cum ar fi spus Koestler –, doar pentru a participa în ultimă

[36] Idem, p. 54. (sublinierile noastre)
[37] Arthur Koestler, *The Act of Creation*, Hutchinson & Co., Londra, 1964, p. 63. (traducerea noastră)
[38] Eric Weitz, *The Cambridge Introduction to Comedy*, Cambridge University Press, 2013, p. 65.

instanță la actul de creație prin (re)descoperirea sensurilor multiple ale realității și artei, ascunse în potențialitatea comicului.

În secolul XX, teoria incongruenței, trebuie spus, deși oferă o perspectivă mai largă asupra comicului, umorului și râsului, decât celelalte propuse de-a lungul secolelor, nu rezolvă în întregime această temă, care poate nici nu este rezolvabilă, cel puțin nu în sensul în care înțelegem exactitatea științifică. Nu orice incongruență produce comic, iar acel ceva inefabil care îi poate atribui acest caracter rămâne în cele din urmă misterios și eluziv, aducându-l pe „a râde" în sfera lui „a fi", într-o similară inferență carteziană.

Comicul *nu* este un *sine qua non* al incongruenței, acesta din urmă putând să genereze un întreg areal de emoții (frică, dezgust, furie), însă pare a fi mai curând *o apreciere a incongruenței în sine*, rafinare a teoriei incongruenței, propusă în 1983, de **John Morreall**[39]. Practic, sesizăm (cognitiv) incongruența într-o situație (potențial comică), o rezolvăm (intelectual), iar această rezolvare produce o plăcere ce lasă loc emergenței comicului. În cazul comicului rafinat, complex, râsul pare a fi o recompensă pe care intelectul și-o oferă pentru rezolvarea tuturor incongruențelor întâlnite. Rațiunea funcționează în interiorul unor reguli foarte precise – de aceea prețuim logica, gramatica, matematica – însă imperativul libertății, cu al său impuls de încălcare a regulilor, este la fel de puternic, și atunci, mintea „împacă" cele două forțe, care par să „tragă" în direcții diferite, prin producerea/sesizarea comicului și plăcerea rezultată din acesta.

Nenumărate studii dedicate fenomenului comic au fost publicate în secolul XX și la începutul secolului al XXI-lea, din multiple perspective – psihologice, sociale, antropologice, lingvistice, literare, dramatice, filosofice, mistice, evoluționiste[40], computaționale[41] și, mai nou, neuroștiințifice. Un volum intitulat *Ha!: The Science of When We Laugh and Why* și publicat în 2014, de Scott Weemes, doctor în neuroștiințe cognitive, propune o explicație a efectelor comice asupra creierului, integrând elemente de psihofiziologie, psihobiologie, neurobiologie și psihologie cognitivă. Nu comentăm acest studiu nici eficacitatea „măsurării" comicului cu tomograful, pentru că nu fac obiectul lucrării de față, însă este indicativ pentru interesul pe care subiectul îl suscită, cât și pentru instrumentarul contemporan de analiză. Există se pare, și în critică și în teorie, o presiune a originalității absolute, la fel ca în creația artistică, acea „anxietate a influenței" despre care vorbea Harold Bloom în lucrarea cu care am început analiza prezentei lucrări, anxietate care „ciunteșe talentele mai slabe, dar stimulează geniul canonic"[42].

[39] John Morreall, *Taking Laughter Seriously*, State University of New York Press, 1983.

[40] Brian Boyd propune *o teorie ludică a comicului*, într-un articolul publicat în 2004, intitulat *Laughter and Literature: A Play Theory of Humor*, în care afirmă că umorul a evoluat, la specia umană, ca o formă a oamenilor de a se lua prin surprindere unii pe alții, simulând astfel diverse riscuri și deopotrivă stimulând restaurarea ordinii odată ce râsul este consumat. Teoria nu iese din paradigmele evolutive neodarwiniste și poate avea merit, însă legătura cu Shakespeare, Nabokov și Beckett ne scapă. Înțelegem totuși repulsia postmodernă pentru *estetic* și refugierea în *orice altceva* de dragul ineditului, din acest motiv această mențiune rămâne în subsol.

[41] Radu Mihalcea și Carlo Strapparava, într-un articolul publicat în 2005, intitulat *Making Computers Laugh: Investigations in Automatic Humor Recognition*, propun un model computațional de *recunoaștere* și *generare* a comicului, practic un soft capabil de umor (articol publicat în *Proceedings of Human Language Technology Conference & Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing (HLT/EMNLP)*, Association for Computational Linguistics, Vancouver, 2005).

[42] Harold Bloom, *op.cit.*, p. 13.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Altieri, Charles, *Canons and Consequences*, Northwestern University Press, Evanston, 1990.

Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965.

Beattie, James, *The Works of James Beattie: Essays*, Vol. 6, Hopkins and Earle, Philadelphia, 1809, volum online scanat: https://books.google.ro/books?id=Sc87AQAAIAAJ, p. – (accesat 18.07.2016)

Bergson, Henri, *Teoria rîsului*, traducerea Silviu Lupaşcu, studiu introductiv Ştefan Afloroaei, Institutul European, Iași, 1998.

Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor,* traducerea Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, București, 1998.

Crișan, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2008.

Defays, Jean-Marc, *Comicul. Principii, procedee, desfăşurare*, traducerea Ștefania Bejan, Editura Institutul European, Iaşi, 2000.

Hartmann, Nicolai, *Estetica*, traducerea Constantin Floru, studiu introductiv de Alexandru Boboc, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Hurley, Matthew M., Daniel C. Dennett, Reginald B. Adams, Jr., *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2013.

Kant, Immanuel, *Critica facultății de judecare*, traducere Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Constantin Noica, Editura Trei, București, 1995.

Kierkegaard, Søren, *Opere, I, Din hârtiile unuia încă viu. Despre conceptul de ironie, cu permanentă referire la Socrate*, traducere din daneză, prefață și note de Ana-Stanca Tabarasi, Editura Humanitas, București, 2006.

Koestler, Arthur, *The Act of Creation*, Hutchinson & Co., Londra, 1964.

Marcus, Solomon, *Eseu: Umorul, dincolo de divertisment (I)*, în revista *România literară*, nr. 9/2015.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.

Morar, Vasile, *Estetica. Interpretări și texte*, Editura Universității din București, 2008, varianta online http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/7.htm (accesat 11.06.2015)

Morreall, John, *Taking Laughter Seriously*, State University of New York Press, 1983.

Moutsopoulos, Evanghelos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, traducerea Victor Ivanovici, introducere de Constantin Noica, Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru,* traducerea Nicoleta Popa-Blanariu și Florentina Floria, Editura Fides, Iași, 2012.

Ralea, Mihail, *Prelegeri de Estetică*, Editura Ştiinţifică, București, 1972.

Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I, traducerea Emilia Dolcu, Viorel Dumitraşcu, Gheorghe Puiu, proslogion şi cronologie de Anton Adămuţ, Editura Moldova, Iași, 1995.

Weitz, Eric, *The Cambridge Introduction to Comedy*, Cambridge University Press, 2013.