

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ „I.L. CARAGIALE” BUCUREȘTI

TEZĂ DE DOCTORAT
ȘCOALA ROMÂNEASCĂ DE COMEDIE
- STILURI, METODE, PERSONALITĂȚI

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:
Prof. Univ. Dr. Ana-Maria NISTOR

DOCTORAND:
Alexandru-Florin SINCA

Anul 2023

ȘCOALA ROMÂNEASCĂ DE COMEDIE

– STILURI, METODE, PERSONALITĂȚI

Rezumat

Cuvinte cheie: comedie, umor, comic, comedie românească, mecanisme comice, răs, construcție comică, incongruență comică, arhetip, tipologie comică

Atunci când auzim sintagma „Școala românească de comedie” mintea noastră este liberă să facă diverse asocieri, în funcție de bagajul nostru cultural și cognitiv. Fie că ne gândim la dramaturgi sau la operele acestora, la actori și la creațiile lor artistice, fie că ne gândim la un anumit personaj îndrăgit sau la vreo glumă preferată, edificiul ideatic-conceptual al Școlii românești de comedie este unul generos, care înglobează în vastele sale granițe atât umorul, cât și comicul și comedia românească, precum și intelectualii, literații și oamenii de artă și cultură români care și-au aplecat atenția asupra acestora și care au văzut în ceea ce astăzi putem denumi generic „Școala românească de comedie”, un mijloc de educare și unificare a poporului român.

De-a lungul istoriei, românii nu s-au bucurat de o organizare statală care să ofere continuitate sau unitate, însă în ciuda acestor aspecte, există anumite credințe și preferințe care rămân constante pentru locuitorii spațiului carpato-danubiano-pontic, indiferent de sferile de influență străină care și-ar face simțită prezența în regiune. Chiar dacă formele teatrale culte apar mai târziu în teritoriile locuite de români, acestea au fost precedate de expresii teatrale și spectaculare populare, care au contribuit în mod semnificativ la conturarea caracterului comicului și comediei românești. În aceste creații colective au fost adunate de-a lungul timpului superstițiile, credințele, principiile și nevoile poporului român, iar prin sublimarea tuturor acestora în obiceiuri, tradiții și jocuri populare, ele s-au constituit într-o sursă fecundă de inspirație pentru creația noastră cultă.

În cadrul diferitelor manifestări populare, din Antichitate și până în prezent, componenta artistică a sufletului românesc, s-a dezvoltat și rafinat, deslușindu-și temele predilecte, arhetipurile și tipologiile necesare, precum și trăsăturile care o disting de cele ale altor popoare. Astfel se remarcă o trăsătură care pare că ne însoțește de pe vremea dacilor, anume raportarea românului la adversitate și dificultăți, simplu spus la necaz, prin haz, prin încercarea constantă de a nivela asperitățile și a depăși obstacolele, prin glumă și răs. Indiferent de cât de gravă, sumbră ori serioasă ar fi situația în

care se află, românul va încerca să descarce din tensiunea momentului, printr-o glumă, printr-un cuvânt de spirit și astfel să facă viața mai ușor de suportat.

Un aspect important de luat în seamă este că apariția și dezvoltarea teatrului cult în teritoriile locuite de români este strâns legată de lupta pentru afirmarea identității noastre naționale și pentru coagularea unui stat național unitar. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, limba română era desconsiderată de către înalta societate, iar întrebuintarea acesteia pentru creația teatrală era ceva greu de închipuit la acea vreme. Însă prin eforturi considerabile și veritabile jertfe, unele dintre cele mai importante și pregnante personalități ale poporului român, vor reuși de-a lungul a aproape trei secole, să impună limba română nu doar ca limbă oficială, ci și ca izvor de emoție și mijloc de creație artistică de înaltă și profundă calitate.

Pe lângă strădaniile diferiților oameni de cultură, a literaților și conducătorilor români pentru crearea unui teatru și a unei dramaturgii originale, un aport deosebit de important a fost adus de către trupele de teatru școlare. Deși alcătuite, așa cum este firesc în cazul oricărui început, din diletanți, meritul acestor trupe de pasionați ai fenomenului teatral este multiplu deoarece, pe de o parte, acestea contribuie la popularizarea fenomenului, la nivelul mai multor pături sociale, iar pe de altă parte, mulțumită ilustrei descendențe a o parte dintre membri componenți ai trupelor, percepția publică asupra fenomenului teatral în general, beneficiază de o ameliorare.

Practic prima reprezentație teatrală în limba română se petrece mulțumită unei asemenea trupe, iar evenimentul de la 1816, va pune în mișcare, în timp, un întreg angrenaj, datorită căruia, societatea românească, prin diverși exponenți, va căpăta atât un teatru și o dramaturgie originală în limba națională, precum și primele forme de învățământ artistic organizat. Apariția Școlii Filarmonice la București și a Conservatorului Filarmonic-Dramatic la Iași, va reprezenta prima piatră de hotar în lungul și frumosul drum al învățământului artistic organizat în România, contribuind în mod decisiv atât la întemeierea unei tradiții de interpretare, cât și la dezvoltarea culturii române, așa cum o cunoaștem noi astăzi prin aflulul de traduceri și creații originale realizate în urma întemeierii acestor prime instituții.

Mulțumită strădaniilor primilor oameni de teatru ai României, precum și a pasiunii amatorilor, gustul publicului român pentru teatru și manifestări teatrale în limba română, începe să se dezvolte și să se manifeste în toate păturile societății românești ceea ce determină augmentarea fenomenului teatral românesc sub toate aspectele acestuia. Marile scene ale teatrelor din teritoriile locuite de români încep să se bucure și de prezența trupelor române, nu doar a celor străine și la conducerea teatrelor din marile orașe ale țării noastre își fac apariția oameni de cultură români care,

din generație în generație, își vor spori eforturile pentru stabilirea culturii naționale la loc de cinste, precum și pentru organizarea și administrarea fenomenului teatral, sub toate aspectele sale. Astfel, secolele al XVIII-lea, al XIX-lea și al XX-lea, vor transfigura edificiul teatral românesc, purtându-l de la începutul formelor teatrale sau spectaculare populare la desăvârșirea teatrului cult precum și a diferitelor producții de televiziune sau cinema.

Odată cu apariția primilor noștri dramaturgi, precum și a creațiilor acestora, comedia românească va primi o infuzie puternică de caracter și vitalitate, va beneficia de o dezvoltare a temelor tratate, precum și a subiectelor abordate ori a personajelor redată. Acest moment va genera la rândul său apariția primilor actori, amatori sau cu oarecare pregătire, care vor pune bazele învățământului artistic organizat, în țara noastră. Studiind în patrie sau în străinătate, învățăturile și experiența acestora se vor transforma în cunoașterea transmisă viitoarelor generații de creatori români, pe baza legăturii dintre maestru și discipol, legătură deosebit de importantă pentru arta actorului român. De-a lungul secolelor, această legătură va fi cea care va asigura transferul informațional de la o generație la alta, în cadrul acestui transfer informația actualizându-se și rafinându-se pentru a se menține proaspătă și relevantă pentru fiecare generație, indiferent dacă informația respectivă a fost obținută în timpul anilor de școală sau de-a lungul unei întregi cariere.

Indiferent de climatul socio-politic, de conflagrațiile mondiale traversate sau de organizarea statală, oamenii de cultură ai României, au vegheat asupra teatrului și i-au acordat atenția și susținerea cuvenită, fie că vorbim de eforturi private, sub forma companiilor de teatru particulare sau de eforturi oficiale, precum construcția de teatre naționale și asigurarea unor subvenții acestora. Toate aceste strădanii își vor găsi rodul și în conturarea primelor tipologii comice românești și a temelor și motivelor comice preferate de către români.

Tipologiile identificate de către Vasile Alecsandri sau de către Ion Luca Caragiale, aduse la viață de către Matei Millo sau Lucia Sturdza-Bulandra, vor fascina și bucura generații de români, având în același timp grijă să corijeze și să domolească tarele societății românești, iar pe măsură ce fenomenul teatral românesc se dezvoltă, numărul artiștilor creatori din diferite domenii conexe crește și el, astfel sporindu-se numărul dramaturgilor, actorilor, regizorilor și al profesorilor, pentru a menționa doar câteva categorii.

Dacă la începutul secolului al XIX-lea abia se putea discuta despre teatru în limba română, în anul 1928, în București, Iași, Craiova sau Cluj, pe lângă fiecare teatru național care beneficia și de o stagiune și de un repertoriu în limba națională, există și câte o formă de învățământ artistic organizat. Marile personalități creatoare ale epocii vor polariza în jurul lor diferite trupe și

ansambluri, care vor contribui la îmbogățirea artei actorului român, atât prin experiența practică oferită de aceștia, precum și prin cunoașterea teoretică pe care o vor transmite discipolilor lor, majoritatea actorilor care erau și profesori având grijă să traducă cursuri, suporturi teoretice precum și dramaturgie universală.

Așa cum începuturile fenomenului teatral românesc au avut de beneficiat de pe urma existenței trupelor teatrale școlare, tot astfel perioada interbelică, marcată printre altele și de o bogăție a ansamblurilor teatrale particulare, s-a bucurat de o rafinare și nuanțare a stilisticilor teatrale românești prin existența acestor inițiative private, care au avut și o importantă valență educativ-pedagogică.

Importanța trupelor de teatru particulare este explicabilă sub mai multe aspecte. În primul rând, acestea se constituie în veritabile școli teatrale în cadrul cărora, noua generație de creatori învață și exersează sub directa observație a mentorilor și modelelor sale, apoi standardul calitativ impus de o asemenea companie este ridicat, deoarece trebuie să facă față cerințelor comerciale ale publicului său, în același timp având grijă să păstreze o direcție artistică care să mențină relevanță respectiva companie, iar nu în ultimul rând, existența mai multor asemenea companii simultan, asigură o ofertă bogată pentru publicul care are astfel ocazia de a fi expus mai multor estetici teatrale, astfel formându-și și rafinându-și gustul pentru diferitele produse culturale prezentate.

În același timp, un merit distinct al comediei pentru cultura română, dar și pentru sfera teatrală, este acela că, prin însăși natura sa, comedia este legată de actualitate, iar din acest motiv, foarte multe din noile tehnici sau mecanisme actoricești, dar și dramaturgice, au ajuns în practica curentă prin portalul oferit de către comedie.

Astfel, într-un timp relativ scurt, ceea ce astăzi se poate denumi „Școala românească de comedie”, reprezintă un efort din partea a numeroase generații de scriitori, actori, oameni politici, oameni de cultură, de diferite vârste și condiții materiale și sociale, care au pus împreună umărul la edificarea culturii, limbii și a statului național român. Prin forța comediei, de a educa și corija defecte, tare sau neajunsuri, folosindu-se de râs și amuzament, prin actualitatea temelor și a problemelor prezentate, care au contribuit la răspândirea acestora, practic prin tot angrenajul presupus de ceea ce este perceput ca fiind comic, Școala românească de comedie a avut o influență decisivă asupra modernizării societății românești în general și a teatrului românesc în particular.

Unul dintre aspectele cele mai recunoscutibile ale comediei este capacitatea acesteia de a stârni râsul. Pentru a putea opera diferențe între un comic artistic, precum cel produs de comedie și un comic nonartistic, precum unul produs de către un banc sau o glumă, este important să ținem

seama de mijloacele folosite pentru a îl obține precum și de valențele produse de către acesta. Atunci când avem de-a face cu un comic artistic, acesta va produce valori estetice, pe când un comic nonartistic nu va putea exprima asemenea valori. Deși râsul poate fi produs atât de un comic nonartistic cât și de unul artistic, ne vom apleca atenția asupra celui din urmă. Chiar dacă râsul, ridicolul, rizibilul și comicul intră în sfera comediei, acestea ne interesează doar dacă în urma unui proces conștient, un creator a urmărit să provoace râsul sau amuzamentul celor care au intrat în contact cu opera sa, prin folosirea unor mijloace care se determine apariția unor valori estetice.

Râsul este un fenomen complex care poate fi analizat din punct de vedere fizic, psihoneurologic sau socio-cultural, pentru a denumi doar câteva direcții de cercetare, dar majoritatea filosofilor, psihologilor, antropologilor, sociologilor, medicilor, pedagogilor, istoricilor, scriitorilor sau oamenilor de știință care s-au aplecat asupra lui, l-au considerat un fenomen eminamente uman, deoarece deși nu se poate nega apariția râsului și la alte animale, legăturile inconșiente și subconștiente dintre diferite evenimente și râs, sunt posibile într-o asemenea manieră, doar când avem de-a face cu conștiința umană.

De-a lungul istoriei, s-au conturat două mari direcții în ceea ce privește apariția râsului. Prima vizează declanșarea râsului dintr-o perspectivă morală (Teoria Degradării – Aristotel, Alexander Bain), care implică situarea celui care observă evenimentul comic pe o poziție superioară celui care este observat, iar cea de-a doua vizează declanșarea râsului dintr-o perspectivă logică (Teoria Incongruenței – Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer) adică presupune sesizarea unei inadverențe logice în desfășurarea evenimentului comic. Indiferent de direcția abordată, studiile din domeniul râsului s-au aplecat asupra a tot felul de factori, inclusiv cei genetici, de sex, de vârstă, de mediu și condiție socială, de abilități cognitive, de fiziologie, de condiție și calitate psihică și psihologică, pentru a menționa doar o parte dintre factorii studiați. Astfel, din punct de vedere psihologic, dacă emoția stârnită de râs are o funcție integrativă, atunci valența acestuia este determinată ca fiind pozitivă, în vreme ce dacă emoția stârnită de râs are un rol destabilizator, declanșarea râsului va determina o valență peiorativă precum inadaptabilitatea. Cu toate acestea, încă din Antichitate, râsul a fost perceput ca un fenomen ce poate aduce beneficii sănătății omului, existând numeroși medici care, de-a lungul istoriei au încorporat în tratamentele lor reprize de râs și bună-dispoziție pentru a contribui la ameliorarea condiției pacientului tratat.

Râsul, dar și funcțiile asociate acestui fenomen au fost analizate din diferite perspective și felurite puncte de vedere, de-a lungul diverselor epoci ale istoriei, de către un spectru foarte variat de oameni, cu pregătiri și competențe dintre cele mai deosebite, iar una dintre opiniile interesante cu

care mulți dintre aceștia sunt de acord este aceea conform căreia atât râsul cât și ceea ce ne poate provoca acest fenomen, este relativ.

Umorul se poate defini ca acea capacitate umană de a identifica și a revela valențele comice ale unui anumit obiect sau ale unui anumit subiect. Din punct de vedere etimologic, cuvântul „umor” va opera o îmbogățire a sensurilor sale, acesta trecând din zona determinărilor de tip fizic, care denumeau un lichid, în zona determinărilor de tip conceptual și abstract, care desemnează o stare de spirit sau o trăsătură de personalitate a unui anumit individ. Pe măsură ce sensul inițial, provenit în bună măsură din teoria umorilor și care teorie a contribuit la răspândirea cuvântului „umor” în toate culturile europene, s-a îmbogățit, umorul a ajuns să se separe de umoristic și de cuvântul de spirit.

Astfel începe să se facă distincția dintre un umor aparținând unei anumite națiuni și umorul unui anumit grup de persoane, deoarece se remarcă faptul că umorul este specific unui anumit grup de indivizi care împărtășesc valori comune și care beneficiază de un nivel asemănător din punct de vedere social și cultural. Tocmai din acest motiv se poate face aserțiunea conform căreia umorul românesc există, deoarece acesta are în componența sa, caracteristici și trăsături care sunt proprii societății românești, prin prisma culturii și istoriei acesteia. Poate una dintre cele mai pregnante trăsături ale umorului românesc este reprezentată de înțelepciunea populară care își face simțită prezența în cadrul acestuia. Asemeni unui bătrân hâtru, cu inocența lui Păcală, umorul românesc nu vine să judece și să condamne, spulberându-și țintele, ci mai degrabă apare pentru a trage un semnal de alarmă prostiei, a corija neatenția și a atenua trufia, pentru ca după ce momentul s-a consumat, obiectul sau subiectul umorului să se poate reintegra în societate, iar nu să fie exclus din aceasta, cum se întâmplă în cazul altor culturi.

În diverse încercări de definire ale comicului de-a lungul timpului, analiza acestuia a fost supusă unor perspective diverse, precum cea morală, socială, conflictuală, estetică, senzorială sau cea afectivă, pentru a menționa doar câteva. În ceea ce privește definirea unei grile care să permită o delimitare clară a tipurilor generale de comic, predominantă este împărțirea în comic de situație, comic de caractere și comic de limbaj. Este interesant de observat evoluția în paralel a comicului de caractere cu cel de situație, precum și raportul proporțiilor dintre acestea și cel de limbaj.

Sub aspectul formelor și al funcțiilor comicului s-a avut în vedere analizarea acestora prin raportarea la efectul lor direct, anume râsul. Variata simbolică atribuită râsului de către om permite conturarea unor direcții în care funcțiile comicului își arată utilitatea, ca de exemplu direcția didactică-pedagogică cu funcțiile educative ale acesteia, direcția critică care cuprinde funcțiile constructiv-ameliorative și militant-distructive sau direcția estetică prin prisma funcției de desfătare

artistică. Pe lângă cele menționate mai sus, comicul mai poate avea o funcție terapeutică, atunci când ajută la eliberarea tensiunilor acumulate, prin râs, nivelând astfel asperitățile sociale survenite în cadrul unui grup, contribuie la dezvoltarea funcției cognitive de asociație, iar anumite cazuri și contexte mai poate îndeplini funcția de adjuvant al sacralității, atunci când survine râsul care are caracter sacru, în cadrul unui ritual de o deosebită importanță spirituală.

S-a efectuat identificarea delimitărilor teoretice între ironie, satiră și farsă precum și a distincțiilor dintre umor și categoriile menționate anterior. În vreme ce ironia și categoriile asociate acesteia precum persiflarea, cinismul ori sarcasmul se pot înscrie atât într-o categorie estetică precum și într-una morală, satira nu se poate delimita de sfera esteticii și de virulența atacului său, care chiar dacă poate avea tendințe moralizatoare, se deosebește de ironie, care se folosește de o minciună care se dezintegrează pentru a evidenția un adevăr obiectiv care are rostul de a readuce armonia socială și nu de a se constitui într-un atac la persoană.

Observarea diferențelor dintre categoriile analizate anterior și parodia, pastișa, burlescul și grotescul precum și a elementelor componente similare. Se remarcă diferențe în raportarea la obiectul sau subiectul parodiei în raport cu satira deoarece parodia nu își poate distruge obiectul sau subiectul parodiat, în vreme ce satira se folosește tocmai de acest procedeu pentru a se defini. Deși modurile de realizare a parodiei diferă în funcție de epoca istorică analizată, se poate observa o tendință a parodiei de a menține o poziție rațional superioară față de obiectul sau subiectul parodiat în vreme ce satira tinde să apeleze mai mult la afect pentru a își atinge obiectivul. O diferență importantă observată între parodie și pastișă este faptul că pastișa urmărește alt obiectiv decât parodia, anume acela de a exprima o anumită admirație față de creatorul inițial, admirație care nu se regăsește în cazul parodiei.

În ceea ce privește elementele distinctive dintre burlesc și grotesc se poate observa că burlescul apelează în principal la incongruențe logice augmentate până în punctul fantasticului, pe câtă vreme grotescul se folosește în general de tensionări obținute forțat, prin dizarmonii ori alte anomalii, eliberate printr-un șoc de o natură apropiată absurdului, astfel este mai facil de operat distincția între cele două.

În privința percepției poporului român asupra comicului precum și a epocilor comediei românești, cea mai timpurie concluzie identificată a fost aceea conform căreia, românii au o predilecție pentru așa-numitul „haz de necaz”. Importanța menținerii unei atitudini neîncrâncenate în fața oricărui eveniment al vieții, indiferent cât de serios sau de sumbru ar fi acesta, este un element observat încă din Antichitate la vechii daci și care continuă să se manifeste de-a lungul istoriei

noastre, prin diferite jocuri sau obiceiuri populare și până în ziua de astăzi, uneori camuflat sub forma cuvântului de argou „mișto”.

În cazul epocilor comediei românești, se poate opera o împărțire din punctul de vedere al creației dramaturgice, anume delimitarea unei faze inițiale de imitație față de următoarea fază și anume aceea a creației originale. În pofida eforturilor valoroase ale lui Iordache Golescu, Costache Facca, Costache Caragiale, Matei Millo, Mihail Kogălniceanu sau Costache Negruzzi, trecerea la dramaturgia originală profesionistă se va face odată cu creațiile lui Vasile Alecsandri.

Cel care va marca o schimbare de direcție suficient de puternică și de clară pentru a se desprinde de opera lui Vasile Alecsandri va fi Ion Luca Caragiale, care va accelera dinamica acțiunii comice și dramatice. După impactul inițial produs de lansarea creației dramaturgice originale românești, de către Vasile Alecsandri și Ion Luca Caragiale, în siajul acestora, fiecare nouă generație de dramaturgi își va aduce un aport valoros la desăvârșirea dramaturgiei românești. Bogdan Petriceicu Hașdeu, Alexandru Kirițescu, Victor Ion Popa, Tudor Mușatescu urmați îndeaproape de Mihail Sebastian vor continua să îmbogățească și să rafineze galeria tipologiilor comice românești, iar Aurel Baranga, Ion Băieșu și Teodor Mazilu vor marca trecerea la existența sub un regim totalitar.

Comicul, umorul și comedia românească prezintă un aspect interesant în perioada comunistă și anume dezvoltarea unui plan secund în care acesta se realizează, prin intermediul unui mesaj încifrat care este transmis de către un emițător pentru un receptor care are abilitatea de a descifra mesajul respectiv. Practic presiunea exercitată de către cenzura comunistă a contribuit la cristalizarea unui limbaj codat între emițător și receptor, iar întregul arsenal de efecte comice a fost mutat în acest plan secund, ascuns cenzurii prin tot felul de subterfugii, fiecare mai imaginativ decât precedentul său. Odată cu evenimentele din decembrie 1989, care au condus la prăbușirea regimului comunist în România, acest plan secund al comicului a dispărut în mod treptat, iar simbolurile culturale și sociale au suferit modificări care nu au mai permis identificarea facilă a elementelor comune care să coaguleze grupul respectiv pentru a putea obține aceleași efecte comice la aceiași stimuli ca înainte.

În ciuda tuturor efectelor regimului totalitar asupra comediei, umorului și comicului românesc, anumite calități și trăsături ale acestora s-au păstrat intacte, în vreme ce altele s-au modificat ori chiar au dispărut.

Pentru a putea încerca a identifica anumite calități native și dobândite ale poporului român s-a avut în vedere o perspectivă istorică, psihologică și socială. Din consultarea studiilor relevante

din domeniile respective s-au observat anumite trăsături, care chiar dacă nu se pot aplica poporului român în totalitatea sa, devin recurente pentru o porțiune suficient de mare a populației, de-a lungul mai multor perioade istorice. Caracteristici precum curajul, adaptabilitatea, lenea sau spiritul colectiv se pot observa și la personajele comice celebre ale dramaturgiei românești. Astfel caracteristicile poporului se transferă în mod inerent asupra caracteristicilor personajelor acestuia. Indiferent dacă avem de-a face cu trăsături considerate ca fiind pozitive sau percepute ca fiind negative, acestea reflectă anumite realități ale societății noastre și a felului nostru de a interacționa unii cu ceilalți.

Analizarea mecanismelor comice cunoscute, care se bucură de o largă răspândire precum diavolul cu arc, păpușa cu sfori, efectul „bulgărelui de zăpadă”, inversiunea, repetiția, quiproquo-ul și calamburul. Se remarcă opoziția dintre două elemente în cadrul mecanismelor comice analizate, anume elementul viu care manifestă tendințe dominante în raport cu mecanismul jocului comic și elementul mecanic care opune rezistență tendințelor dominante manifestate asupra sa. Conceptul se poate extinde și asupra etapelor necesare producerii comicului, în care prima etapă, respectiv cea de pregătire, se poate identifica cu elementul viu, deoarece în această etapă se proiectează așteptările subiective ale receptorului în raport cu evenimentul care urmează să se petreacă, iar cea de-a doua fază, cu elementul mecanic, care răstoarnă așteptările proiectate în prima fază prin prezentarea unor elemente fixe ale realității obiective prezentate, astfel opunând rezistență tendințelor elementului viu.

În afara mecanismelor comice menționate anterior, se analizează și cuvântul de spirit prin compararea acestuia cu variantele sale de o mai largă circulație din cultura engleză și din cultura germană, respectiv *wit*-ul și *witz*-ul. Sunt descrise diferite tehnici de realizare și construcție a cuvântului de spirit și sunt oferite câteva exemple din dramaturgia universală sau națională în susținerea celor prezentate. Se efectuează stabilirea unor elemente similare și ale unor mecanisme paralele de funcționare a cuvântului de spirit și a comicului, precum și a tendințelor manifestate de către acestea.

În urma parcurgerii etapelor descrise anterior, se remarcă importanța relației dintre comic și actualitate și se procedează la explorarea și clarificarea relației respective și ale raporturilor realizate în cadrul acesteia. Importanța receptorului mesajului comic devine din ce în ce mai accentuată, deoarece receptorul îndeplinește mai multe funcții, în mod simultan, pentru emițătorul mesajului comic. Pe de o parte receptorul îndeplinește funcția de actualizare a mesajului comic transmis de către emițător, prin filtrarea informației primite prin propriul său spectru, determinând astfel

relevanța mesajului pentru definirea actualității, iar pe de altă parte îndeplinește funcția de descifrare a mesajului comic, în măsura în care acesta identifică suficiente elemente recunosciibile, prezentate într-o manieră surprinzătoare, în funcție de bagajul său cognitiv, cultural și social.

În continuarea demersului de identificare a unui specific național în arealul comicului, umorului și comedie, am comparat diferite tipuri de *gag*-uri între ele, precum și cu o posibilă variație autohtonă, cunoscută în limbajul curent al profesioniștilor din sfera teatrală sub denumirea de „cioacă”.

Prima diferență observată în urma efectuării comparației a fost aceea conform căreia, dacă principiile de realizare ale unui anumit *gag* au anumite caracteristici universale care fac posibilă aplicarea acestora pe oricare eveniment care este pus într-un context uman, elementele constitutive care se regăsesc într-o „cioacă” sunt tocmai cele care îi neagă abilitatea de a dezvolta caracteristici universale, deoarece aceasta este strâns legată de un anumit context, cunoscut unui număr redus de participanți.

Pentru o mai bună înțelegere a celor exprimate mai sus precum și a celorlalte elemente observate s-a apelat la ilustrarea celor menționate cu ajutorul unor exemple relevante de *gag* și „cioacă” din cadrul dramaturgiei comice românești și a cinematografului românești. În același timp s-a realizat compararea mai multor *gaguri* din cadrul diferitelor montări și producții ale unei anumite opere scrise precum și ale altor opere în care fie apar aceeași interpreți, fie alții. Se remarcă existența a două tipuri diferite de *gag*, anume *gagul palindrom* și *gagul oglindă*, a căror funcționare și mecanisme sunt descrise prin intermediul unor exemple reprezentative.

În privința arhetipurilor și a tipologiilor, pentru a putea urmări tipologia comică în particular, s-a procedat la identificarea, analizarea și definirea arhetipurilor și tipologiilor relevante. Analiza relațiilor și raporturilor dintre arhetip și tipologie a contribuit la înțelegerea contribuției colective instinctuale asupra arhetipului precum și a importanței componentelor socio-culturale ale fiecărui individ în înțelegerea informației prezente în arhetip, elemente care contribuie semnificativ la crearea unei anumite tipologii. Odată stabilite delimitările teoretice dintre noțiunile enumerate anterior, am urmărit determinarea legăturilor, raporturilor și relațiilor dintre tipologie și actor, precum și evoluția asocierilor operate de către public asupra unui anumit actor și a unei anumite tipologii.

Pe măsură ce tipologia se prezintă a fi cea asociere de trăsături care poate fi în mod simultan pregnantă, consistentă și semnificativă, se impune analizarea raportului dintre respectiva asociere de trăsături și percepția socială a unui anumit grup asupra trăsăturilor cuprinse în asocierea

atribuită unei anumite tipologii. Se remarcă o particularitate în cazul tipologiei comice, anume aceea că spre deosebire de tipologiile clasice unde trăsăturile asociate se pot afla într-o relație de complementaritate, tipologiile comice au nevoie ca trăsăturile acestora să se afle într-un raport de incongruență comică sau de contrast comic, unele față de altele.

În același timp, tipologia comică mai prezintă o caracteristică care contribuie la definirea funcțiilor sale, ca de exemplu funcția psihoterapeutică pe care o moștenește, prin intermediul mitului, de la arhetip și care răspund unor necesități umane profunde.

Prin observarea legăturilor dintre tipologie, arhetip și a felului în care acestea sunt întrebuințate de către societate precum și a funcțiilor pe care elementele enumerate anterior le îndeplinesc în cadrul societății, s-au putut determina relațiile existente sau potențiale între tipologie, actor și operă. Pentru o înțelegere cât mai clară s-au analizat numeroase producții teatrale filmate, producții de televiziune și de cinema, realizate de-a lungul a aproximativ o sută de ani.

Prin intermediul analizei efectuate s-a putut observa evoluția unei anumite tipologii comice în interpretările a generații diferite de creatori, precum și schimbările în gustul sau preferințele românilor pentru un anumit gen de umor sau altul. Totodată prin compararea elementelor observate în producțiile artistice autohtone și cele ale altor națiuni, s-au putut determina diferențe și asemănări. Un exemplu elocvent în susținerea celor afirmate mai sus este oferit de către varianta românească a tipologiei impostorului.

În cazul variantei românești a tipologiei impostorului, una dintre primele diferențe observate este aceea legată de mizele pe care și le propune un personaj care se circumscrie tipologiei comice românești a impostorului. Acesta urmărește îndeosebi mize mici sau în cel mai bun caz mediocre, care nu îi îmbunătățesc în mod fundamental condiția și statutul său, ci doar îl ameliorează sau îl prezintă într-o perspectivă care să îl facă mai dezirabil decât alternativa.

În același timp s-a avut în vedere și analizarea raporturilor și relațiilor care se realizează între conștientul personal și inconștientul colectiv și cum operează acestea în raport cu arhetipul, tipologia și exponentul tipologiei respective, actorul. Prin analizarea elementelor descrise anterior s-a putut determina existența unei legături între o societate și tipurile de tipologii comice pe care le preferă, explicabilă prin nevoile psihoterapeutice ale indivizilor care alcătuiesc respectiva societate, precum și capacitatea anumitor creații artistice de a prefigura anumite transformări operate la nivelul întregii societăți.

Se remarcă existența unei anumite predilecții a poporului român către jocuri de cuvinte, calambururi, exprimări cu dublu sens sau insinuări, preferință care este augmentată foarte mult în

timpul regimului comunist din România. Funcționalitatea comediei și a tipologiilor comice precum și importanța acestora în reglarea asperităților sociale sau a eliberării tensiunilor acumulate în cadrul unei comunități sunt mult mai lesne observabile sub un regim asupritor.

Se poate observa manifestarea unei alte particularități românești în ceea ce privește procedeul comic al repetiției, iar în cazul alcătuirii repetiției pe baza unei structuri impare, ultima repetare prezintă un efect de sublimare a fazelor anterioare, spre deosebire de alte culturi în cadrul cărora ultima repetare prezintă în general un efect de expansiune, de dinamitare a fazelor anterioare.

Pentru analizarea tipologiilor comice care au o semnificație aparte din punct de vedere al poporului român, s-a avut în vedere respectarea mai multor principii dintre care amintim importanța funcției de integrare îndeplinită de comedie la nivelul unei societăți, corespondența dintre tipologiile comice și nevoile psihice inconștiente ale unui grup, accesarea arhetipului printr-un filtru cultural propriu care permite formarea unei anumite tipologii pentru un anumit popor, precum și relația dintre actor, tipologia reprezentată și a imaginii percepute de către public din suprapunerea tipologiei cu actorul, respectiv contopirea celor două elemente distincte pentru a forma un tot unitar în înțelegerea celui care urmărește desfășurarea unei anumite acțiuni dramatice.

Pe măsură ce toate elementele și categoriile descrise mai sus au beneficiat de o mai bună conturare a datelor lor precum și de o mai clară definire a trăsăturilor acestora, a fost posibilă identificarea anumitor personalități, stiluri și metode care fie au avut impact semnificativ asupra Școlii românești de comedie, fie influențele acestora continuă să se manifeste și în prezent.

Asocierea dintre o anumită tipologie literară, actorul sau actorii care au interpretat-o precum și stilul personal de joc al acestora și metodele comice întrebuițate de către creatori în construcția operei spectaculare, indiferent dacă aceasta era destinată scenei sau ecranului, s-a dovedit utilă atât în înțelegerea legăturilor dintre nevoile societății și împlinirea acestora prin apelarea la supapa comică, cât și în clarificarea raporturilor preferențiale între o anumită operă sau creație artistică și publicul care beneficiază de respectiva operă sau creație.

Pentru o ilustrare mai clară a celor expuse mai sus s-a apelat la întrebuițarea unui exemplu în cadrul căruia o anumită tipologie comică românească, cum ar fi aceea a impostorului de tip mafiot de pildă, a fost urmărită în diferitele iterații ale acesteia, de-a lungul mai multor decenii, în interpretarea mai multor actori, iar în acest fel a fost posibilă observarea diferențelor dintre iterațiile sale precum și manifestarea acestora de-a lungul timpului. În anumite cazuri, schimbările aduse de către un actor asupra unui anumit personaj, au fost încorporate fie direct, fie în urma unor modificări

în cadrul tipologiei, în alte cazuri acestea au fost respinse în mod organic de către respectiva tipologie.

Procesul descris mai sus a fost reluat pentru mai multe tipologii, precum tipologia „subestimatului” sau cea a „femeii de forță”. S-au constatat anumite particularități specifice societății noastre, prezente în cadrul mai multor tipologii comice, iar dintre acestea amintim prezența unui fond popular, cu elemente folclorice adaptate, tendințe ale tipologiilor analizate de a își propune mize mici, aspect care se află în directă corelare cu felul în care se realizează funcția integratoare a comediei în cultura română, deoarece prin stabilirea respectivelor mize mici, în momentul în care eșuează, tipologiile comice respective nu sunt expulzate din societate, cum este cazul în cadrul altor culturi, ci sunt reintegrate în grup după expunerea care constituie și corijarea greșelii.

Prin compararea diferiților actori care au redat o anumită tipologie, a fost posibilă și observarea schimbărilor sociale care au putut determina atât modificările operate în cadrul respectivei tipologiei cât și cele produse în cadrul desfășurării acțiunii dramatice, precum și evoluția tehnicii și a stilului de joc.

Un aspect important de menționat este acela că, deși se poate urmări maniera prin care ideologia comunistă se insinuează în creația comică românească, în același timp se poate observa și cum de-a lungul timpului, această ideologie este respinsă treptat, mai întâi prin modificări mici care ajung prin acumulare să aibă forța, în cele din urmă, de a se abate de la linia ideologică trasată de partidul comunist.

Evoluția viziunii comice românești este realizată prin analizarea unor creații realizate de-a lungul a aproximativ o sută de ani, în anumite cazuri acordându-se o atenție deosebită unei anumite opere care a beneficiat de mai multe producții cu diverse distribuții, iar în alte cazuri anumitor actori care au interpretat aceeași tipologie, în diferite producții, de-a lungul carierei lor.

Pentru o mai bună înțelegere a viziunii comice românești s-a analizat trecerea de la comedia de factură aristotelică la comedia modernă, precum și observarea principalelor momente care au în componența lor evenimentele ce au determinat schimbările și transformările comediei de-a lungul veacurilor. S-a încercat identificarea legăturilor și raporturilor dintre comedie și contemporaneitate, iar dintr-o perspectivă socială se remarcă necesitatea unui fond comun în cadrul unui grup, pentru a putea beneficia de un efect comic. Cu cât elementele recognoscibile sunt mai numeroase pentru grupul respectiv, cu atât preferința grupului pentru un anumit tip de umor sau comic devine mai evidentă.

În același timp se remarcă influența avansurilor tehnologice ale ultimilor ani în raport cu elementele care ajung să formeze un fond comun pentru un anumit grup, în contextul informațional curent, în care apariția rețelelor de socializare precum și dezvoltarea și înmulțirea mijloacelor tehnologice prin care acestea se pot accesa, este într-un stadiu mai avansat decât a fost vreodată de-a lungul istoriei omenirii.

Astfel, apartenența la un anumit grup nu mai este condiționată în mod exclusiv de naționalitate sau de factori de natură geografică, ci mai degrabă de împărtășirea anumitor valori și principii care pot transcende granițe printr-o simplă accesare a unei rețele sociale, oriunde te-ai afla pe globul pământesc și câtă vreme ai o conexiune stabilă la internet.

Odată cu intensificarea vitezei de transmitere și circulație a informațiilor, procesul de selecție operat de către cel expus fluxului informațional a fost nevoit să se scurteze pentru a putea face față noii cantități informaționale cotidiene. Dacă în alte epoci istorice, anumite concepte străine unei culturi, beneficiau de un timp mai îndelungat până a fi preluate de către cultura respectivă, manifestându-se mai întâi sub formă de influențe, în perioada istorică pe care o traversăm în prezent, fluxul informațional este atât de mare și se produce atât de rapid încât anumite concepte sunt preluate direct, fără a fi supuse unei analize atente care necesită un timp îndelungat. Indiferent de doza de superficialitate inerentă unui proces desfășurat rapid și fără o selecție calitativă sau meritorie, câtă vreme un concept străin, în faza inițială, de o anumită cultură, va reuși să găsească elemente rezonante în cultura respectivă, aceasta îl va prelua sau îngloba în cadrul său, fără a face neapărat o distincție calitativă.

Pentru o mai bună ilustrare a celor exprimate mai sus, s-a folosit pentru exemplificare, compararea temelor abordate în ultimele decenii de către comedieni de renume mondial, a căror carieră este suficient de îndelungată pentru a putea opera comparații relevante. Astfel s-a constatat o mutare a accentului de pe situația comică în sine, pe ceea ce se întâmplă cu persoana care traversează o asemenea situație, din punct de vedere emoțional și social.

Următoarea etapă în explorarea și cercetarea Școlii românești de comedie, a constat în interviuarea unor personalități marcante ale teatrului și culturii române, relevante pentru tema de cercetare abordată din mai multe puncte de vedere, dintre care amintim întinderea parcursului profesional, gradul de reprezentativitate obținut atât în cadrul breslei, cât și al publicului general, precum și rezultate deosebite obținute în domeniul comediei și al umorului. Odată ce interviurile au fost realizate, s-a trecut la analizarea răspunsurilor obținute și la interpretarea acestei analize.

Importanța informațiilor acumulate în urma efectuării interviurilor menționate anterior a fost deosebită, deoarece a permis utilizarea unor perspective practice asupra unor probleme și concepte ori mecanisme teoretice ceea ce a facilitat pe de o parte obținerea unor rezultate neașteptate, iar pe de altă parte confirmarea aplicabilității anumitor teorii.

În același timp, prin natura practică a sferei actoriei, care se constituie într-o parte integrantă în cadrul domeniului studiat și cercetat, informațiile reunite obținute în urma efectuării interviurilor, au caracterul unei școli, prin faptul că descriu un întreg sistem de aplicabilitate practică a unor cunoștințe teoretice, precum și mijloacele, tehnicile și construcțiile necesare prin care se poate opera aplicarea respectivelor cunoștințe.

În cadrul interviurilor s-au folosit atât întrebări stabilite dinainte, care s-au menținut în cadrul tuturor interviurilor, precum și întrebări care au fost adaptate ori s-au ivit pe parcursul interviurii pentru a putea beneficia pe deplin de experiența celor chestionați. Procesul de selecție al întrebărilor folosite este explicat în cadrul lucrării de cercetare, precum și analiza răspunsurilor obținute la întrebările respective. În urma efectuării analizei răspunsurilor obținute, s-au putut observa diferite tendințe în ceea ce privește atât Școala românească de comedie, cât și a felului și manierei societății românești de a se raporta la comic, comedie și umor, în funcție de diverși stimuli și factori, fie că aceștia sunt de natură internă sau de natură externă.

Tot în analiza interviurilor sunt notate și preferințele românești observate cu privire la tema lucrării de cercetare, precum și evoluția și schimbările acestor preferințe de-a lungul perioadei analizate. Un alt set important de informații obținut de pe urma interviurilor și a interpretării analizei acestora, a fost constituit de diferite sfaturi și metode practice de a depăși vreun impas sau mai multe dificultăți cu care un student-actor sau un practician aflat la începutul parcursului său artistic se poate întâlni, în descifrarea tainelor comicului și ale comediei.

Acest set de informații a fost structurat și organizat în vederea identificării unui potențial antrenament pentru acela care vrea să stăpânească atât comedia, cât și să-și perfecționeze propriile mijloace și abilități comice. Astfel din corelarea diferitelor puncte de vedere ale personalităților interviuate cu informațiile teoretice necesare, s-a obținut o etapizare a unor faze de lucru, care s-ar putea constitui într-un antrenament util pentru studentul-actor care dorește să intre în contact cu comedia sau pentru tânărul profesionist care dorește să-și rafineze tehnica și stilul comic.

După descrierea factorilor externi și interni care pot contribui la buna desfășurare a antrenamentului menționat anterior, precum și a altor elemente, s-a procedat la explorarea beneficiilor ocazionate de folosirea umorului sau a unor elemente umoristice ori comice în

pedagogie, precum și la descrierea unei metode practice de predare a comediei. S-a remarcat importanța modelului în timpul parcurgerii procesului de învățământ, precum și a legăturii dintre maestru și discipol și s-au identificat diferitele faze de evoluție a acestor relații.

După o interpretare riguroasă a tuturor informațiilor obținute în urma interviurilor, precum și a elementelor teoretice identificate de-a lungul efectuării procesului de cercetare, s-a procedat la operarea concluziilor care se impuneau în urma cercetării.

Astfel s-a putut constata că în pofida unui context social, istoric, economic și politic, zbuciumat, anumite caracteristici ale națiunii române se păstrează intacte de-a lungul desfășurării istoriei, în vreme ce altele fie suferă modificări sau transformări, fie se pierd, lăsând în urma lor doar câteva rămășițe drept mărturie a existenței acestora.

Dintre acestea o mențiune specială trebuie făcută referitor la spiritul independent al românului și la diferitele forme sub care acest spirit s-a manifestat, de-a lungul timpului, uneori mai fățis, alteori mai discret, dar întotdeauna prezent. S-au mai observat influențe din zona creațiilor populare care au marcat apariția creației culte și care continuă să o influențeze, precum și asocierile operate între actor, situație, operă și tipologie de către public, de-a lungul a diferite epoci ale istoriei. Se remarcă felul în care se petrece atât schimbul informațional între generații, precum și maniera de operare a selecției calitative a informațiilor transmise, astfel realizându-se cu ciclicitate îmbogățirea cunoașterii existente. Pentru o înțelegere mai exactă a celor descrise mai sus, procesele respective sunt ilustrate prin exemple relevante, cum ar fi marile întâlniri dintre creatori de renume sau compararea unei anumite tipologii cu un arbore genealogic.

Se remarcă necesitatea unei abordări complexe în ceea ce privește tema de cercetare, deoarece întocmai ca și pentru aceia care au construit nu doar edificiul teatrului sau chiar al culturii române, este nevoie atât de o cunoaștere teoretică temeinică, cât și de o cunoaștere practică riguroasă, precum și de munca exhaustivă care este făcută posibilă doar de o mare pasiune și iubire de frumos, iar toate aceste elemente trebuie să se regăsească precis în proporția potrivită, pentru a crea o operă în acord cu demna tradiție a Școlii românești de comedie și pentru a arăta respectul cuvenit față de toate jertfele înaintașilor noștri, care ne-au oferit un viitor, așa cum sperăm și noi să putem făuri pentru cei care vor deveni urmașii noștri.

Cuprins

1. Închinăciune sau scurtă istorie a școlii românești de comedie	p.1
2. Teorie și metodologie în comedia și comicul românesc	p.31
2.1. Metodologie	p.31
2.2. Aspecte și caracteristici ale comicului artistic	p.32
2.2.1 Comic și comedie: râs, rizibil și ridicol	p.33
2.2.2. Râsul – fenomen fizic, psihoneurologic și socio-cultural	p.38
2.2.3. Feluri și funcții ale râsului	p.52
2.2.4. Umorul, umoristicul și cuvântul de spirit	p.55
2.2.5. Umorul românesc	p.64
2.2.6. Încercări de definire ale comicului	p.68
2.2.7. Manifestări ale comicului	p.72
2.2.8. Forme și funcții ale comicului	p.74
2.2.9. Ironia, satira și farsa	p.78
2.2.10. Parodia, pastișa, burlescul și grotescul	p.80
3. Comicul la români și epocile comediei românești	p.84
3.1. Calități native și dobândite ale poporului roman	p.91
3.2. Mecanisme și tipologii comice	p.96
3.2.1. Mecanisme comice	p.97
3.2.2. Gagul și cioaca	p.103
3.2.3. Arhetipuri și tipologii	p.107
3.2.4. Tipologia, actorul și opera	p.111
3.3 Tipologii comice: stiluri și metode	p.120
3.3.1. Alazon/Tipologia impostorului (și variantele de golan, găinar etc.)	p.120
3.3.2. Eiron/Tipologia subestimatului	p.126
3.3.3. Agroikos/maturul ursuz și femeia de forță	p.131
3.4. Evoluția viziunii comice românești	p.139

4. Școala de comedie și rolul comic	p.146
4.1. Evoluția comediei: de la comedia de factură aristotelică la comedia modern	p.146
4.2. Comedia în contemporaneitate	p.148
4.3. Studiu de caz: analiză interviuri	p.153
5. Aspecte pedagogice în comedie	p.173
5.1. Umorel în pedagogie	p.173
5.2. Predarea comediei	p.174
6. Concluzii	p.186
7. Bibliografie	p.211
8. Anexe	p.217

Bibliografie:

1. Alterescu, Simion – *Istoria Teatrului în România vol. II*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971
2. Alterescu, Simion – *Istoria teatrului în România vol. III*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973
3. Arieșan, Claudiu Teodor – *Geneza comicalului în cultura română*, Ed. Excelsior Art, Timișoara, 2010
4. Aristotel – *Poetica*, Ed. Științifică, București, 1957
5. Aristotel – *Etica nicomahică*, Editura Iri, București, 1998
6. Attardo, Salvatore – *The Routledge handbook of Language and Humour*, Ed. Routledge Taylor&Francis, New York and London, 2017
7. Bain, Alexander M.A. – *The emotions and the Will*, Ed. Longmans, Green, and Co., London, 1865
8. Bergson, Henri – *Teoria râsului*, Ed. Institutul European, Iași, 1992
9. Berlogea, Ileana – *Teatrul românesc, teatrul universal: confluențe*, Editura Junimea, Iași, 1983
10. Brădăuțeanu, Virgil – *Comedia în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1970
11. Brădăuțeanu, Virgil – *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979
12. Burada, Teodor T. – *Istoria Teatrului în Moldova*, Ed. Minerva, București, 1975
13. Caragiale, I.L. – *Teatru*, Editura Albatros, București, 1985
14. Chelcea, Septimiu – *Metodologia cercetării sociologice. Metode cantitative și calitative*, Editura Economică, București, 2004
15. Cojar, Ion – *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 1997
16. Congreve, William – *Letters and Documents*, Macmillan & Co LTD, London, 1964
17. Cousins, Norman – *Anatomy of an Illness as Perceived by the Patient. Reflections on Healing and Regeneration*, W. W. Norton & Company, New York – London, 2005
18. Croce, Benedetto – *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, Ed. Univers, București, 1971
19. Darie, Bogdana – *Curs de arta actorului – Improvizarea*, Ed. UNATC Press , București, 2015

20. Darie, Bogdana – *Tamara Buciuceanu O viață închinată scenei*, Editura Litera, București, 2013
21. Darwin, Charles - *The expression of the emotions in man and animals*, London, John Murray, Albemarle Street, 1872
22. Defays, Jean-Marc – *Comicul*, Ed. Institutul European, Iași, 2000
23. Descartes, René – *Pasiunile sufletului*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984
24. Drăghicescu, Dumitru – *Din psihologia poporului român*, Ed. Vicovia, București, 2013
25. Durand, Gilbert – *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998
26. Freud, Sigmund – *Opere VIII. Comicul și umorul*, Editura Trei, București, 2002
27. Frye, Northrop – *Anatomia criticii*, Ed. Univers, București, 1972
28. Golescu, Dinicu – *Însemnare a călătoriei mele în anii 1824, 1825 și 1826*, Institutul de Arte Grafice și Editura „Minerva”, București, 1915
29. Greig, J.Y.T. M.A. – *The Psychology of Laughter and Comedy*, Ed. George Allen & Unwin LTD, London, 2016
30. Hasek, Jaroslav – *Abecedarul umorului*, Editura Pentru Literatura Universală, 1963
31. Herodot – *Istorie*, Ed. Teora, București, 1998
32. Huizinga, Johan – *Homo Ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Editura Humanitas, București, 2018
33. Jung, C.G. – *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Editura Trei, București, 2003
34. Kant, Immanuel – *Antropologia din perspectiva pragmatică*, Editura Antaios, Oradea, 2001
35. Kogălniceanu, Mihail – *Scrisori 1834-1849*, Editura Minerva – Institut de Arte Grafice și Editură, București, 1913
36. Koestler, Arthur – *The act of creation*, Ed. Hutchinson & Co Ltd., London, 1964
37. Locusteanu, Petre – *Umorul românesc*, Ed. Din Publicațiile Casei Școalelor, București, 1915
38. McGhee, Paul Edward – *Cognitive Development and Children's Comprehension of Humor*, Ohio State University, 1968
39. Meredith, George – *An essay on comedy and the uses of comic spirit*, Ed. Charles Scribner's Sons, New York, 1918
40. Meyer, Michael – *Comicul și tragicul – perspectivă asupra teatrului și istoriei sale*, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2006
41. Molière – *Opere. Vol. II*, Ed. De stat pentru literatură și artă, București, 1955

42. Molière – *Opere, vol. IV*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958
43. Morris, Corbyn – *An Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule*, The Project Gutenberg Ebook, 2005
44. Moutsopolos, Evangelos – *Categoriile Estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, Ed. Univers, București, 1976
45. Munteanu, Romul – *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970
46. Nietzsche, Friedrich – *Nașterea tragediei*, Editura Cartex 2000, București, 2018
47. Nistor, Ana-Maria – *Urzeala teatrului*, Editura Artes, Iași, 2017
48. Nistor, Ana-Maria – *Piața teatrului*, Editura Academiei Române, București, 2014
49. Oprescu, George – *Istoria teatrului în România vol. I*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1965
50. Parkinson, Maude Rea – *Douăzeci de ani în România (1889-1911)*, Ed. Humanitas, București, 2014
51. Piaget, Jean; Inhelder, Barbel – *Psihologia copilului*, Ed. Cartier, Chișinău, 2011
52. Plutarh – *Vieți paralele*, Ed. Științifică, București, 1960
53. Popa, Marian – *Comicologia*, Ed. Semne, București, 2010
54. Panaitescu, Val. – *Humorul (sinteză istorico-teoretică)*, volumul I, ed.Polirom, 2003
55. Rădulescu – Motru, Constantin – *Psihologia poporului român*, Editura Paideia, București, 1998
56. Schopenhauer, Arthur – *Lumea ca voință și reprezentare vol.I*, Ed. Moldova, Iași, 1995
57. Shakespeare, William – *Opere, volumul VII*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959
58. Spinoza, Baruch – *Complete works*, Ed. Hackett Publishing Company, Inc., Cambridge, 2002
59. Spolin, Viola – *Improvizație pentru teatru. Manual de tehnici pedagogice și regizorale*, UNATC Press, București, 2008
60. Stanislavski, Konstantin Sergeevici – *Munca actorului cu sine însuși vol.I*, Ed. Nemira, București, 2013
61. Sully, James – *An essay on laughter. Its forms, its causes, its development and its value*, The Project Gutenberg Ebook, 2019
62. Tonitza-Iordache, Michaela; Banu, George – *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004
63. Vianu, Tudor – *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968

64. Wright, John – *De ce râdem la teatru? O explorare practică a comediei fizice*, Ed. Nemira, București, 2016
65. „Primii noștri dramaturgi”, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956
66. „Biblia sau Sfânta Scriptură” – Pildele lui Solomon, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1975

Dicționare:

67. Coteanu, Ion; Seche, Luiza; Seche, Mircea – *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1996
68. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain – *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1995
69. Cubleşan, Constantin; Chiciudean, Gabriela; Cubleşan, Victor; Galață, Iuliana; Ghemeș, Ileana; Groza, Claudiu; Orian, Georgeta; Popa, Mircea – *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale*, Editura ALL Educational, București, 2012
70. Marino, Adrian – *Dicționar de idei literare*, Ed. Eminescu, București, 1973
71. Negrea, Gelu – *Dicționar subiectiv al personajelor lui I.L. Caragiale*, Editura Cartea Românească, București, 2009
72. Popescu-Neveanu, Paul – *Dicționar de psihologie*, Ed. Albatros, București, 1978
73. Pavis, Patrice – *Dicționar de teatru*, Ed. Fides, Iași, 2012

Articole:

74. Arvinte, Vasile – *O rămășiță din Teoria Umorilor: expr. a ști moarea cuiva*, publicat în „Limba română”, an XV, nr.3, 1966, p.223-228
75. Eco, Umberto – *Semiotics of theatrical performance*, The Drama Review: TDR, vol. 21, nr. 1, ed. Cambridge University Press, martie 1977, p. 107-117
76. Fischer, Julia; Noser, Rahel; Hammerschmidt, Kurt - *Bioacoustic Field Research: A Primer to Acoustic Analyses and Playback Experiments With Primates*, American Journal of Primatology, Volume 75, Issue 7, p. 643–663 (2013)
77. Gardner, Howard – *Metaphors and Modalities: How Children Project Polar Adjectives onto Diverse Domains*, Society for Research in Child Development meeting, Philadelphia, March 29, 1973

78. Giles, Howard; Oxford, Geoffrey – *Towards a Multidimensional Theory of Laughter Causation and Its Social Implication*, Bulletin of the British Psychological Society, nr.23/1970, pp. – 97-105
79. Havel, Vaclav – *The anatomy of the Gag*, Modern Drama, Volume 23, Number 1, Spring 1980, pp. 13-24
80. Hugo, Victor – prefață *Cromwell*, The Harvard Classics, 1909-14, 1827
81. Noonan, Will – *Reflecting back, or What can the French tell the English about humour?* Sydney Studies in English, HAL ID - 01018823, 2011, pp.92-115
82. Rothbart, Mary K. – *Laughter in young children*, Psychological Bulletin vol. 80, nr.3, 1973, p. 247-256
83. Spenser, Herbert – *The Physiology of Laughter*, Macmillan`s Magazine nr.1, Londra, 1860 pp.395-402
84. Szentes, Erzsébet; Horvath, Zsófia-Irén; Harangus, Katalin – *The Role of Humour in Teaching: Teacher Training Students' Image of Teacher and Views on Teaching*, Acta Universitatis Sapientiae, Philologica, 12, 2 (2020), p.84–98

Teze de doctorat:

85. Damian, Laurențiu – *De la documentarul tradițional la document-art în cinematograful românesc între anii 1960-1990*, UNATC, București, 2003
86. Gorzo, Andrei – *Realismul cinematografic românesc*, UNATC, București, 2011
87. Ivașcu, George – *Logica absurdului în arta spectacolului din secolul XX*, UNATC, București, 2006
88. Rus, Violeta Ioana – *Acțiune și interacțiune umoristică în comunitatea rurală românească*, Universitatea Transilvania, Brașov, 2020
89. Saizescu, Gheorghe – *Comedia cinematografică românească – tipologie și limbaj: filmul ca biografie artistică și crez estetic*, UNATC, București, 2003

Surse online:

90. Lois N. Magner – „Henri de Mondeville”

- <https://www.encyclopedia.com/science/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/henri-de-mondeville>, accesat la data de 05.01.2022
91. George Topîrceanu – „Problema rîsului și humorul românesc”
https://ro.wikisource.org/wiki/Problema_r%C3%A2sului_%C8%99i_humorul_rom%C3%A2nesc accesat în data de 10.10.2023
92. <https://www.sciencedaily.com/releases/2009/04/090417084115.htm>, accesat la data de 05.01.2022
93. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8H0632> accesat în data de 14.12.2021
94. [http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/%C5%A2%C3%A2n%C5%A3arul_\(revist%C4%83\)](http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/%C5%A2%C3%A2n%C5%A3arul_(revist%C4%83)) accesat în data de 17.12.2021
95. <https://ultima-ora.ro/identitatea-noastra-culturala-marin-moraru-actorul-cu-un-suflet-cald-de-copil/>- accesat în data de 2.05.2022
96. Ileana Busuioc – „Despre neologisme și neologie”, Universitatea din București,
https://litere.uvt.ro/litere-old/vechi/documente_pdf/aticole/uniterm/uniterm4_2006/ileana_busuioc.pdf, accesat în data de 17.08.2023
97. <https://www.britannica.com/art/stand-up-comedy>, accesat în 15.07.2023