

Un brand românesc în dramaturgia lui Teodor Mazilu: „forma fără fond”

Title: A Romanian Brand in Teodor Mazilu's drama: "the form without foundation"

Abstract: Teodor Mazilu, a spiritual descendent of Caragiale and Ionesco, is one of the most corrosive Romanian playwrights and is renowned for his having minutely endeavored, like a crafty jeweler, to capture human vacuum and falsity. We do not hesitate terming Mazilu's drama a „modern farce” that touches on the most intimate resorts of our being, upon shocking and intriguingly bewildering us. In being neither realist drama, nor unrealistic one, the living matter of the situations and of the personages springs us from near us and from us – each of his plays drawing our attention to our consciousness. Mazilu does not bereaves us of answers, yet he doesn't choose to make them explicit at all, thus contributing a type of militant theatre in disguise, targeted at the ridiculousness and candid hypocrisy that are the mark of mediocre social environment. This results in the building of his plays into several genuine, socio-sentimentalist satiric monuments: *Acești nebuni fățarnici* (These Hypocritic Lunatics), *Mobilă și durere* (Furniture and Pain), *Somnoroasa aventură* (Drowsy Adventure), *Proștii sub clar de lună* (Fools under the Moonlight), *Frumos e în septembrie la Veneția* (How Beautiful September in Venice Is!).

Keywords: theatre, characters, author, play, society

Când vorbim despre Teodor Mazilu, prima întrebare care se pune este în ce măsură teatrul său poate fi integrat în sfera absurdului și, mai ales, unde începe și unde sfârșește acesta, care ar fi, așadar, „procentul” de absurditate regăsit în dramaturgia autorului. S-ar putea spune, mai degrabă, că ne aflăm în fața unui teatru militant, deghizat, însă, în care țintele sunt falsitatea și ipocrizia candidă, exprimate în mediile mediocre ale societății. Rezultatul se traduce prin veritabile monumente de satiră sentimental-socială, precum *Acești nebuni fățarnici*, *Mobilă și durere*, *Somnoroasa aventură*, *Proștii sub clar de lună*, *Frumos e în septembrie la Veneția*.

Teodor Mazilu respinge catalogarea pieselor sale în acest curent literar și este îndreptățit să o facă, deoarece demersul său artistic vizează personaje și întâmplări veridice, aparținând unei societăți bolnave, distorsionate, dar cu o rațiune sui-generis, încadrată în regula jocului care guvernează „lumea pe dos”, atât de mult invocată în istoria genului de care ne ocupăm.

Cu siguranță, trebuie bine cumpăniți termenii și curentele înainte de a-l încadra pe Teodor Mazilu, fără echivoc, între autorii de teatru absurd. Căci acest „curent” se referă la substanța condiției umane, la esența ei, cu toate nuanțele pe care le implică, și abia apoi la procedeele teatrale ce includ un anumit tip de limbaj și anumite modalități tehnice, care distrug convențiile teatrale clasice.

Personajele, situațiile, materia dramatică, în ultimă instanță, scot la iveală, alături de filonul absurd, o stare mult mai îngrijorătoare, o maladie cronică, genetică, înscrisă în ADN-ul nostru ancestral: *forma fără fond*. Personajele se află într-un *play-back* continuu, mimează că sunt ceea ce nu pot fi. Se prefac inocent că suferă, că iubesc, că muncesc, că trăiesc. Mazilu le ridiculizează, scoțând în evidență distanța uriașă dintre *a fi* și *a nu fi*, în notă satirică.

După propria distincție, Teodor Mazilu consideră că modurile teatrale se deosebesc în funcție de poziția lor față de realitate. Dacă în tragic, personajele „refuză să accepte realitatea”, personajul comic încearcă să o înțeleagă în toată complexitatea ei contradictorie. În dialogurile cu istoricul teatral Andrei Strihan, Mazilu fundamentează concepția care l-a ghidat în creația dramatică și în aprehensiunea

pentru comedie. Astfel, comicul ar fi „expresia libertății individuale a fiecăruia“ - din nevoia acestuia „de a se autocunoaște“ și de a-și „măsura propriile limite“. ¹

Chiar dacă piesele maziliene nu refuză socialul ori o anume identitate psihologică a personajelor, fiecare text are, în parte, un moment tensionat, în care comicul lasă să se întrevadă latura „serioasă“ a problemei expuse — din care răzbate o nedumerire sau o întrebare esențială asupra existenței umane. Autorul consideră că nu se poate ajunge la comicul adânc fără ca acesta să nu „fi plătit un tribut tragicului“. ²

Așadar, piesele lui Mazilu sunt comedii — cu o singură excepție, și aceea discutabilă: *O sărbătoare princiară*. Descoperim în dramaturgia maziliană câteva „trăsături“ indubitabil de sorginte absurdă, care provoacă nu numai umorul, ci și râsul — cele două noțiuni nemaiavând în ultima vreme echivalență semantică și psihologică. Se pare că omul modern, introvertit, este capabil să perceapă comicul la nivel intelectual, fără să fie însoțit de manifestarea lui fizică, râsul.

După cum semnalează Marian Popa în *Comicologia*, ³ râsul absurd ar fi generat de mai mulți factori care concură, separat sau împreună, la crearea acestui tip de umor, printre care contradicțiile enunțurilor, mutilarea adevărului anumitor acțiuni, deturnarea sensului cuvintelor, compararea unor lucruri care nu prezintă nici un element comun, lipsa de logică a unor afirmații, nonsensul etc. Cert este faptul că Teodor Mazilu a surprins o realitate zdruncinată, atrăgându-ne atenția că noi suntem eroii lui, nu „alții“, mereu acei „alții“, pe care conștiința noastră îi acceptă.

În teatrul lui Mazilu există un „revers al logicului“ pus în pagină înșelător, chiar perfid, dându-ne iluzia că totul se înscrie în limitele raționalului și normalității, în măsura în care cineva ar fi cu adevărat în stare, până acum, să facă distincția între normalitate și anormalitate și s-o argumenteze credibil, pertinent, științific. Granițele atât de labile între natural și artificial, precum și „sinceritatea“ ostentativă a personajului mazilian creează *receptorului* o derută continuă, o stare de perplexitate în fața unei forme definite care alunecă, paradoxal, printre degete.

Figuri grotești, mitomane, schematizate se macină în lumea lineară imaginată de Teodor Mazilu — o lume, de fapt, circulară care se învârteste în gol, căci acțiunile nu duc nicăieri, iar evoluția nu există. Mimând omenescul, *antieroi* sunt, în fapt, goliți de orice urmă de umanitate, iar percepția lor despre valorile morale care guvernează existența și legile vieții este reprobabilă, chiar monstruoasă. Autorul credea în posibilitatea de „a aduce la suprafață straturile ascunse ale ființei“, în care se află „deopotrivă întuneric, dar și lumină“, și că „subconștientul nostru este subconștientul tuturor“, iar „omul nu se poate cunoaște singur, rupt de ceilalți“. ⁴ Acest conștient al personajelor pare să iasă la suprafață, cu sau fără voia lor, în tot ce are mai urât și mai abject, căci altfel nu s-ar putea explica fauna luxuriantă de fanteze, lipsite de sentimente și principii umane minime, care-și autofalsifică iubirile, idealurile, conștiința:

OLGA: N-am bănuțat că ai un subconștient atât de încărcat. . .

EMIL: E de o mie de ori mai nobil să trăiești într-o beznă care-ți aparține, decât într-o lumină străină. (*Inundația*)

Lumea lui Mazilu este una coruptă și degradată, plină de ipocriți și ticăloși față

¹ Andrei Strihan, *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, Editura Științifică, București, 1974, p. 32.

² *ibidem*.

³ Marian Popa, *Comicologia*, Editura Univers, București, 1975.

⁴ Teodor Mazilu, *Ipocrizia disperării*, Editura Cartea Românească, București, 1972, pp. 115-117.

de care autorul își exercită flegmatic „sadismul“, fără menajamente. Ridiculizându-i până la desființare, propriul „tată“ inversează optica asupra valorilor, modifică polii, prezentând o lume în *marche-arrière*. Câteva replici sunt edificatoare: „Nu. Pe mine nu mă doare incapacitatea științei. Nu mi se pare ceva îngrozitor. . . Îmi dau seama că ar trebui să fiu și eu zguduit de impasul medicinei, dar nu sunt...”; (*Acești nebuni fățarnici*); „Singura mea durere e că ticăloșia mea nu-i întreagă, numai o ticăloșie întreagă îți aduce liniștea” (*O sărbătoare princiară*); „Vă iubesc pentru că sunteți superficială, aș putea spune chiar zăpăcită...” (*Somnoroasa aventură*).

Înstrăinate de propria identitate și, poate, de lumea în care trăiesc, personajele maziliene nu au nici o șansă de reabilitare. De multe ori, li s-a reproșat schematismul, lipsa de orizont, de speranță. Dar, tocmai aici se află un punct de confluență cu teatrul lui Eugène Ionesco, de pildă - în refuzul de a deschide perspectiva spre o existență naturală, umană. În acest „conglomerat de vicii”⁵, cum îl numea Florin Faifer, dezumanizarea atinge apogeul. Dincolo de stadiul larvar nu se mai poate regresa decât în moarte. Nostalgiiile după apusuri de soare și iubiri autentice sunt contrafăcute. În acest „surogat de viață“, eroii nu vor, la urma urmei, nimic. Totul este impresie, părere și mimare.

În fața teatrului mazilian, simțim nevoia ca noi înșine să ne distanțăm de propria ființă (oricum personajele lui au o notă *brechtian* în felul de a se dedubla, de a se *distanța*, ca și cum ar fi doi într-unul), pentru ca nu cumva trăirile contrafăcute să ne îmbrobodească și pe noi - să pactizăm, printr-un proces de *rinocerizare*, cu *Gogu*, *Ortansa*, *Clementina*, *Emilian*, *Olga* etc. numai pentru că limbajul lor dezaxat ne determină „râsul teatral“, după care tânjește spectatorul contemporan.

În piesele lui Teodor Mazilu, protagoniștii chiar sunt ce par a fi și nu se tem s-o recunoască. Dimpotrivă, transmit un soi de dezinvoltură obraznică în demersul lor de a juca cu cărțile pe față. Își asumă *forma fără fond* ca pe o virtute, vrând să o impună ca nouă normă umană. Fixat într-un șablon enunțat de la început, personajul mazilian se povestește pe sine, se caracterizează școlărește, dezvăluind un *curriculum vitae* amoral, găunos și searbăd. Monotonia acțiunii este suplinită de vivacitatea și imprevizibilul dialogului. Ca și la Caragiale, personajele își dezvoltă *oratoria*, „se adresează auzului“, făcând ample incursiuni în trecutul și prezentul lor, dar și expunându-și „idealurile“ jalnice:

IODACHE: Taică-meu a fost negustor, dar preocupări metafizice n-a avut [. . .]

CAMELIA: E adevărat că omul e nemuritor? Crezi în metempsihoză? Tare aș mânca o felie de pepene galben. (*Acești nebuni fățarnici*)

După cum remarcă Romulus Diaconescu, „la Teodor Mazilu confesiunea personajelor devine provocatoare, făcând inutilă definirea prin acțiune; există o pasiune teribilă pentru trăirea *retro*, pentru scormonirea unei biografii ratate, sterile, așa încât perspectiva intră iremediabil în aburul idealității utopice”⁶.

Există un permanent antagonism între „sensibilitatea devitalizată” și o reacție critică promptă. „În câte combinații necurate m-am băgat și totuși mirosul liliacului mă tulbură ca pe vremea când eram cinstit“, afirmă personajul *Gogu* din *Proștii sub clar de lună*.

Conversația semidoctilor, prin care fiecare interlocutor vrea să se situeze într-o

⁵ Florin Faifer, *Dramaturgia între clipă și durată*, Iași, Editura Junimea, 1983, p. 82

⁶ Romulus Diaconescu, *Spații teatrale*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1979, p. 43

lumină de idealitate alterată de teribilism, sugerează pericolul amintitei *rinocerizări* ionesciene, care șterge orice urmă de inocență sau regenerare, pentru a situa aceste personaje deplorabile, treptat și definitiv în monstrosos.

Detectăm incongruențe la nivelul limbajului, motorul principal al pieselor maziliene - alcătuit din platitudini și nonsensuri comice: „Te iubesc în ciuda laturilor tale negative“, „Cine te-a pus să ai încredere în mine? N-aveai decât să observi că nu eram sincer în sentimentele mele“, „În clipa grea a despărțirii citesc presa“, „Te-am uitat. De mult te-am uitat. Trebuie să-mi fac nod la batistă ca să-mi aduc aminte de tine“.

Un asemenea limbaj nu este gratuit, deși uneori pare demonstrativ-ostentativ, ci corespunde unui univers afectiv minor, minat de prostie, ipocrizie și lașitate. Eroii pozează în autori de *expresii frumoase*, elevate, însă acestea se suprapun ridicol peste golul cultural, determinând comicul de limbaj.

Întocmai ca personajele beckettiene, eroii lui Mazilu s-au înstrăinat de ei înșiși, încearcă să-și scoată mască după mască pentru a regăsi înfățișarea pierdută - demers inutil, de altfel, deoarece se soldează întotdeauna cu un eșec. Transfigurarea nu este posibilă și nici terapia la care se supun nu-și face efectul, căci măștile se suprapun în straturi, precum păpușa *Matroška*. Ei fac eforturi să redevină umani, dar nici măcar nu-și amintesc etapele procesului de dobândire a unui sentiment cât de mic. Involuția intelectuală i-a *înzestrat* cu o amnezie totală, nu mai știu să iubească, nu mai știu nimic. *Maximilian*, din *Treziți-vă în fiecare dimineață*, constată rece: „Nici nu știu cum să reacționez - îmi caut gesturile și nu le găsesc...unde le-oi fi pus înainte de culcare?!“⁷

Veritabil moralist, Teodor Mazilu știe să ocolească nota ostentativă, construind pe un loc asanat, făcând, înainte de toate, *tabula rasa*. Piesele lui trebuie privite și înțelese din altă perspectivă decât cea obișnuită.

În comedia *Frumos e în septembrie la Veneția*, personajele se definesc prin incapacitatea de a se adapta timpului prezent, ca trăire a clipei. Criticul Mircea Ghițulescu o numea „un veritabil poem dramaturgic despre ipocrizia speranței și a amintirii, despre neputința grotescă de a trăi altfel decât prin înlocuirea vieții cu surogatele ei viclene“⁸.

Sub aparența unui dialog real și a unei existențe autentice, personajele, un fel de soți *Martin* sau *Smith* din *Cântăreța cheală*, ajung aprioric la plictisul unei ipotetice conviețuiri conjugale. Prezentul anost, care le oferă posibilitatea de a se afla la Veneția îi dezamăgește, le fură „aspirațiile și amintirile“. Eroii își constată eșecul, „datorat“ realizării idealurilor:

DOMNUL: Nenorocirea e că, uneori, idealurile noastre se împlinesc. Uite, am vrut să ajungem la Veneția, ei, bine, am ajuns

Mortificarea celor doi provine din incapacitatea de a trăi în prezent, în favoarea visului pe care nu și-l doresc îndeplinit, acela de a se afla, în cazul de față, la Veneția. Ei se refugiază într-o lume inexistentă, a himerelor, a unor ficțiuni de a căror materializare se tem cel mai tare.

DOMNUL: Dacă setea mea de iubire se realizează, nu pot să aspir la iubire. Păi ce mă fac, doamnă, fără aspirația spre iubire? Te câștig pe

⁷ Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici*, Editura Eminescu, București, 1986, p. 103.

⁸ Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 133.

dumneata în carne și oase și pierd în schimb speranța divină că odată și odată te-aș putea întâlni. . . Eu sper să vă întâlnesc, nu să vă întâlnesc de fapt. Nu-mi luați speranța, că mă arunc în mare!

Angoasa sau disperarea sunt contrafăcute - de aceea nu vizează fatalitatea condiției umane, ci un gen de umor negru, satiric:

DOAMNA: Provin dintr-o familie de oameni săraci. Totuși, m-am străduit să fiu o ființă mai deosebită. Am ajuns să am și crize de disperare. . .

Resursele așa-zis abisale nu-i sunt străine autorului, dar, cum am văzut, el ni le transmite în *alt fel*, pentru că le înțelege *altfel* - fără tragismul clasic, fără angoase, ci într-o viziune lucidă, dominată de umor. Deși piesa pare o scurtă *bufonerie*, ea revelează stările contrastante ale ființei umane, implicând și teme filosofice despre timpul psihologic, amintirea ca tezaur și nimicnicia omului față de marile probleme ale propriei existențe.

Ca și în teatrul beckettian, timpul apare ca un dat implacabil din care nu se poate ieși; el nu se referă nici la durată, nici la trecere, ci la un prezent pe care eroii îl refuză programatic, ca pe o deziluzie absolută. Își doresc să eludeze arhicunoscutul *carpe diem* în favoarea unui viitor pe care să nu-l trăiască niciodată. Căci, devenit prezent, protagoniștii ar fi obligați să facă parte intrinsecă din el, să și-l asume, să și-l trăiască. *Forma* ar trebui, astfel, să capete un *fond*; or, aflarea perpetuă în afara timpului le oferă, prin imaginarea unui viitor ipotetic, șansa menținerii la infinit a unor idealuri și ținte mimate. Antieroiul mazilienii nu-și pot „consuma” timpul, ca și cei beckettieni. Ei se află într-un prezent care le repugnă și tânjesc să îl transforme chiar în trecut, pentru a-și aminti cu plăcere de momentele pe care tocmai le parcurg. Astfel, la Mazilu dispăre dimensiunea tragică a scurgerii timpului, fiind înlocuită cu reversul ei. Nonsensul pare mult mai acut, deoarece nu se poate trăi efectiv în trecut și nici în viitor, ci, *fatalmente*, numai în prezent.

DOMNUL: Important nu e să te plimbi cu gondola, important e să-ți amintești că te-ai plimbat cu gondola. Eu îmi amintesc cu plăcere lucruri pe care nu le-am făcut niciodată [. . .] Un lucru pe care nu l-am făcut mi se întipărește în memorie și nu-l pot uita. . .

DOAMNA: [. . .] Eu nu vreau să mă plimb cu gondola, eu doar tânjesc ca o nebună după o asemenea plimbare. Dacă mă plimb cu adevărat, pe urmă nu pot să mai tânjesc.

Aflați într-o continuă discordanță cu timpul, personajele își trăiesc alienant un soi de angoase pe care Mazilu le tratează în notă comică, pentru ca astfel să se detașeze el însuși de neliniștea metafizică provocată de timp, privit în dimensiunea sa filosofică: scurgere neîncetată spre moarte.

Cu piesa *Inundația*, dramaturgul intră într-un mediu intelectual, dar supus economiei de piață: totul are un preț, așa că se vinde și se cumpără în vederea unui profit cât mai substanțial.

Și aici, autorul piesei consideră că protagoniștii se înstrăinează complet de conștiința culpabilității, consumându-și radios existența într-o lume anormală. Cu o viață lăuntrică amputată, cei doi artiști se alimentează reciproc din tarele comune:

EMIL: Vreau să trăiesc din ticăloșia ta, cum ai trăit și tu din ticăloșia mea [. . .]. Puțină murdărie, nevastă, ce dracu? Ce-ai de gând să faci cu atâta puritate? S-o vinzi lui Dumnezeu la suprapreț?

Nimicnicia personajelor dezvăluie un proces de alienare care nu se reduce la simple replici absurde și hazlii. Grotescul nu rezidă în nonsensul situației comice, cât

mai ales în duritatea și cinismul caracterelor vidate. Personajele nu au nimic de ascuns prin cotloanele psihologiei lor. Dimpotrivă, își aruncă în față adevăruri jignitoare, cu dezinvoltură și sinceritate. De aceea, la Mazilu, mecanismul clasic după care funcționează comicul - întâlnit, printre alții, și la Caragiale - este abolit. Discordanța dintre ceea ce sunt și ceea ce vor să pară personajele este înlocuită cu perfecta suprapunere a esenței cu modalitatea de manifestare. Ele nu vor să fie luate drept altceva decât ceea ce sunt, pentru că nu există un alt reper în afara lor.

EMIL: Ar trebui să te mai odihnești și tu puțin, să mai croșetezi un ciorap, să-ți mai ghidești în cafea. Nu ți-ar strica puțină mediocritate, poate chiar puțină bătănie.

Acești nebuni fățarnici, cea mai „dezbătută” comedie scrisă de Teodor Mazilu, ne avertizează asupra personajelor cu nume simptomatice - *Sublimul în caz de forță majoră*, *Bărbatul cu capu-n nori*, *O lichea întârziată* - că nu sunt niște simple lichele care-și ascund condiția, ci dimpotrivă, că și-o afirmă deschis, nefiind cu totul străine de valorile autentice ale ființei spre care aspiră.

Piesa este un „paradis burlesc al impostorilor”, din rândul cărora autorul selecționează două femei și un bărbat: *Camelia*, *Silvia* și *Lordache*. „Dintre toate comedile maziliene, *Acești nebuni fățarnici* prezintă cele mai mult personaje care dețin „atributele jocului histrionic — ele nemaipurtând o mască pe figură, ci una pe conștiință”.⁹ Această remarcă a lui Marian Popescu dezvoltă ideea unui raport neconcordanțat între „interioritate” și „exterioritate”, care constituie trăsătura distinctivă a operei lui Mazilu. Asaltată neîntrerupt de stimuli sociali și morali ostili, această interioritate individuală la care se referă Marian Popescu, tinde să se altereze, să se falsifice, în folosul unei „conștiințe mimate”. Eroii nu au alternative, ci doar obsesia propriilor limite. „E groaznic să fii sublim, fiindcă n-ai reușit să fii ticălos”, se plânge *Sublimul*, în timp ce *Lordache* aspiră la sentimente pe care nu le poate simți.

Criticii teatrali au căutat similitudini între piesa maziliană și avangarda teatrului occidental, fără să-și dea seama că, în ceea ce privește comedia de care ne ocupăm, în afară de ambiguitate și grotesc, nu există alte puncte comune cu formulele consacrate. „Stranie pare numai piesa, nu și lumea lui Mazilu, datorită procedurii de a dezvolta în absurd, dincolo de limite, dominantele personajelor”¹⁰, conchide Nicolae Barbu. *Acești nebuni fățarnici* nu este deloc un simplu exercițiu batjocoritor la adresa unor personaje submediocre, ci, în subsidiar, este o veritabilă meditație asupra esenței umane aflate într-un regres evident. Un anume „fior metafizic” se naște nu din meditații profunde și serioase, ci din aglomerarea de banalități diurne; nu dintr-un „general” exhaustiv, ci din segmente de viață mărunță.

Protagonistii doresc să-și depășească limitele, asimilând în salturi noțiuni nu atât lingvistice, cât din domeniul universului spiritual, pe care, din păcate, nu le pot prelua și nici prelucra corect. Din neputința de a se pune de acord cu lumea, cu logica și cu rațiunile după care este obiectiv alcătuită, derivă bulversarea reperelor și a valorilor autentice, golul, haosul și absurdul. Personajele aspiră la înnobilitate și virtute, ele nu vor să fie așa cum sunt - detestându-și propria configurație umană. Numai că aspirațiile nu se află în concordanță cu posibilitățile. Nu atât viciul este blamabil, cât tragica neputință de a găsi resorturile reale pentru integrarea în viață.

Dacă eroii din celelalte comedii maziliene tind spre un absolut pe care, spre bu-

⁹ Marian Popescu, *Timpul care rămâne*, în *România literară* nr. 26, din 27 iunie, 1985, p. 5.

¹⁰ Nicolae Barbu, *Teodor Mazilu și tehnica absurdului*, în *Cronica*, nr. 27, din 7 iulie 1985, p. 5.

curia lor, nu-l vor atinge niciodată, în *Acești nebuni fățarnici* autorul nu-i mai raportează la acel *absolut* doar la nivelul intențiilor neconcretizate spre care aspiră atâția impostori și escroci (sentimentali), ci îi confruntă nemijlocit chiar cu ... *Paradisul*. Noua condiție, restrictivă, în care nu mai poate urî, înșela și nici vorbi *porcării*, le creează o stare de inconfort psihic, de regret după anomaliile terestre.

Cele patru personaje reușesc să contagieze și *Paradisul* în care se plictisesc, transformându-l într-un loc similar lumii pe care au părăsit-o. Teama de autocunoaștere, dar și naturile lor de o imperfecțiune neameliorabilă, îi determină să părăsească lumea „mirifică” în care s-ar fi putut corija. Dar ei, precum constată Mircea Ghițulescu, se extermină reciproc „într-un masacru bufon, un veritabil final «atroce» al unei lumi alcătuite din indivizi rătăciți în labirintul propriei ipocrizii”¹¹.

În *Paradis*, protagoniștii își pierd „identitatea”, meditănd nefericiți la beneficiile pe care le obțineau pe pământ datorită abilităților lor în „a trage pe sfoară”, a minți sau a înșela pe cineva:

IORDACHE: Mă întreb: cine sunt eu? . . . Dacă nu sunt ipocrit, înseamnă că nu exist.

CAMELIA: Numai mizeria ne redă conștiința de sine.

Finalul cu iz de *deus ex machina* are o semnificație etică: *lordache* este împușcat de către *Băiatul cu capul în nori*. Dramaturgul își încheie și alte piese cu suprimarea câte unui personaj-cheie — opțiunea, oarecum artificială, având exclusiv un rol moralizator.

Într-o acțiune nedezvoltată pe tiparele ascensiunii dramatice, construcția aleatorie a piesei, fără să se supună vreunei reguli de dimensionare ori armonizare a părților constituie un element care ne duce cu gândul la teatrul absurdului. Fără a absolutiza această opinie, un indiciu important care susține ipoteza enunțată este și un anumit tip de limbaj, alcătuit din calambururi, jocuri de cuvinte („dacă e haos, măcar să fie ordine”, „nu poți să fii și salariat și totodată muritor”, „dacă aș semna indescifrabil, aș avea sentimentul că exist” etc.), nonsensuri, automatisme, care chiar dacă nu aneantizează ființa, netrecând pragul parodiei și banalului, definesc un vid existențial, o „maladie a conștiinței morale” agravată până la limita irealului.

Față de *Acești nebuni fățarnici*, autorul plasează într-un concret mult mai detectabil acțiunea piesei *Mobilă și durere*, populată de aceeași parveniți și cinici. *Lizica*, *Melania*, *Gore*, *Urechiatu* sunt tipuri umane fixe aflate într-o „competiție a imposturii”. Din nou, valorile sunt mimate, iar propriul lor sistem moral (care constă, de fapt, în absența totală a acestuia) se substituie normelor reale și „normale” de existență.

Eroii își trăiesc banalitatea la parametri maximi. Ei *suferă* pentru că nu pot accede la suferință, demnitate, iubire, corectitudine, pentru că structural le lipsește *organul* acestor date omenești. În fond, nici ei, nici societatea, ci poate „destinul”, i-a construit diform, lipsiți de simțuri și resorturi, care să-i așeze în rând cu lumea. Toate concepțiile sunt inversate, lumea pe dos aflată în interiorul fiecăruia neputând fi altfel decât absurdă.

SILE: Nu e un sentiment de mândrie că eu, un băiat venit de la țară, am ajuns să joc poker? Și nu numai să joc poker, dar să și pierd la poker!

Într-un articol dedicat lui Teodor Mazilu, Marius Robescu remarcă faptul că

¹¹ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 136

„personajele aleg răul, optează pentru rău în deplină cunoștință de cauză; tot așa ele suspendă afectele, propriile lor afecte, ca pe lucrul cel mai puțin important și mai puțin rezistent din firea umană”¹².

Găsim și în *Mobilă și durere* o lume obiectuală, periculoasă și deformată, în care râsul înseamnă, din nou, un plâns mascat. Bunurile materiale invadează universul eroilor și sufocă ființa, aruncând-o în situații-limită. De aceea piesa este, după cum însuși autorul mărturisește, o „suferință a bunăstării”, a acumulării excesive, a unei tipologii interșanjabile într-un univers perfect coerent în absurditatea sa.

Îndrăznind să numim dramaturgia lui Teodor Mazilu drept o *farsă modernă*, considerăm că profesiunea de credință, care l-a călăuzit în scrierea ei transpare cu sinceritate și cunoaștere de sine într-una din confesiunile autorului, la care ne-am mai referit de-a lungul acestui studiu: „Eu am încercat să fac o operă de înțelegere a lumii și a individului. Mai mult chiar, consider că o operă de regenerare etică fără o încercare de explicare a lumii nu este posibilă. Trebuie să ne înțelegem în primul rând pe noi înșine, și numai după aceea să ne schimbăm. Iată de ce ni se pare de maximă importanță cunoașterea raporturilor dintre oameni. De aceea, prima obligație a artei - nu atât obligația, cât rațiunea ei simplă - este de a ajuta omul să se cunoască”¹³.

Gabriela PANȚEL

¹² Marius Robescu, *Personajul lui Teodor Mazilu*, în vol. *Acești nebuni fățarnici*, Editura Eminescu, București, 1986, p. 423.

¹³ Teodor Mazilu, în Andrei Strihan, *op. cit.*, p. 49.