

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI



Structura dramatică la Teodor Mazilu

Personalitatea profund originală a dramaturgului Teodor Mazilu s-a impus treptat și nu fără poticniri în conștiința receptării, fie ea a criticii, fie ea a marului public. Șocant și fermecător, ușor incomod și plin de substanță, obligând la revizuirea unor poncifuri cu privire la teatralitate sau la spectaculos, universul pieselor sale a constituit și constituie un stil inconfundabil, iar zona semnificațiilor sale reclamă permanente reinterpretări, dovadă certă a vitalității operei. În cele ce urmează ne propunem o astfel de lectură, în trepte, de la structurile mici la stralul idealic, către o receptare, sperăm, cât mai coerentă.

1. Enunțul și sensul

Plecind de la analiza pieselor scurte, primul lucru care se cere observat este puținătatea evenimentelor. Cuplurile intrate în dialog (*Impăiați-vă iubiții*, *Pălăria de pe noptieră*, *Inundația* etc.), nu au o mișcare faptică propriu-zisă, nu acționează, cel mult dezbăt acțiuni reale sau posibile. Funcția narațiunii e preluată de discursul însuși al personajelor, în contradicție cu legile clasice ale dramaturgiei, în care evenimentul scenic se traduce conflictual. Astfel, golul de acțiune creează pentru spectator o nouă situație de receptare, atenția sa fiind atrasă de „ceea ce se rosteste”.

La nivelul rostirii însă, ne șochează mai întâi repetarea emotivă, sau mai degrabă atitudinea marcată a eroilor, se manifestă redundanță. Figura repetiției acoperă un spațiu foarte larg, de la

cuvânt și enunț la situația dramatică sau la personaje. Ea funcționează ca un punct de concentrare maximă a sensului dorit de autor: „Cred, trebuie să cred, chiar cred!” afirmă Iordache din *Acești nebuni fățarnici*. Și fraza denotă, la urma urmelor, altă configurația caracterului personajului, cât și schimbarea de acțiune.

În linii generale, discursul pare maietic. Ni se propune o idee, iar dezvoltarea enunțurilor textului nu face decât să o confirme sau să o infirme. Și într-un caz și într-altul, opțiunea față de idee se dezvoltă printr-o **reducere la concret**. Investirea unei teorii, a unui principiu, a unui deziderat, cu atributele vieții concrete — citirea lor *ad litteram* — provoacă o situație absurdă sau ridicolă.

Pentru personaj, pragul dintre raționament și comportament este practic insesizabil, între ele stabilindu-se o relație biunivocă: o replică dă naștere unei mutații comportamentale, un comportament provoacă o anumită expresie specifică. **Ceea ce vedem sînt de fapt pseudoraționamente care viețuiesc după o schemă perfect organizată, după o logică pe cât de riguroasă pe atât de limitativă.** Cum apar, însă, și cum funcționează enunțurile acestui limbaj, dacă limbajul este însăși substanța?

O primă categorie de propoziții este aceea a definițiilor-subiect. Personajul mazilian este **marcat**, el se autocircumscrie unei serii comportamentale, din care, în cazuri extreme, este silit să **iasă** printr-un transfer de energie exterioară. Gherman din *Somnoroasa aventură* spune



Gina Patrichi și Octavian Cotescu în „Acești nebuni fățarnici”, Teatrul „Bulandra”

despre sine: „La serviciu, prin natura obligațiilor mele profesionale, trebuie să mă prefac puțin. Acoasă vreau să fiu sincer. La serviciu trebuie să fiu atent cu colegii mei, trebuie să fiu foarte serios, la mine acasă aș vrea, așa... ceva nostim...”

Față de această afirmație, întregul discurs teatral care va urma funcționează ca un predicat de confirmare și adîncire. Ceea ce se poate verifica și cu multe alte personaje ale autorului:

„IORDACHE: În scurta mea trecere sub soare eu vreau să petrec, să mă distrez cu fetele și... să mor în somn.”

(Acești nebuni fățarnici)

Acest mecanism de definire la vedere, amintind de *commedia dell'arte*, poate fi lesne urmărit în mai toate piesele, dar apare pregnant în **Acești nebuni fățarnici**. Silvia și Camelia sînt, prin întreaga lor evoluție, un singur — prelungit — enunț. Cele două femei își poartă „definiția” ca pe o profesiune aleasă, în care

își dispută înlietatea și își împart sferele de influență. Disputa și împăcarea lor nu au loc numai la nivelul văzut, declarat, ci și la cel, mai adînc, al intenționalității mesajului teatral. Prezența lor antitetice radiografiază starea de schimb, de comerț, a schemelor noastre de gîndire, dar și de simțire. Ele nu vind plăceri, ele vind cumulul de comodități ale vieții, transferat în clișee, pe două mari categorii: idealul și contingentul, tendința spre absolut și liniștea burgheză, ambiția unicității și avantajele platitudinii. Definite încă de pe pagina de expunere a personajelor („O femeie care distruge moralul bărbaților” și „O femeie care reface moralul bărbaților”), ele dezorganizează și reorganizează succesiv atmosfera, definind tocmai situația de Subiect. Mecanismul acestei personificări a enunțului definitoriu este descompus de autor, cu maximă putere de sugestie, în aceeași piesă. În scena în care, pentru a se salva de incoruptibilul Adam, ele inventează un alt incoruptibil: „...Am să fac dintr-o lichea un bărbat incoruptibil. Au să fie doi incoruptibili și atunci au să se mănuie între ei”. Cumpărarea și coruperea „Lichelei întîrziate”, împingerea sa către profesiunea de incoruptibil, se produce printr-un fel de vrajă în care stăpînește exclusiv forța limbajului, prin sentințe imperative: „Trebuie să iubești adevărul și să urăști minciuna!” „Voi lubi adevărul și voi urî minciuna!” ș.a.m.d. Cum vedem, orice se poate crea prin simplul act al denominării. Ceea ce se rostește există, ceea ce a apucat să fie spus ia naștere scenic. Da vedere, ca situație dramatică.

Astfel am trecut deja, pe nesimțite, la a doua categorie de enunțuri, și anume la aceea a predicatelor de existență. Acestea se manifestă de obicei prin propoziții imperative. Aproape fiecare piesă conține, mai ales în momentele de criză, de culminație, de schimbare a acțiunii, fascicule imperative care transcriu mutația sau o provoacă, „o menesc” cum s-ar spune.

Aparent, prin aceste enunțuri imperative se tinde către persuadarea sinelui sau a altuia, către îndeplinirea unei schimbări, atingerea unei stări, alta decît cea definită pînă atunci. De fapt însă, în acest paradis al limbajului, funcția imperativelor este una activă, de **semnalizare** a mutației, de aceea le-am numit predicate de existență. Ele focalizează o ființare și nu o facere. Plecarea în rai a lui Iordache și a lui Dobrișor, întoarcerea lui Iordache în locuința sa nu sînt fapte, chiar dacă sînt acțiuni dramatice. Ei pleacă prin rostirea lui „Cred!” și se întorc prin negarea acestui imperativ,

prin instalarea urii. Iordache își schimbă, tur-retur, statutul. La fel, iubirea invocată de Don Juan nu este nici acțiune, nici autoconvingere, cu atât mai puțin aspirație: ea este o negație a lui Don Juan, o alteritate.

Un alt nivel al analizei enunțurilor în teatrul lui Teodor Mazilu trebuie să acopere, fără îndoială, replicile-„joc“. Apetitul și măiestria scriitorului în materie de paradox, calambur, aforism au fost remarcate de la bun început și definesc în bună măsură „stilul“ autorului. Jocul de cuvinte este indispensabil oricărei comedii, doar că la Mazilu construcțiile de tip aforistic răspund unei nevoi mult mai adânci decât simpla culoare ornamentală a situației și personajului comic.

Merită mai întâi analizate acele structuri de enunț care își bazează strălucirea

sint un om cu un orizont destul de larg, iubesc viața“. (Idem)

Alteori, structurile de tip anacolitic se complică, se rafinează, atingând cu mai multă acuitate o zonă aforistic-absurdă. Iată un pseudosilogism:

„CAMELIA Ea caută puritate, el caută puritate, și uite așa se bea fondul de rulment“. (Acești nebuni fătarnici)

Paralogica șocantă și comică a acestui tip de enunțuri se revelează spontan, pe baza unei subtile înțelegeri a capacității limbajului de a conține în sine și rostirea și tăcerea. Funcția ei este una de „manipulare“. În replica mai sus citată a lui Gherman, anularea reciprocă a celor două fragmente de enunț dă seamă asupra naturii amorse a personajului, pe când, în cazul Cameliei, aceeași figură desemnează totala lipsă de scrupule a personajului. În toate cazurile citate



„Mobilă și durere“ pe scena Teatrului „Bulandra“

pe ceea ce vom numi „anacolituri“. Dramaturgic, această figură nu corespunde ad litteram definiției din gramatică: ea funcționează într-un soi de alunecare, care se aseamănă cu cea gramaticală, între niveluri diferite de semnificație, de obicei incompatibile. Conjugând două fragmente de enunț care aparent n-au nici un contact, se obțin de fapt două tipuri de semnificație: fie o informație de adâncire (cineva spune ceva, dar se referă de fapt la altceva), fie o informație anulată (cineva minte, pentru că cele două fragmente de enunț se contrazic până la anihilare). Această alunecare anacolitică este totdeauna o trădare, voluntară sau involuntară, a unui adevăr al limbii în favoarea unui adevăr al realității „scenice“:

„CLEO: Nu numai că nu mi-am refăcut viața, dar stau și foarte prost cu tensiunea“. (Somnoroasa aventură)
„GHERMAN: Eu, stimată doamnă, desi

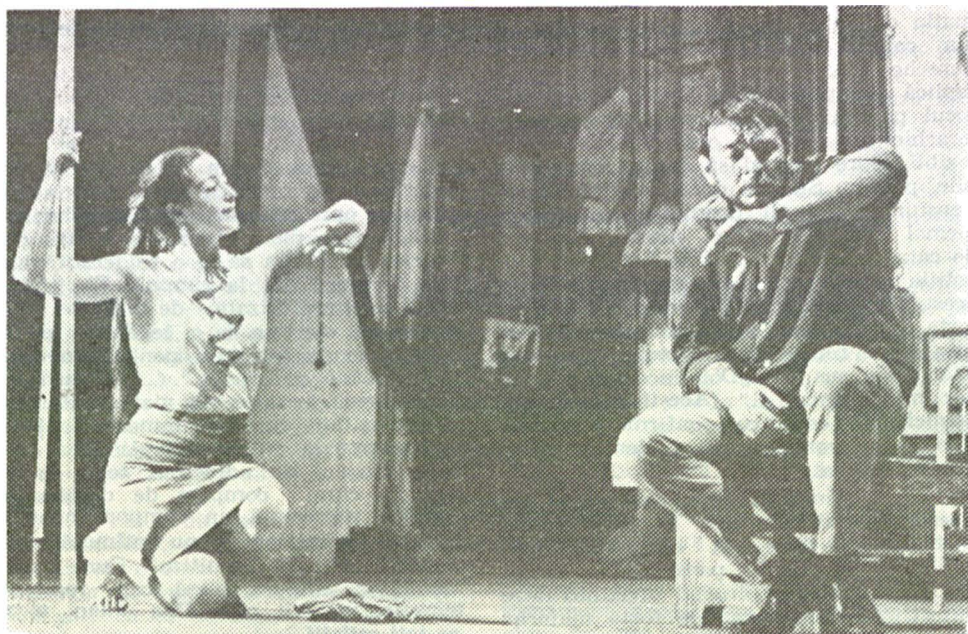
obținem în ultimă instanță, prin reducere, o judecată de existență, o definire. Să fie întâmplător?

O altă categorie de „jocuri“ sînt pseudoraționamentele.

„SILE Măi Gore, omul, dacă-i om, trebuie să fie porc cu un scop“. (Mobilă și durere)

Extrem de concis, foarte expresiv, enunțul cuprinde un raționament care poate fi descompus logic și recompus gramatical, iar rezultatul pe care îl obținem recombinaînd cele trei predicate ale sale este: „Omul este (trebuie să fie) un porc care are un scop“.

Comicul rezultat din scoaterea la vedere a judecăților pseudologice e potențat de faldurile unei retorici de înaltă clasă, menită să atragă și să convingă prin asemenea insolite răsturnări referențiale, care revaluează, în ultimă instanță, lumea. Excesul acestei ipostaze retorice produce o receptare detașată



Monica Ghiuță și Ion Marinescu în „Don Juan moare ca toți ceilalți“, Teatrul Mic

sentimental, dar implicată spiritual, în care „așteptarea“ spectatorului este dirijată către o performanță a gândirii, mediată de limbaj. Lista unor astfel de fluturări de pelerină cu greu poate fi oprită :

„MAXIMILIAN : Adevărul nu are personalitate, nu-ți aparține. Numai erorile ne aparțin“. (Treziiți-vă în fiecare dimineață)

„JORDACHE : Eu nu propag ceea ce cred și nu cred ceea ce propag“. (Acești nebuni fățarnici)

„DOBRÎȘOR : Incapacitatea e dovadă de curățenie sufletească“. (Idem)

„VALENTIN : Ipocrizia începe o dată cu cultura. Trebuie să mai citești încă mult ca să ajungi să nu spui ceea ce gîndești“. (Împălați-vă iubiiți !)

Ceea ce reiese însă de aici este coerența intențională a tuturor acestor tipuri de enunț, fie ele de natură relațională, fie de natură retorică.

2. Structurile mari

Structura relațională a actanților din comediiile lui Teodor Mazilu este, pe cît de ordonată, pe atît de semnificativă. Personajul, despre care am aflat deja că nu are devenire, este fixat într-o teșătură geometrică de relații. Dincolo de această banalitate, trebuie însă observat

faptul că, în piesele cu mai mult de două personaje, eroul este mereu concurat de un dublu. El apare fie ca o parte a unui întreg ce se va dezvolta maniheist, fie ca membru al unei triade conflictuale, ce cuprinde un paralelism, real sau posibil. Se nasc astfel niște structuri stelate, care treptat se rafinează, și care merită o cit de succintă prezentare de principiu.

Don Juan este centrul focalizator al unei opoziții de opțiune. El este asediat de două entități feminine, vecine cu mitul, femeia credincioasă și femeia frivolă. Rostul celor două (ca în mai toate comediiile, vom vedea) este de a se neutraliza reciproc. Iată că ceea ce la nivelul enunțului semnalezăm prin figura anacolutului, la nivelul structurilor scoate la lumină o constantă, un loc geometric, obsesiv.

Proștii sub clar de lună propune o structură bazată pe relații paralele, a cărei dinamică se manifestă, firește, prin schimbul de poziții între cuplurile de personaje : Gogu — Clementina, Emilian — Ortansa.

În Mobilă și durere combinațiile apar deja mai complexe, paralelismele fiind subordonate comportamentelor „imitative“, care reprezintă tocmai centrul problematic al demersului scenic. Aici personajele au o pre-istorie și se îndreaptă către un viitor ipotetic. Si-

tuția de cuplu în dizolvare Gore-Melania copiază fosta situație Sile-Lizica. Perechea Sile-Melania se constituie ca replică a cuplului Paul-Lizica. Faptul că jocul parvenirii sociale se bazează pe o ierarhie de strategii comportamentale e vizibil, Gore tinzând să devină un viitor Sile, precum Sile își dorește să fie Paul. Tensiunea acțiunii dramatice se degajă tocmai din distrugerea acestei strategii de către viteza acumulării, de către competiția instaurată. Mașina perfectă a acestui hexagon este strivită de autor cu forțe dinlăuntru, autoanihilante. Structura mare reproduce structura enunțului citat mai sus — „Doi incoruptibili se vor mânca între ei“ (**Acești nebuni fățarnici**) — ceea ce confirmă extrema rigoare și consecvență a demonstrației dramaturgului.

Cazul cel mai complex este acela din **Acești nebuni fățarnici**, în care triadei bărbat-două femei îi corespund alte structuri relaționale paralele, ca într-o oglindire dublă, împingând imaginea către infinit. „Sublimul în caz de forță majoră“ (ca aspirație către absolut) este concurat de „Băi batul cu capul în nori“ (ca instaurare a miraculosului în contingent). El se ucide mirosind trandafiri otrăviți, tot astfel cum „Licheaua întârziată“ îl dublează spre anihilare pe Adam. După ce în primul act înțelegem că Dobrișor ar încerca să-și concureze stăpînul terestru (Iordache), el își schimbă aspirațiile, încercînd să preia funcțiile ideale ale Sublimului. În ultimă instanță, se obține o anihilare totală între personajele relației, ce naște un fel de comic absolut, al distrugerii răului, asemănător, prin răsturnare, cu uciderile în lanț din finalul tragediilor shakespeareiene. Schema care limpezește hățișul de relații și revelează mecanismul manipulării omului amorf, între receptivitatea lui superficială față de idei și apetitul său grosler față de trăirea imediată.

3. Teze

Afirmația că teatrul lui Mazilu poartă cu sine cîteva motive obsesive, al ipocriziei, al prostiei, al parvenirii, e deja un truism. La urma urmelor însă, aceste motive sînt clasice și aparțin comediografiei europene din toate timpurile.

Merită însă subliniat faptul că pentru Mazilu motivele funcționează ca tot atîtea locuri comune, față de care comediograful trebuie să-și redefiniească poziția, printr-o schimbare de perspectivă direct determinată de coordonatele obiective ale lumii. Pentru el aceste constante tematice aparțin nu numai vieții ci și artei ca atare, ele fiind tratate

aproape ca niște mituri. Valorile eticii, pare să ne spună autorul, au față de viața trăită și o funcție estetică, nu numai una social-ordonatoare. La un moment dat, funcția socială e anihilată, eludată, de transformarea acestor valori într-un decorativism pur. Parvenirea, ipocrizia, trădarea, ca și temele la care ne vom opri ulterior, sînt simboluri, iar rolul lor în disfuncționalizarea valorilor pe care obișnuim să le considerăm imuabile trebuie șos la lumină. Ele trebuie deci de-literaturizate, de-mitizate „Nu ți-e prea clar ce e o legendă; pentru mine legenda este ce-i pentru tine șeful tău ierarhic, ai înțeles? (...) Miturile sînt rodul fricii voastre de viață, nătărăilor, și al lașității care se numește fantezie“ — exclamă la un moment dat Don Juan.

La nivelul de adîncime, tema erotică are un cîmp compact de desfășurare. Erotica reprezintă un comportament relațional definitoriu, și nu întâmplător este motivul cel mai demitizat. Cum nu întâmplător, singura piesă care rediscută, teoretic, un mit este Don Juan moare ca toți ceilalți.

Relația ca atare este îndeobște una de frustrare, de „pierdere“ în strategia jocului scenic. Întîlnirea dintre parteneri este totdeauna „conștientă“, alfabetul ei se învață, iar afectul este, de cele mai multe ori, sau simulat sau povestit. Altfel vreme cît sînt „determinabile“, afectele sînt îndeobște absente. Pe cît de generoasă este tema erosului ca relație, pe atît de absentă este însă iubirea, căci avem, de fapt, de-a face, mereu, cu o „valoare de întrebuintare“. Don Juan, mitul, este caracterizat tocmai prin incapacitatea de a iubi, iar femeile lui sînt poli ai aceleiași absențe. În toate piesele cu mai mult de două personaje (exceptînd, poate, **Sărbătoarea princlară**), triumghiul în care bărbatul e disputat între două tipuri de eros definește altceva decît dragostea: o opțiune limitată, fie între apetitul temperamental și poziția socială (**Proștii...**, **Mobilă...**), fie între contingent și absolut (**Acești nebuni...**).

Relația erotică are cauze și comportă mutații în măsura în care, cu detașare, omul își schimbă preferențial decorul. Gogu o părăsește pe Clementina în favoarea Ortansei, pentru că simte nevoia să facă un salt de la minima cumsecădenie (ipocrită) la trăirismul asumat (cu cinism). Între fosta secretară-gospodină Lizica și Melania, Sile își marchează exclusiv goana mimetică după o burghezie cu pompă (**Mobilă și durere**). Iordache (**Acești nebuni fățarnici**) este aruncat, cu egală acceptare, între Camelia și Silvia, ca un preambul al pendulării consimțite între paradisul iluzoriu și terestru coerțitiv. Aici, în fine, tema erosului se su-

prapune cu desăvîrșire temel ideilor-mituri.

Toate piesele scurte, de cuplu, sînt de fapt alte și alte fațete ale acestei nevoi de demitizare a pantomimei erotice. Apolonia (**O sîrbătoare princiară**) e o excepție vagă. Ea nu iubește, nu a iubit, ea se opune unui sistem. Personaj care rămîne în mit, care există mai degrabă ca o invocație, ea nu rupe propriu-zis sistemul atît de coerent al celorlalte piese, în care erosul are doar valoare „utilitară“.

Cum, în fond, „valori de întrebuințare“ sînt și ideile generale, bunurile etice tradiționale, cele filozofice sau estetice. Ele sînt tratate cu condescendență hazlie a „ideilor gata făcute“ și participă la radiografiera tezelor staticului, pe care vom încerca să le rezumăm în continuare.

Omul, văzut din perspectiva comediiilor maziliene, e deposedat de structura sa firească, ambiguă, de mediator între adevăr și fals. Prima consecință vizibilă este că el nu suportă determinări dinspre adîncul său instinctual-afectiv. Omul nu are înconștient, el este complet liber în fața voinței sale, și de aici rezultă că el nu are nici o scuză. Lucid și rațional, el e manipulat de însăși gîndirea sa deficitară. Maleabilitatea față de credințe și valori (false, pentru că-s indiferente) îl face amorf. Hiperadaptabilitatea îi aneantizează coerența și veritabilitatea. În măsura în care gîndirea e doar o modalitate de semnificare, un cod, un limbaj, ea nu creează și nu lucrează de fapt. Ea intră într-un cerc vicios, ridicol și tragic în același timp. Atemporal, omul mazilian își alege caracterul și își construiește destinul într-o relativitate atît de deplină încît ea îl strivește totdeauna. Această relativitate dă chiar substanța conflictului scenic. Valorile, și nu omul, sînt înlocuite, pentru că ele se dovedesc doar momentan funcționale. Omul rămas este prins într-o capcană de chihlimbar, atîta vreme cît nici una dintre opțiunile sale nu-i implică viața pînă la absolut, pînă la ființă. Libertatea lui este sărăcia lui.

S-a greșit, în genere, considerîndu-se că personajele maziliene se prefac, „mai-mușăresc“ trăiri și sentimente. Prostia și ipocrizia lor au fost luate mai totdeauna foarte aproape de sensul lor propriu, ca raporturi între om și conjunctura socială. Dimpotrivă, convenția de adîncime propusă drept teză de către teatrul lui Mazilu

este aceea a unei foarte ascuțite inteligențe „relaționale“, precum și a unei sincerități vecine cu cruzimea. Aceste personaje nu se prefac, ele ne șochează tocmai prin ciudata lor capacitate de a fi sincere față de receptor, semnalînd la vedere toate procedeele de trișare sau trădare. Sinceritatea aceasta vine de acolo de unde nu există afară și înăuntru.

Omul mazilian își alege caracterul pentru că nu are unul, sau nici măcar nu-i simte nevoia („Eu mă simt bine fără caracter. Nu țin să-mi amintesc caracterul“ (**Treziiți-vă în fiecare dimineață**). El este „onest“ pentru că e disponibil cu desăvîrșire oricărei calchieri „conjuncturale“ de credință, și nu are dreptul la salvare („Omul nu are nimic comun cu propria-i eternitate. Eternitatea își vede de treburile ei“. **Acești nebuni fățarnici**).

Unica valoare de coeziune a acestei lumi rămîne deci limbajul. Orice trăire e înlocuită de o demonstrație, orice raționament necesar este și existent din clipa în care a fost rostit. Existența văzută ca un schimb de definiții între subiecți amorfi, dar energetic disponibili, apare ca un perpetuum static, ca o miscare aleatorie într-un absolut repaos: fără afară și fără înăuntru, manipuînd și lăsîndu-se manipulată cu conștiință și acceptare, neriscînd nimic, lumea aceasta își dezvăluie esența tragică prin tocmai lipsa oricărei devenirii.

Omul mazilian se blochează în propriul sistem atunci cînd alternativele de schimbare a codului s-au terminat. Închis în reduta sa amăgitoare, cuplul din **Inundația** este înghițit de către limbajul organizat al acumulării pragmatice. În scena finală, Iordache (**Acești nebuni...**) cere, din ce în ce mai stîns, să fie judecat. Aproape că nici nu mai e timp pentru asta, adică pentru rezolvarea problemei omului despre care este vorba. Rezolvările propriului său sistem spiritual și etic sînt mai prezente decît el. Iordache se dizolvă năucit în spalma sa fundamentală, aceea că trebuie să plătească. Cuvintele-bunuri năvălesc peste soții „inundați“, dezlănțuite: „Fericirea“ mereu sperată îi înecă pe acești concurenți ai ucenicului vrăjitor, în timp ce soneria, neîntrerupt, sună o alarmă, care...

Miruna RUNCAN