



VIITORUL ROL

ION CARAMITRU

Este un fapt știut că promoția anului '64 a Institutului de teatru „I. L. Caragiale” a adus, în peisajul vieții noastre teatrale, o nouă generație de actori, care s-au impus încă din anii studenției și au devenit, azi, actori de prim rang. Din acea valoroasă promoție face parte și Ion Caramitru. El s-a lansat pe scena studioului „Casandra” într-un original Miroiu, în *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, și s-a încumetat... la Hamlet, realizând o „demonstrație de actor”; roluri care nu i-au adus numai diploma de absolvire, ci și o timpurie notorietate.

Ion Caramitru posedă darul suprem de a fi de fiecare dată altul, surprinzând prin neprevăzut. Prin excelență actor intelectual, gânditor al scenei, cu o bogată fantezie și un umor rafinat, cu un registru interpretativ bogat în nuanțe, Ion Caramitru a adus la rampă personaje relativ puține (dar toate faimoase) din istoria teatrului clasic și contemporan. A debutat pe scena Teatrului Național, personificând una dintre cele mai iubite figuri din istoria culturii românești, luceafărul poeziei românești, Eminescu, din piesa lui Mircea Ștefănescu. În fișa sa de roluri îi găsim, apoi, pe Mircea Basarab din *Vlaicu Vodă* de Al. Davila, Perdican din *Să nu te joci cu dragostea* de Musset, Romeo din *Romeo și Julieta* de Shakespeare... Se pare că anurile roluri din teatrul lui Shakespeare exercită asupra lui Caramitru o

mare magnetică: la scurt timp după ce trece la Teatrul „Bulandra”, îl întâlnim jucându-l pe Octavius Cezar în *Julius Cezar*, iar peste cităva vreme, în rolul bufonului Feste din *A 12-a noapte*. Tot la „Bulandra” a jucat pe tânărul Eugen în *Candida* de G. B. Shaw, pe Heraldo de Sebbelles în *Moartea lui Danton* și pe prințul Leonce în *Leonce și Lena* de Büchner; alte roluri remarcabile sînt Riccardo Fontana în *Vicarul de Hochbuth*, Francisco Bacon în *Elisabeta I* de Paul Foster și Actorul din *Azilul de noapte* de Maxim Gorki.

Cu fiecare personaj, Caramitru aduce în scenă un univers încărcat de semnificație și valoare, o tulburătoare omenie, frumusețe și noblețe de caracter, fascinand, transferind sălii emoția, gândirea și atitudinea personajului.

Caramitru recită mult versuri. Și le recită superb. Joacă mult în filme. E cunoscut marelui public din filme: *Comoara din Vadu vechi*, *Pădurea spinzuraților*, *Diminețile unui băiat cuminte*. Despre o anume fericire, *Porțile albastre ale orașului*, *Casa de la miezul nopții*, *Dincolo de pod* ș.a. Va apărea în *Marele singuratic*, *Trei zile și trei nopți*, *Oaspeți de seară*.

În viitoarea premieră a Teatrului „Bulandra”, *Tineri căsătoriți caută cameră* de Mihail Roșcin, Ion Caramitru este pus în situația unui personaj contemporan, un tânăr sovietic din zilele noastre...

„Personajul meu se numește Alioșa. Este un tânăr rus dezinvolt și curajos, care-și întemeiază de timpuriu o familie. Dragostea, o nevastă tânără, vîrstele sînt egale, un copil... și greutățile inerente. Principala: n-au casă, motiv de exasperare. Un timp, locuiesc la părinții ei, la mama lui, la o prietenă a ei, la un prieten al lui, la o gazdă, cu chirie etc. La un moment dat, Alioșa pleacă, își părăsește familia, pentru a munci undeva departe, își schimbă chiar și meseria, pentru a câștiga mai mulți bani. Un personaj agitat, vital, simpatice, la granița celor două vîrste la care un tânăr se transformă în bărbat. Farmecul și interesul acestei piese constă, după părerea mea, în scenele care au loc între, pe de o parte, cei doi tineri căsătoriți, Alioșa și Aliona, pe de alta, diferiții membri, de diferite vîrste, ai familiei... Piesa analizează un conflict de generații, ducînd mai departe problemele tinerei generații surprinse în *Valentin și Valentina*. Piesa este puțin veselă, puțin tristă, puțin dramatică — din toate cîte puțin — așa că, pînă la urmă, picătură cu picătură, se constituie într-o lucrare de succes. Se joacă în multe teatre din țară, motiv de competiție creatoare și de comparații stilistice.

La noi, distribuția cuprinde pe Mihaela Marinescu, Tamara Buciuceanu, D. Onofrei, Mihaela Juvara, Mihai Mereuță, Aurelia Sorrescu. Regia, Petre Popescu, scenografia, Helmut Stürmer”.

Maria Marin

T.E.S.-după Jubileu

T.E.S. — Teatrul Evreiesc de Stat — își deschide, toamna aceasta, stagiunea cu un spor de înaripare creatoare: este prima stagiune după jubileul abia sărbătorit, în vara aceasta, de 100 de ani de la primele înfiripări de teatru evreiesc în România. A fost un jubileu la solemnitatea slujirii căruia au luat parte, într-o caldă comuniune colegială, reprezentanți ai tuturor teatrelor din țară și soli ai scenelor de limbă idiş de peste hotare, alături de numeroși alți artiști și iubitori de teatru — creatori ai condeiului, ai gestului și cuvintului, ai penelului și muzicii, critici și spectatori „de rînd”. Au fost măsurăți, cu acest prilej festiv, nu doar pașii făcuți de la stîngacele și neajutoratele, mereu primejduitele și mereu silite la vagabondaj înjghebări inițiate de „părintele” Goldfaden, pînă la stabilitatea și experiența artistică de care acest teatru se bucură, astăzi, la noi. Istoria acestui veac de teatru evreiesc a fost evocată, cu tot ce e specific în substanța lui expresivă, cu tot ce este, adesea, pitoresc, dar nu mai puțin instructiv, în multe și asprele lui încercări, ca o pagină ce se integrează, prin aspirații, prin realizări, prin valori, istoriei teatrului românesc, în genere. Interesul (și prețuirea) cu care Eminescu întîmpina, încă înainte de opera animatoare a lui Goldfaden, prezența, pe Ulița mare a leșilor, a unei trupe de actori de limbă idiş; locul pe care avea, mai apoi, să-l ocupe modelul lui Matei Millo, cu scrisul lui, dar, desigur, cu altul mai mult, cu arta lui, în creația repertorială și în disponibilitatea histrionică a amatorilor de la Pomul Verde, din „salonul” bucureștean al lui Lazăr Cafegiu, din Grădina Jignita, de la Steaua Roșie; relațiile feluritelor înjghebări itinerante de limbă idiş cu trupe similare ale unui Leonescu Vampiru; interferența genului revuistic, în care începuse să exceleze teatrul evreiesc, cu liniile satirei revuistice a marelui Constantin Tănase; repertoriul de cuplete și scheciuri, concepute, la începuturi, pe tipicul „cîntecelor” lui Alecsandri sau Iorgu Caragiale; repertoriul de melodrame sîngeroase și de farse bufe, originale, jucate în alternanță cu lucrări de consacrare clasică (de la Molière la Goldoni și chiar Shakespeare), și inspirate din viața lumii mărunte, din problemele și mizeriile „uliții” evreiești de altădată, dar lăsînd să se deslușească, în fundalul lor, societatea și problematica societății vremii respective, în general; ecoul stîrnit în lumea teatrului românesc de animarea și școala artistică a unui Iacob Sternberg, de spectacolele, neuitate nici astăzi, ale trupei din Vilna, de puternicele și originalele ei forțe actoricești, ca și de tulburătoarele ei reprezentații: prezența activă, eroică, alături de comuniști, a actorilor de la „Barașeum”, în anii crunți ai fascismului și războiului, luptînd și rezistînd împotriva regimului de teroare: toate aceste direcții și momente, fapte de artă și valori din istoria teatrului de limbă idiş (cu belșug de amănunte, consemnate într-un larg și valoros studiu, de către secretarul literar al T.E.S. de azi, Izrail Bercovici) au fost urmărite și măsurate, după cuvîntă, în împletirea lor cu procesul devenirii artei teatrale românești și au apărut ca un argument de îndreptățire — prin fapte concrete de conștiință artistică și civică — a locului ce i s-a conferit și de care se bucură astăzi, de la 23 August 1944 încoace, teatrul evreiesc în România. E un loc în care îi este deschisă nu numai calea unei dezvoltări de profil cu deosebire caracteristic în rețeaua de teatre ale țării, dar și a afirmării, alături și în egală măsură cu toate aceste instituții teatrale, a personalității lui artistice, așa cum aceasta s-a profilat, anevoie, hărțuită și mereu împinsă către periferia culturii, de-a lungul anilor de pînă la Eliberare, și cum, după Eliberare, s-a închegat și cristalizat, altoindu-și zăcămintele de cultură străveche a poporului evreu pe trunchiul culturii românești, contopindu-se cu substanța, formele, tendințele și funcțiile culturale românești.

Veacul de continuitate a artei teatrale idiş se leagă, de aceea, mai ales de la data instituirii scenei evreiești ca scenă de stat, în statul nostru socialist, de dobîndirea unui prestigiu profesionist, recunoscut, pentru prima oară în lume, pînă departe, peste ocean. Și acest prestigiu (cîtește: putința de a se manifesta deplin în tot ce este specificitate stilistică, în tot ce e disponibilitate, virtuți și năzuinți creatoare), înțeles în semnificația reală a izvoarelor lui, ca un rezultat final al politicii partidului în rezolvarea problemei naționale, se adaugă ca un stimulent suprem cuvintelor emoționate, de bună amintire și de bună prețuire, ca și urărilor calde spre „mai departe întru mulți ani”, adresate T.E.S. în ziua marelui său jubileu. Ca un stimulent suprem — ca un spor de răspundere și de înaripare creatoare, în prima stagiune de după jubileu — și în celelalte stagiuni.

Fl. T.

■ **BOGDAN
BURILEANU**

Spațiu și timp în teatrul lui Teodor Mazilu*

Constituit ca element estetic specific, spațiul se dovedește a fi, în teatrul lui Mazilu, unul dintre termenii de referință ai conflictului dramatic. Pentru că, așa cum se va vedea, el este conceput într-o triplă ipostază: fizică (înțeleasă ca reper în geografia piesei, cu bogate implicații asupra personajelor și a relațiilor stabilite între ele); interioară, aflată într-o strinsă interdeterminare cu formația spirituală a personajelor sau, mai exact spus, cu subconștientul lor; în fine, o a treia dimensiune spațială pe care o putem distinge ținând de necesitățile unei construcții dramatice anumite, de imperati-vele mesajului pe care autorul îl transmite publicului său. Se cere menționată, în legătură cu acest ultim aspect, dimensiunea lui virtuală, perceptibilă dincolo de acțiunea propriu-zisă, sub forma semnificațiilor revelate prin raportarea realității artistice la cea socială.

E cunoscută adinea implantare a teatrului mazilian în prezentul cotidian, înclinația dramaturgului de a surprinde și analiza faptul de viață la nivelul resorturilor lui intime, al acelor mecanisme a căror hiperfuncționare ajunge să domine omul și, prin el, însăși viața.

Camera este unul dintre ele. Interiorul ei, searbăd și absolut impersonal, reflectă me-

diocritatea celor ce o locuiesc. Găsim în indicațiile autorului privitoare la decor notații sumare, de genul „interior fără nimic deosebit” sau „o locuință dintre cele obișnuite”, semn al conformismului manifestat de personajele ce-l populează. Nu găsim nimic altceva în afara mobilierului stas, strict funcțional, al cărui aspect cantitativ este menit a indica gradul de bunăstare, de automulțumire contemplativă a Gabrielei, Ortansei sau a lui Maximilian. Acest enunț: „o cameră excesiv mobilată” devine, prin raportare la ansamblul dramaturgiei lui Mazilu, de-a dreptul amenințător, căci el prefigurează setea de acumulare continuă a „noilor locatari”.

„Locuința unor artiști” (Olga și Emil din *Inundația*) este incertă sub forma obiectelor ce o alcătuiesc. Le bănuim, însă, pe măsură ce cunoaștem protagoniștii, sub aspectul lor inert, în stereotipia rigidă ce nu are nimic comun cu sensibilitatea creatoare a artistului.

Fără a întreprinde nimic pentru a da interiorului o notă intimă, personală, personajele sînt claustrate între limitele de zidărie, mulțumindu-se să tinjească spre dincolo, spre exteriorul pe care îl visează captivant și plin de viață. Autorul lasă, cu subtilitate, să pătrundă pînă la noi nostalgia neobișnuitului care să spargă banalitatea. Căci, în apropierea locuinței excesiv mobilate în care vegetează Gabriela din *Somnoroasa aventură*, se simte „strada, necunoscutul, orașul, aventura”, acel miraj al coproducțiilor franco-italiene pe care eroina caută să-l atingă în chip de vedetă a unei parodice și pline de ridicol răpiri.

Această tendință de evadare din strînsor-rea spațiului se află și ea notată sub aceeași formă a obiectelor. Aici (*Treziți-vă în ficcare dimineață*), fereastra largă, pe „unde soarele poate intra în voie, simbol plenar al energiei vitale, stă mereu deschisă, asigurînd o iluzorie comunicare cu exteriorul. Dar ea se dovedește insuficientă în momentul în care i se opune o atitudine pasivă, de contemplare a „colecțiilor de timbre și femei”. Pus în fața vieții, personajul (Maximilian) se arată descoperit în năuceala lui — „Viața? Știu eu ce e viața?” —, refuzînd cu oroare să se desprindă din spațiul său interior, subconștient, ale cărui bariere își dovedesc, prin capitularea eroului, malefica durabilitate.

Aceeași vedere largă spre stradă o are și Varga, bătrînul participant senil la *Sărbătoarea princiară*, pentru care strada, lumea

* Din „*Vocația cotidianului și implicațiile sale estetice în teatrul lui Teodor Mazilu*” — lucrare de diplomă, I.A.T.C., 1976.

din exterior, înseamnă împărțutul, curtea și celelalte onoruri la care tinjește, din fotoliul comod al ramolismului său. Fără a găsi în sine resursele necesare pătrunderii efective în cealaltă lume — fantastică prin grandioarea și luxul cu care o investește imaginația lui bolnavă —, uciderea Apoloniei îi apare ca unică șansă, săvârșind-o sub acoperirea unor ridicole justificări. În *Sărbătoarea princiară*, traiectoria personajului este asemănătoare tuturor eroilor lui Mazilu, dintr-un spațiu real în unul imaginar, al lor. Numai că, spre deosebire de toate celelalte personaje, caracterizate prin aspirația în sine, nesuștinută de nici un gest, ba chiar contrarătată prin contemplativitatea ce ajunge să-i constituie esența, Varga crede a avea o soluție, pe care nu pregetă să o ducă la îndeplinire. Eroarea îi apare sub adevăratul chip abia în momentul în care crima își dovedește cumplita inutilitate. Trimisul împăratului nu mai vine; accesul în lumea visurilor sale este, încă o dată, barat.

Incapabili să-și transpună faptic aspirațiile spre un spațiu larg, eroii recurg la soluția compensatorie a aglomerării de obiecte. Și, dacă în *Proștii...* această aglomerare care sufocă spațiul trebuie să sugereze o suferință împinsă pînă la saturație, evocînd un pre-supus spațiu și timp anterior, potopul de „realizări” din *Inundația* sfîrșește prin a determina protagoniștii să încerce salvarea unei cît de mici părți din spațiul uman pe care îl văd iremediabil dispărut.

Discrepanța dintre plămuirea personală și evidența realității (împotriva căreia, vom vedea, există, din partea eroilor, o aversiune născută din teamă) este dureroasă, deconcentrîndu-i pe „vizionarii” din *Frumos e în septembrie...* Deziluzia este cruntă, împlinirea visului — ca și în *Inundația*, dar pe o altă cale — echivalează cu moartea. Se caută cu disperare reîntoarcerea în imaginație, în acel spațiu interior bine conservat, a cărui principală virtute este irealitatea. Revenirea apare, însă, imposibilă; fatalitatea fenomenului — tragică pentru victimele ei, comică pentru noi, care le privim — stă în ireversibilitatea lui. Contactul cu realitatea vie oripilează personajele, Veneția veritabilă pîrînd „inadmisibil de aproape”. Presimțim reluarea ciclului: căutarea unui alt spațiu și începerea demersului imaginativ de mobilare a lui.

O altă tentativă de evadare din spațiul supus în mod neașteptat pericolului și care amenință să se îngusteze și mai mult, devenind incomod, încearcă și infractorii denumiți „nebuni fătarnici”. Refuzați, la modul categoric, de societatea în care și-au desfășurat tîbuit matrapazlicurile, ei se văd siliiți să-și caute refugiu, iar odată cu el, salvarea, în absolut. S-a încercat, de către unii, interpretarea acestui spațiu inedit prin semnificația claustrării, înțeleasă, printr-un unghi strict moralist, ca unică posibilitate de destinație a unor asemenea specimene. Expli-

cația mi se pare forțată și schematică, pentru că, de fapt, acest spațiu cu rezonanțe fantastice, spre care se îndreaptă lordache, Dobrișor și compania, este caracterizat de însuși inițiatorul său — Sublimul în caz de forță majoră — ca iluzoriu. El este, mai curînd, echivalent cu idealul personal al „nebulilor”, la fel de inconsistent și deloc plauzibil. De altfel, fuga în acest spațiu al închipuirii este condiționată de credință, făcînd apel la resurse cu care, am văzut, aceste personaje sînt înzestrate din belșug. Privit astfel, paradusul în care sînt expulzați le apare plicticos prin imaginea pe care le-o oferă, ogîndindu-i. Oarecum deosebită de nuanța pe care o găsim în *Frumos e în septembrie...*, deziluzia are, însă, aceleași consecințe: refuzul și fuga înapoi, cu atît mai tentantă cu cît cotidianul din care au plecat le este la îndemînă, iar inconștiența îi face să creadă că toate cîte le-au părăsit se află la locul lor, neatîns. Contrazicerea faptică a acestor iluzii este de natură să le transforme acest spațiu al huzurului într-unul foarte greu de suportat, din interiorul căruia nu mai găsesc nici o ieșire.

Odată cu uciderea lor succesivă, ajungem la cea de-a treia dimensiune enunțată: cea a autorului, prezent la nivelul semnificațiilor. Pentru că, în locul unei morale explicite, alipită sub formă de concluzie, ne aflăm în situația de a constata, odată cu terminarea acțiunii, că spațiul ei de desfășurare, strict scenic, este închis, triumful Bărbatului cu capul în nori rămînînd localizat între limitele spațiului de joc. Demonstrînd evidente afinități brechtiene, Mazilu desemnează scena ca unic spațiu de acțiune a forțelor ce se înfruntă, scoțînd în mod deliberat binele în afara discuției. Dincolo de deznodămîntul la care asistă, publicul este atenționat asupra esenței distructive a răului, fiind în măsură să înțeleagă dimensiunile reale ale pericolului penetrării acestuia în realitate, în cîmpul valorilor sociale. Izolat, supus claustrării într-un spațiu ermetic, lordache își manifestă, sincer îngrijorat, dezorientarea: „Unde să fugim? Pretutindeni sînt aceleași legi... pretutindeni ți se cere să respecti omul... pretutindeni ți se cere să muncești... pretutindeni ți se cere să gindești... Unde să mergem?...”

Principală caracteristică pe care o putem observa în ce privește timpul pieselor lui Mazilu este maleabilitatea sa. Extrasă din contextul biografic al personajelor, dimensiunea temporală devine extensibilă și multiplă, conducînd la un grad sporit de generalizare a vieții. Din element de progresie cauzală, timpul se transformă în reper, în unitate de măsură a prăpastiei ce separă personajele. Apropierea dintre ele devine cu atît mai imposibilă cu cît disocierea temporală se accentuează. Ieșită de sub controlul rațiunii, cronologia impune legi proprii, de neînțeles celui sustras ei. Don Juan se izolează, într-o primă etapă, în adăpostul comod oferit de mit, renunțînd, implicit, la evoluție. Apa-

renta sa universalitate se dovedeste, însă, iluzorie, mobilitatea în timp, de-a lungul și de-a latul istoriei, arătându-și, în confruntare cu viața, reversul dureros. Însingurat lângă o minciună năruită, eroul este pus în fața anacronismului său tragic.

Întîlnim, pe de altă parte, un timp suspendat, inert, a cărui arbitraritate accentuează ideea de nerelaționare a evenimentului. Ciclitatea lui mecanică macină în gol energii și ambiții, degradîndu-le continuu. Este cazul cuplului din *Împăiați-vă iubii*, la cărui groază de această situație posibilă îi paralizează, împiedicîndu-i să se opună efectiv.

Tempul arbitrar se afirmă ca resort dramatic și în *Inundația*. Împus din afară, el va începe și se va termina la un moment necunoscut și imposibil de controlat, prin-zind personajele în angrenajul său dereglat și nimicitor, fără șansă de scăpare.

La nivelul acțiunii propriu-zise, temporalitatea astfel manevrată lipsește conflictul de motivație necesară, cum se întîmplă în *Acești nebuni...*, al cărei prim act se desfășoară într-un timp neverosimil, sporind imprecizia prin ritmul precipitat. Apariția Cameliei, iar mai târziu cea a Silviei, pe capul lui lordeache, sint, într-adevăr, succesive, dar, dincolo de desfășurarea în spațiu, ele se arată, la nivelul sensurilor implicate, sub lumina simultaneității a două contrarii, în acțiunea lor concomitentă asupra unui obiectiv sortit distrugerii. Senzația de năuceală, de haos, este resimțită din plin de către acest obiectiv, adus în cele din urmă în situația de totală confuzie. Pus între paranteze, timpul devine, în acest caz, neutru, acțiunile putînd fi combinate la voia întîmplării, indiferent de ordine și repetabile la infinit pe același tipar statornicit. Dealtfel, caracterul circular al timpului imprimă textului o ritmicitate riguroasă, condusă mai departe printr-o continuă oscilație între tensiune (momentul anunțării pericolului de către Sublim) și relaxare (evadarea în absolut). În actul al doilea, ritmul este încetinit pînă la nemișcare, pregătind, în acest fel, dimensiunea fantastică a absolutului. Apariția inopinată a Bărbatului cu capul în nori, în veșnica și aparent absurdă lui căutare, desăvîrșește confuzia spațio-temporală, prin confirmarea pe care Sublimul o aduce ca interogație: „Ce dracu' v-a venit... să vă mutați la Cîmpina?”

De-abia în ultimul act, odată cu introducerea banilor ca mobil al acțiunii, ritmul devine verosimil, iar desfășurarea, logică. Caracterul discontinuu al timpului și spațiului, atît în interiorul unui act, cît și la nivelul derulării întregii acțiuni, permite autorului să creeze structuri parțiale atrăgînd după sine, la nivelul percepției, anularea perspectivei unice. Mișcarea dramatică dobindește un sens centrifugal, ruperea conexiunilor și absența motivațiilor accentuînd, în egală măsură, fiecare unitate componentă.

Prin această prismă, personajele și anecdota sînt redată cu întreg procesul de transfor-

mări al devenirii lor. Totul este pus în evidență, fără a se explica mecanismul psihologic. Structura scenelor le conferă o parțială autonomie, avînd la origine alcătuirii un mecanism de rupturi. Primele trei tablouri, într-o derulare sinuoasă (realizată prin linearitatea fiecăruia în parte), prezintă o evoluție segmentată, întărită prin montajul discontinuu. Secvența sintactică este eliberată de sens; reacția imediată în fața ei, din partea receptorului, devine neinteresantă. Forma estetică se configurează la nivelul percepției finale, odată cu refacerea legăturilor prin conectarea tuturor sensurilor primite de la fiecare scenă în parte. Imaginea este multiplicată, atenția se dispersează la nivelul întregii acțiuni dramatice. Tehnica acestei multiplicări creează o simetrie de natură a sparge focalizarea. Asistăm la ceea ce se cheamă multifocalizare, determinînd perceperea simultană a segmentelor dramatice. În acest sens, se remarcă tendința autorului de a renunța la facilitatea pe care i-o oferă prezența personajului principal în construcția conflictului, înlocuind-o prin relaționarea acțiunilor în raport cu mobilul fundamental. În *Acești nebuni făcîrni*, mobilul, atunci cînd, în sfîrșit, este introdus în joc, concentrează asupra lui toate eforturile personajelor, conferind un sens agitației lor febrile. Fiecare se definește în funcție de acest deziderat, pe care îl urmărește cu o tenacitate împinsă pînă la crimă.

Interesant ni se pare faptul că, în această situație dată, conflictul stabilit între personaje este de o superficialitate invers proporțională cu eforturile depuse; de unde și efectul comic inițial. Spuneam superficialitate, pentru că tipurile sociale nu se deosebesc substanțial, înfruntarea dintre ele desfășurîndu-se pe același teren moral, într-o sarabandă a minciunii și hoției. Dihotomia virtute/ticăloșie se rezolvă prin dezechilibrarea totală a relației de partea abjecției. Pendularea permanentă între esențele contrarii restaurează unitatea prin contopire (Adam și Licheaua), iar, într-un plan ulterior, prin anulare. Autodemascarea distruge esențele negative. Cîștigul de cauză este de partea celui mai abject (Bărbatul cu capul în nori), a cărui abilitate perfidă l-a ținut deoparte pînă la momentul potrivit. Surpriza își păstrează amprenta și asupra deznodămîntului, căci acesta este departe de a rezolva tensiunea. Trecînd triumfător peste riguroasele indicații aristotelice, Mazilu își exprimă originalitatea și modernitatea formei dramatice prin opțiunea pentru anti-climax. Aparenta abandonare a filonului conflictual principal și introducerea unui personaj-surpriză refuză explicația facilă. Preferînd finalul deschis, autorul oferă publicului satisfacția descoperirii semnificațiilor opereii dincolo de parametrii fiecăi ai acțiunii, prin apelul necesar la referințele provenind dintr-un domeniu exterior spectacolului, care este însăși dinamica vieții sociale. ■■