

## O AVENTURĂ ESTETICĂ

*Sergiu Marocico*

**D**eceniul al șaptelea al secolului XX cunoaște o relativă relaxare a procesului inuman al naționalizării mijloacelor de producție și al colectivizării, fiind, de fapt, încheiată trecerea României spre un stat socialist, clădit după calapodul stalinismului exacerbant. Anii șaizeci le oferă creatorilor culturali teren fertil spre îndeplinirea lor profesională. În acest context, apare dramaturgia lui Theodor Mazilu (1930-1980), desigur, alături de operele altor dramaturgi la fel de importanți, care răstoarnă din temelii dramaturgia corectă politic. Critica de specialitate, bulversată fiind de originalitatea dramaturgului Mazilu, se împarte în două grupuri: unul, care o consideră drept prelungirea peste ani a dramaturgiei lui Ion Luca Caragiale, așezând-o în sertărașul prefabricat al acestuia din urmă, iar cel de-al doilea, care îl consideră pe dramaturg drept deschizător, inițiator al unei noi dramaturgii, ce frizează într-o oarecare măsură drama absurdă ionesciană și beckettiană, deopotrivă, asezată cu reminiscențe caragialiene. În același timp, teatrele cutezătoare ating cote nebănuite de popularitate și succese, montând rând pe rând piesele apărute din tolba lui Mazilu. În atare condiții, în care părerile se împart în favoarea sau defavoarea lumii prezentate de Mazilu, în anul 1972, la jumătatea deceniului de la nașterea și împlinirea dramaturgiei maziliene, Andrei Strihan îl provoacă pe Mazilu la o conversație exhaustivă asupra dramaturgiei și creației sale, aranjată într-un volum de referință (Strihan, 1972).

Orogeneza lui Mazilu, în sens comun nașterea, formarea „muntelui“ Mazilu, îl preocupă pe interlocutor în mod expres, acesta scotocind prin scrierile maziliene, cercetând structu-

rile implicate în orogeneza dramaturgiei sale, căutând dacă acestea au suferit deformări și/sau metamorfoze, insistând asupra lui Caragiale și Eugen Ionescu, sugerând *volens nolens* efectul literaturii celor doi asupra creației maziliene. Mazilu parează orice tendințe ale criticilor de a-l cataloga drept un epigon, continuator al celor doi, filiația în literatură fiind considerată un act neproductiv, iar rolul și rostul scriitorului/artistului nu sunt de a-și pune problema ce a fost înaintea lui sau ce va fi după el, ci de a căuta adevărul însuși sau adevărul său individual. De aceea, niciun scriitor/artist nu creează cu scopul de a-i depăși pe predecesorii săi, ci lucrează din materialul de viață oferit de cotidianul imediat. Forța creației stă în descoperirea vieții (v. *ibidem*, 11). Astfel, Mazilu neagă tectogeneza și morfogeneza, ca manifestări fizice ce l-au propulsat peste nivelul mării.

Insistând asupra filonului caragialian, Mazilu se angajează într-o cursă comparativă, raportându-și personajelor la cele ale lui Caragiale; el afirmă că acestea din urmă se autoamăgesc, refuză întâlnirea cu realitatea, fiind circumscrise zonei umanului, nefiind niște monștri, chiar de simt „enorm” și văd „monstruos”. Ele sunt ticăloase până își ating țelurile, sub zorzoanele progresului pot înfăptui cele mai vaste aberații. Retrograzi fiind, se excită de binefacerile progresului. În pofida potlogăriilor, ei iubesc viața. Ticăloșia lor este o metodă, nicidecum o particularitate a caracterului. Iar lumea și limbajul prezentate nu sunt invenții ale lui Caragiale, ci el le-a descoperit și le-a prezentat cu candoare, căci privirea unui mare artist e întotdeauna candidă și totodată necruțătoare (v. *ibidem*, 15). În schimb, Mazilu își consideră personajele niște ființe modeste care tânjesc după păcate capitale, au nostalgia ticăloșiei, suferă de neputința de a fi ticăloși, josnici. Atrofierea individului duce la percepția normalității drept o realitate stranie. Absurdul în teatru dezvăluie ascunzișurile subconștientului, de aici izvorăște puterea lui de șoc. Iar progresul repetat cu obstinație există numai în viața socială, politică, în știință, tehnică, economie și în morală, nicidecum în artă, pentru aceasta vulgarizează arta, îi înțelege superficial substanța și rațiunea artei (v. *ibidem*, 22). Mazilu conchide că ne recunoaștem mai mult în Shakespeare decât în Ionescu, iar

diferitele curente, stiluri și formule au apărut și s-au succedat, fără a se impune și afirma. Descoperirea individuală a adevărului presupune pascaliana cunoaștere pe sine, lăuntrică, precum o rocă intrusivă, formată prin consolidarea maselor topite în interiorul scoarței, respectiv căutarea unor probleme false, exterioare, ca o rocă efuzivă, formată prin consolidarea maselor topite pe suprafața scoarței. Drept urmare, viața nu i se pare un lucru abstract, filozofic sau chiar mistic. Refuză metafizica, ea fiind catalogată drept o formă a vanității omenești. Aici, se întrezărește autocenzura lui Mazilu, care se dezice de metafizică, cum era și normal în acele vremuri, în favoarea materialismului dialectic și istoric. Peste câțiva ani, în România fusese inițiată „Mișcarea transcendentă”, care a atras un număr mare de intelectuali români. Considerată o sectă religioasă nouă, similară „Bisericii Scientologice”, „Templului Soarelui” sau „Bisericii lui Satan”, Mișcarea fusese lichidată de autoritățile comuniste, în anul 1981. Nu există nicio urmă palpabilă referitoare la apartenența lui Theodor Mazilu la „Mișcarea transcendentă”.

Viața pentru Mazilu este o sumă a sensibilităților existente în om, care refuză mecanismele automate de gândire (v. *ibidem*, 53). Viața este un tot unitar implacabil și nedivizibil, lipsit de contradicții, o sinteză dintre adevăr și frumos, iubire și dreptate. Personajele își pun probleme metafizice, tânjesc spre absolut și se lamentează. Schimbarea se poate produce doar prin acțiune. Aspirația devine o obișnuință, o cutumă, un modus vivendi plăcut, mizeriile vieții fiind înfrumusețate de aspirație – poezie deșartă și fățarnică (v. *ibidem*, 71-72). Aspirațiile pot fi false, străine omului, nejustificate, cum le întâlnim în operele diferiților scriitori și dramaturgi: *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Oblomov* de Ivan Gonțearov, *Trei surori* de Anton Pavlovici Cehov etc. Lânzezeala personajelor atinge extazul, ele pălăvrăgesc în continuu despre lucruri nobile, dar, în neputința lor, rămân captivi ai mizeriei și inerției lor.

Poposind pe tărâmul teatrului, opera lui Mazilu este una a lucidității, eroii pieselor sale sunt lăsate libere să-și hotărască jaloanele după care se orientează spre dobândirea fericirii proprii, desigur, în legătură intrinsecă cu morala interioară.

El susține că scrie cu grija de a respecta adevărul, de a nu denatura, de a nu cădea în ispita de a se îndepărta de la adevăr, conștient fiind că aceasta, la un moment dat, vrând-nevrând, poate genera polemici. Prejudecățile acumulate pe parcurs, osificate, pot strangula individul. Rostul teatrului – afirmă Mazilu – stă în faptul că îl poate salva pe individ din marasmul prejudecăților care-l înăbușă și pot să-l smulgă din conglomeratul erorilor inevitabile (v. *ibidem*, 57-58). Ca reacție la catalogarea unor critici potrivit cărora teatrul lui ar fi demitizant, Mazilu neagă dorința spulberării miturilor, dar și crearea unor altora. Se extaziază în fața farmecului, a frumuseții miturilor, admirând geniul poetic care le-a zămislit. Distrugerea, corectarea acestora prin mijloace, procedee reci, străine, demonstrative sunt inutile. Dislocate din matca lor estetică firească, miturile devin tiranice. De aceea, Mazilu vorbește de o mare grijă purtată lor, miturile fiindu-i sacre și intangibile. Acuzat de cârcotașii vremii că le-ar răpi oamenilor certitudinile, autorul neagă acest demers scriitoricesc greșit atribuit, afirmând că el își lasă personajele libere să se bizuie pe forțe proprii, pe încrederea de sine, să trăiască demn, fără a cerși iluzii. Omul e desăvârșirea naturii – spune Mazilu, parafrazându-i pe Sofocle și Gorki, nu are nevoie de iluzii: „A susține că între om și adevăr există un intermediar, chiar dacă acel intermediar e Dumnezeu înseamnă să jignești rațiunea omului și să-i negi libertatea“ (*ibidem*, 63). Dramaturgul vrea eliberarea personajelor de imagini, de certitudini false, iluzorii, redându-le lor însele, fiindcă din imaginile false se nasc dramele false.

În accepțiunea lui Mazilu, teatrul nu are viitor, deoarece teatrul scris în jurul unei idei, conflictul dintre idei este silit să se canalizeze într-o direcție dată, ceae ce îl văduvește de viață. Ideile se pot vedea cu ochii închiși, teatrul și viața pot fi văzute în totalitatea lor, fără a despărți ideile și faptele (v. *ibidem*, 67-67).

Personajele, asemenea rocilor metamorfice, ca să rămânem pe tărâmul geologiei, își schimbă proprietățile de-a lungul timpului: sunt de contact, formate în condiții neobișnuite (sistemul socialist de factură stalinistă produce schimbări socio-culturale, economice, morale și conceptuale de nebă-

nuit) și cataclastice, formate în condițiile unor dislocări ale scoarței terestre, mai pe înțelesul tuturor, seamănă cu pământul fugit de sub picioare. Degradarea personajelor maziliene este atât de adâncă, încât ele își poartă ticăloșia cu o sinceritate voluptuoasă, iar acești ticăloși nu au nicio opreliște morală (v. *ibidem*, 111). Ele și-au pierdut conștiința de om și și-au dobândit-o pe aceea de marfă, fiind preocupați de valoarea sentimentelor și a condiției lor la o bursă împusă de ele însele. Relațiile dintre aceste personaje devin niște afaceri, un negoț, un troc. Cum nimic nu e perfect, ticăloșia lor cunoaște anumite lacune, uneori ele devin sentimentale și se întrezărește un licăr de lumină, ceva pare că le împiedică să devină monștri absoluți. Ele nutresc o ură permanentă față de piedicile care stau în calea desăvârșirii ticăloșiei lor. Mediocritatea, orbirea și dorința de absolut le sunt călăuze, însoțitoare și paveze. Putem afirma că ele sunt precum niște roci reziduale, formate prin dezagregarea și dizolvarea unor roci. Am cutezat să apelez la sprijinul definițiilor geologice, pentru a puncta perpetuarea peste decenii a tarelor consemnate mai înainte.

În ce măsură este Mazilu adeptul moralei socialiste reiese din mărturisirile sale potrivit cărora, în socialism, legile morale sunt obligatorii, iar cei ce le neagă pot plonja în afara societății, ceea ce atrage după sine repercusiuni penale, de aceea unii le mimează, supraviețuind astfel (v. *ibidem*, 163-164). Cu aceasta motivează necesitatea satirei în socialism, adăugând atașamentul militant la societatea socialistă.

În ce privește limbajul pieselor lui, Mazilu recunoaște că personajele sale folosesc arbitrar cuvintele, rostesc fraze banale, clișee, automatisme verbale, locuri comune, considerând că acest aspect i-a determinat pe critici să-l asemene cu Eugen Ionescu. Pe când stereotipia limbajului ionescian joacă rolul uniformizării personajelor constituite pe același schelet, cel mazilian, la un moment dat, în mod aproape imperceptibil, intră într-o zonă adâncă, surprinzându-și auditoriul. Pe neașteptate, personajele spulberă convenționalitatea impusă de aglomerarea frazelor banale, rostind adevăruri cumplite. Frazele dinainte stabilite pot fi rostite în orice împrejurare, mascând subconștientul, adevăratul inte-

res, de obicei meschin, al individului, și sugerând detașarea personajului, gratuitatea sa: „Prin piesele mele, eu mă alătur, cu adâncă convingere, înaltului comandament al societății noastre socialiste actuale, acela de a-l reda pe om marilor sale răspunderi, etice și civice, de a-l reda rațiunii și, în acest sens, socialismul – ca experiență istorică și umană cu totul inedită – îmi oferă o vastă sursă de inspirație“ (*ibidem*, 164). Mazilu explică: „Formal, fraza este comună, foarte obișnuită, însă ea, în esență, exprimă ceea ce personajul ar fi vrut, de fapt să spună“ (*ibidem*, 184).

Un subcapitol aparte dezbate modalitatea interpretării pieselor, a personajelor lui Mazilu, încă de la prima reprezentare scenică [*Proștii sub clar de lună*, regia: Lucian Pintilie, Teatrul „L. S. Bulandra“ din București, 1963], fiindcă acestea au un anumit stil, este un teatru special. Actorii sunt atrași de libertatea de exprimare pe care le oferă textul, căci, spune Mazilu, „este un teatru al libertății totale a personajelor (nu degeaba se spune că eroii mei se autodefinesc, că n-au putoarea ticăloșiei lor)“ (*ibidem*, 189).

Față de public, Mazilu nutrește sentimentele cele mai nobile, afirmând că el scrie pentru public, nicidecum pentru vreo clientelă elitistă. El consideră că, fiind critic și autocritic în același timp, teatrul conceput și scris de el nu este unul cifrat sau incoerent, ci, mai degrabă, unul accesibil, dacă publicul se află într-o stare de atenție și receptivitate adecvată (v. *ibidem*, 207). Teatrul este o discuție comună, propusă publicului de autor, autorul-cetățean, care nu e nicidecum un supraom nietzschean, un fel de demiurg care privește de undeva de sus și rostește observații atotștiutoare. Autorul este un om de rând, un seamăn al omului de lângă el, care își ia răspunderea de a privi lucid realitatea, chemându-i pe ceilalți să o privească și ei, cu aceeași luciditate (v. *ibidem*, 216).

Se poate conchide prin remarca potrivit căreia teatrul lui Mazilu este într-o oarecare măsură teatru critic, fiindcă se preocupă de omul nemulțumit de sine. Este mai ușoară schimbarea lumii decât schimbarea sinelui, atenția dramaturgului fiind orientată înspre această latură fundamentală a omului; el susține că așa se petrec lucrurile și nu o face dintr-o simplă curiozitate sau voluptate scriitoricească. El,

---

autorul, este un fin observator al lumii și al oamenilor, chiar dacă observațiile sunt crude uneori, izvorâte dintr-un interes profund nutrit față de oameni, iar acest interes naște doar iubire (v. *ibidem*, 95). Iubirea care se transformă în ură nu a fost iubire. Adevărata iubire respectă viața fiecărui individ, cu naivitățile și limitele sale. A iubi înseamnă a trăi cu pasiune viața (v. *ibidem*, 99) – afirmă Mazilu, a trăi realitatea în care îi este dat omului să trăiască, a iubi oamenii cu care el se află în relație. Trăind și iubind cu pasiune viața, într-o stare de incandescență totală, totul în jur capătă dimensiuni cu totul revelatorii. În miezul filozofiei sale, stă iubirea întregii existențe – conchide Mazilu, deosebindu-se și detașându-se de filozofii crunți care văd existența ca pe un blestem, ca pe o pedeapsă dată. Optimismului său nativ i se datorează afirmația: „Chiar dacă e o pedeapsă, sunt mulțumit cu această pedeapsă“ (*ibidem*, 99).

Strihan, Andrei, *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, București, Editura Științifică, 1972.