

# DE LA SATIRĂ LA UMOR ÎN LITERATURA COMUNISTĂ

## REZUMAT

Prezenta lucrare își propune să identifice și să analizeze valențe de satiră și umor în opera a trei exponenți ai prozei românești postbelice: Nicolae Velea, Ion Băieșu, Teodor Mazilu. Punctul de plecare este la convingerea că râsul are o latură socială, neexistând comic în afara a *ceea ce este cu adevărat omenesc*. De asemenea, trebuie menționată și o insensibilitate asociată râsului, el adresându-se inteligențelor pure și fiind “întotdeauna râsul unui grup”. Râsul are, de cele mai multe ori, din această cauză, scop curativ.

Comicul formelor ține de o rigiditate a trupului, a spiritului și a caracterului. Comicul gesturilor și al mișcărilor duce cu gândul la automatism, la ceea ce Bergson numește “*mecanică a corpului*”. De asemenea, pe aceeași idee a *mecanicii aplicate asupra viului* este „*transfigurarea momentană a unei persoane în obiect*”, sau de limbaj automatizat, gata făcut, care provoacă râsul. Comicul situațiilor și al cuvintelor este tratat printr-o analiză ce pornește încă din copilărie, de la jocurile binecunoscute copiilor: *diavolul cu arc*, pe principiul repetiției, duce la ideea de resort și de automatism controlat; *păpușa cu sfori* aduce în prim plan imaginea personajului – marionetă; *bulgărele de zăpadă* este un tipar asemănător soldaților de plumb sau efectului de domino.

Bergson reduce procedeele comicului la trei principii canonice: repetiția, o tehnică întâlnită cu precădere în teatru, se referă la situații și întâmplări, coincidențe stranii; inversiunea, sau “lumea răsturnată”, căci este comic să vedem pentru o clipă lumea anapoda; prin interferența seriilor, personajele și publicul oscilează între o judecată falsă și una adevărată, ceea ce provoacă râsul tocmai prin conflictul de opinii pe care acest procedeu îl presupune.

Marian Popa, în “Comicologia”, este interesat de modalitățile diversificate prin care se manifestă tipurile de comic și pe contrastul comic, evidențiind natura socială a acestuia în contextul emițător – receptor. Factor de corecție socială, *ridendo castigat mores*, râsul este un fenomen uman în totalitate și comportă numeroase tipuri de specii literare comice.

După aceste conjeturări asupra teoriei comicului, lucrarea analizează, din perspectiva abordată, opera a trei dintre prozatori români ai anilor '60: Nicolae Velea, Ion Băieșu, Teodor Mazilu.

**NICOLAE VELEA**, primul dintre scriitorii comentați în lucrare, a fost considerat, inițial, cel mai înzestrat prozator din generația sa. Volumul de debut, *Poarta* (1960), urmat de *Opt povestiri* (1963), a constituit momentul de vârf al notorietății sale literare, după care a urmat declinul, începând cu *Paznic la armonii* (1965) și *Zbor jos* (1968). Prozele sale, în special *În treacăt* (1962), insolite în raport cu canoanele vremii, refuză convenția literară și socială, devenită dogmă.

În arta lui Nicolae Velea, prevalează forța revelatoare, trezirea conștiinței de sine a personajelor și nu oglindirea realist-mimetică a mediilor sociale. Eroii săi, deși aparțin tipologiei tradiționale, cu precădere din lumea țărănească, sparg toate obișnuințele, ei trăiesc autentic stări sufletești contradictorii. Personajele lui Nicolae Velea nu-și depășesc niciodată condiția contemplativă, ci doar „*se trezesc, se modifică lăuntric*”. Aproximarea de povestirile lui Marin Preda din *Întâlnirea din pământuri* este semnificativă, dar nu trebuie exagerată. Se mai pot invoca și alte nume (de exemplu, Fănuș Neagu), dar nu e vorba despre influențe, ci doar despre afinități sau convergențe în cadrele mai largi ale „spiritului timpului” postbelic.

Nicolae Velea vedește, mai ales în primele povestiri, simțul nuanței și al imperceptibilului. În nuvela *Sunetele*, un țăran mai aude, și după ani de zile de la pierderea proprietății, „sunetele” vechilor unelte, care-i răscolesc memoria. În

volumele *Paznic la armonii* și *Zbor jos*, câmpul observației se mută la oraș, dar modalitatea epică rămâne aceeași. *În război un pogon de flori* – singura încercare de roman – impune un personaj, Olina, de o mare puritate morală, dar viziunea romanescă rămâne fragmentară, caleidoscopică.

Materia epică a povestirilor lui Nicolae Velea este, în bună parte, de extracție autobiografică. Alteori, autorul recurge la experiența sapiențială a tradiției țărănești, concentrată în ziceri și proverbe. Pe acest fond de extindere a comicului, ultimele scrieri ale lui Nicolae Velea sunt marcate de spectacolul oralității exprimate în formule paremiologice, în linia lui Creangă și Anton Pann, generând festinul lingvistic din *Vorbă-n colțuri și rotundă* – o colecție de proverbe transpuse epic. *Călător printre înțelepciuni* – o carte profundă și încântătoare – emană aceeași elevată și rafinată bufonerie a cuvântului.

Scrierile lui Nicolae Velea aduc în prim plan vârsta paradisiacă a povestirii. Comentatorii îl analizează ca un „*comediograf al cuvântului*”, datorită atenției sporite acordate unor fanteziste prelucrări epice ale proverbelor românești. „Filozofia” eroilor lui Nicolae Velea se plasează totdeauna între snoava lui Creangă și combinația absurdă a lui Urmuz. Umorul personajelor sale este un umor greu de surprins sau de prevăzut, prozatorul aducând în prim plan evenimente simple de viață pentru a ironiza fapte banale. Nicolae Velea încearcă să explice, în puține cuvinte, *ciudățeniile și sucelile* personajelor sale, indiferent de poziția lor socială, de vârsta sau educația lor.

Comediile lui Nicolae Velea sunt ivite parcă din Caragiale. Comedii ale învățăturii, ele aparțin naivilor care nu au trecut încă prin prinosul civilizației. Singurătatea îi îndeamnă pe toți acești adolescenți timizi – brigadieri, șoferi, tractoriști, muncitori – să recurgă la jocuri stranii. Prin jocurile eroilor săi, Velea caută să le descopere complexitatea și, dacă ei sunt uneori triști, este pentru că autorul își refuză un *optimism* de circumstanță. Căutând să ne arate cât de

complicați pot fi oamenii aceștia, care par simpli la prima vedere, Velea scrie o proză care poate fi considerată exemplară. O anumită aureolă de melancolie plutește în jurul acestor personaje, în ambianța jocurilor lor singuratice, dar alteori aceeași singurătate poate fi mobilul unor gesturi dramatice și fără întoarcere.

S-a afirmat că Nicolae Velea este prozatorul “*micilor stări sufletești*” (V. Cristea). În realitate, mișcările psihice surprinse de Nicolae Velea au caracterul de evenimente ale vieții interioare. Personajele par, din punct de vedere social, șterse, neimportante, dar stările sufletești sunt consistente, profunde. Andrei, elevul din *Zbor jos*, descoperă, uimit, într-o bună zi, că gândurile nu sunt sesizabile de cei din jur și că, prin urmare, își poate îngădui să gândească orice. În *Poarta*, un copil, Sandu, își dă seama, pe neașteptate, că jocul lui de-a oamenii mari nu mai are niciun haz, întrucât, între timp, a devenit el însuși mare.

Nicolae Velea este un ironist cu o remarcabilă capacitate de invenție verbală, unul din cei mai fini pe care i-a produs proza românească după 1960. Punctul lui de plecare este, prin plăcerea spectacolului verbal, Marin Preda din *O adunare liniștită*, dar și Creangă prin șiretenia limbajului și gustul pentru personajele „dugoase”, sucite, în genul lui Dănilă Prepeleac. Umorul personajelor lui Nicolae Velea nu este unul robust, sesizabil de la prima vedere, ci unul greu de surprins. Replicile personajelor sunt inocente și, de aceea, capătă sensuri adânci dacă le cauți cu tot dinadinsul sensul, iar dacă iei cuvintele și lucrurile rupte de context, umorul se întrezărește discret.

Opera lui Nicolae Velea nu este dominată de creația unor vieți imaginare, ci este preocupat de prezentarea unor vieți reale cu subtilitățile și nuanțele lor cele mai ascunse, așa cum le trăiesc oamenii vii. Velea este un scriitor realist, care încearcă să înțeleagă și să explice comportamentul oamenilor. Personajele sale sunt prezentate în cadrul lor natural și portretele astfel realizate sunt de mare finețe.

Limbajul personajelor lui Nicolae Velea nu este simplu; vorba lor este încurcată, cu text și subtext, iar frazele, bogate în pleonasme, mustesc savuros un umor subtil pentru cititor.

ION BĂIEȘU publică mai întâi un volum de schițe de inspirație rurală, *Necazuri și bucurii* (1956), apoi povestirea *Cei din urmă* (1959), în genul lui Marin Preda din *Desfășurarea*. Prima narațiune care-l recomandă ca scriitor autentic este *Papuc* (1962), scrisă tot în stilul lui Marin Preda, cel din *Calul*. Stilul epic capătă originalitate și se impune prin volumul *Sufereau împreună* (1965), după ce exersase într-o carte de schițe și portrete, *Oameni cu simțul umorului* (1964). În continuare, Ion Băieșu alternează literatura “serioasă” cu proza satirică și umoristică: *Iubirea este un lucru foarte mare*, povestiri despre Tanța și Costel (1967), *Umor* (1970), *Fotbalul e un joc de bărbați*, reportaje sportive (1971), *La iarbă albastră* (1973). Proza lui Ion Băieșu, completată cu *Pompierul și opera* (1976), *Dragoste bolnavă* (1980), *Umorul la domiciliu* (1981), impune o tipologie umană și un mod agreabil de a nara. Ion Băieșu este un fantezist lucid, observația lui trece dincolo de aparențele simțurilor, spre psihologia individului, atitudine literară pregnantă mai ales în narațiunile care analizează relațiile și formele alienării – temă frecventă în proza românească din anii ’50 și ’60.

În nuvela *Sufereau împreună*, tema de profunzime este bovarismul suferinței. Genica și Benone vor să sufere pentru ceva și visează să-și schimbe radical destinul printr-o terapie a durerii. Comicul se insinuează, totuși, în această nuvelă despre conștiințele falsificate de durere.

Tema este dezvoltată în *Acceleratorul*, narațiunea cea mai amplă și cea mai bună a lui Ion Băieșu. Sunt prezente aici două tipuri umane care revin constant în proza ulterioară: tânărul visător și femeia voluntară, care vrea să facă bine, dar provoacă numai nenorociri. Lia Pogonat – un caracter puternic, complex, personaj

ingenios construit – își terorizează partenerii de viață în numele fericirii, ea trăiește numai pentru a îndrepta lucrurile, se sacrifică pentru alții până îi distruge.

În prozele următoare (*Pompierul și opera*, *Dragoste bolnavă*, *Umorul la domiciliu*), multe din ele fiind transformate în piese de teatru, Ion Băieșu revine la subiectele obișnuite, luate din lumea comerțului, a administrației mărunte, a micii puteri locale. Viața morală a eroilor săi se desfășoară sub semnul unei deconcertante sincerități. Ca și în nuvelele lui Teodor Mazilu, viciul are nevoie, pentru a se impune, de orgoliul onestității. Eroii lui Băieșu suferă de o patologie a sincerității și, totodată, a suspiciunii.

Patologia suspiciunii, pe care Ion Băieșu o tratează în câteva variante epice la piesele sale de succes (*Preșul*, *Vecinii*, *Inventatorul*), este urmărită în planul relațiilor dintre operă și public în schița *Pompierul și opera*. Un autor scrie o carte densă de idei, plină de probleme și o predă, satisfăcut, la editură. Peste câteva zile, este vizitat, succesiv, de funcționari de la ADAS, de la TAPL, de la Pronosport etc., trimiși de acele instituții pentru a cere scriitorului să scoată din carte paragrafele care vizează activitatea lor. Scriitorul se apără, aduce în discuție problema ficțiunii, a adevărului artistic, dar totul este inutil, suspiciunea crește și scriitorul ia un revolver în mână. Chiar și pompierul, venit să-l salveze, când îi ia foc casa, are și el ceva de obiectat împotriva manuscrisului.

În schița *Tristețea vânzătorului de sticle goale*, comicul rezultă din contrastul dintre esență și aparență, în acest caz (Eustațiu Vasiliu-Muscel), dintre snobismul intelectual al individului și natura mizerabilă a preocupărilor lui.

Originalitatea lui Ion Băieșu rezidă în maniera în care tratează felurite situații absurde. În povestirea *Cine fură azi un ou*, un individ ajunge să încalce legile pentru a nu contrazice fatalitatea enunțată de cunoscutul proverb și învățătura populară. Absurdul este deplin în înfățișarea unui alt caz (*În audiență*), variațiune pe tema birocrăției, unde personajului i se dă un formular de 25 de

pagini și este rugat să revină, deși totul nu era decât o înscenare a secretarei, căreia îi murise șeful și nu voia să-și piardă slujba.

Ion Băieșu este creatorul unui personaj de sine stătător, care revine în literatura sa sub diferite forme, în diferite ipostaze. E un fel de *Mitică*, un tip generos, inocent, asaltat de rude, prieteni, colegi, cunoștințe, pus să intervină pe lângă diferite foruri administrative în chestiuni delicate; este un individ de care abuzează toți, după bunul plac, și, din această pricină, este mereu în deplasare și, firește, intră mereu în încurcături comice.

Ceea ce la Caragiale pare să se adreseze unei plăceri arheologice amuzante, ca o întoarcere în timp prin limbaj, la Băieșu este realitate imediată: personajele trăiesc printre noi, le recunoaștem de pe stradă, din piețe sau din tren. Sunt de-ale noastre. A face haz de ele presupune o anumită poziționare istorică, chiar cu scop moralizator și curativ, de îndreptare, răsul fiind pedeapsa moralizatoare. Tanța și Costel, eroii lui Băieșu, suntem, de fapt, noi, cei furați de fluxul socialului. Privindu-i, ne putem considera superiorii lor, pentru a ne apropia de schema *producere – receptare* propusă de Sigmund Freud, dar mai ales pentru că ne poziționează critic față de o serie de realități sociale la care am asistat poate cu vinovăție, poate cu uimire.

Ion Băieșu propune o feliere a realului, oferindu-ne o imagine critică de ansamblu asupra societății din perioada comunistă, devenind un cronicar înzestrat cu talent și cu spiritul pătrunzător al caricaturistului cu scop moralizator. Ion Băieșu este un creator de *umor cotidian*, îmbinând atât elemente comune, banale, care apar doar dintr-o putere de inventivitate și o improvizație migăloasă la nivelul limbii vorbite, dar și substanțe prețioase, cizelate și organizate cu atenția pentru detalii fine.

Eroii lui Băieșu sunt mai ales naivii care cred că pot fi mai mult decât sunt arătând că sunt, prin opțiuni și eforturi, nu foarte mari. Autorul ține să demonstreze

că existența lor de indivizi mărunți, delatori, escroci, adulterini, impostori, șmecheri, intriganți, gestionari, cheflii, intelectuali și artiști merită să fie luată în serios de restul oamenilor, ținându-se seama și de ceea ce ei pierd fiind așa cum sunt.

Aceste personaje nu sunt tragice, cum au afirmat unii dintre contemporanii scriitorului, dar iau cu gravitate sensul vieții, punând uneori mai sus decât propriile lor întâmplări chiar noțiunea de viață.

**TEODOR MAZILU** este tratat în lucrarea noastră în tripla sa ipostază scriitoricească: nuvelistul, romancierul și dramaturgul.

Proza interferează, la Teodor Mazilu, cu eseul. Cu o construcție clară și riguroasă, opera lui Teodor Mazilu propune paradoxuri care, însă, își revendică statutul de “adevărate adevăruri”, respectând legile simetriei.

**Nuvelistul** are, evident, inteligența și ironia unui prozator care se situează între esență și aparență, psihanaliză și sublimare, cotidianul răvășitor și ambiguu. Expresivă este, din acest punct de vedere, nuvela *Doamna Voltaire*.

*Doamna Voltaire*, sintagmă denominativă, presupune strategiile conotațiilor, de nuanță ironică, la modul livresc. Apelativul “Doamna”, lângă lexemul “Voltaire”, este producător de sens, în același palier, al ironiei. Debutul textului, diferențiator față de strategiile narrative ale prozei anilor 1960, este scris în palierul ironiei, precum și sintagma “homo otiosus”. Un discurs în aparență sintetizator, în structura textului disipant. O viziune, de fapt, caricaturală, grotescă, voit schematică și mecanică, absurdă. Evident, palier al aspirației spre intelectualism, de fapt, o formă fără fond. Estetic, începutul unei produceri textuale, cu mai puțină substanță. *Doamna Voltaire* se apropie de caricatură, într-o scriitură, estetic, aproximativă.



În nuvela *Pelerinaj la ruinele unei vechi iubiri*, textul debutează într-o retorică behavioristă. Ar fi poate tehnica retro, din generația 80, sau minimalismul din generația 2000. O lectură, așadar, actuală, între a scrie și a medita, diferență, de altfel, notabilă, în general, substanțializând, însă, în cazul lui Teodor Mazilu, verbul a medita. Esențialul este, însă, complexul tematic după care neodihna verbului devine generalitatea din infinitivul lung *meditare*. Scriitorul propune astfel nu o diegeză care poate capta, ci o poveste, fără să ducă spre soteriologie, dar cel puțin să aibă esența conceptului trecut prin ceața inconștientului, pentru a degaja, în final, sensul.

**Romanele** lui Teodor Mazilu constituie un *incipit* pentru proza de după 1970, debarasându-se de o retorică a limbajului inexpresiv, cultivat până prin anii '60 în proza românească, în general, rămânând mai mult un genotext și nu un fenotext.

Romanul **Bariera** prezintă perioada de la începutul celui de-al doilea război mondial în lumea muncitorească și în matricea incipientă a burgheziei, atingând spre final viața comuniștilor în ilegalitate în România. Personajele complexe, post-moromețiene, adunate de-a valma la periferia orașului, se află într-o continuă luptă pentru supraviețuire și pentru a "se ajunge". Romanul debutează umoristic cu sfințirea unei biserici noi, "*mari și impunătoare, pe șoseaua Mărgeanului, într-o poziție foarte bună, care stârnise invidia tuturor cârciumarilor.*" În această lume a mahalalei bucureștene, Maria Mareșal Antonescu vine pentru a asista la sfințirea bisericii. Ea poposește despăturindu-și batista, distrată, cu doamnele din suita ei, și stă de vorbă în trecut cu femeile ai căror bărbați erau pe front sau deveniseră eroi. Scena este de un comic absurd, doamna fiind nemulțumită că aghiotantul ei alesese un copil orfan, cu tatăl erou și mama moartă de tuberculoză, și nu de moarte bună, sau care să trăiască încă. Prin personajele complexe pe care le creează, **Bariera**

este reflecția unei lumi colorate și pestrițe, o lume muncitorească ce, uneori, iese din mahala și se mută spre “centru”, în realitatea crudă a războiului.

Romanul *O singură noapte eternă* este, la o lectură dezinvoltă, cum spune Alex Ștefănescu, „psihologizant excesiv”, având totuși lizibilitatea din *Le plaisir du text* și, deja, strategiile narativității din *Plaque du rire*. Juvenilitatea arborescenței desfășurării scenariului erotic nu este „tabulară”, „explozivă”, iar dacă ne-am referi la arhetipuri, în accepția lui Jung, (care nu presupun ontologia), Teodor Mazilu se apropie mai mult de Mircea Eliade, (mutatis mutandis), unde arhetipul presupune polisemia în interacțiune cu ontologia. Pe coperta cărții, Teodor Mazilu afirmă: „*Istoria iubirii între Ștefan și Valentina este în esență istoria renașterii prin iubire. Iubirea nu este numai o sursă de bucurie, odată cu iubirea, eroii câștigă o dimensiune înaltă a vieții. Romanul O singură noapte eternă este o critică a amorurilor timpurii, superficiale, și în același timp un elogiu adus iubirii grave, puterii ei de creație, de bucurie și devotament.*” O pagină mai mult denotativă, apropiată, prin instrumentalizare, de generația 2000, pe care o salvează o anumită inocență spre oralitate, încadrându-se în conceptul de *parole*.

**Dramaturgul** Mazilu poate fi înțeles și evaluat în contextual literar al epocii. În anii '70, dramaturgia română cunoaște o relansare spectaculoasă prin piesele unor scriitori care se remarcaseră în proză și poezie, fapt care determină ieșirea ei din suprasolicitarea unui cotidian tern. Ca nimeni altul dintre contemporani, Teodor Mazilu, venit din domeniul prozei, a folosit cu precădere o singură coardă – aceea a satirei. Atât prin formulă, cât și prin atmosferă, dramaturgul propune diferite ipostaze ale genului: inteligent, necruțător, sarcastic, ironic, uneori duios.

„Lumea” pieselor lui Teodor Mazilu a favorizat apropierea pe care unii exegeți literari au făcut-o cu dramaturgia lui I. L. Caragiale, deși autorul însuși a

ținut să se diferențieze de înaintașul său în câteva rânduri. Apropierea este creată, în primul rând, de *fauna* din care cei doi dramaturgi și-au ales personajele. Apropierea devine și mai pregnantă când ne raportăm la registrul expresiv: limbajele celor doi autori nu definesc doar un moment literar, ci și o epocă. La Caragiale, trecerea de la comedii la momente și schițe este marcată de schimbarea perceptibilă a unei alte lumi, cu mentalitățile și valorile ei, alături de o schimbare a limbajului. Dincolo de comicalul situațiilor, realitatea vieții sociale a sfârșitului de secol XIX se conturează în subtext și este prezentată evolutiv. Spre deosebire de lumea în continuă mișcare din operele lui Caragiale, ceea ce surprinde la Mazilu este o anumită stagnare a universului prezentat. Este vorba despre o lume închisă în clișee, reprezentativă pentru cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea în România. Lumea pestriță este prezentă și ea, dar are în străfundurile sale o structură bolnavă, unidimensională, cu morala de carton și cu trăsăturile pregnante ale subculturii. Personajele lui Teodor Mazilu se află într-o permanentă vânzoleală plină de sentimentalisme, abandonează și revin în forță, pândesc sau apar în scenă pe neașteptate. La Caragiale, cinismul de limbaj provenea din dorința rapidă de asimilare și apropiere a unui vocabular nou, cu precădere de origine franceză, de *bon ton*, modern, pe când la Teodor Mazilu își află manifestarea lingvistică prin folosirea inadecvată a așa zis-ului *limbaj de lemn al epocii*. Inteligența autorului își surprinde personajele folosind, în vorbirea curentă, formule din ziarele oficiale sau de la ședintele de partid. Falsa moralitate, îndoctrinarea și vina de a nu fi în pas cu partidul sunt frecvent transpuse în vorbirea acestora. Personajele lui Teodor Mazilu trăiesc întreaga scară a vidului moral, fiind succesiv neconcesivi cu ei înșiși până la cruzime, perversi, euforici, incuți, triumfaliști, bezmetici, orgolioși și nesățioși, agresivi în potlogării. Eroii mazilieni alcătuiesc o faună ce se autodesființează prin nesfârșita jubilație în fața propriilor metehne.

*Proștii sub clar de lună* este cea mai reprezentativă piesă de teatru a lui Teodor Mazilu. Încă din titlu se sugerează antinomia stărilor sub care se vor situa cele două cupluri (Gogu – Clementina; Emilian – Ortansa). Eroii lui Teodor Mazilu nu sunt *proști* pe plan intelectual, ci ontologic. *Proștii sub clar de lună* este o piesă de teatru cu o substanțialitate foarte dinamică, în care schimbul cuplurilor se face aproape instinctiv, apoi retroactiv, în oglindă. Trăirea veritabilă, autentică nu se produce, totul fiind redus la un mimetism al trăirii.

*Aventurile unui bărbat extrem de serios*, piesă pusă în scenă sub numele de *Somnoroasa aventură* conține, la fel ca *Proștii sub clar de lună*, numeroase coincidențe. Personajele vorbesc mult și sofisticat, dorind să închege o relație de normalitate, însă orice încercare de a depăși starea de lăncezeală sfârșește în banalul situațiilor care se dovedește, în final, un obstacol greu de surmontat. Ridiculatea situațiilor apare din prudența excesivă pe care o manifestă personajele. Dialogul dintre Gherman și Cleo este plin de o falsă solemnitate intelectuală, ceea ce duce la lipsa oricărui romantism. Autorul comentează asupra naturii eroilor săi astfel: “*Personajele mele, având un fel de ridicolă conștiință de sine, simt nevoia să se autocaracterizeze și ori de câte ori se ivește ocazia (...) prin natura ei, prostia este violentă. Dar nuanțând-o, trebuie să-i recunoaștem prostiei și o anume complexitate. Prostia nu e numai obtuză. Ea are o extraordinară putere de a mima orice: poate mima inteligența, prostia se poate indigna față de mediocritate, prostia poate mima chiar sila față de prostie.*” (*O aventură estetică*, 1972)

Piesa *Frumos e în septembrie la Veneția* pare o replică la *Așteptându-l pe Godot* de Beckett. La Beckett, așteptarea era fără capăt. Criza provenea din nerealizarea idealurilor, însă, în cazul dramaturgului român, sursa este sațietatea, ceea ce duce la demitizare. Personajele – numite generic *Doamna* și *Domnul* – se diferențiază de personajele lui Teodor Mazilu: o femeie normală, cu înclinație

metafizică, iar bărbatul, “*cam același lucru*”. Dialogul se desfășoară calm “*pe terasa unei foarte modeste pensiuni italiene*”. Cu gândul deja la întoarcerea acasă, atunci când își vor depăna amintirile, și plictisiți de oraș, realizarea visului devine, retroactiv, o povară. Personajele refuză prezentul, refuză ceea ce e în fața lor, realul. Rămân cu o amintire searbadă și cu speranța. La fel ca la Caragiale, unde legile morale sunt nu abandonate, ci trivializate, Teodor Mazilu dinamitează ideea de romantism și o înlocuiește cu stilul vitriolant, cel mai potrivit să descrie o lume plină de prototipuri abjecte. Piesa se încheie tandru cu acea tristețe nostalgică a Doamnei: “*Aș bea și eu un gin... Sunt la Veneția, Piața San Marco, e inadmisibil de aproape, Piața San Marco e la doi pași, și totuși, același vis mă macină... Dacă aș vedea măcar o dată Veneția... măcar o dată. Presimt că n-am s-o văd niciodată.*” Piesa ***Frumos e în septembrie la Veneția*** nu este atât o satiră, cât mai ales o meditație amară despre zădărnicia unor aspirații și despre imposibilitatea de a atinge perfecțiunea, de a fi utopic în detrimentul realității și al naturaleții.

***Inundația*** nu este un exemplu de mimetism cultural, ci de plictis intelectual care proliferază tiranic. Este vorba de manifestarea viciului în stare pură. Olga și Emil, cele două personaje, amândoi pictori, de aceeași vârstă, duc o monotonă viață elevată. Ei își reproșează inadecvarea pentru un trai mediocru, domestic. Sfidarea reciprocă a celor două personaje ia amploare printr-o acerbă scormonire a defectelor, dizolvarea umanului făcându-se sistematic. Atenția crescândă asupra detaliilor duce la privirea evenimentelor sub o lupa satirică. Teodor Mazilu folosește pe rând, paradoxul, contrafaza, sintagma illogică și oximoronul pentru a trasa liniile unor trăsături complexe. Dihotomia este aici între spirit și materie, însă aceasta nu este expusă în termeni tranșanți, ci tot în stilul relativizant al dramaturgului. Este o poziție de tip ionescian, între multiplicarea obiectuală și aspirația spre artă, ce poartă haloul nevrotic al plictiselii. Prin acumularea de situații absurde, dramaturgul înfățișează personajele într-o manieră extremă: Emil

este violent metafizic, iar Olga este vulgar pragmatică. Amândoi se află sub influența unor motivații diferite. ***Inundația*** are o conotație metaforică: invazie obiectuală, fără măsură, sub masiva acumulare de apă devitalizându-se sensibilitatea, cadru în care se desfășoară întreaga dispută aberantă a personajelor. Sarcasmul se dezlănțuie în formele cele mai violente. Nihilismul vitriolant, răutăcios, cultivarea cu precădere a duplicității relativizante sunt câteva caracteristici ale teatrului lui Teodor Mazilu.

Personajele lui Mazilu știu aproape totul despre ele însele și sunt conștiente de aceasta într-un mod tulburător. Un astfel de personaj este Maximilian din ***Treziți-vă în fiecare dimineață!*** Subintitulată “*tragicomedie într-un act*”, piesa surprinde ultimele clipe ale vieții unui individ, iar sub maniera confesiunii, modalitatea din alte lucrări ale dramaturgului este dusă până la ultimele consecințe. *Alter-ego*-ul lui Maximilian este Eugen, conștiința sa schizoidă, care, în final, devine “*îngerul morții*”, invocând trecutul, ca martor al unei existențe golite de sens. În această tragicomedie de dimensiuni reduse, se poate recunoaște refuzul adevărilor categorice, al tabu-urilor și al obiceiurilor impuse, al convingerilor unice și moralităților opace și deranjante, iar pe de altă parte, subminarea acestora se face printr-un procedeu uzual în vreme, prin preluarea de termeni și de idei de pe prima pagină a ziarelor și din ședințele de partid, transformându-le în substanță artistică. Refuzul personalității constituie drama personajului. Maximilian nu este un model moral. Ca și la ceilalți eroi mazilieni, se află în structura lui o alternare între tandrețe și abjecție. Pentru Maximilian, tandrețea este partea de lumină, izvorâtă dinlăuntrul său, dintr-o sinceritate răscolitoare, prin care personajul respinge orice fel de normă menită să-i îngrădească personalitatea. Maximilian a fost un turnător, și nici măcar unul “*cu măiestrie stilistică*”. Acest lucru și-l ascunde cu desăvârșire, ba mai mult, în mod paradoxal, este de părere că o crimă este “*o floare la ureche pe lângă cea mai nevinovată turnătorie*”. Aici este

momentul în care apare criza de conștiință a personajului, neîncetata neliniște de a cotrobăi prin toate ungherele trecutului, exprimând necesitatea de a se descotorosi de un caracter abject: *“Mă uit la caracterul meu ca la un dușman.”* Ca în multe piese de-ale lui Teodor Mazilu, Maximilian moare, ceea ce reprezintă un sfârșit logic al unui destin ratat. În ființa lui se naște sentimentul purificării, o dorință de perfecțiune spre care tânjește. Gândurile se îndreaptă spre Dumnezeu: *“De ce esti nemărginit, Doamne? De ce nu ești și tu mărginit ca mine, ca să putem sta de vorbă ca oamenii? Ce vină am eu că nu sunt o flacăra?”* Fiorul metafizic apare la final, surprinzător, dintr-o realitate banalizată.

Acest sentiment se prelungește în *Cine pe cine mântuiește*. Subtitlul *“comedie într-un act”* a părut nepotrivit unor critici. Este cert că dramaturgul a apelat la el din motive de cenzură. Piesa apare ca o farsă tragică, amintind pe alocuri de o piesă a lui André Maurois, *Thanatos Hotel*, al cărei erou se îndreaptă spre un sanatoriu izolat în munți, ultimul tărâm pentru cei plictisiți de viață și “aspiranți” la o moarte lentă. Patroana are, însă, grijă să le mai îndulcească zilele, recomandându-le o însoțitoare veselă și plină de viață. În momentul în care se îndrăgostesc, patroana dă drumul la un gaz letal. La Teodor Mazilu, *story*-ul este substituit cu un dialog de un cinism feroce, care împinge personajele în lumea absurdului. Candidatul la sinucidere este sănătos tun, pe când Salvatorul de meserie se află în pragul morții. Salvatorul este de părere că această viață *“stupidă, aglomerată, nedreaptă, merită să fie trăită”*. La multe din insistențele deliberate ale Candidatului, Salvatorul rezistă cu o tenacitate umilă: *“Mă nenorocești [...], mă lași pe drumuri. Nici n-aș găsi de lucru în altă parte.”* Viața trebuie să fie frumoasă prin “argumente”, iar Salvatorul trebuie să-l convingă pe Candidat să nu se sinucidă, stricându-i celui dintâi “statistica”. Salvatorul nu se lasă înduplecat de acest argument, pentru că moartea unuia echivalează cu nașterea altcuiva, după cum și calomnia se echilibrează prin elogiu, astfel încât *“pe ansamblu se*

recuperează”. Piesa *Care pe care se mântuiește* se dovedește, astfel, o parabolă la stilul persuasiv, cultivat cu exces de zel de propagandiștii vechiului regim, o reacție la tentativa de a impune o dogmă infailibilă.

*Pălăria de pe noptieră*, subintitulată “*tragicomedie într-un act*”, având la bază nuvela cu același titlu, conține, ca și alte piese ale lui Teodor Mazilu, o criză de identitate. Demeter, autor de lucrări științifice insignifiante, și-a petrecut viața pozând în Don Juan. Iși lasă pe noptieră pălăria care l-a facut celebru, pălărie pe care o poartă convențional și repetitiv. Este, de altfel, convenția sub care se arată lumii. Imediat, apropiații îl întreabă unde a lăsat pălăria, care se afla la vedere pe noptieră. Refuzul de a mai purta pălărie îi destramă lumea de până atunci: mama sa nu-l mai recunoaște drept fiu, prietenul îl lasă singur, Otilia, balerina, se simte ofensată. Toți sunt interesați de chestiunea pălăriei: *”Pe toți ne privește unde ți-ai ascuns pălăria. Nimănui nu-i e indiferent unde și-a ascuns celălalt pălăria. E o chestiune care ne interesează pe toți în egală măsură, pălăria unuia e pălăria tuturor. Întreabă-mă ce vrei și eu îți spun exact. Eu n-am nimic de ascuns.”* Teodor Mazilu atacă subtil însăși existența colectivismului, a sistemului politic și social, cerând individualitate, bunuri și viață personală. Înțelegem că dramaturgul era în răspăr nu numai cu miturile clasice, cunoscute, cu o îndelungată carieră literară, ci și cu mitologia modernă, mai concretă, mai apropiată de realitatea imediată. *Pălăria de pe noptieră* poate fi interpretată și din acest unghi de vedere.

Mitologiei moderne aparțin și artiștii care populează teatrul lui Teodor Mazilu. În piesa *Împăiați-vă iubiții!* Valentina este actriță, Valentin este regizor, ambii artiști de succes în meseriile lor. Valentin este un regizor cunoscut, cu faimă. Dramaturgul aduce în prim-plan o lume saturată de snobism, histrionică, înnebunită după succes, sensibilă și orgolioasă, mândră și fragilă. Tendința generalizării este, însă, universal valabilă la Teodor Mazilu, niciodată personajele nefiind recunoscute în planul realului.



În *Don Juan moare ca toți ceilalți*, registrul se schimbă: un registru grav, profund și problematizant. Deși se întreprinde și aici o demitizare, mitul lui Don Juan, desigur, a stimulat o vastă literatură, însă Teodor Mazilu nu se lasă prins de un complex al antecedentelor. Dramaturgul nu transpune mitul într-o notă romanțioasă, el încearcă să așeze eroul într-un cadru contemporan, și o într-un mod inteligent și cu reală măiestrie. În viziunea lui, Don Juan vrea să se elibereze de tirania mitului, vrea o viață omenească și liniștită. Pentru Maria Magdalena, situația este inversă, ea dorindu-și să scape de frivolitatea vieții, să nu mai “*înebunească o sută de mii de bărbați*”, să nu se mai topească de plăcere auzind noianul declarațiilor de dragoste. Ea este constrânsă să acționeze conform Scripturii, ceea ce implică numeroase semnificații de care s-a săturat.

Tragedia *O sârbatoare princiară* este singura piesă istorică din teatrul lui Teodor Mazilu, dar fundalul istoric este schițat vag în jurul răscoalei lui Horea, Cloșca și Crișan. În cursul unor revolte, fiica unui nobil este violată de iobagi și, spre a apăra onoarea șifonată a familiei, Apolonia anunță că se va sinucide. În subtext, se înțelege că ar fi vorba de o crimă premeditată. Sinuciderea Apoloniei creează în sânul familiei – Varga și Iuliana – o abjectă stare de euforie. Moartea fiicei ar fi indiciul suprem al sacrificiului și al supușeniei necondiționate față de împărat. În același timp, ca o demonstrație de forță, teroare și răzbunare, sunt uciși câteva sute de iobagi. Prin Varga, însăși nobilimea dă o lecție de brutală severitate, când se află în joc principiile de castă. Nicio îndoială, nicio remușcare nu le barează calea spre crimă. Teodor Mazilu vine și în teatrul istoric cu armele satirei, cu amendamentul că în acest complex tematic totul este apăsător, programatic ulcerat. În comedii, era vorba de prostia și ignoranța în stare de libertate, ne confruntăm cu lăcomia, servilismul și mimetismul cultural. În piesele cu subiect istoric, ticăloșia și abjecția apar în toată nuditatea lor. Hidoșenia și macabrul nu

sunt sugerate, ci sunt emblemele unor existențe cărora până și bestialitatea nu le mai spune nimic.

Deși scrise la intervale de timp apreciabile una după alta, piesele *Acești nebuni fățarnici* și *Mobilă și durere* pot fi corelate, fiindcă reprezintă, o sinteză a caracterelor maziliene și o viziune globalizantă a ideilor dramaturgului despre rostul satirei și al personajelor din piesele sale. Personajele din aceste piese exprimă chintesența opiniilor lui Teodor Mazilu despre concepția sa teatrală. Iată ce mărturisea autorul despre eroii săi: *“Ei au un fel de mândrie a ticăloșiei lor, de aceea nu se sfiesc să și-o mărturisească. Ei n-au conștiința morții și a vremelniceii, de aceea se dezvăluie cu atâta dezinvoltură. Ei au, la drept vorbind, și o reală dragoste de viață, o frenezie, adică toți apără dreptul la o viață mai consistentă, pe seama altora, căci pentru ei munca reprezintă supremul coșmar. [...] Personajele mele vorbesc cu ceea ce ascunde subconștientul lor, însă ele au un subconștient franc, cu cărțile pe masă, și asta dă abjecției lor o alură de naturalețe.”* (Teodor Mazilu, *Din ultima mărturie de creație*, 1980)

Comentatorii teatrului lui Teodor Mazilu au apreciat că, datorită stilului său concentrat, apodictic, în care replica are o tăietură specială, dramaturgului i-au reușit mai ales piesele cu respirație scurtă. Și totuși, *Acești nebuni fățarnici* este comedia cu cele mai multe personaje și cu o desfășurare amplă. Ambiguitatea devine aici o metodă performantă. *Nebunii fățarnici* citează frecvent, cu o dezinvoltură inconștientă, nume mari: Dostoievski, Tolstoi, Napoleon Bonaparte, Thomas Mann, Camus și alții. Sunt gata să le reproducă și panseuri celebre, desigur trunchiate, sau în parafraze ridicole. „Nebunii” nu au funcții sociale sau politice importante, nu se află pe înalte trepte ierarhice. În cazul teatrului, spre deosebire de proză, era problematic de abordat o asemenea tipologie. Dar, este limpede că, din fauna mărunților trepăduși, cu pretenții megalomane și absurde, se recrutează potențaii. În ultima jumătate de veac, incultura, obtuzitatea și

rapacitatea au caracterizat nu numai mediile marginale, ci au populat și straturile oculte ale puterii. Despre cultură vorbeau și cei din nomenclatură, dar ei simțeau față de aceasta spaimă și dispreț. La Teodor Mazilu, asemenea manifestări ating forme atroce. Eroii lui Teodor Mazilu se ascund în absolutul după care tânjesc cu atâta fățarnică ardoare, într-un fel de Paradis. Dar, odată ajunși acolo, nemurirea îi plictisește îngrozitor, pentru că le lipsesc viciile, care constituie motorul vieții lor. Toți cei patru – Camelia, Silvia, Iordache, Dobrișor – trăiesc acum povara „depersonalizării”: „*Dacă nu sunt ipocrit, înseamnă că nu exist*”, declară Iordache, răsturnând grotesc maxima filosofului francez.

În dramaturgia lui Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici* este piesa în care automatismele și lichelismul sunt violentate cu o vigoare nemaiîntâlnită în celelalte creații. Totodată, prin sporovăiala aparent fără sens a personajelor, această piesă se apropie în gradul cel mai înalt de teatrul occidental al absurdului. Stilul piesei, la nivelul expresiei, este un mod de a „vedea” lucrurile. Expimarea se contopește cu gândirea și amândouă dispar odată cu „agenții” de difuzare, adică eroii mazilienii. Nu este vorba de un deces natural, sau de o crimă în sensul judiciar al cuvântului, ci de o extincție la nivelul formal: eroii lui Mazilu, nemalezistând propriului lor *modus vivendi*, dispar prin epuizare. Prin aceasta, teatrul lui Teodor Mazilu are asemănări vizibile cu teatrul lui Eugen Ionescu, cu acel delir verbal din *Cântărețul cheală*, unde minciuna este acceptată printr-un consens reciproc.

*Mobilă și durere*, ultima piesă rămasă de la Teodor Mazilu, încheie simetric dramaturgia autorului, marcând ceea ce Eugen Simion numea „*plenitudinea imposturii*”, fiindcă protagoniștii au depășit perioada măruntelor „ciupeli”, a bișnițelor, a furturilor ordinare, ajungând în stadiul sațietății materiale. Între cei doi protagoniști, Sile și Paul, directorii a două cooperative care fabrică aceleași produse, există o întrecere acerbă pentru a urca rapid pe scena vieții mondene, aplicând lupta dintre contrarii. Ambele tabere, ajunse pe o treaptă (ne)respectabilă

de bunăstare, vizează acum cucerirea unui blazon de onorabilitate și aspiră să trăiască la standardele rafinate ale mondenității.

Teodor Mazilu poate fi considerat un scriitor postmodern dacă luăm în considerare faptul că postmodernii mizează mai puțin pe capacitatea simbolică a limbajului, transformându-l în ceva illogic, lipsit de coerență, în afara granițelor normale ale socialului. În ciuda manierismului evident, ignorând tiparele clasice ale teatrului tradițional, configurând o lume aparte care trăiește printr-un semantism special, Teodor Mazilu și-a asumat un destin profund original în dramaturgia postbelică.