

■ ROMULUS DIACONESCU

Comediogramele lui Mihai Georgescu

Din câte am constatat, Mihai Georgescu este un dramaturg de care critica s-a ocupat mai puțin. Prin 1968, alături de Iosif Naghiu și de Leonida Teodorescu, Mihai Georgescu se afla printre promisiunile cărora le acorda credit scena „Atelierului” ce a filmat o scurtă perioadă pe lângă Teatrul „Nottara”. Faptul că n-a urmat un „boom” scenic se explică, probabil, între altele, prin firea sa discretă, printr-o „timiditate” singulară în lumea celor care forțează cu obstinație ușile teatrelor. Ca și necunoscute rămân *Elegiile*, în care se întrevădea formula adoptată de el mai târziu. *Elegie pentru capul prinților* este un scenariu dramatic despre executarea lui Constantin Brîncoveanu și a celor patru filii săi, de către turci, la Ediculă. Prin curgerea lentă și prin stările persistente, în absența unui conflict care să o structureze, piesa are tonalitatea poemului tragic. În *Elegie pentru Cetatea Soarelui*, autorul reconstituie figuri ale războaielor transilvănene din 1437, pe când *Elegie pentru Voievodul cu stea în frunte* surprinde efortul dramatic al lui Mihai Viteazul de a uni principatele române. Specifice acestor *Elegii*, sub aspect estetic, sînt fraza concisă și expresivă, epurarea balastului verbal.

Comediogramele apărute la Editura „Eminescu” (1985) se deosebesc de amintitele *Elegii* prin sursa de inspirație; acum, izvorul dramatic se află în lumea modernă, cu toate consecințele ce decurg din ritmul ei trepidant de existență. Fără să fie date, piesele strîns între copertile volumului jalonează o perioadă îndelungată și definesc profilul unui dramaturg trecut de șase decenii. Un dramaturg egal cu sine, fidel formulei adoptate; concluzie previzibilă, rezultată din unitatea stilistică a pieselor, din consecvența meritorie în cultivarea formulei dramatice ce are la bază, în fiecare ipostază, o alego-

rie de factură modernă. Influențele vin din Beckett și Ionescu, în general din teatrul absurdului. Dialogul se bizuie pe o acumulare lentă, gradația se produce într-o sferă abstractă și derutantă, personajele fiind simbolice, întruparea unor categorii umane sau principii; ele nu au o identitate precisă (sau, cum precizează undeva autorul, sînt „elementele ecuației, totdeauna egale cu zero”), iar cadrul fizic (sau scenic) este conturat din cîteva elemente, extrem de parcimonioase ca sugesție. Atmosfera stă sub semnul atemporalului; prin mijlocirea absurdului, personajele-manechin navighează cu repeziune, ca într-o ciudată mișcare de translație, prin curgerea anilor. Toate aceste coordonate au la bază o lacună de fond a pieselor: absența epicului elementar și imposibilitatea declanșării stărilor conflictuale.

Să nu vorbim de Bibi („algoritm dramatic în trei acte”), piesă ce deschide *Comediogramele*, trasează o pistă de lectură necesară și pentru celelalte din volum. Elementele identificării personajelor sînt confuze, ca de altfel și cele ale tramei. Doi funcționari, dintr-o presupusă întreprindere, discută despre un al treilea, Bibi, personaj ocult, posibil adversar sau doar o proiecție imaginară a nemulțumirilor și refulărilor celor doi. Succesiv, Bibi este pentru X și Y — doi imbecili care se substituie unul altuia fără nici o perturbare în economia piesei — un tip insipid, incolor, inodor, care „confundă tranzistorul cu o măslină și îl înghite”. Discuția lor ulcerată de vanități este întreruptă mereu de telefoane agasante, de vizitatori misterioși ce-l caută pe Bibi, ceea ce le mărește starea de iritare, așa încît, în imaginația lor maladiivă, adversarul devine, dintr-o „idee fixă”, o fișă biografică dilatată de enormități debitate pe seama lui. Dar para-

doxul discuției dintre X și Y (care sînt, de fapt, fața și reversul aceluiași eu) constă în faptul că Bibi e disprețuit pentru lipsa de vocație și, totodată, pizmuit pentru simțul practic cu care-și cultivă relațiile. Avînd un punct fix al unor discuții interminabile, banale și fade, cei doi ajung să se invectiveze reciproc, exasperați de lipsa de sens a ceea ce-și spun.

„X. Domnule, atenție la vocabular. S-ar putea ca femeia brună să aibă nevoie de mine. Nu pot fi neglijat. Y: N-are nevoie. Pentru că nici dumneata nu ai nevoie. X. Nu-mi rămîne decît să procedez în consecință, să vă insult la rîndul meu, arătîndu-vă considerația profundă prin folosirea pronumelui personal, persoana a doua, singular. Pentru mine, nu sînteți decît: tu. Y: Îți dai aere, domnule! Dumneata ești un simplu «tu», fără rezonanță, fără personalitate. Un «tu» încrezut și găunos. Mai puțin decît «tu»! Ești pur și simplu un «t». Nici măcar de tipar! Un «t» de mină”. Dialogul continuă în aceeași manieră, iar cei doi își dezvăluie găunoșenia. O asemenea conversație se poate opri la un moment dat, consfințind și finalul piesei, dar autorul încearcă să ne convingă că, asemenea celui ionescian, teatrul său are la bază continua labilitate, că sub cupola unei parabole nu trebuie căutat un singur sens. Pe parcurs, fișa biografică se completează cu alte date, ale stării civile, nu mai puțin aberante — Bibi este fiul unei mătuși și al unui colonel în rezervă, cu picior de rezervă. Iar galeria se completează cu un inspector, „care trebuie să fie în pas cu vremea. Un om complex! Biplex! Triplex”. Personaj care, de fapt, relativizează gilceava inutilă a celor doi, ca și apariția Femeii transparente, o logodnică părăsită de Bibi. Nu e greu de bănuț că Mihai Georgescu tinde să-și justifice piesa prin fiecare replică, iar aceasta are o încărcătură tensională, generată de dinamica limbajului. La acestea se adaugă preferința pentru paradox, care bagatelizează gravitatea sau, invers, poleiește banalitatea. Se simte influența formulei lui Teodor Mazilu, dar nu numai a lui. Starea conflictuală nu aprinde scînteia așteptată, fiindcă în absența faptului dina-

mic, la acest nivel de pură fluentă a limbajului, totul se produce pe orizontală, iar personajele dispar ca niște himere, la fel cum evoluează, fără vreo justificare. Replica este esențială în teatru, dar fără aportul inventivității ea nu se justifică — sau, mai exact, nu poate justifica totul. Cu alte cuvinte, absența unei structuri reduce tensiunea dramatică scontată.

Mai substanțială este piesa *Trenul de seară sau Noapte bună, domnule S.* Subintitulînd-o „acelerație dramatică în trei acte”, autorul a ținut să-l prevină încă de la început pe cititor că-l conectează la o stare dramatică specială. Cadrul este vag conturat sau, mai bine zis, ține de o pură convenție fantezistă: trenul în care se află El și Ea „circulă cu viteza V1 față de linia ferată”, dar, citim mai departe, „nimeni nu-l împiedică să atingă o viteză apropiată de cea a luminii”. Trebuie să ne așteptăm, deci, la orice. În acest tren-fantomă, cuplul, apăsător fericit, perorează pe tema solitudinii, într-un stil în care raționamentul este mereu subminat de bizarerie. Apariția Călătorului fără bagaj nu constituie o intruziune bulversantă, ci vine să dea contur stării de anormalitate care se insinuează. Intrarea în scenă a altor două personaje — Sarajevu și Călătorul cu bagaj — schimbă oarecum datele problemei; proliferînd, anormalul tinde să devină o stare firească în noua ecuație a piesei. Sarajevu este simbolul teroristului incorigibil; el poartă cu sine, prin timp, nostalgia glontelui care l-a ucis pe arhiduce oferînd astfel pretextul declanșării primului război mondial; varianta lui contemporană, localizată la datele piesei, provoacă o altă eroare: din greșeală îl ucide pe Călătorul fără bagaj, în locul Călătorului cu bagaj pe care dorea să-l lichideze, fiindcă „nu pot exista două mesaje, cînd există un singur pistol”. Piesa aceasta, care și ea se citește cu dificultate, impune totuși printr-o individualizare mai accentuată a personajelor. Călătorul fără bagaje își declară cu consecvență pesimismul, tradus aici prin dezinteresul total față de lucrurile practice, de balastul care încarcă inutil existența, și tocmai de aceea el este un idealist. Cel cu bagaje, prin (auto)cenzur, la

care spune fiecare gest și situație, vădește un dezvoltat simț practic și deținează, dacă putem spune, atmosfera de suspans și mister ce domină ciudatul compartiment al unui tren care este de fapt chiar timpul — ce se scurge galopant sau leneș, în funcție de percepția subiectivă. Comicul și tragicul se interferează, autorul merge pe o „muchie de cuțit”; fiind o fațetă a absurdului, comicul poate fi la fel de apăsător ca și tragicul. Călătorul cu bagaj perorează semidoct, asemenea eroilor; mazileni „Coniță dragă, n-aș putea spune că sînt un bărbat bine, dar femeile mă apreciază. Le tratez de la egal la egal!”. Sub această mască, el ajunge să impună un nou joc, nu mai puțin terorizant, căruia îi cade victimă el însuși. Sugerînd prin dialoguri lente curgerea timpului, autorul nu declanșează acel resort pe care atmosfera îl pregătește, dar îl amină pînă la anulare. Replici sînt și aici frumoase, nu încapă îndoială, se cheltuie fără preget multă vervă spirituală, dar repetiția și monotonia se instalează, firesc, în asemenea condiții, încît un personaj exclamă la un moment dat: „Mă doare capul. Mereu aceleași vorbe”.

În *Anteros* sau *nostalgia perfecțiunii* ne aflăm, conform aparențelor, în sala de așteptare a unei clinici. Sala dobîndește pe parcursul piesei și alte semnificații, fiindcă nu este vorba propriu-zis de consultații medicale. Profesorul se declară expert în realizarea perfecțiunii (idealității) morale. Subiecții acestei experiențe ciudate sînt trei *Anteros*: I, II, III, care, conform indicațiilor autorului pentru regie, pot deveni *Popești*, *Ionești*, *Georghești* etc. Discutînd însă cu primul *Anteros*, Profesorul îl face uitat pe pacientul supus experimentului; acesta sucombă, ratînd, culmea ironiei, calculele pretinsului savant. Prin jocul situațiilor dramatice,

apar alți doi *Anteros*, confuzia crește, apoi lucrurile par să se limpezească; se complică, totuși, sub aspectul opțiunii, fiindcă nici unul dintre cei trei nu vrea să accepte operația de perfecționare morală, punîndu-i la îndoială finalitatea. „*ANTEROS II (se apleacă, tremurînd, la urechea lui Anteros I)*: *Curaj! Profesorul n-are de ce să se supere. Orice experiență e valoroasă în sine. Indiferent de rezultat. PROFESORUL: Experiența e experiență. Celelalte sînt celelalte. Pe noi ne interesează să reușească experiența. ASISTENTA: Le-am explicat. ANTEROS II (alt ton): ...Bine pentru experiență, dar poate fi rău pentru subiect. Degeaba măiestria dumneavoastră, care știm cine sînteți și cît faceți pentru noi, dacă subiectul...* PROFESORUL (*nervos*): *Capete de lemn! Idioți incurabili. Își închipuie că viitorul se întinde ca magiunul pe felia de pîine și se înghețe, hap, hap... Monștri egoiști. Asta sînteți*”.

Piesa este o alegorie a vanității, vizînd obsesia de a domina și pretenția omnișcenței într-o lume ieșită din matcă, în care valorile se relativizează, iar fiecare are dreptul de a proclama un alt adevăr. Este o dramă de idei, o dezbatere conceptuală, lipsită de substanța vie, de concretețea palpitană care hrănește teatrul.

Alexandru din *Cel ce deschide ușa* proiectează un oraș pentru viitor, ale cărui case vor primi exclusiv lumină solară, va fi înconjurat de ape limpezi și de vegetație abundentă. Cînd proiectul părea să fi fost transpus la scara realității, barajul se năruie și, asemenea lui, visul lui Alexandru. Privind prea departe în viitor, personajul a omis datele prezentului. Și aici, replica este de bună calitate, dialogul cultivă aforismul.

Lipsit de spectaculozitate scenică, teatrul lui Mihai Georgescu impune printr-o frumoasă ținută intelectuală.