
DE LA TEXT LA REGIE

O probă de adevăr omenesc

Dramaturgia lui George Genoiu stă sub semnul unei înalte perspective etice. De la prima piesă publicată acum douăzeci de ani, **Umbrelă pentru singurătate**, continuând cu cele care i-au confirmat vocația — **Trecere prin veranda verde**, **Doi pentru un tango**, **După echinox**, **Însoțitorul nevăzut**, **Drumul spre Everest**, **Casa noastră** etc. —, o limpede profesie de credință se afirmă constant și intransigent, fixând punctul de delimitare a valorilor umane la o cotă situată în zona adevărului, dreptății și omeniei. „Totdeauna trebuie să fim de partea adevărului, dreptății și omeniei”, zice un personaj din piesa **După echinox** (Marin); „Ne simțim bine numai atunci când viața noastră se bizuie pe adevăr și dreptate” (Vlad, **Casa noastră**). Din acest unghi, autorul își scrutează personajele și-și compune subiectele ca momente de cumpănă interioară, de confruntare și reevaluare a opțiunilor, atitudinilor și principiilor afirmate. Asta, pentru că „fiecare om este o taină” (Iulia, **Trecere prin veranda verde**) și, pentru a nu greși pe drum, „trebuie să te cunoști întâi bine, pentru ca să-ți poți apoi măsura posibilitățile” (Dinu, *ibidem*). În sfârșit, pentru

CONVERSAȚIE ÎN OGLINDĂ de **GEORGE GENOIU** • **TEATRUL „BACOVIA”** din **BACĂU** • **Data premierei**: 19 martie 1988 • **Regia**: ANCA OVANEZ-DOROȘENCO • **Scenografia**: GEORGE DOROȘENCO • **Distribuția**: IOANA ENE (Flaminia); FLORIN ZĂNCESCU (Ilarie); STELIAN PREDA (Necunoscutul); NICOLAE ROȘIORU (Tatăl).

că „totdeauna rămînem singuri în fața judecății: noi și faptele noastre” (Marin, **După echinox**).

Acest sănătos principiu socratic, care prelunde o bună cunoaștere de sine, determină și structura mai marcat reflexivă a textelor, unde prevalează confruntarea, introspecția neliniștită, meditația mai profundă și mai severă și unde, de obicei, finalurile aduc sau sugerează o schimbare de optică și de comportament. O corecție fundamentală a destinului, am zice. Din acest punct de vedere, cea mai recentă lucrare, **Conversație în oglindă**, ni se pare a fi cea mai reprezentativă pentru dramaturgia lui George Genoiu, sintetizând, ca într-un focar, principalele motive și caracteristici ale scrisului său. Astfel, o oglindă devine termen material de confruntare cu sine a personajelor, o invitație la introspecție lucidă și necruțătoare („Te-am chemat să te privești în oglinda ființei tale”, Flaminia; „În adîncul conștiinței, în oglinda sferică a sufletului, acolo unde se adună convergent viața fiecăruia, nu mai vedeți nimic?”, Necunoscutul). Însoțitorul nevăzut, umbra obsesivă a faptelor noastre, ia aici conturul insinuant al Necunoscutului, al celui ce ne urmărește ca o posibilă personificare a „celuilalt”, ultragiatic cîndva („Sînt cel condamnat pe nedrept și aș vrea să exist în conștiința celor vinovați de eroare”, Necunoscutul; „existăm cu necunoscutul. Cu alte cuvinte, coexistăm cu misterul vieții”, Ilarie). Conviețuirea aparent comodă și plăcută a unui cuplu modern, Flaminia — Ilarie, cu evidente neconcordanțe domestice, inofensive toluși („ea în baie, eu la bucatărie curățînd cartofi”), este brusc dereglată de o privire mai hotărîtă a bărbatului în oglindă (care se vede pe el, „cel posibil, însă nedeslușit”) și de apariția Necunoscutului (victimă, cîndva, a unei încercări de a o cunoaște pe ea). Din acest moment, apele conviețuirii pașnice se tulbură, ies la iveală tot mai multe ignominii și erori, ghemul relațiilor care i-au apropiat pe logodnici se strînge într-un univers abject, de compromisuri, lășități și impetură, în care e implicat tatăl eroinei, un ins fără nume, dar cu autoritate largă în urbe, prin abuz de putere și sfidare a oricărei etici („pentru mine imposibilul nu există”; „Am construit hidrocentrale, dar am construit și altceva, Flaminia. Am construit relații, legături”). Treplat, în confruntări dure, Ilarie se instrăinează de acest mediu corupt. Flaminia își simte din ce în ce mai apăsătoare povara cochetăriei superficiale, iar prin Tatăl, asupra căruia autorul îndreaptă un tir vehement, e incriminată o dezgustătoare categorie de profitori contemporani („Societatea noastră a creat mulți oameni de nădejde, dar a produs și o liotă de pro-

șitori abjecți. Pentru ei, democrația socială înseamnă numai drepturi...”, Ilarie). În acest punct, drama psihologică și morală a lui George Genoiu atinge un prag de implicare politică remarcabil, sesizând și denunțând cu o clarviziune netă unul din aspectele conflictuale ale evoluției noastre sociale.

Tensiunea confruntărilor, aspectul relevant al dezvăluirilor gradate, nervul și ritmul încordat al dialogurilor, fraza scurtă, tăioasă, fac din această piesă un eșantion expresiv de măiestrie pe care George Genoiu și-a însușit-o după o experiență fructuoasă, punând în valoare eficiente procedee și mijloace de explorare a dramaticului. Este o chintesență de motive ingenios prelucrate, o îmbinare armonioasă și originală de fațete reale și nevăzute, conducând spre o aventură a spiritului pe trepte tot mai adânci ale cunoașterii de sine. O probă lucidă și severă de adevăr omeneșc, nu lipsită de umor sec, probă la care autorul ne invită prietenește, dar cu un înalt simț de intransigență și măsură a creației.

Mă bucur s-o spun, cu atât mai mult cu cât spectacolul realizat la Bacău s-a apropiat, în linii generale, de cota dramatică a textului, fructificându-i în bună parte tensiunea, iar acolo unde nu reușește, lasă să transpară totuși dimensiunile vizate. Cu alte prilejuri (nu le mai amintesc), imaginea produsă de transpunerea scenică a altor piese ale autorului, aici și la alte teatre din zonă, era mult sub cotă, estompa ceva, banaliza altceva, astfel că pentru cine nu-i cunoștea creația din litera tipărită (cum mi s-a întâmplat; din motive care nu prezintă interes), lucrările dădeau o impresie nedefinită, mediocră, de încercări notabile în unele privințe, dar oarecare în ansamblu. E bine că de data aceasta mon-

larea semnată de Ancu Ovanez-Doroșenco se apropie în ansamblu de valoarea dramatică a lucrării, punctînd-o atent, cău-tîndu-i fidel ritmul intens al acțiunii, deschizîndu-i cu intuiție fațetele spre nodul dramatic de adevăr omeneșc la care invită proba propusă.

Pornind de la o indicație de text, care vorbește de un perete-ogîndă în decor, George Doroșenco concepe un spațiu reflectorizant care cuprinde întreaga ambianță de joc, într-o manieră stilizată. În acest spațiu, care prin convenție duce la întoarcere în sine, evoluează cele patru personaje, conduse cu siguranță și luciditate de regizoare, pe o linie de confruntare clară și expresivă. Calm, ponderat, firesc și grav în revelațiile sale răscolitoare ne apare Necunoscutul în interpretarea lui Stelian Preda, Jocul lui Florin Zăncescu, în conturarea lui Ilarie, și el clovent, pe un registru care trece de la spontaneitate expansivă la reflecție matură. Asupra Flaminiei planează o sarcină dramatică mai dificilă, pentru că ea este aceea care își descoperă tatăl la antipodul adorației în care a crescut, și Ioana Ene o îndeplinește cu atribute meritorii, evoluînd de la cochetărie capricioasă la gravitate matură, distinct și cu efect. Nicolae Roșioru e Tatăl, mai uniform redat, mai rigid, fără perfidia presupusă unui asemenea personaj insidios. Uneori ritmul scade, în sincope ușor schematizante, alături acutele tonurilor par a suplini o încărcătură latentă de tensiune, nesesizată de regizoare. Dar sînt momente pasagere, retușabile. O intervenție nefericită este prelungirea finalului, prin reapariția Tatălui după ultima replică din text, cînd punctul pus pe un gînd major făcea inutile orice alte urmări.

C. PARASCHIVESCU

(Continuare de la p. 80)

chipează pe Domnul Clovn — un *gracioso* cu morgă aristocratică, versiune bufonă a lui Il Cortegiano, anticipîndu-l însă și pe Figaro. Amuzîndu-se să facă haz pe seama caraghiosului personaj interpretat în travesti, des-figurîndu-se pentru a lăgura imaginea însăși a ingenuității, Anda Călușăreanu, cu umorul ei nativ, este asemeni unui Truffaldino care se adresează în special copiilor, invitînd la joaca de-a clovnii, la jocul de-a iluzia, într-o melodie încîntătoare care vine să răspundă întrebării- pretext a spectacolului: „Ce fac clovnii, unde merg clovnii cînd nimeni nu mai rîde?” Desigur frate

bun cu Arlecchino — cea mai enigmatică și complexă mască a *commediei dell'arte* —, Fratellini al lui Mihai Mălaimare potentează inefabila candoare dintotdeauna a clovnului. El fiind și magicianul din umbră care a inițiat acest experiment, omogenizînd și orchestrînd talente și temperamente, într-un triplu efort, ca semnatar al scenariului și regiei, și ca actor. Care și-a rezervat o frumoasă culminație: un moment de pantomimă, o impresionantă declarație de dragoste absolută, căreia, acceptînd condiția de marionetă, îi închină totul, chiar și viața.