

■ MIRCEA
ZACIU

Romulus Guga sau „Puțin infern nu strică...”

Un sarcasm rece străbate textul ultimei piese a lui Romulus Guga, *Noaptea cabotinelor* (Premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor pe 1977). Dominanta aceasta nu exclude totuși accentul liric de echoviană tristete, insinuat și prin confesiunea unor personaje, fiind ele își dezvăluie fibra intimă, dezarmată, dar și în acompaniamentul muzical, exterior spațiului scenic : misterioasa prezență-absență a „trumpetistului”. O sărbătoare „în familie” se pregătește ; în așteptarea nașterii unui nepot, Anton, părintele dominant, își adună fiii, evenimentul trebuia să aibă loc — fie și cu riscul vieții lui — potrivit unei intransigente tradiții, în bătrână casă unde toți văzuseră lumina zilei. Masa festivă se transformă într-o confruntare, relațiile aparent afectuoase dintre tată și copii, dintre soți, dintre frați etc. își vădese progresiv fragilitatea, dincolo de convenție și „tradiție” izbucnesc reproșurile, animozitățile, nepotrivirile. O „distanță” afectivă își conturează, mereu îngroșată, amara ironie. Fardul măștilor se descompune, se prelunge pe chipurile schimonosite de lacrimi, un moment al adevărului e inevitabil și el frizează, în trei rinduri, tragicul : apariția lui Miron, fratele tatălui, pe care acesta îl decretase „mort” în conștiința familiei, pentru a-și „salva” fiii de povara unei „vini” sociale într-o anume conjunctură politică nefastă, coma Iuliei (nora obligată să nască acasă), salvarea ei *in extremis* : revelația unei legături vinovate între Adela, soția lui Coriolan, și fratele acestuia, Viniciu, soțul Iuliei. Două idei concurente par să domine rețeaua raporturilor ambigue dintre personaje : cea dintâi conduce firele unui surd (sau numai pe jumătate rostit) reproș față de *vina* tatălui ; a doua vizază *neputința* tuturor de a ieși din cercul de fier al fidelității simulate, al sumi-

simii față de tiranie, al falselor convenții. Accentul tragic își are geneza în chiar „bunele intenții” ce prezidează gesturile. Ele nu întârzie să se transforme în negativul lor. „Hommes de bonne volonté”, majoritatea protagoniștilor — în frunte cu tatăl — pornesc de la prezența acțiunii benefice, dezvăluind însă, paradoxal, malefiul. Anton vrea să ascundă „vina” fratelui său Miron (implicat într-un analfetism politic din anii '50), încercând să „amuleze” identitatea acestuia pentru a-și salva copiii de complicații sociale aberante ; la rîndul său, fratele proscris acceptă *amularea* sa în conștiința familială, sacrificindu-și virtuala existență și ratându-se ; Viniciu — fiul cel mare — se supune voinei tatălui, ca Iulia să nască fără asistență medicală, periclitând viața fetei ; Eleonora, mama, e și ea de multă vreme instrumentul depersonalizat al autorității soțului-părinte ; ceilalți doi fii, Coriolan și Timotei, încearcă să iasă din spațiul puterii tutelare, dar se reîntorc fascinați spre simbolul patern. Afectele simt, însă, în toate cazurile, doar simulate. Anton e maniaco „tradiției familiale”, convins că „o viață cinstită se moștenește”, fie și cu prețul sacrificării libertății ; el e Părintele absolut, biblic, întruchipare a „binelui” impus cu forță, chiar dacă această forță, dezvăluită, seamănă, în cele din urmă, doar distrugerea. Victimă a propriei voine de putere, el nu generează dragoste, ci alte și alte victime. Nici pe Viniciu (primul născut), nu iubirea filială îl apropie de părintele său, ci secretul sentiment al „modelului”, al succesului — și al acederii, într-o bună zi — la aceeași autoritate tiranică. Viniciu „n-are nimic sfînt”, el nu va ezita să o seducă pe soția fratelui său Coriolan, declanșând catastrofa finală. Afectiunea Eleonorei e și ea mutilată prin vreme, modificată într-un auto-

matism incolor, incapabil de orice reacție personală. Adela și Claudia (nurorile), nu trăiesc decât prin instinct și psihismul lor primar nu realizează dimensiunile dramei în care sînt angajate (Claudia, în primul rînd). Timotei, fiul cel mic, scrîtor cu ambiții vagi, nelimppezite, căzut în patima beției, încearcă zadarnic să fie „el însuși”: sentimentul revoltei e mereu anulat de abulie. Încercînd să-l justifice pe Anton, Eleonora, a cărei su-punere e împinsă pînă la identificare, încearcă să-i explice lui Timotei că actele părintelui sînt dictate de datină, de datorie, în accepțiunea familială arhaică: el „vrea să închidă ochii liniștit”; „Iar noi vrem să privim limpede!” — replică fiul. Dar, de la „a vrea” pînă la realizarea unei lucide percepții a situațiilor. Timotei e incapabil să transgreseze limitele. Singur Coriolan conștientizează atît vîna cit și neputința ce-i ține pe toți prizonieri ai iluziilor. În el, revolta împotriva tatălui, sentimentul că generațiile se confruntă, și nu se succed prin mecanică supunere la autoritate, că luciditatea judecății actelor tatălui e mai presus de ipocrizia filială etc. capătă o rostire dramatică. Personaj complex, el nu încetează să interogheze, să caute, să creadă că adevărul trebuie descoperit cu orice risc. Chiar cu acela al destrămării falselor legături. Cu decizia smulgerii măștilor. Culpabilitatea — chiar dacă diferențiată, esențialmente la fel de nocivă — a tatălui, a Eleonorei, a lui Viniciu, a Adelei, a lui Miron însuși (devenit anonimul „trompetist”, un nedorit supraviețuitor-acuzator, în genul „răposatului” Matei Pascal al lui Pirandello) se clarifică prin Coriolan. Timotei spune despre el: „Coriolan nu poate trăi fără adevăr”; e un „căuțător”; în ochii cinicului Viniciu, „un exaltat”. Împotriva tuturor, el știe că important nu e a fi, pur și simplu, ci „a fi tu însuși”, a refuza mutilarea, transformarea în niște „automate” (Anton), a vieții în „conștiința adevărului”, de care avem nevoie „ca de aer” (Miron). Aceași replică gorkiană, în numele „altei generații”, se desprinde din înfruntarea dintre mamă și fiu: „...ce-ar fi viața dacă am lăsa-o în voia ei? Sînt un moralist? Nu știu... Altfel nu pot trăi... Simt că mă sufoc, dacă nu mă amestec în toate. Fără entuziasm nu mai trăiesc (...) Totul e o patimă. Așa trebuie să fie, o patimă răscolitoare de la primul țipăt la ultimul... Trîșeurii n-au ce căuta aici... Măsluitorii și bufonii. Nu pot să mă iubăresc într-un coton de suficiență și bunăstare, să zîmbesc în stînga și dreapta și să nu văd pe altul decât pe mine și să nu-mi pese de soarta semenului meu, de tot ce se întîmplă cu noi. Mă înțelegeți?” Mezinul e — asemenea schemei tipologice a basmului — un justițiar. El ajunge (cu prețul vieții) la lumina înțelegerii, dar

vrea să-i determine și pe ceilalți să înțeleagă, iar ultimele cuvinte spuse soției necredincioase subliniază irepresibila încredere că se poate, că trebuie „să trăim altfel”. Infernul casnic îi va ajuta să se elibereze? Orienu. Timotei o presimte, zicînd: „Puțin infern nu strică. Vedem mai limpede”. Poate nu e un joc al întîmplării că personajul cel mai realizat al piesei lui Romulus Guga poartă numele eroului din Plutarh și Shakespeare: Coriolan, cel drept se ridică împotriva cetății familiale, înfruntă simbolul crezut infailibil, dar nici el nu poate duce pînă la capăt lupta, și pe el pavyază „maternă” îl întorc din drum, hărăzindu-i moartea. Eroul luminează, însă, unele sensuri complexe ale piesei, intențiile ei insuficient (sau îndoxis) conturate în textul scenei. Ele vizează mai departe decât strictul cadru familial. Mai bine zis, un sens parabolic există, neexploatat în toate valențele și implicațiile. Însăși tensiunea înfruntărilor e uneori diluată de verbozitate, psihologia unor personaje e sumară, iar dialogul sacadat, pe alocuri filozofant, fără substanță, alteori prea declarativ (în lipsa unei acțiuni progresive bine conduse), rarefiază atmosfera. Există, însă, cîteva straturi la care merită să se mediteze: simularea armoniei grupului, festinul care se deteriorează caricatural, reliefînd măsluirea, bufoneria, pînă la ieșirea finală din coșmarul „noptii”, prin moarte și iluminare. Personajele — cu excepția lui Coriolan — nu sînt ele însele, simțim că fiecare încearcă să trișeze, clamîndu-și retorice „sinceritatea” și bunăvoința, cu un histrionism suspect. Astfel, piesa ia alura unei *farse tragice* și conotația titlului mi se pare revelatorie în dublu sens. Dicționarele indică două posibile origini ale termenului „cabotin”: unul, derivat din marinărescul „cabotage” = uavigare de-a lungul coastei, de la un Cap la altul, din port în port, evitînd ieșirea riscantă în larg, altul descins dintr-un nume propriu (devenit generic), al unui „sieur Cahotin”, care, la începutul secolului XVII francez, călăuzea trupe de actori ambulanți, făcînd pe „impresarul” sau administrîndu-le întreprinderen, tradiția adăugînd că omul era și vînzător de droguri, șarlatan, farsor, cite puțin din toate. Personajele lui Romulus Guga răspund ambelor ipoteze etimologice. Nu e Anton, tatăl, un „administrator de conștiințe”, mixînd bunele intenții cu iluziunea vinovată? Și nu e existența celorlalți o deambulare tristă între sumisiune și revoltă? Vieți în derivă, navigînd temător dintr-un port al abdicării în altul, urmînd același țîrm cunoscut al acceptărilor? *Noaptea cabotinilor* e spaima de a ieși în marea liberă, necunoscută, și sancțiunea refuzului de a înfrunta acest necunoscut care se numește Adevărul.