

■ CONSTANTIN
MĂCIUCA

Romulus Guga, dramaturg (I)

În 1973, cînd *Speranța nu moare în zori*, pusă în scenă de Dan Micu la teatrul din Tîrgu Mureș, marca, printr-un eclatant succes, debutul în dramaturgie al lui Romulus Guga, acesta era un nume cunoscut și recunoscut în poezie și proză. Era evident că Guga adera la dramă nu dintr-un capriciu al unui scriitor polyvalent, cu personalitate puternic reliefată, capabil prin multele și relevabilele lui însușiri să abordeze cele mai variate genuri, ci sub imperativul unei vocații pentru teatru, înțreținută de convingerea, răspicat afirmată, că acesta dispune de o percutanță forță de impact asupra conștiințelor, de o imensă aptitudine de modelare a spiritului, teatrul fiind un mod de a înțelege mai profund lumea, de a-i surprinde în sinteze dense esențele și problemele. „Teatrul — mărturisirea scriitorului într-un interviu consemnat de Paul Tutungiu în volumul *Dialoguri despre teatru* — își va defini tot mai clar locul în societate, ca o cuprinzătoare formă de perfecționare umană. Teatrul, așa cum se întîmplă, va trăi în stradă și va fi arta tuturor. Va fi arta prin care fiecare va putea, dacă dorește, să dăruiască ceva colectivității umane, prin care-și va umple existența cu ceea ce-i lipsește“. Că opiniile sale nu constituiau doar o luare de poziție teoretică, iar teatrul nu reprezenta un violon d'Ingres, ci un mod de a investiga lumea și de a medita asupra structurilor ei, ne-o dezvăluie faptul că în intimitatea activității, desfășurată sub pecetea tainei, cu discreția pe care o au exploratorii de *terrae incognitae*, drama a exercitat o veche și statornică atracție. În 1964, definitivase parabola tragicomică *Moartea Domnului Platfus*, iar în 1971 isprăvisese elaborarea unui reportaj dramatic cu va-

lențe ontologice și sociale, *Cinci zile din viața orașului**. În ultimul deceniu de activitate — dar, vai! și de viață — teatrul a fost indiscutabil domeniul predilect, autorul afirmîndu-se — prin ese care au constituit răsunătoare evenimente, atît prin civismul fervent, cit și prin originalitatea viziunii și valoarea lor literară — drept unul dintre dramaturgii proeminenți ai acestor ani.

Nerăbdători să urmărim mai ales pe ripul incitant al unei creații în plină ebuliție, seduși de elementele de discontinuitate, am fost prea puțin preocupați să surprindem continuitățile unei viziuni coerente, pe care, astăzi, o brutală lovitură a destinului ne obligă să le decelăm într-o operă încheiată. Conspicuată pe toată întinderea ei, în diversitatea concretă a scrierilor, dramaturgia lui Guga dezvăluie o unitate de construcție simfonică, atît prin dominantele ideatice, cit și prin structurile artistice.

În interviul amintit, conținînd principiile coordonatoare ale unei „poetici“ profund coerente — dar și un premonitoriu testament literar —, Guga sublinia că într-o creație este important, în primul rînd, „adevărul pe care sîntem capabili să-l rostim“, iar prin operă „trebuie să lăsăm viitorului o imagine a modului în care am trăit“. Un adevăr în care scriitorul descoperă relațiile dintre sine și colectivitate, dintre colectivitate și istorie. Fascinat de înțelesurile cele mai generale, obsedat să dezvăluie sorgintea națională a decantărilor cu valoare universală, el abordează problemele grave ale lumii dintr-o perspectivă specific românească, propusă „de matca din care purcedem, de codul genetic pe care îl purtăm, de poziția noastră aparte, nu numai filozofică, ci determinată de istoria spiritualității românești în continuitatea ei firească“. Eficacitatea teatrului, o puternică orgă de idei militante, este implicată în calitatea artei

* Piese inedite puse la dispoziție de Voica Folșoreanu-Guga. Îi adresăm — și pe această cale — călduroase mulțumiri.

— „ecoul imperativelor actualității“ — de a fi „un braț al politicianului. Tocmai pentru că își propune să formeze, să schimbe, să perfecționeze, să ducă înainte“. În înțelegerea sa, actualitatea nu se identifică mimetic cu prezentul, ci cu semnificațiile ce dezvoltă senzurile majore ale istoriei și întrețin supremale aspirații, iar politicianul nu se limitează doar la categoria piesei politice — care dezbate problematica acută a puterii —, frecventată de autor cu asiduitate, ci se insinuează în totalitatea manifestărilor umane, într-o lume scindată de contradicții, dar avidă să se reorganizeze pe geometria unui ideal armonios. Transcriem, pentru limpiditatea și adâncimea gândurilor, un pasaj care rezumă o concepție estetică, dar caracterizează deopotrivă și dramaturgia lui Romulus Guga: „Nu cred că există arii care să poată fi delimitate: aici este arta și dincolo este politicianul. Scriitorul este o personalitate politică și arta se află în interiorul politicianului. Fiecare manifestare spirituală colectivă, cum este și dramaturgia, este o manifestare politică. Nu există un teatru politic și un teatru nepolitic. Pentru mine, teatrul este, prin excelență, o artă politică. Fiecare creație artistică este, concomitent, o creație politică, pentru că propune o opțiune. Artistul adevărat rămâne în istorie prin atitudinea sa“. Deslușim în aceste reflecții îndatorirea artei ca, operând clivaje în varii niveluri ale istoriei, examinând realul într-o perspectivă critică și propulsivă, să transforme, cum ar fi spus Marcuse, „conștiința cotidiană și bunul-simț în conștiință politică și bun-simț politic“. Notabil e faptul că Guga nu s-a mărginit să postuleze esența politică a dramaturgiei, ci a oferit prin piesele sale o remarcabilă proiecție artistică a acesteia. Pentru că ceea ce frapază în primul rând în scrisul său, constituind un numitor comun, este factura declarat politică, politicianul fiind urmărit, cu precădere, în sfera libertății, un atribut constitutiv, ontic și social, al omului și umanității. Libertatea ca formă superioară de afirmare a demnității și ca cerință primordială a progresului uman este leit-motivul operei sale, mărturisind un demers obstinat de a dezvolta conștiința răspunderilor individuale și colective pentru problemele personale, naționale și planetare. *Speranța nu moare în zori* dezvoltă tema opțiunii politice într-un moment de răscruce al istoriei naționale; *Cinci zile din viața orașului*, deconspirând atrofiile conștiinței și comportamentele aberante, inițiază un apel la solidaritate cu valorile sociale, condensări semnificative ale politicianului; dintr-un alt unghi existențial, tema este reluată în *Moartea Domnului Platfus* și *Noaptea cabotinelor*, dez-

văluind alte conotații etice ale politicianului. Problematica puterii — panoramată pe fundalul istoriei omenirii — îi inspiră parabolele *Evul mediu intimplător* și *Amurgul burghez*, avertismente despre efectele nefaste ale structurilor malformate și ale concepțiilor nocive care reprimă cu brutalitate și cruzime valorile ce dau lumii frumusețe și armonie. Miza politică sporește considerabil, fiindcă în joc este nu numai libertatea indivizilor, ci și a omenirii, și, în ultimă instanță, însuși destinul civilizației. Actualitatea pieselor lui Guga rezidă, așadar, în pasionanta plonjare în problematica majoră a acestui secol convulsionat, cât și în luciditatea și calitatea filozofică a angajării.

Unitatea dramaturgiei lui Romulus Guga se înfăptuiește însă nu numai prin convergența problematică, prin recurența toposului, ci și prin adeziunea, cu variații inerente impuse de specificitatea fiecărei piese, la categoria teatrului alegoric.

Alegoria ca modalitate artistică, adoptată atât în structurile dramatice, cât și în cele epice, are o străveche tradiție (firiște, cu momente de flux și reflux), întemeiată pe posibilitatea de a capta într-o imagine de concizia unei epure aspectele fundamentale ce dau sens condiției umane. În structura bivalentă a alegoriei — alcătuită dintr-un plan fabulistic, evenimential, și un plan de profunzime, de universalizare a semnificațiilor — accentul se așază determinant pe cel din urmă. Semnul denotativ însumează conotații arborescente care, angajând adevărurile globale, pun în discuție nu numai un moment istoric, ci însăși esența umană, în determinările ontologice primordiale. Cultivată în tragedia antică (*Prometeu încătușat*, de Pildă), larg frecventată în *Evul mediu* (în mistere și moralități), prezentă în literatura renesanțistă (îndeosebi în autos sacramentale), alegoria cunoaște o prodigioasă resurecție în secolul nostru, în „drama epică“ brechtiană, în tragicomedia absurdului (Beckett, Ionesco), dar și în alte orientări de „frontieră“, cărora li se însumează piese de Dürrenmatt, Camus, Buzzati etc. În epică, modalitatea este hegemonică în opera lui Kafka și este, nu rareori, folosită de Thomas Mann. Revitalizarea alegoriei se explică, fără îndoială, prin posibilitățile de esențializare a experienței umane într-o epocă tensionată și distorsionată de grave procese alienatoare, când o parte a lumii este prinsă într-un angrenaj al violenței și al teroarei. Firiște „mecanica“ principiului rămâne aceeași, dar în impact cu evoluțiile sistemelor de gândire și ale formelor sensibilității, elementele clasice ale alegoriei comportă reevaluări corelative. În timp ce alego-

ria tradițională se constituia prin personificarea unui concept abstract, moral de obicei, în literatura contemporană ea se întemeiază hotărâtor pe transpunerea situațională a unei viziuni asupra lumii care angajează totalitatea valorilor spiritului și societății: politice, etice, ideologice etc. În acest sens o folosește și autorul *Evlui mediu întimplător*.

Adoptarea formulei de către Romulus Guga răspunde unei radicale necesități de generalizare, într-un teatru de marcată factură filozofică, situația alegorică oferindu-i cadrul propice inițierii unor incisive dezbateri asupra legitimității ideologiilor (și a sistemelor sociale corespunzătoare) aduse în discuție. El personalizează însă construcția alegorică prin două note distinctive. Mai întâi prin integrarea motivelor alegorice într-o structură artistică mai complexă, permeabilă reprezentărilor realiste. Desigur, istoria consemnează asemenea aliaje alegorico-realiste. Erich Auerbach în *Mimesis*, semnând caracterul alegoric al *Divinei Comedii*, evidențiază că ea este și „operă de artă care imită realitatea, în care sînt reprezentate toate domeniile imaginabile ale realității”. În scrierile lui Guga, coexistența situațiilor și personajelor alegorice cu altele de natură realistă favorizează active osmoze între tragic, comic, dramatic, poetic, eroic, impunînd în literatura noastră o modalitate teatrală ce premeditează ambiguitatea planurilor, situîndu-le la confluențele dintre real și „fantastic”, dintre veridic și posibil, introducînd astfel un spor de semnificație prin forța de șoc a imaginilor polisemice. A doua notă definitorie o distingem în caracterul „deschis” al convenției cultivate de Guga, nu numai prin polivalența înțelesurilor — fiindcă și alegoria pură, „închisă” prin structură, le poate propune în anumite configurații — ci și sub aspectul posibilității omului de a schimba cadrul existenței prin „luptă”. Spre deosebire de tragicomedia absurdului, de exemplu, cu construcție circulară, tragicomediile lui Guga introduc perspectiva tonică a posibilității de rezolvare a impasurilor existențiale. Univocității alegoriei clasice, autorul îi opune plurivalența parabolei în cadrul căreia arhetipul este urmărit în dialectica particularizărilor istorice.

Apartenența dramaturgiei lui Guga la literatura alegorică este demonstrată de recurența cîtorva motive arhetipale: „spațiul claustrat”, „uniforma” și „călătoria” (lupta), pivotînd în jurul unor personaje de factură sau cu valențe arhetipale. În alegoria medievală, spațiul închis îl reprezenta fie infernul, arhetip al demonicului care reprimă omul, fie paradisul, locul de întîlnire al virtuților. În literatura modernă, infernul

este „motivul” exclusiv, dar, deposedat de trăsăturile lui mitologice, este transformat într-o „încintă” în care mecanismele reificatoare acționează opresiv asupra omului, încercînd să anuleze posibilitatea de exercitare a prerogativelor fundamentale și a împlinirii menirii lui civilizatoare. Este un spațiu al dictatului ce reclamă obediență și nivelează existențele prin depersonalizare, un spațiu grotesc și abject, un spațiu concentraționar ca acela prezentat sub forma castelului, a galeriei sau coliviei în literatura kafkiană; a sanatoriului în piesa lui Dino Buzzati *Un caz clinic*; a camerei de hotel în *Cu ușile închise* de Sartre — spațiu fără posibilitate de comunicare cu exteriorul, claustrarea creînd o situație de așteptare propice decisiilor examene de conștiință. În cazul lui Guga, spațiul închis îl reprezintă cafeneaua (*Moartea Domnului Platfus*), gara (*Speranța nu moare în zori*), casa (*Noaptea cabotinilor*), „centrul de reeducare” (*Evl mediu întimplător*), maidanul (*Amurgul burghez*). Simbolurile adoptate trădează natura socială și istorică a spațiilor delimitate în cadrul cărora se desfășoară violente confruntări, se produc revolte instinctive, dezlănțuiri rudimentare, culminînd, în cazul personajelor-cheie, cu insurecții premeditate ce conduc la depășirea situației de criză prin iluminările conștiinței și la recuperarea demnității ultragiante. Încinta demonică nu mai reprezintă un spațiu inexpugnabil; transformată într-un spațiu al acțiunii sociale, într-o situație-limită, ea încurajează voiața de a demola barierele mortificațoare. În toate plesele lui Guga, conștiința își redescoperă funcțiile regeneratoare, înstituid perspective reacreditării valorilor umane.

Într-o dramaturgie care confirmă în liniamentele ei aprecierea lui Tatarkiewicz că adevărul artistic „se deplasează de la concordanța dintre obiect și realitate la concordanța cu intenția autorului”, motivele alegorice sînt integrate parabolei, construită ca o ipoteză, ca o posibilă manifestare existențială sau istorică. Incorporînd arhetipurile în situații ce țin de sfera reprezentărilor mimetice, parabola dobîndește sensuri iradiante ce pot explica împrejurările concrete, ca și marile tendințe care, în irizările mișcării istorice, întrețin meditația gravă asupra perenelor, inalienabilelor adevăruri ale lumii. Intuindu-le resursele nelimitate de a zguduî inertțiile de gîndire, Brecht aprecia că „parabola și alegoria au rădăcinile cele mai proprii” pentru a-i „confrunta pe oameni cu ei înșiși. *Coriolan*, *Mărirea și decăderea orașului Mahagony*, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, *Capete rotunde și capete fugiate* de Brecht, *Cali-*

gula de Camus, *Romulus cel Mare* de Dürrenmatt, *Andorra* de Max Frisch sînt cîteva dintre operele care ilustrează parabola politică și socială. În dramaturgia noastră, parabola este adoptată de Marin Sorescu pentru a dezbate condiția ontologică a omului, iar elemente parabolice se regăsesc în unele piese ale lui Dumitru Radu Popescu, Alexandru Popescu, Paul Anghel, Paul Everac etc. Meritul de a fi impus ca o categorie distinctă parabola politică revine însă, după părerea noastră, lui Romulus Guga.

În analizele dedicate teatrului lui Guga, atenția s-a focalizat cu precădere asupra personajelor construite în modalități realiste. Incontestabil, acestea au ponderi și funcții semnificative de rezonanță, fiindcă însăși formula adoptată, a osmozei dintre real și fantastic, le acordă un statut artistic aparte. Nu în suficientă măsură au fost evidențiate personajele arhetipale, de sorginte alegorică, situate uneori în planul secund al acțiunii, episodice chiar sub aspectul prezenței scenice, dar centrale în sistemul de semnificații al scriitorului. Motivul alegoric al „uniformei”, detectabil în cele mai multe piese, este utilizat ca simbol al forței brutale, oprinatoare. Militarul — chintesență a puterii în sistemele totalitare — populează piesele sale într-o ierarhie a gradelor, dar egal de abuzivă și discreționară: Soldatul, Caporalul, Plutonierul, Colonelul, Generalul simbolizează în *Speranța nu moare în zori*, *Evul mediu întimplător*, *Amurgul burghez* forța malefică, autoritatea arbitrară, conjugate cu stupiditatea grotescă și cruzimea dementă. Smokingul este uniforma omului de afaceri (Ignațiu în *Amurgul burghez*), agentul spoliator, despot în raport cu masele, marionetă în miinile Generalului. Alte personaje, instrumente ale puterii deturnate de la funcția ei reală, poartă apelative generice tocmai pentru a le sublinia depersonalizarea, declasarea, abdicarea de la îndatoririle implicate în funcțiile lor sociale: Judecătorul, Preotul. Motivul uniformei, cu funcție de caracterizare politică și socială, are de altfel o largă răspîndire în parabola modernă, descifrabilă în cîteva dintre operele notorii ale dramaturgiei contemporane. În *Capete rotunde și capete fuguite*, Brecht avertiza că, într-un univers în disoluție, factorii spirituali — simbolizați prin elemente somatice, formele capetelor — sînt necaracterizanți, pentru că, după cum precizează un personaj, „hainele vorbesc despre poziția omului în societate”.

Valențe arhetipale au și unele personaje conturate de Guga în cheie realistă.

În *Speranța nu moare în zori*, cîteva personaje au apelative generice: Îndrăgostitul, Îndrăgostita, Scamatorul, Călătorul, denotînd o însușire morală sau o atitudine socială; în *Evul mediu întimplător*, Victoria este „Femeia resemnată”, Gloria — „Fata care învață”, iar cronicarul anonim este „Străinul”; în *Amurgul burghez*, Filip este „Un om sfîrșit”, Isabela — „Bocitoarea”, iar Augusta — „Femeia care învață”, scriitorul atrăgînd luarea-aminte asupra motivului alegoric personificat sau a ipostazelor de conștiință reprezentate. Alte personaje, în *Noaptea cabotinelor*, de pildă, condensează trăsături arhetipale în datele distinctive ale caracterelor și în valorizările lor sociale.

Prin natura ei, reamintea Romulus Guga una dintre cele mai importante achiziții teoretice ale esteticii moderne, arta este „un cod, o convenție”. Neexaminată în specificitatea codului adoptat, apreciată în raport cu drama tradițională, dramaturgia sa a putut părea unora convențională, alunecîndu-se fără suficientă comprehensiune asupra modernității formulei. Ariditatea de care a fost acuzat se dovedește, la un examen mai temeinic, a fi o calitate a unei dramaturgii ce nu se extrapolează imaginarului, ci amplifică doar portanța ideii, privilegiînd dezbaterea. „Convenția”, departe de a devitaliza gîndirea interogativă, împrăspătează modalitățile exprimării ei prin variații tonale îndrăznețe, prin alternări sau întrepătrunderi de planuri cu semn aparent opus. Cultivînd o artă a mobilității, vizînd noi sinteze estetice, el și-a asumat riscul confruntării cu inerțiile și conformismele. De altfel, toate noile forme impuse în dramaturgia noastră actuală (fenomenul este însă, îndrăznesc să spun, endemic întregii literaturi, pe toate treptele ei istorice) au fost întîmpinate la început cu rezerve, uneori chiar cu lipsă de înțelegere. *Speranța nu moare în zori* a stîrnit la premieră aprige controverse, lucru ce s-a petrecut și cu *Evul mediu întimplător*. Și exemplele ar putea continua. Fidelitatea scriitorului la propria autenticitate a fost însă recompensată în instanța timpului. Dacă ținem seama că Guga realizează prima lui piesă în această factură în 1964, să-i recunoaștem acum meritul de a fi un promotor al formulei alegorico-parabolice în dramaturgia noastră, fertilizînd o tendință rodnică în rezultatele ei și care, ostilă închistărilor și formelor canonice, emulează căutările novatoare ce pot exprima mai pregnant, mai profund, spiritualitatea contemporană.