

Romulus Guga, dramaturg (II)

Romulus Guga a debutat cu versuri, dar spațiul și mijloacele de exprimare ale poeziei — după cum declara, peste ani, într-un interviu — nu-i ofereau șansa realizării unor mari vaste proiecte ideatice. Propensiunile pentru epică și dramă sint dictate, desigur, de amintirile sale cu „metajora revelatorie”, cum ar fi spus Blaga, înzestrată cu sporite potențe a comunică, nu atât imaginii plastice, cât o viziune avidă de integritate, așezând accentul decis, în polarizarea afect-idee, pe cea de-al doilea termen. În 1962, încheiase piesa *Zborul pescărușilor*. Problema ca și factura ei ne rămân necunoscute, fiindcă, inclement cu sine, autorul o distruge. În 1966, aducea ultimele corecturi unei „comedii” — de fapt, tragicomedie —, *Moartea Domnului Platfus*, pe care, cenzurat de dalmonul perpetuei insatisfacții, ezită să o facă publică, anulându-și posibilitatea de a-și statornici la timp locul în dezvoltarea dramaturgiei, recunoscut abia postum. Descoperim în acest text, trădind, firește, inerentele tatonări ale unui început de drum, roost însă în construcția de ansamblu, dominantele de viziune, motivele tematice și modalitățile structurante ce vor prezida, în decantări: superioare, cu mai complexe și sigure mijloace, întreaga lui operă teatrală. Raportată la dramaturgia vremii, piesa declanșă o acțiune iconoclastică. Dezvoltind creator tendințele parabolice din literatura perioadei post-belice Guga opune realismului „mimetic” o altă convenție artistică, a parabolei de atitudine realistă, în care anecdotică nu mai urmărește unitatea de acțiune, ci convergența demonstrației, iar personajele nu mai intrupează caractere, ci delimitează ipostaze existențiale. Un asemenea demers, edificat pe capacitatea de sinteză și abstractizare a sensurilor vieții, reclamă, în mod necesar, o reevaluare a naturii „discursului” dramaturgic. Cu o mare degajare în construcție, el înlănțuie situațiile pe principiul epicii, prin succesiunea sau juxtapunerea planurilor, folosite ca un cadru de dezbateră a ideilor-forță.

Intr-o viziune profund umanistă, Guga abordează tema răspunderii individuale și colective față de destinul umanității, motivul ariadnic al întregii lui dramaturgii. În această primă piesă, îl seduce „suferința” umană, ca un dat inerent al existenței, sursă de contradicții în care omul își definește sistemul de valori.

Suferința nu este expresia unui pantratism ineluctabil, nu este rezultatul unei iatale corupții ontice și sociale, nu anulează capacitatea de reacție, ci germinează indemnul de a birui necesitatea, în interiorul acesteia omul afirmându-și voința formativă. „Sint stări trecătoare, consecința faptului că există, inevitabile — cum spune un personaj — și sint suferințe care nu mai au voie să existe”. Această „suferință”, generată de distorsionarea relațiilor umane, de malformațiile sociale, îl preocupă pe autor, care crede, vizionar, în posibilitatea de reorganizare a lumii în conformitate cu o tabelă de valori autentice, pledând pentru o deontologie a raporturilor în colectivitatea umană. Cauza principală rezidă în egotismele care baricadează oamenii între meterezele intereselor meschine, în indiferențismul față de soarta semenilor: „Lumea ar trebui refăcută, dar asta s-ar realiza numai dacă toți am renunța la viața noastră și am trăi-o pe cea a timpului”. Indiferențismul delimitează un spațiu moral al reclusiunii și incomunicabilității, în care ființa se degradează, simbolizat prin alegoria „cafenelei”, perimetru social al relațiilor exterioare, efemere, al comportamentelor reificate și trăirilor suspendate în incertitudine. Proiecții ale indiferențismului sint Groparul, insensibil la dramele din jur, Mirele și Mireasa, incapabili să arunce punți de înțelegere între ei, Femeia cu ghiociei, înaptă să ocrotească frumosul și puritatea, dar mai ales Domnul Platfus, a cărui diformitate morală este simbolizată printr-o anomalie anatomică, semnalată — în factură brechtiană — onomastic (Bach: „Platfus este omul care nu știe de ce există și nici nu caută să afle. Pentru el viața nu va fi niciodată o problemă. El nu cunoaște și nu va cunoaște suferința marilor și micilor întrebări; toate există «așa», așa vor rămâne. Principalul e că el se descurcă. Cu cât se descurcă mai bine, cu atât e mai fericit”). Piesa este străbătută de credința — proprie unei umaniste religii a valorilor — în posibilitățile de comunicare și comuniune umană. Simbolul încrederii fanatice în eliberarea omului de entropiile devastatoare este muzica, arta acordurilor, a iradiantelor armonii, sintetizată în replica: „Să-l tubești mai departe pe Bach. Să-ți stăruie în suflet muzica lui, chiar atunci când nu mai

crezi în nimic, pentru că vor fi asemenea clipe, de multe ori în viață. Sint inevitabile"

Cele cinci zile ale orașului prelungeste perspectiva morală de sondare a condiției umane, nu însă în planul ipoteze. metareale, ci în situații obiectiv determinate, singularizându-se, astfel, într-o anumită măsură, în creația lui Guga. Scrisă la cald, sub impactul violent al unor întâmplări tragice, piesa (încheiată în 1970) este concepută ca un reportaj dramatic, consemnând comportamentele oamenilor în timpul inundațiilor catastrofale, cînd, după cum mărturisește un personaj (Mirea), „într-o secundă ai fi putut deveni erou sau jigodie”. Este menținut principiul construcției epice, drama constituindu-se din tablouri independente, înlănțuite formal prin periplul Reporterului. Unificarea artistică se produce însă pe dominantele de viziune și semnificație, autorul fiind preocupat nu să contureze individualități, ci să surprindă ipostaze integrate într-o altă polarizare obsedantă: uman-antiuman, într-un moment al adevărului, cînd structurile morale se dezvoltă rapid și total, dezvăluindu-și mărgeia sau nimicnicia.

Confruntarea cu forțele oarbe ale naturii dezlanțuite — care a inspirat și tragedia lui Marin Sorescu *Matca* sau drama *Ape și oglinzi* de Paul Everac — este un prilej pentru om de a-și demonstra caratele demnității incluse în natura lui ontică, precum și cristalizările superioare în conștiință. Întîmplări zguduitoare dimensionează monumental, în plan etic, pe Soldatul care își dăruește viața salvînd-o pe a altora; pe Hans, cel ce își pierde tatăl și fiul fiindcă, dintr-un altruism exemplar, în drumul spre casa cotropită de puhoai, se oprește pentru a scăpa din primejdie alți bătrîni și copii; pe studentii care, sub aparența lor boemă detașată, ascund însușirile de mare preț ale puterii de sacrificiu. Cu feroce și neînduplecarea moralistului, preocupat să dezlege tenebroase enigme în incisive studii de caz, scriitorul așază într-o lumină intensă pe profitorii de pe urma dezastrelui; indivizi țarați, cu biografii imunde, cum sînt Groparul, impasibil la teribilele încercări ale celor din jur, sau Tutungiu, coborît pe treptele subumanului, care-și distruge debitul, însușindu-și fraudulos avutul obțesc. Cu ubicuitatea romancierului, Guga folosește cu abilitate, producînd efectele dramatice scontate, tehnica juxtapunerii sau intersectării planurilor, examinînd, prin contrast, tensiunile dintre structurile morale divergente, dintre comportamentele pilduitoare și cele reprobabile.

Drama introduce, de asemenea, în sistemul de gîndire a lui Romulus Guga, un alt motiv central, cel al răspunderii omului pentru faptele sale în instanța implacabilă a posterității. Moartea nu prescrie culpabilitățile, pentru că lumca nu-și poate împlini finalitatea supremă decît în unitatea ireductibilă a conștiinței omenești, sancționînd, în numele acesteia, orice tendință aberantă. Situînd acțiunea în timpul etern al umanității, alternînd planul realului cu cel al imaginarului, el aduce în agora posterității personaje trecute în regatul umbrelor, obligîndu-le să explice temeiurile faptelor lor, să destăinuie mobilurile josniciilor săvîrșite. Atitudinea evaluatoare a moralistului se exprimă și prin modificările tonale pe o amplă gamă, de la inflexiunile lirice la notele grave ale sarcasmului. Pentru că dramaturgul nu consemnează doar, ci afirmă sau contestă, dintr-o acută nevoie de certitudine și resurrecție spirituală.

Speranța nu moare în zori (1973) marchează încheierea perioadei de căutare și deschide o nouă etapă de creație, aceea a parabolei subiacente, căreia îi aparține stilistic și *Noaptea cabotinelor*, parabola fiind substratul unei situații dramatice inspirate din realitatea obiectivă. *Speranța nu moare în zori* prezintă, la nivelul aparentului, evenimente concrete din începutul de martie al anului 1945, cînd societatea noastră, într-o teribilă și decisivă înclăstare, instituia premisele transformării ei revoluționare. Se prăbușea o lume reprezentată de Colonelul de jandarmi, canală care-l sugrumă pe Zalaxa, bogătașul gaga, pentru a-și adjuca nu altă metresa, cît averea acestuia, și nu ezită să arunce vina asupra unui nevinovat, înscenînd un proces grotesc, într-un tribunal improvizat. Se ridică o altă lume, călăuzită de idealurile justiției sociale, aspirînd să restituie oamenilor dreptul la viață. Finalul piesei consemnează verdictul timpului, care sancționează structurile politice și etice anacronice, deschizînd larg perspectiva unei evoluții concordante cu legile progresului social.

La premiera ei absolută, drama a suscitat șocante disjungeri de opinii, de la contestarea rigidă la acceptarea entuziastă, din pantea criticii, care semnala totuși o anumită „convenționalitate”, rezultînd din situarea acțiunii la confluența dintre real și fantastic. Departe de a fi o carență, „convenționalitatea”, reprezintă o structură artistică deliberată, vizînd nu veridicitatea faptelor, ci verosimilitatea situațiilor și atitudinilor, nu atît într-un moment istoric, ci precumpănitor în datele ezoterice ale condiției umane. *Speranța nu moare în zori* restituie, fără îndoială, esența unui moment

istoric, dar nu este o piesă istorică în sensul omologat de poetica tradițională, ci o parabolă construită pe situația „așteptării” și pe motivul „călătoriei”, al căutării idealului (depistabile, de pildă, și în literatura lui Kafka, Beckett, Ionesco etc.), spațiul însuși al desfășurării acțiunii avind un caracter simbolic un spațiu de tranziție, al unor trasee menite să-i ducă pe oameni la întâlnirea cu destinul; un spațiu prezentat inițial „închis”, datorită viscolului (simbol al tulburării nu vremii, ci vremurilor), generind stări de conștiință incerte, obligând la delimitarea atitudinilor într-un moment decisiv. Personajele, chiar cele aparent tratate în modalitate realistă, sînt gândite ca entități, autorul numindu-le ostentativ: Colonelul, Impiegatul, Țăranul, Soldatul, Procurorul sau — un alt simbol — Maria Magdalena. Pentru comuniști, așteptarea este o modalitate de acțiune spre a deschide drumul către libertate. În cazul altor personaje, importante în codul artistic al dramei, situația generică a așteptării, emblematică pentru orizontul temporal nemărginit al aventurii umane, este definitorie pentru esența ontică și psihicele Omului, în momente-limită. Blocat de evenimente, Călătorul oferă imaginea deconcertării și abuziei: „Eu? Unde? Nu m-am hotărît încă încotro s-o pornesc”. Adeziunea autorului se îndreaptă spre Picolo, ipostaza căutării active sub presiunea unei cerințe imanente spiritului, de a-și cunoaște limitele, de a le depăși, ieșind în spațiul aspirațiilor tonifiante. Simbolul acestei confruntări, în care Picolo se regăsește, este albul zăpezii, urgia viscolului. Tentativa de evadare din „Incinta” demonică poate duce la pieire — așa cum se întâmplă cu Picolo, ucis de Colonel —, dar valoarea pilduitoare a crezului de viață supraviețuiește, contaminează și dinamizează spiritele.

Examinată în cheie strict realistă, piesa a părut onorată a fi produsul unei viziuni caleidoscopice. Apăruta dezarticulare a construcției dramatice se dovedește a fi, în specificitatea formulei alegorice, o echilibrată arhitectură pe un desen ideatic mozaiicat, iar replica anticalofilă, eliptică, abruptă, concretizează înțelesuri și captează tensiunile perpetuei căutări prin desfășurările labirintice ale timpului.

Subiacentă, dar globalizatoare prin semnificațiile ei, este parabola și în *Noaptea cabotinelor*, piesa cu cel mai conturat etaj realist din dramaturgia lui Guga și cu o compoziție clasică, ilustrând însă nu drama cu acțiune „epică” ci aceea direcție a teatrului modern cu punctul de plecare în Ibsen și G. B. Shaw, direcția dramel-discuție, al cărei conflict este alimentat de coliziunea ideilor, într-o dezbateră acută. Structura adoptată este rezultanta firească a adec-

vării procedurilor la proiectul ideatic, subliniind, încă o dată, spiritul necanonic al scriitorului, care, familiarizat cu drama epicizantă, dovedește deplină siguranță într-o modalitate morfologic opusă. *Noaptea cabotinelor* pune sub semnul interogației legitimitatea concepțiilor și atitudinilor personajelor, drama organizându-se în adîncime pe alegorii sublimite în simboluri „ilimitate”. Amintim mai întîi simbolul „noptii”, al rătăcirilor, al îndoielilor, grefat pe motivul dominant al căutării adevărului. În copilărie, nopțile, Claudia căuta să dezlege misterul vieții „pînă într-o noapte, cînd, nu știu cum am descoperit în lume lumea”. Imperativul descoperirii cu orice preț a adevărului spre a ieși dintre zidurile casei, care încifrează alegoria spațiului închis (Eleonora cunoaște o falsă fericire fiindcă „n-a știut niciodată că trăiește într-o colivie”) articulează existența lui Coriolan („un căutător de adevăr”), fiindcă viața nu poate fi trăită fără certitudine, iar „libertatea, adevărul și dreptatea sînt mai presus de orice”. Momentele-cheie sînt marcate de prezența Trompetistului, personaj relevant în primul rînd în plan simbolic, reprezentînd chemările insistente ale vieții de a o scruta cîstit, de a plăti scadențele erorilor (Claudia: „Cîntecul lui mă neliniștește, asta înseamnă că în sufletul său e un adevăr de care am nevoie”), introducînd, în violența coliziunilor, o notă de autentic lirism. Afinitățile lui Romulus Guga cu drama poetică au fost, de altfel, adeseori semnalate de critică. În confruntare, măștile împrumutate de cabotini spre a-și ascunde trădările și lașitățile cad treptat, pentru că autorul nu se mulțumește cu jumătățile de adevăr, mai primejdioase decît o minciună, ci vizează adevărul integral, singurul care poate oferi vieții temeiurile moralității indispensabile. Pe acest fundal alegorico-simbolic, pe care se desfășoară nedezmințit nelstovita aventură a spiritului uman, Guga realizează o dramă a stărilor de conștiință, determinată de evanescența morală, de compromisiunile onorabile dintre membrii familiei Lambi — autocratul pater familias, Anton, soția sa, Eleonora — care, pentru a-și ocroti micul lor confort domestic, s-au dezis de Miron, victima unor circumstanțe nefericite, într-o perioadă tulbură.

Dezbateră provocată de Coriolan pune în fața protagoniștilor oglinzi, obligîndu-i să se privească, să-și denudeze fizionomiile spirituale, să înțeleagă faptul că viața nu poate fi trăită cu dezertări morale. Personajele au consistență și individualitate pentru că Guga are — așa cum au subliniat exegeții săi — harul portretizării. Piesa incriminează indiferentismul, care-i determină pe indivizii să se retracteze în celula unui

egotism opac, militînd pentru leşirea în spaţiul societăţii, în timpul istoric, acolo unde se înfăptuiesc acordurile dintre individ şi societate. Replica aforistică, percutantă, condensează reverberantele înţelesuri ale unei parabole dezvoltate într-o dramă psihologică, importantă prin miza etică şi prin relieful artistic original, distinsă, justificat, cu Premiul Uniunii Scriitorilor.

Evul mediu întimplător atestă deplina cristalizare a viziunii lui Romulus Guga, marcînd cea de-a treia etapă a creaţiei lui dramaturgice, cea a parabolei paradigmatică. Tragicomedია nu se mai constituie pe o acţiune derivată dintr-un moment anume al realităţii obiective, ci creşte pe o ipoteză dramatică de certă factură alegorică. Pregătindu-şi piesa pentru tipar, autorul o subintitula de altfel „Utopie dramatică suficient de reală pentru a fi tragică”. Obsedat de spaima aneantizării, esenţializînd procesele şi ideile, preocupat în această nouă fază a scrisului de esenţă, dar şi de etologia structurilor ideologice şi sociale opresive, autorul parabolizează istoria cu o fervoare politică pilduitoare. Avertizînd împotriva atentatelor repetate asupra condiţiei umane de-a lungul istoriei, scriitorul imaginează o situaţie în cel mai înalt grad caracteristică structurilor politice bazate pe dictatul delirant, sugerînd în primul rînd anomalii generate de pesta fascistă, lansînd un patetic îndemn la solidaritate, pentru a împiedica repetarea unor asemenea manifestări catastrofale.

Motivul alegoric al spaţiului claustrat, unde se caută mortificarea spiritului, dobindeşte în *Evul mediu întimplător* un contur mai net decît în alte scrieri, într-o cristalizare artistică viguroasă. Spre deosebire de tragicomediile lui Frisch sau Arrabal, menţinate în sfera unor abstracţiuni nedeterminate, Guga particularizează „incinta” înfăţişînd un „centru internaţional de recreere umană”, dominat de o „Organizaţie” cu însemnele evidente ale totalitarismului nazist. Un spaţiu alcătuit numai din săli de tribunal, expresie a dominării şi agresiunii, împrejmuît de un zid în aparenţă de netrecut — alt simbol al obstaculării năzuinţelor umane de evadare —, detectabil şi în literatura lui Dostoievski, Kafka sau Camus. Hegemonia militarismului în această monstruoasă „Organizaţie” este desconspirată tot prin alegoria „uniformei”, a soldatului („Soldatul e superiorul tău”) care impune indivizilor rolurile de îndeplinit, într-o bolgie în care „a gîndi e periculos”, oamenii „stau înghetaţi unul în ochii celorlalţi”, iar adevărul este falsificat, confecţionîndu-se surrogate conformă cu ideologia teratologică a „Organizaţiei” : „Adevărurile sînt cărţile puterii — recunoaşte Judecăto-

rul —, iar eu nu sînt decît o faţadă”. Procedeele de anulare a personalităţii sînt dezvăluite însă cu o vehemenţă cutremurătoare prin datele biografice ale Victoriei, „femeia resemnată”, în cele trei întrebări la care e supusă (de Judecător, Preot şi Honterus), acestea fiind, de fapt, prin gravitatea problemelor discutate, întrebările asupra statutului ontic şi social al omului. Acuzată de „vrăjitorie” — simbol al libertăţii de gîndire — incapabilă să reziste torturilor, înspăimîntată de spectrul morţii, ea acceptă să fie unealta docilă a represivii, deşi are conştiinţa vinovăţiei sale şi înţelege că „Să slujeşti o idee în care nu crezi, e cea mai murdară politică. Să nimiceşti în numele ei, pentru bunăstarea şi lincezeala ta pe pămînt e odios”.

Acest spaţiu terifiant, halucinant, care împinge lumea spre extincţie, nu poate înăbuşi însă aspiraţia spre graţie şi plenitudine — tentativa de a coborî fiinţa în teluric, de a o depersonaliza, regenerînd, dimpotrivă, aptitudinea de repersonalizare, într-un demers bivalent de regăsire a esenţei ontice în sfera libertăţii, de redescoperire a rostului social. Gloria este „fata care învaţă” să descopere sensul major al vieţii. Urînd „resemnarea şi umilînţele”, ea îşi clamează protestul, construindu-şi în conştiinţa insurgenţă „paradisul” său, spaţiul de afirmare a libertăţii de gîndire, acceptînd moartea pentru a face să supravieţuiască ideea de om şi a-şi dovedi încrederea în triumful valorilor. Dacă Gloria reprezintă protestul-principiu, Honterus personifică protestul-acţiune. Procesul emergenţei sale începe cu o întrebare înculcată în funcţia cognitivă a raţiunii („dacă noi sîntem noua ordine pe pămînt, n-avem voie să ştim ce sîntem de fapt” ?), ce îl conduce inexorabil la înţelegerea „că rosturile vieţii sînt altfel, că libertatea se dobîndeşte altfel”. Nemicirea ordinii devastatoare este pentru om singura cale de a-şi redobîndi atributele inalienabile, concluzie ce-l va conduce la ştreang. Patetica, temerara, vizionara răzvrătire a lui Honterus împotriva terorii dezlanţuite nimicitor, exaltarea cu care îndură necesitatea spre a-şi revendica libertatea, asumarea lucidă a sacrificiului dezvăluit, în fragilitatea şi tragicomediile sale antinomiale sublimului şi perenitatea reperelor lui cardinal, dobîndind atributele sublimului. Am numit cu aceasta o altă trăsătură distinctivă a viziunii scriitorului, care introduce în tragicomediile sale antinomiale sublimului, spre a marca polarităţile atitudinilor umane. Corelarea tragicului cu sublimul este firească. Definindu-şi marea prin contrast cu uritul, sublimul este replica supremă a individului convins de perenitatea umanului, şi totodată una

dintre expresiile concentrate ale optimismului istoric : „E o organizație ce trebuie demontată — meditează Honterus. Trebuie nimicită... Mor pentru că am înțeles asta și, iubind, am protestat... Mor pentru că omul nu trebuie nimicît.. Mor pentru că cred în libertatea lui, în creația lui, în viitorul lui. Mor protestînd și rugîndu-vă : salvați-vă, oameni, mai este timp”. Moartea lui Honterus este metafora jertfei care celebrează triumful Omului. Istoria poate fi, în anumite momente, îndoliată, dar nu poate fi abătută din mersul ei, așa cum aștrii nu pot fi clițiți de pe suveranele lor traiectorii.

Problematika *Evului mediu întimplător* este reluată în *Amurgul burghez* (1982), investigația centrîndu-se însă asupra mecanismului puterii, care face vremurile „să fie patologice”, urmărind, în același timp, prin intermediul motivelor alegorice predilecte, fiabilitatea acestuia. Incinta malefică este simbolizată, de astă dată, printr-un maidan fetid, „împrejmuît de un zid circular”, cu ieșirile obturate. Evident, nu este un spațiu topografic, ci unul metaforic, al unei istorii care „e un vraf de crime, războaie, decădere și murdărie”. Este o altă infricoșătoare bogie contemporană, dominată tot de plenipotenția „uniformelor”. Mai întii cea neagră, a omului de afaceri, Igațiu, cînicul rapace pentru care totul se cumpără și se vinde, iar „lumea există” atîta timp cît trăiește el. Brațele tentaculare ale puterii, „țirfa” „cea mai veche, mai rivnită și mai respectată”, sînt poliția, justiția, mass media, instrumente obediente ale corupției, inducerii în eroare, schinguirii conștiințelor, crimei. Modul în care Igațiu regizează mitificarea unui om obișnuit spre a găsi mai lucrative căi de acumulare materială, dar și mai subtile mijloace de mistificare, dezvăluie doliurile și josnicile unor structuri morale și sociale atroce. Cea de-a doua „uniformă” este aceea a militarului, în proiectele năucitoare ale căruia Igațiu este el însuși o unealtă inertă. Casta militară, cu trufii dictatoriale, este dominată brutal de General — monomaniacul despot —, care organizează „asalturi”, incendiază incendii, consemnîndu-și reprezentările paranoice într-o carte, *Mein*

Schlafwagen. Modelul istoric al odiosului propagator al „clumei brune” e evident.

Ca și în *Evul mediu întimplător*, tragicomedia reia leitmotivul luptei omului pentru de a se elibera din sclavia ce i se impune, înfățișînd diverse ipostaze insurrecționale, în coliziune cu mecanismele alienatoare. Motivul inductor al călătoriei în timpul etern al umanității este dezvoltat cu mai mare vigoare critică, cu mai apăsată insistență asupra posibilității de deschidere a orizontului uman. Ușile simbolice ale maidanului sînt forțate pe rînd de Augusta, oripilată de rolul jucat în angrenajul autorității demonice, de Georges, ce se transformă, dintr-un megafon al propagandei, într-o conștiință a dreptății și speranței, de Isabela, „bocitoarea”, care desconspiră, cu harul premonitoriu al unei Casandre moderne, ororile, înălțînd un mindru imn Omului nepieritor. Și mai ales de Filip, care, redescoperindu-și esența umană („Sînt om. Și asta îmi ajunge. E o răspundere suficient de mare pentru timpurile noastre”), se răzvrătește împotriva terifiantului mecanism, transformîndu-și moartea într-o emoționantă și semnificativă biruință a spiritului. Desigur, dramaturgul nu ezită să pună sub acuzare, și în această piesă, lașitățile întreținute de teroare, remarcabil denunțate în scena uciderii lui Filip, cînd martorii așezați pe cele douăsprezece scaune („Simbol al unui ceas imens așezat pe pămînt”) își pun ochelari negri, simulînd a nu vedea crima comisă în fața lor. Sentința istoriei este însă implacabilă, definitivă: amurgul burghez este ireversibil. Miracolul omului poate fi și acela de a se desăvirși chiar prin moarte. Destinul lumii se implinește prin invincibila și incomparabila valoare a ființei umane.

Reunind doar șase piese, dintre care numai patru au fost considerate finite, opera lui Romulus Guga se înscrie printre marile împliniri ale dramaturgiei noastre contemporane. Piesele — depunînd, așa cum dorea scriitorul, mărturie despre sine și despre lume — reprezintă valori rezistente ale repertoriului național.

