

Ipostaze ale puterii în dramaturgia lui Romulus Guga

Marcela Livia DAN PhD

University of Arts Târgu Mureș

dnliv@yahoo.com

Abstract: Hypostases of Power in Romulus Guga's Dramaturgy

Between 1964 and 1971, society seemed to breathe the air of normalcy again and it was a period of cultural openness. National values of culture are rediscovered and revalued, and intellectual contacts with the Western world are resumed. Compared to the decade of proletarianism, the relaxation was obvious. A Decree of the Council of State in May 1975 ordered the establishment of the Press and Printing Committee, so that only two years later, in 1977 (Decree no. 427), censorship was abolished as an institution, but not eliminated. The censorship measures, official or by recommendations (received despite the legal dissolution of the General Directorate of Press and Printing) were carried out until 1989.

The playwrights had to present, in an artistic package, the political program of the communists. The themes were necessarily "topical", ideologically inspired, promoting the perfect face of the model communist and urging militant attitudes.

Romulus Guga asserted himself one by one, with pregnancy and brilliance, as a poet, prose writer and playwright. His plays have a direct openness to politics and have enjoyed the support of the public and critics. He believed in philosophical theater and understood art as the "arm of politics". Guga's theater is a way of looking at the human condition in relation to the not once aggressive history. The leitmotif of his dramatic creation is formed, precisely because of this, by freedom - the supreme good and the superior form of assertion of dignity.

Key words: *parabolic reflection; symbols; metaphor; theater; playwright.*

Între anii 1964-1971 societatea părea să respire din nou aerul normalității și începe să existe o perioadă de deschidere culturală. Sunt redescoperite și revalorificate valorile naționale ale culturii, și se reiau contactele intelectuale cu lumea occidentală. Față de deceniul proletcultismului, destinderea era evidentă. După 1965 internaționalismul a fost înlocuit cu patriotismul comunist și naționalismul. Singurul curent acceptat de putere era realismul socialist. Creatorii de artă erau siliți ca în creațiile lor să portrezeze „omul nou” și realizările mărețe a comunismului.



Odată cu venirea lui Ceaușescu la putere apare un adevărat cult al personalității care s-a răsfrânt și în artă. El amintea într-un discurs susținut în 1971 că „arta nu trebuie să servească decât unui singur scop: educației socialiste și comuniste” (Cioroianu, 2005, 489).

Colocviul din anul 1971 a suscitat un viu interes în ceea ce privește clarificarea noțiunii de teatru politic, fără să se precizeze pe deplin conținutul. Documentele de partid au subliniat necesitatea educării politice a tinerei generații, arta fiind chemată să contribuie la o alcătuire spirituală de tip superior a omului nou. Tezele din 6-9 iulie 1971, ale Comitetului Central al PCR prevedea, să nu se înceapă punerea în scenă a unei piese până când nu se aprobă de organele de partid și de stat.

Totodată s-a înființat comisiile de vizionare la nivel de instituție, cu sarcina de a supraveghea direcția politică corectă a artei teatrale.

Anne Ubersfeld consideră că

[...] teatrul a fost totdeauna supus cenzurii statului, societatea considerându-l constant periculos; ca și când « imitația » (mimesis) acțiunilor oamenilor ar apărea rezultatul unei operațiuni magice și (sau) ca și când reprezentarea puterii ar conduce în mod natural la reflecție asupra puterilor – reflecție cu efect subversiv. De aici supravegherea perpetuă a autorităților.

Ubersfeld, 1999, 17

Cenzura spectacolului de teatru se realizează după o metodă specială, care nu a fost niciodată uniformă. Orice spectacol de teatru era vizionat, de obicei, la repetiția generală și la avanpremieră. Orice pauză, gest, intonație, accent putea căpăta sensuri aluzive la adresa puterii de stat, de aceea teatrul putea fi considerat unul dintre cele mai subversive genuri artistice.

Dramaturgii trebuiau să sprijine construirea noului sistem, a esteticii sintetizate de Engels în celebra sintagmă a realismului: „personaje tipice în împrejurări tipice”. Intervenția cenzurii consta în selectarea autorilor și a operelor care puteau fi de folos noului aparat și marginalizarea acelor care nu respectau regulile obligatorii ale jocului social și politic. Teatrul devenea o scenă agitatorică, iar creatorii aveau o sarcină precisă: aceea de a prezenta, într-un ambalaj artistic, programul politic al comuniștilor. Temele erau obligatoriu de „actualitate”, de inspirație ideologică, promovând chipul perfect al comunistului model și îndemnând la atitudini militante.

Se ajunsese ca dramaturgii să fie divizați în absolut interziși, interziși parțial (anumite piese) sau neinterziși, dar pentru care exista recomandarea de a nu fi jucate. Pentru unele piese de teatru, chiar cenzurate, se făcea recomandarea de a nu fi jucate decât cu o anumită frecvență (o dată pe săptămână, de exemplu), și la anumite ore, la care publicul era limitat datorită programului de lucru.

Petcu, 2005, 123



Măsurile de cenzură, oficială sau prin recomandări (permise în pofida desființării legale a Direcției Generale a Presei și Tipăriturilor) s-au efectuat până în 1989. Comunismul a însemnat un test al capacității intelectualilor de a-și asuma propria condiție în fața puterii și instrumentelor ei.

Regimul politic din România, rămâne unul dictatorial, deși la un moment dat părea că acceptă unele deschideri făcând uneori și concesii aparente. Se încearcă subordonarea literaturii și a scriitorilor și transformarea lor în instrumente necesare manipulării. Zbătându-se între literatură și ideologie, scriitorii au căutat să găsească forme și modalități de autoapărare și de imunizare în fața prezenței constante a literaturii oficiale condiție în fața puterii și instrumentelor ei.

Realitatea erei comuniste este arhiprezentă în operele contemporane. Aceasta apare de cele mai multe ori mascată, ascunsă printre rânduri. Simbolistica are multe de spus, dat fiind că politicul nu permitea descrierea realității, și de aceea în operele autorilor moderni la fiecare pas, în fiecare rând și printre rânduri ne întâlnim, de metafore și de simboluri. Dramaturgul este conștient că cititorii vor înțelege intenția și mesajul, deoarece ei pot citi printre rânduri. Era un mare risc și trebuia să fii un scriitor de mare fantezie și de o mare forță artistică. Unul dintre aceștia este și Romulus Guga care s-a afirmat pe rând ca poet, prozator și dramaturg.

Opera lui este plină de simboluri, de parabole și ne oferă o imagine inedită despre viață și moarte, morală, umilință și evoluția omului, dar a ajuns să fie interzis de regim. Critica anilor 1970 l-a apreciat, i-au fost traduse creațiile în limbile maghiară, rusă, italiană, dar undeva în timp s-a pierdut interesul atât al masei cititorilor, cât și al criticii. Piese sale au o deschidere directă spre politic, s-au bucurat de adeziunea publicului și a criticii.

Viziunea scenică nu se depărtează de cea din poemele și romanele sale, iar parabola împrumută procedee expresioniste. Teatrul său este considerat un teatru politic în care se face simțită imaginația poetică și utilizarea parabolei filozofice.

Teatrul lui Romulus Guga (*Speranța nu moare în zori*, 1973; *Noaptea cabotinelor*, 1978; *Evl Mediu întâmplător*, 1980 și *Amurgul burghez*, 1982) constituie o modalitate de a privi condiția umană în raport cu istoria nu odată agresivă. Laitmotivul creației sale dramaturgice îl formează, tocmai de aceea, libertatea - binele suprem și forma superioară a afirmării demnității. De aici tema luptei înverșunate a individului împotriva mistificării, a dictaturii și terorii. În *Speranța nu moare în zori*, dezbate problema libertății prin prisma opțiunii politice într-un moment de răscruce al istoriei naționale - căderea guvernului Rădescu și instaurarea primului guvern „democratic” al țării, în timp ce în *Noaptea cabotinelor* libertatea este condiționată de evadarea celor trei fii (Coriolan, Viniciu, Timotei) de sub tirania unui *pater familias* (Anton). *Evl Mediu întâmplător* și *Amurgul burghez*, piesele cele mai reprezentative ale lui Romulus Guga, sunt două parabole politice, grefate pe fundalul istoriei omenirii, replici artistice date ideologiilor totalitariste din perspectiva umanismului ca factor de regenerare spirituală.



Romulus Guga credea într-un teatru filosofic și înțelegea arta ca „braț al politicului”. Să amintim că a traversat momente de cumpănă; muștrat deseori, salvat, el a avut parte de „vizionări de gradul zero”, bucurându-se de protecția lui Dinu Săraru. A fost judecat în sala de oglinzi a Palatului Culturii din Târgu Mureș pentru piesa *Speranța nu moare în zori*, stigmatizată ca „piesă anticomunistă”. Evident, risca să fie dat afară. Din fericire, concomitent, piesa a participat la Festivalul de teatru televizat de la Praga (președintele Juriului fiind Václav Havel) și a obținut Marele Premiu, anulând, astfel, inevitabila sancțiune.

Într-un interviu acordat lui Nicolae Băciuț în revista *Echinox*, Romulus Guga spunea:

Scriitorul nu este curajos, el nu face istorie, el poate medita eventual asupra istoriei dar, din păcate, pagini care trebuiau scrise de mult în istoria națională stau răspândite prin cărți de literatură. [...] Cât privește teatrul, debutul meu cu *Speranța nu moare în zori* s-a încadrat perfect în celelalte. Piesa s-a jucat o dată, pe urmă a beneficiat de un tratament al unor impostori locali, ca atare nu s-a mai jucat, a luat o grămadă de premii într-un festival național și s-a montat la Televiziunea Română într-un spectacol de bună ținută, care a primit, la rândul său, premii la Festivalul internațional de teatru de televiziune care s-a ținut la Praga în 1975.

Băciuț, 1981, 6

Piesa de debut a lui Guga este *Speranța nu moare în zori*, iar premiera spectacolului la Teatrul Național din Târgu Mureș a avut loc în data de 31 martie 1973. Autorul fixează acțiunea dramatică 6 martie 1945.

Acțiunea scenică din prima parte a spectacolului se centrează în jurul marilor evenimente social-politice- războiul și instalarea primului guvern „democratic”-care nu sunt aduse pe scenă direct, dar sunt trăite de fiecare personaj. Evenimentele de la 6 Martie 1945 servesc doar ca fundal, sau ca pretext, sau ca element de referință: „istoria se făurește pe stradă”, spune impiegatul (Guga, 1984, 99), dar acțiunea piesei se desfășoară într-o gară înzăpezită.

Cunoscător al teatrului, Romulus Guga își încarcă textul cu semnificații și idei majore, într-o metaforă globală prin care surprinde o etapă istorică importantă a revoluției populare, în ceea ce a avut ea mai caracteristic. Metafora sălii de așteptare din gara înzăpezită în care destinul adună eroii piesei în așteptarea unui tren (simbol al răscrucii istoriei anului 1945) se proiectează pe un fundal social-politic bine definit, autorul recompunând o lume a contradicțiilor și conflictelor antagonice într-o atmosferă de tensiune, în care traiectoria personajelor definește traiectoria colectivității, a grupului social pe care îl reprezintă. Romulus Guga își propune să definească un moment istoric complex prin personaje-simbol, prin ciocnire de caractere puse în situație-limită și totală opoziție de interese. Se confruntă două grupuri sociale cu interese opuse, aflate în luptă în primăvara anului 1945: pe de o parte forțele revoluționare (șeful de gară și cei doi „îndrăgostiți”, tot comuniști trimiși să instaureze în comune noii primari) iar pe de altă parte forțele reacțiunii cuprinse de o furie a muribunzilor (Domnul și Doamna Zalaxa,



Colonelul de jandarmi și Procurorul). Între ele, dezorientate, indecise sau aparent indiferente, un alt grup de personaje cu funcții semantice distincte, Petre (băiatul care speră) și soldatul.

Undeva într-o gară pustiită de pârjolul frontului, se întâlnesc o serie de oameni de identități, preocupări și concepții de viață din cele mai diferite. Un șef de gară, comunist, animat de sentimentul și convingerea de a face „TOTUL PENTRU FRONT, TOTUL PENTRU VICTORIE!”; doi tineri „îndrăgostiți”, aflați aici în misiune specială primită pe linie organizatorică de partid; un barman, un piccolo, un scamator, un călător, un țăran, o femeie de stradă, un moșier ramolit cu soția sa tânără, întovărășiți de un colonel cu ordonanța sa și un procuror. Personajele piesei, surprinse într-o situație limită, sunt obligate să ia poziție față de problemele capitale ale momentului, să opteze pentru salvarea prin revoluție sau să piară odată cu disoluția unei lumi strâmbe și mutilate.

Prima parte a piesei se centrează în jurul marilor evenimente social-politice (războiul și instalarea primului guvern democratic) care nu sunt aduse pe scenă direct, dar sunt trăite de fiecare personaj.

Petre este tânărul căruia atrocitățile războiului nu i-au întunecat candoarea și speranța. Deși suferă, nu este un mutilat. Trece cu brio prin stări de naivitate, derută, uimire, mâhnire, dezgust, exaltare, tandrețe.

Picoloul: Eu aș vrea ca viața fiecărui om să însemne ceva pe acest pământ. (*Convins.*)
Altfel ce rost are?

Guga, 1984, 91

Colonelul instituie un tribunal militar ad-hoc, o legiferare a lui de către procuror, o anchetă sumară și după un simulacru de judecată îl scoate drept ucigaș pe nevinovatul Țăran pentru că sfoara de la desagiul lui ar semăna cu cea cu care fusese strangulat moșierul, și-l condamnă la moarte. Ceilalți observă asta, dar se tem de arma colonelului și a ordonanței. Însă raportul de forță se schimbă.

Colonelul este înfruntat cu curaj, ordonanța refuză să-l execute pe țăran și chiar îl demască pe colonel drept adevăratul ucigaș al lui Zalaxa. Prin telefon se află vestea instaurării guvernului democratic, situația se inversează și asistăm la falimentul Colonelului.

Impiegatul: Dar, domnule Colonel...(Cu ironie.) Rădescu nu mai este....Acum se va face dreptate. Toți care au ucis și batjocorit vor da socoteală.

Guga, 1984, 105

Prăbușirea lumii vechi îl împinge la un gest disperat și necontrolat pe omul fără de speranță, Procurorul, devine asasinul lui Petre care piere demn, după ce speranțele sale purificate l-au orientat spre calea revoluției. În final linia se va elibera, va sosi trenul



simbolic și cei buni vor porni spre o altă lume nouă. Ca și la început și acum răsună corul mulțimii, intonând *Porniți înainte tovarăși*. Astfel, personajele înzestrate inițial cu rolul de figuranți ajung „personaje cheie” ale operei. Soldatul redus la tăcere prin simpla sa funcție ajunge să fie cel care rezolvă. cazul crimei, simbolizând răsturnarea situației în țară: revoluția comunistă, căderea sistemului vechi, înnoirea ce va cuprinde țara. De partea înnoirii se vor afla și personaje precum Mecanicul, absent până în final deși speranțele sunt puse în veștile aduse de către el, așa că o dată cu afișarea lui piesa își va afla deznodământul. La fel, Îndrăgostitul și Îndrăgostita un cuplu ce anunță frumosul spiritual, sunt pionii ai revoluției.

În finalul conștiințele se decantează, sunt puse să opteze sau nu pentru adevărul vieții, pentru drumul nou al socialismului ori împotriva acestuia, pentru viață sau iluzie, pentru adevăr sau minciună. Unele personaje optează pentru adevăr și viață iar altele din recunoașterea simplă și logică a necesității de a trăi mai departe.

Pledoaria autorului e sinceră și convingătoare pentru adevărul istoriei și vieții.

În *Evul mediu întâmplător* tema este condiția umană aflată sub Imperiul totalitarist, Guga militând împotriva tiraniei purtătoare de represiune și agresiune și pentru integritate morală și libertatea individuală prin puterea exemplului.

Personajele alese sunt personaje-arhetip, reprezentante ale puterii de ordin militar, justițiar, bisericesc și ale omului de rând ales ca personaj principal. Se alcătuieste o paletă pestriță în care domină motivul uniformeii așezate sub meditația puterii pe care aceasta o conferă omului de rând ce o îmbracă și care implicit în această ipostază vestimentară își modifică poziția și perspectiva socială. Problema intervine atunci când acest om de rând mascat face abuz de puterea ce i-o conferă uniformă, abuz asupra omului de rând ce nu a îmbrăcat așa ceva.

Spațiul utilizat este unul închis, terifiat de lipsa oricărei perspective, de opacitatea zidurilor înalte. Însemn al puterii dominante, ilustrează un dicton al Caporalului Ioachim: „soldatul e superiorul vostru”. (Guga, 1984, 229) Guga transformă „incinta” într-un „centru internațional de recreere umană” dominat de o „Organizație” cu însemnele evidente ale totalitarismului nazist.

Sergentul: Rasa trebuie păstrată pură, nealterată, precum culoarea pielii, a ochilor. Rebuturile trebuie aruncate jos, n-au ce căuta în rândurile noastre. Planeta aceasta va fi fericită când doar stăpânii vor naște prunci și vor fi sluiți și hrăniți de toate corciturile câte mai sunt pe ea. Fără democrație, fără libertăți inutile. Fără drepturi prea multe, decât unul singur: de a stăpâni și de a fi slujit. Restul nu mai contează.

Guga, 1984, 247-248

Este un spațiu labirintic alcătuit numai din săli de tribunal, expresii ale dominării și violenței.



Marcela Livia Dan

Judecătorul: Sălile astea sunt goale, ușile sunt ferecate.[...]Dacă ies din această sală de tribunal, dincolo e altă sală de tribunal.” (Guga, 1984, 224)

Judecătorul: Libertatea nu folosește la nimic, decât la haos.

Preotul: Libertatea nu există decât în spirit.

Victoria: Voi ziceți că nu faceți politică. Nu există viață în afara politicii!

Guga, 1984, 240

Hegemonia militarismului în această monstruoasă „Organizație” este denunțată prin alegoria „uniformei”, a soldatului care impune indivizilor funcțiile de îndeplinit. Judecătorul, Preotul, Străinul (Cronicarul) sunt folosiți pentru a întreține suspiciunea, șantajul și a reprima orice act de nesubordonare. Organizația impune supunere fără replică, ucide încrederea omului în om, ucide omul, ucide speranța. Cel care va încerca să evadeze, încalcă normele de funcționare perfectă ale organizației.

Judecătorul își recunoaște cu cinism calitatea de unealtă docilă în incinta demonică unde „adevărurile sunt cărțile puterii”, iar el nu este „decât o fațadă” (Guga, 1984, 223). La rândul lui, Cronicarul (ce ar trebui să fie întruchiparea obiectivității) este redus la condiția scribului care consemnează dicteul Caporalului. Procedeele de anulare a personalității sunt dezvăluite prin cele trei interogatorii ale Victoriei, „Femeia resemnată”, la care este supusă ea de către, sau la care Victoria îi supune pe Judecător, Preot și Soldat, reprezentanți ai marilor puteri statale, denaturați care, prin gravitatea problemelor discutate, sunt, de fapt, interogatorii ale condiției umane, ale statului ontic și social al omului.

Se cristalizează poziția ateistă a acestei lumi desacralizate în care totuși există simbolul luminii exterioare cu trimitere la cea interioară, sufletul fiind înzestrat cu capacitatea de resurecție.

Lirismul transpare în această crudă descriere a unei lumi dezorientate, dar care se îndreaptă sigur spre declin final. Simbolul luminii este împrumutat din creștinism astfel încât are loc o împletire buimăcitoare a acestuia, prezent faptic, cu ateismul enunțat:

[Victoria:] Nu cred în Dumnezeu, nicio celulă de-a mea nu a crezut vreodată dar venea spre mine o lumină.. Poate lumina sufletului meu, singurul lucru de care nu m-am îndoit că există.. Nu mai era nici pământ, nici cer. Ne uneam cu lumina aceea de parcă m-aș fi desprins din întuneric, și când m-am contopit cu ea, am știut că sunt eternitatea însăși...Restul e trecător!

Guga, 1984, p.223

Ipostazele morale sunt Gloria și Honterius. Gloria este „fata care învață” să descopere sensul major al vieții. Honterius este însetat de adevăr și libertatea. Scriitorul îl supune unui proces de preschimbare: din aderentul uniforme el transcende un proces de rebeliune și ajunge în poziție opusă. Sistemul politic este reprezentat prin ideea de falangă o grupare politică paramilitară de tip fascist în Spania. Honterius primește sentința cu seninătatea umanismului vizionar, conștient că sfârșitul său permanentizează viața.



„Honterius: Omul nu va accepta niciodată asta, oricât de perfecționați ați ajunge, nu se poate trăi în minciună și crimă. Acest mod de viață îl refuz. Omul e liber și măreț, chiar și în beciurile voastre.

Guga, 1984, 265

Honorius trece prin toate nuanțele umilinței, prin durere și neputință, prin speranță și îngenunchiere totală, prin mândria împăcării cu sine, prin tunelul revoltei definitive. Fata care învață aduce fermitatea feminității în toate drepturile ei. Ea poate face jocul celor puternici, dar tot ea le poate năruți „comedia”, răzgândindu-se să mai „facă” pe moarta. Reprezentanții puterii Caporalul Ioachim și Sergentul au ticurile brutalității și perfidiei reprimatorilor. Caporalul este maestrul de ceremonii al înscenărilor pe care le savurează. Când „Comedia” s-a terminat și Omul a fost urcat în ștreang, instrumentele puterii își arată adevăratul chip: sub costumele „de scenă” se descoperă uniforme militare. Centrul de recreere umană a închis totul sub auspiciile terorii. Străinul va prelua încrederea și speranța Omului sacrificat. Tânărul soldat rămas în afara incintei va îndrăzni să anuleze anunțul mincinos al fațadei. Un început de ruptură, o fisură în angrenajul Organizației și speranța Omului în Om poate renaște.

„*Evul mediu întâmplător* este o piesă despre nimicire, despre mecanismul totalitar, care-și propune să distrugă nu numai umanismul și omul, dar care propune, cinismul, delațiunea și omuciderea ca principii morale. Ura față de democrație și drepturile individuale omenești stă în natura unui asemenea mecanism totalitar. Piesa este o istorie a mecanismului descris în componentele sale și pus să acționeze în fața spectatorului spre a arăta la ce funcționează, de ce și ce scop își propune.

Guga, 1986

Dramaturgul folosește procedeul de „teatru în teatru”. Evadarea lui Honterius, procesul și sentința prilejuiesc un protest uriaș al omului, al voinței sale de libertate. Deformare a umanului, tabloul umanității terorizate de un obscur sistem opresiv, este restabilit în datele sale esențiale printr-un sacrificiu, prin moartea ca „trezire la realitate” a unei jertfe.

„*Amurgul burghez* se dorește a fi o piesă de demascare a dezumanizării omului prin forța banului. Acțiunea piesei se desfășoară în lumea occidentală contemporană, arătând întregul periplu al imoralității și revanșardismului fascist, atât de evidente azi în societatea capitalistă, cât și pericolul creat prin pactizarea forței financiare cu cea militară...]

Pe lângă cele menționate. *Amurgul burghez* își propune să fie și o demascare a procesului de „fabricare” a așa-zișilor, „sfinți”, creați ca o iluzie de o clipă pentru o mulțime trăind într-o grea suferință, proces ce urmărește prostirea maselor și distragerea atenției lor de la adevăratele probleme sociale existente în societatea respectivă. În egala măsură, piesa arată modul cum în societatea apuseană



contemporană este exploatată până și suferința, până și sărăcia ultimului om, în dorința de înavuțire și de acaparare a puterii de câțiva privilegiați.

Finalul deschide însă perspectiva prăbușirii acestei lumi inumane, prin acțiunea conștientă a oamenilor simpli, uniți în dorința lor de a-și asigura un viitor demn și fericit.

Alecsandrescu, 1983

Amurgul burghez este o parabolă-pamflet, al cărui obiect de discuție îl constituie condiția individului într-o societate ostilă, hiperautoritară, lipsită de dialog pe fluxul ierarhiei sociale.

Situat pe o poziție ideologică clară, exprimându-și net dezaprobarea față de lumea construită pe exploatare, pe nimicirea individului, Guga întreprinde un sondaj de profunzime asupra soartei omului în condițiile capitalismului. El realizează prin *Amurgul burghez* o piesă de un vehement protest politic, atrăgând atenția asupra pericolului pe care-l reprezintă confruntarea, războiul rece, neofascismul, antiumanismul, într-un cuvânt amurgul propus de societățile de consum, valorilor umane.

Receptorului i se aduce la cunoștință că asistă la spectacolul „celei mai bune lumi cu puțință” (Guga, 1984, 297), alcătuită din preoți, polițiști, reprezentanți ai armatei și ai preseii televizate, prostituate, scamatori, iluzioniști.

În acest decor își vor face apariția, rând pe rând, personajele dezvăluind o lume în care puterea și banii sunt singurele capabile să conducă destinele celor simpli. Din primele pagini Romulus Guga „afișează” puterea care este dominantă acestei lumi: Banul copleșește ființa umană și ajunge să sufocă valoarea adevărată a propriei vieți.

Subiectul piesei se așază în jurul personajului central, Filip, individul căreia societatea nu-i oferă nici o cale spre împlinire și libertate. În raport cu el, Ignățiu, înalt demnitar al unui trust în cârdășie cu elementele militariste, îi va oferi moartea ca singura cale, amintind elementul biblic, că fericirea celor săraci e doar în cer. Revolta lui Filip, protestul său, martirizarea sa, ridică însă personajul pe o înaltă treaptă de demnitate umană, făcând din el unul din acele personaje care constituie o pildă și un exemplu de urmat.

Pătrundem împreună cu Filip, omul care trebuie să se sinucidă, în sistemul de relații dintre el și cuplul format din analfabeta și arivista lui soție, Augusta, și Carol, licheaua în uniformă de polițist, apoi înțelegem cine este Ignățiu și cum și de ce acesta cumpără totul, inclusiv oameni. Suntem introduși treptat într-un context caracterizat printr-o agitație de magnați ai banului și al puterii, de slugi odioase, de oameni care și-au pierdut sau își pierd omenia. Este prezentă în diferitele ei ipostaze manipularea -- a individului sau la nivel de masă, prin escrocherii pe fond mistic sau prin mijloace mass-media etc.

Filip: Murdăria, nimeni n-o suportă. În schimb, o practică toți.

Guga, 1984, 301

Tabelul de valori este răsturnat, sinuciderea lui Filip însemnând nu o mare pierdere pentru Augusta ci, din contră, o mare afacere. Carol este amantul Augustei, Filip



conștientizând parcă acest fapt, dar își acceptă condiția, continuând încercarea de a se sinucide, deși parcă încearcă să-și găsească scuze pentru erorile anterioare: „Nu erau condiții meteorologice prielnice. Fiecare moare când vrea. Măcar atât am dreptul să aleg.” (Guga,1984,301). Acesta recunoaște în același timp că banul este cel care hotărăște asupra vieții sale căci de-ar avea bani cu siguranță situația ar fi fost alta.

Apariția lui Ignațiu este cea salvatoare în fuga morții dar și cea schimbătoare de destine. Ignațiu, în calitate de reprezentant al puterii, controlează aproximativ totul în societatea vremii, luând sub stăpânire și viața și condiția sa. Prin urmare, puterea și banul conduc destinul Omului.

Acest Ignațiu nu este singurul reprezentant al puterii dintre personajele dramei: apariția Generalului, „ofițer în manevre” cu soldații săi, creează o impresie nu doar asupra planului social ci și asupra politicului, ei aflându-se în postura de reprezentanți ai sistemului militar al vremii.

Întreaga acțiune gravitează în jurul morții acestui personaj care fie încurcă, fie descurcă planurile personajelor angrenate în acțiune: dacă pentru soție el nu mai are decât valoarea unei asigurări, pentru Ignațiu el reprezintă o sursă sigură de venit. Regimul ce se dorește expus este cel fascist.

Soarta eroului său Filip, nu este întâmplătoare, ci, ea prin natura ei, este unicul model pe care omul sărman beneficiind de toate drepturile omului, poate să-și împlinească condiția sa. Viața este absurdă, nedreaptă, înjosoare, în care totul se vinde și totul se cumpără, în care până și moartea e angajată cu ora. Filip nu poate fi înfrânt, pentru că idealul pe care-l va descoperi nu poate fi înfrânt ci numai suprimat. Reporterul de televiziune Georges trăiește profund alături de eroul principal drama omului cinstit, a omului de atitudine.

Cele trei puteri, biserica armata și presa, sunt personaje chiar în lumea lui Guga ce nu face rabat în a apela la imaginea pe care acestea și-au creat-o în societatea contemporană: abuzul de putere indiferent de mijloace.

Decadența și lipsa oricărui principii ale axului normalității culminează în tabloul ce înfățișează pomana mortului, un fel de apogeu al acestei lumi mizere și pestrițe, cu fete „aproape goale” cu țigări, șampanie, dans, orchestră ascunsă creând o atmosferă de vis, acestea reprezentând bunuri la care omul moșic aspiră.

Lumea prezentată în piesă nu va întruni o schimbare radicală în urma tragicului final ci din contră este transmisă ideea că totul va rămâne la fel, sau mai rău, tocmai acesta fiind motivul necesității eliberării personajului principal.

Puterea se manifestă tiranic, ca mijloc de luare în stăpânire a celor mulți de către cei puținii care au acces la ea. Puterea, recunoaște Ignațiu este târfa „cea mai veche, mai râvnită, și mai respectată din câte cunosc” (Guga,1984, 339) care tinde să-și asume totul: vieți, suflete, trupuri, gânduri, memorie, visuri, dorințe, tot ce ține de existența materială și spirituală a individului.



Dialogul real este înlocuit cu discursul cinic în care valorile sunt răsturnate, mizeriile realității fiind date drept expresii ale fericirii și armoniei.

Ignățiu: „Închin acest pahar de șampanie pentru voi, scumpii mei copii! Jandarmi și deținuți, judecători și preoți, fete frumoase ce ne însufleții străzile, presa noastră liberă, o singură familie falnică și prosperă.” Puterea nu acceptă o altă privire asupra realității decât cea prin proprii ochelari deformatori.

Opera lui Guga descrie o criză a esențelor, criză valabilă oricând și oriunde, pentru că umanitatea înseamnă contradicție. Contradicția fundamentală din opera dramatică a lui Guga este aceea dintre umanitatea ultragiată și agresivitatea inumanului. Personajele se implică într-o viață care nu mai este o viață reală ci o mimare a ei. Sloganul a ajuns un înlocuitor al valorii umane. Pentru eroii lui Guga, posibilitatea manifestării plene a propriei personalități este o dilemă tragică. Guga vorbește despre o lume a momentului, dar această lume a momentului nu se recunoaște în moment ci în esența lumii.

BIBLIOGRAFIE

- ALECSANDRESCU, Dan, în Caietul program al spectacolului *Amurgul burghez*, editat de Teatrul Național Târgu-Mureș, 1983.
- BĂCIUȚ, Nicolae, în revista *Echinox* nr. 4/5, 24 februarie, 1981
- CIOROIANU, Adrian, 2005, *Pe umerii lui Max. O introducere în istoria comunismului românesc*. București: Curtea Veche.
- GUGA, Romulus, „Amurgul burghez”, în *Evul mediu întâmplător: piese de teatru și comentarii asupra lor*, seria: *Teatru comentat*, București: Eminescu.
- GUGA, Romulus, în Caietul program al spectacolului *Evul mediu întâmplător*, editat de Teatrul Național Târgu-Mureș, 1986.
- GUGA, Romulus, 1984, „Evul mediu întâmplător”, în *Evul mediu întâmplător: piese de teatru și comentarii asupra lor*, seria: *Teatru comentat*, București: Eminescu.
- GUGA, Romulus, 1984, „Speranța nu moare în zori”, în *Evul mediu întâmplător: piese de teatru și comentarii asupra lor*, seria: *Teatru comentat*, București: Eminescu.
- PETCU, Marian, 1999. *Puterea și cultura – o istorie a cenzurii*, Iași: Polirom.
- UBERSFELD, Anne, 1999, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași: Institutului European.