

TIPOLOGII FEMININE ÎN DRAMATURGIA LUI ROMULUS GUGA

Cristina Rotaru

Printre scriitorii cu notorietate în anii antedecembriști, bine prizați de public și critica de specialitate se numără și Romulus Guga, a cărui dispariție prematură la doar 44 de ani a generat un fenomen de solidaritate intelectuală în jurul unei opere impresionante pentru un interval creativ atât de scurt. Părea că sunt întrunite toate premisele pentru o reeditare a *Operei omnia* și pentru o receptare nuanțată care să faciliteze intrarea în istoria literară pe poarta cea mare. Conul de umbră, o vamă, etică și estetică, s-a prelungit mai bine de trei decenii, nici reeditarea și nici receptarea n-au reușit să înlăture decât parțial spectrul uitării într-un sertar al conștiinței critice. Rămân, așadar, deziderate majore ale editologiei și criticii literare de împlinit pentru ca omul care a edificat o operă, impresionantă cantitativ și validă estetic, să-și găsească locul cuvenit în Pantheonul literelor române.

Cantitativ, opera nepublicată, prin voia autorului sau hazardului editorial, o depășește semnificativ pe cea publicată, cât despre cea reeditată lucrurile sunt departe de ceea ce ar trebui să fie o receptare adecvată peste ani și generații de cititori. Poetul Guga e sinonim cu cele două volume de versuri *Bărci părăsite* (1968) și *Totem* (1970), care înglobează o mică parte din textele publicate în periodicele vremii (87 au fost deocamdată identificate), alte trei cicluri lirice, *Carnetul alb*, *Scrisori* și *Ultimele*, însumând 116 texte cărora autorul le gândea o soartă mai bună decât cea a sertarului. Volumul *Poezii* (1986) de la Editura Dacia, îngrijit de Romulus Vulpescu și prefațat de Ștefan Augustin Doinaș, vine ca o reparație morală pentru o conștiință lirică ce nu a abandonat poezia până în ultimele clipe de viață, lăsând în seama urmașilor să-i descopere rostirea inconfundabilă.

Similarități cantitative sunt sesizabile și în cazul prozei. Tentația romanului pare a fi lăsat în surdina sonoritățile lirei, încât cele cinci romane publicate (*Nebunul și Floarea* – 1970; *Viața post-mortem* – 1972; *Sărbători fericite* – 1973; *Adio Arizona* – 1974 și *Paradisul pentru o mie de ani* – 1974) par a fi gândite ca o descoperire a unei noi vocații. Ipoteza enunțată este susținută de existența unui fond secret de proză, mai exact trei romane masive (*Autopsie sentimentală*, *Bunicul din cămară* și *Prințul incinerat*) care egalează și chiar depășesc paginile publicate. Din păcate doar romanul prim (*Nebunul și Floarea*) a fost reeditat în 1991, prin

grija zelatorului său Nicolae Băciuț, o ediție integrală a prozei, similară cu cea existentă în cazul poeziei, lipsind deocamdată.

A treia etapă din devenirea scriitorului e cea dedicată dramaturgiei. Autorul și-a reorientat energiile creative spre această structură literară și socială din rațiuni subiective și de conjunctură: fenomenul teatral românesc intrase într-o zodie fastă. I s-au jucat patru drame (*Speranța nu moare în zori*, *Noaptea cabotinelor*, *Evul Mediu întâmplător* și *Amurgul burghez*), unele în mai multe teatre din țară, cu succes de public și de critică teatrală. În reviste de profil, din țară și din străinătate chiar, i-au fost publicate unele texte; în faza de șantier au rămas însă, în diferite faze de elaborare, alte două drame *Moartea Domnului Platfus* și *Cele cinci zile ale orașului*. Din relatările soției scriitorului, Voica Foișoreanu Guga, veritabil „trezorier” al manuscriselor acestuia, au rămas neterminate drame precum *Candelabrul*, *Elefanții* și o alta inspirată din martirajul soldaților români de la Oarba de Mureș. Reediterarea celor patru drame care au văzut lumina scenei și a celor două ne jucate vreodată, de către soția sa în volumul cu titlul *Evul Mediu întâmplător* (1984), constituie o recuperare necesară pentru istoria literară, nu însă și suficientă.

O ediție critică a *Operei omnia*, inclusiv a paginilor manuscrise sau a variantelor de laborator literar se impune de la sine, cu atât mai mult cu cât trecerea timpului scurs de la dispariția fizică a autorului e în defavoarea unei recuperări, a unei scriituri polifonice și cu mărci originale evidente. Etapele creației sale sunt efectul unei opțiuni conștiente și de aceea ultimul efort constructiv focalizat pe teatru și teatralitate a beneficiat din plin de experimentele anterioare, fiind sesizabilă chiar o migrație de structuri dintr-o etapă în alta.

Modelele avute de autor în vedere pentru teatralitatea actului literar sunt unele de maximă autoritate. Pentru mutarea accentului de pe acțiune pe idee, model absolut i-a fost Camil Petrescu, cel care are un traiect literar asemănător cu al lui Guga, adică a debutat cu poezie, s-a dedicat o vreme prozei, cele două structuri fiind considerate acte pregătitoare pentru teatrul maturității. Pentru infuzia de lirism din textul dramatic, tiparul Blaga e mai mult decât evident, astfel că regăsim nu doar pasaje preluate ca atare din poeme, ci și o structură lirică dominantă. Pentru așteptările fără finalitate, pentru suspendările spațio-temporale și pentru absurdul infuzat textului, calea urmată de Eugen Ionescu i-a fost călăuză în propria structurare a discursului. Invocarea celor trei modele nu înseamnă însă că teatrul lui Guga e o pastişă după textele acestora, nota de originalitate fiind evidentă la fiecare pas, pentru că personalitatea autorului era mai mult decât evidentă în sens diferențiator față de aceștia. E vorba mai degrabă de un act de frondă asumat cu curaj, ținând cont că ultimii doi nu se bucurau de un bun renume în viziunea autorităților comuniste. Analiza de profunzime a textelor dramatice poate evidenția oricând aceste preluări de idee, modelate însă de o gândire dramatică proprie.

Debutul dramatic propriu-zis are loc în 31 martie 1973, când se produce premiera piesei *Speranța nu moare în zori*, pe scena Teatrului Național din Târgu Mureș. Ceea ce părea un gest de complezență pentru fostul secretar literar al teatrului și redactorul-șef al „Vetrei” s-a dovedit până la urmă a fi un eveniment cultural de anvergură, salutat cu entuziasm de cronicarii dramatici ai vremii. Peste un an de zile Teatrul „Victor Ion Popa”, din Bârlad, include în repertoriu piesa dramatică, orice bănuială de aranjament omenesc fiind exclusă. Televiziunea română începe, în noiembrie 1974, repetițiile pentru spectacolul înregistrat, difuzat și premiat mai apoi la Festivalul de Teatru de Televiziune de la Praga din 1975. Receptarea pozitivă a spectacolului, cronicile elogioase și Premiul pentru Dramaturgie, la Festivalul de la Piatra Neamț, inclusiv, Premiul Juriului din Praga n-au împiedicat oficialitățile mureșene să pună la cale o înscenare odioasă acuzând-l și judecându-l public în Sala Oglinzilor din Palatul Culturii pentru atitudini anticomuniste.

Cabala își are originea în mașinațiunile celor care nu priveau cu ochi buni ascensiunea rapidă a acestuia și de aceea au profitat de inserția tot mai accentuată a politicului în actul de cultură, încercând eliminarea sa din peisajul artistic local și, mai apoi, național. Tentativa nu a avut sorti de izbândă, dar i-a lăsat scriitorului un gust amar. Reiterarea scenelor de judecată publică din piesele sale păstrând câte ceva din atmosfera ședinței otrăvite din somptuoasa sală cu oglinzi. Piesa sa de debut anticipa oarecum propria judecată, doar locul (o gară oarecare) și timpul (5 martie 1945) nu coincid, în rest detaliile judecății pot fi ușor echivalate.

Patru ani mai târziu, Guga revine în actualitatea teatrală cu altă dramă, *Noaptea cabotinelor*, montată pe aceeași scenă a Teatrului Național din Târgu Mureș, cu premiera în 13 octombrie 1977. Nici în cazul acesteia nu au lipsit ecurile pozitive și premiile, semn că autorul intrase deja într-un circuit al valorilor certe. Glisări de situații și profiluri umane din romanul *Viața post-mortem* se vor regăsi în noua piesă centrată pe problematica familiei în care tatăl, Anton de Lambi, își exercită autoritatea îndoielnică și de aceea contestată de către cei trei fii. Și în cazul acesteia Premiul pentru Dramaturgie al Uniunii Scriitorilor a răsplătit, cu promptitudine, prezența în peisajul teatral al autorului care începea să aibă anvergura națională certă, scena Naționalului mureșan și „Vatra” fiind cele două repere ale unei evaluări în continuă creștere. Deși centrată pe dezbateră morală, piesa face trecerea din regim parabolic pe o atitudine politică tot mai evidentă de la un text la altul. Era semnul implicării curajoase a scriitorului care ieșea tot mai des și tot mai hotărât din chingile unei condiționări a conștiinței cetățenești, ceea ce i-a și adus ostilitate fățișă din partea regimului. Deși focalizată pe autoritatea îndoielnică a tatălui (*pater familiae*), drama vizează, în mod evident, puterea politică, minată de compromisuri și excesivă în multe privințe. E, deci, parte a unui registru esopic prin care se încerca în epocă „rezistența prin cultură”, o formă de protest, tolerată și chiar încurajată uneori, prin care regimul politic își justifică aparența de democrație. Citită în cheie politică, piesa exprimă o atitudine tranșantă a omului

Guga în raport cu resorturile mecaniciste ale unei puteri pentru care rațiunea de a fi era registrul infinit al terorii.

Pentru Romulus Guga discursul dramatic este punctul final al devenirii personale ca scriitor și al devenirii în sine al actului creator. Revenind la analogia cu Camil Petrescu, Guga procedează similar, singura deosebire în raport cu înaintașul său ilustru fiind acea migrare a elementelor lirice și epice în textul dramatic, veritabil „punct de fugă” al unei opere scrise sub presiunea unui timp istoric imprezvizibil și al unui timp biologic ce îl avertizează că răgazul pe care îl mai are la îndemână se diminuează cu fiecare zi. Ambele presiuni își găsesc expresia directă, în replicile unor personaje, sau în acele spații alveolare, marcant tenebroase, alese special pentru a sugera lirica tragică a existenței sale, iar prin extensie a umanității ultragiutate de aceste provocări ale destinului, posibil de abordat fie în postura de actor, fie în cea de spectator ce empatizează cu actorul-erou. Dacă întâiul model nu a fost asumat public la modul declarativ, cel de-al doilea se impune de la sine și este menționat explicit de autor: Lucian Blaga. Șansa de a-l vedea în timpul peripateticelor plimbări pe străzile burgului transilvan, de a păși prin sălile și coridoarele universității pe care înaintașul a slujit-o ca dascăl și bibliotecar, de a respira aerul din „bârlogul lui Faust”, de a frecventa cafenea Arizona și de a lucra în chip de „organizator cultural” în Casa Universitarilor, ambele călcate repetat de piciorul miticului scriitor, de a frecventa teatrul și de a urca pe aceeași scenă ca și autorul lui Zamolxe, sunt repere suficiente pentru ca să căutăm în structura de adâncime a textelor discipolului tipare de gândire dramatică preluate din venerație pentru o scriitură ce consuna cu propria personalitate.

Formula teatrală expresionistă, practică cu rigoare, dar și cu inventivitate etnică de înaintași, devine pentru tânărul dramaturg model pe care îl urmează cu pietate scriitoricească. Spațiile închis-tenebroase, personajele generice, aproape fără identitate ființială, replicile acestora, paradoxale și absconse în același timp, iar pe deasupra tuturor acestor detalii constructive și constitutive se regăsește, fără echivoc și excepție, ecoul evident și chiar explicit al aceluia *Der Schrei* expresionist.

Al treilea model, nu însă și cel din urmă, care ni se impune aproape de la sine e cel al teatrului antic grec, al tragediei în mod special. Cititor avid de texte dramatice și de teoria teatrului, Romulus Guga și-a asumat modelul arhetipal al teatrului european, adică regulile clasice instituite încă de Eschil de la mijlocul sec. al V-lea a. Chr., la care se vor raporta, ca într-un adevărat „eternelle retour”, toți cei care și-au pus problema rosturilor spectacolului teatral în viața cetății. Dincolo de acțiunea în sine, de conflictul numit dramă, accentul pus pe personajul tragic vine din condiția primară a teatralității antice, vina lui tragică își are originea în lipsa de măsură (*hybris*), iar lupta cu soarta vitregă are asentimentul spectatorului din amfiteatru. În lupta cu voința despotică a zeilor el este învins, dar tocmai această asumare a morții drept unică șansă de a-și salva condiția umană îi conferă măreție:

„ El se bate împotriva diverselor obstacole de care oamenii se lovesc în activitatea lor, obstacole care stânjenesc libera dezvoltare a persoanei lor, se bate pentru ca să nu existe o nedreptate, pentru ca o moarte să nu aibă loc, pentru ca crima să fie pedepsită, pentru ca legea unui tribunal să învingă asupra linșajului, pentru ca dușmanii învinși să ne inspire fraternitate, pentru ca misterul zeilor să nu mai fie mister, ci dreptate, cel puțin pentru ca libertatea zeilor, dacă trebuie să ne rămână de neînțeles să nu o jignească pe a noastră. (Andre Bonnard – *Civilizația greacă*, I, București, Editura Științifică, 1967, p. 178–179)

Dincolo de modele mărturisite sau nu, detaliu ce nu exclude filiația sau asociativitatea hermeneutică, e de căutat nota specifică, „unghiul de incidență” pe care îl evocă Eugen Lovinescu atunci când vorbește despre modele culturale de împrumut (Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, București, Editura Eminescu, 1971). Estetica teatrală, pe care Guga și-o însușește și o pune apoi în aplicare, e un *summum* al modelelor invocate mai sus, căci accentul pus pe ciocnirea ideilor de Camil Petrescu, pe resurecția mitului de Lucian Blaga sau pe vina tragică de autorii greci precreștini se regăsesc în formula teatrală gândită de dramaturgul ce a trăit cu iluzia că un nou clasicism e posibil în spațiul cultural românesc, în acei ani de liberalizare vremelnică a vieții publice. Nu i-au lipsit deziluziile, ce merg de la refuzuri de a-i fi jucate anumite texte până la judecata publică pentru curajul de a fi spus lucruri care nu concordau cu linia partidului. În ciuda acestor probe sau vămi ale timpului, s-a încăpățânat, până în ultima clipă a vieții, să creadă în misiunea teatrului, forma de artă cu contact direct și pertinent cu un public inițiat oarecum în regulile convenției teatrale. Această nuanță de elitism, artistic și social în același timp, o regăsim în modelele invocate și în ceea ce oferă o lectură la distanță a textelor autorului *Amurgului burghez*. Toate piesele sale, jucate sau rămase în manuscris, invocă acea cumpănă a lumilor, cea veche încăpățânându-se să supraviețuiască, iar cea nouă mult prea intempestivă pentru a fi biruitoare fără cedări morale și de altă factură. O astfel de idee, justificabil și argumentabilă prin biografia autorului, ea însăși o „operă” (*la vie comme une oeuvre d'art*) reclamă structuri parabolice, formule prin care cenzura putea fi înșelată sau convinsă de gratuitatea actului declarativ.

O regulă fundamentală a teatrului și a teatralității este existența unui conflict suficient de tensionat, încât să determine spectatorul să și-l asume ca pe un fapt de viață real sau plauzibil. Regula conflictului obligatoriu este respectată de Guga, numai că accentul nu mai e pus, în principal, pe acesta, ci pe personajul gândit generic, amănunt ce excede tipizarea din teatrul clasic, ceva în genul *Caracterelor* lui La Bruyère. E mai degrabă un recurs la masca tragică din Antichitatea greacă, structura dramatică din care împrumută mai multe elemente (acțiune, conflict, varietate tipologică, catharsis, cor etc.) sau la *commedia dell'arte*, o resuscitare a convențiilor din teatrul clasic elin și latin. Tot acest paseism, invocat de noi aici, are o justificare doar dacă e vizată structura de adâncime a textelor autorului care a

crezut, alături de alți numeroși confrăți ai vremii sale sau artiști plastici, în posibilitatea faptică de a construi un neoclasicism românesc, în pofida contextului politic constrângător și relativ permisiv în același timp. În sprijinul ipotezei de lucru vine și predominantă cantitativă a personajelor masculine, gândite complex și transformate în protagoniști ai acțiunii dramatice. Personajele feminine sunt prezente cu o oarecare parcimonie în actul dramatic, probabil și pentru că autorul a ținut cont de amănuntul că atât în teatrul antic, grec și latin, cât și în *commedia dell'arte* rolurile feminine erau jucate tot de bărbați, femeilor fiindu-le interzis să urce pe scenă. Un rol de femeie jucat de un bărbat e altceva decât atunci când femeia aduce pe scenă sensibilitatea și delicatetea genului. În consecință, masculinizarea personajelor feminine din teatrul lui Guga e un fapt pe care nu-l putem neglija, dincolo de distinctivitatea constructivă fiind de căutat un recurs la o poetică a personajului ce presupune o reîntoarcere la rădăcinile teatralității moderne. Scriitor al cetății, Guga și-a gândit opera dramatică din perspectiva unui timp închistat în formule șablonarde, aluziile la tiranii cetăților grecești nefiind chiar una inocentă sau neintenționată.

Viziunea clasicizantă, motivată prin varii rațiuni personale și conjuncturale, se regăsește și în ceea ce înseamnă, la modul generic, poetica personajului feminin, văzut de autor, ca o supunere la regulile caracterologice. În consecință, nota de previzibilitate a tipologiei feminine nu a fost gândită la modul reduționist, ci mai degrabă ca un eșafodaj prestabilit peste care autorul adaugă, de la caz la caz, note particularizante, și ele însă în limitele unui „orizont de așteptare” ce presupune conlucrarea cu spectatorul. Prevalența cantitativă a personajelor masculine, incumbă o opțiune constructivă, nemărturisită de autor, dar sesizabilă la o lectură atentă a replicilor personajelor feminine. Dacă cele dintâi transmit spectatorului și-i solicită solidaritate ideatică în ce privește mesajul politic, adesea dubitativ sau revoltat, cele din urmă asumă o latură de umanitate, de sensibilitate, de toleranță chiar. Din perspectiva genderului, discursul feminității dramatice, cu notele lui evidente de misandriism, e provocat de atitudini, mai mult decât misogine ale personajelor masculine. În plus, autorul adaugă acea notă sesizabilă de diferență atitudinală dintre discursul oficial și cel din mentalul colectiv, pe care sistemul politic o tolera și chiar o încuraja. În consecință, personajele feminine din dramele tragice ale lui Guga sunt depozitarele insolite ale unor date istorice, sociale, religioase și culturale, pe care le etalează apoi prin cuvânt și atitudine în replici, când previzibile, când de o radicalitate surprinzătoare.

Printr-un decupaj sui-generis, se impune identificarea a trei categorii mari de personaje feminine, gândite de autor cu nuanțe diferite de la caz la caz și cu posibile subcategorii, aceasta însă doar din rațiuni de sistematică a tipologiei feminine. În aparență, încadrarea personajelor în categorii atât de previzibile, pare a le atribui acestora un rol secundar în conflictul dramatic, un fel de retractivitate comportamentală și atitudinală, menită parcă să avantajeze personajele masculine. În esență însă, conflictul e centrat și pe rolul jucat de acestea în discursul dramatic

de tip parabolic, cu o trimitere directă la o realitate politică ce clama cu emfază, rolul femeii în societate, deși în realitate o marginaliza, atribuindu-i roluri secundare, preponderent tradiționaliste. Doar în acest mod poate fi validată această reducere vizionară de care Guga profita pentru a exprima o atitudine civică radicală și de a-și fi dobândit un rol semnificativ în teatralitatea românească a anilor '70 și '80.

Ipostaza cea mai previzibilă a rolului feminin e cea de soție și mamă, pentru care personajele sale arată atașament comportamental și atitudinal, nu însă și fără ieșiri din rolul captiv pentru care nu se simt pregătite în suficientă măsură, ci doar obligate de o societate care le îngreșește existența, fără să le ceară consimțământul. Autorul este interesat de o schimbare de mentalitate pe care le-o atribuie personajelor feminine, gest prin care ține să-și arate insurgența socială. Probabil că ceva din zona frustrărilor proprii l-a făcut să evite aducerea în scenă a ipostazei materne, astfel că un singur personaj (Iulia din *Amurg burghez*) e doar menționată în replicile celorlalți, ea urmând să nască acasă tocmai ca să continue tradiția femeilor din familia Lambi. Ipostaza de soție supusă și devotată e ilustrată de Eleonora din același text. Femeie inteligentă și frumoasă care a acceptat însă autoritatea soțului, Anton de Lambi, care o obligă să i se supună necondiționat, nu însă fără conștiința pierderii libertății de gândire din partea acesteia. I-a născut soțului fiii doriți, dar nu face din maternitate un act de eroism („omul care naște copii e o patrie, dar nu toate faptele lui sunt demne de a fi continuate”). În schimb, are un acut sentiment al captivității în propria condiție („Trebuie să știi să spui nu. E semnul conștiinței”).

Mai bine reprezentată e categoria femeilor ultragiutate în diferite moduri de personajele masculine, dar și de sistemul care le transformă în victime pentru vini închipuite sau din motive rutinier-sadice. În acest caz, varietatea tipologică e mult mai mare, amănunt ce trebuie privit ca mesaj dramatic adus în scenă tocmai pentru a genera o atitudine de nesupunere, pentru care cere asentimentul publicului feminin. Capacitatea acestuia de a rezona cu situațiile ultragiante la care sunt supuse personajele feminine presupune un asentiment atitudinal și faptic. O femeie traumatizată prin presiuni psihologice e Claudia din *Noaptea cabotinelor*. Deși este o faptură inteligentă cu replici memorabile, directe și tăioase, cu un acut simț al dreptății și adevărului, e maltrată de soț și renegată de familia acestuia. Radicalismul ei diferă de cel al femeilor care acceptă compromisurile pentru avantaje variate. E cazul doamnei Zalaxa din *Speranța nu moare în zori*, soția adulterină a moșierului Zalaxa pe care îl înșală cu Colonelul, ce i-a promis o viață plină de plăceri. Acceptă chiar să fie părtașă la uciderea soțului, atitudinea ei, conjunctural-cameleonică, fiind o aluzie transparentă la delațiunile comise de femei în istoria recentă. O categorie apropiată e cea pe care o ilustrează Augusta din *Amurg burghez*, oportunistă și detestabilă în comportament și fapte, nu însă fără accente de radicalism și cu replici ce se vor memorabile. („Dacă nu ești porc, nu ai nicio șansă în lumea asta”, „Mitocănia a devenit o profesie, se practică pe unde nu te aștepti”, „Libertatea nu există nicăieri”). În sens larg, ea este o scelerată, numai că replicile

ce îi sunt atribuite o transformă într-o revoltată contra unei lumi în care fățarnicia și servilismul erau criterii valorice. Contrastul dintre ceea ce i se atribuie și ceea ce spune este evident, semn că dramaturgul a creditat-o cu rolul de porta-voce a propriei conștiințe. Feminitatea ultragiată răzbate și din tandemul celor două bocitoare din *Amurg burghez*, Sofia și mama acesteia, Isabela; cea dintâi se revoltă împotriva mamei care bocește cu ora morții altora, dar nu e în stare să se deplângă pe sine. E motivul pentru care Sofia nu mai vrea să o urmeze și alege soluția prostituției, o replică vitalistă la atitudinea morbidă a mamei. Dincolo de acest pragmatism atitudinal („N-am să fiu o proastă ca tine, și să plâng pe banii altora, să capăt un colț de pâine, eu am să o duc bine, știu ce am de făcut”).) e de citit nu atât conflictul dintre mamă și fiică, ci mai degrabă aluzia transparentă la ceea ce înseamnă compromisul moral în epocă, cel care oferea avantaje, nu însă și echilibru sufletesc. Tocmai de aceea Sofia are un caracter vulgar, primitiv, mediocru, care însă era soluția succesului social și de aici caricatura cu care dramaturgul o investește. Este o categorie apropiată de cea a femeii care trădează pentru a supraviețui, precum Victoria din *Evul Mediu întâmplător*, un personaj arhetipal, întâlnit în epoci diferite și regăsibil într-un prezent dramatic, când supraviețuirea presupunea renunțarea la propriile convingeri. Replicile ei nu sunt deloc comode pentru sistem și pentru spectator („Să slujești o idee în care nu crezi, e cea mai murdară politică! Să nimicești în numele ei pentru bunăstarea și lăncezeala ta de pe pământ, e odios...”), imundul din politică fiind sancționat cu replici de o severitate extremă („Murdăria mea! Murdăria voastră de farisei și mincinoși, propovăduind de veacuri minciuna, spaima și neliniștea, invidioși de libertatea și bucuria de viață a omului!”). Tipuri apropiate de resemnări și umilințe (actanți în expresie greimasiană) sunt materializate în scenă de personaje ca Îndrăgostita din *Speranța nu moare în zori* sau Flavia din *Amurg burghez*, ori alte ipostaze pasagere de feminitate, gândite de autor, cu grad ridicat de generalitate umană, întotdeauna însă cu o acută conștiință a spiritului ultragiată de un sistem autocrat ale cărui mecanisme kafkiene nu pot fi controlate de om, dar revolta nu i-o poate împiedica nimeni și nimic.

A treia categorie generică de feminități caracterologice o reprezintă personajele care au și demnitate și un acut simț moral, dar se prostituează, tocmai pentru a înfrunța o convenție socială incriminatorie. Nu era deloc în consonanță cu pudibonderia epocii să aduci în scenă astfel de personaje incriminate de o ideologie austeră și ipocrită, dincolo de care însă se găseau compromisuri mult mai mari decât ceea ce putea face o femeie ca să supraviețuiască. Un astfel de personaj arhetipal e cel numit de-a dreptul Maria Magdalena, tocmai pentru aluzia biblică de care autorul nu se ferește, sau Gloria, cea dintâi din *Speranța nu moare în zori*, iar cea de-a doua din *Evul Mediu întâmplător*. Ambele sunt gândite ca impunând simț moral, umanitate și chiar dorința de îndreptare. Autorul nu-și gândește personajele în categorii dihotomice absolute, în alb și negru, preferând mult mai numeroasele și nuanțatele griuri. De aceea atribuie unui personaj precum Gloria o mai acută conștiință morală decât cea pe care o aduce ca mesaj uman preotul, căreia aceasta îi

și dă o replică memorabilă, spusă, e adevărat, într-un limbaj destul de crud („Eu, când îmi pun fundul jos, dumneata habar n-ai că sunt cea mai profundă creatură, care fac lumea în fiecare noapte. D-zeul dumitale nu a făcut asta decât o singură dată. Deci îmi este total inferior. Eu fac asta de 25 de ani și mai bine...și mă simt stăpâna lumii acesteia în care vrei dumneata să păstorești facerea mea ...”).

Dincolo de tipologia sau lectura atentă a discursului dramatic al lui Romulus Guga e de văzut mai degrabă o viziune teatrală care își gândește rolurile ca voci ale propriei conștiințe, ca verbalizări curajoase și relevante ale unor trăiri interioare pe care scriitorul cu o acută conștiință a timpului ce l-a avut drept martor și actor, le-a metamorfozat în text, apt să supraviețuiască și să-și transmită mesajul emoțional contemporanilor și urmașilor.

BIBLIOGRAFIE

Surse primare

Guga, Romulus, *Evul Mediu întâmplător*. Teatru comentat, București, Editura Eminescu, 1984, ed. îngrijită de Voica Foișoreanu-Guga.

Surse secundare

- Bonnard, André, *Civilizația greacă*, I, București, Editura Științifică, 1967.
 Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978.
 Cubleşan, Constantin, Romulus Guga, *Bârci părăsite*, în „Tribuna”, 16 septembrie 1968.
 Dugneanu, Paul, *Polivalența creatorului (Demnitatea conștiinței scriitoricești)*, în „Contemporanul”, 21 oct. 1983.
 Greimas, Algirdas J.; Fontanille, Jacques, *Semiotica pasiunilor*, București, Editura Scripta, 1997.
 Munteanu, Cornel, *Polifonia unei voci*, Târgu-Mureș, Editura Tipomur, 1998.
 Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, în vol. *Teze și antiteze*, București, Editura Minerva.
 Silvestru, Valentin, *O viziune dramatică îngândurată și sarcastică a lumii de azi și o previziune asupra celei ce n-ar trebui să fie mâine*, prefața la *Evul Mediu întâmplător*. Teatru comentat, București, Editura Eminescu, 1984.

ABSTRACT

The analytical approach, focusing on the plays of Romulus Guga, aims to make a constructive distinction between the male and female discourse, not mainly for gender-specific reasons, but in order to identify a dramatic vision in which the female character plays the role of outlet for feelings of frustration, rebellion or obedience, that can be reproached not to feminine stances which became roles, but to the authorial consciousness. The identified typologies are designed archetypally and therefore I looked for their roots in theatrical solutions that stem from the Greek Antiquity, going through the Commedia Dell'arte and connect to the expressionist model of character development. Masks of the ego, female characters, all these are tuning forks that allow the voice deep down to take the shape of the word, designed as a poetic message and sent from the creator to the audience with whom it cohabitates in a moral ambiguity that is specific to the resolute time.

Key-words: archetype, revelation, gender, introspection, polarity, theatricality.