

amintit, din semnalarea atentă a diverselor preocupări, proiecte și înfăptuiri ce i se datoresc. Romancier și publicist activ, G. M. Zamfirescu a fost nu numai prin propria-i creație un animator al scenei românești. Ca regizor și cronicar dramatic, ca om de teatru inventiv și pasionat, preocupat de ideea afirmării unui repertoriu național, inspirat din contemporaneitate și expunind realist problematica ei, G. M. Zamfirescu s-a dăruit artei scenice, sfidând rutina, spiritul de coterie, indiferența și, adeseori, ostilitatea oficialităților.

Înserarea în ediție a „Mărturiilor în contemporaneitate” o considerăm utilă. Însemnările cuprinse în articole, cronici și interviuri, apărute în presa vremii și reunite sub titlul de mai sus chiar de către autorul lor, ne oferă posibilitatea de a-l cunoaște mai bine, mai adinc, pe omul acesta care a trăit intens fiecare inițiativă novatoare și i s-a consacrat generos, dușmănind mercantilismul și venalitatea.

Creația dramatică a lui G. M. Zamfirescu, concepută în răstimpul unui deceniu (1925—1934), mijlocește în ceea ce are valabil și azi cunoașterea unui talent autentic, doborât de boală și lipsuri în plină maturitate artistică. Nu e loc să discutăm aici evoluția și semnificațiile amănunțite ale dramaturgiei lui. Se poate spune însă că de la piesa de debut, *Cuminecătura* (1925), se făcea simțită prezența unui autor cu vocație. Lucrarea se situează în afara tematicii preferate a scriitorului. Se insistă pe tipurile voluntare, energice ale textului clasic, dar se îngroașă structura lor abruptă, vulcanică și nu o dată contradictorie. În nota consacrată de îngrijitorul ediției acestei lucrări dramatice, am fi vrut să găsim alături de ecoul pozitiv, elogios, stîrnit de reprezentarea *Cuminecăturii* (vezi mențiunile lui Camil Petrescu și Perpesicius), și semnalarea unor fisuri asupra cărora cititorul trebuie avizat. Piesa, modestă prin dimensiuni, nu e lipsită de coincidențe incredibile și de „scene tari”, în spiritul unui romantism spectaculos, însă desuet. Dacă în note se evită aprecieri de valoare de acest fel, s-ar putea crede că G. M. Zamfirescu a rămas în producțiile sale la același nivel, plafonul acestora nefiind niciodată mai coborât sau mai ridicat în raport cu debutul, ceea ce ar fi pe de-a întregul fals.

Analiza întreprinsă de Valeriu Rîpeanu asupra piesei *Domnișoara Nastasia* reve-

lează sensurile ei profunde, escamotate de critica vremii. Evoluția eroilor, apăsați de condiția tragică a existenței lor, nutriți într-un climat sufocant visul eliberării din mocirlă, al ridicării morale și al realizării, este urmărită cu inteligență. Se demonstrează că drama Nastasiei și a lui Vulpașin este mult mai mult decît o ciocnire amoroasă. Ea semnifică, în condițiile organizării sociale potrivnice, sfîrșitul dureros al unor oameni modești ce aspirau la lumină, incapabili să mai suporte, să mai accepte înjosirea și promiscuitatea mediului ambiant. O problematică similară am întâlnit și în următoarea piesă a volumului, *Sam*. E aceeași tragedie a luptei cu viața, cu asperitățile și durerile ei. Sam va trăi experiențe felurite, la capătul cărora își recunoaște resemnat neputința. Viața e figurată ca o zeiță Nemesis, zdrobind răzbunătoare toate încercările oamenilor de a cuceri fericirea. *Idolul și Ion Anapoda* se grupează pe aceleași coordonate specifice ale operei lui G. M. Zamfirescu, reluînd problema aspirației către o existență omeneasă, eliberată de prejudecăți.

Trebuie să observ încă o dată că însemnările lui Valeriu Rîpeanu, minus excepțiile semnalate, se disting prin probitate științifică. Notele ce întregesc ediția aduc informații utile de ordin bio-bibliografic, volumul fiind îngrijit, în genere, cu conștiințiozitate.

H. ZALIS

## Interpretări ale dramaturgiei lui Camil Petrescu

O discuție asupra creației dramatice a marelui și regretatului Camil Petrescu ar fi, acum și în acest spațiu, prematură. Atîta timp cît editarea și reeditarea pieselor sale se află cam la jumătate de drum (la data cînd scriam acestea, E.S.P.L.A. a scos de sub tipar abia două din cele trei sau patru volume de teatru așteptate), și cu toate că sectorul de inedite e proporțional redus, nu ne încumetăm să întreprindem o investigație de ansamblu a operei și nici o analiză a ediției. Iar o recenzie jurnalistică onestă și zeloasă nu ne tentează, deși recitirea lui *Danton*, a *Sufletelor tari*, a *Actului venețian* sau a *Jocului ielelor* ne-a descoperit forme, idei și dimensiuni noi, cum e și firesc la un

\* Camil Petrescu: *Teatru*, E.S.P.L.A., 1957.

scriitor de adîncimea intelectuală a lui Camil Petrescu. Ne oprim deci, pentru moment, la prefața semnată de Horia Bratu și V. Moglescu. Fără să împietzeze asupra tabloului sintetic al operei și asupra judecăților de valoare decurgînd din comparațiile inevitabile între producții sau etape diverse, structura analitică a studiului este conformă necesităților unei reconsiderări științifice și, în același timp, cerințelor publicului cititor mai mult sau mai puțin familiarizat cu opera scriitorului. Discutarea fiecărei piese în parte este în avantajul profunzimii cercetării, dar comportă și riscuri, dintre care cel mai grav este îngustarea perspectivei critice asupra operei ca unitate complexă și multiformă. Ni se pare că studiul lui H. Bratu și V. Moglescu evită inteligent acest pericol. Analiza fiecărei piese este, pentru ei, și un prilej de caracterizare a tipului de intelectual propriu lui Camil Petrescu, de referiri și comparații cu eroii altor piese, consemnîndu-se punctul de evoluție și reluîndu-se, etapă cu etapă, traiectoria concepției estetice a scriitorului. În afară de aceasta, autorii fac și dese expediții în sectorul românesc al operei lui Camil Petrescu, găcind identități și similitudini, înnodînd fi-rele caracterizărilor pentru a compune portretul artistic al creației scriitorului.

Deoarece însă calitățile unui bun studiu se afirmă aproape spontan, eventualele cun-fuzii sau erori fiind mai discrete, ne per-mitem să insistăm asupra acestora din urmă, mai curînd cu dorința de a detecta zone de dispută decît cu intenția „rectifi-cării” sau a „clarificării”. Astfel, în ope-rația critică exercitată asupra lui Gelu Rus-canu, există momente de ezitare, de tremu-rare a bisturiului, care au ca rezultat opa-cități în explicarea și, poate, în înțelegerea structurii personajului. În studiu se spune : «Gelu Ruscanu, prin întreaga sa formație psihică, este un adevărat erou implicat în drame cerebrale, un Don Quijote în cău-tarea lucidității. La el se referem în primul rînd Camil Petrescu cînd a folosit formula „cîtă luciditate atîta dramă”. Că aspira-țiile lui Gelu Ruscanu erau într-un fel donquijotești, e neîndoios. În nici un caz însă, nu putem accepta ca obiectiv, ca fina-litate a căutărilor sale, luciditatea. Lucidita-tea era doar ipostaza psihică a zberirii în urmărirea idealului etic absolut, iar for-mula lui Camil Petrescu, citată inadecvat de critici, confirmă această observație. Sta-

rea lucidă intensifică drama eroului — drama neputinței de suprapunere a idea-lului cu realul — pasiunea se adîncește prin luciditate. Trăirea tragediei se face prin toate simțurile, dar și prin înțeleg-rea ei cerebrală, prăbușirea fiind nu nu-mai simțită, dar *văzută* și mai ales *pre-văzută*, de unde gestul sinuciderii.

Acesta este, credem, înțelesul drept ce trebuie dat tezei scriitorului : „cîtă lucidi-tate atîta dramă”.

În alt loc, autorii studiului remarcă : „Drama lui Gelu Ruscanu constă în aceea că urmările acțiunilor sale vin în contra-dicție cu scopurile propuse, cu voința sa. El nu-și poate renega urmările acțiunilor sale, după cum, pe de altă parte, nu-și poate renega intențiile care vin în contra-dicție cu aceste urmări”. Dar, cerule, care sînt aceste „urmări”, sau care sînt măcar „acțiunile” ce le-au provocat ? Unde e con-tradicția ? Ni se pare că drama eroului stă tocmai în faptul că el *nu știe* și *nu poate*, obiectiv, să acționeze. Acaparînd de idealul absolutului, Gelu Ruscanu tinde să acționeze în această singură direcție : reali-zarea „dreptății absolute”. Or, este evident pînă și pentru el (și aici intervine supli-ciul lucidității) că se află în fața unei imposibilități ; iar o altă cale, de com-promis, nici nu concepe. Cea mai mică abatere de la țelul absolutului e conside-rată o eroare iremediabilă și fatală (a-mintiți-vă că nu admitea un cerc pătrat sau un calcul în care trei și cu patru să dea opt). Nu poate fi vorba deci de o contra-dicție între intenție și acțiune, ci, dacă vreți, între intenție și *imposibilitatea obiec-tivă de acțiune* pe linia intenției sau, mai exact, pe linia idealului. Studiul intro-ductiv intuiește greșit, la un moment dat, și raportul dintre scriitor și eroi. Penciu-lescu, secretarul de redacție al „Dreptății sociale”, este considerat „un purtător de cuvînt al autorului”. În realitate, acest personaj profesează o teorie a expectativei, a contemplării „superioare” și ironice a lumii, a neparticipării și inimixtiunii în tumultul vieții. Penciulescu ride rece de toate dramele care-l înconjoară. De unde, așadar, comuniunea de atitudine între el și scriitor ? Cum se impacă „spiritul sceptic și oarecum conformist al lui Penciu-lescu”, „realul plat, apăsător” pe care-l reprezintă (în chiar viziunea autorilor stu-diului), cu spiritul neconformist, îndrăzneț

și avîntat al scriitorului (în aceeași viață) ?

E greu de găsit la Camil Petrescu un „purtător de cuvînt”, pentru că raporturile lui cu fiecare din eroi sînt complicate, cuprinzînd și aprobare și dezaprobare, și aderență și negație. Dar dacă e să vorbim de un purtător de cuvînt, acela nu poate fi, „în *Jocul ieielor*, decît Gelu Ruscanu, care se identifică pînă la un punct cu modelul fundamental și ideal de intelectual, imaginat de Camil Petrescu, reprodus în cîteva exemplare impunătoare (Danton, Bălcescu, Ladima, Andrei Pietraru etc.) și reluat liric în poezia „Ideea”. Chiar dacă, de la un punct, scriitorul se desparte o clipă de personajul său și-l privește critic sau îl admonestează (printr-o frază a lui Praidă, Penculescu, Culai Darie, sau prin însuși destinul pe care i-l rezervă), comuniunea se menține neîntrerupt, ca și valabilitatea mandatului încredințat de scriitor eroului său.

Ne-a surprins faptul că autorii acestui studiu valoros s-au aventurat uneori pe terenul sociologismului îngust, aruncînd din

fuga condeiiului „mirări” limitomane de tipul: „...stirnește mirare faptul că Revoluția din Octombrie nu apare direct în opera sa” (a lui Camil Petrescu — n.n.). Aceasta pentru că „de fiecare dată scriitorul extrem de receptiv la evenimentele contemporane, efectuează o adevărată secțiune transversală a societății burgheze, fără însă a o putea surprinde în ansamblul ei”. Legătura, după cum se vede, nu suferă nici de prea multă precizie și logică, nici de un pronunțat caracter științific. Iată și explicația care însoțește constatarea că „Alta (din *Act venețian* — n.n.) nu-și poate depăși condiția socială și nu cea biologică”: „Cu toată inteligența ei, eroina nu va găsi la epoca respectivă puțința de a-și afirma superioritatea într-unul sau altul din sectoarele vieții sociale și de aceea recurge la adulter, singura cale de a scăpa de monotonia unei vieți casnice”.

Nu continuăm, pentru că n-am vrut să stîrnim mirare prin modul cam cîdat în care ilustrăm o apreciere pozitivă.

Dumitru SOLCMON