

# Recitind scrierile estetice ale lui Camil Petrescu...

Mă gîndeam adeseori, în anii de studiu al artei dramatice, la tăcerea stranie de care era înconjurată gîndirea de teatru atît de originală, de pasionată și pasionantă a lui Camil Petrescu, una din puținele care, de-a lungul a mai bine de un secol de teatru românesc cult, a izbutit să se înalțe deasupra unor opinii răzlețe și care, depășind ocazionalul, s-a împlinit într-un sistem de idei complet.

Camil Petrescu — de la moartea căruia se împlinește un an — face parte din familia acelor rari creatori care nu pot proceda cu jumătăți de măsură; care odată lansați spre un țel, încearcă să cunoască și să verifice tot ce se cuprinde în limitele orizontului lor; unul din acei creatori care dacă nu stăpînesc totul în calea lor, nu pot și nu vor să producă nimic. Și, tentat de potențele expresive ale teatrului, Camil Petrescu nu se poate realiza ca dramaturg fără a deveni și un profund cunoscător al artei scenice.

*Modalitatea estetică a teatrului*, subintitulată „Principalele concepte despre reprezentarea dramatică și critica lor“, în care sînt adunate roadele acestui studiu, urma să ocupe abia locul unui „capitol din introducerea unei lucrări, a cărei pregătire a fost urmărită în decursul anilor prin adunarea materialului necesar și prin realizarea lui fragmentară“<sup>1</sup>. Deși atît de modestă în pretenții, lucrarea se prezintă ca rezultatul unui considerabil proces de verificare, comparație și optare, ca o temerară clasificare și ordonare istorică a gîndirii de teatru de-a lungul mileniilor.

Despicarea fundamentală a faptelor, pe care o practică Camil Petrescu, pune, de o parte, arta de „imitație a naturii“ și, de cealaltă parte, cea a așa-numitei „creații libere“, analizîndu-le pe rînd, respingîndu-le pe rînd, proces în care se delimitează și se definește conceptul propriu al autorului. Teatrul „de imitație“ include în concepția lui Camil Petrescu toate experiențele, formulele și dezideratele, de la Renaștere pînă la sfîrșitul secolului trecut, adică pînă în momentul verismului istoric de la Meiningen, al naturalismului lui Antoine și al realismului lui Stanislavski. Delimitarea teoretică și istorică e evident eronată din punctul nostru de vedere. Dacă prin teatrul „de imitație“ se înțelege arta realistă în sens de metodă, ea nu poate fi identificată din punct de vedere estetic cu principiul imitației, în accepția sa aristotelică și cu atît mai puțin în semnificațiile sale ulterioare. Apoi, în orice caz, arta realistă cu acest înțeles nu poate fi delimitată în timp, fiind o cale permanentă de dezvoltare a artei, proprie anumitor manifestări în oricare din perioadele istoriei. Dacă însă „imitativă“ e socotită arta realistă în sensul școlii realiste, care se constituie și se definește ca atare abia în primele decenii ale secolului trecut,

<sup>1</sup> *Modalitatea estetică a teatrului*, pag. 5.

odată cu ultimele opere ale lui Pușkin, odată cu Balzac, Stendhal, Gogol, nu pot fi adunate aci nediferențiat perioade de artă anterioare, ca cele ale Renașterii, clasicismului sau romantismului.

De asemenea, teatrul „de imitație” și cel al „creației libere” nu sînt succesive în timp, așa cum le închipuie Camil Petrescu, ci concomitente. Faptul că Gordon Craig a sintetizat dezideratele unei asemenea formule artistice, inaugurînd o nouă etapă în devenirea ei, nu schimbă fondul chestiunii.

Competiția dintre cele două modalități a apărut odată cu diviziunea comunității umane în clase sociale distincte, așa cum arată Lenin în celebra teză asupra existenței celor două culturi în sinul societății, ea fiind expresia mijlocită a acestei diviziuni. Lipsit de viziunea materialist-dialectică, Camil Petrescu nu izbutește să cuprindă complexitatea existenței concomitente, în permanentă luptă, a realismului și antirealismului, pe care le distinge izolat și urmîndu-se în timp. Interesant de semnalat e totuși faptul că dramaturgul intuieste antecedentele istorice ale curentelor moderniste, misterul și miracolul medieval, formele degenerate ale comediei dell'arte etc.

Această primă grupare relevînd, în pofida limitelor arătate, puterea de pătrundere a autorului, care, în noianul de fapte, intuieste liniile esențiale, scoate în evidență și interesul pe care-l purta Camil Petrescu momentului cristalizării funcției regizorului în teatru, momentului cînd valoarea unui concept unic, conștient adoptat, asupra imaginii teatrale, începe să primeze, moment de care creația lui Camil Petrescu este atît de strîns legată.

Valoarea actuală a analizei teatrului de imitație a naturii se datorește mai întîi atacului antinaturalist, pentru că, în fond, ceea ce se acuză aci nu sînt decît atributele naturalismului, așa cum le-a cunoscut direct dramaturgul. „De altfel ceea ce dă ca o caracteristică peiorativă teoriei imitației este ideea reproducerii automate, a unor date integrale existente în afară, accentul căzînd pe posibilitatea reproducerii întocmai, valoarea venînd din *fidelitatea* redării tuturor amănunțelor obiectului în copie”<sup>2</sup>, scrie Camil Petrescu, denunțînd în special absurdul acestei copieri întocmai, imposibile și inutil de realizat. De fapt, el nu respinge teza reproducerii realității în opera de artă, ci tocmai trădarea adevărului vieții prin copierea ei, demonstrînd că în cazul imitației servile a naturii „e vorba de falsuri grosolane, care reproduc originalul doar cum covoarele de imitație, fabricate în serie, reproduc covoarele originale”<sup>3</sup>. Refuzarea naturalismului se face așadar, în fond, din punctul de vedere al oglindirii adevărate a realității, și nu de pe acela al negării vieții ca sursă a operei de artă. În ultimă instanță, asta înseamnă realism. Și într-una din acele surprinzătoare răsuciri ale obiectului analizei, atît de specifice dialecticianului Camil Petrescu, el ne descoperă violent lacuna fundamentală a naturalismului în devenirea sa inevitabilă spre formalism, prin deplasarea accentului de valoare de pe conținutul imitației pe exactitatea ei. „Este înălțarea pe scurt a „talentului”, indiferent de rezultat, chiar cînd acest rezultat nu este proclamat în mod expres ca indiferent (nu importă *ce* pictezi, ci *cum* pictezi; nu importă fondul, ci forma — aci forma fiind în realitate supraevaluarea dexterității)”<sup>4</sup>.

Sînt evident și foarte multe afirmații tributare idealismului în cercetarea artei de imitație. Mi se pare însă esențial și semnificativ faptul că, exceptînd puține cazuri, aceste afirmații țin de ordinul implicațiilor argumentării și, foarte rar, de cel al structurii crezului său. Obiectul unei polemici este atacat de Camil Petrescu concentric, în numele tuturor criteriilor conform cărora trebuie condamnat, din toate punctele de vedere și nu numai dintr-al său; ceea ce induce în eroare pe cititor, cu atît mai mult cu cît

<sup>2</sup> Op. cit., pag. 78.

<sup>3</sup> Idem, pag. 79.

<sup>4</sup> Idem, pag. 83.

aceeași idee, citată de pildă într-una din polemicele sale antinaturaliste, este denunțată într-altă parte, din alt punct de vedere, în fierbințele neostenitelor confruntări, delimitări și căutări pe care le respiră fiecare din rîndurile studiilor sale.

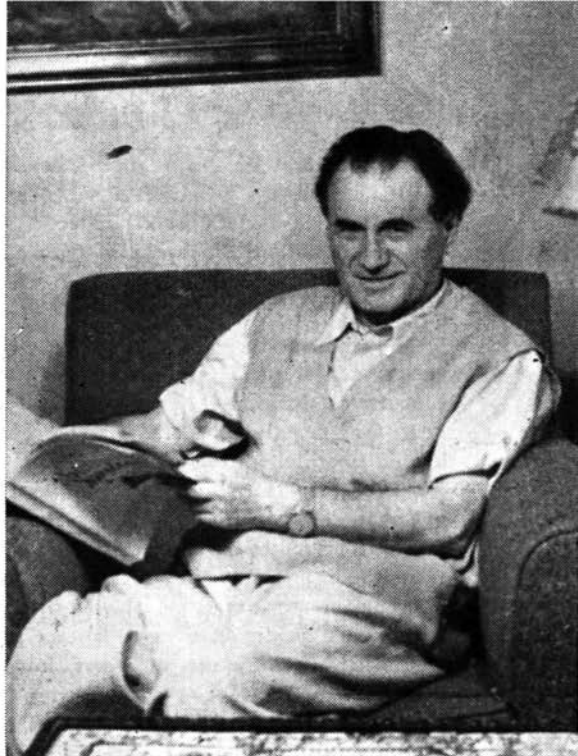
\*

Decizîndu-se de soluția naturalistă în artă, Camil Petrescu nu se împacă nici cu cele ce se proclamă adversare ale acesteia. Expunînd cu fină înțelegere tezele lui Craig și ale expresioniștilor, ale lui Meyerhold și Tairov, operînd foarte interesante sistematizări ale principalelor încercări moderne de „revoluționare” a teatrului, indicînd aportul lor la dezvoltarea artei, Camil Petrescu descoperă, la capătul unei minuțioase confruntări, viciile esențiale ale fiecăruia dintre sistemele ce se oferă teatrului modern.

Conceptul lui Craig nu rezistă criticii, dat fiind că atacul conținut în dezideratul său este greșit orientat. Craig neagă valoarea artei de imitație, deoarece ar fi lipsită de o „demnitate spirituală”, accesibilă numai creației libere. „Numai că lucrurile nu stau tocmai așa — arată Camil Petrescu. Căci arta imitativă nu e chiar ceea ce socotește Gordon Craig, nu este reproducerea servilă a realității, fiindcă am văzut că realitatea nu se poate reproduce servil și atît cît se poate reproduce implică un autentic proces spiritual.”<sup>5</sup>

Nu este acceptat nici principiul creației așa cum l-a elaborat Craig ca un joc liber al fanteziei, deoarece, de fapt, fantezia n-a creat nimic nou, ci a combinat doar elemente cunoscute. Sistemul propriu-zis de teatru propus de Craig, în care totul se reduce la funcția creatoare a regizorului, în care actorul devine o supramarionetă, dat fiind incertitudinea sa ca mijloc de expresie artistică, Camil Petrescu îl socotește în primul rînd ca o puternică reacție împotriva naturalismului. Dar, „nerealizată în intenția sa constructivă”<sup>6</sup>. Toată „revoluția” lui Craig constă, în ultimă analiză, în descoperirea decorului de sugestie, a unei optici scenice, cu repercusiuni asupra tuturor celorlalte arte vizuale.

Din punctul de vedere al reacției antinaturaliste, sînt apreciate de către Camil Petrescu toate conceptele „inovatoare” ale teatrului. Dar „dintr-o desconsiderare de-altfel îndreptățită a naturalismului, anumite spirite active se cred îndrituite să aibă un sentiment foarte înalt despre activitatea simplu opusă. E o evaluare automată deci, și această precizare analitică e poate înția deziluzie pe care ne-o provoacă acei care se găsesc pe această poziție”<sup>7</sup>. Din acest unghi de vedere, trecute în revistă, nici una din soluțiile teatrului modernist nu depășește limitele unei reacții antinaturaliste, nu se ridică la nivelul pretențiilor pe care și le arogă, nici una nu izbutește să fie mai mult decît o încercare unilaterală, și deci ineficientă, de regăsire a esențelor în arta teatrală, creația



<sup>5</sup> Op. cit., pag. 138.

<sup>6</sup> Idem, pag. 104.

<sup>7</sup> Idem, pag. 139.

rămânând pentru Camil Petrescu „tot facultatea de reconstituire a realității interioare și exterioare“.

Au trebuit să treacă anii războiului, a trebuit să vină eliberarea țării și începutul edificării societății socialiste la noi, pentru ca dramaturgul să poată depăși limitele care-l despărteau de materialismul dialectic și spre care se îndrepta prin ceea ce era mai valoros și profund din opera sa trecută.

\*

Terminată cu o prea succintă concluzie „aporetică“, *Modalitatea estetică a teatrului* extrem de valoroasă prin munca științifică conținută, rămîne totuși o lucrare auxiliară în cunoașterea lui Camil Petrescu, deoarece, el își dezvăluie aici propriul său concept, doar prin negația celorlalte. Partea constructivă a gândirii sale de teatru urma să vadă lumina tiparului într-un următor volum, *Modalitatea artistică a teatrului*.

Centrul atenției dramatice a lui Camil Petrescu se fixează asupra vieții lăuntrice a omului, în focarul conștiinței, acolo unde se cristalizează impresiile concrete și se formează reprezentările abstracte, unde gândirea se încordează pentru a discerne sensul fenomenelor; acolo unde se acumulează resursele actelor viitoare. E pragul incertitudinilor pustiitoare, dar și cel al victoriilor, pe care le smulge vieții cunoașterea; e punctul de maximă luciditate, e însuși miezul personalității umane.

Zbaterea între cert și incert, între amăgire și realitate, între minciună și adevăr, „jocul ieilor“, care este jocul ideilor, devine pentru Camil Petrescu însăși sursa dramaticului. Concentrându-se asupra proceselor de conștiință, raportînd întreaga existență a eroului, sentimentele, acțiunile sale, la dezbaterea crezului său uman pe planul ideilor, pe planul cunoașterii, Camil Petrescu nu-și izolează personajele de viață, de realitatea socială, așa cum procedau expresioniștii, de pildă. Pentru el, un asemenea procedeu rămîne la fel de fals și de condamnat ca și cel naturalist. „Ambele aceste modalități de merite relative (teatrul „exclusiv de esență“ ca și cel naturalist — *n.n.*) sînt infinit depășite, în parte și laolaltă, de conjunctul integrării esenței în concret“<sup>8</sup>. Concretitudinea, cum o numește el — adevărul vieții, cadrul real în opera de artă — este suportul, mediul, modalitatea de a descoperi esențele. Ea fiind „...tot atît de necesară operei de artă ca și rădăcina și scoarța, pentru copac, ca și coloana vertebrală pentru substanța medulară“<sup>9</sup>. Poate din această cauză, remarcă dramaturgul în „Sensul regiei interioare“, Stanislavski „cu al său Teatru de Artă din Moscova s-a dedicat realizării vieții simple, căutînd însă izvoarele firești ale emoției“, ceea ce este... „după noi, aproape de tot de artă“<sup>10</sup>. Camil Petrescu intuia, așadar, ceea ce estetica marxistă numește unitatea dialectică între particular și general, între fenomen și esență, în cadrul imaginii artistice. Mai mult decît atît, Camil Petrescu intuia și caracterul organic, complex al acestei unități, adăugînd că „ea nu este adunarea a două cifre, nici măcar simpla înmulțire a lor, ci este o operație de ordinul calculului probabilităților...“<sup>11</sup>.

Așadar, pe suportul concretitudinii, pe baza reconstituirii artistice a realității, se operează incizia menită să pună în lumină miezul conștiinței eroului, care în frămîntarea ei neconținută, în negările și afirmările ei, furnizează drama. Temîndu-se parcă să nu irosească nimic din ce ar putea da la iveală această prețioasă incizie, Camil Petrescu o rezervă numai unuia dintre personajele sale, personajului-pisc. Dramele lui Camil Petrescu devin astfel drame ale acestor eroi primordiali, ale lui Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, Pietro Gralla, Danton și, într-o concepție superioară, a lui Bălcescu. Ajuns aci, Camil Petrescu lasă în urmă limitele de caracter ale personajului. Ele există (nici nu

<sup>8</sup> C. Petrescu, *Teatru*, vol. III, *Addenda la falsul tratat*, pag. 509.

<sup>9</sup> Idem, pag. 508.

<sup>10</sup> *Teze și antiteze*, pag. 313.

<sup>11</sup> *Teatru*, vol. III, *Addenda la falsul tratat*, pag. 510.

s-ar putea altfel), însă numai ca un dat ce nu se mai discută. Andrei Pietraru nu încercă să se sinucidă pentru că e laș sau curajos, cinstit sau necinstit, zgârcit sau risipitor, ci dintr-un imbold de conștiință, dintr-o convingere intelectuală.

Teoreticianul Camil Petrescu, pradă în repetate rînduri, confuziei ideologice, caracteristice perioadei dintre cele două războaie mondiale, încearcă adeseori să-l încorseteze pe scriitorul Camil Petrescu în tiparele unor scheme dramatice preelaborate. Problemele sociale nu sînt implicate dramei și ele pot fi neglijate în favoarea mișcărilor de conștiință ale individului, încearcă să-l convingă teoreticianul pe scriitor, drept pentru care teoreticianul protestează împotriva categorisirii Sufletelor tari ca o dramă socială. Scriitorul și omul de teatru însă, mînat de forța talentului său, irumpe de fiecare dată dincolo de hotarele teoretice, îmbrățișînd cu pasiune tema vieții sociale.

O asemenea izbucnire aflăm în paginile „Falsului tratat pentru uzul autorilor dramatici”. Față în față cu personajele sale întrupate de actori, dramaturgul trece peste întregul edificiu de idei preconceptuate și protestează vehement, pentru că „...actul III care trebuia să înfățișeze un atelier-mansardă, al unui pictor sărac, înfățișa un salon elegant. Ca să-l puie de acord cu piesa regizorul tăiașe în text cuvîntul sărac ori de cîte ori îl întîlnea, înlocuindu-l după cum se întîmpla. Evident fără să ție seamă că sărăcia eroului era una dintre cauzele determinante ale dramei: înstrăinarea femeii pentru care se jertfește”<sup>12</sup>.

Pornită de la o incertitudine inițială, de la o problemă suflătească ce se cere rezolvată, drama se desfășoară pe linia evoluției relațiilor dintre subiect și obiect, marcată de revelații succesive în conștiința eroului. De șase ani s-a hărăzit Andrei Pietraru postului obscur de bibliotecar în casa lui Matei Boiu-Dorcani, pentru că o iubește pe Ioana Boiu. El se hrănește cu iluzia că este prețuit, că va fi iubit... Cului îi descoperă însă violent posibilitatea contrarie, deschizîndu-i brusc un nou orizont, ceea ce — cum remarcă Florin Tornea — îl declanșează pe Andrei. De aici începe drama, care crește, se amplifică, pe măsură ce conștiința lui Andrei cucerește noi înțelesuri ale realității, pe măsură ce imaginea Ioanei Boiu, așa cum și-o făurise inițial, se rectifică, pe măsură ce el însuși se înțelege mai bine în confruntarea ce se consumă. „Ce vreau? Ce mai vreau? — reia amar Andrei Pietraru întrebarea Ioanei Boiu. — Să-ți arăt cine ești. Dar mai cu seamă, să-mi arăt mie însumi cine ești. Să văd, în sfîrșit, pentru cine mi-am zădărnicit viața, pentru cine lupt cu moartea. Să sfîșii această mască mincinoasă, care a făcut din mine un bolnav”<sup>13</sup>.

Deznodămîntul dramei coincide cu epuizarea incertitudinilor lui Andrei Pietraru care, deplin edificat, se desprinde senin de falsa imagine a Ioanei Boiu.

Pieseile sale devin deci drame ale cunoașterii. „Cîtă luciditate, atîta dramă”<sup>14</sup>, aceasta e măsura pe care și-o impune scriitorul. El răstoarnă relația stabilită de o tradiție seculară, care opunea datoriei dragostea, intelectului pasiunea. Camil Petrescu stabilește pentru personajele sale primordiale — și implicit, pentru piesele sale — o altă relație: „Cîtă conștiință atîta pasiune, deci atîta dramă”<sup>15</sup>. Crezul acesta exprimă de fapt esența etică a unui nou tip social, intelectualul autentic, socialmente izolat, luptînd să se desprindă din angrenajul infernal al vieții capitaliste, care devalorizează orice dat uman. Zvîrlit din colț în colț, clătinat în echilibrul său, lovit în ceea ce are mai scump, omul acesta cu mintea încordată pînă la durere încearcă să-și regăsească drumul, încercă să se regăsească pe sine, în viață, în muncă, în dragoste. În *Act venețian*, vorbind despre dragostea sa înșelată, Pietro Gralla îi spune femeii pe care a iubit-o :

<sup>12</sup> Teze și antiteze, pag. 407.

<sup>13</sup> Suflete tari, actul II, scena 3.

<sup>14</sup> Addenda la falsul tratat, pag. 506.

<sup>15</sup> Idem, pag. 512.



„— Nu pot accepta acest mod josnic de a considera iubirea... Eu am iubit altfel. Mintea trebuie să ne dicteze ceea ce e de iubit. Bucuriile adevărate ale dragostei sînt bucurii ale minții”<sup>16</sup>.

Obiectivizînd printr-un proces firesc „drama absolută”, produsul propriei sale gîndiri, Camil Petrescu declară că eroul unor asemenea desfășurări de conștiință, personajul esențial dramatic, nu poate fi decît un intelectual, „fiindcă nici un mod al conștiinței nu este posibil în afară de intelectualitate”<sup>17</sup>.

Eroarea se datorește tocmai acestei obiectivizări, care îl face să confunde cauza cu efectul. De fapt, întreaga teorie dramatică a lui Camil Petrescu nu este pe acest plan decît forma de expresie a problemelor intelectualității într-un anume moment istoric, pe care le-a trăit el însuși în toată gravitatea lor. Cuprins și copleșit în întregime de ele, Camil Petrescu absolutizează ceea ce a descoperit și își aplică tezele, fenomenului artei dramatice în ansamblu, deși e evident că teatrul nici nu poate, nici nu trebuie să se reducă doar la problematica intelectualității.

Comprimînd la maximum diafragma interesului dramatic, concentrîndu-se pe suprafața minusculă dar esențială a miezului conștiinței umane, dramaturgia lui Camil Petrescu promovează, dintr-o necesitate de compensare, temperamentul interpreților ca o condiție importantă a redării eroilor săi. Numai așa, pe vulcanul unor firi aprinse, capabile de acte capitale, dezbaterile ce se practică în *Jocul ielelor*, *Suflete tari*, *Act venețian* sau *Danton* capătă, în lipsa amploarei, violența și încordarea necesară pentru a nu deveni pe scenă o furtună într-un pahar cu apă.

Repertoriul lui Camil Petrescu cere, de aceea, un actor de temperament, dar și de inteligență și de cultură excepțională („pentru că, la urma urmelor, actorul poate „face” pe oricine, numai pe inteligentul nu”)<sup>18</sup>, capabil să dea viață scenică ecuației atît de dificile a eroilor petrescieni — „cîtă luciditate, atîta dramă”.

Camil Petrescu s-a ridicat în repetate rînduri împotriva considerării acțiunii ca material de bază al artei scenice. Originile neostenitei dușmăнії și vigilențe cu care întîmpină dramaturgul orice încercare de a promova principiul acțiunii în teatru, cred că trebuie căutate cu ani în urmă în paginile consacrate lui Tairov, unde, în spatele unei expuneri vaste, a tezelor cunoscutului regizor, în meticulozitatea reproducerii citatelor, se simte voluptatea unei adversități de neîmpăcat a dramaturgului, dedicat problemelor de conștiință, față de regizorul pentru care „teatrul se desenează prototipic ca un spectacol de operetă-revistă, pantomimă-circ, fără text anecdotic, fără fabulă... în care toată lumea, plus decorul își fac de cap cu voie bună”<sup>19</sup>. Or, Tairov a pornit prin a afirma teatrul (ca și Stanislavski — dar pe cu totul alte coordonate) ca o „artă a acțiunii”. Neglijînd distincția esențială care trebuie făcută între sensul principiului acțiunii în conceptul lui Stanislavski și cel al lui Tairov, Camil Petrescu se arată iritat de orice pomenire a acestui principiu, dat fiind probabil posibilele consecințe tairoviste. Căci, în altă ordine de idei, însuși Camil Petrescu respinge (ca și Tairov și, evident, ca și Stanislavski) supremația declamației, „fiindcă nu vorbirea dă semnificația integrală cuvintelor”.

Există în îndîrjirea cu care Camil Petrescu refuză să creadă în valorile consacrate prin tradiție, pînă nu le cîntărește sub ochii minții sale, o notă care-l deosebește fundamental de majoritatea „novatorilor” în artă, care au populat secolul nostru. O seriozitate concentrată, o responsabilitate gravă, o exigență care merge pînă la cruzime, o mistuitoare chemare spre adevăr. E ceea ce mă întărește în convingerea că opera sa dramatică și teoretică va cîștiga, pe măsură ce va fi mai bine cunoscută și pătrunsă, un loc important la temelia teatrului viitorului.

<sup>16</sup> *Act venețian*, actul III, scena 5.

<sup>17</sup> *Addenda la falsul tratat*, pag. 511.

<sup>18</sup> *Teze și antiteze*, „Sensul regiei interioare”, pag. 320.

<sup>19</sup> *Modalitatea estetică a teatrului*, pag. 136.