



„A

„Am văzut idei“ : această replică a lui Gelu Ruscanu, în *Jocul teletelor*, a fost socotită definitorie pentru Camil Petrescu ; ea a făcut de altminteri carieră, și circulă dincolo de contextul și de autorul ei, ca o deviză a intelectualității înseși.

La Gelu Ruscanu, ea exprimă o anumită deformare a acestui personaj, în care, e adevărat, autorul s-a hipostaziat întrucitva, dar care nu-l reprezintă total și nici exclusiv. Obiecțiile pe care în piesă i le aduce Praidă sînt, în ultimă instanță, aceleași cu cele pe care, în *Danton*, i le aduce eroul titular lui Robespierre, și care se pot rezuma în replicile : „Tu ai o inteligență ciudată, Robespierre, dar nu știu cum, prea geometrică...“ și, puțin mai departe : „Cînd un om nu mai poate asuda, cheamă doctorul... că dacă nu, începe să delireze... (ironic) are «idei»!“ (Tabl. XVI, sc. 2). În chip neașteptat, Danton confirmă teoria Conului Leonida, cu „intratul la idee“ ! Dar, lăsînd gluma la o parte, de fapt „a vedea idei“ nu este propriu unui intelectual lucid, fie el artist, fie chiar filozof, ci mai curînd o iluzie compensatorie în lipsa unei efective puteri de a apercepe realul. A vedea „idei“ în loc de a vedea realități înseamnă a le acoperi pe acestea cu un ecran schematic, simplificator și sumar ; este ceea ce Gaston Bachelard ar numi un „obstacol epistemologic“ (cf. *La formation de l'esprit scientifique*, 1938, pp. 14—16). Autoritatea lui Platon și a lui Hegel a conferit cuvîntului „Idee“ un prestigiu nediscutat și un privilegiu

retoric : „respins de Idee“, „acces la Idee“ etc. Pe atare temeii au putut fi recuzate poezia lui Arghezi, pictura impresionistă etc., și pot fi omologate hibridități artistice ca „poezia filozofică“ sau „romanul-eseu“. Evident, pot intra în alcătuirea unui roman pagini de speculație teoretică, dar numai cu o funcție determinativă în planul creației, ca la Thomas Mann, de pildă, sau la Proust ; genul *conte philosophique* sau poveștile sapiențiale ale Orientului nu sînt „literatură de idei“, ci curată artă literară, în care, firește, poate încăpea filozofia, ca orice altă preocupare umană. Dar cînd Flaubert vitupera împotriva celor pe care-i numea *farceurs à idées*, el, ca artist, știa foarte bine ce spune.

Camil Petrescu a insistat ca puțini alții asupra funcției de cunoaștere pe care o are arta. El a vorbit mereu de „esențialitate“, de „conjunctul esenței în concret“. A vedea esențe, nu „idei“, aceasta e reala funcție cognitivă a artei. Personajul poate să vadă „idei“, artistul însă trebuie să vadă esențe ; să le vadă în fenomenul concret. Captarea esenței în concret presupune o pătrundere exhaustivă în fenomenalitatea existenței și darul de a încărca detaliile cu semnificații revelatoare. Aceasta, neapărat, cere o luciditate acută ; cere și imaginație, nu doar în sensul de invenție, ci în primul rînd în sensul reprezentării faptelor de conștiință și al instaurării unor imagini plauzibile și pregnante ale manifestărilor acestora. Luciditatea nu e, pentru Camil Petrescu, numai condiția liminară a atitudinii artistului, ci și ca-

Un sfert de secol de la moartea lui Camil Petrescu ! Nu mă pot împiedica să-mi închipui ce ar fi însemnat prezența lui în perioada de după 1965, când, septuagenar, s-ar fi putut din nou manifesta în spiritul său, poate înțelept de vîrstă și de trecerea prin ani tumultuoși și frămîntați, dar, poate, tot așa de pătimaș ca și înainte, ar fi stimulat viața intelectuală a breslei noastre, invitîndu-ne să „vedem idei“. Dar mai cu seamă să înțelegem ce realități, ce esențe, pulsează sub aceste „idei“.

vedea idei...“

racteristica necesară a personajului autentic și exemplar ; gradul de conștiință, deci de pasiune și, virtual, de dramă, e în raport direct cu gradul de luciditate ; prin urmare, un autentic personaj dramatic nu poate fi decît un om cu o viață intelectuală, o ființă capabilă de crize interioare, de aprehendare a problematicului și contradictoriului, drama constituindu-se din revelațiile succesive ale conștiinței. Lucrurile acestea le-a repetat Camil Petrescu pe toate tonurile. E importantă însă mențiunea „revelații succesive“. În accepția curentă a dramei e vorba numai de un nod conflictual și de așa-numitul „deznodămînt“ al acțiunii. În ceea ce Camil Petrescu numește „drama absolută“, el cărei erou nu poate fi decît un intelectual perfect („dar nu un specios al intelectului“, cf. *Addenda la falsul tratat*), are loc o *suită* de revelații în conștiință, care merg precizîndu-se pînă la cea decisivă, fiecare etapă însemnînd o reevaluare a datelor și actelor precedente, acțiunea exterioară, violentă sau nu, nefiînd decît o consecință fatală. „Les révélations du réel sont toujours récurrentes“, spune Bachelard (*ibid.*).

Ca să scriu rîndurile de față, cerute de revista „Teatrul“, al cărei director fondator a fost, m-am apucat să recitesc din Camil Petrescu, în principal cele două piese pe care le-am considerat totdeauna ca reușitele cele mai depline ale dramaturgiei lui, și totodată (împreună cu unele de Blaga), ale dramaturgiei noastre din acest veac : *Danton* și *Act venețian*. Nu le mai recitisem

totuși, de mult, și le-am reluat de astă dată, mărturisesc, cu teama că noua lectură nu-mi va mai confirma vechiul entuziasm. Dar nu, dimpotrivă, încîntarea a fost mai mare ca oricînd. Sînt curate splendori !

Despre *Act venețian* vreau să spun acum cîteva cuvinte. Se vorbește prea puțin despre această piesă, dîndu-se mai multă importanță altora, ca *Suflete tari*, net inferioară totuși, sau *Jocul teletelor*, remarcabilă dar inegală și de o construcție viciată la bază (am încercat altă dată să explic aceasta, nu e locul aici să revin). În privința *Actului venețian*, am auzit părerea că, augmentînd-o la trei acte, autorul și-ar fi diluat piesa, făcînd-o prea explicită și prea discursivă, în vreme ce în versiunea dintîi, într-un singur act, era mai concisă, mai dramatică. Nu pot deloc împărtăși această părere. În prima versiune, piesa era aparent mai aproape de conceptul curent de dramă : conflict, acțiune, deznodămînt. Devenită, în versiunea dezvoltată, al doilea act, deci moment central, culminant, cu reverberații în actele precedent și următor, ea capătă un cadru amplu în care latențele ei de „dramă absolută“ se desfășoară în lanț, în mod concret și diversificat. Actul întîi, introductiv, în care se înfățișează personalitatea lui Pietro Gralla și se determină coordonatele dramei, prin natura sentimentelor ce-l leagă de soția lui, conține frumuseți de text echivalente celor din actul II, frumuseți de text deloc gratuite, deloc „bucăți de bravură“, ci de o poetică strict funcțională, indicînd nivelul sufletesc de la care

pornește drama. În actul II are loc în conștiința Altei revelația bruscă a persistenței vechiului ei sentiment pentru Cellino, și irupția lui amețitoare la suprafață; apoi gestul ei nebunesc și fatal, de a voi să-l ucidă pe Pietro, deși între timp avusese a doua revelație, sfîșietoare, anume că totuși pe el îl iubește cu adevărat. Momentele acestea constituie episodul crucial, decisiv, al piesei, dar seria de revelații încă și mai profunde, mergînd progresiv pînă la luciditatea totală, se produc în ultimul act. Nevoia Altei de ispășire, dorința, setea ei de a fi ucisă, nu de a muri pur și simplu, nici măcar de a se sinucide, ci de a fi ucisă de mina lui Pietro sau, la implacabilul și recele refuz al acestuia, dorința ei de a fi ucisă de mina călăului, reprezintă pentru ea singura soluție posibilă, singura șansă de redempție. „Eu, Alta Gralla, soția contelui Pietro Gralla, am vrut să-miucid în mod laș soțul, înfigîndu-i pumnalul în inimă. Cer să fiu judecată și pedepsită conform prescripțiilor legii”, scrie ea în declarația către inchiizitorul de stat, declarație pe care Pietro i-o rupe, nu din generozitate, ci din orgoliu. Refuzul lui Pietro de a o pedepsi în sens răscumpărător este pentru ea singurul supliciu insuportabil, mai atroce decît orice supliciu real. Crucificării morale la care o supune (cu concursul lui Cellino, la un moment dat), ea i-ar fi preferat de o mie de ori o crucificare reală. Pentru o conștiință lucidă și superior umană, faptul de a fi săvîrșit, dintr-un motiv fatal, o crimă ireversibilă și strigătoare la cer, nu lasă loc altei salvări decît asumarea totală a pedepsei celei mai grele (cazul Oedip). Dacă inteligența și iubirea lui Pietro, atît de magnific expuse în primul act, ar fi rezistat probei de foc, făcîndu-l s-o ierte pe Alta, ea și-ar fi impus desigur, pentru restul vieții, o penitență cruntă, fără de care fericirea i s-ar fi părut iluzorie și inacceptabilă.

Revelația următoare din conștiința Altei este clarificarea sensului propriului ei destin și a motivului profund ce a împins-o la fatalul gest :

„ALTA (*a mers pînă la capătul deznădejzii și e acum ca o statuă a durerii care a izbutit să articuleze gînduri... dar acestea nu mai vin din jocul minții ci din lumina de dincolo de lucruri a unei inimi mereu sfîșiate*): Vă voi lăsa singuri... Voi doi... Unul care a fost călăul vieții mele, altul care are drept de viață și de moarte asupra mea... Dar aș vrea să știți și să înțelegeți un singur lucru : abia privindu-vă împreună am găsit tîlcul soartei și al umilințelor mele, am înțeles că n-a fost în mine decît iubire... Iubire întoarsă poate și răătăcită, dar necontenit iubire... N-am vrut decît să dăruiesc... N-am vrut decît să aduc bucu-

rii... Asta a fost viața mea de cînd m-am dăruit prima oară, ca fată neștiutoare de răutatea omenească, și iubire a fost viața mea zi de zi... Am greșit și recunosc toată grozăvia nebuniei mele. Nu vreau decît să ispășesc... N-am nevoie de judecata voastră pentru că m-am judecat și m-am osîndit singură. Dacă ați fi loiali nu m-ați tortura lungind orele, otrăvindu-mi clipele una după alta... Dar nu sînteți... (...) Pietro, ești singurul om din lume care ar putea pricepe de ce am făcut asta și dacă tu nu pricepi atunci nu mai e nimeni pe lume de la care să aștept înțelegere. Nu aș fi putut să-ți spun asta, pentru că știu că e greu de înțeles și n-am avut curajul să cred că aș putea fi înțeleasă; dar acum nu mai e în mine decît limpezime. Iată... acest om a crezut atunci că l-am atras într-o cursă... Aveam o răspundere... I-aruncasem și pumnalul în apă... Îmi ardea mîntea în clipele acelea, căci nimic nu mă înnebunea mai mult decît bănuiala unui asemenea sentiment josnic de prefăcătorie și minciună.

PIETRO : Față de el ?

ALTA : Față de oicine pe lume. Regret fără margini că în clipele acelea nu am știut să aleg... Dar tu trebuie să recunoști că am lovit cu un pumnal... Un fapt de curaj... Voi sînteți lași... ați putea să mă ucideți dintr-o lovitură și nu aveți curajul... Mă ucideți fibră cu fibră“.

Revelația ei ultimă e că deși Pietro s-a dovedit în ultimă instanță neloial și laș în cruzimea lui, ea îl iubește cu o patimă nesfîrșită și ar îndura orice numai ca el să nu mai sufere; ea știe, simțînd arsura în toată ființa și inima ei, că aceasta e dragostea, adevărata dragoste pentru o ființă vie, cu toate calitățile și slăbiciunile ei, și nu pentru o imagine ideală, utopică, schemă arbitrară și abstractă.

Pietro era într-adevăr singurul om care ar fi trebuit să poată înțelege gestul Altei. Pietro, „bărbatul cel mai inteligent din Veneția“, omul strălucitor, marele comandant, bărbat învățat și puternic, trecut prin multe, fascinant și generos, nu înțelege cutremurătorul sacrificiu pentru onoare făcut de femeia lui, pînă atunci plasată de el pe un pedestal de adorație, meritat desigur de ea ca ființă autentică și concretă, dar edificat de el în chip ideal. „În acea ierarhie de monade, care are deasupra pe Dumnezeu, monada supremă, știu că mai este o monadă în care ne este dată toată existența lumii, o monadă care vine imediat după Dumnezeu și care este femela... Iar deasupra tuturor celorlalte femei ești tu, monada mea, care mi-ai descoperit iubirea...“ îi spune Pietro soției sale la finele primului act. Are evident dreptate în concret, cu privire la Alta, și are în fond dreptate și cu privire la femeia în

O paralelă

generare, dar din aplicarea în speță a monadologiei lui Leibniz a rezultat orgolioasă idealizare care l-a făcut incapabil de a vedea realul în esența lui contradictorie, vie, cu luminile și umbrele ei, cu luminile care determină umbrele, cu slăbiciunile care își au și ele și justificarea și grația. El, Pietro, care fusese prietenul și discipolul savantului arab Keirbey, putea să cunoască doctrina sufită a lui Mohyiddîh Ibn'Arabi, care spunea că „Dumnezeu nu poate fi contemplat în afara unei ființe concrete și e văzut mai bine în flința umană decît în oricare alta, și cel mai desăvîrșit în femeie“. Dar cea mai minunată femeie nu poate fi decît o femeie concretă, vie, naturală, cu spontaneitățile și slăbiciunea ei. În realitate, femeile sînt mult mai tari sufletește și mult mai rezistente fizic decît bărbații, ele avînd immanent vocația suferinței, știînd s-o asume mult mai puțin retoric și orgolios. Femeia lui Pietro Gralla a dovedit-o cu prisosință. Pietro nu a fost în stare să înțeleagă criza din conștiința Altei, contradictoriul impuls al sentimentelor, reminiscentele unei prime iubiri nenorocite, legate de amintirea vrăjii, disperării și umilinței. Nu a fost lucid, nu a avut simțul și înțelegerea realităților sufletești. Camil Petrescu îl face pe Danton să spună la un moment dat despre Doamna Roland : „e o femeie adevărată“; Pietro, după ce îl dăduse lui Cellino, în primul act, între altele, și o admirabilă lecție despre femei, îi spune, cu gîndul la Alta : „Mai presus de toate trebuie să ai norocul să întîlnești o femeie adevărată“. Camil Petrescu prefăia, cum se vede, mai mult ca orice, „femeia adevărată“; ca și el, o prețuia și Pietro Gralla, dar cînd a avut, abia la urmă, dovada că soția lui e într-adevăr o femeie adevărată, tocmai atunci a repudiat-o. Nu a fost la înălțimea ei (și numele acesta, Alta, spune ceva). Misogîndia la care ajunge la urmă, de acord cu Cellino, vine numai din stupid orgoliu masculin, pe ideea că el, infailibilul Gralla, s-a putut înșela, văzînd în Alta o „femeie adevărată“. Femeile, oricît de „adevărate“, le găsește acum demne numai de dispreț. Dar abia acum se înșală. „Nu, femeia aceea era gîndită fără slăbiciuni... Cel puțin aceea pe care am iubit-o eu era fără slăbiciuni... Era singura care mă interesa...“ îl spune Altel, la sfîrșit. O „gîndise“, făcuse din ea un concept, o schemă, o imagine utopică, în loc să accepte și să cunoască realitatea concretă, în toată minunata ei viață. Pierde cea mai frumoasă iubire, cea mai profundă și verificată iubire, pierde cea mai mare șansă. De ce ? Pentru că „vedea idei“.

Al. PALEOLOGU

Ce tulburătoare paralelă se poate stabili, pe document, între directoratele, la Teatrul Național din București, ale clasicilor I.L. Caragiale și Camil Petrescu! Numiți prin decrete semnate după exasperante abilități de cabinet, boicotați, în presă, înaintea primului gong al solemnei deschideri de stagiune, și urmăriți vîntorește chiar după stingerea ecourilor ultimului, împiedicați să aplice mari programe de reformă, ei s-au aflat, mai mult decît atîția instalați cu sau fără chemare în fotoliul lui Ion Ghica, în ținută de campanie. „Disciplina morală și artistică sînt pentru munca intelectuală și pentru creatori în teatru tot atît de importante și sînt strict necesare ca și în oștire...“ a ținut să precizeze cel ce fusese cronicarul dramatic al Argus-ului, cînd, la 12 februarie 1939, era recomandat actorilor (se cunoșteau prea bine!), în somptuosul foaier al teatrului, de către Ion Marin Sadoveanu. (Caragiale introdusese și el, din capul locului, măsuri draconice privind punctualitatea, ținuta scenică, administrația.)

Este cunoscută convingerea noului director, reafirmată în furtunoase campanii de presă : „...criza teatrului românesc (...) nu e o criză de repertoriu, ci este o criză de interpretare“. Și ilustrul său predecesor gîndea la fel. Lunile de directorat activ le-a petrecut în stal, lîngă Paul Gusti, regizorul, dublîndu-l. Astfel, Camil se grăbește să aplice teoriile sale, formulate în completarea **Modulității estetice a teatrului**. În forma practică, de lucru, ele vor fi reunite sub titlul **Regia concretă** (mai tîrziu vor forma substanța „Seminarului de regie experimentală“ — 1945). În posesia primelor fascicule (multiplicate!) ale noilor directive de scenă, regizorii și actorii erau îndemnați să citească prolegomene pentru „modul de a studia piesa, de organizare a structurii și ritmului spectacolului, de a realiza intențiile textului, prin operații succesive, deduse dintr-o tehnică determinată“. Nici marele Iancu nu proceda altfel, cînd diseca piesa cu abilități de chirurg.

Imperturbabil (zodie sub semnul căreia Camil îl așezase, polemic, pe E. Lovinescu!), directorul deschide la **Studio-ul Naționalului** „școala de regie experimentală“. Soare Z. Soare („iertat“ pentru căderea **Mloarei**) montează, în spiritul „școlii“ și în adaptarea lui G. M.