

„Jocul ielelor” și drama de idei

Intr-o prefață recentă la romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, scriitorul ne descrie împrejurările în care a participat, pe vremea studenției, la adunările „tineretului inflăcărat”, prin care se cerea intrarea României în război. Gîndind, cum spune singur, „că niciodată el, care a cerut intrarea în război, nu se va putea privi față în față cu conștiința lui... dacă nu va fi fost și el acolo”, se hotărăște să se prezinte voluntar. În această perioadă, două fapte vin să zguduie conștiința viitorului dramaturg.

Primul constă într-o comunicare a Ministerului de Război, potrivit căreia, cei ce aveau să cedeze armatei un automobil, urmau să fie trimiși la partea sedentară. Cu alte cuvinte, burghezia, care trăgea cele mai multe foloase de pe urma războiului, se sustrăgea în chip sistematic de la „îndatoririle patriotice” pe care le trimbița atât de zgomotos.

Al doilea, o experiență personală. Trimis într-o unitate de frontieră cu misiunea să împiedice „exporturile clandestine” de vite, își dă seama că, de fapt, tot rostul soldaților și ofițerilor aflați în acea zonă era de a împiedica „concuranța” pe care exportatorii clandestini o făceau aceluia cu „permise” în regulă și ale căror rude sau prieteni se aflau în funcțiile de conducere ale statului.

Este clar că tinerii trecuți prin asemenea experiențe nu-și vor mai descoperi un idol într-un Take Ionescu, în același timp înfocat partizan al intrării României în război alături de Antantă și consilier de administrație cu tantieme duble la filiala romină a unei bănci austriece.

Febra afacerilor, zarva războinică, lava amețitoare a cuvintărilor patriotarde cuprinseseră mai mult decît pînă atunci clasele stăpînitoare din România. Cîteva luni ne mai despart de momentul în care mantia întunecată a groaznicului flagel se va întinde și asupra României. În timpul acesta, burghezia și moșierimea românească, așteptînd războiul, pe care-l priveau aproape ca pe o mană cerească, încercau parcă să-și consume fericirea într-o singură clipă. Celor ce se îmbogățeau de pe urma războiului, marea conflagrație li se înfățișa ca un duel între gentlemen, ca o bătaie de flori la șosea, ca o paradă de zece mai. Între două baluri mascate, filistinul romin scotea cite un suspin ipocrit, gîndindu-se la soarta aceluia care nu peste mult timp aveau să fie pe front. În timp ce Banca Națională, care aparținea familiei Brătianu, jefuia statul de 33.000.000 de lei aur, sub pretextul unui împrumut (justificat, desigur, de cheltuielile de înarmare), doamnele din înalta societate lansează o colecție pentru a li se cumpăra ostașilor obiele. Dintre toate afacerile, neutralitatea se dovedea cea mai mănoasă; profitînd de o strălucită conjunctură, burghezia transformă într-un

obiect de trafic scandalos pînă și viitoarea „participare” a țării la război, adică mai concret, înseși viețile sutelor de mii de oameni care aveau să infrunte moartea pe cimpurile de luptă.

Nutrit cu lecturi din filozofi clasici, tinărul student Camil Petrescu își va putea astfel da seama că în clasa dominantă pasiunea pusă în slujba unei cauze este direct proporțională cu veniturile pe care aceasta le produce. Sindicul bursei, de pildă, este în stare să se ocupe pînă și de operele de artă cînd are impresia că acestea, în speță tablourile lui Ștefan Luchian, devin o investiție rentabilă. Presa timpului înregistrează o întimplare semnificativă pentru atmosfera acelei epoci, în care va apărea ascuțita critică socială *Jocul ielelor*. Știindu-l pe Ștefan Luchian pe moarte financiarul Victor Filotti se grăbește să aducă procurorul la căpățiul muribundului, pentru a verifica autenticitatea tablourilor achiziționate de el; pasă-mi-te, sindicului bursei îi era teamă ca artistul să nu-și fi falsificat propriile capodopere. De unde se poate vedea că acest prototip al Sineștilor, dacă nu se pricepea în artă, era în schimb *expert în falsificări*. El este doar autorul unei faimoase plastografii, care a costat statul român 20.000.000 de lei.

Un pictor mort în sărăcie și un Victor Filotti îmbogățit de pe urma operei lui — iată o reprezentare plastică a antitezei din societatea burgheză de care tinărul student aspirant la cariera scriitoricească nu putea să nu fie impresionat.

Un „fapt divers”, o dramă obișnuită cotidiană a fost punctul de plecare imediat al primei sale piese de teatru, *Jocul ielelor*. 40 de ani mai târziu, într-o prefață la romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, scriitorul povestește istoria unei familii de provinciali, mutată la București de un fecior mai mare, ambițios și aventurier, amețit de combinații fanteziste.

„Planurile himerice ale tinărului s-au dovedit dezastruoase și după vreo doi ani oamenii, care nu pricepeau nimic din ceea ce se întimpla cu ei și răbdau de foame cu zilele, s-au așezat toți sub giulgiul aerian de dioxid de carbon al morții, laolaltă, după ce s-au îmbrățișat și au plins în spaimele hotărîrii...”

Și într-adevăr, această întimplare a intrat întocmai în acțiunea *Jocului ielelor*, cu deosebirea semnificativă că, în versiunea lui Camil Petrescu, capul familiei este un pianist talentat, rămas pe drumuri. Este fundalul vieții citadine în capitalism, care se proiectează ca atare și în piesa lui Camil Petrescu.

Confruntate cu textul piesei *Jocul ielelor*, cele expuse pînă acum aruncă o lumină puternică asupra concepțiilor ilustrate de opera scriitorului într-o anumită perioadă. Rezultă astfel pricina pentru care acțiunea acestei prime piese se petrece în redacția ziarului socialist „Dreptatea socială”.

*

Afirmînd că își dădea seama, în epoca în care își concepuse piesa, „că lumea asta nu e cea mai bună cu putință, că Leibnitz nu avea dreptate”, Camil Petrescu sugerează (atît prin această afirmație, cit și prin cadrul în care piesa își desfășoară acțiunea) că în conștiința lui, problema transformării sociale ocupa un loc însemnat. Contrastul între opulența și desfrîul claselor stăpînitoare, ilustrate de „bătăile de flori de la rondul al doilea de la șosea”, și între „groaznica măcinare de la Verdun” îl face să-și îndrepte privirile spre cercurile apropiate de mișcarea muncitorească, al cărei singur exponent la epoca aceea era partidul socialist, ros de tarele oportunistului și iluziile social-democrației.

De altfel, în această piesă există mai mult decît o singură aluzie autobiografică — este suficient să amintim faptul că tocmai în preajma primului război mondial, Camil Petrescu va scrie mai multe articole sub pseudonim în „Facla” lui N. D. Cocea, cu care neîndoios Gelu Ruscanu are unele trăsături comune.

Jocul ielelor nu este însă o dramă a luptelor clasei muncitoare împotriva societății burghezo-moșierești, ci o dramă a intelectualului burghez cinstit care s-a rupt de clasa sa de obirșie și caută în mișcarea muncitorească o soluție pentru propriile sale probleme, pentru propriile sale contradicții interioare. Căci despre o clarificare ideologică (în adevăratul înțeles al cuvintului) a majorității intelectualilor care se orientau spre mișcarea muncitorească nu putea fi vorba la epoca aceea. Frământarea ideologică a intelectualilor progresiști, adversitatea lor față de burghezie găseau, în ceea ce se numea atunci doctrina socialistă, un aliment suficient doar pentru a-și hrăni revoltele și veleitățile de independență. Iar dezlănțuirea războiului mondial, agravând condiția de viață a intelectualului, avea să accentueze aceste frământări, determinând pe unii să treacă sub focul criticii și diferite aspecte ale tacticii promovate de conducerea mișcării muncitorești.

Izvorită din asemenea frământări, *Jocul ielelor* poartă în primul rind amprenta revoltei autorului ei față de orinduirea existentă, constituind în același timp o demas-care parțială a caracterului oportunist și rupt de realitățile sociale pe care-l vădea activitatea unora din virfurile partidului social-democrat. Pe de altă parte, piesa arată lămurit limitele acestei revolte, adică intenția autorului de a face dintr-un conflict social o „dramă a absolutului”, judecând lupta de clasă pe baza unor criterii obiectiviste, kantiene. Caracterul acesta profund contradictoriu determină atât laturile tari cit și cele slabe ale *Jocului ielelor*.

*

Pretextul material care declanșează acțiunea îl constituie campania de presă pe care Gelu Ruscanu, directorul ziarului socialist „Dreptatea socială”, o susține împotriva ministrului justiției Saru-Sinești; este vorba de iminenta publicare a unor documente compromițătoare, care l-ar duce pe Sinești de-a dreptul la închisoare. Piesa ne introduce în intrigile de culise prin care Maria Sinești, soția ministrului și fosta iubită a lui Gelu, îl conjură pe acesta din urmă să renunțe la publicarea documentelor, care dezvăluiau crima teribilă a soțului ei: asasinarea bătrinei Maniti, posesoarea unei imense averi care de drept urma să fie adjudecată de către viitorul ministru al justiției. Bătălia în jurul documentelor atinge însă punctul culminant prin intervenția tovarășilor lui Gelu, membri ai comitetului socialist, aceștia intenționând să le folosească în cadrul unui „troc” prin intermediul cărui, renunțându-se la publicare, s-ar obține eliberarea unui militant socialist, condamnat virtualmente la moarte, Petre Boruga. Acesta devine acum pivotul principal în jurul cărui se centrează conflictul. În timp ce Gelu Ruscanu, rezistând în fața oricăror presiuni morale și materiale, este hotărât în numele „dreptății absolute” să publice cu orice preț scrisorile, convins fiind că denunțarea in justiției este incompatibilă cu încheierea oricăror compromisuri, Praidă și membrii comitetului socialist sînt gata pentru o tranzacție, atunci cînd o socotesc utilă cauzei.

„Cauza singură — spune Praidă — ne arată care fapte sînt bune și care sînt rele”.

Pentru Gelu însă, refuzul de a face tranzacții este o problemă crucială; el nu poate acționa decît în concordanță cu conștiința sa, care îi cere să divulge cu orice sacrificii crima lui Sinești, și încearcă să reziste chiar zguduirii ce i-o produce starea de agonie lentă în care se află Boruga atunci cînd îl vizitează la închisoare. În cele din urmă, el este însă pus în fața rezoluției comitetului de conducere, care hotărăște încetarea campaniei împotriva lui Sinești, în schimbul eliberării lui Boruga. Gelu refuză să aducă la îndeplinire o asemenea hotărîre și demisionează. Văzînd că cerințele practice ale luptei politice (și care pentru el era, totuși, unul din instrumentele realizării dreptății absolute) infirmă întreaga sa structură intelectuală, eroul lui Camil Petrescu se sinucide.

În bogata tipologie a eroilor lui Camil Petrescu, Gelu Ruscanu ocupă un loc aparte, am spune unic.

Se vorbește adesea de originalitatea viziunii artistice a scriitorului : este poate momentul să cercetăm cum această viziune artistică se reflectă în destinul diferiților eroi. Într-adevăr, eroii lui Camil Petrescu au un anumit specific ; ba încă acest specific se impune chiar mai mult decât la alți scriitori. Obsesia lui Gelu Ruscanu se aseamănă cu intransigența și infrigurarea lui Ștefan Gheorghidiu, după cum ingenuitatea sa are ceva din candoarea lui George Demetru Ladima. El are însă o individualitate bine precizată, o amprentă unică ; el este singurul erou, într-adevăr martir al pasiunii intelectuale, un raționalist fanatic care, împins de setea sa de dreptate, pornește un război necruțător împotriva societății în care trăiește. Gelu Ruscanu, prin întreaga sa formație psihică, este un adevărat erou implicat în drame cerebrale, un Don Quichotte în căutarea lucidității. La el se referea în primul rând Camil Petrescu, când a folosit formula : „Cită luciditate, atita dramă”. Desigur, și luciditatea sa este în parte mistificată, însă el trăiește sub imperiul ideilor — mai precis, al logicii, fără de care — într-un anume sens — nu poate exista. Ruscanu, directorul „Dreptății sociale”, rupe complet cu mediul din care provine, este un „renegat pentru societatea burgheză, se prăbușește, pentru că a văzut „Jocul Țieilor”, adică a căzut pradă jocului speculativ inextricabil al abstracțiilor goale. Dialectica vie a evenimentelor istorice el o închide în cercul de fier al unei metafizici raționaliste; oricât de înaltă ar fi ținuta intelectuală a unei asemenea poziții, ea este abstractă, simplificatoare, atunci când este vorba de a analiza prin prisma ei mecanismul luptei de clasă.

„Datoria... împede... precisă” este înțeleasă în spiritul imperativului categoric kantian ca o datorie desprinsă de util, de experiență abstractă :

„Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăși”.

Dimpotrivă, pentru militantul socialist Praidă, „cauza singură ne arată care fapte sînt bune și care sînt rele”. Astfel, sub veșmintul conflictului dintre „dreptatea absolută” și „dreptatea clasei” în ascensiune, Camil Petrescu a intuit relativitatea conceptelor etice, existența mai multor morale în cadrul aceleiași societăți, caracterul limitat în spațiu și timp, *limitat la o clasă*, al diverselor concepții asupra lumii. Totuși el n-a ajuns să dea o rezolvare justă antagonismului dintre morala burgheză și morala proletară, să înțeleagă că în mod obiectiv nu există conflict între absolut și relativ, că „dreptatea” este o noțiune legată de progresul istoric, de destinele clasei în ascensiune, clasa muncitoare.

Sentimentul de duplicitate pe care îl încearcă Gelu Ruscanu rezultă din faptul că se simte deopotrivă răspunzător și pentru intențiile sale, și pentru urmările acțiunilor sale. Autorul urmărește în mod special să sublinieze dualitatea acestei poziții din care rezultă tragedia eroului și al cărei prototip se găsește la Hegel în celebra descriere a „conștiinței nenorocite” (Ruscanu își primește pedeapsa pentru faptul de a fi abdicat de la linia de neintervenție în problemele sociale). Conștiința nenorocită este caracteristică intelectualului care, odată intrat în mișcarea muncitorească, nu reușește totdeauna să lase la poarta ei boarfele filozofiei idealiste și să se identifice complet cu interesele clasei revoluționare. Astfel, în practica luptei de clasă acest intelectual se „încurcă în idei”, filozofia sa idealistă venind în contradicție cu acțiunile sale sociale. De aci, impasul în care se găsește totdeauna un asemenea intelectual.

În acest sens, trebuie interpretat „jocul inextricabil al antinomiilor” în care eroul „se încilcește” și de care vorbește Camil Petrescu în *Addenda la falsul tratat*. Pe de o parte, Gelu Ruscanu recunoaște ca justificată lupta proletariatului pentru înfăptuirea „dreptății sociale”, necesitatea obiectivă a unei asemenea dreptăți ; pe de altă parte însă, nu *această dreptate* o urmărește eroul, ci una „absolută”, deasupra claselor, independentă de timp și loc, căreia dreptatea socială îi este subordonată.

Ruscanu nu deduce caracterul etic al unor noțiuni (noțiunea de dreptate socială) din necesitatea practică de a asigura în anumite împrejurări concrete satisfacerea intereselor clasei în ascensiune — proletariatul —, nu le leagă de condițiile concrete ale luptei de clasă.

Că dreptatea socială este alături de clasa muncitoare și nu de burghezie, aceasta apare în piesă ca un fapt indiscutabil.

Dar, potrivit acțiunii dramei, *această dreptate* nu se poate totuși identifica cu dreptatea „în sine” — care după Ruscanu, intră în conflict cu orice idee de clasă, oricare ar fi ea. Mai mult încă, din piesă rezultă că Gelu Ruscanu se prăbușește nu numai fiindcă concepțiile sale s-au ciocnit de realitatea burgheză, ci mai ales pentru că finalmente, ele au intrat în conflict cu lupta clasei muncitoare. În acest sens, trebuie interpretată concluzia lui Praidă :

„A avut trufia să judece totul... S-a depărtat de cei asemeni lui care erau singurul lui sprijin... Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nici o minte omenească nu a fost suficientă până azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat”.

Interesant însă este faptul că tragedia lui Gelu Ruscanu capătă semnificații diferite și proporții diferite în conștiința cititorului și autorului. Ca fenomen social obiectiv, cititorul vede în ea o tragedie a dezacordului între conștiință și acțiune, între teorie și practică. În interpretarea lui Gelu Ruscanu, adevărul absolut nu este un adevăr obiectiv ce se dezvăluie treptat istoricește. Gelu *vea* să ajute lupta clasei muncitoare, dar în practică, voința lui joacă rolul de frină. Căci Ruscanu judecă problema condamnării lui Saru-Sinești, în mod izolat, desprins de ambianța concretă și de necesitățile de ansamblu. Chiar și piesa arată că în anumite limite, teza dreptății absolute *servește* în chip obiectiv lui Sinești, care nu o *profesează*, și deservește total pe Gelu Ruscanu care o *profesează*. De ce se întâmplă aceasta ? Fiindcă de fapt, apărind conceptul kantian al „dreptății în sine”, militând pentru o etică absolută, Gelu Ruscanu nu a părăsit totalmente poziția ideologică a burgheziei. El este un filozof din secolul al XVIII-lea, rătăcit două secole mai târziu într-o lume de pragmatici și cinici care-l urăsc și-l înșeală, face o figură anacronică de iluminist într-o epocă când burghezia și-a pus la dosar propria ei „conștiință teoretică” (cum spune Marx în *Sfinta Familie*).

Lucrul acesta se vede cu deosebire în conflictul dintre Gelu și Saru-Sinești care apare de fapt ca un conflict între „morală teoretică” și „morală practică”, conflict ireconciliabil în măsura în care burghezia a aruncat peste bord raționalismul, propria ei morală teoretică care i-a justificat ascensiunea. Chiar Sinești îi face lui Gelu Ruscanu demonstrația care-l va duce pe acesta la pieire, arătându-i că din moment ce se va descoperi o singură derogare de la imperatiivele legalității absolute, el Saru-Sinești, se va putea oricând prevala de acest precedent și încetează să mai fie culpabil. Sinești adoptă nemărturisit filozofia lui Raskolnikov : cine are dreptul să trăiască ? Bătrina zgrițuroaică Maniti care pune bani la ciorap sau Saru-Sinești, personalitate în plină expansiune care dă banilor lui Maniti o destinație eficace, îi „productivizează” ?

Este deci o demonstrație a dreptului „supraomului”, a exterminării celor slabi în folosul celor tari. Este evident că Gelu nu se impacă cu asemenea teorii mistice. Dar în cazul acesta, tatăl eroului — bătrînul Ruscanu — care a sustras fie chiar și provizoriu din sumele încredințate pentru a-și salvagarda onoarea, este tot atît de vinovat ca și el, Saru-Sinești. Iată deci un sofism care este totuși suficient pentru a spulbera teoria moralei absolute. Căci dacă interesează „actul în sine”, nu mai contează gradul de vinovăție ; iar Sinești și tatăl lui Gelu sînt deopotrivă de vinovați. Este ușor deci lui Sinești, ca reluînd tocmai argumentele lui Gelu Ruscanu, să facă o demonstrație de logică formală : condamnîndu-l pe Sinești, directorul „Dreptății

sociale" își condamnă propriul său tată, propriul său trecut. Gelu este prins din nou în „Jocul ielelor“, în ambiguitatea fundamentală a poziției sale. Ori morala nietzscheană, — pragmatismul cinic al lui Sinești —, ori etica clasei muncitoare. Altă alternativă nu există. Neputînd să aleagă, Gelu Ruscanu se sinucide.

Deși nu înțelege pe deplin poziția ideologică a proletariatului — a lui Praidă și a muncitorilor din tipografie — Camil Petrescu îi prezintă totuși cu o vădită simpatie. Nucleul muncitoresc al partidului este cinstit sufletește, ferit de *carența ideologică a intelectualului mic-burghez*, cu toate că apare incredibil de naiv și pasiv.

Recunoscînd deci ca valabilă critica radicală la adresa societății burgheze, pivotînd către o simpatie teoretică pentru clasa muncitoare, autorul se găsește totuși, în preajma războiului mondial, în fața problemei (insolubilă pentru el, în acel moment) a raporturilor dintre intelectuali și clasa muncitoare.

Meritul principal al piesei constă în dezvăluirea cruntei opresiuni exercitată de clasa burgheză asupra maselor. Este de remarcat că toate personajele dinafara partidului socialist, cu excepția în oarecare măsură a lui Penciulescu, poartă întipărite adînc tarele societății burgheze. Ascuțișul satirei este îndreptat împotriva justiției și familiei burgheze criticate cu o rară inverșunare.

Deoarece își construise existența pe premisa falsă a mitului înfăptuirii justiției absolute și eterne, Gelu Ruscanu, în fața imposibilității de a găsi o soluție întemeiată pe ideologia sa, se sinucide. Dezlegînd astfel nodul dramei, autorul proclamă falimentul poziției eroului său.

În contraargumentarea lui Praidă, unele replici sună uneori sectar, carbonaric: „Autoritatea noastră de luptători *nu vine din conștiința noastră... Vine din măreția cauzei*“. A vedea o opoziție între conștiința luptătorului și cauza pentru care luptă este evident greșit, înseamnă a face din „cauză“ o idee mistică. Dar este încă mai eronat a trage de aici concluzia că Praidă este purtătorul unei concepții pragmatice despre acțiunea revoluționară. Între eliberarea lui Boruga și dezlănțuirea scandalului Sinești, comitetul socialiștilor alege eliberarea lui Boruga. Reprezenta oare aceasta „punerea soartei unui om deasupra cauzei“, cum afirmă Gelu Ruscanu? Nicidecum. Există posibilitatea ca burghezia să înăbușe acest scandal, iar sacrificarea lui Boruga să rămînă zadarnică. Mai important era de a demonstra burgheziei și întregii opinii publice că mișcarea muncitorească reprezintă o forță reală și că este capabilă — la un anumit moment — de a stăvilii valul de teroare și a smulge închisorilor cadrele întemnițate. Căci așa cum îi răspunde Praidă lui Gelu Ruscanu: „Stă în interesul cauzei noastre ca Boruga să fie liber... trebuie să vadă toți șovăielnicii din partid că sintem nu numai solidari... ci și tari... Să fie un avertisment“.

*

Prăpastia dintre cele două lumi, lumea lui Sinești, criminalul de drept comun, ministru al justiției, și lumea lui Boruga, luptătorul ce-și jertfește viața pentru cauza acelora care aveau să plătească cu sudoarea și singele lor „tranzacțiile, convențiile și împrumuturile“, apare cu toată forța din această primă operă.

Ca și la Vautrin, în figura lui Sinești — a cărui familie reprezintă în esență lumea din care a evadat Gelu Ruscanu — trăsăturile cele mai sălbatice ale individualismului întemnițat pe „dreptul celui mai tare“ sînt sudate cu perspectiva atingerii celei mai înalte trepte din ierarhia burgheză. Potrivit logicii lui Sinești, a fi liber, a-ți cîștiga independența, înseamnă a te simți stăpîn pe destinele altor oameni, la nevoie a-i nimici. Nu este vorba de nimicirea fizică, deși și aceasta este presupusă, ci de dominația absolută pe care o creează banul și puterea politică.

„Uite, cu mina asta, pot semna un act care răsucesce destinul oamenilor, pot crea situații care să facă fericite sute de familii”.

Deși Sinești nu este capitalist *proprio motto*. (de bine, de rău, el este un reprezentant ideologic, un „slujbaș”), autorul a reușit totuși să intruchipeze în acest tip esența capitalismului, sub alura „self-made man”-ului, ce întrezărește ascensiunea tipică a capitalistului, la temelia căreia stau actele o cumplită sălbăticie, de natură să anihileze ultima licărire umană. De aceea, în loc să „facă fericite sute de familii”, Sinești nu are sentimentul propriei sale puteri decît „distrugînd fericirea soțiilor și copiilor”. Voluptatea sa de a domina este esențialmente distructivă.

Nu dragostea îl face s-o dorească pe Maria Sinești, ci plăcerea de a o stăpîni ca pe un „obiect rar”, ca pe un „exemplar de rasă”; posedîndu-l însă, îl nimiceste.

Urmările acțiunilor sale, însă, se întorc împotriva lui însuși. Soția lui, pentru care, credea el, ascensiunea politică și situația socială ce le dobîndise (folosînd, uneori, mijloace criminale) constituie motive suficiente de atracție, sfîrșește prin a-l urî. Căci în loc de înțelegere și omenie, Maria descoperă în străfundurile sufletului lui un adevărat infern, tot așa cum infernală i se pare hotărîrea fanatică a lui Gelu de a publica scrisorile cu orice preț.

Crima lui Sinești unește astfel, pentru cîtva timp, fără ieșire, trei personaje, care într-o dramă burgheză de bulevard n-ar constitui decît un banal triumf. La Camil Petrescu însă, triumful este un adevărat ciclu infernal, căci fiecare este pentru celălalt un geniu al răului și un complice la propria nenorocire. Zbuciumul aîuntric al fiecăruia va fi determinat de nevoia de a se izbăvi într-un fel sau altul. Chiar și Sinești își inchipuie că va obține liniștea conștiinței și „iertarea păcatelor”, dacă îl va elibera din închisoare pe Petre Boruga. La rîndul ei, Maria va căuta izbăvirea în puritate. Ea însă nu-și va putea realiza aspirațiile. Sfișiată între dragostea adevărată ce i-o poartă lui Gelu și conveniențele de familie, ea va continua să rămînă o conștiință nenorocită. Cu toată ura aprigă ce-o nutrește pentru soțul ei, cu toată puritatea și frumusețea aspirațiilor sale, ea este prea slabă pentru a se descătușa. Pe Gelu, deși îl iubește, nu-l poate înțelege; căci dacă în „politica” lui Saru-Sinești ea vede o monstruoșitate, lupta lui Gelu îi pare o trădare a dragostei, năzuințele ei nedepășind cadrul unei înguste fericiri personale, beatitudinea unei dragoste fără rezerve.

Gelu însuși se va dărui un timp unei asemenea dragoste, concepută în chip absolut și căutînd în ea izbăvire. Dar spre deosebire de soția ministrului justiției, el nu poate accepta situația de compromis pe care i-o impune triumful. O iubire care face din el, cel puțin indirect, un complice, prin tăcere, la crima ministrului justiției nu-i poate da satisfacție. Relațiile sale cu Maria constituie ultima din seria de experiențe (și, poate, cea hotărîtoare) care-l va duce în rîndurile luptătorilor pentru „dreptatea socială”. Doar în cauza în slujba căreia s-a pus, își caută el izbăvirea.

*

Pornind de la definiția clasică a dramei, Camil Petrescu acordă teatrului întotdeauna prioritate în oglindirea ciocnirilor directe ale caracterelor. Aceasta nu înseamnă însă, că drama devine mai puțin o „dramă de idei”, autorul subînțelegînd întotdeauna că tocmai asemenea condiții ascute și scot în relief conflictul „de idei”. Ca și în concepția ibseniană, piesa de teatru continuă să fie „un caz de conștiință”. Însă pe autor nu-l interesează orice caz de conștiință, ci tocmai acela care izvorăște din dramatismul vieții, cu alte cuvinte, experiențele ideologice care oglindesc contradicțiile violente și frîng imaginea cristalizată a personalității umane. Este vorba de „dialectica reflectării lumii în conștiință” și în acest sens, adaugă autorul, „personajele de dramă nu pot fi „caractere” în înțelesul normal”. Camil Petrescu vede în teatru tocmai spațiul de desfășurare a „tensiunii în conștiință”: însă asemenea condiții

cer „menținerea unui teatru în zonele concrete și esențiale și îndeosebi lipsă de originalitate” (în sensul excluderii cazurilor aberante, patologice și a oglindirii a ceea ce este real, tipic).

Prin ancorarea în concret și esențiai, teatrul lui Camil Petrescu se definește dintr-un bun început împotriva culturii dominante, pentru care cazurile de conștiință reprezentau apologia excepționalului și singularului.

De aceea, însușirile arătate mai sus „în loc să fie recunoscute ca un merit al lucrărilor mele au devenit motiv de refuz pentru o intelectualitate debilă, care-și alimentea interesul prin anomalii”. Evident, în concepția dramatică a lui Camil Petrescu, esențială este tocmai tendința de a face din conflictul social punctul de plecare al pieselor sale și nu atât distincția eronată dintre „caracter și personaj de dramă”. Dacă, așa cum subliniază autorul, „un caracter reprezintă o forță unitară neinfluențabilă”, Gelu Ruscanu, prin târia de nezdruncinat a convingerilor sale constituie un caracter în aceeași măsură ca și Ladima (care reprezintă inflexibilitatea personificată), eroul ideal de proză în concepția mai veche a lui Camil Petrescu. „Cită luciditate atita dramă” scrie autorul. Și dacă o asemenea formulă nu spune nimic în ceea ce privește specificul propriu zis al dramei, ea este în schimb revelatoare pentru orientarea operei sale în care intensitatea dramatică este în funcție de orizontul ei de cunoaștere. Și chiar dacă scriitorul va plasa rezolvarea dramei sale în planul conștiinței abstracte, izvoarele acestei dezbateri ideologice se găsesc tocmai în antagonismele vieții sociale care reprezintă condiția fundamentală a dramei. Drama există tocmai pentru că eroul are conștiința nu numai a propriilor sale contradicții ci, în primul rînd, a contradicțiilor de clasă care-l silesc să ia atitudine.

Jocul ielelor conține în sine dezbaterea fundamentală care va pune pecetea în continuare asupra creației scriitorului. Această dezbateră se poartă între două poziții aparent contradictorii, dar care în ultimă instanță, din punct de vedere practic, duc la aceeași concluzie sub raport social.

Prima va reprezenta intelectualul care urăște societatea burgheză dar caută satisfacerea setei sale de „absolut” tot înlăuntrul ei (fie în lupta pentru o „justiție absolută”, deasupra claselor, fie într-o dragoste concepută ca o cetate despărțită prin ziduri de netrecut pentru societatea potrivnică, fie în sfîrșit prin iluzia unei republici a intelectualilor, a unui stat al noocrației necesare) — tipul Gelu Ruscanu.

A doua va reprezenta o ripostă la adresa celei dintîi, un moment în aparență superior acesteia: poziția intelectualului care văzînd eșecul inevitabil al tentativei primului de a învinge realitatea prin diverse încercări de evaziune, se resemnează în fața rupturii ireparabile între ideal și real, proclamînd această resemnare, în spiritul unei bine definite ideologii burgheze ca adevărată „esență” a existenței umane. Acesta e tipul Penciulescu, scepticul radical.

Dezbateră aceasta va primi accente specifice în raport cu dezvoltarea creației scriitorului.

Ea nu se va repeta niciodată aîdoma și într-un anume sens va deveni din ce în ce mai adîncă (pe măsura acumulării experienței sociale, ideologice, literare) și cu oscilații tot mai semnificative. Tocmai aceste oscilații în favoarea uneia sau a celeilalte poziții determină caracterul mai realist sau mai puțin realist, mai progresist ideologicște sau dimpotrivă mai concesiv față de ideologia burgheză, al dife-ritelor sale opere de mai tirziu.