

NOTE DISPARATE CU PRIVIRE LA DRAMATURGIA LUI CAMIL PETRESCU

Recitite, piesele lui Camil Petrescu scot la iveală contururi și implicații ascunse, dintr-o rezervă nesfârșită de semne și nuanțe. Cele mai bune dintre dramele acestui gânditor înamorat de teatru fac parte din familia scrierilor alese care certifică cititorului, la fiecare nouă întâlnire, atingerea unei alte vârste a înțelegerii. Considerînd cunoscute liniile fundamentale ale creației scriitorului, transcriem mai jos cîteva observații fugare, desprinse dintr-o cercetare mai amplă.

Conjugarea avîntului către Idee cu pasiunea pentru existență ia adesea în scrierile lui Camil Petrescu înfățișarea unei coexistențe silite între noblețe și trivialitate. Certitudinea acestui decalaj se pronunță însă după eșec. Neizbutind să descopere dincolo de aparențele înfloritoare ale vieții o corespunzătoare înălțime spirituală, eroii sînt izbiți brusc de miasmele mizeriei morale. În *Mioara*, de pildă, Radu descoperă, uluit, accentele triviale ale iubitei, ca primele semne ale unei boli cumplite care se anunță, odată cu preliminariile înșelării.

Oroarea pentru vulgaritate devine obsesivă la personajele eșuate în scepticism, care, renunțînd la luptă, încearcă să se salveze în reduta aristocratismului mizantropic. Matei Boiu-Dorcani schițează un asemenea recul în politică. Maria Sinești nu mai poate suporta prezența fizică a bărbatului său, de cînd i s-a revelat meschinăria sufletească a aceluiași. Pietro Gralla își exprimă scîrba față de patricienii sleiți de virtute ai Veneției decăzute, care piczîndu-și vitalitatea cad într-o sodomie repugnantă. Firește, sub imperiul valorilor ideale, omul se exprimă prin actele sale și se înobilează prin

„boeria minții“ (v. Grigore Ruscanu). De aci, Camil Petrescu va declanșa firesc, și cu o vervă explicabilă, puternice diatribe împotriva blazoanelor sterpe ale unei nobilimi sufocate de prejudecățile castei. Dimpotrivă, rusticitatea, spiritualizată prin aspirații generoase (Nicola, Culai, Lina), vigoarea plebeului capabil să se ridice la „plăcerea de a și cauzele și legăturile“ (Gralla, Danton) vor prelua însemnele nobleței autentice. În piesa *Profesor Doctor Omu*, personajul principal va indica vulgaritatea ca izvor al sinucidriilor din dragoste, condamnând „refuzul brutal“, lipsa de înțelegere a fragilității afectelor de către cei care-i împing pe sinucigași la actul funest. Este acuzată — prin urmare — sălbăticia primară care-l transformă pe omul apt pentru dragoste, într-o victimă. Aspectul agresiv al trivialității este mereu surprins urînd universul. Acordînd, într-o lume a duplicității, caracterul ofensiv categoriei trivialilor, Camil Petrescu le rezervă acestora *cîmpul acțiunii*, capacitatea de „a se descurca“ în mișcarea stereotipă a cotidianului. Dimpotrivă, „intelectualii“, cei care nu acceptă să fie „readuși în rînduri“, atît de puternici în înfruntările capitale (unde uzează de armele nobile ale „marii inteligențe“), devin slabi „la lumina zilei“, în vîlmășagul abilităților de duzină care conduc la avere și dominare animalică. Firește, oameni ca Danton sau Gralla știu să se lupte, dar numai în cîmpul larg al sincerității, în vreme ce trista abilitate a loviturilor piezișe îi cufundă într-o inferioritate aberantă.

Condiționînd autenticitatea vieții de o trăire plenară, eroii lui Camil Petrescu vor manifesta, nu o singură dată, o explicabilă rezervă față de valoarea existențială a literaturii. Danton îl va execra pe Rousseau („*Să știi de altfel că dacă o să ne ducem de rîpă, literaturii proaste a acestui prostănac o s-o datorăm*“...), în vreme ce Gelu Ruscanu va observa, cînd vine ceasul prăbușirii, că în cărți adevărul „dormitează“ inutil. Operele literare, fie ele scrise de strălucite condeie, vor fi suspectate mereu de a reduce a „adevărului“ la măsura strîmtă, „omenească“, a lucrurilor. De cîte ori literatura va intersecta drama autentică a vreunui personaj, decalajul calitativ va apărea stăruitor în favoarea vieții însăși. Livrescul (osificare a trăirii interioare în tipare imitative) îi pîndește însă mereu pe eroi, tocmai fiindcă ei iubesc literatura, fiindcă aceasta face parte din modul lor de viață ca „experiență spirituală“ nobilă, chemînd la meditație independentă. Trecînd printre cele două înfățișări posibile ale apropierii de carte, personajele lui Camil Petrescu se delimitează prin gusturi. Ioana Boiu „*literaturizează viața*“, în vreme ce Andrei Pietraru „*trăiește literatura*“. Danton disprețuiește poetizarea searbădă a revoluției, dar îl iubește pe Shakespeare și gustă poveștile înțelepte scrise într-o „*italiană veche, tare gustoasă*“. Pietro Gralla soarbe adînc aerul sărat al mării, ținînd în mare cinste cărțile care lărgesc aria cunoașterii. Între literatură și viață sînt trasate astfel multiple canale de comunicație, esențialul fiind ca imaginea globală a existenței să nu capete nici în trăirea fără cărți și nici în lectura devitalizată ipostaze diminuate, și, prin urmare, supuse alterării.

Că autorul *Sufletelor tari* vede în cartea literară o formă de viață continuă, reiese și din gestul firesc cu care-și îngăduie reluarea și revizuirea unor situații și a unor personaje din opere literare cunoscute. În *Suflete tari*, eroul se definește calitativ, disociindu-se de Julien Sorel. În aceeași piesă, Ioana Boiu și bătrînul Boiu-Dorcani reiau ticuri și lamentări ale familiei de la Molle (odată cu elemente puternice din piesa *Fosilele* de François de Curel). Danton acordă sensuri noi unor scene pe care le regăsim în Büchner și în Romain Rolland. Piesele lui Camil Petrescu însele, după ce s-au stratificat odată, sînt supuse unor restructurări continue. Tendința de a reșcrie povești care au căpătat un relief cunoscut nu poate fi explicată numai prin morbul polemic al dramaturgului. Mai importantă ni se pare ideea de a elimina zăgazarile dintre viață mare, în dezlănțuirea ei naturală, și ipostazele existenței, fixate provizoriu în actul literar autentic. Formele vieții, surprinse cîndva în creația unui scriitor, își continuă drumul în afara cărții pe itinerarii transcendente. Descoperirea cu o nouă sensibilitate a disponibilităților latente dintr-un subiect, dintr-un caracter neobișnuit, capătă aspectul unei tentative de lărgire a căilor de cunoaștere. Lui Camil Petrescu, lipsindu-i rîvna invenției epice și dramatice, îi apărea ca primordială misiunea de a construi în adîncime, în căutarea altor ramificații ale rădăcinii lucrurilor.

Ne vine greu să acceptăm o explicație a structurii dramelor lui Camil Petrescu care ar pleca de la o presupusă opoziție de scheme. Robespierre, interlocutorul principal al eroului Danton (în postura de apărător al „ideilor pure“), nu poate fi văzut ca o imagine răsturnată a lui Gelu Ruscănu, avocatul dreptății absolute din *Jocul ielelor*. O repartizare geometrică a pozițiilor, excluzând nuanțele, simplifică neîngăduit jocul interferențelor care refac în structuri diferite procesul tragic al damnaților substanțialității. De fapt, Robespierre este — în piesa lui Camil Petrescu — un Danton diminuat și — prin urmare — caricatural, care transformă drama opoziției dintre idei și viață într-o obsesie strîmtă cu un substrat impur, de natură psihologică. Spre deosebire de intransigentul Gelu Ruscănu, „incoruptibilul“ Robespierre adoptă, fără ezitări, procedeul duplicitar, compromisul abil și încurcă principiile ideale cu pornirile sale subiective. În piesă, acest remarcabil erou al Revoluției Franceze figurează tocmai mizeria confundării în logica oarbă, mecanică — devine „fals“, „perfid“, spre deosebire de Danton care (ca și Grigore Ruscănu) „vede prin lucruri“ și intuiește valorile absolute. Între cei doi eroi ai dramei, intelectualul este Danton, căci el este campionul luptei împotriva „prostiei“, prin care aci se înțelege privirea limitată de contingent, incapacitatea de a depăși faptul brut. Uriașul cu zimbet strîmb este așezat anume, ca om al convingerilor integrale, între iacobini („fanatici și proști“) și girondini („sentimentali și proști“), unii și alții văzuți în piesă ca sclavi ai partialului, neputincioși să se ridice la cunoaștere prin trăirea adevărului. Ambția rece a lui Robespierre îi evidențiază lui Danton o slăbiciune care pînă dește în propriu-i cuget. Osificate prin desprindere de viață, idealurile revoluției își pierd conturul ferm și cristalin. Cealaltă opoziție centrală a piesei (dintre eroul titular al dramei și doamna Roland) prefigurase de fapt discuția Danton-Robespierre din ultimul act. În vreme ce față de muza girondină Danton apare ca un „sans-culotte“ intransigent și crud, ciocnirea cu „Incoruptibilul“ disimulat îi evidențiază cealaltă componentă a dualității sale tragice: pasiunea vieții plene, autentice. Reprezentare majoră a eroului camilian, în efigia cea mai fină, Danton concentrează datele specifice ale celorlalte personaje-pivot, depășindu-le prin monumentalitate. Față de Andrei Pietraru din *Suflete tari*, Danton, înamorat de asemenea de „unicitatea“ unei femei (d-na Roland), nu mai are nevoie de confirmarea superiorității sale prin victorie erotică. Dizgrațios (cum devenise Radu Vălimăreanu, după duelul din *Mioara*), știe să-și dizolve amărăciunile într-o măsurare orgolioasă cu timpul. Frate geamăn cu Pietro Gralla, se retrage în neant, fără a-și toc gustul pentru luciditate. Cînd remarcă ironic, în discuția cu Robespierre, că o insuficiență fizică poate să producă idei, marele Danton, departe de a reedita sarcasmul indiferent al gazetarului Penciucescu (din *Jocul ielelor*), își exprimă disprețul pentru o opțiune care nu se justifică prin sacrificii. În dramaturgia lui Camil Petrescu toate nefericirile pornesc de la situația-robot din *Jocul ielelor*, capabilă să se reproducă în culori mereu noi. Totodată, personajele bolnave de absolut din aceste piese surori duc, pe drumuri diferite, la portretul compus al lui Danton, sinteză caracterologică a unei întregi serii, conștient de valoarea sa exemplară pînă la ultima replică. Opera dramatică a lui Camil Petrescu diversifică o dilemă unică, încercînd să descopere ecuația-cheie prin descompunerea mirabilei prisme într-o serie nesfîrșită de triunghiuri asemenea. Exploziv, uneori emfatic în *Suflete tari*, liniar și aproape sentimental în *Mioara*, autorul acestei suite, bîntuită de flăcări albastre, creează în ultima versiune a *Jocului ielelor* o construcție complexă cu implicații largi în problematica socială, după ce atinsese în *Danton* culmea cea mai de sus a socotelilor sale cu inamicii adevărului substanțial.

Înverșunarea lui Camil Petrescu împotriva pieselor lui Pirandello ne apare ca o altă înfățișare a oroarei față de *livresc*. Aci este încă o dată vizată latura intelectualistă a osificării vieții, dar — în același timp — și ceea ce i se pare a fi asezonarea filozofică a unor subiecte sentimentale-naturaliste. Pirandello este luat deci, cu opera sa întregă, drept un „maupassantian“ care se deghizează în aparențele înaltei cugetări, pentru a cuceri sufragiile unui public semidoct, amator de teorii la modă. Despre „pirandellism“, Camil Petrescu scrie în 1926, dar și în 1932 (în revista „Vremea“), cu înflăcărea unui combatant lovit de neașteptata întindere a unei diversiuni primejdioase. Față cu cerințele unei „literaturi de cunoaștere“, preocupată de „problemele de conștiință“ ale generațiilor de după 1918, răspîndirea și persistența pieselor marelui autor italian îi apăreau autorului *Sufletelor tari* pe de o parte ca o simplificare nepermisă a datelor spirituale

ale existenței și, pe de altă parte, ca o imixtiune grosolană în artă a unor „teorii științifice” foarte „en vogue”. În aprinderea discuției, Camil Petrescu judecă nedrept un dramaturg de prim ordin și piese remarcabile ca — de pildă — *Henric IV*, iritarea polemică fiind amplificată, desigur, de zelul neofit al unor regizori cu o pregătire precară, care-și acordau modernitatea după ureche. Atacul antipirandellian devine însă în activitatea scriitorului nostru mai ales o modalitate consistentă de respingere a „mimetismului general al îndoielii”, caracteristic pentru o bună parte a literaturii primelor decenii din veacul 20. Redusă intempestiv (și nejustificat) la schemele generale, dramaturgia lui Pirandello putea servi — desigur — ca material demonstrativ în critica alcătuirilor fals-filozofice descourajate, situate dincolo de rîvna atingerii *absolutului*, și — prin urmare — puteau servi (astfel simplificate) ca obiective în „războiul împotriva inteligenței” dus „în numele inteligenței însăși”¹.

Cînd scrie, în 1942, *Iată femeia pe care o iubesc*, Camil Petrescu reia polemica sa cu pirandellismul, dar — evident — într-o tonalitate modificată. Departe de a fi o simplă parodie a dramelor pirandelliene, această piesă bizară, relatînd destinul unei experiențe științifice, seamănă ea însăși cu o construcție voit experimentală. Împrumutînd o schemă din arsenalul unui autor notoriu, Camil Petrescu reface — de fapt — în plan literar, ceea ce a întreprins în *Suflete tari* față de „Le rouge et le noir”. El confruntă un model livresc cu reacțiile (presupuse) ale „vieții însăși”, provocînd „situații” determinante, în care personajele își descoperă o structură bivalentă. Problema *personalității*, ca latură esențială a dramelor lucidității, ocupa de mult un loc important în investigațiile scriitorului nostru. Acum, ei se decide s-o extragă din contextul conflictelor capitale, într-un studiu de laborator, ironizînd facilitatea demonstrațiilor pirandelliste cu o anume cordialitate, întreținută de gustul comun pentru înlăturarea aparențelor și urmînd unei domoliri a neagațiilor violente din articolele tinereții.

Cu un alt prilej² am insistat asupra aspirației către unitate interioară a eroilor lui Camil Petrescu, preocupați mereu de împăcarea ardenței sensoriale cu autenticitatea ideală. În *Iată femeia pe care o iubesc*, aceste convulsii dialectice se află — experimental — desprinse de marile obiective ale trăirii substanțiale, căpătînd aspectul unei dicotomii sufletești categorice. Ana și Bella, două surori, identice ca înfățișare fizică, sînt diametral opuse pe planul conștiinței, ca ziua față de noapte. Doctorul Bällan (adept al lui Pirandello și al lui Freud), fiind partizanul punctului de vedere după care „personalitatea unui om” se află în „amintirea propriului trecut”, propune, pentru vindicarea stării depresive a unui bărbat respins de Bella, o substituie a acesteia cu Ana, care ar urma să-i redea nefericitului încrederea în viață. Experiența dă însă dreptate punctului de vedere sceptic al doctorului Omu, căci buna Ana (transportată în altă situație) își descoperă asemănări sufletești neașteptate cu ignobila Bella, tulburînd calculcle mecanice stabilite în prealabil. Unde se află cheia personalității? În răspunsul dat *circumstanțelor prin fapte definitorii*, pare a spune autorul, care în *Act venețian* îl însărcinase pe Pietro Gralla să se pronunțe ritos asupra acestei probleme: „Sunteam alcătuiți din propriile noastre fapte, cite sunt și cum sunt. Dumnezeu ești fapta dumată de azi” îi spunea acesta lui Cellino, care și avea să treacă dezinvolt de la o personalitate la alta, de îndată ce izbuteste să răspundă altfel chestiunilor fundamentale ale conștiinței umane.

Ceea ce surprinde, la prima vedere, în piesa *Iată femeia pe care o iubesc* este finalul incert, în care Ana nu devine Bella, ci Anabella, reprezentare enigmatică și dureroasă a coliziunii *negativului* cu *pozitivul*. De fapt, reîntîlnim în această postură insolită convertirea tragică a unui suflet superior la cerințele unei existențe degradante. Ca și Andrei Pietraru, Ana îi oferă bărbatului iubit posibilitatea de „a-i privi” inima, dar cum acesta, orb, continuă s-o reclame pe cinica Bella, persistența în *autenticitate* se dovedește, încă o dată, sursa unei nefericiri continue. Spre deosebire de Andrei Pietraru sau Gelu Ruscanu, după momentul acut al orizei, Ana va trece granița dintre zi și noapte, încercînd o împăcare prin compromis. Construcția reamintește liniile mari,

¹ v. „Teze și antiteze” — p. 287 („Delimitări critice”).

² v. „Viața românească”, nr. 4, 1967.

proprii principalelor piese ale lui Camil Petrescu, dar *drama* eroului central se consună lateral și se dizolvă precipitat, fără vibrație tragică. Inconsistența avaturilor Anei osîndește conflictul la discursivitate, cu toate că pitorescul ospiciului și — în general — artificiile spectaculare nu lipsesc.

Este ușor de observat cum claustrarea discuției despre *personalitate* într-un climat dramatic minor, în care eroii problematici par repede predispuși la conciliere, împiedică circulația firească, *adinc spectaculoasă*, dintre idei și personaje. Rămîne Savoarea unei distinse cerebralități în cuprinsul discuțiilor dintre cei trei purtători de opinie: Omu (punctul de vedere scientist, înfometat de certitudini), Gurău (punctul de vedere teluric) și Băllan (mandatarul viziunii livrești, adept al psihanalizei). Simpozionul filozofic al acestor cugetători se desparte însă de conflictul piesei, urmărind dinafară faptele cu o participare strict meditativă. Patosul polemic al scrierilor camiliene nu se intrupează, de data aceasta, în persoanele active ale dramei, consumîndu-se la flacăra rece a fișelor de laborator. Piesa întregă poate fi socotită un document de laborator scriitoricesc, utilizînd, într-un convențional spațiu scenic, argumente și situații de ordin secundar care n-au încăput în construcția severă a marilor drame. Rămîne vibrantă, între alte sunete vii ale piesei, diatriba adresată teatrului care „abuzează de... maladiile personalității”. Dacă lui Pirandello i se rezervă, de astă dată, onoarea unei luări în considerație, aluziile la alți autori, vizați nenominal, dar nu mai puțin străvezii (Paul Lindau, Massimo Bontempelli), sînt nimicitoare prin sarcasm. „Atîta superficialitate nu poate sluji teatrul” conchide doctorul Omu, acest ambasador al autorului, care aspiră, în halatul său alb, la supremația lucidității, adorînd Știința, ca pe o altă cale spre Absolut.

Compararea critică a variantelor tipărite din dramaturgia lui Camil Petrescu ne oferă spectacolul unei nemulțumiri active. Modificările sînt numeroase, iar, uneori, de-a dreptul surprinzătoare. *Actul venețian*, conceput sub specia concentrării clasice într-o arhitectonică strînsă, devine — prin supraetajare — o compoziție amplă, cu neașteptate adăogiri istoriste. *Suflete tari* și mai apoi *Mioara* cresc de la o ediție la alta din propria lor substanță, prelungindu-se orizontal și hotărîndu-se chiar să-și contrazică finalurile inițiale. Despre avaturile *Jocului ielelor* știm deocamdată extrem de puțin, dar deosebirile flagrante dintre fragmentul publicat în 1919 (în revista „Letopiset”) și textul imprimat în 1946 ne fac să bănuim o amplă metamorfoză. Înconjurat de neliniști și pîndite de spectrul revizuirilor substanțiale, dramele lui Camil Petrescu au cunoscut o evoluție extrem de agitată, fără egal în dramaturgia română.

Pînă la un studiu aprofundat al versiunilor succesive, observațiile disparate își au încă locul. Probleme interesante ni se par legate de schimbarea deznodămîntului unor piese ca *Suflete tari* și *Mioara*. Ultimele două file ale piesei despre „nebulia lui Andrei Pietraru” au cunoscut cel puțin trei variante. În spectacolul Teatrului Național din București (mai 1922), eroul se omora în final, încercînd — ca și Gelu Ruscanu — să se salveze pe „sine însuși” din mocirla mediocrității, să șteargă printr-un gest integral eroarea de a fi crezut în superioritatea Ioanei. Tipărind piesa în 1925, autorul oferă cititorului o altă viziune a sfîrșitului „nebuliei”. În clipa cînd Andrei se îndreaptă spre moarte, Ioana „princepe brusc toată greutatea hotărîrii lui” și-i smulge revolverul din mînă. Ceea ce urmează este descrierea înfiorată a unui deces sufletesc. Stîrnindu-i disprețul prin comportarea sa comună, „jupinița” provoacă trecerea lui Andrei dincolo de orice iluzie, către calmul funebru al încheierii unui ciclu sufletesc.

În „Notele pentru regie” din ediția 1925, autorul trece peste deosebirile dintre cele două finaluri cu o indicație surprinzător de simplă: „*Se va adopta o variantă sau alta, după mijloacele interpretului lui Andrei Pietraru*”. Să fie vorba despre o diferență minimă? Sau specificarea din „notele” autorului are caracterul unei renunțări la nuanțe, de teama (atît de bine cunoscută lui Camil Petrescu) compromiterii prin joc fals a unor semnificații adinci? Înclinăm către această alternativă, deoarece moartea psihică a eroului (variantele tipărite) dezvoltă cu o finețe remarcabilă ideea înstrăinării totale de viață, după ratarea marșului spre absolut, în vreme ce sunetul sec al revolverului simplifică lucrurile, subliniînd echivocul amoros al sinuciderii, într-o anume măsură melo-

dramatic. În dialogul ultim dintre Andrei și Ioana (așa cum apare în ediția 1925), se desamează enigmatic o perspectivă tulburătoare a viitorului. „Sufletul cel vechiu“ a murit. Este posibilă o renaștere a cugetului peste ruinele idealului sfărâmat? Această delicată alunecare spre transcendental este brutal anulată în varianta a treia, tipărită în 1946. Andrei apasă pe trăgaci dar, rănit ușor, este recuperat pentru o nouă experiență, de către Culai, apostolul sănătos al trăirii telurice. În 1925, Andrei pare a-l însoți pe Ruscanu într-un spiritualizat cimitir al elefanților. În 1946, același erou se desparte de Danton, pe treptele eșafodului, revenind senin către cursul larg al „vieții însăși“.

Mai spectaculoasă încă este modificarea de ton a sfârșitului piesei *Mioara*. Între ediția din 1929 („Caietele Cetății literare“) — care reproduce textul jucat în 1926 — și varianta tipărită în 1946, diferențele sint considerabile. De data aceasta revizuirea piesei, după trecere de ani, înlătură concluzia sceptică, acceptînd o întoarcere din drum a dramei printr-o neașteptată convertire a eroinei. Mioara nu mai pleacă de lângă Radu și lanțul se reface, după ce au fost săvîrșite gesturi care — în planul aspirației pure spre absolut — ne apăreau ca ireparabile. În vreme ce Altei i se refuză (în ultima versiune explicit) dreptul la „slăbiciune“, Mioara beneficiază de o surprinzătoare îmblizire a condițiilor absolvirii morale. Deosebirea de tratament nu poate fi pusă în legătură cu modificarea în timp a opticii autorului (căci ultimele versiuni din *Jocul ielilor* și *Act venețian* — tăioase și intransigente — apar în aceeași ediție 1946). Poate că registrul literar minor al *Mioarei* explică — parțial — acceptarea provizorie a compromisului, ca etapă pregătitoare a revenirii în empireul idealilor. Oricum, între infernul realului și edenul valorilor absolute devine, pentru o clipă, posibil, purgatoriul terestru.

Ni se pare cu deosebire interesant în ultimul final al *Mioarei* relieful pe care îl capătă un personaj episodic, chemînd la perfecționare sufletească prin exemplul sacrificiului altruist. Servitoarea Lina, apariție insignifiantă în prima variantă, produce marea revelație a împlinirii vieții prin generozitate. Observînd că în variantele din 1946 ale altor piese (*Suflete tari* și *Act venețian*) capătă de asemenea dezvoltare figuri similare, oameni „dintr-o bucată“ de o tonifiantă sănătate morală (Culai, Nicola), ajungem la constatarea că în această nouă fază a evoluției lui Camil Petrescu apare o a treia linie valorică în competiția etică. Opoziția dintre vizionarii vrăjiți de „jocul ielilor“ și conștiințele mercantile care îi osîndesc și-i înfrîng se complică prin distingerea unei categorii umane înrudite cu eroii centrali și compuse din secundanți simpli în puritatea lor elementară. Procesul de complicare a personajelor de-a lungul varianteilor cunoaște de asemenea o altă dimensiune prin amplificarea forței malefice, a „negativilor“. De la burghezul suficient Stematiu din varianta primă a *Sufletelor tari* și pînă la reluarea aceluiași sub înfățișarea lui Sinești (versiunea 1946) este parcurs drumul de la caricatura sumară la subtilitatea duplicitară a unui caracter rafinat, capabil să provoace prin contrast — dar și prin „superioritate logică“ — o primă dezvăluire a structurii etice la alte personaje (Matei Boiu în primul rînd).

Paradoxal, piesele scriitorului nostru cuprind, în mobilitatea lor continuă, o remarcabilă constanță a esențelor. Este evident că o discuție critică a variantelor, cuprinzînd toate etapele, ar conduce către numeroase observații de o capitală importanță pentru înțelegerea proporțiilor exacte ale operei lui Camil Petrescu. De la un text la altul, și cu fiecare lectură reluată, pătrundem mai adînc în universul dramelor camiliene, uimiți de vastitatea bolților sale și covîrșiți de multiplicitatea zăcămintelor din adîncuri.