

CAMIL PETRESCU

și modalitatea noologică

Dacă un sistem filozofic nu se poate extrage din opera lui Camil Petrescu, lipsind din aceasta prea multe verigi importante, scriitorului nu i se poate contesta ambiția de a opera în spațiul teoretic. (De altfel, după mărturia scriitorului și a unor contemporani, el ar fi lăsat chiar un sistem, zis „substanțialist” din care, ca polemist, a scos la iveală detalii, o dată în *Addenda la falsul tratat*, în 1947, altă dată, cu ocazia unei polemici — în 1957). Ceea ce se vede imediat în opera rămasă, e obișnuința scriitorului de a folosi în toate construcțiile sale filozofia ca principiu ordonator. Filozof (totuși) neajuns, Camil Petrescu nu îndrăznește să contemple liniile încremenite, oprirea din rotație a ideii, adică desprinderea de natură; dar el, „artist cu conștiință teoretică” (P. Tuțea), însoțește totdeauna creația literară cu meditația și cu punctul de vedere filozofic, unificator.

Concret vorbind, Camil Petrescu a aderat, printre altele¹, la concepția fenomenologică în care a găsit suportul filozofic, dimensiunea necesară, pentru a-și fundamenta teoretic mijloacele literare. Totuși, un adept fidel al lui Husserl — se știe — Camil Petrescu nu a fost niciodată, privind cu mefiență lungile umbre de iraționalism pe care, după cum ar fi fost poziția epocii, fenomenologia le-ar fi putut arunca, ceea ce s-a și întimplat.²

Nu putem ști, a crezut Camil Petrescu, ce noi fețe ale concepției fenomenologice vor fi dezvelite și în ce mod vor urma ele primele cărți ale lui Husserl. Aceasta e prima rezervă pe care o face. Astăzi încă se crede același lucru: există o masă enormă de inedite la Arhivele Husserl din Louvaine, care nu permite, încă, o interpretare totală a operei filozofului german (Paul Ricoeur). A doua rezervă, pe care o va avea Camil Petrescu toată viața, e de ordin filozofic: el găsește punctul slab al gândirii fenomenologice în „iraționalul ei neîntemeiat”.

Urmărind deci la început punctele în care opera lui Camil Petrescu se întâlnește cu gândirea husserliană, trebuie indicate și momentele în care acești termeni lunecă unul pe lângă altul, sau se despart definitiv, urmînd traiectorii diferite.

Fenomenologia, în cea mai vizibilă parte a sa, e o filozofie a esențialului, ea impune necesitatea de a trăi semnificativ în lume. Exemplaritatea eroilor camil-petrescieni se află toată aici, adică personajele au aplicație pentru semnificativ. Eroii au văzut idei, „tele” fascinante, ceea ce vrea să zică, în ultimă analiză, că existența e accesibilă numai în absolutitatea conștiinței. Ideea vine, nici vorbă, din logica lui Husserl. Distingînd între *act-obiect al actului*, se afirmă că obiectul e transcendent percepției, mod de a spune, cu alte cuvinte, că lumea e obiectivă. Dar de vreme ce așa stau

¹ S-a semnalat influența lui H. Bergson, scriitorul însuși afirmînd acest lucru în paginile pe care le dedică, în *Teze și antiteze*, lui Marcel Proust.

² Într-un articol („Contemporanul”, nr. 12/1957), Camil Petrescu afirmă desprinderea sa de fenomenologie, atunci cînd aceasta se află în a treia etapă a evoluției sale a „unirii obiectului” cu „lucrul”. El a rămas, zice, la faza întii, la „baza realistă a fenomenologiei”, expusă de Husserl în lucrările dintre 1900—1901.

lucrurile, se înțelege că a *exista* „în conștiință” nu e totuna cu existența dată în obiect, adică obiectul nu are, el, existență absolută, ci numai actul de cunoaștere. În spațiul moral, acum, toate acestea se traduc în exersarea spiritului în vederea unui mod superior de existență, confirmat logic. Acest mod, „joc al ieielor”, îi captivează în egală măsură pe toți eroii lui Camil Petrescu, ceea ce-i deosebește fiind numai mediul social în care se mișcă și suportul moral, adică scopul acțiunii. (În acest sens e vizibilă distincția între Andrei Pietraru, de exemplu, și Bălcescu). Aceste deosebiri de structură, când sînt, punctează nehotărîrea teoretică a lui Camil Petrescu, infidelitatea față de sistemul, prea închis, fenomenologic.

Urmărind deocamdată măștile personajelor, vedem numaidecît că oscilațiile autorului trec la acestea: tentația concretului (inexistență în gîndirea lui Husserl), mutațiile sufletești neprevăzute, deopotrivă cu starea eleatică și cu fixitatea afectivă. În felul acesta, resortul dramelor lui Camil Petrescu trebuie căutat în mișcările conștiinței „Mecanismul acțiunii e la mine în conștiință”, spune odată Gelu Ruscanu, de acolo îi venea autoritatea, adică, altfel spus, drama e întoarsă la conștiința în ea însăși, nu e, ca în alte cazuri, reflectarea unui conflict între destin și personalitate. De aceea, reacțiile aburoase, neclare, sînt respinse din acest cerc al „noos”-ului pur; într-o ipostază a lor, unele personaje par, din acest motiv, dogmatice, după logica rigidă, carteziană: „ingineri ai cetății moderne a inteligențelor, cetate în întregime geometrică și tratată cu echerul”. Altădată, intelectualismul eroilor devine emblematic, cu accente caricaturale (ca de exemplu în cazul lui Robespierre). Însă fenomenul acesta nu e prea extins, el poate fi chiar redus numai la personajul amintit, cu afectivitatea atacată. Ceea ce rămîne, în rest, caracteristic pentru mai toate personajele e raționalismul extrem, interesul pentru dislocările (prin „împarantizare”) eticite și pentru jocul exact al semnificațiilor. Toată ideea dramatică stă aici, în certitudinea irecuzabilă a proceselor raționale. Conștiința absolută, crede Camil Petrescu, e conștiința esenței, iar drama e concepută ca dramă ideologică, adică se află, cum zice scriitorul, în „revelațiile în conștiință”. Odată pornită, ea se dezvoltă, fără nici un tremur, peste dimensiunile sociale, căci ea rezidă într-o mișcare de procese noologice. Omul creat de dramaturgul român își ia libertatea de a pune ființa sa, răscolită de mari gînduri, în centrul problemei filozofice. Afirmatia trebuie examinată. Drama, să zicem, a lui Pietro Gralla sau, într-un sens mai adînc, a lui Gelu Ruscanu, vine din nepotrivirea dintre idee și (totuși) existența concretă. În acest punct, factorul social care colaborează la cristalizarea ei ar trebui să fie mai evident. (În fenomenologie acesta e eradicat, chiar dacă urmașii lui Husserl, mai încoace, i-au acordat oarecare interes; de pildă R. Toulement în a sa: *L'essence de la société selon Husserl* — Paris 1962.) Cu toate acestea chiar dacă drama pleacă din contradicția dintre ideea absolută și realitatea socială (vezi îndeosebi *Jocul ieielor*), Camil Petrescu, după exemplul lui Husserl, preface această agitație fenomenală în fapt de conștiință, pune, cum ar spune el, în paranteză o parte din existență. Prin urmare, nici eșecul lui Pietro Gralla, nici al lui Gelu Ruscanu, nu e urmărit atît pe plan social cît în ordinea metafizică, adică eșecul amîndurora e numai de a fi crezut că și-au depășit îndoiala și că au dobîndit certitudini. Drama e conținută în conștiință și, dacă nu cercetăm structura ei internă, pare scoasă din istoria concretă. Pînă la un punct, se poate afirma, acum, că subordonarea concretului, prin metoda reduției, sferei conștiinței, urmează evident linia husserliană.

Mai departe iese la iveală evoluția teoretică a lui Camil Petrescu, depărtarea în mai multe puncte esențiale de fenomenologia lui Husserl, într-un sens pe datele sistemului, în altul în afara lui, adică în alt spațiu ideologic (în opera creată în ultimii ani). Sub acest raport e semnificativă împingerea eroilor, aș zice, în situație-limită, dacă termenul n-ar fi inexact. El aparține filozofiei existențialiste și e întîlnit în scrierile lui Karl Jaspers. În situația-limită, scrie filozoful german, omul e conștient de abandonarea sa în lume (derelicție), dar fenomenul aparține, în realitate, simptomatologiei clinice. De altfel, o lucrare a lui K. Jaspers despre literatură (K. Jaspers: *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg, Hoelderlin* — Paris 1953) e, în cele din urmă, o patografie. Camil Petrescu, dimpotrivă, nu manifestă nici un interes pentru „un teatru de zonă patologică”, însă ideea că eroii săi sînt înfățișați în situație-limită rămîne și e întărită de intensitatea cu care ei își trăiesc drama. Libertatea lor se exprimă prin acte intensive, prin multă figurație volițională. Astfel, caracterizarea psiho-individuală a lui Andrei Pietraru, de pildă, e o acumulare tipică de sarcini voluntare, în vederea unei biruințe deopotrivă metafizice și sociale. Voința potrivită exact la judecată și reprezentare animă, în alt sistem de atitudini și de scopuri sociale, și pe Bălcescu ori pe Gelu Ruscanu, concentrarea acestui cîmp psihic realizîndu-se pe parametrul intensității. Drama deci se încheagă în formă absolută pe măsură ce factorii

care contribuie la ea sînt mai intensi: „cîtă luciditate, atîta dramă“. Sensul existenței lor ar fi, astfel, trăirea ei intensă și în forme în care viața vibrează acut. Nu trebuie să privim însă fenomenul acesta altcumva decît ca intensitate a centrilor raționali; „noosica“, de care scriitorul vorbea, înseamnă primatul inteligenței, instalarea dramei în actul de gîndire. Capacitatea de acțiune a personajelor e în funcție de reprezentările consecinței, de o „vedere dincolo de materialitatea faptului“. ³ „Nu e dramatică, mai precizează scriitorul, decît confruntarea între sferile conștiinței pure.“

Spre deosebire de alți continuatori ai lui Husserl — și aceștia nu tocmai fideli —, Camil Petrescu realizează alt mod de a înțelege omul. Un Sartre ori un Camus, de exemplu, îl reduc la afectivitate, de unde își scot conceptul dramatic fundamental: angosa. Camil Petrescu subordonează afectivitatea rațiunii, miezul dramatic fiind contradicția între termeni logici, amplificați aceștia, însă nu prin puterea afectivității, ci, dimpotrivă: avem pentru prima dată situația cînd rațiunea alimentează, contrar psihologiei curente, sentimentele. Luciditatea, îi plăcea lui Camil Petrescu să afirme, mărește senzația de voluptate, așa cum atenția mărește durerea de dinți. Apoi trebuie subliniat că oricît de intensă ar fi, conștiința nu trece în conștiința absurdă (ca în teatrul lui Camus ori Sartre), ci își subordonează toate procesele, amplificîndu-le. Eroul lui Camil Petrescu își judecă drama sub o lentilă măritoare, în contact cu lumea concretă computabilă. Aderența la *concret*, acum, nu e numai o infidelitate față de husserlianism, ci o depășire în sens superior, *esența* se deplasează la scriitorul român din ordinea transcendențială în cîmpul determinărilor concrete. Din acest moment se conturează, pe datele fenomenologiei, substanțialismul. Acesta pare a fi o extracție fenomenologică superioară, presupunînd, în prezența conștiinței pure, conjuncțiunea esenței cu concretul istoric, scufundarea în realitate. ⁴ Nu poți, scrie Camil Petrescu, „a oferi o iluzie de esență fără suportul de structură concretă“, ceea ce e, aproximativ, analog cu „suportul cranian față de gîndire“. Substanțialul ar fi, așadar, un „conjunct“ între cele două libertăți ale creației, întotdeauna aceleași: „concretitudine și esență“.

Un alt punct în care Camil Petrescu se distanțează de modelele fenomenologice se află în teoria sa despre teatru. Ordinea noologică pe care ambiționa s-o instaureze e acum mai evidentă. Conflictul dramatic, singurul admis, e acela cognitiv. Drama se organizează, în scopul cunoașterii (raportului dintre individ și existență) și al stabilirii, pe această cale, a unui statut ontologic decisiv, a unui mod rațional de existență. Căutarea teoreticianului, de astă dată, merge spre stabilirea unui mod posibil de manifestare teatrală a conflictului. O primă aproximare privește „naturațea“ interpretării, chestiune — afirmă dramaturgul — rejețabilă: ea „omoară și stinge excepționalul“. În sens husserlian, lucrul natural e de domeniul infraconștiinței, lume dezorganizată, scoasă de sub „lumina noosică“. E cunoscută, pe această temă, neîncrederea lui Camil Petrescu în literatura care mișcă personaje elementare sub raportul inteligenței, cu reacții automate. Singure, însușirile etno-psihice nu se pot organiza într-o structură autentică, definiția exactă a omului — observa el — nu o găsim în mișcările primare ale spiritului, ci în spațiul culturalogic, în produsele inteligenței.

Camil Petrescu preconizează, mai departe, mijloace noi în ordinea spectacologică: „regie structurală, substanțialistă“, „supraregie organică“, termeni, toți, încă insuficient clarificați. (În 1957, Camil Petrescu se pregătea să elucideze, în fine, ideea „regiei substanțialiste“ într-un curs, care ar fi fundat o „școală locală de regie“; faptul anunțat în „Contemporanul“ (nr. 12/1957) pretinde însă o tratare specială.) Însă, oricum, se vede clar că „substanțialul“ nu e totuna cu substanța în sens de materie inertă (nici „substanța“ scolastică), ci calitatea inteligenței de a semnifica permanent, de a produce „revelații în conștiință“. („Substanțialul e materia din momentul începerii procesului dialectic al salturilor calitative“ — „Contemporanul“, 9/1957.) „Supraregia substanțialistă“ vine, așadar, în direcția înțelegerii, în acceptori noologici, a fenomenului artistic, respingînd crispațiile organice, emoțiile vegetative („nici ispășirea tragică, nici impulsul biologic, nici cataracta de crime nu sînt dramatice în ele însele“ — *Addenda la falsul tratat*). Ar fi fost nevoie, în continuare, de explicarea sistemului de semne capabil să declanșeze „revelația“, pentru că, altfel, ea rămîne, și la Camil Petrescu, un termen vag, fumegos, chiar de ordinul iraționalului. Această explicație, probabil, ar fi constituit tema cursului pentru o „școală locală de regie“.

³ Camil Petrescu: *Addenda la falsul tratat*, 1947.

⁴ Camil Petrescu: *Meandrele unei discuții* („Revista Fundațiilor“, 12/1947).

A realizat, în fine, Camil Petrescu un program noologic al teatrului? Răspunsul trebuie formulat cu rezerve. Se poate însă sublinia că, pe datele fenomenologiei, el își încheie cercetarea teoretică a teatrului — poate și din prea multă prudență — aporetic (*Modalitatea estetică a teatrului* — București, 1937), ceea ce exprimă o atitudine totuși calculată, dacă nu realistă. Concret vorbind, am văzut că în lipsa unei manifestări noologice clare, cum e, de pildă, în istoria gândirii atitudinea platoniană, eroii camil-petrescieni se raportează la lume intensiv, cu descărcări bruște de procese. Noologicul e schimbat într-o etică de tipul nomologic (dimensiunea cantitativă), caracterizată în primul rând de intensitatea reacțiilor. Pe de altă parte, nelimepezirea unei noțiuni ca aceea de „revelație”, menită a structura elementele dramatice în date de conștiință, permite instalarea în „conștiința pură”, peste oricâte „paranteze”, a unor resturi fenomenale care încarcă și opresc din învîrtire „sferele albastre” ale inteligenței.

Însă în afara modelului fenomenologic, concepția despre teatru a lui Camil Petrescu s-ar fi structurat, dacă scriitorul avea timpul necesar, într-o estetică realistă, tot în marginile unei filozofii noologice, însă în sens materialist, fără alunecare în speculativ. Față de fenomenologie, cum am văzut, dramaturgul român a manifestat de timpuriu rezerve justificare, deși, cel puțin în faza inițială, concepția lui Husserl era un raționalism.⁵ Fenomenologia a apărut în momentul în care umanismul european era în criză. Față de această stare, Edmund Husserl așază, crede Roger Garaudy, primul, temelia responsabilității umane. Dar Husserl s-a condamnat totodată la o sarcină intenabilă: a descoperi transcendența în interiorul imanenței, a surmonta astfel opunerea idealismului la materialism. El a permis însă, în felul acesta, conceperea unui idealism în care subiectul nu e închis în propriile lui stări, ci tinde către lume, aceasta prinzind prin el un sens. Gînditori idealiști, ca de pildă un Paul Ricoeur, sînt, toți, de acord asupra acestui punct.

În altă ordine, Camil Petrescu a respins încă de la început, așa cum arătam, tendința spre iraționalism a filozofiei lui Husserl⁶; el nu admite elementul intuiționist al acesteia: „Fenomenologia acordă un rol primordial intuiției, deși ea se prezintă ca o continuare a idealismului platonician și a raționalismului cartezian”. „Această intuiție esențială — scrie el mai departe — mi se pare prin iraționalul ei neîntemeiat, punctul slab al filozofiei lui Husserl. E o poartă deschisă spre toate interpretările, dintre care cele „cvasimagice” n-au lipsit.” De la această poziție critică pînă la înțelegerea materialist-dialectică la care a ajuns, schimbînd, pe măsură ce convingerile fenomenologice cădeau în umbră, arsenalul mijloacelor, drumul a fost scurt. Scriitorul schimbă întîi sensul termenului de autenticitate: autentică e, observă el, opera de artă cînd „dă impresia evidentă că este o reflectare a realității adînci, ce răsfrînge lumea cît mai mult, pe toate dimensiunile ei așa cum este ea.” (Camil Petrescu: *Opinii și atitudini* — București, 1962.)

Substanțialul, afirmă el mai departe în sensul clarificărilor, e „ierarhia calității în istorie” „aspectul concret al esenței progresului istoric”, ori „un conjunct între esență și concretul istoric”. Camil Petrescu găsește apoi în raportul obiectiv-subiectiv, valabilă luarea unei poziții față de obiect, renunțînd la simpla descripție indicată de Husserl.

Reformulările acestea, așadar, ca și altele încă necunoscute, ar fi trebuit (cum anunța la un moment dat scriitorul)⁷, să se ordoneze în *Modalitatea artistică a teatrului*, din care, acum, nu putem bănuși decît precizia și intensitatea gîndurilor care ar fi animat-o.

Aurel Brumaru

⁵ Husserl a scris că fenomenologia nu e altceva decît un „început de clarificare radicală a sensului și originii conceptelor de lume, natură, spațiu, timp, ființă animală, om, psihic, corp etc.

⁶ Camil Petrescu își justifică astfel părăsirea punctului de vedere fenomenologic: „Am luptat prea mult ca să impunem la noi punctul de vedere fenomenologic, deci poate să ne fie îngăduit să credem că trebuie depășit și el la rîndul lui, într-o perspectivă superioară”. (*Meandrele unei discuții*, „Revista Fundațiilor”, 12/1947).

⁷ În „Contemporanul”, nr. 9/1957.