

ORIGINALITATE ȘI TRADIȚIE ÎN DRAMATURGIE

Opiniile unor cercetători din trecut, care au înfățișat geneza literaturii române moderne ca un joc simplist al influențelor dinafară, sint contrazise la primul contact serios cu materialul epocii. Critica textelor rămase și informarea atentă se împotrivesc unor asemenea determinări schematice. Ecourile și sugestiile unor scrieri din alte părți au fost aspirate, modificate sau respinse de către o cultură cu o structură intimă de o veche și adincă spiritualitate națională. O întreagă viziune a lumii, modelată de o sensibilitate proprie, un climat sufletesc specific au operat o selecție continuă a temelor și motivelor artei românești, înscriind în contextul universal, un șir neîntrerupt de sinteze originale, pregătite și anunțate de creația populară.

Rădăcinile folclorice și preliminariile cronicărești ale literaturii ultimelor două veacuri au fost prea adesea evocate *exterior*, printr-o limitare nedreaptă la preluarea unor caracteristici prozodice sau a unui lexic colorat. Pe bună dreptate, George Călinescu atrăgea atenția că specificitatea națională nu poate fi echivalată cu elementele pitorescului. Analize substanțiale au relevat comunicarea *interioară* dintre coordonatele conceptuale ale literaturii orale și ipostazele gândirii artistice la autorii noștri moderni. S-au propus definiții variate ale „matricii” naționale. În studii mai vechi au apărut presupuneri de un cert interes, minate însă de imprecizia și fragilitatea determinărilor anistorice, desprinse de studiul împrejurărilor sociale. Cercetarea mai nouă, științifică, a deschis drum clarificărilor așteptate. În ceea ce ne privește, am dori să sprijinim cu câteva exemple din istoria dramaturgiei române, semnificațiile conținute în raportul strâns dintre autenticitatea artistică a unor opere validate prin trecerea timpului și specificitatea lor națională. Avem în vedere creații în care talentul nativ al autorului s-a regăsit sub auspiciile unei viziuni cu profunde temelii în structura morală și în „umoarea” popoului român. Observația socială a jucat mereu un rol de prim ordin, dezvoltând și în această privință experiența filtrării artistice a datelor *realului* în literatura noastră populară.

Nu ne putem îndoi că folclorul a prezidat cu autoritate „descălicarea” genurilor literaturii culte. În dramaturgie, primele comedii și-au afirmat predilecția pentru grotescul cu inflexiuni satirice, beneficiind — între altele — de reminiscențele teatrului păpușăresc de bilci. (Mai târziu, Eminescu se va întoarce cu câteva dintre încercările sale dramatice la această sorginte.) Dincolo de litera textului, de „tematica” propriu-zisă, dramele

de ceremonial religios, „Irozii“, în primul rând, stabileau un interes special pentru înfruntarea dintre orgoliul tiranic și solidarismul umanitarist, într-un limbaj dramatic direct și o metaforizare terestră, care avea să treacă în substanța dramelor istorice de început. Materialul epic al literaturii populare a pătruns pe canale paralele în creația dramatică a celor dintii autori culti, modificând adeseori prin forța unei viziuni specifice trama melodramatică sau vodevilică a cine știe cărui punct de plecare străin. În legătură cu dramaturgia comică a lui Alecsandri, s-a alcătuit de câteva ori lista izvoarelor străine ale onora dintre comedii, fără a se observa îndeustul că, în cele mai bune dintre ele, filtrul folcloric și observația socială covârșeau elementele imitative. Tentația simplificării analizei prin negarea originalității a mers uneori atât de departe încât subiecte preluate evident (și reevaluate creator) din literatura orală, ca cel al snoavei „Arvinte și Pepelea“, au fost prezentate drept paștișe după Nastratin Hogea, confundându-se filiația cu împrumutul direct. Dincolo de orice discuție, în privința conturului original, se află ciclul de comedii și „cantațonete“ al „Chirițelor“. Compararea cu modelele propuse (Madame Angot și Contesa d'Escarbagnac) a evidențiat, de fiecare dată (chiar și în cercetarea schematică a lui Charles Drouhet), diferențierea tipologică, evidență a isprăvnicesei din Birzoieni. Dar trăsăturile autohtone ale acestei jupine se temperament au căpătat adincime, tocmai din pricina dimensionării lor spirituale. Ticurile și ifosele Chiriței înconjură un suflet contradictoriu. Ceea ce pare a fi pur și simplu „parvenitism“ exprimă o atât de vie atracție către civilizație, încât personajul ridicol, în laturile minore ale comediei, devine simpatetic de câte ori se lansează cu o energie confuză în direcția înnoirilor, ultragând conservatorismul tombaterelor. Aspirația vioaică către nou, temperată de subtextul ironic al autorului, dă acestui personaj comic o consistență care îi asigură longevitatea artistică. Avidă de peisaje și senzații necunoscute, Chirița se află solid înfiptă în solul natal, care, menținut continuu în termen de comparație, îi oferă sentimentul stabilității. Începutul cu încetul, de la cea dintii apariție, total negativă (*Chirița în Iași*), și pînă la ultimele ipostaze („...în balon“ sau în cantoneta lui Millo... „la Expoziția de la Viena“), Chirița Birzoi se ridică, dincolo de mania mi-

Afișe „de epocă“ la : „Fântina Blanduziei“, „Despot Vodă“, „Răzvan și Vidra“ și „Vlaicu Vodă“

TEATRUL NAȚIONAL
AFIȘ PENTRU MEMORI

FÂNTANA BLANDUZIEI

ASOCIAȚIUNEA JRAMATICĂ
PENTRU DESCHIDEREA
STAGIUNII TEATRALA 1879-80
REPRESENTAȚIUNE EXTRAORDINARĂ
Duminică 30 Septembrie 1879

DESPOȚ VODĂ

Theatru National
SOCIETATEA DRAMATICĂ
Joi 12 Februarie 1902

RĂZVAN VIDRA

TEATRUL NAȚIONAL
SOCIETATEA DRAMATICĂ

MARTI, 12 FEBRUARIE 1902
DE YA REPRESENTAȚIUNE EXTRAORDINARĂ

VLAICU-VODĂ

Dramă în 5 acte și în versuri de D. N. ALEXANDRU BAYLA.
Distribuit nouă de D. N. ROMEO ȘOBLANU. — Costume nouă de D. N. ILIE BERGNER

DISTRIBUȚIA

Vlaicu Vodă	D. N. Găvrilă	L. Năsturel	Radu	D. N. T. Năsturel
Radu	N. Șerban	Ștefan	Ștefan	E. Șerban
Miron	Ar. N. Dăbuleț	Ștefan	Ștefan	F. Ștefan
Costea	S. Petrescu	Ștefan	Ștefan	G. Ștefan
Ștefan	V. Lăzărescu	Ștefan	Ștefan	H. Ștefan
Ștefan	V. Dăbuleț	Ștefan	Ștefan	I. Ștefan
Ștefan	P. Ștefan	Ștefan	Ștefan	J. Ștefan
Ștefan	G. Ștefan	Ștefan	Ștefan	K. Ștefan
Ștefan	L. Ștefan	Ștefan	Ștefan	L. Ștefan
Ștefan	M. Ștefan	Ștefan	Ștefan	M. Ștefan
Ștefan	N. Ștefan	Ștefan	Ștefan	N. Ștefan
Ștefan	O. Ștefan	Ștefan	Ștefan	O. Ștefan
Ștefan	P. Ștefan	Ștefan	Ștefan	P. Ștefan
Ștefan	Q. Ștefan	Ștefan	Ștefan	Q. Ștefan
Ștefan	R. Ștefan	Ștefan	Ștefan	R. Ștefan
Ștefan	S. Ștefan	Ștefan	Ștefan	S. Ștefan
Ștefan	T. Ștefan	Ștefan	Ștefan	T. Ștefan
Ștefan	U. Ștefan	Ștefan	Ștefan	U. Ștefan
Ștefan	V. Ștefan	Ștefan	Ștefan	V. Ștefan
Ștefan	W. Ștefan	Ștefan	Ștefan	W. Ștefan
Ștefan	X. Ștefan	Ștefan	Ștefan	X. Ștefan
Ștefan	Y. Ștefan	Ștefan	Ștefan	Y. Ștefan
Ștefan	Z. Ștefan	Ștefan	Ștefan	Z. Ștefan

Reclame — Căpățâna — Măgurele, etc.

ÎNCEPUTUL LA 8 1/2 ORE SEARA PRECIS

Ion Brezeanu (Ion) în „Năpasta“

Un relăche memorabil...

TEATRUL NATIONAL
SOCIETATE DRAMATICĂ
Din cauza ultimei repetițiuni ale piesei
NAPASTA
Dramă de D-nul L. CARAGIALE
JOI, 1 FEBRUARIE 1890
NU VA FISPPECTACOL



metică, la o expresie (moderată!) a spiritului critic, examinînd cu aplomb bufon și în spirit pozitiv „chestiuni arzătoare la ordinea zilei“. Astfel, distanțîndu-se apreciabil de Madame Angot, Chirița își depășește limitele, pe măsură ce „bonjurismul“ său (relevat de G. Călinescu) devine dominant în latura critică a monoloagelor. Timpul o desparte pe joviala eroină de zgura „ighemoniconului“ boieresc și-i atribuie, *treptat*, înobilînd-o artistic, elemente ale bunului-simț popular.

Un cîmp de observație, cu deosebire interesant pentru substanța națională a dramaturgiei noastre, îl oferă piesa de inspirație istorică. E drept că față de nuvelistică și de lirică, în cuprinsul cărora materialul istoric dobîndise, după 1840, răscolitoare interpretări contemporane, drama a evoluat mai lent, începînd cu compozițiile teatrale ale lui Gh. Asachi și continuînd cu primele drame ale lui D. Bolintineanu și C. Dimitriad. Abia în 1867, *Răzvan Vodă* al lui B. P. Hașdeu avea să pună piatra de temelie a dramei istorice românești, reunind în ambianța unui romantism protestatar file de letopisetz cu valoare de simbol (Bălcescu relevase în spirit militant pașoptist figura lui Răzvan) și o mare bogăție de motive folclorice. În pofida preocupărilor sale de istoric, Hașdeu creează un apogee artistic prea puțin urmărit de obligația reconstituirii documentare a epocii, deoarece, așa cum a remarcat Șerban Cioculescu, piesa „năzuiește la idealuri etice, prin parcurgerea treptelor perfecțiunii morale, de tipul sublimului“. Drumul lui Răzvan este supus însă mereu comentariului unor reprezentanți ai genului popular românesc, care conferă intrigii romantice subtextul unor interpretări de cea mai pură extracție băștinașă. Construcția „poemului“ chiar, căruia Caragiale îi impută caracterul „de poveste“, urmează, în pofida marilor modele ale speciei, o cale proprie, cerută de programul acestei creații, care extrage din istoria națională valori morale specifice, de o coloratură netăgăduit autohtonă. Astfel, cea dintîi dramă istorică românească pe deplin viabilă depășește practica încorporii unor variante locale la conflictele ratificate de maestrul străini ai genului. Cu toate asperitățile sale, relevate în repetate rînduri, drama *Răzvan și Vidra* a depășit considerabil exercițiile sterile ale imitatorilor lui Delavigne și Sardou, realizînd pași tulburători către o racordare a coordonatelor spirituale străvechi la aspirațiile pașoptiste, atît de vii încă în vremea sa.

Reluarea în spirit contemporan a laudei „datinilor“, ce sedimentează experiența colectivă a mulțimilor, a ilustrat cele mai de seamă dintre izbutirile dramaturgiei noastre pe teme istorice. *Despot Vodă*, *Ulaicu Vodă*, *Apus de soare* au reexaminat în faze distinct distanțate un conflict, în ultimă instanță identic.

Pornind mereu de la raportul dintre om și istoric, aceste drame au evidențiat, în ipostaze variate și în tonalități artistice corespunzătoare sensibilității fiecărei etape, controversa dintre corifeii totali devoționi față de ființa națională și reprezentanții unui individualism vorace, incapabili să se ridice la reprezentări ideale. Atunci cînd, uneori,

drama istorică a depășit stadiile prime ale acestei înfruntări, încercând să descopere, dincolo de dihoniiile dintre domni și boieri, vibrația marilor întrebări, s-a realizat o escaladare edificatoare a barierelor artistice hugoliene. Tentativele lui Samson Bodnărescu (*Lăpușneanu Vodă, Ilie Vodă*) și, mai cu seamă, manuscrisele dramatice ale lui Eminescu, pornind de la o înțelegere superioară a istoriei, au dedus din aceleași materiale, drame ale cunoașterii, de coloratură shakespeareană, demonstrând o dată mai mult rolul covârșitor al stabilirii contactului interior dintre ideea operei și climatul spiritual al națiunii.

Exemplificările noastre își pot lărgi aria cu ușurință. Observăm astfel că punctul de plecare al dramei de idei românești se află, nu în primele „drame burgheze” zămislite în imediata apropiere a modelelor ibseniene, ci într-o piesă țărănească, mai exact într-un proverb dramatic, însuflețit de personaje-țărani. *Năpasta* crea dintr-o dată, într-un cadru social pînă atunci neglijat în dramaturgia română (piesa meritorie a Sofiei Nădejde, *O iubire la țară*, păstrându-se în limitele unui tezism onorabil), un proces etic de o excepțională vibrație. Piesa, care a putut să pară unora dintre criticii de la 1890 drept o încercare de descripție naturalistă a unui sector de viață primară, deschidea preocupărilor morale ale teatrului nostru, drumul dezvoltării conflictelor de idei. Anca este prima noastră eroină de teatru însetată de absolut, jucîndu-și cu un superb gest tragic întreaga existență pe cartea supremă a sancționării unui act inuman. stîrnit de o pornire egocentrică. Drama se organizează între decizia implacabilă a Ancăi și răstăcirea obsesivă a lui Dragomir, conștient de ratarea destinului său, prin săvîrșirea unui gest necugetat. („Altfel de om era să fiu eu“...) Tensiunea extremă, sub imperiul căreia cei doi eroi își trăiesc drama, elimină din scenă elementele laterale ale traiului cotidian, concentrînd întreaga mișcare în jurul confruntării capitale. Datele dezbaterii morale domină firesc desfășurarea de o înaltă simplitate a întregii acțiuni. Faptul că Dragomir va fi condamnat de autorități pentru o altă crimă decît cea cu adevărat săvîrșită conduce mai limpede la generalizarea moralei cuprinse în replica finală, depășind caracterul accidental al întîmplărilor relatate. „Răsplata”, pedeapsa, răspunde „faptei” ca dat al

Atișul de la premiera piesei „Dezertorul” de Mihail Sorbul

Mihail Sorbul, văzut de Marin Iorda

TEATRUL NATIONAL
 Societățile Dramatice din București, Iași și Craiova

Sămbătă 21 Octombrie, ora 4 jum.
 Reprezentație Extraordinară

Se va reprezenta pentru înfrînă oară

DEZERTORUL

Tragicomedie în 3 acte de MIHAIL SORBUL

DISTRIBUȚIA:

Mihail Sorbul, regia Constantin Ștefănescu, asistent de regia Constantin Ștefănescu, asistent de regia Constantin Ștefănescu, asistent de regia Constantin Ștefănescu, asistent de regia	4-1 P. Dumitrescu 4-2 A. Lucă N. C. Ștefănescu S. A. O. Ștefănescu C. Ștefănescu
--	--

Adresa de primire și distribuție de bilete: București, Bulevardul 1 Decembrie 1918, nr. 10

Bilete de 4 lei, 3 lei, 2 lei, 1 lei, 50 cenți, 25 cenți, 10 cenți, 5 cenți, 2 cenți, 1 cenț

Bilete de 4 lei, 3 lei, 2 lei, 1 lei, 50 cenți, 25 cenți, 10 cenți, 5 cenți, 2 cenți, 1 cenț

Bilete de 4 lei, 3 lei, 2 lei, 1 lei, 50 cenți, 25 cenți, 10 cenți, 5 cenți, 2 cenți, 1 cenț





N. Bălățeanu în rolul titular din „Hagi Tudose” de B. Șt. Delavrancea (Teatrul Național „I. L. Caragiale”)

unci justiții imanente. Anca aplică zelos un principiu moral de esență populară, derivat din substratul etic al baladelor naționale haiducești. Ca Toma Alimoș, eroina *Năpastei*, lovită de moarte și în chip pieziș, își conține durerea pînă la îndeplinirea mandatului său justițiar. Drama aceasta, de o surprinzătoare severitate a liniilor care o compun, va opera, în deceniile următoare, o influență decisivă în despărțirea treptată a conflictelor morale de intriga pasională și de naturalismul tezist. Echilibrul de aparență clasică al dramei *Năpasta*, întemeiat pe coordonatele universului moral al poporului român, va veghea multă vreme stăruitor asupra destinului dramaturgiei noastre meditative, opunîndu-se cu simplitatea sa înțeleaptă asalturilor repetate ale barocului degradant.

Efectuînd un salt în timp, credem că o anume particularitate a dramaturgiei de după primul război mondial atrage din nou atenția asupra modului în care specificul național susține expresia artistică originală.

Oricît ar părea de curios la prima vedere, dramaturgia preocupată de concepte și dileme esențiale debutează, la cei mai mulți dintre autorii de după 1918, printr-o vădită neîncredere în dialogul ideologic teoretizant, în discuția filozofică abstractă. Trebuie să vedem aci o reacție explicabilă a acelei generații care, după ce participase în tranșee la o confruntare severă cu problemele capitale ale existenței, privea cu suspiciune jocul cuvintelor. Adînc impresionată de prăbușirea unei întregi scări de presupuse valori morale, foștii combatanți aduceau cu ei de pe front o imensă nevoie de certitudini obținute prin *fapte*, prin analiza concretă a raporturilor dintre om și societate. Dramaturgia noastră de idei, aflată pe pragul dezbaterilor substanțiale, cunoaște astfel intens, după trei decenii de tatonări inegale, necesitatea unei aprofundări a realului și, totodată, chemarea către o deplină implantare în solul național. Sentimentul de dezrădăcinare, exasperat prin sfărîmarea iluziilor „generației de sacrificiu”, conduce la o reevaluare a ideii de tradiție, introdusă ferm, cu o intensitate variată, la autori ca Lucian Blaga, Victor Ion Popa, V. Voiculescu, Adrian Maniu, Ion Marin Sadoveanu. Aspirația spre absolut, proprie unui mare număr de scriitori lezați de mercantilizarea existenței,



Barbu Ștefănescu-Deavrancea



Liviu Rebreanu



Lucian Blaga

a găsit în comunicația folclorului cu transcendentalul căi specifice de exprimare sublimată a opoziției față de „materialismul” meschin burghez. Aflarea unor accente expresioniste în operele unor autori dornici să reconstituie coordonatele spațiului național devine explicabilă prin carențele formației lor filozofice. Totodată, convertirea protestului spiritualist al acestora într-o cercetare mereu mai sensibilă a realităților sociale se datorește — într-o mare măsură — îndemnurilor conținute în substanța cîntecelor bătrînești, vehemenței cu care autorul anonim se ridică împotriva formelor succesive ale opri-mării omului.

Aceste adevăruri n-au, desigur, nimic comun cu simplificarea semănătoristă a raporturilor dintre drama modernă și creația folclorică. Repudierea formelor de expresie ale dramelor ibseniene ca expresie „străină”, contrarie drumului propriu al literaturii române, ascundea de fapt, la tradiționaliștii excesivi, o vădită rezervă față de teatrul cu tematică socială. O asemenea abordare a problemei, care făcea din întoarcerea simplistă la „drama magică populară”, un mijloc de evadare din istorie, n-a putut prezida nici o creație viabilă. Este interesant de constatat că Ion Marin Sadoveanu, care, în dorința sinceră de a participa la regenerarea națională a literaturii dramatice, își însușise la un moment dat asemenea teze pășuniste (1923—1926), avea să le infirme ceva mai târziu ca dramaturg, scriind drama *Molima*, în care tehnica strindbergiană se supunea, fără a brusca spiritul literaturii noastre, unui conflict psihologic de autentice resurse autohtone. Oricum, sensul pozitiv al comunicării dintre autorii din prima jumătate a secolului nostru și universul artistic al literaturii orale a fost dat mereu nu de tendința saltului în vidul metafizic, ci de direcția *reîncadrării în timp* a problematicii omului, prin menținerea contactului cu pămîntul în dimensiunile lui temporale. Trăsăturile naționale ale unor situații revelatoare pentru soarta individului în lumea modernă, descifrate mai adînc prin păstrarea legăturii cu întreg patrimoniul (folcloric și cult) al literaturii noastre, au dezvoltat interesul pentru observația socială, acordînd dramelor „burgheze” (de factură ibseniană) un caracter antiburghez de o puternică originalitate. O tratare specifică într-o viziune proprie a unor controverse ideologice, de acut interes european, cerea nu o utopică plă-

mădure de forme pitorești dincolo de contextul problematicii generale a epocii și al unei experiențe literare adecvate acesteia, ci — dimpotrivă — o participare la discuție prin reliefaarea aspectelor caracteristice societății românești și prin enunțarea unor puncte de vedere în spiritul codului moral al poporului nostru. În această ordine de idei, un bun exemplu îl constituie drama *Suflete tari*, prima lucrare cu adevărat personală a lui Camil Petrescu¹. „Nebunia“ lui Andrei Pietraru, eroul fascinat de viziunea absolutului, care așteaptă ca femeia iubită să „privească în inima lui“, recunoscându-i superioritatea dincolo de convenții și aparențe, se desfășoară pe o paralelă dusă la legenda Suzanei Boiu, jupinița care — cu veacuri în urmă — și-a ales sortitul în virtutea meritului autentic, sfidând opreliștile de castă. Aspirația spre femeia-monadă capătă astfel suportul unui exemplu viu, consemnat în cronici ca într-o carte a idealurilor împlinite, și devine, moralmente vorbind, o posibilitate. Contravenind modelului exemplar pe care singură și l-a ales, Ioana Boiu se va descalifica prin nevolnicia sa spirituală. În pofida veleităților, eroina capotează în fața *idealului* încărcat de miresmele istoriei naționale, pisc înalt, accesibil doar celor care ating planul sufletesc corespunzător. În același timp, îndrumarea eroului către o considerare lucidă a realităților este întreprinsă de Culai, tipic reprezentant al bunului-simț popular, trăind într-un peisaj natural și psihic de esență sado-veniană. Astfel, eroul central, descins din familia universală a cavalerilor absolutului, este integrat cu întreaga sa dramă în spațiul național, hotărîtor pentru originalitatea trăirii unei situații conflictuale, altminteri lipsită de inedit.

Este de la sine înțeles că rolul determinant al rădăcinilor naționale nu impietează asupra diversității personalităților creatoare. Atrăși de aceeași problematică și elaborînd în ambianța unei specificități comune, scriitorii își construiesc operele în sisteme imagistice de o infinită varietate. În aceeași secvență de timp, poemele dramatice ale lui Lucian Blaga, cu naturismul lor mitologic, și dramele de o febrilitate lucidă ale lui Camil Petrescu au descris pe portative diferite, dar cu un fond sufletesc înrudit, sublimele chinuri ale căutătorilor de valori pure. La tensiuni inegale și în tonalități contrarii a fost zugrăvită prăbușirea iluziilor individualiste cu privire la obținerea pe cale accidentală a independenței față de societatea inumană, în piesele lui Victor Ion Popa, Hortensia Papadat-Bengescu, G. M. Zamfirescu, Mihail Sebastian. Timbrul inimitabil al artistului autentic a operat secțiuni paralele chiar cînd înrudirea uneltelor era evidentă. Astfel, piesele poetului V. Voiculescu, pe nedrept uitate, deschid o cale proprie în îmbinarea elementelor tradiției folclorice cu adevărul psihologic contemporan, distanțîndu-se de Blaga sau de Adrian Maniu, prin talmăcirea vechilor eresuri în termenii unui realism crud.

De la comentariul vivace al „Chirițelor“ lui Alecsandri și pînă la patosul cerebral al unui Gelu Ruscanu, dramaturgia română a crescut și s-a dezvoltat intensiv, transportînd pe marile sale magistrale o încărcătură valorică de o neobișnuită concentrație. Literatura epocii socialiste a moștenit de la înaintași o memorabilă serie de opere românești nu numai prin limbă, dar mai cu seamă prin semnificațiile lor. Sensibile la întrebările timpului, creațiile de prim ordin ale dramaturgiei noastre s-au realizat în acord cu armoniile tărîmului lor natal. Aplecarea spre meditație a sfetnicilor țărani din *Răzvan și Vidra* a cunoscut o firească devenire în anii ce au urmat, dar fiecare verigă nouă și-a dobîndit țaria integrîndu-se substanțial întregului lanț.

V. Mîndra

¹ Continuăm să credem că prima versiune a *Jocului iețelor* (1916—1919), trecută pe primul loc în cronologia operelor lui Camil Petrescu, prezenta prea mari deosebiri față de ultima variantă (1946), singura publicată în întregime și, prin urmare, unica formă a acestei piese capitale care poate fi luată în considerare critică.