

THE GAME OF ANTINOMIES IN CAMIL PETRESCU'S THEATRE

Cosmina Andreea ROȘU

University of Pitești

Abstract: Camil Petrescu's play is relevant for the fervor thinking of the author under the sign of an ideational absolute in thought and in act. He substantiated the theory of „necessary noocracy” according to which the intelligence never mistakes, all the mistakes are historical. The character's portrait and evolution through life is presented by means of family, affective, ethical and itself antinomies. Ruscanu's drama grows from the interior; it manifests in his consciousness and represents the consequence of the antinomy between the idea of absolute justice and its possibilities of concrete application in social real life. He, thus, dramatically understands that he is an inadequate from a historical, social and moral point of view because of his beliefs that will bring him to his moral dissolution. He finds suicide as a lucid act of consciousness, the strength to stay alone in front of the thought of death and not as an act of surrender in front of the society.

Keywords: antinomies, consciousness, ideas, lucidity, drama.

Detaliile referitoare la geneza dramei *Jocul ielelor*, relevă importanța operei în contextul dramaturgiei camilpetresciene, piesa reproducând cel mai exact fervoarea gândirii întregii existențe a creatorului său și a omului, în genere, sub semnul unui absolut ideatic. *Jocul ielelor* constituie „baza întregii sale dramaturgii și ca punct de plecare exploziv a ceea ce va însemna sensul specific al literaturii camilpetresciene, și ca obsesie tematică și caracterologică, și ca structură conflictuală, și ca atitudine existențială, și ca relație între factorul biografic și reprezentarea lui metafizică”¹ observa Aurel Petrescu.

În *Addenda la Falsul tratat*, Camil Petrescu nota: „Student, solicitat de toate contradicțiile și de toate mirajele, mă întorceam, pe înserate, într-o sâmbătă din mai 1916, cu obrajii încinși de invidie și dezgust, cu pumnii strânși de înfrigurare, de la o *bătaie de flori* de la *rondul al doilea* de la Șosea... Ultimele echipaje, cu podoabele florale zdrențuite de *bombardamente*, se întorceau și ele, stârnind curiozitatea pietonilor; în picioare, pe perne, evantalii de femei tinere și fete cu obrajii aprinși de bătălie aruncau rămășițele coșurilor, garoafe, mărgăritare, bujori... Zdrobite în picioare, corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tânărului de douăzeci și doi de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile știute, de altfel, pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun... Înțelegeam atunci că lumea asta nu e *cea mai bună cu putință*, că Leibniz nu avea dreptate. În sâmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic și într-o săptămână, lucrând însetat zi și noapte, am scris, într-o cameră mobilată de lângă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor*, care trebuia să fie drama imperativului violent și categoric al *Dreptății sociale*... A doua versiune a fost scrisă pe la mijlocul lui iunie și cu ea m-am încălțit în jocul inextricabil al antinomiilor în așa măsură, că, întocmai ca și eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieții de *jocul ielelor* întrevăzute în sferele albastre ale conștiinței pure, care mi-a apărut încă de atunci ca *jocul ielelor*”².

Notată așadar într-o primă variantă, încă din mai 1916, reluată în multiple variante până la tipărirea sa abia în ediția *Teatru*, din 1947, piesa nu va vedea luminile rampei decât

¹ Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1972, p. 92

² Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teze și antiteze*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 154

după moartea scriitorului care – obsedat de perfecțiunea reprezentării ei scenice – n-a acceptat nicio viziune regizorală de montare a acesteia cât timp a trăit. Dramaturgul însuși nu s-a desprins de opera lui esențială, care l-a obsedat până la sfârșit. Astfel, autorul face din Gelu Ruscanu tipul personajului prins în jocul perfect al ielelor, construcții iluzorii și fascinante, care se dovedesc fatale celui care le contemplă, așa cum ielele îi orbesc sau îi înnebunesc pe cei care au curajul să admire dansul lor amețitor. Pentru eroul său, aceste idei nu rămân simple abstracții, ci se corporalizează și devin instanțe absolute ale destinului său, scenariu ușor de recunoscut și în cazul celorlalte personaje ale dramei și prozei autorului.

Drama lui Ruscanu este de natură interioară, manifestându-se la nivelul conștiinței și reprezintă consecința antinomiei dintre ideea absolută a dreptății și posibilitățile ei de realizare socială concretă. Astfel concepută de Ruscanu, ideea dreptății absolute este anistorică, pentru că ea contrazice legile devenirii societății; amorală, deoarece contravine unor elementare norme etice și ajunge inumană, acționând împotriva intereselor vitale ale individului.

Eroul va avea revelația dramatică a inadecvării istorice, sociale și morale a ideilor sale despre dreptate, care îl va conduce spre autodesființare când se va confrunta cu imposibilitatea practică de a realiza imperativele categorice ale conștiinței.

Gelu Ruscanu se apropiase de mișcarea socialistă și devenise director al publicației de stânga, „Dreptatea socială”, pentru că aceasta părea o cale de împlinire a dezideratului echității, chiar dacă slujea o cauză istorică și socială determinată, opunându-se inechității flagrante a unui capitalism imperfect atât în concepție, cât și în modul de aplicare. Intervin însă nevoile concrete ale cauzei muncitorești: pledarea în procese politice sau susținerea juridică a eliberării unor deținuți politici, ca Petre Boruga. I se cere încălcarea principiului abstract al dreptății și, ca urmare a faptului că nu se poate adapta unei existențe în care triumfă abordarea particulară, și nu norma justițiară, se sinucide.

Eroul condamnă și respinge orice intervenție umană care nu se bazează pe o idee fundamentală despre lume, chiar dacă aceasta este motivată fie social, fie moral-afectiv: „...pentru că mecanismul acțiunii este la mine în conștiință. De acolo îi vine autoritatea”³.

Evenimentele și faptele sunt însă imprevizibile, atât cele care aparțin trecutului (pentru Gelu Ruscanu, împrejurările reale ale morții tatălui său), cât și cele prezente, și contrazic ideile pe baza cărora eroii lui Camil Petrescu își fundamentează existența. Se produce astfel o scindare a personalității lor, a cărei soluție este, cel mai adesea, expierea (Grigore și Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, a cărui încercare sinucigașă nu reușește, George Demetru Ladima), sau plecarea către un spațiu necunoscut (Pietro Gralla), sau implicarea într-o experiență nouă, de egală intensitate, care să relativizeze și să elimine din sfera conștiinței pe cea care a eșuat (cazul lui Ștefan Gheorghidiu).

Toți acești eroi se caracterizează și printr-un imens orgoliu al superiorității intelectuale, dar sunt și extrem de vulnerabili prin incertitudine, prin teama de compromisuri și prin perspectiva eșecului.

Camil Petrescu a fundamentat teoria *noocrației necesare*, teoretizând implicit starea de spirit a intelectualului care încearcă să găsească în istorie forma de manifestare a ideii: „Noi trebuie să așezăm la temelia societății viitoare postulatul: inteligența (în sens fenomenologic) nu greșește niciodată, toate greșelile sunt istorice...”⁴. Acest postulat se dovedește fals și, pentru aceste personaje, se convertește într-o vină tragică în încercarea de a surmonta limita acestor sisteme utopice construite de inteligență, neconcordante cu realitatea. Gelu Ruscanu este primul personaj imaginat de scriitorul modern care trăiește dramatic opoziția dintre *ordinea noocrată* ce se bazează pe *valorile semnificației*, și ordinea obișnuită, aparținând

³ Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2000, p. 94

⁴ idem, p. 96

valorilor simplu trăite. Se conturează din acest moment antinomiile personajului camilpetrescian, în toată complexitatea lor.

Este evidentă contradicția istorică dintre justiția absolută și dreptatea socială. Dreptatea absolută, concepută de către personaj ca ideal, dar și ca model teoretic, nu are posibilități de aplicare în practică și depășește chiar voința colectivităților umane de a o înfăptui. În mod paradoxal, aceasta conduce la un șir de nedreptăți încalcând, la rândul ei, legi morale, principiul onoarei, sentimente declarate.

Gelu Ruscanu, eroul piesei, „un bărbat ca de douăzeci și șapte – douăzeci și opt de ani, de o frumusețe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire, cu nervozitatea instabilă a animalelor de rasă și care privește întotdeauna drept în ochi pe cel cu care vorbește, ceea ce îi dă o autoritate neobișnuită”⁵ este devorat de pasiunea absolutului și de reflexele ei în domeniul justiției sociale. El provine din rândul claselor stăpânitoare, fiind fiul unui înalt magistrat.

Ca director al unui ziar de partid, Gelu Ruscanu trebuie să se supună unei politici care presupune frecvent compromisuri, ceea ce ar contrazice idealul său. În acest context este imperativ dezacordul dintre Ruscanu și întreg Comitetul Central în cazul subiectului Sinești. Se impune alegerea între demascarea lui Șerban Saru-Sinești, ministru al Justiției, suspectat a fi fost autorul unei crime abominabile împotriva bătrânei Manitti, adăpostită în casa ei, și eliberarea lui Petre Boruga, luptător marcant în mișcarea socialistă, încarcerat în ocnă. Bineînțeles că Ruscanu alege prima variantă, iar Praidă, spiritul pozitiv în dramă, pe cea de-a doua.

Ruscanu nu poate să sacrifice principiul dreptății absolute, chiar dacă acest sacrificiu ar însemna salvarea vieții unui om foarte bolnav, condamnat să moară în condiții inumane și degradante, într-un mod cu totul injust. Conceptul exprimat în dictonul latin: „Pereat mundus, fiat justitia”, este măreț, dar nu poate fi aplicat, căci ar distruge lumea și, odată cu ea, chiar noțiunea de justiție și-ar pierde sensul, nemaivădând la ce să se raporteze. Autorul descoperă împreună cu eroul său, alături de care a căutat, după cum mărturisește în *Addenda la Falsul tratat*, „imperativul violent și categoric al dreptății sociale”⁶, imperfecțiunea dreptății umane, ce nu se poate realiza decât parțial și în funcție de împrejurări.

În această viziune, care-i aparține lui Praidă, orice act de justiție este relativ, în sensul că el este adecvat unui context istoric specific, că este eficient numai într-un timp limitat și că respectă în mod parțial principiul dreptății absolute; mai mult chiar, se poate ajunge la abdicarea de la aceste principii absolute. Această abordare a noțiunii de justiție provoacă în conștiință contradicții insurmontabile, întrucât eroul nu poate accepta concilierea în spirit a antinomiei dintre teoria cunoașterii și politică. Se creează astfel o contradicție filozofică între erou și tovarășii săi angajați în lupta socială. Ruscanu este un idealist kantian, aplicând sistemul categoriilor apriorice, în timp ce Praidă este un materialist determinist.

Praidă este „un bărbat voinic, frumos, ca de 35-40 de ani, cu o barbă pătrată blondă, îngrijită. Fire de un calm episcopal, cu gesturi foarte legate, are o autoritate sigură, fără să ridice niciodată tonul. Fumează sau cel puțin ține neconținut în colțul gurii o pipă dreaptă franțuzească”⁷. Acesta este un personaj schematic, o replică dată lui Gelu Ruscanu; este mai mult un actor decât un actant în retorica dramei. El vorbește în numele unui pragmatism rigid postulând neîncrederea omului practic față de speculația filosofică. Praidă îl îndeamnă pe Ruscanu să coboare ideea de dreptate din sfera abstractă a teoriei și să o aplice la necesitatea istorică, concretă. Este „un mod de a gândi dialectic în fața unei gândiri metafizice”⁸. Știm

⁵ Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2000, p. 90

⁶ Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teze și antiteze*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 14

⁷ Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2000, p. 121

⁸ Elena Zaharia Filipaș, cap. *Drama absolutului*, în *Retorică și semnificație*, Ed. Paideia, București, 1993, p. 196

despre Praidă că în tinerețe a fost tentat de studiul matematicii, dar, speriat de teoriile moderne ale antinomiilor, s-a refugiat pe terenul *sigur* al ingineriei.

Gândirea idealistă a lui Gelu Ruscanu impresionează prin grandezza și caracterul său inflexibil. Fără a susține o ideologie, trebuie spus că acest mod abstract de a concepe dreptatea provoacă suferința eroului și a celor din jurul său. Paradoxal, dreptatea parțială, dar umană, a celorlalți are efect: ameliorarea condițiilor de detenție ale lui Petre Boruga și chiar promisiunea eliberării lui. Se pune întrebarea ce obține Gelu Ruscanu în schimbul sacrificării propriei vieți în numele acestui ideal care a dat sens existenței sale; dar nu aici trebuie să căutăm răspunsuri, căci importantă este trăirea ferventă a acestor valori care ne plasează în orizontul *Absurdului*.

Similar este și destinul lui Bălcescu din piesa cu același nume, în timp ce în plan diametral opus se situează Danton, întruchiparea gândirii politice care se adaptează împrejurărilor acționând liber, fără teroarea pe care o poate exercita acest fatal *joc al ielelor*.

Antinomiile etice constituie un punct de reper important în întreaga desfășurare a vieții lui Gelu Ruscanu. Raportul dintre adevăr și minciună este o temă morală pe care o dezbate dramaturgia modernă, dacă ar fi să ne referim doar la opera lui H. Ibsen. Și în drama lui Camil Petrescu apare indirect întrebarea dacă adevărul care este prea crud și poate distruge sau chiar ucide pe cel nepregătit, poate fi înlocuit, în scopuri pe care le putem numi umanitare, cu minciuna. Dar putem spune că există minciuni care nu fac rău?

Înlocuind sinceritatea într-o relație de cuplu, minciuna, în mod paradoxal, pare să fie expresia generozității și a milei. În acest fel, Petre Boruga, încarcerat și fără speranța unei eliberări, cu un echilibru psihic fragil, nu supraviețuiește decât cu gândul la familia sa, la iubirea femeii care, de fapt, l-a părăsit demult. Gelu asistă, ca într-un act pregătit, la scena în care Elena Boruga este rugată să joace încă o dată o comedie dureroasă, aceea a soției credincioase, deși își refăcuse de mult timp viața alături de un alt bărbat. Pentru cel ce putea în ocnă ar fi fost o rază de lumină, dar femeia refuză categoric, acceptând doar să-l lase pe copil să-și viziteze tatăl în închisoare.

O problemă de aceeași natură ridică și publicarea scrisorii compromițătoare pentru ministrul Sinești, care este, de fapt, o scrisoare de dragoste a Mariei Sinești, trimisă chiar lui Ruscanu, în timpul aventurii lor din tinerețe. În acele pagini, pentru a-și zugrăvi soarta nefericită ce o lega de un bărbat *îngrozitor*, Maria îi relatează circumstanțele suspecte ale morții bătrânei Manitti și ale dispariției testamentului acestei femei bogate al cărei unic moștenitor este soțul ei. Prin ascunderea acestor informații, Ruscanu devenise complice, așa cum îl avertizează pe Praidă când acesta îi pretinde să nu publice documentul incriminant. Însă, publicarea scrisorii salva poziția lui și susținea ideea de justiție. Dar cu ce efecte dezastruoase pentru femeia pe care o iubea? În urma unui astfel de scandal public, divorțul ei nu mai era o salvare, ci poate chiar o condamnare la moarte, în măsura în care, după o astfel de acuzație de comportament imoral, ar fi pierdut tutela asupra copiilor ei. Hipersensibilă, chinuită într-o căsătorie nepotrivită, distrusă sufletește datorită eșecului relației cu Gelu, dezonorată prin publicarea scrisorii, Maria ar fi putut ajunge la sinucidere, soluție probabilă pe care o mai încercase și în alt context. Față de gravitatea acestei dileme morale, celelalte îi par minore, dar ele aduc alte probe pentru a demonstra caracterul inflexibil al eroului.

Pentru punerea în practică a dreptății absolute trebuie condamnat funcționarul necinstit Vasile Constantinescu, pentru fraudă, chiar dacă aceasta nu păgubește pe nimeni, necinstind însă memoria morților, chiar dacă în spatele acestui nume anodin se ascunde un om cu merite intelectuale, poetul Ion Zaprea? Mai mult însă, la această delapidare consimte însuși păgubitul care vine să intervină în favoarea lui. Aplicarea dreptății poate distruge un artist și existența mizeră a familiei sale sărace. Trebuie demascat și condamnat administratorul Cimitirului Nou, care vinde florile și lumânările de pe morminte pentru a-și hrăni copiii și pentru a putea supraviețui astfel în mizeria la care a fost condamnat de soarta crudă?

De fiecare dată, Ruscanu nu ezită și cere nu aplicarea unei legi anume, ci afirmarea justiției absolute: „Nu va fi niciodată dreptate reală în lume până când ideea de dreptate nu va rămâne intangibilă, absolută”⁹. Adept al dreptului natural, asemenea lui Aristotel, Gelu Ruscanu disprețuiește legile juridice pentru că sunt făcute de către oameni și pentru aceasta consideră că nu sunt adevărate. El susține existența unui drept veșnic și imuabil care decurge din însăși natura umană și nu din istoria societății.

Și în redacția ziarului pe care îl conduce au loc evenimente *neclare*, chiar reprobabile. În absența unor resurse financiare suficiente, se profită de bietul nebun obsedat de ideea revoluției, din banii căruia se acontează salariile redactorilor.

Mult mai dramatică este situația bătrânului zețar bolnav din cauza plumbului din litere, care continuă să muncească pentru a-și întreține întreaga familie bolnavă de tuberculoză. Recunoaștem același idealism utopic la muncitorii tipografii, cei care refuză mereu ajutorul unei societăți de binefacere, oferit de Irena, mătușa lui Ruscanu, sub un pretext naiv: mila unei orânduiri burgheze este disprețuită.

Antinomiile afective constau într-o altă dilemă pe care o trăiește personajul și care este legată de iubirea Mariei: să creadă sau nu în cea care, surprinsă de acesta râzând complice cu un străin în biblioteca unchiului său, este părăsită fără nicio explicație. Eroina, simțindu-se umilită, și-a luat revanșa cea mai la îndemână, chiar dacă stupidă, înșelându-l pe Gelu. Sinceritatea femeii este pusă mereu sub semnul întrebării printr-o tehnică subtilă a dramaturgului. Maria însăși recunoaște că în ea se ascund două ființe dihotomice, așa cum într-o familie pot fi doi copii diferiți: unul admirabil, cu care părinții se mândresc în fața tuturor; celălalt, dizgrațios, de care se rușinează și căruia îi ascund defectele. Astfel, ea are o latură sinceră și generoasă, de care s-a îndrăgostit și Ruscanu, și una duplicitară și josnică, pe care acesta nu a putut-o înțelege și accepta, respingând-o într-un mod brutal. Mai mult decât atât, Gelu este nesigur de valoarea de adevăr a scrisorii de dragoste scrise de o femeie care are sufletul înveninat de ura împotriva unui soț față de care nu mai simte decât repulsie, care a decepționat-o și a umilit-o; personajul este totuși lucid și îi răspunde lui Praidă care îl întreabă în ce măsură Maria a putut să-l iubească, printr-o ipoteză care îi macină conștiința: „Cred că mai degrabă l-a urât pe el”¹⁰. În acest mod se iluzionează, încă o dată, asupra femeii iubite. În acest context, Ruscanu amână publicarea acestei scrisori, dându-i astfel posibilitatea ministrului, suspectat de omor calificat, de a se disculpa, salvându-și onoarea și, implicit, reputația femeii pe care, deși a greșit atât de grav, fiind infidelă amantului, apoi soțului, n-o crede capabilă de complicitate la crimă.

Maria Saru-Sinești este de „o frumusețe tulbure și tocmai prin asta tulburătoare, pe bază de nostalgie, profil suav și nervozitate. Neliniștitoare de asemenea, nu numai din pricina reacțiilor ei bruște și excesive, dar și prin sensurile fulgurante ale acestor reacții. Și asta este un chin pentru cei din jurul ei. Când privește, adeseori fix, are un freamăt abia perceptibil al buzelor, care-i dă o tensiune patetică obrazilor. Hiperemotivă cu imaginație dezordonată, are spasmele și bucuriile deopotrivă de copilăroase. Văzută în trecut, pare o frumusețe mistuită de secrete grele, pradă tuturor obsesiilor, cu dorințe neîmpăcate, deviate. În intimitate, o senzualitate de copil și de sălbăticiune fiindcă are un corp proporțional și molatec de felină. Este fără măsură în tot ce face”¹¹, având vârsta de douăzeci și șapte de ani.

Dacă, plasat acum în postura de avocat, Ruscanu pune la îndoială sinceritatea mărturisirilor de atunci ale Mariei, el neagă, concomitent, iubirea absolută pe care a trăit-o, iubirea în care se implicase în mod total, dorind despărțirea Mariei de soțul său și, ulterior, căsătoria lor. În măsura în care iubirea este, la acest personaj, un act existențial definitiv,

⁹ Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2000, p. 86

¹⁰ idem, p. 28

¹¹ Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2000, p. 86

îndoiala nu poate apărea și personajul o îndepărtează, afirmând: „O iubire adevărată înseamnă să nu poți gândi contrariul ei... O iubire care nu este eternă, nu este nimic...”¹².

Nu în aceeași poziție se află Sinești care își formulează cu cinism, dar în mod convingător obiecțiile, considerându-și soția o nevropată, o mitomană cu obsesii erotice. Depoziția unei astfel de femei nu ar fi deloc convingătoare în fața oricărui complet de judecată. Personajul masculin se află în imposibilitatea de a accepta sau de a respinge vinovăția femeii pe care el însuși, iubind-o, a împins-o spre minciună și adulter.

Antinomiile familiale se declanșează odată cu intervenția mătușii Irena.

O altă dilemă a lui Gelu Ruscanu este legată de familia sa, în numele căreia mătușa Irena cere, de data aceasta, compromisul. Această femeie, adevărată mamă pentru Ruscanu, după moartea prematură a părinților săi, îi ascunsese nepotului său adevărul referitor la circumstanțele reale ale morții tatălui. Astfel, eroul era convins de faptul că tatăl său, transformat într-un model exemplar, murise într-un accident de vânătoare. Acum el descoperă stupefiat că familia Ruscanu avea o datorie de onoare față de Sinești care cunoștea secretul morții lui Grigore Ruscanu.

Actualul ministru și rival al lui Gelu, Șerban Saru-Sinești, își începuse cariera sub ocrotirea tatălui său care îi fusese un adevărat mentor, dincolo de formarea profesională pe care i-o coordonase. Avocat celebru, dotat cu o inteligență strălucită, Grigore Ruscanu nu s-a putut adapta politicianismului. El își ratase existența și eșuase în patima jocului de noroc și în atracția aproape morbidă pentru o actriță mediocră care-i pretindea mari sume de bani pentru toalete costisitoare. Disperat, ajunge astfel în situația de a delapida o mare sumă de bani din fondul unei societăți la care era angajat, cerându-i secretarului, printr-o scrisoare confidențială, să ridice respectiva sumă. Ironia sorții, acest secretar discret în care Grigore Ruscanu are atâta încredere, nu este altul decât Sinești. În schimb, amanta vulgară îl umilește în repetate rânduri și refuză să-l mai primească, trimițându-i, cu un total dispreț, ca un semn de adio, un revolver cu care acesta se sinucide. Discret, Sinești a așteptat cu răbdare până când sora defunctului a putut restitui suma achitată de el.

Din portretul care i se face, Grigore Ruscanu, ca un personaj de biografie literară, pare un avatar al fiului, în trecut. Atât tatăl, cât și fiul sunt naturi asemănătoare având aceleași aspirații și convingeri ale absolutului care le anulează capacitatea de adaptare la realitatea înconjurătoare; absolutul însemnând „în primul rând măsurarea lucrurilor cu criteriul eternității”¹³.

Adversarul lui Gelu îi arată acum scrisoarea păstrată din respect timp de 20 de ani, care dovedește încrederea necondiționată a lui Grigore Ruscanu în mai tânărul său coleg. În mintea eroului se produce o altă ruptură, deoarece se prăbușește încă un idol, cel al tatălui venerat pe care nu-l cunoscuse cu adevărat niciodată.

În controversa dintre Ruscanu și Sinești, cel din urmă, cu o abilitate diabolică, devine din acuzat acuzator, demonstrând ineficiența demersului directorului de ziar. Dezvăluirile spectaculoase nu vor reuși să compromită politic pe un ministru atotputernic, ci vor provoca numai drame umane, fără să schimbe într-un fel ordinea socială, demonstrând încă o dată nedreptatea și lipsa posibilității de aplicare a mult-râvnitei justiții absolute.

Antinomiile sinelui stau la baza disoluției personajului.

Paradoxal, eroul realizează că tocmai aceia care au o percepție relativă asupra conceptului de justiție par să fie mai aproape de posibilitățile de aplicare într-o realitate imediată. Se simte necesitatea ca acest cod etic să fie reevaluat, pentru a surprinde ființa umană cu toate contradicțiile ei: „Toată drama este că morala pe care o proclamăm nu e pe măsura noastră... (...) Să născocim o nouă morală, mai omenească... Să urcăm un nou

¹² idem, p. 100

¹³ Elena Zaharia Filipaș, cap. *Drama absolutului*, în *Retorică și semnificație*, Ed. Paideia, București, 1993, p. 205

Moise... pe alt Sinai... Să ne aducă alte table de legi... Mai largi... mai înțelegătoare... mai aproape de viața noastră... Ceva cu codiciluri și excepții... Legile fără excepții sunt îngrozitoare... Nu ne trebuie... Ne sufocă... Să căutăm un nou Moise, mai psiholog... că, dacă nu, Europa noastră dă faliment”¹⁴.

În drama absolută pe care își propune s-o scrie, Camil Petrescu schimbă modalitatea de construire a unei acțiuni dramatice, deoarece conflictul, accentul dezbaterii de idei se mută din sfera evenimentelor exterioare în interiorul unei conștiințe convulsionate. În același mod va proceda și în felul de a structura personajul dramatic care nu mai poate rămâne un caracter, ci devine o conștiință aflată într-o continuă tensiune, bântuită de neliniști, în fața căreia apar noi dileme. O astfel de conștiință este Gelu Ruscanu în fața căruia se afirmă însă caractere ce reprezintă, în viziunea autorului, forțe unitare neinfluențabile. Didascaliile (de o importanță surprinzătoare în realizarea portretului personajului) subliniază această tensiune interioară: „prins sub zodia umbrelor și a contrazicerilor, pe gânduri”. Caracterele sunt Praidă și Sinești care acționează mereu în conformitate cu concepțiile lor despre existență. Deși unul este inginer, apropiat de gândirea socialistă, și celălalt, un politician liberal, în manifestarea celor doi recunoaștem similitudini în ceea ce privește modul în care valorile contingente prevalează asupra celor ideale care definesc spiritul pur. În acest fel, ei devin mai eficienți în ordine pragmatică, dar, paradoxal, și mai umani în comparație cu Ruscanu.

Paradoxul guvernează: așezat sugestiv în fața măștii lui Voltaire, personajul lui Camil Petrescu se va simți vinovat în raport cu propria conștiință. El își interoghează cu luciditate sinele, îndoindu-se acum dacă are dreptul moral de a cere respectarea dreptății absolute, dat fiind că el însuși îi încălcăse toate principiile. După toate experiențele prin care a trecut, își conștientizează inconsecvențele și gravele erori pe care le-a comis: absența religiozității, neînduplecarea față de greșelile inerente firii omenești, convingerea iluzorie și orgolioasă despre infailibilitatea judecății sale, nerecunoștința filială, călcarea onorabilității, lipsa de generozitate, anularea agresivă a sentimentelor și a intimității celor din jur. Toate actele sale anterioare care păreau justificate de o înaltă puritate morală, îi apar acum odioase, efecte ale unui orgoliu sfidător: „Da, în atotputernicia lui Dumnezeu nu am crezut... Cutezanța mea a fost fără margini... Memoria părinților nu mi-am cinstit-o. Am dorit femeia aproapei și am mințit... am mințit mult... am silit și pe alții la minciună... cuvântul dat mi l-am călcat... am mândrit adânc pe cei care m-au iubit... purtarea mea a stârnit mânia celor din jurul meu... Iertarea nu am știut ce este... am lovit crâncen... fără îndurare. Dar cine îmi poate pretinde umilința de a cere iertare? Tu știi cât de limpede a fost conștiința mea. Totul era atât de limpede, de cristal, în trecut...”¹⁵. Eroul nu este însă un fanatic, ci un spirit însetat de absolut, care trăiește cu ardoare credința în ideal și eșecul, conștientizează caracterul său impur, uman. Se explică astfel amănările succesive ale publicării scrisorii compromițătoare ce ar avea efect nu numai asupra ministrului corupt, ci ar pune în cumpănă și viața unui militant bolnav, ar distruge femeia pe care a iubit-o și ar încălca datoria morală față de un om care ocrotise reputația familiei sale, respectând memoria tatălui său, aspecte care zdruncină puternic conștiința eroului care nu poate accepta compromisul. În fața acestor dileme, alege sacrificiul pe altarul principiilor sale: „Răul e în noi... Totul în lume este coruptibil... Nimic nu e întreg și frumos... și nici nu poate deveni (...). Mai merită viața asta să fie trăită, dacă totul ți se dă atât de cârpit și de îndoielnic?”¹⁶.

Sinuciderea înseamnă pentru eroul lui Camil Petrescu un act lucid de conștiință, tăria de a sta singur în fața gândului morții și nu un act de capitulare în fața societății. Deși conștientizează eroarea comisă, adică faptul că a inclus, în mod eronat, oamenii în tipologia

¹⁴ Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2000, p. 95

¹⁵ Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2000, p. 96

¹⁶ idem, p. 102

maculați și imaculați, fără cale de mijloc, Gelu Ruscanu nu găsește în sufletul său puterea de a continua să trăiască, de a-și construi un sistem de valori comun, în care să fie cuprins și compromisul. Resemnarea ar fi însemnat dovada vie a lipsei sale de superioritate morală. Astfel, „moartea voluntară a eroului, care e ultimul act al conștiinței lui, îl aduce în pragul eternității mult visate. Moartea apare ca o soluție matematică, un rezultat zero la viața gândită matematic. Nu este o eroare de calcul, ci chiar soluția problemei”¹⁷.

Portretul personajului se bazează pe o unitate a contrariilor, dar și pe o unitate datorată armoniei sufletești. Elena Zaharia Filipaș nota: „a analiza personajele și situațiile dramatice înseamnă a analiza conflictul dintre reprezentările unei conștiințe acut reflexive, jocul antinomiilor rezultate din impulsurile venite din exterior”¹⁸.

Există la acest erou un demon al contemplării imposibilului, o tentație a absolutului, generatoare de impresionante combustii sufletești care transformă drama, în ansamblul ei, într-un document ce analizează o lungă agonie. Se observă astfel relația tensionată dintre trăirea interioară (subiectivă) și durata exterioară (obiectivă), care nu se conciliază niciodată, generând dislocări psihice și nevoia de ispășire a personajului lui Camil Petrescu.

Bibliografie

- Călin, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Ed. Eminescu, București, 1976;
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ed. Minerva, București, 1982;
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Camil Petrescu și demonul polemicii*, în *Viața românească*, XI, nr. 5, mai, 1958;
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, București, 1972;
- Georgescu, Paul, *De la o noapte la alta*, în *Polivalența necesară*, E. P. L., București, 1967;
- Ghidirmic, Ovidiu, *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1975;
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, Ed. Minerva, 1989;
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2001;
- Micu, Dumitru, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000;
- Paleologu, Alexandru, *Spiritul și litera*, Ed. Eminescu, București, 1970;
- Petrescu, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1972;
- Petrescu, Camil, *Opinii și atitudini*, E. P. L., București, 1962;
- Petrescu, Camil, *Teatru*, vol. II, E. P. L., București, 1964;
- Petrescu, Camil, *Teatru*, Prefață de George Gană, Ed. Minerva, București, 1971;
- Petrescu, Camil, *Teze și antiteze. Eseuri alese*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurel Petrescu, Ed. Minerva, București, 1971;
- Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Eminescu, București, 1983;
- Petrescu, Camil, *Opere*, vol. I, Ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, E. P. L., București, 1986;
- Petrescu, Camil, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2000;
- Zaharia Filipaș, Elena, *Retorică și semnificație*, Ed. Paideia, București, 1993.

¹⁷ Elena Zaharia Filipaș, cap. *Drama absolutului*, în *Retorică și semnificație*, Ed. Paideia, București, 1993, p. 206

¹⁸ idem, p. 191