CONDIȚIA INTELECTUALULUI ȘI CRIZA CONȘTIINȚEI ÎN OPERA CAMILPETRESCIANĂ

Elena-Alexandra Costea
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Indeed, the polemist's tone bursts like a bloom in the subtext of his dramas as well as in the author's depressing, lucid vision, denying with indignation the soul gulf of the small or big bourgeoisie, crushing the shroud of conformism, or revealing moral crime. If in the Hortensia Papadat-Bengescu, another lucid mind, of a lucid but bold but flexible and ironic lucidity, the disintegration of the conformist envelope of relations in the capitalist society was done with a near-savage cold, Camile Petrescu's polemic reaches up to the heated denial, and the author's tone, participative, knows all the ranges: from subtle irony to vehemence and anger.
Camil Petrescu, in his preferred heroes, different in his social dimension, always designs himself diverse, sides of his personality. I live plenary and fervently in the flesh and blood of the characters, re-editing in different epochs, the drama of his life. Without being mistaken in believing that it is an absolute identity between the life of the author and the hero's life in his dramas, one can emphasize this particular intimacy between the literary act and the social-moral biography of the writer, himself an exponent of an entire category of intellectuals .
He was told that the main character of his literary works is Camil Petrescu himself, the inadaptable intellectual, in relation to the structures of the society in which he lives. Its inadaptability has as its premise at least three subconflicts, all of equal importance, all fundamental: the individual's conflict with himself, his conflict with society, the conflict with the universe.
It can be said that the real theme of Camil Petrescu's literature, the fundamental theme, is the intellectual hero; not something about him, but the human kind himself. Camil Petrescu is known and wants to be an intellectual, has the obsession of his own intellectual superiority by defending himself from the feeling of isolation. In all of his literature, the writer is questioning the existence of this hero, who fiercely seeks a ,,modus vivendi" with the world, but which he does not find. But all attempts to approach the hero end up with a failure: almost everyone suicides, trying to commit suicide, or being suppressed by others.

Keyword: intellectual, drama, crisis, conscience, modernism

Intelectualul, cu bogata sa viață interioară, cu problemele sale morale, pătrunde în romanele interbelice, dintre care cele mai semnificative, în acest sens, sunt cele ale lui Camil Petrescu. *Intelectualul lui C. Petrescu nu este tipul tradițional al inadaptabilului din literatura lui Vlahuță, Brătescu-Voinești, Sadoveanu etc., continuat prin Radu Comșa al lui Cezar Petrescu, ci un vizionar, un poet al activității intelectuale și al iluziei, comparabil cu eroul eminescian din proză! Învinși, ei nu cad penibil, ca aceste firi anemice, timide, mânate de complexe sociale, ci patetic precum eroii tragediilor antice zdrobiți de destin*.[1]

Se poate spune că există o ereditate literară permanent vizibilă la personajele sale. Se poate vorbi de o paternitate spirituală unică aproape, de o similitudine sugestivă între intelectualul îndrăgostit sincer de *absolutul* ideal, zbătându-se în păienjenișul ideilor-iele, între scriitorul lucid, mereu dezamăgit și de aceea necruțător și eroii săi. Acestei paternități fecunde, îi datorează literatura noastră existența unor personaje remarcabile ca: Gheorghidiu și mai apoi Ladima, intelectuali onești, de o tragică inadaptabilitate din romanele *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de*

[1] Ivaşcu, George, *Camil Petrescu: o simfonie intelectuală* în *Contemporanul*, 13 aprilie 1969.

BDD-A29633 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:17 UTC)

război și *Patul iui Procust*.

Tot așa Andrei Pietraru (*Suflete tari*) și Gelu Ruscanu (*Jocul ielelor*) sunt mărturii ale unei paternități spirituale ce se perpetuează nuanțat în planul artistic.

Camil Petrescu, în eroii săi preferați, diferiți ca dimensiune socială, se proiectează mereu pe sine diversificat, laturi ale personalității sale. Trăiește plenar și cu înfrigurare în carnea și sângele personajelor, reeditând în epoci diferite, drama vieții sale. Fără a cădea în greşeala de a crede că ar fi o identitate absolută între viața autorului și viața eroilor din dramele sale, se poate sublinia această intimitate deosebită între actul literar și biografia social-morală a scriitorului, el însuși exponent al unei întregi categorii de intelectuali.

Compunând romane subiective, drame cu eroi foarte deosebiți între ei, Camil nu s-a uitat niciodată pe sine, astfel încât, în transparența tuturor dramelor și romanelor sale, cititorul întrevede o palpitare lirică și autobiografică, ceva ca amintirea experiențelor agonistice ale tânărului rămas nealterat chiar în scriitorul matur de mai târziu,[2] scria profesorul Tudor Vianu, la moartea lui Camil Petrescu.

Toate experiențele amare, cu care artistul va înzestra pe cei mai buni eroi ai săi, sau împotriva cărora va protesta arzător în polemicile purtate, sunt sugestive pentru felul în care societatea trecută își trata intelectualii. O spune chiar Tudor Vianu, prieten al scriitorului: *Și cu toate că, în multele sale polemici, a vorbit adeseori despre sine și despre greutățile lui, el a făcut-o cu atitudinea omului care recunoaște în cazul său o situație generală, tipică pentru o categorie întreagă*.[3]

Într-adevăr, tonul polemistului izbucnește ca o vâlvătaie în subtextul dramelor sale, ca și în însăși viziunea deprimantă, lucidă a autorului, negând cu indignare golul sufletesc al burgheziei mici sau mari, sfărâmând învelișul lucios al conformismului sau dezvăluind crima morală. Dacă la Hortensia Papadat-Bengescu, o altă minte lucidă, de o luciditate tăioasă ca o lamă, dar flexibilă și ironică, dezghiocarea învelișului conformist al relațiilor din societatea capitalistă se făcea cu o răceală aproape savantă, la Camil Petrescu polemica ajunge până la negația înfierbântată, iar tonul autorului, participativ, cunoaște toate gamele: de la ironia subtilă până la vehemență și mânie.

George Călinescu observa că: *eroii lui Camil Petrescu au toți repeziciunea discursului și tonul acela tipic de iritație care sunt ale autorului însuși în scris, încât toți sub felurite veșminte par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana întâia*.[4]

Ioana Lipovanu (într-un articol apărut în *Luceafărul*, 1965) încearcă o paralelă între Henrik Ibsen și Camil Petrescu, scoțând în evidență la ambii autori *conflictul dramatic în planul conștiinței* și *gradul înalt de intelectualitate* al personajelor, dar și modul personal al autorului român de a aborda temele: intensitatea pasională proporțională cu luciditatea, transformarea idealului colectiv în dezbatere intelectuală, individuală, precum și conflictul interior.

Intelectualul, pentru Camil Petrescu, este cel ce gândește, care pune lumea în probleme, și el poate fi student, pictor, ziarist sau conducător politic (Danton, Bălcescu), *comandant de oști* (Pietro Gralla) *sau militant socialist* (Gelu Ruscanu, Praida), *adică un om care-și asumă răspunderea ce-i revine prin condiția sa umană*.[5]

Cine studiază opera lui Camil Petrescu își dă seama că personajul de dramă nu poate fi decât un lucid, o ființă trăind sub semnul problematicului, mistuită de febra cunoașterii.

S-a spus că personajul principal al operelor sale literare este Camil Petrescu însuși, intelectualul inadaptabil, situat în raport cu structurile societății în care trăiește. Inadaptabilitatea sa are drept premise cel puțin trei subconflicte, toate de o importanță egală, toate fundamentale: conflictul individului cu el însuși, conflictul lui cu societatea, conflictul cu universul.

---

[2] Vianu, Tudor, *Jurnal*, *Tinereţea lui Camil,* p.47.
[3] Vianu, Tudor, *Jurnal*, Editura pentru Literatură, București, 1961, p.47;
[4] Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Fundaţia pentru Literatură și Artă, București, p. 659.
[5] Georgescu, Paul, *De la o noapte la alta*, în vol. *Polivalenţa necesară*, Editura pentru Literatură, București, 1967.

BDD-A29633 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:17 UTC)

Din punct de vedere al raportului dintre individ şi societate, toţi eroii lui Camil Petrescu sunt identici, indiferent de motivul care declanşează conflictul.

Jocul ielelor prezintă prin Gelu Ruşcanu, pe intelectualul care nu acceptă decât absolutul, dar care prin aceasta este exclus automat din realitatea socială vie.

În *Suflete tari* Andrei Pietraru îşi creează absolutul prin credinţa fanatică în aristocraţia spiritului în care el însuşi se integrează, credinţă dezminţită de meschinăria materială a celor din jurul său. *Danton*, care pare a fi total opus celorlalţi eroi ai autorului, omul viu, chefliu, petrecăreţ este şi el atât de absolut, în atitudinea şi comportarea sa, încât devine el însuşi un inadaptat, un om stăpânit de o dogmă. Radu Vălimăreanu din *Mioara* este omul care se adaptează la convenţiile sociale, renunţând la propria personalitate. Ultimul este drumul lui Gheorghidiu, personajul pe care iubirea înşelată nu-l distruge; soluţiei erotice de realizare în viaţă îi urmează soluţia realizării prin solidaritatea umană.

Experienţa războiului nu era pentru prima dată consemnată acum de scriitor. *Ciclul morţii* (poeme scrise în 1917 pe front) exprima cu o vigoare nemaiîntâlnită în lirica noastră drama omului participant la un dezastru, în care el reprezintă un simplu element de figuraţie într-un spectacol absurd, inexplicabil în originile şi finalităţile sale. Camil Petrescu, reprezentantul român al dramei intelectualului european, nu mai face din război un prilej de exaltare a virtuţilor şi eroismului, reflectându-i în schimb haosul, mizeria şi absurditatea.

Cu un inegalabil simţ al autenticului, versurile sale renunţă la farmecul *poetic*, adaptându-şi stilul procesului verbal, al jurnalului de înregistrare, sec, a cărui valoare stă doar în substanţa lui care se comunică. Războiul va fi pentru intelectualul lui Camil Petrescu un mijloc de trăire individuală şi colectivă absolută.

Ştefan Gheorghidiu face parte din *familia* sufletelor tari: revolta lui izvorăşte din setea de cunoaştere şi din credinţa că nu există salvare fără curajul adevărului. El este un inadaptat superior, *un cavaler*; însuşi titlul romanului aminteşte de poemele cavalereşti, iar Gheorghidiu pleacă la război din motive de pură onoare şi sete de cunoaştere.

Individualist fără scăpare, d. C. Petrescu nu poate crea, în ordine masculină, decât bărbaţi după chipul şi asemănarea sa, iar în ordine feminină decât femei instinctive şi slabe, dacă facem o excepţie pentru Ecaterina Boiu, eroina din ***Suflete tari****, care nu e altceva decât o replică feminină a prototipului său masculin*.[6]

Se poate spune că adevărata temă a literaturii lui Camil Petrescu, tema fundamentală, este eroul intelectual; nu ceva în legătură cu el, ci însuşi acest tip uman. Camil Petrescu se ştie şi se vrea un intelectual, are obsesia propriei superiorităţi intelectuale prin care se apără de sentimentul de izolare. În toată literatura sa, scriitorul problematizează existenţa acestui erou, care caută cu ardoare un *modus vivendi* cu lumea, dar pe care nu-i găseşte. Dar toate încercările de apropiere pe care le face eroul sfârşesc printr-un eşec: aproape toţi se sinucid, încearcă să se sinucidă, ori sunt suprimaţi de alţii.

Intelectualul nu este definit la Camil Petrescu prin profesie, ci prin pasiunea absolutului, singura care-l califică pentru rolul de erou de dramă. Eroul camilpetrescian este omul măsurilor absolute, al justiţiei absolute, al iubirii integrale, al adevărului absolut[7].

Pentru Camil Petrescu problema intelectualului a fost nu numai sursa principală a dramaturgiei şi romanelor sale, ci şi o preocupare constantă a eseistului şi ziaristului. Dacă în operă intelectualul apare ca tip uman, în dezbaterile sale teoretice e privit sub aspectul statutului social, pe care încearcă să-i definească mai ales în eseul *Despre Noocraţia necesară*, scris în 1924: *Introducerea în istorie a intelectualului ca principiu regulator şi de autoritate, reorganizarea şi redistribuţia socialului în ecuaţii condiţionate intelectual, aceasta e ultima Revoluţie*...

Şi concluzia logică a autorului: *Dacă intelectualitatea nu are şi autoritate, cultura devine civilizaţie opresivă, abuzivă*. Critica socială şi politică la Camil Petrescu, dezbaterile teoretice sunt

[6] Zaciu, Micea, *Glose*, Editura Dacia, Cluj, 1970, pp. 158-162.
[7] Râpeanu, Valeriu în *O antologie a dramaturgiei româneşti* (1944-1974), Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

BDD-A29633 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:17 UTC)

componente organice ale problematicii care l-a urmărit, aceea a intelectualului și a eroului intelectual.

Cunoscută mai puțin în trecut, dramaturgia lui Camil Petrescu ocupă în ansamblul operei sale un loc tot atât de însemnat ca și romanele. După ce i-am parcurs opera, pot să afirm că, atât în proză, cât și în teatru, Camil Petrescu a oglindit, în perioada dintre cele două războaie mondiale, în primul rând problemele intelectualității românești, și anume destinul intelectualului român, care a refuzat să-și pună talentul în slujba burgheziei. Traiectoria eroilor lui Camil Petrescu reeditează, astfel, destinul intelectualului cinstit când este sărac, amar și pamfletar când este plebeu, tolerant când este stimulat, patetic și viforos, rareori culegând roadele eforturilor, dovedind însă întotdeauna acel amestec de pasiune, energie, sinceritate și inteligență, care este marca adevăratei personalități. Dincolo de deosebirile psihologice și categoriale, acest amestec de adolescență și intelectualitate leagă pe diferiții eroi ai epicii și dramaturgiei lui Camil Petrescu, unește pe un George Demetru Ladima de profesor Doctor Omu, pe un Gelu Ruscanu de un Ștefan Gheorghidiu, incluzând în aceeași familie de spirite chiar personaje istorice, pe un Danton sau pe un Bălcescu. În felul acesta, Camil Petrescu a anexat teatrului românesc un domeniu neexplorat până la el: lumea intelectualilor, punându-și înainte cele mai aspre dificultăți, neezitând să se angajeze, sub raportul problematicii, în situațiile cele mai complicate.

Pornind de la definiția clasică a dramei, Camil Petrescu atribuie teatrului prioritatea în oglindirea ciocnirilor directe, în comparație cu posibilitățile altor genuri literare, văzând în dramă un câmp ideal de desfășurare a pasiunilor și energiilor intelectuale. Aceasta nu înseamnă că drama devine mai puțin o *dramă de idei*, piesa de teatru continuând să fie în primul rând, ca și în concepția ibseniană, *un caz de conștiință*.

Experiența îndelungată a lui Camil Petrescu s-a întruchipat în opera sa prin două ipostaze esențiale: prima, a intelectualului modern, contemplativ, zdrobit de societate, a cărui evadare (în dragoste, artă) se soldează cu un eșec (Andrei Pietraru, Ștefan Gheorghidiu, Ladima), și, a doua, în care eroii capabili de acțiune participă la mișcarea revoluționară, incapabili însă să-i înțeleagă mecanismul (Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor*, *Danton*). A delimita locul și rolul intelectualului în revoluție a fost deci o preocupare constantă a scriitorului. Poate oare intelectualul să participe la revoluție cu întreaga sa ființă, cu toate visurile, idealurile și credințele sale, păstrând în același timp neatinse aceste idealuri și credințe?

Scriitorul nu s-a împăcat cu un răspuns negativ 1a această întrebare și întreaga sa operă este mărturia unor înfrigurate căutări și a unor experiențe dureroase.

În general, se poate vorbi de *eroul* lui Camil Petrescu, închipuindu-ne un spirit adânc și onest, modest și inspirat de o revoltă, de multe ori sterilă, împotriva societății. Și se pot stabili câteva coordonate ale acestui erou camilpetrescian: ei își duce existența până la capăt, cu o fatalitate tragică. În *Patul lui Procust*, Ladima se împușcă, tot așa face și Andrei Pietraru (*Suflete tari*); Pietro Gralla (*Act venețian*) se ostracizează, iar Radu Vălimăreanu (*Mioara*) este o ființă destrămată. Gelu Ruscanu (*Jocul ielelor*) se împușcă și el. Dacă nu ar fi trecut prin focul războiului, Ștefan Gheorghidiu ar fi făcut același lucru.

Nici unul din eroii lui Camil Petrescu nu e dispus să accepte existența femeii numai temporal; el cere vieții idei In care să creadă nelimitat; femeii, în care se încarnează setea de absolut, o deplină înțelegere a condiției intelectuale în toate implicațiile ei. El nu supraviețuiește nici destrămării convingerilor sale intelectuale; el crede în sentimentul dictat de intelect, își raționalizează dragostea și ar vrea ca pasiunea să crească sub imboldul intelectului.

Eșecurile în dragoste au la bază eroi de ordin intelectual. Ladima crede că a găsit în Emilia *o inteligență calmă și egală*, Vălimăreanu se bizuie multă vreme pe simțul estetic al soției, Gheorghidiu își închipuie că facultatea a făcut din soția sa o intelectuală; în Veneția sfârșitului de ev, alta pare locuitorilor *singura femeie serioasă*.

Eroii lui Camil Petrescu au văzut *Jocul ielelor*, sunt îndrăgostiți de ideea lucrurilor, duc în suflet nostalgia bolnavă a absolutului. Astfel, Gelu Ruscanu nu poate concepe dreptatea decât

BDD-A29633 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:17 UTC)

absolută, Emilia, dragostea, la fel, Ladima are o facultate înspăimântătoare de a-şi hrăni singur himerele, care îi devorează existenţa. Tragică nu e atât condiţia de viaţă a acestor intelectuali, ci, mai ales, neputinţa lor de a o examina cu toată luciditatea.

Dacă autorul *Jocului ielelor* nu a fost bine cunoscut şi evaluat ca dramaturg în epoca interbelică, precum şi după război mulţi ani la rând, unul dintre motivele principale îl constituie faptul că piesele sale, considerate inaccesibile nu numai pentru public, ci şi pentru actori şi regie, s-au jucat prea puţin. *Jocul ielelor*, piesă care marca în dramaturgia interbelică un început, acela al *dramei de idei* şi care va face apoi carieră în teatrul românesc, a fost jucată abia în anul 1965, deşi era scrisă încă din 1918 şi îşi aştepta cuvenita punere în scenă şi variantă ultimă, aceea din anul 1946.

Teatrul de cunoaştere, pe care autorul îl denumeşte *dramă absolută* prezintă similitudini cu filozofia lui Husserl. Drama este orientată spre interior, spre zonele conştiinţei personajului; personajul dramei absolute este o *conştiinţă pură*, iar tragicul său stă în faptul că pe parcursul dramei îşi va descoperi noi orizonturi ale propriei conştiinţe (*Addenda*, p. 83).

Autorul însuşi fixează momentul genezei dramei în *Addenda la Falsul tratat*: *Student, solicitat de toate contradicţiile şi mirajele, mă întorceam pe înserate, într-o sâmbătă din mai 1916, cu obrajii încinşi de invidie şi dezgust, cu pumnii strânşi de înfrigurare, de la rondul al doilea de la* ***şosea.*** Este una din acele întâmplări absurde şi semnificative, care îl ajută să-şi dea seama *că lumea asta nu e cea mai bună cu putinţă, că Leibnitz nu avea dreptate*. Contrastul între desfrâul claselor stăpânitoare, ilustrate de *bătăile de flori* şi *groaznica măcinare de la Verdun*, îl face să-şi închipuie privirile spre mişcarea muncitorească, al cărui singur exponent la epoca aceea era partidul socialist. De altfel, în *Jocul ielelor* există mai mult decât o simplă aluzie autobiografică. Se găseşte aici câte ceva din preocupările studentului Camil Petrescu, care în aceea vreme susţinea o lucrare de examen intitulată *Motivurile şi scopurile acţiunilor omeneşti* (1914)

Jocul ielelor nu este însă o dramă a luptelor clasei muncitoare împotriva societăţii burghezo-moşiereşti, ci tragedia intelectualului burghez cinstit, care s-a rupt de clasa sa de obârşie şi caută în mişcarea muncitorească o soluţie pentru propriile sale probleme, pentru propriile sale contradicţii interioare.

Director al ziarului *Dreptatea socială*, organ al partidului socialist, în preajma izbucnirii primului război mondial, Gelu Ruscanu duce o campanie violentă împotriva ministrului justiţiei, Saru-Sineşti, pe care îl acuză de corupţie, cerându-i demisia, promiţând, în caz contrar, că publică un document ce-l va trimite *de pe banca ministerială pe banca justiţiei*. Este vorba de o scrisoare de dragoste a Măriei Sineşti adresată lui, în care se afirmă că la originea averii soţului său stă o crimă comisă de acesta: ucisese o mătuşă bogată şi-i distrusese testamentul, devenind astfel unicul moştenitor. Stăpânit de ideea dreptăţii absolute, eroul este hotărât să meargă până la capăt în ciuda tuturor presiunilor, a şantajelor sentimentale. O mătuşă, care i-a *ţinut loc de mamă*, îi mărturiseşte un fapt zguduitor: tatăl lui Gelu Ruscanu şi-a însuşit bani de la o societate -al cărei avocat era- pentru a acoperi o pierdere mare la jocul de cărţi. Nimeni n-a ştiut acest lucru, afară de Saru-Sineşti, care, punând suma la loc, a evitat dezonoarea. Se mai adaugă un amănunt delicat: soţia lui Saru-Sineşti iubeşte încă pe Ruscanu. Publicând scrisoarea, aceasta riscă să fie compromisă în mod public, problemă de conştiinţă peste care Ruscanu trece hotărât, considerând că dreptatea trebuie să triumfe cu orice preţ: *Dreptatea este deasupra noastră şi e una pentru toată lumea şi în toate timpurile*. Profund tulburat în propriile sale convingeri, el nu rezistă însă presiunii realităţii şi se sinucide chiar cu pistolul lăsat de fosta sa amantă, Maria, repetând destinul tatălui său...

Actul acesta de disperare e urmarea unui miraj al absolutului ideilor rupte de viaţă care poate duce în necunoscut: „*Jocul ielelor*, (spune Ruscanu) un joc... un joc... şi eu victima acestui joc..." Victima acestui negoţ cu Ruscanu se rezumă la conflictul dintre concepţia sa despre dreptate şi condiţiile concrete de viaţă, care nu corespund imaginii teoretice. Complicata urzeală de fapte din piesă demonstrează că ideea de dreptate nu trebuie concepută abstract, dincolo de timp şi spaţiu.

Despre eroul central al dramei se poate spune că e lucid, o luciditate pornită dintr-o

BDD-A29633 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:17 UTC)

supraconștiință. Nu trebuie să surprindă la un asemenea erou intransigența cu care nu-și cruță, pentru dreptate memoria părinților: *Nu e nimic dacă suferă puțin și fotografia lui* (a lui Grigore Ruscanu), și nu trebuie să surprindă când între inima sa și a Măriei stă lampa rece a min-ții, căci ultralucidul iubește cu conștiința, nu cu inima. Dragostea absolută nu poate exista decât în climatul dreptății absolute.

Gelu Ruscanu nu înțelege că, din clipa intrării în acel *joc al ielelor,* libertatea de a acționa i-a fost anihilată, că evoluția sa va fi doar eventuala opțiune între două *scenarii* deja jucate, între a fi ucis și a se ucide pe sine. Eroul va *alege* însă scenariul propus de tatăl său al cărui chip îl urmărește fatidic pe tot parcursul dramei. Atâta vreme cât imaginea tatălui este o esență pură, Ruscanu poate fi justițiarul absolut fără pată. Relativizarea imaginii despre tată îi creează eroului premisele propriei tragedii: prin delapidare, tatăl se umanizase în ochii lui Gelu; prin sinucidere găsise singura cale de conciliere a spiritului său pur cu relativismul în care fusese târât. Întrevederea finală Gelu-Maria nu face decât să mai dezbată, cu o ultimă zvâcnire a conștiinței, o cauză de mult pierdută: absolutul pe care, obosit de viață, Gelu îl cere fostei femei iubite.

Gelu Ruscanu e un vrăjit de ideea absolută a dreptății. Implorările femeii pe care o iubea și care îl iubea, întinarea memoriei sfinte a tatălui său, nici dreapta cauză a clasei muncitoare, pentru care lupta dintr-o adâncă și nobilă convingere, nu-l pot smulge din mirajul său. *Pereat mundus fiat justiția*, intransigența totală și definitivă față de orice compromis pare să fie deviza eroului. Avem de-a face cu personajul tipic al lui Camil Petrescu, și numai al lui, cu omul care înțelege realizarea destinului său printr-o confruntare absolută cu sine însuși. E vorba, în fond, de un nou erou romantic, care nu concepe greșeala lucidă, compromisul, nu cere și nu acordă circumstanțe, dar nici iertarea.

Pentru un asemenea om, adevărul este mai întâi de toate certitudine. Fără certitudine nu există nimic, mai ales fericirea și frumusețea presupun permanența certitudinii. Când certitudinea se clatină, tot ceea ce îți mai rămâne de făcut pentru a nu rata realizarea ta ca om este să te autosuprimi, la timp, bărbătește și lucid, înainte de a te lăsa cuprins de lașitate sau de bătrânele forme ale compromisului și una și alta.

Pentru Gelu Ruscanu, vrăjitul de *iele*, nu există nici Dumnezeu creștin, nici Nirvana serioasă și rece. Golit de idee, ca de sângele scurs prin deschizătura venelor, dându-și moartea în chipul cel mai lucid, el merge să întâmpine chiar neantul.

Important nu este faptul că piesa a fost scrisă înainte de a se afirma ca dramaturgi Malraux, Camus ori Sartre, ci că este vorba de o capodoperă care poate fi pusă la originea *dramei de idei*, a teatrului românesc al cunoașterii, a *dramei absolutului*. Important este, de asemenea, și că în zilele noastre piesa se joacă cu sălile pline, dar și că valoarea literară a textului oferă citi-torului atent tot mai multe momente de încântare. Autorul, care și-a dorit cu atâta ardoare să se vadă reprezentat pe scenă, poate fi mulțumit.

Autorul ***Jocului ielelor*** *identifică drama cu actul în conștiința pură, numai în acest sens drama fiind după el autentică (după Husserl, autenticitatea înseamnă prezență în conștiință)* (...). *Nici un mod al conștiinței nefiind posibil fără intelectualitate, eroul esențial dramatic -trebuie să fie, în viziunea lui Camil Petrescu, un tip cerebral, în stare de crize sufletești de ordin cognitiv.*[8]

Mult mai semnificativă și mai puternică decât *Mioara* este piesa *Act venețian*. Pietro Gralla, viteazul comandant al marinei din cetatea dogilor, este un om de o mare forță spirituală. El ar voi să aducă gloria Veneției la strălucirea de odinioară, dar spectacolul corupției concetățenilor lui îl dezgustă profund și atunci caută realizarea idealului printr-o mare iubire. Femeia aleasă -replică misogină la Desdemona shakespeariană- este însă o fostă curtezană de rând. Nu numai că e capabilă să înșele pe bărbatul care o diviniza, dar e în stare să-l ucidă, pur și simplu pentru a salva viața amantului ascuns după o perdea, un cicisbeu de rând, Cellino. Ultima scenă e crâncenă. În timp ce eroul caută să se asigure încă o dată de iubirea femeii, nu pentru altceva decât pentru a găsi vieții un sens, Alta joacă o comedie sinistră și în spate mânuiește pumnalul ucigător.

[8] Piru, Alexandru, *Camil Petrescu, teoretician literar*, în *Viața românească*, anul XX, nr.4, 1967, pp. 89 -92.

BDD-A29633 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:17 UTC)

Când Pietro se întoarce din întâmplare și descoperă pumnalul ridicat asupra sa, omul din el se frânge total, ca sub o năruire a destinului. Bărbatul care înfruntase de atâtea ori moartea pe mare și în nenumărate bătălii are *un zâmbet de dispreț nemărginit, de descurajare, de înduioșare asupra propriei lui soarte, se întoarce de tot cu fața în sus... își rupe haina la piept... și-i arată, cu dezgust nemărginit de sinucigaș, locul unde să lovească*. Femeia lovește și Cellino, ieșind de după perdea, spune simplu de tot: *Din ce am scăpat*…

În *Act venețian*, scriitorul reia problema neputinței omului de a atinge perfecțiunea prin dragoste. Chiar și Alta, femeie superioară, trădează pe Pietro, dovedindu-se nedemnă de marea lui dragoste, incapabilă de a se ridica în sfera sublimului (de altfel, ca și fata de împărat din *Luceafărul* eminescian). *Act venețian* era întâia încercare a autorului de a aborda istoria într-o lucrare dramatică; aceasta s-a convertit până la urmă într-o dramă a neîmplinirii erotice.

Ideea din *Act venețian* e aceea din *Patima roșie*. Cellino e un Rudi, care a sedus cu inocență și fără eroism o sumedenie de femei. Alta, specie de Tofană, îl terorizează cu o dragoste gravă care nu e în obiceiurile lui de *biet căței*. Alta și-a găsit și ea un fel de Castriș, pe Pietro, comandantul flotei venețiene. Se întâmplă ca soțul să vină pe neașteptate acasă, Alta ascunde pe Cellino și are tăria de suflet, spre a nu fi surprinsă în culpă, să ucidă pe Pietro. Astfel înnoită, piesa e de un mare dramatism și când Cellino iese din ascunzătoare, poltroneria lui e într-o bună măsură înțeleasă de spectator.

Eroii lui Camil Petrescu se îndrăgostesc pe baza unui sincer sentiment de valoare a femeii, chiar dacă nu i se cere prea multă intelectualitate. Gelozia este o dramă a inteligenței și pasiunile se rezolvă în lungi dezbateri pentru descoperirea adevărurilor generale. Răspunzând criticii literare, care-i atrăgea atenția că adevăratul îndrăgostit *trebuie să fie plat și fără spirit critic* (George Călinescu), într-o versiune modificată a *Actului venețian*, autorul pune pe Pietro să zică: *Ai fi putut să-mi placi ca femeie, fără să am încredere în tine... O slăbiciune, o infirmitate adesea îi ține legați pe ceilalți bărbați de o anumită femeie și acceptă situația cu resemnare și luciditate... aș da tot aurul meu să fiu și eu în cazul acestor bărbați pe care acum mai ales îi înțeleg prea bine...*

Suflete tari este o replică la romanul lui Stendhal, *Roșu și negru*. Acțiunea dramei este plasată în toamna anului 1913 în casa lui Matei Boiu-Dorcani, ultim descendent în linie bărbătească al unei vechi familii boierești. Andrei Pietraru iubește fără speranță, de șase ani, pe Ioana, fiica lui Matei. Făcuse studii strălucite de istorie, dar eșuase ca simplu bibliotecar-arhivar în această bătrână casă boierească, angajat să clasifice actele familiei.

Refuzase o căsătorie extrem de avantajoasă cu o domnișoară Mărculescu. Tânărul de 30 de ani își propune, fără a fi citit *Le Rouge et le Noir* să facă exact ce hotărâse Julien Sorel, adică să cucerească până la o oră dată pe fata patronului ori să se sinucidă. El vrea să probeze că un fiu de țăran poate cuceri dragostea unei femei dintr-o castă socială nobilă. Și-a zădărnicit viața și visurile ca să poată trăi în umbra acelei ființe superioare, o aristocrată mândră, de o frumusețe fără replică, temperament romanțios, a cărei ascendență a scăpat de la spânzurătoare un haiduc, căsătorindu-se cu el. Andrei e un timid și un învins; în fața ei, își pierde firea și se fâstâcește. Cu toată împotrivirea boierului, Ioanei i se pare a descoperi în fiul de țăran, *un suflet tare*. Acesta, la rându-i, gândește sigur de sine: *Are să mă iubească* (...) *are să vadă că am un suflet de stâncă, are să descopere că în umbra ei a fost un prinț adevărat al sacrificiului și devotamentului.* Și ca o supremă exasperare a acestei iubiri înăbușite, Andrei ia hotărârea ca, dacă până la ora 12 din noapte nu va fi sărutat, în iatac, mâna Ioanei, să-și sfărâme tâmpla cu revolverul.

Pentru a fi iubit de o tânără fiică de nobili, eroul lui Stendhal *avusese nevoie de luni (și poate ani)*; Andrei Pietraru reușește după o singură discuție, temerară și încordată. Ioana cade în brațele bibliotecarului, nevoit să mărturisească bătrânului totul. Marea, adevărata dramă din piesă se dezvăluie. Acest izvor de demnitate, de bătrânețe calmă își iese din matcă ca sub impulsul unei groaznice furtuni lăuntrice.

Bătrânul va părăsi castelul, Ioana și Andrei se vor iubi în voie. Însă, o scenă de despărțire duioasă între Elena și Andrei –nevinovată, dar semnificativă și pe care o surprinde Ioana,- sfârșește

BDD-A29633 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:17 UTC)

totul. Crezându-se trișată, Ioana, o clipă îmblânzită, redevine batjocoritoare, strivindu-l cu vorbele: *suflet de slugă*.

Andrei se sinucide ca să convingă de iubirea lui pe Ioana, pentru că *i-a murit sufletul*. E o replică usturătoare dată aroganței *sufletelor tari* din neamul lui Boiu-Dorcani.

Și Ioana și Andrei sunt intelectuali, dar dincolo de intelectualitate îi pândește neîncetat buruiana otrăvită a deosebirilor de mediu, de mentalitate transmisă din generații în generații.

Camil Petrescu, vorbind despre Andrei Pietraru, scria că acesta nu are nimic comun cu eroul lui Stendhal, în ciuda faptului că, privită de departe, situația sa poate să pară la un moment dat identică aceleia lui Julien Sorel, bibliotecar în casa marchizului de la Molle.

Că Andrei Pietraru nu ar fi un ambițios calculat, rece, care râvnește o poziție socială. Că el ar dori doar dragostea Ioanei. Dar este tot atât de adevărat că granița dintre caste nu putea fi ignorată și n-a ignorat-o nici dramaturgul.

Suflete tari nu este deci numai o dramă a *incertitudinilor în conștiință*, ci și o dramă cu puternice implicații sociale. Sinuciderea lui Andrei înseamnă că iubirea nu poate fi deplină, că omul nu se poate realiza prin iubire, deoarece se lovește de zidul gros și negru al prejudecăților de castă. Andrei credea cu naivitate că orgoliul său izvorât din conștiința propriei valori morale și intelectuale prețuiește cel puțin tot atât cât rangul boieresc al Ioanei.

În *Suflete tari,* Andrei Pietraru plătește scump, cu mulți ani din viață o victorie ipotetică (în final, după încercarea ratată de sinucidere, din dorința de a-și dovedi iubirea, Andrei evadează din *joc*), în timp ce Ioana *moare*. Ea nu are curajul să rămână nici asemenea modelului livresc (domnișoara de la Molle), nici asemenea celui *real* (Suzana Boiu). Pe ea o *usucă* (*a rămas împietrită, sprijinită de bibliotecă*), ceea ce pe Andrei îl *învie*; unul rămâne în carte, *păpușă a cărților citite*, altul evadează, depășește momentul de criză rupând vraja.

Eroul se luptă cu niște mori de vânt, pentru că în secolul XX și în România un tânăr excepțional dotat, frumos și inteligent, cu origine cât de joasă, poate oricând frânge ifosele unei *domnițe* și cerbicia unui tată chiar și un încăpățânat, fie el în ideea de noblețe a neamului său.

Andrei vrea să-i demonstreze femeii iubite că este un erou și numai pentru că ea nu-i crede capabil de un gest mare, el este gata să-și zboare creierii.

Andrei Pietraru este, ca și Gelu Ruscanu, un posedat de o idee absolută, un rătăcit sublim în ea. Poate de aceea dramaturgul pune pe pozitivul Culai să se adreseze prietenului în felul următor: *Omule, toate drumurile pe care puteai să le apuci în viață duc până la capătul lumii. Cum naiba de l-ai ales tocmai pe acesta, de te-ai înfundat aici*?, la care Andrei răspunde:

– *Ei, Culai... Și într-o iubire poți să ajungi până la capătul lumii.*

Nu putem ști dacă în cazul lui Andrei Pietraru e vorba de iubire adevărată, ori numai de dorința realizării prin iubire.

Și ca scriitor și ca lector, se arată dramaturg, indiferent pe apele liniștite ale pozițiilor normale, dar cu simțul precis al momentelor de tensiune dramatică, al situației violente, culminante, prin care a și reușit pe scena Teatrului Național cu ***Suflete tari.***[9]

Ca și Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu și George Călinescu și Camil Petrescu a fost dintre puținii scriitori români, între cele două războaie, care au militat pentru dobândirea demnității intelectualului, pentru recunoașterea muncii scriitoricești, pretinzând respectul cuvenit acestei activități. În articolele sale din *Săptămâna muncii intelectuale* sau din *Cetatea literară*, reviste pe care le scria uneori aproape singur, Camil Petrescu a ținut prezent interesul pentru destinul acestei categorii de oameni în România burgheză. Și dacă scriitorul greșea, atribuind caracteristici de clasă intelectualității, verbul său iritat, nervos făcea însă cunoscută o stare de fapt reală, referitoare la condiția de atunci, a creatorilor de valori spirituale: *Fapt e că intelectualul, creatorul de valori... a fost totdeauna ca și azi un sclav, un exploatat...*[10]

Camil Petrescu făcea această afirmație după ce fusese consacrat în 1922 autor dramatic, cu

[9] Lovinescu, Eugen, *Scrieri 2. Memorii*, Editura Minerva, București, 1971, p. 273;
[10] Interviu luat de Felix Anderca în *Mărturia unei generații,* Editura pentru Literatură Ciornei, București, 1929, p. 247.

BDD-A29633 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:17 UTC)

piesa *Suflete tari*, și după ce scrisese *Mitică Popescu*, *Act venețian, Danton*, *Jocul ielelor* și *Mioara*.

BIBLIOGRAPHY

Opera scriitorului

Procesul de creație al operelor proprii, în *Opere* (2); 1979 și în *Manuscriptum,* nr. 2, 1972.

Suflete tari (Nebunia lui Andrei Pietraru), Tipografia Oltenia, București,1928, (Caietele Cetății literare);

Teatru, I-IV, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, vol. I-II în 1957, vol. III în 1958, vol. IV în 1959;

Teatru: Mioara, Act venețian, Fundația Culturală, București,1930 (Caietele Cetății literare);

Teze și antiteze, Cultura Națională, București, 1936;

Lucrări de teorie și critică literară

Aderca, Felix, *Mărturia unei generații,* Editura S. Ciornei, București, 1929;

Arghezi,Tudor, volumul *Tablete de cronicar,* articolul *Camil Petrescu,* scris în 1943, Editura pentru Literatură, București, 1960;

Breban, *Dicționar al limbii române contemporane,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 574;

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Fundația pentru Literatură și Artă, București, p. 659;

Cioculescu, *Șerban-Recitind Un om între oameni,* în Gazeta literară, nr. 30, 1964;

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, vol. 4, Editura Minerva, 1970, în *Vremea,* nr. 3, nr. 150, 30 noiembrie, 1930;

BDD-A29633 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:02:17 UTC)