TEATRUL SUBSTANȚIALIST. CONCRETUL APOGETIC, „UN INSTANTANEU LUAT ASUPRA REALITĂȚII”

Lăcrămioara BERECHET
Universitatea „Ovidius” din Constanța

***Abstract**: The text describes the formula of the substantialist theatre of Camil Petrescu, a theatrical formula defined as a balance between naturalism and expressionism. The dramatic discourse expresses the faith of the characters, in a world where individual experiences fully engage in knowledge in order to achieve high values of humanity. The absolute, rejected as exteriority and accepted as a hypothesis of consciousness, is identified as an object of knowledge in the substance of concrete and interrogated by ”the method of apogetic experience".*

***Key terms**: theatre, substantialism, dramatic discourse, representation, Camil Petrescu.*

Substanțialismul și metoda substanțialistă de cunoaștere este dezvoltată pe larg de Camil Petrescu în tratatul filosofic *Doctrina substanței* (1940),[1] publicat postum în integralitatea sa abia în 1988. Teoriile despre cunoașterea substanței concretului fundamentează și conținutul teatrului substanțialist, pe care Camil Petrescu îl propune experimental, ca formulă de sinteză între teatrul realist și cel expresionist. Conform acestei teorii, în opinia filosofului, existența se desfășoară ciclic, iar cunoașterea realității și a experiențelor desfășurate în concretul fenomenologic se datorește în primul rând unor conjuncturi norocoase care identifică momentul maxim al unui ciclu, acel moment apogetic, perfect structurat sub raportul înțelegerii esențiale, lămuritor pentru toate experiențele anterioare, mai puțin structurate sub raportul substanței: „Sunt esențe mai necesare decât altele și gradul necesității dă ordinea. E un ultra empirism, nu ultra pozitivism, în punctul de plecare, căci substanțialismul nu mai acceptă nici faptele, atât de scumpe scientismului, drept ceva pozitiv, ci pornește de la totalitatea experienței, atât cât e dată în ordinea substanțială”.[2] Momentul de maximă înțelegere se produce datorită „unei emancipări de mentalitate, care a pus esențele concretului în primul plan, nu unei metode”.[3] În actul percepției accentul se pune pe *ceea ce se schimbă* în timpul propriei istorii și în istoria lumii, pe devenirea continuă a concretului infinit, pe transformare, pe neputința de a prinde într-o singură ramă realitatea fluidă, și pe exercițiul reducţiei fenomenologice, prin care se încearcă surprinderea *quiddității experienţei apogetice*[4] (care se oferă maximal cunoașterii); acest efort de cunoaștere permite personajelor accederea la *realul în sine*, capacitatea de a surprinde unui moment de vârf substanța sa, patternul repetabil. Altfel, realitatea are aspectul unei succesiuni infinite de cadre caleidoscopice, imposibil de prins în contururi stabile.

Pe de altă parte imposibilitatea de a determina desfășurarea ciclică a experiențelor concrete, nici măcar începutul unei experiențe și explicația succesiunii faptelor, obligă analiza experienței în totalitatea sa, cu datele certe și incerte, cu ezitările, iterogațiile și neîmplinirile sale. Ceea ce se poate cunoaște este doar fragmentul concret dintr-un discurs imposibil de cunoscut în totalitatea sa, pentru că, în primul rând se află în permanentă devenire, este incontrolabil, intraductibil și indeterminabil: „În realitate, această pornire de la început e o iluzie, căci noi nu putem schimba momentul istoric în care ne înscriem în concret, căci suntem însuși acest concret, iar începutul, despre care e vorba e începutul discursiv.

[1] Camil Petrescu, *Doctrina substanţei*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988, ediție îngrijită de Florica Ichim și Vasile Dem. Zamfirescu, cu un studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu.
[2] Idem.
[3] Ibidem, p. 58.
[4] Camil Petrescu, op. cit.

BDD-A26204 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:40:25 UTC)

Suntem în plină imposibitate de determinare”. [5]Atunci ce se poate cunoaște? Din moment ce „fragmentul e în funcție de întreg, care întreg e însă necunoscut (...). Să spunem, deocamdată că socotim iluzie tot ceea ce, în decurs de 2500 de ani, este dat altfel decât în intuiții esențiale”.[6] Se poate intui esențial întregul, prin concretul apogetic, „un instantaneu luat asupra realității”. [7]

Concretul individual este depășit în favoarea unui concret substanțial care-l implică și îl influențează pe cel dintâi și care permite radiografia substanței. Camil Petrescu polemizează cu sistemele filosofice idealiste, pe linia Platon, Bergson, deoarece în opinia autorului acestea nu au făcut trecerea „de la eul finit la eul infinit, de la eul psihologic la cel transcendental, de la eul relativ la cel absolut, de la conștiința empirică la cea transcendentală (...) Desigur soluția era frumoasă, dar nu și reală”. Plină de concretețea experienței în ordinea realului este anecdota pe care Camil Petrescu o inserează cu umor, ca argument empiric de necontestat al teoriei sale și pe care, pentru frumusețea demonstrației, o citățm : „Ea amintea o anecdotă care suna cam așa: - Olive, am să-ți povestesc ceva formidabil, ascultă numai să vezi! O buiabesă strașnică, un chateaubriand în sânge, fructe la discreție, cafea și o sticlă de Medoc superior. Totul pentru doi franci. - Unde? Marius, hai repede. -Nu e nicăieri, Olive, dar nu-i așa că e frumos?-Ah!”[8]. Camil Petrescu rămâne interesat de structura lumii imanente, care nu poate fi cunoscută însă în complexitatea sa decât atunci când s-a încheiat: „Explicația nu poate fi în timpul demersului, ci numai când demersul întreg e încheiat”. [9] În rest cunoașterea poate beneficia doar de descrieri cu valoare practică și cu statut de provizorat: „Cunoașterea lumii, când va fi reală, absolută, va fi dată într-o intuiție esențială, dar acesta va fi la capătul istoriei. Până atunci ne rămâne domeniul imens al semnificațiilor concrete și al substanței”.[10]

Substanțialismul izolează succesiuni ale fenomenelor fizice și descifrează structurile acestora „printr-o intuiție esențială, bazată pe analogiile puse la dispoziție de experiențele individului. Esența nu poate fi dedusă din experiențe perigetice, ci din plenitudinea unei experiențe, adică din experiențele apogetice: „*Tehnica de cercetare, pe care o propunem, e metoda orientării structurale a surprinderii ciclurilor istorice în apogeul lor.* Esența luminii nu o vom surprinde în amurg, ci în plină zi, esența roșului nu ne-o va da portocaliul, structura stejarului nu e dată istoric de ghindă, ci de copacul dezvoltat”.[11] Camil Petrescu descrie o metodă de cunoaștere pe care o numește „metoda noocrată a substanțialității”, care fixează ca obiect al cunoașterii concretul însuși, experiențele individuale, trăirile intense în scopul de a surprinde esența existenței, pe care filosoful o numește *metoda experienței apogetice*: „Nu numai că nu vom exclude nimic, așa cum făcea *cogito* sau mai târziu reducția fenomenologică, dar voim existența istorică în întregime, cu toate îndoielile, în trăirea totală, nu ca „durată pură”, ci cu înseși rezultatele științifice considerate ca date concrete, cu rătăcirile și insuccesele de până acum, cu toate încălcările de sensuri, cu nedumeririle și contradicțiile inevitabile, într-un echilibru instabil, care e totuși echilibru. Prin urmare depășim nu numai eul psihologic, dar în anume sens și pe cel pretins transcendental”.[12] Absolutul este înregistrat de prezența unor conținuturi substanțiale unice, ceea ce transformă fenomenologia într-o știință eidetică. Existența eului, ca centru subiectiv de trăire absolută, permite identificarea, prin intuiții esențiale, a unor realități absolute precum: iubirea, credința, libertatea, voința, etc. Deși

[5] Ibidem, p.59.
[6] Ibidem, p. 62.
[7] Conform cu H. Bergson, *L' Évolution créatrice*, Paris, Felix Alca, 1917, p.5-7, citat de Camil Petrescu în *Doctrina substanței*, ed. cit. p.74.
[8] Ibidem, p.90.
[9] Ibidem, p.91.
[10] Idem.
[11]Ibidem, p. 93 (subl. aut.)
[12] Ibidem, p.94.

BDD-A26204 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:40:25 UTC)

dorește să surprindă în mod absolut structurile realului, filosoful observă că nimeni nu poate modifica necesitatea acestei ordini absolute, deocamdată neînțelese ca semnificație complexă, dar acceptată ca necesitate ordonatoare: „*Tot ce există, există cu titlul de existență*”[13] și nu poate fi modificat fără mutilarea întregului. Părțile întregului reflectă monadic întregul, fac parte ca necesitate din întreg.

Singurele certitudini pe care le oferă această metodă de cunoaștere se referă la faptul că :„omul este o întâlnire a concretului lumii necesității cu concretul lumii cunoașterii și al libertății și că nici una dintre aceste două realități nu poate fi anulată ca să rămâie întreagă, totuși, cealaltă”.[14] Conștiința poate cunoaște prin intuiții esențiale, din șirul nesfârșit al experiențelor individuale, desfășurate după logica istoriei și nu după logica individului, ca acte necesare și absolute, seria de structuri perfect ancorate în fluiditatea concretului, esențe ale realului, date ca titluri de existență, deci ca modele în absolut în corpul concretului fluid. Și acestea pot fi: iubirea, libertatea, credința, voința, rațiunea, transformarea, etc. Cunoașterea substanțială este în concepția autorului „o dibuire indefinită”, dar verificabilă prin experiența trăită. Aceste experiențe apogetice, desprinse din devenirea ciclică, izolează din corpul concretului, în mod maximal, esența acestuia. Punctul minim al unui ciclu descrie un moment perigetic, insuficient structurat, dar colorează normalitatea existenței umane, pe când momentul apogetic țâșnește ca fapt unic în istoria individului și a speciei și se lasă cunoscut prin cristalizarea unor structuri, a căror semnificații pot fi decelate în conștiință. Momentul apogetic include însă toate momentele perigetice anterioare care au condus, ca necesitate, la coagularea unui moment de excepție, care poate crea în planul conștiinței un eveniment de cunoaștere în ordinea quidittății realului. A avea acces la acest nivel al concretului înseamnă a te fixa în durata substanțială, care nu cunoaște evoluție, sesizabilă ca titlu de existență. Către acest nivel al cunoașterii tind personajele teatrului substanțialist al lui Camil Petrescu. Valoarea faptului trăit nu ține de prezența acestuia în ordinea lumii, ci de adevărul pe care îl revelează în raport cu substanța concretului pe care o conține: „*Criteriul adevărului este, aici, criteriul adecvării la realitatea necesară și, în același timp, criteriul substanțialității*”.[15] Faptele au valoare în măsura în care semnificația lor în ordinea substanțialității poate fi confirmată. Altfel, rămân în izolarea periferică a perigeticului. Teatrul nu poate selecta în reprezentarea scenică, așa cum știm, condiționată de legea celor trei unități, de timp, de loc și de acțiune, evenimente cu valori perigetice, așa cum se întâmplă în cazul realismului verist cu influențe naturaliste, dar nici momente de esențialitate desprinse de formele concretului, ca în cazul expresionismului.

„Fiecare moment de vârf, care se oferă cunoaşterii în mod maximal este expresia *quidditǎţii* concretului. Accesul la o cunoaştere reală este permis însă doar prin comprehensiunea fiecărui moment de substanţialitate în totalitatea concretului, deoarece fiecare moment concret explică, prin analogie, întregul. Camil Petrescu modifică poetica proustiană, care impunea risipirea în meandrele detaliului perceput microscopic, o lectură evanescentă a realului. Drama cunoaşterii survine din neputinţa personajului de a stăpâni concretul în dinamica sa infinită. Ceea ce rămâne instanţei actoriale este şansa de a selecta acel moment de vârf al trăirii, capabil să esenţializeze experienţa, transgresând analiza acesteia într-o durata substanţială, perfect structurată, care transformă realitatea într-un prezent sui-generis, un timp dramatic. Nu individul rămâne în final în centrul cunoaşterii, ci quidditatea realităţii, surprinsă de vederea noosică. În acest moment de intim proces al cunoaşterii, individualitatea se sustrage din teatrul lumii, lăsând statutul de solist conştiinţei martor. Fenomenologia aşază lumea exterioară între paranteze. Ceea ce contează este doar fluxul conştiinţei individuale.

[13] Ibidem, p.97.
[14] Ibidem, p.101.
[15] Ibidem, p.162.

BDD-A26204 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:40:25 UTC)

Substanţialismul şi etica noocrată a Erosului. *Suflete tari*. Aflat permanent în dialog cu literatura vestului, Camil Petrescu polemizează, în efortul de a înnoi paradigmele. În *Suflete tari* autorul rescrie polemic unul dintre marile romane pe tema arivismului în amor, *Roşu şi negru* a lui Stendhal. Autorul român regândește istoria celei mai febrile şi mai mobilizatoare forme de cucerire a celuilalt, într-o cucerire a sinelui, prin seducţia *alter-ului*. Şi de această dată autorul polemizează cu tema erosului literaturizat, comportându-se asemenea bibliotecarului borgesian care, negăsind în biblioteca sa cartea pe care o caută, scrie el însuşi o altă carte, în care aceeaşi poveste este rescrisă cu grija de a muta limitele demersului cognitiv al precursorilor. Se reconstituie năzuinţa personajelor sale de a trăi valoric şi nevoia de a se afla în permanent acord cu sine, paradoxal, trăind inconstant, cu multiple accente, caleidoscopic şi halucinant.

Conform cu operatorii specifici interogării textului dramaturgic, analiza textului începe întotdeauna prin contextualizarea stilistică, estetică și cu stabilirea posibilităților regizorale care decurg din referințele exterioare textului.[16] În cazul piesei de teatru *Suflete tari,* pe care îl considerăm cel mai modern text dramatic al lui Camil Petrescu, există exprimată în clar poziția polemică a autorului dramatic, în raport cu romanul *Roșu și negru* al lui Stendhal: „Mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien Sorel ca să seducă pe domnișoara de la Mole ar putea fi temeinic înlocuită cu o irupere psihică atât de clocotitoare, atât de neprevăzută, încât să izbutească în 40 de minute, acolo unde eroul stendhalian avusese nevoie de luni de manevre calculate și dibuiri de tot soiul". În ceea ce privește subgenul dramatic,[17] textul se înscrie în seria dramelor de cunoaștere, încadrabile în repertoriul teatrului de semnificație, în care personajele sunt preocupate să înțeleagă sensul experienței trăite și să adecveze acest sens concretului general. Se poate distinge de asemenea maniera teatrului epic, prin care evenimentele sunt narate dramaturgic prin metoda reducționismului fenomenologic, punerea în intrigă selectând doar acele acte care țâșnesc din serie prin excepționalitatea lor apogetică.

Viziunea textocentristă a dramaturgului reiese în text din didascaliile foarte mari, care protejează textul în raport cu reprezentarea scenică, demonstrând autocrația scriptorului. Didascaliile sunt aproape un text descriptiv de tip reprezentativ, cu pronunțate funcții mimetice și semiotice. Semnificanții scenici, decorurile, intonațiile, mimica, gesturile, atitudinile corporale, costumele, proxemica funcționează ca metafore teatrale, indicând mai ales spre lumea interioară a personajelor, așa cum se va vedea. În didascalii se cere în mod explicit interiorizarea jocului actoricesc. Autorul plasează acțiunea în toamn anaului 1913, spre sfârșitul unei după-amieze, în casa lui Matei Boiu-Dorcani. Casa descrie un spațiu protectiv: clădire veche, cu ziduri groase,ca de cetate, simbol al unui univers ce conservă valorile culturii și civilizației de tip tradiționalost, valori stricte, protejate de o viziune noocratică. Dincolo de cetate se desfășoară un spațiu al incompletitudinii, în care valorile modernității decadente, al cărei reprezentant este Basile, au înlocuit reperele fostei aristocrații. Între aceste două spații contrastante, se deschide spațiul bibliotecii (un suprapersonaj al dramei), în care se ordonează tăcut rosturile ascunse ale lumii. Biblioteca glosează asupra dramelor eroilor, a căror experiențe par că imită un text despre lume; par să trăiască pentru a demonstra adevărul textelor și nu autenticitatea vieții. Piesa pune problema unui *mimesis retrovers*, textul de imitat dobândind forța destinului. Pentru Ioana Boiu domnișoara de la Mole este un model livresc, un cod prin care se adecvează la realitate. În

[16] Frédéric Calas, Dominique-Rita Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Editions Nathan, 2000, dar și Patrice Pavice, *Études théâtrale*, în *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, sous la dirréction de Mark Augenot, Presse Universitaire de France, Paris, 1989 și Patrice Pavis,, *Le théâtre contemporain,* Paris, Nathan, 2002.

[17] Frédéric Calas, Dominique-Rita Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Editions Nathan, 2000, p.199.

BDD-A26204 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:40:25 UTC)

opoziție, Andrei Pietraru refuză orice model livresc: „Și cine este această domnișoară de la Mole?” Intertextualitatea dă sens dramei, funcționează ca semn al destinului, personajele având un parcurs extrem de oscilant între viață și text. Ioana rămâne în prizonieratul textului scris; în final, rămâne sprijinită semnificativ de bibliotecă, fiind expresia un personaj ante-scris și rescris într-o variantă nouă a jupâniței Suzana Boiu și a domnișoarei de la Mole.

Drama inventează astfel un timp fabulos, al literaturii, o temporalitate labirintică în care coordonatele intertextualității generează reversibilitatea imaginară a tuturor istoriilor consemnate vreodată în athanorul sinelui complex al literaturii. În acest timp fabulos personajele pravilelor sunt contemporane cu cele din romanul lui Stendhal și cu personajele hipertextului care se scrie sub ochii noștri, prin raportare serioasă și polemică la textul model. Cititorul acestei drame, în calitatea sa de lectactor, devine el însuși un personaj asimilat de corpul infinit al Bibiotecii, care îi echivalează și rescrie poate, propria istorie de viață într-un joc infinit de oglindiri paralele. Arta se pare că nu poate imita realitatea, ci cel mult realitatea unei alte opere de artă. Camil Petrescu apare în piesa sa, în rolul bibliotecarului imperfect al lui Borges, care negăsind cartea pe care o caută, începe să scrie o altă carte, foarte asemănătoare celei negăsite. Biblioteca este un spațiu analogon Alephului borgesian, care cuprinde toate spațiile posibile, o arhivă care păstrează toate scenariile posibile ale existenței, în care totul a fost deja scris, iar individul poate deveni o pagină scrisă, un scenariu rescris, o ficțiune care are pretenția de a mărturisi realul. Dar asta înseamnă să literaturizezi viața și tocmai împotriva acestei scheme statice de adecvare la real se împotrivește Andrei. Literatura se trăiește nu se literaturizează viața. Andrei Pietraru se face purtătorul de voce al metodei substanțialiste de cunoaștere și demonstrează că se poate cunoaște realitatea într-un moment de vârf al experienței care extrage din concret structura acestuia, în esențialitate. Arta trebuie să reflecte, dacă nu poate realitatea, atunci aceste structuri ale concretului, care se succed în experiențele trăite valoric, sub titlu de existență.

Expoziționea introduce conflictele majore ale piesei și situațiile limită în care acestea se plasează încă de la început. Andrei, servitor în casa lui Boiu Dorcani se îndrăgostește de fiica stăpânului său. Ca să poată rămâne lângă Ioana, renunță la studii și la o carieră strălucită de universitar. Nu își poate mărturisi iubirea fără a fi etichetat drept „vânător de zestre”. Când în final își destăinuie pasiunea, se află în situația de a proba iubirea prin sinucidere, ca ultim argument al angajării în această dramă. Andrei pare un personaj inactual, trăitor al unor ficțiuni elaborate, în care se etichetează ca prinț al onoarei, geniu ratat de o pasiune unică. Ioana își adecvează propriile experiențe modelelor livrești pe care le consideră forme ideale de viață, modele de umanitate. Conflictele dramei sunt și de ordin social, casta din care face parte Ioana nu permite mezalianțe. Prologul introduce simbolic și tema duelului, subordonată ethosului cavaleresc și codului său valoric sub semnul căruia se vor desfășura evenimentele narate dramatic. Textul își construiește simetriile: în paralel cu duelul concret dintre Andrei Pietraru și Basile, dintre Ioana și Matei Boiu Dorcani, Andrei și Ioana Boiu, personaje statice, esențe tari, există un permanent duel al ideilor pe care frământata viață interioară a personajelor îl determină.

Structurile discursive, secvențializate în acte și scene introduc pe rând temele dezbaterii, configurează structurile actanțiale, cronotopurile ce induc în structura de adâncime ideologemele mesajului, construiesc retorica dramei de idei. Urmărind această ordonare specifică dramaticului, analiza pe scene poate verifica ipotezele de lectură, referențialitatea la care trimite istoria narată, structurile apogetice ale concretului verificat prin experiențele personajelor. Scena întâi construiește prin punere în abis schema istoriei narate prin punerea în perspectivă a unei alte povești dramatice a unei iubiri imposibile, cea dintre Șerban-Saru Sinești și Maria Sinești, istorie reperspectivată, pe care cititorii o cunosc din *Jocul Ielelor*. De această dată, punctul de vedere schimbat, face din Șerban Saru- Sinești un personaj superior, care dorește să dea sens unei pasiuni mistuitoare. Are în comun cu Andrei eticheta

BDD-A26204 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:40:25 UTC)

arivismului în amor, impusă de casta care nu permite legăturile primejdioase ale incompatibilităților sociale. Fără să știe funcționează ca un personaj agent prin replica ce conține principiile dramei absolutului, pe care i-o adresează lui Andrei, :„Ascultă. E în viața fiecărui om o clipă, uneori o singură clipă, când firul vieții trebuie răsucit cu dușmănie”. [18] Scena următoare supralicitează conflictul de ordin social. Ziaristul Deciu realizează cu atributele unei retorici a excesului portretul Ioanei Boiu : chip de icoană bizantină, oval al feței prea fin, ochi prea mari, gură prea expresivă, degete prea subțiri, nu pune preț pe noblețea de sânge. Iatacul jupâniței este la rândul său un cronotop al existenței prescrise de codurile unei civilizații idealizate, poate chiar absolutizante. Camera are aspectul îmbătrânit al unui muzeu ce găzduiește vestigii ale unui trecut ce ține în prizonierat: jilțuri, tablouri bizantine, pe noptieră o biblie din secolul XVII și un roman al lui Stendhal, evident un text despre un eșec în amor, simboluri teatrale ce orientează semnificațiile experiențelor trăite. Se reface contextul epocii, istoria liberală, disprețul față de vechile canoane ale caselor domnitoare, se prezintă noua putere care aduce în prim plan legea entropică a demosului. Ioana preia identitatea Suzanei, știe pe de rost textul cronicii care vorbește despre pasiunea excepțională pe care a făcut-o pentru un haiduc: „iară obiceiul pământului, mai tare decât voia Domnului și pravila fiind, iertatu-s-au acela haiducu, spre marea mulțămită a prostimei... iară ea, Suzana adică, luatu-l-au de bărbatu...”(repetă pe dinafară): Plăcut-au hirea și cutezanța lui fiicei biv-vel vornicului Iordache Boiu”.[19] Se afirmă ideologemul nevoii de trăi valoric, sub semnul excepționalității, al faptelor singulare, care extrag din ciclicitatea amorfă a devenirii momentele apogetice ce se livrează maximal cunoașterii. Scena șapte, introduce un personaj contrapunctic, Culai-Darie, posesorul unei viziuni și al unei sensibilități romantice de tip biedermeier, cu idealuri de viață mic-burgheze: soție, conac la țară, tabieturi de cerdac, modestie, plăcere de a trăi. Tot un personaj de contrast este și Basile Cantacusin, un sportsman, om de lume, donjuan, poet și pictor diletant, boier de neam și metec la Paris; nu acceptă să se dueleze cu Andrei, pe care îl consideră „om de casă”. Are dispreț față de românism, își consideră neamul adunătură de șarlatani caracterizați de prostie cinică, prețuiește codurile de conduită occidentale. Ca o *anti-mirroir*, Ioana consideră că numai în spațiul neamului se poate reconstitui adevărul identității primare. Scena este importantă pentru că stabilește etichetele comune dintre cei doi eroi ai dramei; luciditatea îndreptată spre sine, nevoia de a descoperi adevărul în faptele de viață, autenticitatea trăirii, obsesia pentru ceea ce este esențial, extras devenirii.

Punctul culminant al piesei se desfășoară în iatacul jupâniței, deasupra Bibliotecii, cronotopul ciclicității devenirii istorice și al reversibilității timpului ficțional. Cei doi sunt înconjurați de fastul bizantin, expresia unui dandysm de ordin feminin, ce creează prin decor și vestimentație, prin intenția excesivă pentru artă, o personalitate care să măgulească orgoliul de a trăi altfel. Discursul lui Andrei este strict urmărit de indicațiile regizorale care semnalează în detaliu modulațiile vocii. La început Andrei este sincer, livresc, încurcat, umil, vag, încremenit, revoltat. Pentru ca, după ce o cucerește, să fie plin de dispreț, stăpân, dur, aspru, bărbătesc. Ioana, dimpotrivă, începe prin a fi agresivă, ironică, rece, superioară, batjocoritoare pentru ca după momentul cedării să fie doar mânioasă. Aceste indicații regizorale punctează atent jocul actorilor care trebuie să distribuie alchimic stările interioare, într-un exercițiu de autenticitate. În același act apare acel amănunt neprevăzut care schimbă cursul evenimentelor. Ioana îl surprinde pe Andrei îmbrățișând-o pe Elena, o altă angajată a tatălui, și îi revalorizează trăirile, numindu-l „suflet de servitor”. Pentru a-și dovedi onoarea, conform cu acel ethos cavaleresc amintit, Andrei alege sinuciderea, ca opțiune totală. Conflictele dramei se declanșează în conștiințele personajelor, în timp ce la Stendhal,

[18] Camil Petrescu, *Teatru*, vol.I, București, Editura Minerva, 1981, p.17.
[19] Ibidem, p. 23.

BDD-A26204 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:40:25 UTC)

hipotextul inițial, conflictul era desemnat de caractere. Fabula dramei ar putea fi rezumată ca pasiune unică, trăită valoric, în planul conștiinței, într-un moment de substanță, în care personajele își obiectivează esențele valorice. O poveste de iubire scrisă împotriva unor coduri estetice clasicizate. O pledoarie pentru viață, pentru adecvarea la concretul infinit, în pofida ireversibilității și indeterminării, intraductibilității sale, o pledoarie pentru experiențele unice, care se oferă cunoașterii în structurile sale complexe. Iubirile absolutizante nasc tragedii, anunță falimentul minții. Andrei alege în final echilibrul între antiteze, prezența personajului Culai se dovedește acum funcțională. Iubirea trăită simplu, ca titlu de existență, renunțarea la absolutizările minții refac echilibrul, construiesc eliberarea prin înțelegerea erosului ca experiență definitivă care poate să elibereze de constrângerile și condiționările sociale. În acest sens, seria personajelor care trăiesc iubirea ca formă de loialitate față de sine, cu dorința de a oferi simplu, bucurie și voluptate celuilalt, într-o poezie simplă, care trece proba marilor decepții, se mărește cu Andrei Pietraru, alături de Ladima, Fred Vasilescu, Doamna T., Alta. Iubirea acestor personaje se proiectează în principiul increat, este ridicată prin intervenția spiritului la esență. Deși fac saltul în transcendență, instalându-se prin actele conștiinței la nivelul substanței, abstrase oricărei deveniri, aceste personaje sunt învinse de concretul viu, dinamic, cu neputință de controlat. Cât despre formulele discursive ale teatrului, Camil Petrescu utilizează mai ales dialogul, monologul, tirada în momentele de maximă intensitate, nu distribuie pe scenă multe personaje, își construiește decorul cu semnificanți care introduc propria istorie, metonimii și metafore care rescriu poveștile, cum sunt de exemplu revolverul, tabloul Suzanei Boiu, Biblioteca, romanul lui Stendhal, etc

Camil Petrescu formulează artistic prin personajele sale, faţă de care se apropie cu simpatie „ori cu rezervă, trei scenarii ale căutării erotice, încarcă lumea ficțională cu ideologii care amintesc de lumea aristocrată a canonului occidental. Este ca şi cum, în graba sa de a marca epoca haosului, reface grăbit absenţele, reia discursul occidental despre eros de la Platon la Stendhal, într-un exerciţiu de sinteză personală. Ar fi vorba, mai întâi despre erosul trăit simplu, ca lealitate faţă de sine, o instalare în starea de eros, înţeles ca titlu de existenţă, absolut trăit în conştiinţă cu simplitatea misticilor, nemediat prin nicio formă de improvizaţie teoretică, oricare ar fi aceasta. Exponenţi ai scenariului sunt Ladima, Alta şi Fred Vasilescu de după scrisorile lui Ladima**.** Cel de-al doilea scenariu al căutării erotice îl reprezintă erosul ca trăire absolutizantă, mediat filozofic, conceptualizat, stilizat estetic, niciodată împlinit, consumat în orgoliile şi mefienţele luciferice, motiv pentru care este interpretat ca un eşec al minţii, în maniera lui Ştefan Gheorghidiu, Pietro Gralla, Gellu Ruscanu, Suzana Boiu. Şi, în al treilea rând, iluzia eroticului ca sinceritate biologică a dorinţei, care odată ce consumă satisfacerea se instalează în saturaţie şi dezgust faţă de obiectul pasiunii, formă de percepţie gregară, mediocră, prin limitarea la condiţia materialului erotic, inconstantă şi indiferentă faţă de eros. Să fi încercat autorul român, din instinct polemic, să creeze o replică în negativ, feminităţii beatifice, atunci când ne convingea, prin intermediul lui Ștefan Gheorghidiu, că numele rapacităţii şi al mercantilităţii, în ordinea erotică este generic purtat de femeie, aşa cum Shakespeare îl identificase în Shylock?: „Shylock n-a avut curajul să taie din spatele unui om viu exact livra de carne la care avea dreptul, căci ştia că asta nu se poate. Totuşi, femeia crede că din această simbioză sentimentală, care e iubirea, poate să-şi ia înapoi numai partea pe care a adus-o ea fără să facă rău restului”.[20] Autorul își asuma misiunea extraordinar de dificilă de a sincroniza literatura română la valorile universale ale canonului vestic, într-un dialog peste timp, începând cu centrul canonului occidental, dar conectând literatura română și la actualitatea sistemelor de gândire, proprii epocii interbelice.

[20] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, ultima noapte de război*, Editura Albatros,1974, p. 14.

BDD-A26204 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:40:25 UTC)

Bibliografie selectivă:

Petrescu, Camil, *Doctrina substanţei*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988, ediție îngrijită de Florica Ichim și Vasile Dem. Zamfirescu, cu un studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu.

Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, ultima noapte de război*, Editura Albatros,1974.

Petrescu, Camil, *Teatru*, vol.I, București, Editura Minerva, 1981.

Calas, Frédéric, Charbonneau, Dominique-Rita, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Editions Nathan, 2000.

Pavis, Patrice, ”Études théâtrale”, în *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, sous la dirréction de Mark Augenot, Presse Universitaire de France, Paris, 1989.

Pavis, Patrice, *Le théâtre contemporain,* Paris , Nathan, 2002.

Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*, Editura Fides, Iași, 2012.

BDD-A26204 © 2017 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:40:25 UTC)