THE GAME OF ANTINOMIES IN CAMIL PETRESCU'S THEATRE

Cosmina Andreea ROŞU
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 importanţa operei în contextul dramaturgiei camilpetresciene, piesa reproducând cel mai exact fervoarea gândirii întregii existenţe a creatorului său şi a omului, în genere, sub semnul unui absolut ideatic. *Jocul ielelor* constituie „baza întregii sale dramaturgii şi ca punct de plecare exploziv a ceea ce va însemna sensul specific al literaturii camilpetresciene, şi ca obsesie tematică şi caracterologică, şi ca structură conflictuală, şi ca atitudine existenţială, şi ca relaţie între factorul biografic şi reprezentarea lui metafizică"[1] observa Aurel Petrescu.

În *Addenda la Falsul tratat*, Camil Petrescu nota: „Student, solicitat de toate contradicţiile şi de toate 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 o *bătaie de flori* de la *rondul al doilea* de la Şosea… Ultimele echipaje, cu podoabele florale zdrenţuite de *bombardamente*, se întorceau şi ele, stârnind curiozitatea pietonilor; în picioare, pe perne, evantalii de femei tinere şi fete cu obrajii aprinşi de bătălie aruncau rămăşiţele coşurilor, 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 şi doi de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile ştiute, de altfel, pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun… Înţelegeam atunci că lumea asta nu e *cea mai bună cu putinţă*, că Leibniz nu avea dreptate. În sâmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic şi într-o săptămână, lucrând însetat zi şi noapte, am scris, într-o cameră mobilată de lângă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor*, care trebuia să fie drama imperativului violent şi categoric al *Dreptăţii sociale*… A doua versiune a fost scrisă pe la mijlocul lui iunie şi cu ea m-am încâlcit în jocul inextricabil al antinomiilor în aşa măsură, că, întocmai ca şi eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieţii de *jocul ielelor* întrevăzute în sferele albastre ale conştiinţei pure, care mi-a apărut încă de atunci ca *jocul ielelor*"[2].

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

[1] Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972, p. 92

[2] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teze şi antiteze*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 154

BDD-A22044 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:53 UTC)

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

Drama lui Ruscanu este de natură interioară, manifestându-se la nivelul conştiinţei şi reprezintă consecinţa antinomiei dintre ideea absolută a dreptăţii şi posibilităţile ei de realizare socială concretă. Astfel concepută de Ruscanu, ideea dreptăţii absolute este anistorică, pentru că ea contrazice legile devenirii societăţii; amorală, deoarece contravine unor elementare norme etice şi ajunge inumană, acţionând împotriva intereselor vitale ale individului.

Eroul va avea revelaţia dramatică a inadecvării istorice, sociale şi morale a ideilor sale despre dreptate, care îl va conduce spre autodesfiinţare când se va confrunta cu imposibilitatea practică de a realiza imperativele categorice ale conştiinţei.

Gelu Ruscanu se apropiase de mişcarea socialistă şi devenise director al publicaţiei de stânga, „Dreptatea socială", pentru că aceasta părea o cale de împlinire a dezideratului echităţii, chiar dacă slujea o cauză istorică şi socială determinată, opunându-se inechităţii flagrante a unui capitalism imperfect atât în concepţie, cât şi în modul de aplicare. Intervin însă nevoile concrete ale cauzei muncitoreşti: pledarea în procese politice sau susţinerea juridică a eliberării unor deţinuţi politici, ca Petre Boruga. I se cere încălcarea principiului abstract al dreptăţii şi, ca urmare a faptului că nu se poate adapta unei existenţe în care triumfă abordarea particulară, şi nu norma justiţiară, se sinucide.

Eroul condamnă şi respinge orice intervenţie umană care nu se bazează pe o idee fundamentală despre lume, chiar dacă aceasta este motivată fie social, fie moral-afectiv: „…pentru că mecanismul acţiunii este la mine în conştiinţă. De acolo îi vine autoritatea"[3].

Evenimentele şi faptele sunt însă imprevizibile, atât cele care aparţin trecutului (pentru Gelu Ruscanu, împrejurările reale ale morţii tatălui său), cât şi cele prezente, şi contrazic ideile pe baza cărora eroii lui Camil Petrescu îşi fundamentează existenţa. Se produce astfel o scindare a personalităţii lor, a cărei soluţie este, cel mai adesea, expierea (Grigore şi Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, a cărui încercare sinucigaşă nu reuşeşte, George Demetru Ladima), sau plecarea către un spaţiu necunoscut (Pietro Gralla), sau implicarea într-o experienţă nouă, de egală intensitate, care să relativizeze şi să elimine din sfera conştiinţei pe cea care a eşuat (cazul lui Ştefan Gheorghidiu).

Toţi aceşti eroi se caracterizează şi printr-un imens orgoliu al superiorităţii intelectuale, dar sunt şi extrem de vulnerabili prin incertitudine, prin teama de compromisuri şi prin perspectiva eşecului.

Camil Petrescu a fundamentat teoria *noocraţiei necesare*, teoretizând implicit starea de spirit a intelectualului care încearcă să găsească în istorie forma de manifestare a ideii: „Noi trebuie să aşezăm la temelia societăţii viitoare postulatul: inteligenţa (în sens fenomenologic) nu greşeşte niciodată, toate greşelile sunt istorice…"[4]. Acest postulat se dovedeşte fals şi, pentru aceste personaje, se converteşte într-o vină tragică în încercarea de a surmonta limita acestor sisteme utopice construite de inteligenţă, neconcordante cu realitatea. Gelu Ruscanu este primul personaj imaginat de scriitorul modern care trăieşte dramatic opoziţia dintre *ordinea noocrată* ce se bizuie pe *valorile semnificaţiei*, şi ordinea obişnuită, aparţinând

[3] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 94

[4] idem, p. 96

BDD-A22044 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:53 UTC)

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

Este evidentă contradicţia istorică dintre justiţia absolută şi dreptatea socială. Dreptatea absolută, concepută de către personaj ca ideal, dar şi ca model teoretic, nu are posibilităţi de aplicare în practică şi depăşeşte chiar voinţa colectivităţilor umane de a o înfăptui. În mod paradoxal, aceasta conduce la un şir de nedreptăţi încălcând, la rândul ei, legi morale, principiul onoarei, sentimente declarate.

Gelu Ruscanu, eroul piesei, „un bărbat ca de douăzeci şi şapte – douăzeci şi opt de ani, de o frumuseţe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire, cu nervozitatea instabilă a animalelor de rasă şi care priveşte întotdeauna drept în ochi pe cel cu care vorbeşte, ceea ce îi dă o autoritate neobişnuită”[5] este devorat de pasiunea absolutului şi de reflexele ei în domeniul justiţiei 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 şi întreg Comitetul Central în cazul subiectului Sineşti. Se impune alegerea între demascarea lui Şerban Saru-Sineşti, ministru al Justiţiei, suspectat a fi fost autorul unei crime abominabile împotriva bătrânei Manitti, adăpostită în casa ei, şi eliberarea lui Petre Boruga, luptător marcant în mişcarea socialistă, încarcerat în ocnă. Bineînţeles că Ruscanu alege prima variantă, iar Praida, spiritul pozitiv în dramă, pe cea de-a doua.

Ruscanu nu poate să sacrifice principiul dreptăţii absolute, chiar dacă acest sacrificiu ar însemna salvarea vieţii unui om foarte bolnav, condamnat să moară în condiţii inumane şi degradante, într-un mod cu totul injust. Conceptul exprimat în dictonul latin: „Pereat mundus, fiat justitia”, este măreţ, dar nu poate fi aplicat, căci ar distruge lumea şi, odată cu ea, chiar noţiunea de justiţie şi-ar pierde sensul, nemaiavând la ce să se raporteze. Autorul descoperă împreună cu eroul său, alături de care a căutat, după cum mărturiseşte în *Addenda la Falsul tratat*, „imperativul violent şi categoric al dreptăţii sociale”[6], imperfecţiunea dreptăţii umane, ce nu se poate realiza decât parţial şi în funcţie de împrejurări.

În această viziune, care-i aparţine lui Praida, orice act de justiţie este relativ, în sensul că el este adecvat unui context istoric specific, că este eficient numai într-un timp limitat şi că respectă în mod parţial principiul dreptăţii absolute; mai mult chiar, se poate ajunge la abdicarea de la aceste principii absolute. Această abordare a noţiunii de justiţie provoacă în conştiinţă contradicţii insurmontabile, întrucât eroul nu poate accepta concilierea în spirit a antinomiei dintre teoria cunoaşterii şi politică. Se creează astfel o contradicţie filozofică între erou şi tovarăşii săi angajaţi în lupta socială. Ruscanu este un idealist kantian, aplicând sistemul categoriilor apriorice, în timp ce Praida este un materialist determinist.

Praida 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 puţin ţine necontenit în colţul gurii o pipă dreaptă franţuzească”[7]. Acesta este un personaj schematic, o replică dată lui Gelu Ruscanu; este mai mult un actor decât un actant în retorica dramei. El vorbeşte în numele unui pragmatism rigid postulând neîncrederea omului practic faţă de speculaţia filosofică. Praida îl îndeamnă pe Ruscanu să coboare ideea de dreptate din sfera abstractă a teoriei şi să o aplice la necesitatea istorică, concretă. Este „un mod de a gândi dialectic în faţa unei gândiri metafizice”[8]. Ştim

[5] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 90

[6] Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teze şi antiteze*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 14

[7] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 121

[8] Elena Zaharia Filipaş, cap. *Drama absolutului*, în *Retorică şi semnificaţie*, Ed. Paideia, Bucureşti, 1993, p. 196

BDD-A22044 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:53 UTC)

despre Praida că în tinereţe 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 grandoarea şi caracterul său inflexibil. Fără a susţine o ideologie, trebuie spus că acest mod abstract de a concepe dreptatea provoacă suferinţa eroului şi a celor din jurul său. Paradoxal, dreptatea parţială, dar umană, a celorlalţi are efect: ameliorarea condiţiilor de detenţie ale lui Petre Boruga şi chiar promisiunea eliberării lui. Se pune întrebarea ce obţine Gelu Ruscanu în schimbul sacrificării propriei vieţi în numele acestui ideal care a dat sens existenţei sale; dar nu aici trebuie să căutăm răspunsuri, căci importantă este trăirea fervent a acestor valori care ne plasează în orizontul *Absurdului*.

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

Antinomiile etice constituie un punct de reper important în întreaga desfăşurare a vieţii lui Gelu Ruscanu. Raportul dintre adevăr şi minciună este o temă morală pe care o dezbate dramaturgia modernă, dacă ar fi să ne referim doar la opera lui H. Ibsen. Şi în drama lui Camil Petrescu apare indirect întrebarea dacă adevărul care este prea crud şi 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 relaţie de cuplu, minciuna, în mod paradoxal, pare să fie expresia generozităţii şi a milei. În acest fel, Petre Boruga, încarcerat şi fără speranţa unei eliberări, cu un echilibru psihic fragil, nu supravieţuieşte decât cu gândul la familia sa, la iubirea femeii care, de fapt, l-a părăsit demult. Gelu asistă, ca într-un act pregătitor, la scena în care Elena Boruga este rugată să joace încă o dată o comedie dureroasă, aceea a soţiei credincioase, deşi îşi refăcuse de mult timp viaţa alături de un alt bărbat. Pentru cel ce putrezea în ocnă ar fi fost o rază de lumină, dar femeia refuză categoric, acceptând doar să-l lase pe copil să-şi viziteze tatăl în închisoare.

O problemă de aceeaşi natură ridică şi publicarea scrisorii compromiţătoare pentru ministrul Sineşti, care este, de fapt, o scrisoare de dragoste a Mariei Sineşti, trimisă chiar lui Ruscanu, în timpul aventurii lor din tinereţe. În acele pagini, pentru a-şi zugrăvi soarta nefericită ce o lega de un bărbat *îngrozitor*, Maria îi relatează circumstanţele suspecte ale morţii bătrânei Manitti şi ale dispariţiei testamentului acestei femei bogate al cărei unic moştenitor este soţul ei. Prin ascunderea acestor informaţii, Ruscanu devenise complice, aşa cum îl avertizează pe Praida când acesta îi pretinde să nu publice documentul incriminant. Însă, publicarea scrisorii salva poziţia lui şi susţinea ideea de justiţie. Dar cu ce efecte dezastruoase pentru femeia pe care o iubise? În urma unui astfel de scandal public, divorţul ei nu mai era o salvare, ci poate chiar o condamnare la moarte, în măsura în care, după o astfel de acuzaţie de comportament imoral, ar fi pierdut tutela asupra copiilor ei. Hipersensibilă, chinuită într-o căsătorie nepotrivită, distrusă sufleteşte datorită eşecului relaţiei cu Gelu, dezonorată prin publicarea scrisorii, Maria ar fi putut ajunge la sinucidere, soluţie probabilă pe care o mai încercase şi în alt context. Faţă 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 dreptăţii absolute trebuie condamnat funcţionarul necinstit Vasile Constantinescu, pentru fraudă, chiar dacă aceasta nu păgubeşte pe nimeni, necinstind însă memoria morţilor, chiar dacă în spatele acestui nume anodin se ascunde un om cu merite intelectuale, poetul Ion Zaprea? Mai mult însă, la această delapidare consimte însuşi păgubitul care vine să intervină în favoarea lui. Aplicarea dreptăţii poate distruge un artist şi existenţa mizeră a familiei sale sărace. Trebuie demascat şi condamnat administratorul Cimitirului Nou, care vinde florile şi lumânările de pe morminte pentru a-şi hrăni copiii şi pentru a putea supravieţui astfel în mizeria la care a fost condamnat de soarta crudă?

BDD-A22044 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:53 UTC)

De fiecare dată, Ruscanu nu ezită şi cere nu aplicarea unei legi anume, ci afirmarea justiţiei 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 dispreţuieşte legile juridice pentru că sunt făcute de către oameni şi pentru aceasta consideră că nu sunt adevărate. El susţine existenţa unui drept veşnic şi imuabil care decurge din însăşi natura umană şi nu din istoria societăţii.

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

Mult mai dramatică este situaţia bătrânului zeţar bolnav din cauza plumbului din litere, care continuă să muncească pentru a-şi întreţine întreaga familie bolnavă de tuberculoză. Recunoaştem acelaşi idealism utopic la muncitorii tipografi, cei care refuză mereu ajutorul unei societăţi de binefacere, oferit de Irena, mătuşa lui Ruscanu, sub un pretext naiv: mila unei orânduiri burgheze este dispreţuită.

Antinomiile afective constau într-o altă dilemă pe care o trăieşte personajul şi 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 explicaţie. Eroina, simţindu-se umilită, şi-a luat revanşa cea mai la îndemână, chiar dacă stupidă, înşelându-l pe Gelu. Sinceritatea femeii este pusă mereu sub semnul întrebării printr-o tehnică subtilă a dramaturgului. Maria însăşi recunoaşte că în ea se ascund două fiinţe dihotomice, aşa cum într-o familie pot fi doi copii diferiţi: unul admirabil, cu care părinţii se mândresc în faţa tuturor; celălalt, dizgraţios, de care se ruşinează şi căruia îi ascund defectele. Astfel, ea are o latură sinceră şi generoasă, de care s-a îndrăgostit şi Ruscanu, şi una duplicitară şi josnică, pe care acesta nu a putut-o înţelege şi 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 soţ faţă de care nu mai simte decât repulsie, care a decepţionat-o şi a umilit-o; personajul este totuşi lucid şi îi răspunde lui Praida care îl întreabă în ce măsură Maria a putut să-l iubească, printr-o ipoteză care îi macină conştiinţa: „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-şi onoarea şi, implicit, reputaţia femeii pe care, deşi a greşit atât de grav, fiind infidelă amantului, apoi soţului, n-o crede capabilă de complicitate la crimă.

Maria Saru-Sineşti este de „o frumuseţe tulbure şi tocmai prin asta tulburătoare, pe bază de nostalgie, profil suav şi nervozitate. Neliniştitoare de asemenea, nu numai din pricina reacţiilor ei bruşte şi excesive, dar şi prin sensurile fulgurante ale acestor reacţii. Şi asta este un chin pentru cei din jurul ei. Când priveşte, adeseori fix, are un freamăt abia perceptibil al buzelor, care-i dă o tensiune patetică obrajilor. Hiperemotivă cu imaginaţie dezordonată, are spasmele şi bucuriile deopotrivă de copilăroase. Văzută în treacăt, pare o frumuseţe mistuită de secrete grele, pradă tuturor obsesiilor, cu dorinţe neîmpăcate, deviate. În intimitate, o senzualitate de copil şi de sălbăticiune fiindcă are un corp proporţional şi molatec de felină. Este fără măsură în tot ce face”[11], având vârsta de douăzeci şi şapte 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 despărţirea Mariei de soţul său şi, ulterior, căsătoria lor. În măsura în care iubirea este, la acest personaj, un act existenţial definitiv,

[9] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 86

[10] idem, p. 28

[11] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 86

BDD-A22044 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:53 UTC)

îndoiala nu poate apărea şi personajul o îndepărtează, afirmând: „O iubire adevărată înseamnă să nu poţi gândi contrariul ei… O iubire care nu este eternă, nu este nimic…”[12].

Nu în aceeaşi poziţie se află Sineşti care îşi formulează cu cinism, dar în mod convingător obiecţiile, considerându-şi soţia o nevropată, o mitomană cu obsesii erotice. Depoziţia unei astfel de femei nu ar fi deloc convingătoare în faţa oricărui complet de judecată. Personajul masculin se află în imposibilitatea de a accepta sau de a respinge vinovăţia femeii pe care el însuşi, iubind-o, a împins-o spre minciună şi adulter.

Antinomiile familiale se declanşează odată cu intervenţia mătuşii Irena.

O altă dilemă a lui Gelu Ruscanu este legată de familia sa, în numele căreia mătuşa Irena cere, de data aceasta, compromisul. Această femeie, adevărată mamă pentru Ruscanu, după moartea prematură a părinţilor săi, îi ascunsese nepotului său adevărul referitor la circumstanţele reale ale morţii 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 faţă de Sineşti care cunoştea secretul morţii lui Grigore Ruscanu.

Actualul ministru şi rival al lui Gelu, Şerban Saru-Sineşti, îşi 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 inteligenţă strălucită, Grigore Ruscanu nu s-a putut adapta politicianismului. El îşi ratase existenţa şi eşuase în patima jocului de noroc şi în atracţia aproape morbidă pentru o actriţă mediocră care-i pretindea mari sume de bani pentru toalete costisitoare. Disperat, ajunge astfel în situaţia de a delapida o mare sumă de bani din fondul unei societăţi la care era angajat, cerându-i secretarului, printr-o scrisoare confidenţială, să ridice respectiva sumă. Ironia sorţii, acest secretar discret în care Grigore Ruscanu are atâta încredere, nu este altul decât Sineşti. În schimb, amanta vulgară îl umileşte în repetate rânduri şi refuză să-l mai primească, trimiţându-i, cu un total dispreţ, ca un semn de adio, un revolver cu care acesta se sinucide. Discret, Sineşti a aşteptat 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 şi fiul sunt naturi asemănătoare având aceleaşi aspiraţii şi convingeri ale absolutului care le anulează capacitatea de adaptare la realitatea înconjurătoare; absolutul însemnând „în primul rând măsurarea lucrurilor cu criteriul *eternităţii*”[13].

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

În controversa dintre Ruscanu şi Sineşti, cel din urmă, cu o abilitate diabolică, devine din acuzat acuzator, demonstrând ineficienţa demersului directorului de ziar. Dezvăluirile spectaculoase nu vor reuşi 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 şi lipsa posibilităţii de aplicare a mult-râvnitei justiţii absolute.

Antinomiile sinelui stau la baza disoluţiei personajului.

Paradoxal, eroul realizează că tocmai aceia care au o percepţie relativă asupra conceptului de justiţie par să fie mai aproape de posibilităţile de aplicare într-o realitate imediată. Se simte necesitatea ca acest cod etic să fie reevaluat, pentru a surprinde fiinţa umană cu toate contradicţiile 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 Filipaş, cap. *Drama absolutului*, în *Retorică şi semnificaţie*, Ed. Paideia, Bucureşti, 1993, p. 205

BDD-A22044 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:53 UTC)

Moise… pe alt Sinai… Să ne aducă alte table de legi… Mai largi… mai înţelegătoare… mai aproape de viaţa noastră… Ceva cu codiciluri şi excepţii… Legile fără excepţii 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 îşi propune s-o scrie, Camil Petrescu schimbă modalitatea de construire a unei acţiuni dramatice, deoarece conflictul, accentul dezbaterii de idei se mută din sfera evenimentelor exterioare în interiorul unei conştiinţe convulsionate. În acelaşi mod va proceda şi în felul de a structura personajul dramatic care nu mai poate rămâne un caracter, ci devine o conştiinţă aflată într-o continuă tensiune, bântuită de nelinişti, în faţa căreia apar noi dileme. O astfel de conştiinţă este Gelu Ruscanu în faţa căruia se afirmă însă caractere ce reprezintă, în viziunea autorului, forţe unitare neinfluenţabile. Didascaliile (de o importanţă surprinzătoare în realizarea portretului personajului) subliniază această tensiune interioară: „prins sub zodia umbrelor şi a contrazicerilor, pe gânduri”. Caracterele sunt Praida şi Sineşti care acţionează mereu în conformitate cu concepţiile lor despre existenţă. Deşi unul este inginer, apropiat de gândirea socialistă, şi celălalt, un politician liberal, în manifestarea celor doi recunoaştem similitudini în ceea ce priveşte modul în care valorile contingente prevalează asupra celor ideale care definesc spiritul pur. În acest fel, ei devin mai eficienţi în ordine pragmatică, dar, paradoxal, şi mai umani în comparaţie cu Ruscanu.

Paradoxul guvernează: aşezat sugestiv în faţa măştii lui Voltaire, personajul lui Camil Petrescu se va simţi vinovat în raport cu propria conştiinţă. El îşi interoghează cu luciditate sinele, îndoindu-se acum dacă are dreptul moral de a cere respectarea dreptăţii absolute, dat fiind că el însuşi îi încălcase toate principiile. După toate experienţele prin care a trecut, îşi conştientizează inconsecvenţele şi gravele erori pe care le-a comis: absenţa religiozităţii, neînduplecarea faţă de greşelile inerente firii omeneşti, convingerea iluzorie şi orgolioasă despre infailibilitatea judecăţii sale, nerecunoştinţa filială, călcarea onorabilităţii, lipsa de generozitate, anularea agresivă a sentimentelor şi a intimităţii 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… Cutezanţa mea a fost fără margini… Memoria părinţilor nu mi-am cinstit-o. Am dorit femeia aproapelui şi am minţit… am minţit mult… am silit şi pe alţii la minciună… cuvântul dat mi l-am călcat… am mâhnit adânc pe cei care m-au iubit… purtarea mea a stârnit mânia celor din jurul meu… Iertarea nu am ştiut ce este… am lovit crâncen… fără îndurare. Dar cine îmi poate pretinde umilinţa de a cere iertare? Tu ştii cât de limpede a fost conştiinţa mea. Totul era atât de limpede, de cristal, în trecut...”[15]. Eroul nu este însă un fanatic, ci un spirit însetat de absolut, care trăieşte cu ardoare credinţa în ideal şi eşecul, conştientizează caracterul său impur, uman. Se explică astfel amânările succesive ale publicării scrisorii compromiţătoare ce ar avea efect nu numai asupra ministrului corupt, ci ar pune în cumpănă şi viaţa unui militant bolnav, ar distruge femeia pe care a iubit-o şi ar încălca datoria morală faţă de un om care ocrotise reputaţia familiei sale, respectând memoria tatălui său, aspecte care zdruncină puternic conştiinţa eroului care nu poate accepta compromisul. În faţa acestor dileme, alege sacrificiul pe altarul principiilor sale: „Răul e în noi… Totul în lume este coruptibil… Nimic nu e întreg şi frumos… şi nici nu poate deveni (…). Mai merită viaţa asta să fie trăită, dacă totul ţi se dă atât de cârpit şi de îndoielnic?...”[16].

Sinuciderea înseamnă pentru eroul lui Camil Petrescu un act lucid de conştiinţă, tăria de a sta singur în faţa gândului morţii şi nu un act de capitulare în faţa societăţii. Deşi conştientizează eroarea comisă, adică faptul că a inclus, în mod eronat, oamenii în tipologia

[14] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 95

[15] Camil Petrescu, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000, p. 96

[16] idem, p. 102

BDD-A22044 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:53 UTC)

maculaţi şi *imaculaţi*, fără cale de mijloc, Gelu Ruscanu nu găseşte în sufletul său puterea de a continua să trăiască, de a-şi construi un sistem de valori comun, în care să fie cuprins şi compromisul. Resemnarea ar fi însemnat dovada vie a lipsei sale de superioritate morală. Astfel, „moartea voluntară a eroului, care e ultimul act al conştiinţei lui, îl aduce în pragul eternităţii mult visate. Moartea apare ca o soluţie matematică, un rezultat zero la viaţa gândită matematic. Nu este o eroare de calcul, ci chiar soluţia problemei”[17].

Portretul personajului se bazează pe o unitate a contrariilor, dar şi pe o unitate datorată armoniei sufleteşti. Elena Zaharia Filipaş nota: „a analiza personajele şi situaţiile dramatice înseamnă a analiza conflictul dintre reprezentările unei conştiinţe acut reflexive, jocul antinomiilor rezultate din impulsurile venite din exterior[18].

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

Bibliografie

- Călin, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976;
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982;
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Camil Petrescu şi demonul polemicii*, în *Viaţa românească*, XI, nr. 5, mai, 1958;
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972;
- Georgescu, Paul, *De la o noapte la alta*, în *Polivalenţa necesară*, E. P. L., Bucureşti, 1967;
- Ghidirmic, Ovdiu, *Camil Petrescu sau patosul lucidităţii*, 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, Bucureşti, 2001;
- Micu, Dumitru, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000;
- Paleologu, Alexandru, *Spiritul şi litera*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970;
- Petrescu, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972;
- Petrescu, Camil, *Opinii şi atitudini*, E. P. L., Bucureşti, 1962;
- Petrescu, Camil, *Teatru*, vol. II, E. P. L., Bucureşti, 1964;
- Petrescu, Camil, *Teatru*, Prefaţă de George Gană, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971;
- Petrescu, Camil, *Teze şi antiteze. Eseuri alese*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de Aurel Petrescu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971;
- Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1983;
- Petrescu, Camil, *Opere*, vol. I, Ediţie îngrijită de Al. Rosetti şi Liviu Călin, E. P. L., Bucureşti, 1986;
- Petrescu, Camil, *Teatru*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2000;
- Zaharia Filipaş, Elena, *Retorică şi semnificaţie*, Ed. Paideia, Bucureşti, 1993.

[17] Elena Zaharia Filipaş, cap. *Drama absolutului*, în *Retorică şi semnificaţie*, Ed. Paideia, Bucureşti, 1993, p. 206

[18] idem, p. 191

BDD-A22044 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:53 UTC)