

ABOUT CHARACTERS IN CAMILPETRESCU'S DRAMAS

Roxana Kaitar

PhD student, North University Center of Baia Mare

Abstract: The issue of character creation is carefully analyzed by Camil Petrescu himself. The character is such a complex figure that the process of creation implies full involvement, all the more so in the case of the characters in the dramas. The playwright debated the intellectual problems, among his characters appearing exemplary types through the dramatism of the searches and the failures, through their acute lucidity, in general. His characters are complicated intellectuals, characterized by nostalgia for the absolute, exaggerated reflexivity, maladaptation, pride, contemplative spirit, refusal of compromises, capacity for analysis and synthesis, vocation of introspection, feeling of honor, loyalty, etc.

Keywords: character, author, absolut, drama, theatre

Teatrul, ca formă de reprezentare artistică, este una din cele mai vechi instituții. Preocuparea pentru definirea formelor teatrale apare însă mult mai târziu, iar perioada de la începutul secolului XX va fi sinonimă nu doar cu o reinerpretare a ideii de teatralitate, ci mai ales cu ideea de conceptualizare a formulelor ce țin de arta dramatică. Succesul unei piese este determinat de ecuația autor-regizor-actor.

Drama absolută camilpetresciană va deveni în timp un simbol al originalității, punând în practică două din principiile fundamentale ale autorului: autenticitatea și substanțialismul. „Teatrul lui Camil Petrescu este conceput ca unul de idei și de conștiință, la nivelul dramei absolute, exploatând sugestiile oferite de filosofia contemporană. În primul rând de husserlianism (tentat să urmărească aventura fenomenului de conștiință) și de bergsonism (atent la curgerea sufletească împrevizibilă).”¹ În viziunea lui Camil Petrescu tinerii caută teatrul în loc de poezie, iar vremea romanului este spre apus. „Chiar și scriitori care și-au înmuiat la început aripile imaginației în apele poeziei largi epice, se metamorfozează în dramaturgi.”² Secolul pe care îl trăia, supranumit „secolul vitezei” nu mai permite lectura tihnită a mii de pagini de roman. Teatrul, prin dinamismul său, este preferat de public. Autorii dramatici, conform notațiilor lui Camil Petrescu, sunt dominați de *idee*. Însă „ideile fac victime.” E dificil să te concentrezi asupra ideilor, fără să pierzi din vedere principiul călăuzitor al teatrului: *O întâmplare cu oameni*. „Dar oameni e greu să creezi. E mai greu, în orice caz, decât să joci domino cu idei. Până acum nu avem decât doi mari creatori de oameni: Dumnezeu și Shakespeare.”³

Problematika creației de personaje este atent analizată de autor însuși. Personajul este o figură atât de complexă, încât procesul de creație presupune implicare totală. Cu atât mai mult în cazul personajelor din drame. „Tocmai din pricina acestei ample, și deci dialectice, reflectări a lumii în conștiință personajele de dramă nu pot fi *caractere* în înțelesul normal al teatrului, și iată de ce Hamlet nu e un *character*. Un caracter nu e în funcție de jocul revelațiilor

¹ Camil Petrescu, *Însemnări teatrale*, p. 43

² Camil Petrescu, *Însemnări teatrale*, p. 85

³ Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări*, p. 85

conștiinței sale, nu e deci în funcție de acte de cunoaștere, ci reprezintă o forță unitară neinfluențabilă, o dramă absolută trimite pe al doilea plan crearea de caractere.”⁴

Camil Petrescu și-a convins cititorii încă de la primele lui manifestări că nu trebuie confundat cu un simplu producător de cărți, livrate în ordine cronologică, actul creației fiind pentru el o experiență existențială, care îl angajează total. Dramaturgul a dezbătut problemele intelectualului, printre personajele sale apărând tipuri exemplare prin dramatismul căutărilor și al eșecurilor, prin luciditatea lor acută, în general. Personajele realizate sale sunt intelectuali complicați sufletește, caracterizați de nostalgia absolutului, reflexivitate exagerată, inadaptabilitate, orgoliu, spirit contemplativ, refuzul compromisurilor, capacitate de analiză și sinteză, vocația introspecției, sentimentul onoarei, loialitate etc. Inadaptatul superior a constituit, așadar, tipul de personaj pentru care a optat Camil Petrescu și în dramaturgia sa, este reprezentarea artistică a unui om mistuit lăuntric, care a văzut idei și poartă povara absolutului și a lucidității sub zodia imperturbabilă a contemplației și a cerebralității. S-a afirmat că întreaga literatură a lui Camil Petrescu constă în reluarea obsesivă a acelorași teme, cu mici „variațiuni”, punând în scenă aceleași personaje, stăpânite până la anulare de aspirația către absolut: absolutul în dragoste, în justiție, în organizarea socială. Intelectuali dilematici, eroii lui Camil Petrescu trăiesc cu iluzia că lumea degradată în care supraviețuiesc prin diferite artificii de conviețuire socială poate fi schimbată prin întoarcere la armonia monadică inițială. Tentația absolutului generează nostalgie și se finalizează cu incertitudine care, atrăgând implicit drama individului dedicat trăirii exclusive a unor experiențe definitive. Eroul este născut din frământări sufletești, scepticism, tensiune intelectuală etică umană; el caută, ca toți eroii lui Camil Petrescu, certitudini; pentru că ei trăiesc o singură dată un mare sentiment sau „o experiență definitivă,” au nevoie pentru o identificare și o verificare a propriului eu de aceste trăiri, pentru a nu suferi iminența unei limitări. Psihologia personajului, zbulciul său sunt sugerate în construcții uneori de tip introspectiv-monologic, alteori retrospectiv-secvențial prin intermediul memoriei involuntare. Camil Petrescu aduce în viață o profundă pasiune de a înțelege sensul existenței sale. Pasiunea personajului de a înțelege este trăsătura dominantă. El nu cunoaște altă ordine decât a conștiinței și altă chemare decât a lucidității.

În dramaturgie, personajele capătă noi dimensiuni, pasiunea generează energii uriașe, orgolioase, impresionante prin capacitatea de trăire a ideilor. Petrescu este un scriitor analitic atât în romane, cât și în piesele de teatru, construind personaje frământate de idealuri care rămân la stadiul de teorie, intelectuali lucizi trăind în lumea ideilor pure, care sunt imposibil de aplicat în realitatea concretă. Concepția sa despre drama umană, evidențiază ideea că "o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalități puternice, a căror vedere îmbrățișează zone pline de contraziceri"⁵, că personajele nu sunt caractere, ci cazuri de conștiință, personalități plene, singurele care pot trăi existența ca paradox: "Câtă luciditate, atâta existență și deci atâta dramă," crezul literar al lui Camil Petrescu fiind sintetizat de el însuși într-un motto sugestiv - "Jocul ideilor e jocul ielelor". Astfel, demonstrează o reală valoare artistică, fiind un deschizător de drumuri în proza noastră reflexivă și în dramaturgia de idei. În acest context, personajele capătă viabilitate, trăind drama absolutului și a lucidității, o problemă obsedantă pentru creația petresciană, care a avut drept consecință autenticitatea în privința creării unor tipologii noi în epoca interbelică, epocă ai cărei exponenți au căutat să descopere fascinanta lume interioară a intelectualului pur. Camil Petrescu este creatorul dramei de conștiință, în care dramatismul personajelor este realizat prin revelații succesive și, în mod firesc, de eșecurile succesive petrecute în conștiința acestora. Conflictul dramelor

⁴ Camil Petrescu, Comentarii și delimitări, p. 111

⁵ Camil Petrescu, Comentarii și delimitări, p. 488

camilpetresciene este unul ce se manifestă în conștiința personajelor, generat de imposibilitatea aplicării în realitate a ideilor absolute care-i domină și le determină destinul tragic. Așadar, conceptul de absolut nu este unul filozofic, ci unul moral, personajele fiind însetate de certitudini etice, incapabili de compromisuri, trăind în lumea ideilor pure. Eroii lui Camil Petrescu sunt învinși de propriul ideal, din cauza principiilor absolute care nu se pot pune în practică, nu se pot aplica în societatea dominată de imperfecțiuni.

Critica a remarcat faptul că în opera lui Camil Petrescu nu apar „caractere”, ci oameni capabili de revelații în conștiință, ale căror acțiuni nu pot fi prevăzute.

Personajul feminin capătă relevanță în piesele lui Camil Petrescu în măsura în care ajută la conturarea complexității eroului masculin. Majoritatea femeilor sunt construite după același tipar: tinere, frumoase, elegante, sensibile. Dacă ar fi să urmărim încadrarea lor în tipologii, Alta, Ioana Boiu sau Maria Sinești ar fi reprezentante ale categoriei femeii ideale, chiar dacă, în final, se dovedesc a fi simple iluzii. Mioara joacă rolul păpușii ideale care se va transforma treptat în imaginea idealului decăzut, fiind salvată, în final, de către autor. Femeia romantică, îndrăgostită este reprezentată de Georgeta Demetriade, Ana Zadu, Maria Omu și Dona Diana, iar degradarea morală ia forma Norei sau a Bellei.

Aurel Petrescu, în volumul *Opera lui Camil Petrescu*, remarcă faptul că dramaturgia camilpetresciană este de o mare complexitate, definind-o ca „teatru de fotoliu”, datorită dificultății de reprezentare scenică. Patru sunt direcțiile coordonatoare după care poate fi reunită opera sa: drame absolute (*Jocul ielelor*, *Suflete tari*, *Mioara*), istorice (*Danton*, *Bălcescu*), comedii (*Mitică Popescu*, *Caragiale în vremea lui*, *Aici se repară ieftin roata norocului*), tema feminității (*Act venețian*, *Iată femeia pe care o iubesc*, *Profesor doctor Omu vindecă de dragoste*).

Jocul ielelor reprezintă nu doar prima din seria operelor dramatice camilpetresciene, cât însăși esența viziunii sale ideatice, caracterologice sau la nivel de conflict. Piesa are ca punct de pornire dezgustul mărturisit de autor ulterior, provocat de o manifestație publică, o bătaie cu flori la Șosea, în timp ce la Verdun se duceau lupte crâncene. „În sâmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic și într-o săptămână, lucrând însetat zi și noapte, am scris, într-o cameră mobilată de pe lângă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor*, care trebuia să fie drama imperativului violent și categoric al *Dreptății sociale*.”⁶ Tentația absolutului în viața socială, precum și în dragoste va fi transparent modelată prin protagonistul Gelu Ruscanu, iar drama eroului din final coincide cu principiul lucidității și al conștiinței. El este omul care a văzut ideile. „Contemplarea ideilor nu înseamnă altceva decât contactul cu ideea pură, singura în stare să ofere adevărata cunoaștere, cum spunea Husserl, a cărui filosofie Camil Petrescu a cunoscut-o de abia după ce a scris *Jocul ielelor*.”⁷ În această dramă, după cum remarcă Aurel Petrescu, se confruntă patru sentimente, fiecare tinzând către absolut: politicul, onoarea familială, eroticul și dreptatea.⁸ Drama lui Gelu Ruscanu se naște din distanța neînțeleasă de mare dintre conștiință și realitatea înconjurătoare: „Câtă luciditate atâta existență și deci atâta dramă!” Din punct de vedere tipologic, Gelu Ruscanu este un intelectual dilematic, aflat într-o postură inadecvată: fiind director al ziarului *Dreptatea socială*, este silit să recurgă la compromisuri pentru propria supraviețuire și, mai mult, pentru a nu tulbura o ordine socială și umană de mare complexitate, ea însăși întemeiată, de-a lungul timpului, pe compromisuri și multe antinomii. Eroul are tentația absolutului, tentație izvorâtă din revelația unei lumi perfecte, sugestie alegorică pentru jocul ielelor. O serie de revelații răvășitoare vor sculpta acest personaj, pentru ca în final să aleagă soluția finală, singura capabilă de a da dimensiune dramei sale – suicidul. O primă revelație va fi în plan politic,

⁶ Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, p. 91

⁷ Ibidem, p. 92

⁸ Camil Petrescu, *Teatru I*, p. 329

când va constata că ministrul de justiție este cel dintâi care încalcă legea. În plan erotic va simți amărăciunea trădării de către femeia iubită, Maria Sinești. Revelația finală va apărea în momentul în care va realiza că reface destinul tatălui său. Replica lui Praidă din finalul dramei amintește de vorbele rostite de Horatius la moartea lui Hamlet (Aurel Petrescu), dar și de orgoliul luciferic :„A avut trufia să judece totul... S-a depărtat de cei asemeni lui, care erau singurul lui sprijin... Era prea inteligent ca să accepte lumea așa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce vroia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat...”⁹

Un personaj de excepție este Danton, protagonistul piesei cu același titlu. Începută în 1924, piesa e continuată, după mărturisirile dramaturgului, până în toamna anului 1925, fiind rodul unei tenacități scriitoricești care o amintește pe cea flaubertiană. Gestația îndelungată pare să fi fost mai întâi o consecință a râvnei documentare (lectura cu blocul de fișe alături a foarte multe mii de pagini de istorie a Revoluției Franceze) pe care subiectul propriu-zis o reclama din partea autorului. În realitate însă, atât de necesarul aspect documentar, afirmat tranșant, va fi subordonat unui principiu al mimesis-ului creator, ceea ce va duce la „reorganizarea interioară a întregului material”. Propunându-și să dezvăluie într-un mod cât mai verosimil, în întreaga sa amploare, figura excepțională a lui Danton, „una din cele mai complexe personalități pe care le-a înregistrat istoria”, Camil Petrescu pledează pentru „o intuiție esențială a întregului” și pentru „așezarea personajului în cadrul lui adevărat”. Existența eroului camilpetrescian este una agonala, a carei măreție se clădește pe chiar propriul eșec. Ceea ce îl va pierde în fața inumanului Robespierre este tocmai acest miez „uman, preauman” al personalității sale. În plus, caracterul sculptural pe care Hegel îl atribuia, metaforic, eroilor tragici este, surprinzător, cea mai pregnantă trasătură regășibilă, la propriu și la figurat deopotrivă, în uriașa figură a lui Danton. În opinia lui Pompiliu Constantinescu, Danton este „tragedia unui om excepțional, contrazis în forțele lui de organizator politic și suprimat în rezervele lui de vitalitate”¹⁰. Numai că tragedia nu rămâne aici numai în cadrul restrâns al psihologiei individuale-scindată, vie, contradictorie - a acestui personaj, fie el chiar unul excepțional și universal reprezentativ, adică predispus la tragic. Dimpotrivă, ca în concepția hegeliană, „morbul” tragediei se ivește în planul coliziunii dintre două patosuri individuale care nu se recunosc reciproc. Această coliziune este echivalentă cu o proiecție în exterior, în agora tragică, a unei dualități care, abandonată în granițele unei conștiințe individuale și, deci, arbitrară, ar fi dat naștere dramei pure sau absolute. Prin Danton și Robespierre intra însa în conflict, cum apreciază însuși autorul, „viața și ideea față-n față”, prabușindu-se apoi, cu necesitate, amândouă. Referindu-se la Moartea lui Danton, de Georg Büchner, la care piesa camilpetresciană a fost raportată adesea, Richard Thieberger semnala dificultatea de a concilia interesul intrigii politice cu caracterul uman și cu aventura personală a eroilor. Erou popular înzestrat cu temperament vulcanic și cu geniu oratoric, devenit în final martir și profet al unei Franțe în derivă, Danton refuză să se autoexileze pentru a-și salva viața și chiar consimte în cele din urmă, deopotrivă cu autocinism și cu demnitate, să moară. Statuarul erou camilpetrescian rămâne astfel un etern purtător de hybris în fața celei mai hidoase „divinități” cu putință: ghilotina.

Bălcescu, piesă ce se înscrie în același spectru al figurilor istorice reconstituite în forma protagoniștilor mânați de profunde scindări sufletești, este o satiră brutală, incomprehensivă la adresa „burghezo-moșierimii”. Personajul central se află mereu în centrul atenției, distanțându-se de toți ceilalți protagoniști. Ca protagonist, eroul piesei va fi magistral

⁹ Pompiliu Constantinescu, Eseuri critice, p. 129

¹⁰ Camil Petrescu, Teatru III, p. 493

reprezentat în opera epică *Un om între oameni*. Datorită complexității momentului istoric, drama nu va reprezenta un succes, conform așteptărilor.

Prin piesa *Suflete tari* autorul își propune să ofere o dramă ce nu poate fi alterată de nici o viziune regizorală: „ca un automobil de campanie care merge pe orice drum, oricât de măcinat de noroi sau accidentat de gropi de obuze.”¹¹ „Andrei Pietraru, ca toți eroii dramelor lui Camil Petrescu, este, în raport cu societatea în care trăiește, o excepție. Inegalabil în frumusețea lui sufletească, un astfel de personaj păstrează pe drept privilegiul de a fi erou al unei drame absolute.”¹² Deși personaj de dramaturgie, Andrei Pietraru beneficiază, ca toți eroii lui Camil Petrescu, de un portret fizic ale cărui trăsături sugerează caracteristici morale relevante: „un tânăr ca de 30 de ani, înalt, delicat, fără să fie slab. Păr castaniu, fața palidă și ochii verzi-albaștri, foarte puternici, pătrunzători. Are figura obosită de om mistuit de o frământată viață interioară. Fire bolnăvicios de impresionabilă, când prea timidă, când excesiv de violentă. O neliniște și o nestabilitate în gesturi de aparat de mare precizie, sensibil la mai multe influențe deodată.”¹³ Portretul etic al protagonistului reiese indirect din trăirile interioare și zbuciumul sufletesc, reliefate prin analiza psihologică a stărilor trăite în profunzime de intelectualul însetat de iubirea ideală, chinuit de incertitudini și de imperfecțiunile societății, toate aceste modalități înscriindu-se în formula artistică de construire a personajului modern. Creionat succint, eroul ilustrează principalele trăsături ale personajului-cadru din opera lui Camil Petrescu: născut din frământări sufletești, hipersensibil, inadaptat superior, intelectual intransigent, dominat de lumea ideilor pure, inflexibil, analitic și interiorizat.

Andrei Pietraru este un personaj tipic, întruchipând intelectualul însetat de absolutul în iubire și trăind în lumea ideilor pure. De 6 ani era îndrăgostit în taină de Ioana Boiu-Dorcani și, ca să poată sta în preajma ei, își întrerupsese studiile și făcuse eforturi să ocupe postul de bibliotecar din casa boierului Matei Boiu-Dorcani. Această funcție este sub demnitatea și sub capacitatea sa intelectuală, motiv pentru care această decizie umiltoare îi uimise pe toți cei care credeau în el. Orgolios, ca și Gelu Ruscanu, Andrei este rupt de realitatea concretă, deoarece, însetat de absolut, crede că poate trece peste barierele sociale și poate să capete demnitatea umană de care fusese lipsit atâta vreme, din cauza condiției sociale umile. Eroarea este conștientizată atunci când îi destăinuie lui Matei relația amoroasă cu fiica sa, iar acesta reacționează cu indignare și furie nestăpânite, considerându-l un „vânător de zestre”. Conflictul de conștiință se manifestă între orgoliile celor două personaje ale cuplului antitetic, la Ioana este evident orgoliul de castă, de clasă aristocratică, iar la Andrei este vorba de un orgoliu determinat de egolarie (adorare de sine, divinizare a propriei persoane). Tânăra aparține acelei clase sociale care are rădăcini adânci în nobilimea românească, Pietraru reprezintă țărănimea. Ca în teatrul lui Bernard Shaw, în piesă se manifestă vădit paradoxuri în cadrul situațiilor de conștiință. Andrei caută femeia și nu aristocrata de stirpe, dar Ioana este boieroica bogată și de viță veche; el nu dorește să parvină pe scara socială și totuși aspirase toată viața către un loc de frunte; el are tentativa de suicid pentru iubire, dar omoară în el tocmai iubirea: „Pe dumneata te-am ucis în mine... Ești moartă... mai moartă decât dacă n-ai fi existat niciodată.”

Mioara este o piesă ce are ca temă ideea căutării absolutului, de această dată un absolut al iubirii. Punctul de plecare este ilustrarea idealului în iubire. Pictorul Radu Vălimăreanu, îndrăgostit de Mioara, intră în conflict cu Gabrowski pentru niște scrisori jignitoare la adresa acesteia. Se duelează, Vălimăreanu pierzându-și un ochi. Cu toate acestea, cei doi se căsătoresc, deși osesia absolutului îl face să creadă că infirmitatea fizică va conduce

¹¹ Aurel Petrescu, Opera lui Camil Petrescu, p. 98

¹² Camil Petrescu, Teatru I, p. 80

¹³ Aurel Petrescu, Opera lui Camil Petrescu, p. 100

către o iubire nesigură. Drama propriu-zisă începe odată cu mutarea lor la țară, Mioara nemaivând parte de libertate din partea soțului. Mioara încearcă să alunge plictiseala prin compania prietenilor, Vălimăreanu cunoscând astfel adevărata dramă. Bănuind că ar putea fi înșelat, acesta înțelege că absolutul nu poate fi atins lângă o femeie. „Prăpastia dintre credința că Mioara avea să fie absolutul iubirii lui și realitatea tragică constituie axul dramatic al piesei.”¹⁴ Lucrurile se schimbă datorită intervenției Linei, femeia care și-a sacrificat viața pentru binele Mioarei. Moartea acesteia va schimba radical cursul inițial al Mioarei. Ea nu-și va mai părăsi nici soțul, nici căminul. Prin ea, autorul dovedește că femeia este și ea capabilă de gesturi mari și nobile. Radu are revelația frumosului în femeia iubită, astfel fiind vizibilă forma absolutului prin figura sa. „Este singurul personaj care face vizibilă năluca absolutului.”¹⁵

Dramatismul piesei *Act venețian* reiese nu doar din confruntarea cu principiul fidelității într-o societate decadentă, cât din dorința de recuperare a idealului de către Alta, personajul feminin. „Evident, în *Act venețian*, dramaturgul a simplificat la maximum peisajul sufletesc al femeii, prezentându-l în contrastele cele mai puternice și mai îndepărtate: pe de o parte imaginea unui suflet idealizat, serafic, utopic, pe de altă parte desenul anodin al realității concrete.”¹⁶ Amestec de sarcasm și ideal, piesa anunță aspecte ale feminității ce se vor regăsi apoi în Mioara sau Bella. Pe de altă parte, Pietro Gralla este personajul central al dramei, omul superior, însetat de absolut în iubire. Cu o descendență obscură, Pietro fusese sclav, apoi corsar și urcase în ierarhia socială până la rangul profesional de proveditor (înalt funcționar public în vechea republică venețiană, însărcinat cu guvernarea unei provincii, cu diverse funcții de control - n.n.) și la cel nobiliar de conte. Ca toate personajele dramatice ale lui Camil Petrescu, Pietro Gralla este caracterizat direct printr-un portret fizic sugestiv pentru trăsăturile morale: „un barbat ca de 40-45 de ani, înalt, nas puternic, gura mare, nervozitate bărbătească, impulsiv”, cu o privire de oțel și o expresie înfricoșătoare care paralizază pe adversar. Aparent este foarte calm și echilibrat, dar se ghicește în el o „fierbere interioară fără egal”. Este totdeauna lucid, „până și în clipele de febră”. Nicola îl caracterizează direct, spunând despre Gralla că, deși șovaie mult înainte de luptă, analizând cu luciditate toate fațetele situației, în clipa când se decide asupra soluției, acționează cu fermitate și inflexibilitate în direcția stabilită. La fel de analitic și de lucid, Pietro despică firul în patru și după ce este trădat de soția lui și, deși grav rănit, este însetat de certitudini în mecanismul atât de complex al iubirii: „Acum desfac totul, mă trudes cu întreaga mașinărie, să văd care sunt roțile rupte. Să văd cum a fost cu puțință o asemenea întâmplare de necrezut”¹⁷. Însetat de absolut, Gralla este preocupat de esența, de conținutul etic al omului, fiind total dezinteresat de aparențe sau conveniențe: „Suntem alcătuiți din propriile noastre fapte, câte sunt și cum sunt”¹⁸. Pentru aceeași concepție este ilustrativă replica pe care i-o dă lui Cellino, care, negăsind un argument valoric în propriul caracter, se motivează prin genealogia edificatoare: „Nu mă interesează familia dumitale. Mă interesează să-mi spui cine ești d-ta”¹⁹.

Mitică Popescu și Caragiale în vremea lui sunt două piese ce se distanțează de conceptul de absolut, fiind catalogate ca și comedii. Scrise la o distanță de douăzeci de ani, cele două piese aduc în fața spectatorului/cititorului eroi reconfigurați, făcându-se simțită nevoia de renovare a ideii de teatru.

¹⁴ Aurel Petrescu, Opera lui Camil Petrescu, 101

¹⁵ Aurel Petrescu, Opera lui Camil Petrescu, p. 144

¹⁶ Camil Petrescu, Teatru II, p. 145

¹⁷ Ibidem, p. 137

¹⁸ Ibidem, p. 135

¹⁹ Aurel Petrescu, Opera lui Camil Petrescu, p. 138

Piesa de teatru *Mitică Popescu* constituie o replică la personajul lui Caragiale, însă ea are și un alt reper: Mitică Ionescu din comedia lui Liviu Rebreanu, *Apostolii*. Mitică Ionescu este exemplul impostorului, dotat cu toate viciile, care face din arta disimulării un mod de existență pentru a parveni. Camil Petrescu respinge această imagine a lui Mitică și, chiar dacă personajul său prezintă o dimensiune ludică, deținând și el arta disimulării, este pentru a-și ascunde sentimentele de iubire față de patroana la care lucrează, Georgette Demetriade. Acest erou de comedie nu va stârni hohote de râs, fiind mai degrabă o replică ce va constrânge la zâmbete în colțul gurii. „Noutatea adusă de Camil Petrescu este metamorfozarea bucureșteanului într-un personaj complex, reprezentativ, la un alt mod decât cel caragialian.”²⁰ Revigorarea scenică adusa de Camil Petrescu prin această piesă a fost apreciată mai ales de public, piesa fiind jucată în stagioni repetate. Dacă Mitică Popescu este o replică, invocarea lui Caragiale ca personaj aduce în fața publicului elemente ce nu țin doar de biografia dramaturgului. *Caragiale în vremea lui* reconstituie fragmentar aspecte ale activității, precum și ale figurii marelui dramaturg, atât din perioada bucureșteană, cât și din cea berlineză. Preocuparea pentru politic și social, într-o manieră justițiară, fac din eroul lui Camil Petrescu un supraerou. „Comicul în cazul acestor două piese implică existența a două lumi. Lumea din care fac parte personajele principale, Mitică Popescu și Caragiale, råde împreună cu spectatorii de cealaltă lume, suprapusă.”²¹

Iată femeia pe care o iubesc, respectiv *Profesor dr. Omu vindecă de dragoste* completează seria operelor dramatice camilpetresciene. Ambele au ca temă reliefaarea aspectelor psihologice generate de pierderea personalității. „Casa Snagov” este un sanatoriu de boli nervoase condus de profesor dr. Omu (personaj care apare și în piesa *Prof. dr. Omu vindecă de dragoste*). Mihai Stănculescu, un proaspăt arhitect, este adus la sanatoriu pentru că a încercat să se sinucidă, fiind adus în pragul nebuniei din cauza dragostei sale față de Bella. Aceasta este o cântăreață de cabaret fără moralitate și care i-a respins dragostea cu brutalitate. Dar în sanatoriu lucrează sora geamănă a Bellei, Ana, care deși seamănă perfect cu Bella, are o cu totul altă personalitate, fiind mai inteligentă, echilibrată, serioasă și blândă. Medicii sanatoriului fac un experiment și i-o prezintă lui Mihai pe Ana ca și când ar fi Bella, dar fără amintirea ultimilor ani - ea ar fi suferit o cădere care i-ar fi produs amnezie. Dar lucrurile se complică când se află cine este cu adevărat Ana. „Motivul pierderii sau dedublării personalității este folosit numai ca pretext comic spre a demonstra, deși indirect, o opoziție antipirandelliană. Camil Petrescu nu s-a limitat să aducă în scenă o serie de fapte amuzante, ci a căutat să dea unor situații o motivare adânc psihologică.”²² Cele două femei, Ana și Maria dovedesc în final capacitatea de depășire a propriilor limite, fiind capabile de gestul suprem al sacrificiului pentru iubire. Finalul echilibrat sugerează tocmai faptul că accentul nu cade pe dramatismul faptelor, ci al transformărilor interioare, de ordin psihologic.

După cum afirmă Irina Petraș „eroii lui Camil Petrescu sînt un soi special de ficționari, unii care *gîndesc* cu tot dinadinsul un *loc* în care orgoliul lor să-și poată așeza tabăra...”²³

Teatrul camilpetrescian alternează de la absolut la comic sau psihologic, problematizând „ideea purității neamului boieresc”, „tipul femeii temperamentale” sau intelectualul în căutarea propriei condiții. Într-un context istoric tumultuos, generat de cele două războaie mondiale, sentimentul ce reiese din creația dramaturgului este cel de *neliniște*, după cum remarca și Aurel Petrescu. „Camil Petrescu a creat o adevărată *natură*

²⁰ ibidem

²¹ Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, p. 146

²² Irina Petraș, *Schițe pentru un portret*, p. 49

²³ Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, p. 153

problematică. O astfel de *natură* nu poate scăpa din drama pe care existența o oferă inteligenței decât cu eliberarea de *condiția umană*, prin moarte.”²⁴

BIBLIOGRAPHY

I. OPERA AUTORULUI INVESTIGAT

Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Florica Ichim, Editura Eminescu, București, 1983.

Petrescu, Camil, *Însemnări teatrale*, ediție îngrijită, prefața și note de Florica Ichim, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2005.

Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, ediție îngrijită de Liviu Călin, Editura enciclopedică română, București, 1971.

Petrescu, Camil, *Note zilnice*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Florica Ichim, Editura Gramar, București, 2003.

Petrescu, Camil, *Teatru*, vol.I-IV, studiu introductiv de H.Bratu și V. Mogulescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.

Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, ediție îngrijită și note de Florica Ichim, prefața de Camil Petrescu, Editura Gramar, București, 2002.

Petrescu, Camil, *Publicistică*, vol. I, București, Editura Minerva, 1984.

Petrescu, Camil, *Cetatea literară*, colecție completă în ediție anastatică, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, revista „Teatrul azi” și Editura Cheiron.

Petrescu, Camil, *Opinii și atitudini*, București, Editura pentru Literatură, 1962.

Petrescu, Camil, *Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului*, Editura Minerva, 1979

Petrescu, Camil, *Aici se repară ieftin roata norocului*, Baia Mare, Editura Actaeon Books, 2018

II. BIBLIOGRAFIE PRIVIND OPERA AUTORULUI

Baciu, Gabriela, *Actorul în variile tipologii scenice din dramaturgia lui Camil Petrescu. Pentru un teatru lucid*, Editura Universitară, București, 2012.

Băicuș, Iulian, *Opera lui Camil Petrescu*, București, Editura Corect Books, 2012, e-book.

Călin, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, București, 1967.

Călinescu, Matei, *Camil Petrescu*, în *Aspecte literare*, Editura pentru Literatură, București, 1965.

Căpușan, Maria Vodă, *Camil Petrescu-Realia*, Editura Minerva, București, 1988.

Elvin, Boris, *Camil Petrescu. Studiu critic*, Editura pentru Literatură București, 1962.

Ghidirmic, Ovidiu, *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1975.

Iorgulescu, Mircea, *Postfață la Camil Petrescu: Act venețian, Danton*, București, 1984.

Petraș, Irina, *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, Editura Demiurg, Cluj-Napoca, 1994.

Petrescu, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972.

Popa, Marian, *Camil Petrescu*, Editura Eminescu, București, 1982.

Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, Colecția Thalia, București, 1981.

Sebastian, Mihail, *Eseuri. Cronică. Memorial*, Edit. Minerva, București, 1972.

²⁴ Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov, *Momentul oniric*, Editura Cartea românească, Iași, 1997, p.210.

Sârbu, Ion, *Camil Petrescu*, Editura Junimea, Iași, 1973.

Serghi, Cella, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Editura Polirom, Iași, 2013.

Sitar-Tăut, Daniela, *O restituire: Camil Petrescu – Aici se repară iefiîn roata norocului*, revista „Nord literar”, nr. 11-12, noi.-dec. 2018

Solomon, Dumitru, *Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu*, Edit. S.P.L.A., București, 1958.

Vianu, Tudor, *Despărțirea de Camil*, în *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1977.

III. REFERINȚE CRITICE

Angelescu, Silviu, *Portretul Literar*, Editura Univers, București, 1984.

Cristea, Mircea, *Teatrul experimental contemporan. Curente, tendințe, orientări*, Editura didactică și pedagogică, București, 1996.

Crohmăniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I-III, Editura Minerva, București, 1972.

Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia* (ed. a II-a), Editura Academiei Române, București, 2007.

Glodeanu, Gheorghe, *Scriitori, cărți, muze. Ipostaze ale discursului amoros în literatura română*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2017.

Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului românesc interbelic*, Editura Libra, București, 1998.

Hubert, Marie Claude, *Marile teorii ale teatrului*, Editura Institutul European, București, 2011

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.

Micu, Dumitru, *În căutarea autenticității*, Editura Minerva, București, 1992-1994.

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum, București, 2000.

Pârvulescu, Ioana, *Întoarcerea în Bucureștiul interbelic*, Editura Humanitas, București, 2012.

Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Editura Unitext, București, 2004.

Runcan, Miruna, *Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920-1960)*, Liternet.ro, ediția a II-a – volum digital, 2014.

Steiner, George, *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, Londra, 1961.

Taylor, Charles, *Sources of the self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Toboșaru, Ion, *Introducere în estetica teatrului contemporan*, București, 1981.

Vartic, Ion, *Spectacol interior*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1977.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura pentru literatură, București, 1966.

Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1979

Vlad, Ion, *Aventura formelor. Geneza și metamorfoza „genurilor”*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996.

Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel – coordonatori, *Dicționar esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2000.