

NORA ȘI JOCUL IELELOR, „COCNIRI” DRAMATICE LA NIVELUL IDEILOR

Ramona PLEȘCĂU¹
plescauramona@yahoo.com

ABSTRACT: The Romanian writer and the Norwegian play writer are bounded spiritually, their writings being a dialogue of ideas, a debate between two different kinds of judgment and sensibility, a pleading against ordinary places, a dramatic revealing of essences hidden behind the appearances. Camil Petrescu has certainly found in Ibsen's works some imperatives of the absolute drama, the only dramatic modality chosen to illustrate the inner conflict. The main role is accorded to aware behavior of the characters, which are intellectuals with a strong personality.

KEYWORDS: absolute, idea, drama, illusion, feminine character

Omul, ca ființă socială, nu trăiește singur ci în societate. Adesea societatea dezamăgește și debusolează, lăsându-l pe acesta fără repere solide. În astfel de situații individul constată că există două aspecte: unul teoretic, în care totul se desfășoară ca după un plan prestabilit și unul practic, în profundă antiteză cu cel teoretic.

Această stare de fapt nu este caracteristică doar perioadei actuale, ci are reminiscențe în istoria omenirii. Viața are nevoie de o idee călăuzitoare care să fie slujită prin fermitate și sacrificiu, dar, pentru a se insera în absolut, „destinul uman trebuie mai întâi să se înscrie în istorie, și, pentru aceasta, aspirațiile subiective ale individului trebuie să coincidă cu posibilitățile obiective ale realității și cu aspirațiile sociale ale clasei purtătoare a noului. Și, viața unui singur om, oricât de excepțional ar fi el, și chiar cuceririle revoluționare dintr-o anumită etapă istorică sunt departe de a fi suficiente, absolutul, văzut ca un ideal de desăvârșire a umanității se împlinește prin seria generațiilor succesive de oameni care, în procesul luptei pentru dreptate și progres duc mai departe, amplificate, flacăra gândirii și cutezanța faptei înaintașilor”².

1 Profesor de Limba și literatura română la Școala Gimnazială „Alexandru Sever”, Moinești, județul Bacău.

2 *Camil Petrescu interpretat de...* Ediție îngrijită de Liviu Călin, Prefață de Liviu Călin, București, Editura Eminescu, 1972, p. 132.

Pentru iubitorii de literatură lumea ficțională nu e o distracție, ci un mijloc de cunoaștere. Aici se poate evada din spațiul anost al realității și se poate găsi un refugiu.

Între literatură și teatru există o legătură mai puternică decât în cazul altor arte. Teatrul este spațiul unde omul poate să vorbească despre problemele și năzuințele lui. Ceea ce teatrul pune în scenă, drama transpune sub forma textului.

Ne-am orientat către două texte dramatice din epoci și literaturi diferite dar cu puncte comune: *Nora sau Casa cu păpuși* de Henrik Ibsen și *Jocul ielelor* de Camil Petrescu. Ambele piese sunt „drame de idei” care tratează din perspective diferite probleme de conștiință.

Fiecare popor este firesc să-și definească propria identitate prin cultură, civilizație și artă. Este arhicunoscut faptul că una din cele șapte arte este literatura care reprezintă cartea de vizită a unei nații. Creațiile literare în ansamblul lor intră în zestrea literaturii fiecărui popor, însă în literatura universală nu pot pătrunde decât cele care sunt selectate după criteriul tematic, estetic și al difuziunii. Influența anumitor curente și mișcări literare poate avea impact nu numai în țara de proveniență, ci și în alte țări receptive la schimbările pe care alte epoci le-au adus. De exemplu influența lui Goethe în Franța, romanul englez asupra lui Rousseau, influența romanticilor germani asupra altor literaturi.

În a doua jumătate a secolului trecut, publicul occidental a avut două mari revelații: romanul rusesc și teatrul lui Ibsen. Într-adevăr, Henrik Ibsen propunea teatrului o violență deosebită în denunțarea moralei burgheze și, implicit, „idealuri etice înalte, fundamentând și o tehnică dramatică sui-generis”³.

Începuturile dramaturgului norvegian coincid cu evenimentele anului 1848 și de aceea primele sale piese au o coloratură romantică și sunt inspirate din trecutul istoric al țării sale. „Vasta lui operă urmează o curbă precisă, a cărei trăsătură fundamentală poate fi socotită fuziunea între preocuparea speculativă și preocuparea reprezentativă, așa cum se realiza în aceași vreme la Dostoievski”⁴.

Când a început Ibsen să creeze piese, arta dramatică se redusese la arta de a fabrica o situație. Și se susținea că, cu cât este mai ciudată situația,

3 Ovidiu Drâmba, *Teatrul de la origini și până azi*, București, Editura Albatros, 1973, p. 214.

4 Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, volumul al IV-lea, București, Editura Meridiane, București, 1971, p. 16.

cu atât este mai bună piesa. Ibsen a văzut că dimpotrivă, cu cât este mai familiară situația, cu atât este mai interesantă piesa. „Ecourile și teme din Faust se vor răsfrânge asupra întregii opere a lui Ibsen, tratate când în manieră realistă, când în manieră simbolistă, și legate de experiențe religioase, politice, artistice, personale și sociale”⁵.

Dramaturgia lui Ibsen a exercitat o influență covârșitoare asupra spiritului public al epocii și asupra dezvoltării ulterioare a teatrului. „Opera lui Ibsen este o înaltă pledoarie pentru un mai bine care să se simtă cristalizat în toate vârstele, în cele două sexe, în libertatea femeii și, mai cu seamă, într-o mai bună orânduire socială decât aceea care era la sfârșitul veacului trecut.”⁶. Întreaga operă ibseniană se poate desface în mănunchiuri de piese în așa încât fiecare să deservească o idee. „Iată, de pildă: problema religioasă e pusă în cele două piese: *Brand și Împărat și Galilean*; marile conflicte împletite din violența celor două sexe deopotrivă e dramatizată în *Pretendenții la coroană și Expediția nordică*. Problema vieții de familie coboară pe scenă, cu *Rața sălbatică, Strigoii, Nora*”⁷.

Primul succes de răsunet european al lui Ibsen în domeniul dramei realiste este realizarea figurii Norei din *Casa cu păpuși* (1879). „Niciun dramaturg, după Shakespeare, n-a creat o galerie atât de variată și profund studiată de personaje feminine ca Ibsen. (...) Nora este un caracter mai modern și mai complex”⁸.

Ațiunea se axează în jurul destinului Norei a cărei condiție de existență e tipică pentru situația femeii într-o societate bazată pe minciună. Drama e caracteristică pentru modul în care devine Ibsen distrugătorul de „iluzii” sau de „idealuri”, cum îl caracterizează discipolul său George Bernard Shaw într-un studiu intitulat „Cvintesența ibsenismului”⁹.

Se continuă a se mai susține că piesa ar fi prin excelență o piesă cu teză, o pledoarie pentru emanciparea femeii. „Într-adevăr, în epoca și în mediul münchenez, în care trăia atunci dramaturgul, luase o oarecare amploare

5 Vito Pandolfi, *op. cit.*, p. 18.

6 Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și teatrului*, volumul al II-lea, text stabilit, note și prefață de I. Opreșan, București, Editura Eminescu, 1973, p. 201

7 Ion Marin Sadoveanu, *op. cit.*, p. 215.

8 Ovidiu Drâmba, *Însemnări despre teatrul lui Ibsen*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 60.

9 Henrik Ibsen, *Casa cu păpuși (Nora)*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, Prefață de Vera Călin, p. 8.

«mișcarea feministă», acele «efuziuni mai mult sau mai puțin isterice ale arivistelor burgheze și mici-burgheze», cum se exprima Engels¹⁰.

Pentru Ibsen ceea ce constituie celula, unitatea socială, este familia. Această familie Ibsen o vrea puternică, bazată pe temeliile sănătoase și solide ale adevărului și sincerității, iar nu o familie bazată pe minciuna căsătoriei de conveniență și a neglijării drepturilor omenești ale femeii. Într-o asemenea familie, femeii îi este rezervat „rolul primordial de a contribui, prin educația ce o dă copiilor ei, la formarea omului nou: «Mamele sunt cele care trebuie să rezolve emanciparea omeneirii», declară Ibsen¹¹.

În viața femeii continuă să primeze vechile funcții de interior domestic, însă apare dreptul femeii de a-și alege soțul. Este vorba așadar de preconizarea unei emancipări exclusiv pe planul moral al drepturilor generale ale omului – femeia urmând însă să rămână în vechea condiție sub raport social.

Personajul principal feminin se comportă exemplar în toate situațiile de viață: soție devotată, întreprinzătoare tovarășă de viață și mamă exemplară. „Nora face parte din galeria femeilor lipsite de sentimentalism ca vestala Furia sau doamna Înger, de Ōstraat. Ibsen visa totuși o femeie naivă, docilă, supunându-se voinței omului iluminat de o mare misiune, precum Agnes a lui Brand sau cum i s-a părut a fi viitoarea lui soție Susana Thoresen, când la 19 ani a ieșit pufnind în râs de sub o canapea¹².

Cu toate acestea ea a fost mereu tratată ca o simplă păpușă de soțul ei, om îngust și egoist. Din dragoste și devotament pentru soțul său grav bolnav, Nora falsifică fără să se gândească mult o poliță, al cărui deținător caută acum să o șantajeze. Ea așteaptă totuși până în ultimul moment să se producă „minunea” – minunea de a fi înțeleasă și ajutată de soțul său în aspirația ei de a-și realiza personalitatea. Dar când vede că totul e zadarnic, după un greu proces de conștiință, Nora trebuie să-și părăsească căminul. Căci înainte de a fi soție și mamă, ea este o ființă omenească, având întâi datorii față de sine însăși: pentru a fi o adevărată soție și mamă, iar nu o păpușă, ea trebuie să-și câștige o personalitate.

Fericirea cuplului Nora-Helmer e iluzorie. Bărbatul se află în pragul unei avansări profesionale, ce-i va aduce avantaje, el crede că-și iubește soția socotind-o o jucărie încântătoare. Bărbatul o răsfăță numind-o „verea”,

10 Ovidiu Drâmba, *op. cit.*, apud Engels, p. 61. .

11 Ovidiu Drâmba, *op. cit.*, apud Ibsen, p. 63.

12 G. Călinescu, *Scriitori străini*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 545.

„ciocârlie”, aceasta pare o păpușă, mănâncă bomboane pe ascuns și se joacă cu copiii ei așa cum se joacă fetițele cu păpușile. Aceasta e „aparența, iluzia fericirii”. Nora nu este însă o femeie lipsită de orice răspundere, de preocupări grave. Fapta ei dovedește că e matură și se jertfește pentru binele soțului, jertfă ce se transformă în minciuna ce stă la baza căsniciei ei. Fapta pe care o comite este ilegală, însă rațiunea pentru care săvârșește acest gest este una nobilă. Această opoziție a celor două fețe ale unei acțiuni: aspectul formal, legal, și conținutul adevărat, e frecvent în teatrul lui Ibsen. Nora reacționează cu indignare când află de un sistem judiciar ce ignoră conținutul uman al faptelor. *„Cum adică, o fată să n-aibă dreptul să-și iscălească pe tatăl ei, care e bătrân și trage să moară, când prin această iscălitură îi cruță o îngrijorare și un necaz? O femeie să nu aibă dreptul să scape viața bărbatului ei? Eu nu cunosc atât de amănunțit legile, dar am convingerea că undeva trebuie să scrie că așa ceva e îngăduit”*.

Doamna Linde „nu este un personaj, ci un resort dramatic, confidenta al cărei rol e de a ocaziona mărturisirile Norei și de a provoca deznodământul, determinându-l pe Krogstad să restituie polița”¹³, ea este cea care contribuie la scoaterea la suprafață a adevărului, sfătuind-o pe Nora să rupă țesătura de minciuni ce-i umbrește fericirea casnică. Personajele feminine sunt cele care au misiunea de a rosti adevărul, devenind astfel purtători de cuvânt ai autorului.

Tensiunea șantajului, de asemenea, este un procedeu foarte abil de a ține încordată atenția timp de două acte. Momentele în care apare Krogstad și o surprinde pe Nora jucându-se cu copiii, caută să producă un efect de antiteză. Jocul de antiteze este utilizat aici la maximum: balul mascat contrastând violent cu iminenta dramă familiară, perspectiva morții amenințându-l pe doctorul Rank și accentuând antiteza dintre fericirea aparentă a căsniciei Norei și obsesia sa. Înainte de a ajunge la deznodământ drama a fost consumată, acesta este nedramatic, Nora plecând să mediteze, să se lămurească asupra drepturilor sale de om.

Dramatismul scenei finale ar fi fost posibil dacă Nora s-ar fi simțit sfâșiată de despărțirea de propriii copii. „Adevărul e că Ibsen realizase – pentru sine – deznodământul dramatic înainte de scena finală (...)”¹⁴.

Ibsen nu creează personaje „marionetă”, ci personaje autentice, vii care nu se supun șablonului „patul lui Procust”. Personajele sale sunt conștiințe

13 Ovidiu Drâmba, *op. cit.*, p. 67.

14 *Ibidem*, p. 69.

frământate de întrebări, mai mult decât de pasiuni. Trăirea lor intensă nu se consumă în acțiuni exterioare, în situații și peripeții, ci se concentrează în sufletele lor. „Drama lui Ibsen se situează pe linia «dramei de idei», inaugurată de Diderot, reluată de Voltaire, continuată de Tolstoi sau Strindberg și, mai aproape de zilele noastre, de dramaturgi ca Hauptmann, Pirandello sau Bernard Shaw”¹⁵.

Indiferent de tema în care sunt angajate, personajele sale sunt permanent preocupate de a avea o armonie în viața lor socială și viața lor interioară – ca în cazul Norei. Conflictul dramatic se declară în conștiință și se consumă mai mult pe planul conștiinței. În ceea ce privește construcția dramei, Ibsen mărturisea că „a zugrăvi oameni, atmosferă omenească și destine omenești pe baza unor relații sociale reale și a anumitor intuiții sociale”¹⁶. Ideile pe care se bazează dramaturgul sunt imperativele autenticității, a voinței, a integrității morale, a acțiunii, a libertății și a responsabilității, precum și combaterea aspectelor negative.

Materialul utilizat de Ibsen este unul real întrucât el stătea ore întregi singur la masă la cafea, urmărind oamenii sau citind faptele diverse din ziare. El organizează materialul din viața reală, reducând la maximum expunerea, astfel încât fondul tragic al eroilor se percepe din primele momente ale piesei.

Dramaturgul creează ființe complexe, originale, profunde, conștiințe agitate de întrebări, contradicții și revolte morale. În cazul lor nu primează acțiunea, ci meditația: se apleacă asupra lor înșiși, se întreabă, discută, discern, sunt preocupați să-și înțeleagă condiția lor umană. Se pune accent pe interioritate, pe conștiința personajelor. Acestea simt nevoia de a se destăinui mai mult spiritual decât sentimental. Sinceritatea, simplitatea, neliniștea morală sunt elemente dominante, iar atmosfera este de gravă meditație intelectuală. Ceea ce a adus nou Ibsen nu este situația – care rămâne obișnuită – ci trecerea acestei situații prin filtrul conștiinței. Numai astfel piesa poate dobândi un sens dramatic autentic.

Elementele de noutate aduse de Ibsen constau în faptul că personajul are o conștiință care deliberează, se frământă, discută astfel că în scena finală eroina se oprește și îi propune soțului său: „*Trebuie să stăm și să discutăm tot ce s-a petrecut între noi*”.

¹⁵ Ovidiu Drâmba, *op. cit.*, p. 105.

¹⁶ *Ibidem*, p. 106.

Un alt element nou îl reprezintă conflictul provocat de ratarea unor idealuri morale, decât din iubire, generozitate, ură, ambiție, sau alte sentimente cu care ne obișnuise teatrul de până atunci. „Teatrul lui Ibsen devine arta de a construi o situație dramatică, iar nu de a urmări o catastrofă finală cu rol de deznodământ”¹⁷.

Contribuția lui Ibsen la evoluția teatrului se revelă nu numai considerându-i opera în sine, ci și în comparație cu teatrul din epoca sa. În literatura universală, drama de idei – cu originea în teatrul lui Ibsen – a fost cultivată de autori ale căror procedee se bazează, în genere, pe o transfigurare dintr-un unghi foarte personal a materialului dramatic, sensurile lui fiind încorporate unei metafore scenice cu o semnificație mai mult sugerată decât transmisă prin mijloace directe (Cehov, Shaw, Giraudoux, Brecht). Camil Petrescu păstrează, în piesele sale, ținuta de realitate proprie teatrului ibsenian, plasând dezbateră într-un cadru de viață autentică și sprijinind-o pe fapte firești, obișnuite, menite s-o motiveze și s-o justifice. Confruntările de idei nu au aici un caracter mediat, în care să se facă puternic simțită viziunea autorului însuși, ci se întemeiază pe o percepere nemijlocită, de către eroi, a antinomiilor existenței.

Concepția estetică a lui Camil Petrescu este expusă în mod radical de către acesta: „Eu sunt un incorigibil optimist, în ordinea pragmatică, în sensul că socot de mare valoare estetică și posibil triumful ideii organizate”¹⁸. El vede în *idee* ceea ce apare „dincolo de lucruri”, adică din zona tâlcurilor și a înțelesurilor care depășesc ceea ce se poate nota, adică e vorba de ideile concrete, nu de „jocul ideilor”.

Camil Petrescu „îi anticipă pe Sartre și Camus, în primul rând prin fundamentarea teoretică a conflictelor din teatrul său, prin relația de condiționare ce se stabilește între conținutul intelectual al dramei și cel pasional, afectiv”¹⁹.

Cu multă vreme în urmă, Camil Petrescu, la o întrebare cordial academică răspundea dezinvolt, dar lucid și cu orgoliu juvenil: „Voi scrie până la 25 de ani versuri, pentru că este vremea iluziilor și a versurilor; voi scrie între 25–35 de ani teatru, pentru că teatrul cere și o oarecare experiență și o anumită vibrație nervoasă; voi scrie între 35–40 ani romane, pentru că

17 *Ibidem*, p. 113.

18 Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, București, Editura Eminescu, 1976, p. 54.

19 I. Sîrbu, *Camil Petrescu*, Iași, Editura Junimea, 1973, p. 148.

romanele cer o bogată experiență a vieții și o anumită maturitate expresivă. Și abia la 40 de ani mă voi întoarce la filozofie”²⁰.

Jocul ielelor este cea dintâi dramă elaborată de Camil Petrescu pentru a-și ilustra concepția în domeniul dramaturgiei, care, în limitele genului, nu a cunoscut până la el înfățișări cât de cât apropiate. Un prieten al scriitorului, Henri Gad, anunța *Jocul ielelor* „ca pe o mare lucrare cu virtuți ibseniene”²¹.

În lupta lui, Gelu Ruscanu, acaparată de ideile vremii, își propune în numele dreptății supreme să divulge imoralitatea, șantajul politic, omuciderea, reprezentate de însuși ministrul justiției, avocatul Sinești.

Eroul are în mână un as cu care crede că va câștiga războiul dus împotriva nedreptăților comise de Sinești. Personajul principal a intrat în posesia unei scrisori menite să-l discrediteze pe omul politic definitiv și, în același timp, să vină în ajutor celor care în condiții inumane trudeau la tipărirea revistei cu puținele fonduri puse la dispoziție de un patron oarecare. Entuziasmul lui Ruscanu va fi diminuat în momentul în care o altă scrisoare apare pentru a deturna ideile absolute pe care le avea despre dreptate. În vreme ce directorul ziarului se irosește în argumente și reflecții, Sinești acționează degajat, cunoscând labilitatea legilor cărora le căzuse victimă Petre Boruga.

Ministrul justiției nu s-a lăsat impresionat de povestea de iubire care fusese între Gelu Ruscanu și soția sa care divulgase „secrete de familie”. Sinești folosea tot timpul replici dorind să dizolve încrederea lui Ruscanu că „nu va fi niciodată dreptate reală în lume până ideea de dreptate nu va rămâne intangibilă, absolută”.

Ruscanu descoperă că echitatea umană este imperfectă și conjuncturală, că se manifestă individual și în funcție de situație, încălcând principiul justiției absolute: „*Pereat mundus, fiat justitia*”. Dictionul exprimă o idee utopică, inaplicabilă în realitatea socială, deoarece dacă piere lumea, justiția nu mai are obiect, dacă nu mai există oameni, nu mai are cine să beneficieze de dreptate. Așadar, orice act de dreptate este relativ, se supune unei situații concrete, Ruscanu abdicând de la principiul absolut, simțindu-se lezată și sfârtecat sufletește, conștientizând neputința umană de a împlini un ideal.

²⁰ Camil Petrescu interpretat de... Ediție îngrijită de Liviu Călin, Prefață de Liviu Călin, București, Editura Eminescu, 1972, p. 5.

²¹ *Ibidem*, p. 129.

Cea mai aspră și categorică judecată asupra modului de a fi și a gândi al lui Ruscanu o formulează Penciulescu, secretarul de redacție al gazetei „Dreptatea socială”, explicând simbolic și structura acestei concepții. *„Cine a văzut ideile devine neom, ce vrei? ...Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământescă și vede în luminiș, în lumina lunii, ielele goale și despletite, jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii la ele. Ele dispar și el rămâne neom. Ori cu fața strâmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pământ. Așa sunt ielele... pedepsesc... Nu le place să fie văzute goale de muritori. Gelu Ruscanu se simte cuprins de hora ielelor, „un joc... și eu sunt victima acestui joc... Victima acestui negoț de idei”.*

Idealul dreptății este o utopie, Ruscanu conștientizează că „s-a destrămat hora ielelor”, că toate concepțiile trebuie să se adapteze împrejurărilor și situațiilor individuale și, sfârtecat sufletește, fără alte repere existențiale, se sinucide, împușcându-se cu pistolul adus de Maria. El repetă, astfel, destinul tatălui său, care se împușcase cu revolverul adus de amanta sa. Gelu Ruscanu este un învins, devorat de propriile idealuri, eșuând în plan social, familial, erotic, moral și intelectual. În finalul piesei, Praidă afirmă cu tristețe că drama lui Gelu Ruscanu a fost generată de un orgoliu excesiv (hybris), care i-a determinat și condus destinul: *„A avut trufia să judece totul. [...] era prea inteligent ca să accepte lumea așa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să-nțeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat...”*. Drama se încheie inteligent și firesc cu meditația îndurerată a lui Praidă sub a cărei privire Gelu Ruscanu alunecă în negura morții.

În evoluția lui Gelu Ruscanu există un punct vulnerabil, care-i determină acea tragică dislocare din final. Unghiul din care judecă el lumea e unul absolut. *„Legile pe care le știți și dreptatea aceea sunt după chipul și asemănarea dumneavoastră, sunt omenești”* – îi spune el Primului procuror, venit să ceară îngăduință pentru un funcționar la Regie, autor de fraude, totuna cu celebrul poet Ion Zaprea. *„Noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși. Legea asta este în noi. Dreptatea asta nu are privilegiați. (...) Toată puterea noastră de a spune ceea ce spunem vine din conștiința acestei dreptăți absolute”*.

Neșansa lui Gelu Ruscanu ține de separația tranșantă pe care o operează între ideal și real (viziunea unui adevăr absolut, situat în afara

practicii istorice, considerat ca o entitate în sine, și nu ca o sumă de adevăruri relative), dar și de faptul că deruta sa, în loc să întâmpine clarificările trebuitoare, se izbește de un spirit conformist ca cel ce se desprinde din alocațiunile lui Praidă: „*Tovarășe Ruscanu, ia seama, dezmeticește-te, nu te lăsa dus de șuvoiul întrebărilor și răspunsurilor fără sens. E aci o mnetalitate individualistă. Delirul acesta ideologic este foarte periculos. Nu părăsi terenul solid al camaraderiei. Nu te aventura pe apele tulburi ale întrebărilor fără răspuns. Ai vanitatea de a pricepe și de a hotărî... E grav, tovarășe... Nu e scăpare decât în gândirea laolaltă. Te pierzi dacă te depărtezi de organizație. În mocirla asta a îndoielii, cu cât te zbați mai mult, cu atât te duci mai afund. Simte umărul, tovarășe, și vei vedea cum se limpezesc toate. Adevărul și dreptatea sunt acolo unde sunt în bloc cei asemenea dumitale*”.

Camil Petrescu „are adesea obiceiul de a sublinia sensul unor personaje prin intermediul unor contraste grăitoare, de a lumina, cu alte cuvinte, direcția de evoluție a unor eroi, dintr-un unghi care i se opune radical și de a-i face, astfel, înțelesurile mai clare”²².

Gelu Ruscanu a ales sinuciderea ca pe o cale de rezolvare a durerosului său impas. Alte soluții, imprimate existenței unora dintre eroii lucrărilor ulterioare ale scriitorului, vor scoate în evidență fatalitatea tragică a gestului său.

În ansamblul literaturii lui Camil Petrescu, piesa *Jocul ielelor* are valoarea unei chintesente ideologice – aici fiind reprezentate principalele direcții antinomice ale scrisului său, alternanța între un ideal structurat în lumina esențelor platoniciene și o lume a realului, pe care omul e obligat să și-o apropie dintr-o perspectivă lucidă, întreprinzătoare”²³.

Eroii dramatici nu pot fi decât personalități a căror vedere îmbrățișează zone pline de contradicții, iar nu caractere, ființe cu o axă de neclintit a sufletului, forțe morale unitare, neinfluențabile, în afara actelor de cunoaștere.

Obiectivitatea, care ferește de opera cu teză și dă viață autonomă personajelor, considerarea eroilor și problemelor din toate unghiurile posibile de vedere, pasiunea pentru nuanță sunt caracteristice ambilor scriitori. Eroii lor de prim rang sunt oameni care caută cu înfrigurare și uneori cu disperare principiul unic care să le dea totalitatea, integritatea și desăvârșirea, dar cu toată cinstea comportării eșuează tragic întotdeauna.

²² I. Sîrbu, *op. cit.*, p. 156.

²³ *Ibidem*, p. 158.

Se poate stabili o legătură între Nora și Gelu Ruscanu prin figura paternă ce stă la baza dramei interioare a personajelor. O misiune superioară, în concepția scriitorilor, nu se poate realiza decât prin jertfe (abolirea iubirii, a familiei), prin acte de despotism, și renunțări dureroase, dar tot ei ne arată că un om nu are dreptul să distrugă fericirea nimănui și de aceea toți eroii săi care au păcătuit față de semenii sau chiar față de ei înșiși se prăbușesc sub povara propriului ideal.

În piesele sale, Ibsen a opus adesea eroilor preferați, celor ce întruchipează chipul de umanitate etic, adică sunt oameni care au curajul și voința să renunțe la toate tentațiile vieții în vederea împlinirii sentimentului superior al datoriei, oameni estetici, puternic ancorați în biologic, care trăiesc nemijlocit și se bucură de clipă, arătând că existența ambelor categorii de personaje este trunchiată.

Aceeași temă capătă din multe puncte de vedere o tratare mai modernă la scriitorul român. Teatrul lui Camil Petrescu este în primul rând un teatru de cunoaștere. Eroii săi, „personalități puternice” și întotdeauna intelectuali, își trăiesc viața în sferele cele mai înalte ale conștiinței, își supraveghează emoțiile, își constată erorile, desprind concluzii. Din caracterul prin excelență cognitiv și din tendința de a da dramei „o cauzalitate inerentă conștiinței”²⁴. La Ibsen vom întâlni sublimări afective, bazate pe opoziția dintre datorie și sentiment, intelect și pasiune. La Petrescu intelectualitatea devine sursa generatoare a întregii vieți sufletești, iar intensitatea pasională direct proporțională cu luciditatea²⁵.

O coincidență între Ibsen și Camil Petrescu mai există în însăși evoluția temei absolutului. Fiecare, în cadrul problematicii sale specifice, ajunge la un punct de cotitură în care își discreditează tipul de erou favorit. Urmărind evoluția celor doi scriitori constatăm că ea este inversă. Cu cât înaintează spre sfârșitul vieții, Ibsen abandonează determinarea socială a destinelor personajelor sale și ideea că împlinirea absolută nu este posibilă din cauza unor drame interioare. Camil Petrescu, începând prin a-și ilustra concepția despre „drama absolută” ajunge în romane la un determinism direct social, ajutat nu numai de resursele sporite ale genului, ci și de o gândire evoluată.

24 *Camil Petrescu interpretat de...* Ediție îngrijită de Liviu Călin, Prefață de Liviu Călin, București, Editura Eminescu, 1972, p. 126.

25 *Ibidem*, p. 127.

Bibliografie:

- [1] *Camil Petrescu interpretat de...*, Ediție îngrijită de Liviu Călin, Prefață de Liviu Călin, București, Editura Eminescu, 1972.
- [2] Călin, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, București, Editura Eminescu, 1976.
- [3] Călinescu, G. *Scritori străini*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- [4] Drâmba, Ovidiu, *Însemnări despre teatrul lui Ibsen*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.
- [5] Drâmba, Ovidiu, *Teatrul de la origini și până azi*, București, Editura Albatros, 1973.
- [6] Ibsen, Henrik, *Casa cu păpuși (Nora)*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, Prefață de Vera Călin.
- [7] Pageaux, Daniel Henri, *Literatură generală și comparată*, Iași, Polirom, 2000, Traducere de Lidia Bodea.
- [8] Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, volumul al IV-lea, București, Editura Meridiane, București, 1971.
- [9] Petrescu, Camil, *Teatru*, volumul I, București, Editura Minerva, 1991.
- [10] Popa, Nicoleta, *Note de curs, Comparatism și interculturalitate*.
- [11] Sadoveanu, Ion, Marin, *Istoria universală a dramei și teatrului*, volumul al II-lea, text stabilit, note și prefață de I. Oprișan, București, Editura Eminescu, 1973.
- [12] Sîrbu, I. *Camil Petrescu*, Iași, Editura Junimea, 1973.
- [13] *** *Studii de literatură comparată*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968.
- [14] Tonitza Iordache, Mihaela, Banu, George, *Arta teatrului, Studii teoretice și antologie de texte*, București, Editura Enciclopedică Română, 1975.