

ANALIZĂ COMPARATIVĂ: RAȚA SĂLBATICĂ DE HENRIK IBSEN – JOCUL IELELOR DE CAMIL PETRESCU

Roxana-Elena ONIGA ¹
roxana_oniga@yahoo.com

ABSTRACT: This paper presents a comparative analysis between Ibsen's drama and *Bad fairies' game* by Camil Petrescu. These dramas reflect the entire complexity of real life using characters well individualized and the essential component is the conflict. All the characters seem to seek for the destiny, the way through the labyrinth of life which is seen a way of knowing, as a continuous discovery.

KEYWORDS: drama, idea, conflict, truth, death

I. Delimitări terminologice

Drama (fr. drame, gr. drama – „acțiune”) este cea mai răspândită specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, cu un conținut grav, uneori cu elemente tragice, reflectând o mare varietate de aspecte: sociale, istorice, mitologice, psihologice etc. Având tendința de a reflecta întreaga complexitate a vieții reale, drama este mult mai supusă convențiilor decât tragedia, folosind atât personajele bine individualizate, cât și pe cele tipice, un limbaj solemn ce alternează cu cel familiar, recurgând chiar la elemente comice. Componenta esențială a acestei specii literare rămâne conflictul, în desfășurarea căruia se conturează personalitatea eroilor dramatici.

Conceptul de dramă de idei a apărut în literatura universală în legătură cu piesele scriitorului norvegian Henrik Ibsen, fiind considerat părintele teatrului modern european. Creația lui se impune prin simplitatea intrigii, gravitatea temei, conflictul bine conturat, precum și vigoarea dialogului. Într-o scrisoare, Ibsen scria: „N-am decât o singură pretenție să prezint în fiecare din piesele mele un fragment al realității”².

În literatura română, întemeietorul dramei de idei și cel mai de seamă exponent este Camil Petrescu (deși el vorbește despre drama absolută).

¹ Profesor de Limba și literatura română la Școala Gimnazială „Liviu Rebreanu”, Comănești

² M. Prozor, în prefață la trad. fr. a *Raței sălbatică*, Paris, Perrin, 1925, p. 8 *apud* Ovidiu Drîmba, *Însemnări despre teatrul lui Ibsen*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, p. 82.

În concepția lui Camil Petrescu, teatrul este „arta întâmplării trăite dinaintea simțurilor unui spectacol”. „Teatrul nu este și nu poate fi altceva decât o întâmplare cu oameni”. În „Modalitatea estetică a teatrului” (teza de doctoral a lui Camil Petrescu, 1937), afirmă că: „teatrul de la originile sale îndepărtate, mitice, de cult, de act sacramental, exercitat în cadrul sărbătorilor eleusinice și dionisiace, este cu predilecție arta maselor, el se adresează în consecință publicului larg, se înscrie în categoria genului spectacol și, în toate timpurile, a fost o activitate controlată și dirijată de stat, de autorități”.

„Într-o dramă absolută, nici motivele fatalității antice, nici cele ale fatalității biologice nu sunt excluse, cum nu sunt excluse nici personajele «tip», reprezentând «caractere», nici cazurile patologice, telurice ori chiar aberante, ci sunt mai subsumate esenței și în acest sens au un rol subsidiar, iar observația este valabilă și la roman. Personajul autentic al dramei absolute este un om de specie nouă, capabil de crize de conștiință, de ordin cognitiv, nu moral, în esență”³.

II. Rața sălbatică de Henrik Ibsen – Jocul ielelor de Camil Petrescu

1. Conflictul

Drama lui H. Ibsen, *Rața sălbatică*, reprezintă drama omului nepuținios care se află față în față cu adevărul. Pornind de la discuția dintre medicul Relling și Gregers, din actul V:

„Gregers: *Bietul locotenent Ekdal! A trebuit să renunțe la toate idealurile lui din tinerețe.*

Relling: *Pe cât mi-aduc aminte, domnul Werle-junior nu întrebuința acest cuvânt străin: idealuri. Folosea un cuvânt pur norvegian, mult mai exact: minciuni.*

Gregers: *Vrei să spui că cele două cuvinte sunt înrudite?*

Relling: *Da – aproape ca tifosul și febra tifoidă.*

Gregers: *Doctore Relling, nu voi avea liniște până ce nu-l voi scăpa pe Hjalmar din ghearele dumitale.*

Relling: *Cu-atât mai rău pentru el. Dacă-i răpește unui om obișnuit minciuna vieții, îi răpești totodată fericirea”⁴, se deduce că minciuna este sinonimă cu fericirea.*

3 Camil Petrescu, *Addenda la falsul tratat*, în vol. *Opinii și atitudini*, București, Editura pentru Literatură, 1962.

4 Henrik Ibsen, *Teatru în trei volume*, Vol. III, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, pp. 87–88.

„Ibsen pare a-și fi dat seama de vițiul teoriei adevărului absolut. În *Rața sălbatică*, piesa tulburătoare prin echivocuri și simboluri savante, Gregers torturează pe fotograful Hjalmar Ekdal cu o indiscreție de inchizitor”⁵. Hjalmar este un om mediocru visând să facă o invenție și care, în mediocritatea lui, într-o mansardă, se simte fericit cu soția și cu fiica lui, Hedvig, pe cale să-și piardă vederea. Armonia familiei este tulburată de apariția tânărului Gregers Werle. Familia e pe cale să se destrame după ce Hjalmar află că Gina fusese amanta bătrânului Werle (când aceasta lucra în casa lui Werle), iar fiica pe care o credea a lui este a bătrânului Werle. Fotograful găsește că nu mai are ce căuta în casă, doarme prin vecini, apoi se întoarce umilit. Gregers se miră că fotograful pleacă de acasă, o explicație fondată pe adevăr e de natură, după el, să dea naștere unei existențe noi. Însă fata a auzit și, afectată de dușmănia momentană, mai mult declamatorie, a tatălui, se sinucide. Pe drept cuvânt doctorul Relling observă că înlăturând minciuna vitală unui om de rând, i-ai luat dintr-o dată și fericirea. Bătrânul Ekdal, tatăl lui Hjalmar, care a pierdut pădurile ține în podul casei cinci brazi uscați, iepuri, găini și o rață sălbatică, vânează zilnic crezându-se în codru. „Însă dacă unii oameni pot fi mințiți din pietate, universul nu este ceea ce pare fiecăruia, și adevărul există. Astfel nici n-am putea minți, Ibsen sfârșește prin a tolera minciuna. Pirandello crede în multiplicitatea adevărului și, în universul creat de el, minciunile nu sunt posibile, ficțiunile fiind adevăruri înseși”⁶.

Episodul raței sălbatice este folosit de dramaturg pentru a simboliza liric tema dramei. De obicei, o rață sălbatică rănită caută să se scufunde spre a-și da sfârșitul (asemenea prăbușiților vieții care caută să dispară în moarte). Dar rața lui Ekdal a fost scoasă la suprafață de un câine de vânătoare; ea însă nu-și poate relua existența dinainte, întocmai ca înfrânții vieții înainte de prăbușirea lor morală. Plumbul înfrângerii le rămâne mereu în aripă și, pentru a-i suporta durerea, un astfel de înfrânt are nevoie de minciuna vitală ca de o iluzie tonică. Pentru ei adevărul este de-a dreptul nefast. Numai oamenii puternici și sănătoși pot suporta asprimea adevărului și acțiunii. *Hjalmar* este slab, lui trebuie să i se lase *minciuna* care îi poate asigura fericirea căminului, iar celorlalți învinși în lupta vieții, ca de exemplu bătrânul *Ekdal*, trebuie să i se lase *podul casei*, un loc de refugiu, un loc rezervat iluziei și idealului.

5 G. Călinescu, *Scriitori străini*, București, Editura pentru Literatura Universală, 1967, p. 543.

6 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 544.

„*Rața sălbatică* impresionează nu prin predica unor pretinse «mari adevăruri morale», ci prin sinceritatea amară a înțelegerii oamenilor simpli, prin sentimentul de generozitate, de compătimire, de simpatie pentru naufragiații vieții⁷. Această dramă arată că oamenii obișnuiți nu sunt în stare să îndure asprimea adevărului, că ei au nevoie de iluzie, de o minciună vitală, singura care îi face fericiți. Ovidiu Drîmba afirmă că în teatrul lui Ibsen drama rezultă din *conflictul* provocat de ratarea unor idealuri morale, decât din iubire, generozitate, ură, ambiție, răzbunare. Sub acest raport, teatrul lui Ibsen devine arta de a construi o situație dramatică, dar nu de a urmări o catastrofă finală cu rol de deznodământ. La Ibsen drama nu se susține prin catastrofă. Finalul pieselor sale ar fi mai tragic fără catastrofă, iar dramele lui Ibsen în care conflictul nu se rezolvă printr-o catastrofă sunt mai puternice.

Ibsen acordă o minimă prețuire acțiunii scenice, în schimb el recurge la mijloace compensatorii cum ar fi utilizarea paralelismului episoadelor. Ibsen potențează efectul dramatic al conflictului dublându-l printr-un episod care, ca un sumbru ecou îndepărtat, reproduce situația eroului principal într-o altă tonalitate, mai tragică. Din acest punct de vedere bătrânul Ekdal este o ființă condamnată iremediabil, cu povestea destinului său.

Față de confruntarea ibseniană a individului cu societatea, piesele lui Camil Petrescu se aliniază în latura cerebrală a dezbaterii, cu un interes acut pentru stările de conștiință. „Spre deosebire de ibsenienii epigonici, autorul *Jocului ielelor* limitează tehnica metaforică la parabola explicită, conținută adeseori în titlu și demonstrată străveziu în cursul dialogurilor. Dramele sale izbutite se preocupă, cu precădere, de demonstrarea rafinată a situațiilor tragice, detaliind variat, cu o remarcare varietate a liniilor, pendularea eroilor între absolut și derizoriu⁸.”

„Privită atent, spirala dramelor lui Camil Petrescu apare întemeiată pe aspirația către unitate a unui proces contradictoriu. Cunoscuta parabolă a «jocului ielelor» ni-l indică pe autor captivat în același timp de strălucirea valorilor ideale și de chemarea intensă la viața terestră. Contemplând timpul în întinderea transcendentală, Camil Petrescu are mereu în vedere semnificațiile conținute în existență⁹. *Jocul ielelor* de Camil Petrescu are

7 Ovidiu Drîmba, *Însemnări despre teatrul lui Ibsen*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, p. 88.

8 Simion Alterescu, Ion Cazaban, Anca Costea Foru, *Istoria teatrului în România*, vol. al III-lea, București, Editura Academiei Socialiste România, 1973, pp. 224–225.

9 *Ibidem*, 222.

ca temă drama intelectualului, care întruchipează ideea de justiție absolută și intră în conflict cu sine și cu ceilalți. De fapt, titlul sugerează apropierea *Jocul ideilor, jocul ielelor*. Drama de conștiință a lui Gelu Ruscanu provine din conflictul dintre concepția sa despre dreptate și concretul existenței, care nu corespunde imaginii teoretice. Drama lui Gelu Ruscanu provine din confruntarea lucidă a propriilor norme, idei pe care și le face despre lume, cu o ordine contrarie, pe care nu o acceptă. El crede că ideile și sentimentele pot exista la modul absolut, dar treptat are diverse revelații care-l fac să constate că lumea nu este așa cum o vede el. Ruscanu „trăiește destinele primordiale ale omului, amintindu-și de paradisul pierdut”¹⁰.

Întreaga dramă se întemeiază pe opoziția dintre Gelu Ruscanu, directorul ziarului socialist *Dreptatea socială*, și adversarii, pe diferite planuri conceptuale, al cultului valorilor absolute. Între Ruscanu și ministru Șerban Saru – Sinești confruntarea este netă și totală. Eroul, fascinat de viziunea dreptății ideale, luptă cu un tipic mânuitor al minciunii profitabile. Dar, dincolo de această ciocnire centrală, Gelu, vrăjit de jocul ideilor pure, are de înfruntat și alte oponente: filozofia realistă a revoluționarului lucid Praidă, cinismul unei înțelepciuni descurajante (gazetarul Penciulescu), relativismul afectivității individuale (Maria, femeia pe care a iubit-o). Astfel setea de absolut întâlnește dificultăți variate, conducând conflictul în zona înaltă a dramelor de idei.

Jocul ielelor deschide o lume a ideilor chemată să guverneze faptele. Centrul filozofic al problemei stă în metafora titlului (jocul ideilor). La replica lui Penciulescu care crede că Gelu „a descoperit într-o noapte jocul ielelor”, acesta va răspunde:

„Mărturisesc, totuși, că nu văd ce ar fi o altfel de dreptate, care s-ar da după toate vânturile ca o giruetă... Care mai e atunci criteriul?...”

Mai târziu, Penciulescu precizează viciul fundamental al reclusiunii într-o lume numai cu idei: „Ideile...? Ideile ...Hm! ...câtă vreme le vezi... totul e în ordine ...Când au dispărut ...după ce le-ai văzut, abia atunci e grav... Începe drama...”. Tot el e acela care enunță conflictul interior al personajului (arată originea filozofică a concepției lui Gelu Ruscanu, figurând-o plastic ca joc al ielelor): „Cine a văzut ideile devine neom, ce vrei?... Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământească și vede în luminiș, în lumina lunii,

¹⁰ Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, București, Editura pentru Literatură, 1972.

ielele goale și despletite, jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii la ele. Ele dispar și el rămâne neom”¹¹.

Amintindu-și de tatăl său care ar fi fost prins și el de același miraj al jocului ielelor, „Gelu Ruscanu ca port-parol al autorului, transpune literar preceptul autenticității, dând conștiinței imanente rol de cenzură: Câtă luciditate atâta existență și deci atâta drama. Viața lui a fost o dramă”¹². Ruscanu a nutrit iluzia că în idei poate întâlni absolutul, de aceea a ajuns să se confunde cu ele.

În *Jocul ielelor* se înfruntă patru sentimente, care rând pe rând cer supremația absolutului, aceste sentimente sunt generate de politic, onoarea familiară și dreptatea absolută. Sentimentele acestea dezvăluie esența unei afecțiuni totale și tiranice, care ține de esența logicii nestrămutate și absolute a lui Gelu Ruscanu. Acesta nu a putut să-și mai salveze onoarea (cât a mai existat) decât prin moarte.

II.2. Personajele

Toate personajele din *Rața sălbatică* sunt niște rațe sălbatice purtând în aripă plumbul ratării în minciună și pe care Gregers (asemenea câinelui de vânătoare) vrea să-i „salveze”, să-i aducă la suprafață, în loc să-i lase să sfârșească în fundul mediocru, dar liniștit al bălții unei existențe cenușii. Rața sălbatică se scufundă în apă, apoi poate zbura, însă rața din piesa lui Ibsen nu poate zbura, neputând să treacă de durerea provocată din plumbul pe care îl are în aripă. Pasărea reprezintă „un simbol arhetipal al elevației, al năzuinței de ridicare spre valorile absolute ale cerului și metaforă constantă și universală a sufletului. Una din funcțiile păsărilor este aceea de a fi agenți de legătură dintre pământ și cer, dintre lumea de aici și cea de dincolo. Păsările mai pot simboliza spiritul, inteligența, deoarece, așa cum spune Rig-Veda, «Inteligența e cea mai rapidă dintre păsări»”¹³. Pentru Henrik Ibsen adjectivul *sălbatic* este sinonim cu *libertate*, personajele lui și-au pierdut libertatea în momentul în care adevărul a ieșit la iveală. Rața sălbatică reprezintă un simbol în piesă alături de podul casei lui Ekdal. Ovidiu Drîmba în *Însemnări despre teatrul lui Ibsen* afirmă că aceste sim-

11 Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972, p. 91.

12 Ibidem, pp. 91–92.

13 Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001, p. 140.

boluri sunt ale unor traduceri ale unor realități morale, dar traduceri mai largi decât ar fi o enunțare rece, circumscrisă, și mai comprehensive prin faptul că urmează calea intuiției.

Eroii lui Ibsen sunt ființe complexe, profunde și originale, conștiințe agitate de întrebări, contradicții și revolte morale. Înainte de a acționa, eroii săi se apleacă asupra lor înșiși, se întrebă, discută, sunt preocupați să-și înțeleagă condiția lor umană. Personajele sale au pasiuni, dar au mai multă conștiință. Viața în dramele lui Ibsen nu evoluează pe scenă, ci este percepută în interioritate, în conștiința personajelor sale. „Ca în orice *teatru de idei* personajele teoretizează adesea, dar artistul Ibsen reușește să concentreze atenția spectatorului nu atât asupra ideilor exprimate, cât asupra situației celor ce le exprimă și le personifică: deci, asupra a ceea ce îi realizează artistic opera. Ceea ce este viu în teatrul lui Ibsen nu e pledoaria, ci cauza personajului”¹⁴.

Personajele din drama lui Camil Petrescu sunt caracterizate mai degrabă prin trăirile lăuntrice decât prin evenimentele exterioare. Gelu Ruscanu reprezintă intelectualul lucid, hipersensibil, orgolios, dar inadapdat care nu acceptă compromisul; tânărul este însetat de absolut „capabil de crize de conștiință, de ordin cognitiv, nu moral în esență”¹⁵. Menirea lui e unică și de o intransigență absolută, dictată de imperativul categoric al dreptății sociale. El rupe orice legătură cu trecutul personal, cu credința în iubirea absolută, cu toate dorințele, de parcă acestea ar face parte dintr-o altă viață. El nu-și mai dorește nimic pentru sine. Ruscanu este reflectat în mod diferit în conștiința fiecăruia dintre personajele piesei. Pentru Praidă și Penciulescu el este „*omul care vede idei*” sau „*arhanghelul dreptății*”, pentru Maria Sinești este un om inteligent: „*Ah, între inima ta și inima mea simt mereu, mereu, lama rece a minții tale...*”, iar pentru Sinești este un om însetat de absolut. Ministrul justiției, Saru-Sinești, este tipul politicianului dur, având orgoliul puterii, el este opus lui Gelu Ruscanu. Maria Sinești este prototipul personajului feminin camilpetrescian. Frivolă, nestatornică, Maria nu poate înțelege zbugiumul interior al soțului ei. Ea este cea care aduce arma cu care Gelu Ruscanu se va sinucide, dar nu va putea pătrunde misterul morții lui: „*Nu înțeleg nimic... De ce s-a omorât?*”

Toți eroii par a-și căuta destinul, drumul prin labirintul vieții, care este văzut un drum în cunoaștere, ca o continuă descoperire. Când Gelu

14 Ovidiu Drîmba, *op. cit.*, p. 108.

15 Camil Petrescu, *op. cit.*

Ruscanu îl vizitează pe Petre Boruga în închisoare, când vorbește cu Saru Sinești, cu mătușa sa, cu Maria Saru Sinești, cu Praidă el are o continuă confruntare de idei. Scriam de idei se desfășoară sub panoul de săbii din biroul lui Gelu Ruscanu, fiindcă tatăl său l-a învățat de mic să se dueleze, adică să fie un luptător. Pentru a păstra neatinsă structura universului său interior, Gelu Ruscanu trebuie să țină neîncetat ochii deschiși, pentru a urmări, dincolo de mediocritatea realului, dansul ideilor pure.

Simion Alterescu în *Istoria teatrului în România* afirmă că dramaturgia lui Camil Petrescu a fost comparată cu dramaturgia de idei a unor scriitori-filozofi de felul lui Sartre, iar opera lui Camil Petrescu se distanțează prin „panașul” său romantic, prin modul temperamental în care eroii își apără sistemul de valori. Valențele teatrale ale dramelor lui Camil Petrescu se înmulțesc considerabil la confluența conflictelor de idei cu oratoria de mare clasă. Eroilor principali fiindu-le străină introspecția rece și autoanaliza ironică, fiecare pledoarie capătă înfățișarea unei însuflețite tirade, contrapunctată nervos de interpelările vreunui oponent. În marile întâlniri de tipul Ruscanu – Sinești, scena este dominată de o gestică a cuvintelor pline, într-o gradare savantă a accentelor, reliefată în maniera personală a fiecăruia dintre caractere. Teatrul lui Camil Petrescu este cea mai de seamă împlinire românească a literaturii pentru scenă ale acestui scriitor aduc o contribuție originală în contextul dramei de idei europene.

Concluzii

Teatrul constituie, neîndoielnic, marea pasiune a lui Camil Petrescu, nu numai sub raportul interesului teoretic, având ca scop descoperirea valorilor lui filozofice, etice sau estetice, ci și sub acela al autoexprimării. Mai mult, poate, decât în oricare alt domeniu al activității sale plurivalente, aici trebuie căutată fascinantă atracție a ideilor și a absolutului. În primele sale piese se pot sesiza puternice reflexe ibseniene, pentru el arta reprezintă un mijloc de cunoaștere, iar rolul scriitorului în lume este „să sporească conștiința în lume”, adică să contribuie la dezvoltarea cunoașterii lumii și a universului launtric al omului. Acțiunea devine astfel un pretext al analizei minuțioase al trăirilor, al sentimentelor general umane ce converg la generarea unor universuri pe cât de intime, pe atât de sacre. În consecință, dramele lui aduc pe scenă nu acțiuni, ci drame de conștiință. Conflictele dintre personaje nu implică atât fapte, cât modalitățile diferite de a înțelege și, mai ales, faptul de ați asuma o realitate. Răsturnările dramatice le

crează nu schimbările de situație, ci revelațiile produse exclusiv la nivelul conștiinței. Celebra frază, „*Câtă luciditate, atâta existență și deci atâta dramă*”, a devenit deviza creației camilpetresciene.

Rața sălbatică este o satiră a neputinței omului mijlociu de a înfrunta adevărul pentru a se ridica minciunii vieții – care însă, uneori, pentru acest om a ajuns să devină sinonimă cu fericirea. Urmând această logică, Ibsen ajunge la concluzia amară că răul minciunii sociale și al lipsei de voință este atât de înrădăcinat în firea omului mijlociu, încât a încerca să-l elimini înseamnă a-l nenoroci, înseamnă a-i lua fericirea (aceasta fiind și ideea centrală a piesei).

Realizând o paralelă între cele două opere *Rața sălbatică* de Henrik Ibsen și *Jocul ielelor* de Camil Petrescu se observă unele asemănări, dar și unele deosebiri. Ca și Gelu Ruscanu, Gregers Werle, moralistul exaltat până la absurd, nu admite minciuna (ambele personaje pledează pentru aflarea adevărului). Gelu Ruscanu își propune să arate cât de putredă este societatea burgheză, dacă pune un criminal ministru al justiției (Saru Sinești a omorât-o pe bătrâna Manitti spre a-i lua o casetă cu valori: bani, aur, devize, iar cu această avere își face carieră politică), în timp ce Gregers îi dezvăluie un secret lui Hjalmar: Gina, când a fost servitoarea bătrânului Werle, a fost amanta acestuia, iar Hedvig n-ar fi fata lui. Spre deosebire de Gina (fire pasivă, străină de propria-i viață) care recunoaște tot, Saru Sinești încearcă să ajungă la o înțelegere cu Ruscanu, îi propune eliberarea lui Petre Boruga, un fruntaș al mișcării socialiste, în schimbul scrisorii compromițătoare care era arestat, fiindcă lovise un procuror, și condamnat la mulți ani de pușcărie.

Eroul principal din *Rața sălbatică* este un om mediocru, fotograf (desigur fiindcă autorului i se pare că meseria de fotograf este tipic impersonală), în acest om plat, leneș și nehotărât, doctorul Relling sădește iluzia unei vocații excepționale – și cei toți din jurul său așteaptă ca Hjalmar să-și realizeze „marea sa operă”; Gelu Ruscanu este director la ziarul *Dreptatea socială* și reprezintă categoria intelectualilor angajați în lupta socială. Prin intelectual Camil Petrescu înțelege un om care își pune probleme adică un om care caută să-și definească raportul său față de societate, de mediul în care trăiește.

Atât în drama lui H. Ibsen, cât și în drama lui C. Petrescu se întâlnește sinuciderea, doar că Hedvig se sinucide presimțind catastrofa familiară, în timp ce Gelu Ruscanu repetă destinul tatălui său (Grigore Ruscanu se împușcase cu revolverul din cauza unei actrițe Nora Ionescu): „*Așadar tata*

s-a sinucis [...] A stat lucid în fața morții... a ales într-un act de conștiință”. Din acel moment, destinul lui Gelu Ruscanu se va identifica cu acela al tatălui său. Eroul se va sinucide cu pistolul adus de Maria Sinești, iar în final Praidă afirma: „A avut trufia să judece totul ... S-a depărtat de cei asemenea lui, care erau singurul lui sprijin... 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 înțeleagă, nici o minte omenească nu a fost suficientă pentru azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat”. Moartea lui Gelu Ruscanu este de fapt eșecul filozofiei, în sensul că limitele eroilor provin din faptul, că fără credință în Dumnezeu ei nu pot să se autodepășească. Moartea lor este un strigăt de ajutor, de neputință, un mesaj expresionist.

Indicațiile referitoare la decorul scenic, în ambele drame, sunt de obicei date cu multă minuțiozitate, căci de la acest cadru dramaturgul așteaptă mult. În armonie perfectă cu spiritul pieselor, cadrul trebuie să contribuie la determinarea caracterului personajelor și, de asemenea, să sugereze conflictul dramatic.

Spre deosebire de drama lui Camil Petrescu, *Rața sălbatică* are o construcție simplă. Construcția dramatică la Ibsen a răsturnat o prejudecată ce până la el domina în teatru, se credea că o piesă este cu atât mai bună cu cât prezintă o situație mai stranie. Ibsen a arătat că, dimpotrivă, cu cât situația este mai obișnuită cu atât piesa e mai bună – cu condiția ca această situație să fie trecută printr-o conștiință.

Bibliografie:

- [1] Alterescu, Simion; Cazaban, Ion; Costea Foru, Anca, *Istoria teatrului în România*, vol. al III-lea, București, Editura Academiei Socialiste România, 1973.
- [2] Călinescu, G., *Scriitori străini*, București, Editura pentru Literatura Universală, 1967.
- [3] Drîmba, Ovidiu, *Însemnări despre teatrul lui Ibsen*, București, Editura de stat pentru literatură și artă.
- [4] Evseev, Ivan *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
- [5] Ibsen, Henrik, *Teatru în trei volume*, Vol. III, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.
- [6] Petrescu, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972.