PROBLEMATICA TEATRALITĂȚII ÎN ROMANELE LUI CAMIL PETRESCU

Ioan FĂRMUȘ
Universitatea „Ștefan cel Mare”,
Suceava, România

Abstract. *This article is focused on Camil Petrescu's transition from theatre to prose writing, a transition that came as a consequence of a big failure in his theatre career, one that will haunt him for the rest of his life: the failure of what may be seen as some minor play,* Mioara*. In fact, he will return again and again to this episode of his life, as he felt that the press campaign that followed it attempted to destroy his reputation as a writer of drama and his legitimacy as a theatre theoretician. The result of all there is a fracture in his vision that makes him abandon the love of his life (the theatre) and embrace prose writing, a scriptural space much more fit for his growing radical individualism.*
Keywords: *theatre, theatricality, novel, role, authenticity*

A explica scrisul lui Camil Petrescu pornind de la problematica teatralității nu ar trebui să mire pe nimeni, și aceasta din mai multe motive. Ca scriitor, autorul romanului *Patul lui Procust* dedică primii ani ai carierei sale fenomenului teatral: este autorul a nouă piese de teatru, un comentator fidel al fenomenului și unul dintre cei mai buni teoreticieni ai teatrului nou din interbelic. Și-a construit, grație unei serii de studii teoretice, o adevărată filozofie teatrală ale cărei rădăcini le-a plasat de fiecare dată în viață. A văzut în teatru un fenomen social, un liant între intelectual și cetate, o cale de a modela spiritul unei epoci. A ocupat de-a lungul timpului, este adevărat pentru o perioadă scurtă, diverse funcții publice care l-au ținut în interiorul fenomenului.

Era și normal, într-un fel, ca teatralitatea să devină pentru autorul *Ultimei nopți de dragoste, întâii nopți de război* unul dintre fundamentele viziunii sale artistice și punctul de plecare pentru o serie de teorii care explică felul în care a perceput viața, omul, destinul, existența socială etc. A-l citi pe Camil Petrescu prin prisma concepției sale asupra teatrului înseamnă a-l citi pe Camil Petrescu prin el însuși. E o lectură din interior a prozei sale, teatralitatea constituindu-se deopotrivă ca o preocupate teoretică, ca o practică textuală, ca un factor generator de viziune asupra existenței, ca o condiție de reușită intelectuală, ca un mod de a interveni în lume, mod de afirmare a unui sine orgolios, înzestrat cu o recunoscută vocație contestatoare, asumată, se știe, la modul programatic, un scriitor aflat parcă într-un proces continuu de autolegitimare.

Ne propunem deci în acest articol să surprindem traseul pe care îl urmează Camil Petrescu de la debutul promițător în zona teatrului la opțiunea pentru proză, în fond o invitație la a fi martorii unei transformări care are în spate o mare dezamăgire: eșecul piesei *Mioara*, piesă căzută în uitare astăzi, dar care a generat o campanie de presă care i-a zdruncinat autorului încrederea în sine; la acest episod dramaturgul se va întoarce în mod repetat într-o serie de texte (vezi *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici* și anexele sale), în fond, o încercare de a se legitima, din nou și din nou; consecința sa: o ruptură în filozofia existențială camilpetresciană. Redând firul acestor evenimente și urmările lor vom putea urmări pas cu pas turnura pe care o vor lua viața și scriitura lui Camil Petrescu. În acest sens, vom folosi ca texte de bază ale analize noastre: proiectul teatral al lui Camil Petrescu, realizat doar fragmentar (prin teza sa de doctorat și o urmare, fragmentară din nou, a sa), scrierile dedicate teatrului strânse în volumul *Comentarii și delimitări în teatru*, publicistica sa dedicată fenomenului teatral, articolele strânse în celebrul de acum *Teze și antiteze*, inclusiv răspunsul pe care eșecul piesei *Mioara* l-a generat: eseul *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, și anexele sale.

De aceea, a urmări firele acestui episod înseamnă a ne apropia de omul biografic, de temerile, frustrările și neliniștile sale. Vom avea ocazia să vedem un Camil Petrescu vulnerabil, prins într-un moment de cumpănă, de grea încercare, un episod care i-a marcat existența și era cât pe ce să-l coste renunțarea la prima sa dragoste: teatrul. Într-un astfel de context sunt scrise primele romane ale lui Camil Petrescu, romane în care teatralitatea una dintre temele fundamentale (este vorba mai

ales despre *Patul lui Procust*, deși nici *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* nu evită subiectul), infiltrată: la nivelul viziunii asupra existenței, al construcției personajelor sau al poeticii camilpetresciene.

Traseul urmat de autor de la debutul în teatru la opțiunea pentru proză. Ca scriitor, debutul lui Camil Petrescu, așa cum se știe, stă sub semnul teatrului. Nevoia unei legitimări rapide pe scena literară autohtonă va fi fost decisivă în opțiunea pentru o formă de exprimare care să-i aducă recunoașterea necesară și un succes de public (și financiar) pe care le-a considerat necesare independenței și profesionalizării activității unui scriitor. Legitimitatea și-a construit-o treptat: prin texte dramatice (este adevărat, puțin jucate), prin studii dedicate fenomenului teatral (de o înaltă competență), prin cronici teatrale frecvente (comentarii competente, concentrate pe nevoile imediate ale teatrului românesc), prin diverse funcții (cele mai multe efemere) deținute în cadrul instituțiilor de cultură ale vremii.

Primele sale articole dedicate teatrului ca fenomen social (și abia apoi unul cultural) ni-l prezintă pe Camil Petrescu, în ciuda unor cronici teatrale severe și a unor articole legiferatoare, pe care unii trebuie să le fi găsit agasante, caracterizat de un *avânt constructiv*. Desele intervenții publicistice ne arată o bună cunoaștere a insuficiențelor cu care se confruntă teatrul românesc interbelic: ca organizare, ca prezență publică, ca repertoriu, ca rol asumat de actanți (actori, regizori, directori de teatru), ca dotare. Nevoile imediate, de natură teoretică și practică, ale teatrului românesc sunt discutate într-o suită de studii, articole, programe, indicații, cronici menite a da teatrului românesc o anumită direcție. Amintim: valoarea formatoare a repertoriului, rolul social în plină scădere a instituției teatrale, lipsa actorilor dramatici, independența crescândă a actorilor și a regizorilor (și competiția pe care o fac autorului dramatic), educarea publicului, concurența tot mai acerbă a cinematografului (care va diminua rolul social al teatrului, rezervându-i un rol strict cultural), rapoarte anuale asupra evoluției teatrului, directive artistice, instrucțiuni tehnice pentru organizarea scenică, analize ale repertoriului principalelor teatre bucureștene, discuții privind arta regizorului sau a actorului, dări de seamă anuale asupra evoluției teatrului românesc, lipsa unor politici culturale coerente ale statului, seminare de regie experimentală, problema încurajării tinerilor dramaturgi, păstrarea unui echilibru între repertoriul teatral universal și național, canonic și experimental, calitățile pe care ar trebui să le posede un bun actor ș.a. Articolele acestea, caracterizate de o bine cunoscută vervă polemică, sunt însă conduse de un elan constructiv prin care acest tânăr autor se legitima drept un foarte bun cunoscător, unul din interior, al fenomenului teatral. Iar la Camil Petrescu nimic nu este lăsat la voia întâmplării; totul este controlat până la obsesie.

Pentru un autor urmărit de ideea legitimării, realizările sale artistice lasă mult de dorit, autorul *Patului lui Procust* fiind, cel puțin în prima parte a carierei sale de om de teatru, un dramaturg puțin sau nejucat. Iată și o scurtă prezentare: *Jocul ielelor* (retrasă cu 10 zile înainte de premieră, din cauza cererii de a modifica niște replici, va fi jucată abia în 1965), *Act venețian* (nejucată), *Suflete tari* (singura piesă jucată care-i aduce autorului un oarecare succes), *Danton* (care-și va avea premiera la 17 ani de la moartea autorului), *Mioara* (piesa al cărei insucces la premieră îl va urmări pentru foarte mulți ani). Mai sunt și altele: *Mitică Popescu*, *Iată femeia pe care o iubesc*, *Profesor doctor Omu*, *Bălcescu*, *Caragiale în vremea lui*, dar nu asupra acestora vom zăbovi, ci asupra piesei *Mioara*, piesă de insuccesul căreia se leagă o schimbare de atitudine cu consecințe majore asupra scrisului lui Camil Petrescu. De altfel, eșecul dramei este discutat pe larg în eseul *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, text care are parte de două continuări: *Precizări și extrase* și *Addenda la Falsul tratat*. Vom reface, în rândurile care urmează, acest context, încercând să identificăm condițiile în care s-a produs eșecul piesei, totul pentru a-i înțelege consecințele asupra direcției pe care o va lua scriitura camilpetresciană. Pentru aceasta va trebui să dăm crezare autorului și să urmărim, punctual, momentele și motivele invocate, nu fără a citi printre rânduri și a înțelege și alte aspecte care au provocat insuccesul piesei.

Bizară decizia autorului *Mioarei* de a redacta *Falsul tratat*. Nu însă în întregime. Gândit ca o reconstituire narativă a zilelor premergătoare premierei, acest amplu eseu este în realitate mai mult decât o încercare de poziționare defensivă; am mai putea invoca și o modalitate de (re)legitimare.

Numit „referent al muncii intelectuale” la Paris, Camil Petrescu, care venea după un succes relativ cu *Suflete tari*, dar și după o piesă foarte bună, însă nejucată: *Danton*, piesă care se bucurase de un succes de critică, stabilește cu directorul Teatrului Național la acea vreme, Ion Minulescu, ca dată a premierei, 15 decembrie (aceasta se întâmpla la sfârșitul lui august), având o singură dorință: aceea de a asista în mod imperativ la un număr cât mai mare de repetiții, cu intenția declarată de a le descifra el însuși actorilor piesa. Ca să înțelegem stranietatea dorinței autorului trebuie să avem în vedere două aspecte: (1) ne aflăm într-o perioadă în care dramaturgului i se face o concurență puternică din partea regizorului (care începe să reclame, în numele autonomiei teatrului ca formă de artă, o tot mai incisivă independență), și (2) Camil Petrescu are o reputație de dramaturg cu care se lucrează greu, un temperament exploziv, imprevizibil, capabil de acte radicale (cum ar fi retragerea piesei în ajunul premierei).

Regizorul ales, Soare Z. Soare, este însă unul pe placul autorului; îi câștigase încrederea prin maniera în care comentase actul ultim (nu aflăm prea multe detalii). Motivele pentru care pune atât de mare preț pe reușita acestei piese sunt multiple: adept al teatrului auctorial, Camil Petrescu înțelege că un eventual eșec s-ar răsfrânge doar asupra lui; se bucură deja de renumele unui autor neteatral; verva sa polemică înmulțește rândurile dușmanilor, care îi supravegheau atent fiecare evoluție pe scenă; vine după un oarecare succes, succes care trebuie confirmat. La puțin timp după plecarea la Paris apar și surprizele: data premierei este fixată pentru 3 noiembrie (ceea ce scurta drastic timpul dedicat repetițiilor), piesa (una scurtă) urma să se joace singură, nu la pachet cu *Act venețian*, așa cum le gândise autorul inițial. Văzându-se constrâns să acționeze prompt, autorul *Mioarei* se întoarce la București, rămânându-i un interval limitat și doar șase repetiții pentru a pune piesa la punct. Asistând la prima dintre ele, Camil Petrescu constată mai vechile sale temeri legate de maniera reprezentării teatrale: dezacorduri între replici și gesturi (ceea ce dădea piesei un aer artificial), tendința personajelor de „a urla” replici menite de altfel a fi rostite încet, jucarea cu exces de patetism a unor secvențe încărcate emoțional. Dificultatea cu care se confruntă este să nu pară intruziv, aspect care ar fi putut fi considerat un atentat la autoritatea regizorului. Teama de eșec se dovedește a fi mai puternică. Deși e conștient că piesa nu va fi un succes, se mizează strict pe obținerea unui „succes de stimă”, ceea ce ar însemna limitarea proporțiilor dezastrului. Cuvintele autorului sunt sugestive: „O piesă intenționat neteatrală, jucată lamentabil și pe deasupra neformând nici măcar un spectacol întreg, neanunțată cum trebuie publicului, nu putea constitui, în nici un caz, un succes. Dar nu era exclus un succes de indulgență, un așa-zis succes de stimă. Și pentru asta vream să mă străduiesc acum. Dar greutățile nu erau mici.”[1] Toate acestea devin prilej pentru semnatarul articolului de a relua vechi teme referitoare la neajunsurile teatrului românesc: nevoia unei catedre de psihologie dramatică, teroarea publicului, tendința actorilor de a confisca rolul, nerespectarea punctuației, excesul de patetism etc.

Urmează niște tergiversări care i-au făcut lui Camil Petrescu o reputație proastă între regizori și administratori ai teatrului: amenințări cu retragerea piesei, negocieri cu directorul teatrului, intruziuni peste autoritatea regizorală, intervenții pe lângă persoane influente din aparatul instituțional de stat pentru a scoate piesa sau măcar pentru a modifica afișul (într-un act disperat, dar și straniu de deresponsabilizare). Nu obține de la secretarul general, la acea vreme Nichifor Crainic, decât promisiunea amânării premierei. Strădaniile autorului dau însă anumite roade. Se impune piesei o direcție și astfel ajungem la seara premierei. Atmosfera este din start ostilă: dezaprobări exagerate ale criticilor din foaier, comunicarea impresiilor în chiar timpul reprezentației, întreruperea piesei prin comentarii realizate de personalități culturale ale momentului prezente în sală (este amintit prof. Nae Ionescu). Toate acestea nu fac decât să dăuneze bunei desfășurări a premierei și au ca efect derutarea publicului.

În ultima parte a articolului, Camil Petrescu face loc campaniei pornite împotrivă-i de ziaristul Pamfil Șeicaru. Iar pentru a delegitima acuzele, îi transcrie articolele. În adăugirile ulterioare la *Falsul tratat*, autorul revine obsesiv la această temă a eșecului *Mioarei*. În *Precizări și extrase*, de

1 *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, în Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 14.

exemplu, el apelează la o trecere în revistă a principalelor articole contestatoare, care devin astfel sugestive pentru agresivitatea campaniei de presă pornite împotriva sa, dar și pentru maniera absolut *revoltătoare* în care sunt discutate piesa și autorul ei. Că lucrurile sunt făcute cu rea-voință și neprofesionist este cât se poate de evident. Iată și un exemplu: „Suntem informați că, în urma acestui eveniment, d. Camil Petrescu a hotărât să-și adauge numelui său patronimic, porecla de «Mioara», așa ca pe viitor să se cheme Camil Petrescu-Mioara. Mai ales că, din pricina faimoasei tirade cu găina, lumea începuse să nu-l mai confunde cu d. Cezar Petrescu, ci cu d. Petrescu-Găină, cunoscutul caricaturist."[1] Această campanie de presă și presiunea pe care a creat-o asupra directorului teatrului au fost principalele aspecte care au dus la scoaterea piesei de pe afiș, după doar șapte reprezentări. Aceasta în ciuda succesului de public, public care, conform spuselor autorului, continua să vină. Efectele asupra autorului sunt însă devastatoare: scăderea stimei de sine, complicarea relației cu o parte dintre cunoscuți (în atitudinea cărora autorul simte o oarecare jenă), delegitimarea părerilor sale critice despre cauzele succesului sau eșecul altora, care devin automat suspectate de subiectivism, anularea competențelor sale creatoare: „Socot premiera de la 9 noiembrie 1926 ca o lichidare a carierei mele de autor dramatic. N-am scris și nu voi mai scrie niciodată teatru."[2]

Ultima adăugire, o adiție târzie, *Addenda la Falsul tratat*, este înscrisă de semnatarul ei în tradiția „comentariilor autorului dramatic". Dar accentul nu cade neapărat pe situarea într-o tradiție, cât pe celălalt argument invocat de autor de la bun început: necesitatea apariției acestei completări. Asistăm, prin urmare, la o trecere în revistă a principalelor sale opere dramatice și la discutarea problematicii lor. Încercarea este una amăgitoare – să nu ne înșelăm. Spațiul pe care autorul îl acordă discutării piesei *Mioara* (cât celelalte piese la un loc) arată că totul nu e decât un pretext pentru a relua discuția privitoare la nedreptatea care i s-a făcut. Avem de-a face cu (încă) o încercare, târzie, a lui Camil Petrescu de a se legitima.

Efectele pe care le produce acest eșec al *Mioarei* merită discutate pe larg în rândurile următoare. Dacă întoarcerea la eșecul acestei drame capătă un caracter obsesiv, aceasta se întâmplă pentru că în articolul invocat, și în altele, el va acorda episodului valoarea unui moment de cumpănă; și chiar așa este, pentru că niște mutații, cu efecte imediate asupra scrisului, se întrevăd treptat. Eșecul piesei duce la o schimbare de viziune care înseamnă, la nivelul ideologiei, *abandonarea efortului constructiv*, iar, la nivelul scriiturii, *luarea unei turnuri interioare*. În ceea ce privește ideologia literară – și aici mă refer strict la scrierile sale dedicate fenomenului teatral –, constatăm o renunțare treptată la valențele formatoare ale discursului său. Dările de seamă anuale referitoare la activitatea teatrală de la începutul stagiunii și de la sfârșitul ei, care au căpătat în timp un caracter de ritual, aspect care vorbește despre o misiune pe care autorul și-a asumat-o, încep, după 1926, să fie simple treceri în revistă, scrise într-o manieră parodică sau anecdotică, lipsite de consistența și profesionalismul care le caracteriza pe cele anterioare. Redundante, articolele sale încep să scadă în valoare, aspect care traduce o anumită renunțare. Discursul auctorial devine tot mai dezabuzat, placid, ironic, excesiv de acid, batjocoritor pe alocuri, ceea ce arată instalarea unei anumite plictiseli, lipsa dispoziției de a mai comenta fenomenul teatral, pierderea stimei de sine, dar mai ales o treptată renunțare la un misionariat asumat cu fervoare și luciditate încă de la debutul pe scena literară. În spatele acestei atitudini se ascunde *dezicerea de un crez*: încrederea în valoarea formatoare a dramaturgului (ca intelectual) și a teatrului (ca fenomen social și abia apoi cultural).

Campania condusă împotriva lui de Pamfil Șeicaru – și susținută de o întreagă armată de cronicari dramatici – a țintit către ceea ce poate fi considerat punctul vulnerabil al teoreticianului teatrului: delegitimarea sa ca profesionist al fenomenului. Cum de la debutul în lumea literară Camil Petrescu mizase pe o strategie constructivă, care însemna nevoia de legitimare, de impunere a unei autorități, loviturile primite i-au pus în pericol cariera – adică tot ceea ce autorul clădise: „E drept că violența acestei campanii întrecea tot ce se văzuse până atunci la noi. Opacitatea artistică era dublată de meschinăria mistificării, de agresivitatea amorului propriu jignit… și mai ales găsea un material bun transmițător, în docilitatea opiniei culturale a timpului, precaritatea acestei critici

[1] *Precizări și extrase*, în *op. cit.*, p. 65.
[2] *Ibidem*, p. 67.

nu poate fi înțeleasă decât cunoscându-se modul ditirambic în care erau salutate celelalte piese ale stagiunii, azi cu totul uitate. Nu e mai puțin adevărat că această campanie a fost de o eficiență, în sensul urmărit de ei, totală. A izbutit să facă din mine un autor dramatic ridicol pentru aproape cincisprezece ani, de atunci încolo, căci pentru câteva succesiuni de intelectuali după chipul și asemănarea înaintașilor lor din 1926, procesul *Mioarei* era un proces judecat și definitiv închis, față de care erau permise numai zeflemele pline de aroganță intelectuală"[1] Efectele atacului sunt, așa cum spuneam, devastatoare.

Dacă în plan teoretic competențele sale sunt de neatins, dovadă stă proiectul său teoretic dedicat fenomenului teatral: *Quidditatea reprezentației dramatice*, proiect care debutează cu teza sa de doctorat: *Modalitatea estetică a teatrului* (1937), continuată de o altă lucrare: *Modalitatea artistică a teatrului* (1938), care, deși neterminată, va apărea în volumul *Comentarii și delimitări în teatru*, apoi multiplele-i intervenții din presa culturală a vremii pe marginea fenomenului teatral (la fel, gândite și integrate într-un program cultural, competente profesional, dar nu fără o doză de avânt polemic care l-a făcut pe autorul lor celebru), aspecte care fac din Camil Petrescu promotorul unei critici constructive, când vine vorba despre lucrările propriu-zis literare, lucrurile stau puțin altfel. Dramaturgul își creează de la bun început reputația unui autor neteatral, asta în ciuda faptului că, teoretic, este adeptul unui teatru dinamic, viu, substanțial. Discrepanța aceasta între teoria teatrală și practica scrisului are mai multe explicații. Deși dedică multe articole fenomenului teatral și spectacolului ca exprimare artistică, el rămâne fidel unei viziuni tradiționale asupra dramaturgiei, continuând să vadă în teatru un fenomen literar. Așa se explică de ce autorul însuși recunoaște la un moment dat că a inserat în multe din piesele sale o dimensiune experimentală, focalizată excesiv asupra ideologiei/ problematicii propuse, motiv care le face pe unele dintre ele nereprezentabile. Într-adevăr, adesea miza în teatrul său cade pe instituirea unui conflict care să antreneze convingerile personajelor, antagonizându-le la nevoie, pe construcția unor personaje puternice, capabile să apere până la fanatism idealurile în care cred, un teatru cu o puternică componentă psihologică, greu de redat pe scenă.

La lectură însă lucrurile stau altfel, cantitatea mare de indicații regizorale întregind imaginea personajelor, rotunjind acțiunea sau dezvoltând conflictul dramatic. Nu aceasta ar fi singura explicație pentru prezența masivă a notațiilor autorului. Ne aflăm în plin proces al luptei pentru independența regizorală, moment în care teatrul, ca formă de artă, își reclamă autonomia, iar regizorul libertatea (și responsabilitatea) punerii în scenă în conformitate cu propria viziune. Camil Petrescu trebuie să fi simțit această libertate – și articolele sale lasă să se întrevadă acest aspect – ca pe o agresiune, o îngrădire a autorității auctoriale, căreia îi este tot mai greu să controleze sensurile operei sale. Aici se află o parte din motivele pentru care dramaturgul a recurs la redactarea *Falsului tratat* și la explicitarea sensurilor pieselor sale. În plus, maniera de lucru a autorului a făcut rumoare în epocă (autorul având reputația de spaimă a editorilor): orice revenire asupra pieselor însemna o multiplicare a numărului de pagini (uneori chiar dublarea lor), iar locurile unde se intervine cu precădere – tocmai din nevoia de a controla semnificațiile – sunt indicațiile autorului.

Cealaltă modificare invocată, cea observabilă la nivelul scriiturii, ar fi o treptată turnură interioară a scrisului lui Camil Petrescu. Renunțarea la crezul valorii formative a teatrului – perceput de dramaturg drept o modalitate de intervenție directă a intelectualului asupra publicului, drept un liant între artist și spectatori, inclusiv manifestarea sinelui ca prezență în lume – atrage după sine scufundarea în propriul abis psihologic și conturarea treptată a unei morale individualiste care va defini filozofia de viață a protagoniștilor săi de acum încolo. Iar spațiul de manifestare a acestei morale va deveni proza, mai exact romanul psihologic. Nu e vorba, idealul noocratic și credința în valoarea formatoare a teatrului ca fenomen social s-au împletit în opera lui. Eșecul piesei *Mioara* însă și campania de presă care a acompaniat-o au produs treptat o ruptură între un eu (care se afirmă ca individ) și societate. Este ceea ce mărturisește la un moment dat autorul în una dintre notele de subsol la *Falsul tratat*, notă adăugată în 1936: „Poate că se va zice: prea mult caz de căderea unei lucrări dramatice. Să-mi fie îngăduit să atrag luarea-aminte că nu e vorba de un diletant, bancher sau

[1] *Addenda la Falsul tratat*, în *op. cit.*, p. 76.

proprietar, care, în orele libere și inspirate, compune piese de teatru. Era vorba de o carieră întreagă, dacă se poate spune așa, de zece ani de muncă exclusivă și renunțări. // Dar aceste complicații materiale nu erau totul. Alt resort se rupsese în înțelegerea mea despre lume și era cu mult mai grav.// Mă întorsesem din război cu un sentiment aproape metafizic al camaraderiei, solidar cu tot ce e suferință și dor de mai bine în lume. Destinul comun al lunilor de tranșee, egalitatea în fața morții păreau semnul unui destin legat cu toată omenirea, pentru tot restul vieții. Toată activitatea de atunci în teatru, *Danton*, îndeosebi, și apoi *Săptămâna muncii intelectuale*, stă sub zodia socialului, a afecțiunii loiale, a tovărășiei cu dureri și nădejdi, spre deosebire de opera care a urmat și care stă sub semnul vieții interioare, proprii, în care socialul e privit cu simpatie, doar din afară. Chiar critica pe care o făceam era dintr-un simț al răspunderii solidare. Încrederea mea în oameni era nemărginită ca și dorința de a fi prețuit și iubit de ei. […] A trebuit să vie întâmplarea *Mioara*, ca să descopăr un univers întreg, mărunt, puzderie, pe care nu îl bănuiam. Uri latente au izbucnit acolo unde mă așteptam mai puțin. A fost ca o răsturnare în oglindă a cerului întreg. Am îndurat o suferință de înșelat, de om în panică, fiindcă pe orice se sprijină lunecă de sub piciorul și mâna lui."[1] Iată deci terenul pe care se instalează acea morală individualistă care va caracteriza protagoniștii romanelor sale de mai târziu, Ștefan Gheorghidiu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și Ladima în *Patul lui Procust*, fără ca aceștia să devină neapărat o portavoce a autorului, morală pe care se întemeiază ruptura dintre cele două lumi care se radiografiază și se măsoară în romanele camilpetresciene: lumea intelectualilor și lumea mondenă.

E și firesc, de altfel, ca între teatrul lui Camil Petrescu și romanele sale să existe o continuitate. Teatralitatea devine atunci o componentă fundamentală a prozei sale: la nivelul lumii instituite (viața devine scena pe care rulează dramele unor protagoniști), la nivelul construcției personajelor (nu zonele abisale ale psihicului uman sunt sondate, ci suprafețele: comportamentele sociale, convenințele, jocul, masca, adică tot ceea ce se devine dificil de interpretat în această lume plină de actori sociali pe care autorul o creează), la nivelul viziunii asupra existenței (acolo unde viața și teatrul, organicitatea și convenția, autenticitatea și artificiul se apropie și se confundă, iar destinul, această „fatalitate ironică", regizează toate acele întâlniri, neprevăzute, riscante, care pentru a deveni teatrale au nevoie de o singură componentă esențială: conștiința unui martor care să le actualizeze semnificațiile).

Bibliografie:

PETRESCU, Camil, 1983, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, București.

PETRESCU, Camil, 2002, *Teze și antiteze*, Ediție îngrijită de Florica Ichim, Gramar, București.

PETRESCU, Camil, 1984, *Publicistică*, vol. I, Ediție, prefață și note de Forica Ichim, Minerva, București.

PETRESCU, Camil, 1975, *Note zilnice (1927-1940)*, Text stabilit, note, comentarii, indice de nume și prefață de Mircea Zaciu, Cartea Românească, București.

CĂLIN, Liviu, 1976, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, Bucureşti.

ELVIN, B., 1962, *Camil Petrescu*, Editura pentru literatură, Bucureşti.

PETRAȘ, Irina, 1981, *Proza lui Camil Petrescu*, Editura Dacia, ClujNapoca.

PETRESCU, Aurel, 1972, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.

POPA, Marian, 1972, *Camil Petrescu*, Editura Albatros, Oradea.

VODĂ-CĂPUȘAN, Maria, 1988, *Camil Petrescu – Realia*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

[1] *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, în *op. cit.*, p. 9.