

**UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU“ IAȘI**

**Facultatea de Compoziție, Muzicologie, Pedagogie Muzicală și  
Teatru**

**Sensuri ale ființei  
în dramele lui Lucian Blaga și ale lui Camil Petrescu  
Rezumatul tezei de doctorat**

**Tipul de doctorat: Științific**

**Profilul: Teatrologie**

**Domeniul: Teatru**

**Subdomeniul: Istoria teatrului**

**Doctorand,**

**Lavinia Anamaria Ungureanu**

**Coordonator științific,**

**Prof. univ. dr. Florin Faifer**

**2010**

## Cuprins

Argument.....3

### Partea I Sensuri ale ființei în dramele lui Lucian Blaga

1. Lucian Blaga și *noul stil*.....5
2. *Zamolxe*
  - 2a. Calea adevărului întru Marele Orb.....10
  - 2b. Cuplul dramatic.....24
  - 2c. Transpuneri scenice.....35
3. *Meșterul Manole*
  - 3a. Creația – formă a deschiderii către taine.....42
  - 3b. Cuplurile dramatice.....58
  - 3c. Transpuneri scenice.....67

### Partea a II-a Sensuri ale ființei în dramele lui Camil Petrescu

1. *Jocul ielelor*
  - 1a. Adevărul și dreptatea – proiecte existențiale  
întemeietoare.....78

<b>1b. Transpuneri scenice.....</b>	<b>96</b>
<b>2. <i>Act venețian</i></b>	
<b>2a. Libertatea <i>Dasein-ului</i> de a se alege pe sine...</b>	<b>106</b>
<b>2b. Transpuneri scenice.....</b>	<b>119</b>
<b>3. <i>Suflete tari</i></b>	
<b>3a. Importanța didascaliilor la Camil Petrescu...</b>	<b>127</b>
<b>3b. Funcții ale didascaliilor.....</b>	<b>151</b>
<b>3c. Transpunere scenică.....</b>	<b>188</b>
<b>Concluzii.....</b>	<b>194</b>
<b>Bibliografie.....</b>	<b>196</b>

## Argument

Ne vom opri, în demersul nostru interpretativ, asupra unor scriitori din perioada interbelică a literaturii dramatice românești, Lucian Blaga și Camil Petrescu. Grila de interpretare pe care am ales-o este **hermeneutica existențială a *Dasein*-ului**, dezvoltată de Martin Heidegger, în opera sa *Ființă și Timp (Sein und Zeit)*. Aceasta ne-a părut a fi una dintre cele mai pertinente metode de abordare a dramelor scriitorilor menționați. Investigarea existențială a ființei umane ca *Dasein* poate descoperi sensuri ale diverselor experiențe de cunoaștere cu valoare ontologică, valabile pentru condiția umană în general, ipostaziată în figuri privilegiate, ale unor personaje de cele mai multe ori de excepție, precum profetul, creatorul, intelectualul, omul de acțiune. Studiarea devenirii ontologice a personajelor, ființe vii în lumea operei, prin prisma acestei grile hermeneutice, pune în lumină diverse moduri de raportare interogativă a *Dasein*-ului la sine și la lume, în dorința de a se înțelege, căutând constant un sens în toate, vizând un ideal de existență substanțială și, prin toate acestea, oferind chiar lectorului posibilitatea unei autoevaluări, în relație cu probleme fundamentale umane.

## Partea I

### Sensuri ale ființei în dramele lui Lucian Blaga, din perspectiva hermeneuticii heideggeriene a *Dasein-ului*

#### 1. Lucian Blaga și *noul stil*

Lucian Blaga se situează în descendența tentativelor înnoitoare ale teatrului modern, care favorizează pentru autorul dramatic „prilejul de a se împărți într-o seamă de euri”<sup>1</sup>, ceea ce se traduce la nivelul articulării textuale în faptul că eroul central se multiplică scenic în diverse ipostaze.

Dramaturgia lui Lucian Blaga ilustrează același interes, remarcat de autor și în cazul *teatrului nou*, de a trece „de la detaliu la esențial, de la concret la abstract, de la imediat la transcendent, de la dat la problemă”<sup>2</sup>, prin situații conflictuale interiorizate în conștiința eroului central, întruchipare duală a *daimoniei* creatoare de sorginte goetheană, prin problematica general umană ce se deschide spre metafizic, finalul vizionar, respirația lirică largă și tragicul suferinței mântuitoare. Personajele-simboluri converg către același erou central, abstractizarea situațiilor și dimensiunea metaforică revelatoare situează nu numai personajele, ci și receptorul, în acel orizont al misterului, ce deschide omului calea participării la absolut prin act demiurgic înfăptuitor.

---

<sup>1</sup> Lucian Blaga, *Teatrul nou*, în *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990, p. 107

<sup>2</sup> ibidem, p. 107

## 2. Zamolxe

### 2a. Calea adevărului întru Marele Orb

În operele dramatice ale lui Lucian Blaga, personajele se plasează în timpul original, în care legăturile cu ființa sunt mult mai puternice, evidente, ușor de recuperat. Aici *Dasein*-ul se poate *reitera*<sup>3</sup> cu ușurință, adică poate *deveni ceea ce este* (după cum afirma Nietzsche), poate veni spre sine însuși, așa cum alege Zamolxe libertatea de a se afirma prin sacrificiul său. Vom înțelege prin timp original la Blaga în general nu neapărat timpul mitic primordial al omului arhaic, ci mai ales, în sensul acordat sintagmei de către Martin Heidegger, timp în care omul este conștient că existența sa este finită și că datoria lui aici este să îi acorde un sens.

Decizia lui Zamolxe de a se sacrifica înseamnă o mobilizare întru proiectul său existențial, de a aduce oamenilor revelația esenței lor uitate și a lumii, avântul său fiind susținut de asumarea unei *vini originare*<sup>4</sup>, echivalente cu o datorie față de sine și față de ceilalți. Datoria constă chiar în misiunea sa de profet, răspândind adevărul despre om, în felul acesta înălțând nu divinul, ci ființa umană fără de care Orbul s-ar risipi în neant.

Zamolxe a ales două căi de a se apropia de poporul dac, oferindu-i două posibilități de întâlnire cu ființa și de cunoaștere a

---

<sup>3</sup> Michel Haar, *Heidegger și esența omului*, traducere din franceză de Laura Pamfil, București, Editura Humanitas, 2003, p.91

<sup>4</sup> Idem, p. 67

Marelui Orb: răzvrătirea demonic-dionisiacă, un elan distrugător în aceeași măsură în care este creator; altă cale este aceea a calmului și echilibrului apolinic al înțelegerii date de „prundul de înțelepciune” acumulată în timp. Ambele sunt valabile fiindcă, se pare, la Blaga esența lumii și deci și a omului este duală, conflictuală sau armonizând contrariile, daimonică și astfel distructivă tocmai pentru a fi creatoare, consumând integral omul spre a elibera, printr-o faptă măreață precum la Faust, energia cosmică luminoasă, cu valoare de logos, din care omul însuși a fost întruchipat.

Calea surprinderii acestui adevăr despre propria individualitate, calea arătată oamenilor este, în esență, panteistă și instruiște în privința faptului că ființa se află deja semănată în fiecare dintre noi. Miza este să o facem să rodească, dezvăluindu-i frumusețea, pe linia a ceea ce afirmă Martin Heidegger: „Dasein-ul este ființarea privilegiată care își are ca miză propria sa ființă. Pe aceasta vrea să o surprindă și să o dezvăluie.”

## **2b. Cuplul dramatic**

Cuplul dramatic *Zamolxe-Zemora*, din *misterul păgân Zamolxe*, construit alternativ pe antinomia complementară static-dinamic, la nivelul mișcărilor lăuntrice și al jocului scenic, își justifică denumirea de cuplu prin faptul că cele două personaje se

înrudesc în esența lor demonic-creatoare<sup>5</sup> (echivalentă cu dorința de cunoaștere întru *a fi*), însă întruchipează stadii diferite ale conștientizării acesteia.

Evoluția personajelor care alcătuiesc cuplul dramatic în acest text se petrece mai mult în stratul de adâncime, prin acumularea treptată a unor elemente simbolice prezente în scenă, precum pădurea și livada, iar în final, templul și statuia profetului, astfel încât „acumulărilor subsidiare care duc la explozii”, li se adaugă „principiul interrelaționării, în care se află personajele, principiu al oglinzii, formulat mai întâi de Goethe”<sup>6</sup>. Acest principiu constă în faptul că, așa cum se întâmplă cu Zamolxe și Zemora, personajul feminin funcționează ca o oglindă simbolică, prin care eroul masculin este activat în deciziile sale. Se creează astfel o relație de complementaritate între partenerii scenici, cu precădere personajul feminin fiind acela care îl stimulează pe cel masculin către o faptă semnificativă pentru devenirea sa prin cunoaștere.

---

<sup>5</sup> Lucian Blaga în *Daimonion*, din volumul *Zări și etape*, explică acest concept pornind de la înțelesul dat de Goethe, concept ce configurează și faustianismul de esență expresionistă al eroilor dramatici blagieni: „Demonicul este instinct creator, ceea ce nu se poate istovi cu intelectul și cu rațiunea, o putere de faptă cu desăvârșire pozitivă, demonicul e înfăptuitorul în orice creație, o putere irezistibilă, creatoare, în anume privință deosebită de Dumnezeu, se manifestă în artă, filosofie, știință, acea putere magică și rară care străbate ca linii de forță vrăjitoarească spațiul înconjurător, puterea ocultă și capricioasă a creației, a aventurii și a faptei, care izbucnește nealterată de zăgazuri, elementară, o taină a vieții și a lumii, lucrează în mare parte în întuneric, în inconștient, oamenii pătrunși de demonic se comportă realmente ca posedați de o putere ce-i depășește.”pp. 177-182

<sup>6</sup> Justin Ceuca, Justin Ceuca, *Evoluția formelor dramatice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 49

## 2c. Transpuneri scenice

Un spectacol bine realizat și cu succes la public a fost cel cu premiera *Zamolxe*, la 16 decembrie 1976, în regia lui Dinu Cernescu, la Teatrul Giulești din București, spectacol comentat de către V. Mîndra în cronica dramatică din numărul 1 al revistei *Teatrul*, din ianuarie 1977.

Farmecul spectacolului a fost dat, printre altele, de accentul plasat de regie asupra armoniei dialogurilor cu versuri teatrale, grele de sensuri, la care s-au adăugat fiorul dionisiac și sentimentul panteistic al comuniunii cu natura ca expresie creatoare a spiritului lumii, Marele Orb.

Regizorul a găsit calea potrivită de a îmbina cuvântul cu proiecția vizuală, în plan scenic, astfel încât s-a creat o alternanță sugestivă prin trecerea de la monologurile lui *Zamolxe*, aflat încă în singurătatea muntelui și, respectiv, dialogurile ardente ale oamenilor din vale.

### 3. Meșterul Manole

#### 3a. Creația – formă a deschiderii către taine

Personajele acestei drame ființează în timp originar, de data aceasta și în sensul de „timp mitic românesc”, pe lângă sensul de timp în care ființa are mereu conștiința că trebuie să înfăptuiască în orizontul său ceva anume, care să confere sens întregii existențe, ceea ce permite stabilirea unei legături de comuniune autentică și intimă cu Totalul. Temporalitatea originară<sup>7</sup> este una privilegiată, care se manifestă doar în clipe concentrând integralitatea existenței, în care un personaj este unitar el însuși și se va trezi, ca *Dasein*, față în față cu propria-i moarte, își va contempla finitudinea ca pură posibilitate<sup>8</sup> (din perspectivă ludică – Mira, gravă – Găman, sau tragică – Manole) și va reuși astfel să se elibereze pentru a se așeza pe drumul autentic al venirii către sine.

În cazul lui Manole, va fi vorba de afirmarea constantă și în același timp dureroasă, în ipostaza de creator, reiterare care este însăși condiția sa ontologică. Mira va înțelege rostul ei sacrificial în sens ludic, pătrunsă și ea de energia daimonului, în cadrul structurii complexe a jocului genezic. Găman va tinde către moarte, oferindu-se pe sine însuși drept jertfă patimii întemeierii, iar Manole trece prin câteva astfel de clipe privilegiate, în care se poate dezvălui creator, fiind conștient că trebuie să își asume destinul dictat din profunzimea

---

<sup>7</sup> Michel Haar, Michel Haar, *Heidegger și esența omului*, traducere din franceză de Laura Pamfil, București, Editura Humanitas, 2003, p.20

<sup>8</sup> idem, p. 26

ființei sale, care îl deschide spre timpul original și este un corolar al *ființei-întru-moarte*. Aceasta îl mobilizează și îl individualizează<sup>9</sup> în cea mai autentică dintre coordonatele existenței sale: creator cu strălucire cerească în trup-temniță (ca la orfici) de om, diavol hoț („dracii lui Hristos”) precum *Trickster*-ul gnosticilor, cu gândire întemeietoare de Pantocrator.

Singurătatea lui Manole este solitudinea măreață, dar nu orgolioasă, a omului ales, care își percepe menirea ca damnare, dar datorită situării afective în angoasa eliberatoare, Manole se plasează față în față cu puterile, acea stranietate, *Unheimlich*<sup>10</sup>, care îl face să nu se mai simtă acasă cu el însuși, în propria lui lume, pe care nu o mai înțelege. Tot ce îi era familiar îi apare acum ca străin, pentru că angoasa dată de necesitatea jertfei îi arată adevărata sa identitate, îl confruntă cu sine: parte din puterile înfricoșătoare încuibate în om de un Demiurg rău, așa cum este acela al gnosticilor. Acest demiurg-daimon îl împinge să își caute împlinirea, trăindu-se într-o „supremă ardere”, cum ar spune poetul, mereu întru nostalgia facerii operei, nostalgie care îl apropie de lumina din care pare a se fi desprins primordial.

---

<sup>9</sup> idem, p. 37

<sup>10</sup> Martin Heidegger, *Ființă și Timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003, p. 255

### 3b. Cuplurile dramatice

Cuplul dramatic Manole-Mira se înfățișează ca un întreg ale cărui părți sunt complementare, deși aparent divergente, cel puțin în atitudine și stare de spirit. Manole, agitat, îngrijorat, tensionat, se revoltă, este „inimă fără odihnă, gând treaz, visare fără popas”, după cum îl descrie Mira. Ea însă se arată blândă și afectuoasă, are o atitudine degajată și jucăușă, din care transpare totuși tristețea de a-l ști pe meșter nefericit, tânjind după visul de a ridica lăcașul.

Momentul de maximă intensitate, care se concretizează scenic în dansul straniu al Mirei pe spatele lui Găman adormit, este o modalitate de a concentra visual-spectacular însăși zbaterea dramatică a pământului, care își vrea puterile modelate în forme unice perfecte.

Astfel, capătă legitimitate iubirea, având ca finalitate creația, în concepția lui Blaga, fiind calea omului spre absolut, spre eternitate și contopirea cu spiritul universal, manifestat aici prin puterile chtoniene și prin „eternul feminin care ne trage în sus”, cum spune Goethe în finalul lui *Faust*, către cel despre care nu putem decât să tăcem, Marele Anonim în concepția autorului român.

### 3c. Transpuneri scenice

Spectacolul cu piesa *Meșterul Manole*, în regia lui Dinu Cernescu, la Teatrul Giulești din București, este comentat de către V. Mîndra în cronica dramatică din numărul 1 al revistei *Teatrul*, din

ianuarie 1969, având următoarea distribuție: Silviu Stănculescu (Manole), Mariana Mihaș (Mira), Iulian Necșulescu (Starețul Bogumil), Corado Negreanu (Găman), Colea Răutu (Al șaselea zidar) etc. Scenografia îi aparține Sandei Mușatescu, iar muzica lui Ștefan Zorzor.

V. Mîndra apreciază creația lui Dinu Cernescu, regizor cunoscut pentru soluțiile sale originale în abordarea textelor dramatice blagiene, care se impune și de data aceasta cu un spectacol de înaltă ținută artistică. Se remarcă rafinamentul nuanțelor, monumentalitatea construcției scenice, cu accent pe măreția protagonistului, imaginea impresionantă a schelăriei viitoarei biserici, ca decor sugestiv pentru ideea transcenderii limitelor printr-o creație ce devine expresia esenței daimonice a umanului.

O altă montare la care ne vom referi este cea pe care am avut ocazia de a o viziona și studia personal la videoteca Televiziunii Române, o adaptare pentru televiziune din 1994, în regia Olimpiiei Arghir, care semnează și scenariul, reducând textul dramatic al lui Lucian Blaga. Distribuția a beneficiat de prezența lui Marius Bodochi în rolul titular, alături de care s-au evidențiat: Anda Chirpelean (Mira), Dorel Vișan (Găman), Gheorghe Nuțescu (Bogumil).

Spectacolul este filmat în natură, extinzând valențele spațiului de joc, permițând accentuarea unor semnificații de profunzime ale textului prin elemente precum muntele, surprins de la

poale către vârf, ca simbol ascensional, sugerând avântul către transcendent și înălțarea omului ales prin creație. Apoi, în scenele de vârf, pelerinajul mereu reluat al unor femei îmbrăcate în negru și purtând lumânări, venind către un loc de închinăciune, pelerinaj care se validează ulterior ca motiv anticipativ al desăvârșirii operei și care aduce un nou simbol, devenit laitmotiv, ca și în lirica lui Blaga, simbolul luminii, sugerând aici un ritual funerar și, în egală măsură, potențând misterul creației, ca act genezic, regenerativ.

În ansamblu, montarea ni se pare a fi una de mare forță artistică, prin elementele simbolice pe care le propune, ca și prin interpretarea actorilor, care transmit un flux filosofico-religios, existența meșterului, cu deosebire, căpătând dimensiune parabolică.

## **Partea a II-a**

### **Sensuri ale ființei în dramele lui Camil Petrescu, din perspectiva hermeneuticii heideggeriene a *Dasein-ului***

#### ***1. Jocul ielelor***

##### **1a. Adevărul și dreptatea – proiecte existențiale întemeietoare ale sinelui**

Ideea, care conferă substanțialitate existenței personajelor lui Camil Petrescu, are valoare de temei ontologic, le fundamentează ființa în adevăr, le deschide o privire adesea dureros de lucidă asupra

propriei existențe și a lumii, echivalentă cu descoperirea ființei ca *transcendens*, în sensul de ambiție sau nostalgie a absolutului.

Măsura lucidității este dată de raportul deosebit pe care îl are *Dasein*-ul cu sine și prin aceasta cu existența<sup>11</sup>, în dorința de a se înțelege ca nucleu de posibilități, precum și de intensitatea și frecvența interogării sinelui, la un personaj precum Gelu Ruscanu. El este mereu angajat în discuții foarte lungi cu ceilalți, pe care caută, mai mult sau mai puțin, să îi convingă de valoarea superioară a ideilor în numele cărora își trăiește viața, ceea ce înseamnă că, prin faptul că se situează în general într-o relație interogativă cu propriul *Dasein*<sup>12</sup> și cu societatea, Gelu se află deja într-o prealabilă înțelegere ca descoperire a ființei sale pornind de la contextul în care trăiește.

Având în vedere că existențial *Dasein*-ul este totdeauna *ceea ce ne este cel mai departe*<sup>13</sup>, adică adâncul ființei noastre, de care devenim conștienți în momente privilegiate și de la care tindem să ne îndepărtăm din cauza solicitărilor cotidianului, se poate observa că un personaj ca Gelu Ruscanu trăiește în proximitatea esenței ființei sale, încercând neobosit să își aducă mai aproape propriul adevăr definitoriu, care pare a fi chiar lumea rece și abstractă a ideii.

Soluția sinuciderii nu este, pentru Gelu, dovadă de lașitate sau renunțare, ci înseamnă scrutare lucidă, raportate la destinul său,

---

<sup>11</sup> Michel Haar, *op. cit.*, p. 16

<sup>12</sup> idem, p. 9

<sup>13</sup> idem, p. 22

proiectate la nivel universal: compromisul, urâtenia morală, vidul afectiv. Pe acestea le refuză Gelu prin sinucidere și la nivelul cotidianului, în contingent, el se situează înțelegător doar în măsura în care acesta îi poate deschide calea adevărului către sine, altfel nu vrea să trăiască, decât pentru a o cunoaște și pentru a o stăpâni, deținând astfel controlul asupra lui însuși. El se retrage, prin sinucidere, atunci când adevărul îi apare ca inuman și greu de suportat, atâta timp cât există pentru a înțelege.

### **1b. Transpuneri scenice**

În numărul 11 al revistei *Teatrul*, din 1965, V. Mândra semnează cronică spectacolului realizat de către Crin Teodorescu, avându-i în distribuție pe G. Ionescu-Gion (Gelu Ruscanu), George Constantin (Șerban Saru-Sinești), Constantin Codrescu (Praidă), Ion Marinescu (Penciulescu), Leopoldina Bălănuță (Maria Sinești), Eugenia Eftimie (Irena Romescu).

Cronicarul surprinde „relația subtilă care se stabilește pe întreg parcursul dramei între *fapte* și *idei*”<sup>14</sup>, prin îmbinarea dialogurilor în formă teoretică, cu fapte diverse ce modelează ideea centrală, precum sinuciderea pianistului, același efect avându-l alternarea problemelor de conștiință ale protagonistului cu „secvențe

---

<sup>14</sup> idem, p. 39

de viață adiacente”<sup>15</sup>, ca de exemplu episodul Boruga, intervenția mătușii, întâlnirea cu actrița Nora Ionescu.

Montarea pentru televiziune cu *Jocul ielelor*, din 1982, în regia lui Dan Necșulea, este consemnată de către Constantin Radu-Maria în numărul 7-8 al revistei *Teatrul*, din același an. Spectacolul i-a avut în distribuție pe Traian Stănescu (Gelu Ruscanu), Victor Rebengiuc (Saru-Sinești), Valeria Seciu (Maria Sinești), George Oancea (Praidă), Constantin Diplan (Penciulescu), Liliana Țicău (mătușa Irena). Cronicarul consideră că avem a face cu un spectacol valoros, prin faptul că ține seama de realitatea psihologică a personajelor, conferind astfel autenticitate dramei, dând senzația vieții adevărate, opinie pe care o susținem, întrucât am avut prilejul să vizionăm această adaptare.

Gelu Ruscanu este întruchipat de către Traian Stănescu. În privința aspectului fizic, el nu se potrivește cu imaginea din didascalii. Liniile ușor dure ale feței sale nu dau acea impresie de melancolie, ci exprimă severitate, încăpățănare orgolioasă. Însă prin mimica și gestică reținute, sobre, concentrate, actorul reușește să transmită impresia de interiorizare puternică, de combustie lăuntrică permanentă, dar și un fond de vulnerabilitate, manifestat atunci când eroul e cutreierat de amintirea tatălui și atunci când evocă iubirea pentru Maria.

---

<sup>15</sup> ibidem, p.39

## 2. Act venețian

### 2a. Libertatea *Dasein*-ului de a se alege pe sine

Pietro Gralla este omul matur, aflat la jumătatea drumului vieții, când este predispus spre acțiune<sup>16</sup>, adică se situează în mod fundamental în *starea de hotărâre*, acea ipostază a ființei în care i se dezvăluie autenticitatea proiectelor sale, precum și necesitatea de a le înfăptui, dintre care cel mai important este orientat către Veneția, către libertatea acesteia, obținută prin implicare și solidaritate, confruntare directă, demnă și curajoasă. Pietro acționează asupra lumii în care trăiește, în sensul că vizează mereu esențialul și în virtutea unei tradiții moștenite, însemnând un mod de viață configurat de anumite principii, menite să înnobileze ființa umană prin faptele sale, prin viziunea asupra existenței și prin idealurile care îi stimulează eforturile de afirmare.

Trecutul de luptă, care îi acaparează și prezentul, se constituie în tradiția în virtutea căreia s-a format și se definește permanent ca *Dasein-laolaltă*. Impresia de om puternic și impunător, precum și semnele lăsate pe figura lui de trecerea prin încercările vieții, dezvăluie dăruirea cu care se implică în activitățile sale, energia cu care se așază pe drumul împlinirii unui ideal eroic, de cele mai multe ori, căruia îi este subsumată și iubirea.

Din păcate, însă, în mod paradoxal, acest din urmă fapt, siguranța situării sale într-un anumit context existențial pe care el

---

<sup>16</sup> Michel Haar, *op. cit.*, p. 91

crede că îl cunoaște și îl stăpânește, este falsă, oglinda se întoarce împotriva lui însuși, arătându-i, prin trădarea Altei și mai apoi prin mutația lăuntrică a lui Cellino, că nu se poate baza pe nimic absolut în această lume, că inteligența și exigența evaluării sinelui și a celorlalți nu sunt suficiente pentru a conduce la o privire obiectivă asupra realității.

## **2b. Transpuneri scenice**

În numărul 2 al revistei *Teatrul* din 1964, B. Elvin semnează cronică spectacolului cu piesa *Act venețian*, ce a avut loc la Teatrul „C. I. Nottara”, în regia lui Emil Mandric, avându-i în distribuție pe: George Constantin (Pietro Gralla), Eugenia Bădulescu (Alta), Constantin Brezeanu (Marcello Mariani), Dan Nicolae (Nicola), decorurile și costumele fiind semnate de Erwin Kuttler.

Cronicarul consideră că regia a știut să valorifice, în plan scenic, încordarea care caracterizează situațiile conflictuale în textul lui Camil Petrescu, unde se confruntă pasiunea și inteligența cu lipsa de înțelegere a unei societăți în declin, străină de elevația ideilor pure. Este apreciat caracterul sobru, de înaltă ținută intelectuală al reprezentației, claritatea accentelor plasate asupra problemelor de cunoaștere, prin investigarea modului în care ele preocupă eroul central, fiindcă de fapt constituie sensul existenței sale în lume. Intenția regizorului și străduința sa au mers în direcția evidențierii substratului tragic al trăirilor protagonistului, accentuând momentele de intensitate dramatică și subliniind ideea că dorința de înțelegere a

resorturilor lumii reprezintă pentru Pietro Gralla o necesitate vitală, depășind clar simpla dezamăgire erotică.

Ultima dintre montările consemnate în cronicile dramatice din revista *Teatrul*, până în prezent, este cea de la Teatrul Național din București, cu premiera la 1 aprilie 1982, în regia lui Mihai Berechet, scenografia lui Constantin Russu, avându-i în distribuție pe Florin Piersic (Pietro Gralla), Cezara Dafinescu (Alta), Mihai Niculescu (Cellino). Cronica spectacolului este semnată de Constantin Radu-Maria, în numărul 5 al revistei *Teatrul*, din mai 1982.

Interpretarea lui Florin Piersic se îndepărtează oarecum de concepția lui Camil Petrescu în privința personajului Pietro Gralla, în sensul că actorul conferă o structură interioară romantică protagonistului, prin estomparea laturii tumultuoase a caracterului său. Impresia creată este totuși aceea de forță dominatoare, prin echilibrarea inteligentă a trăirilor, toate fiind trăsături ale unui personaj profund și analitic.

### ***3. Suflete tari***

#### **3a. Importanța didascalilor în concepția artistică a lui Camil Petrescu**

La lectură, indicațiile pot într-adevăr, să influențeze favorabil, modelând util și pertinent felul în care fiecare cititor își construiește imaginea despre personaj, o imagine complexă,

deoarece are în vedere, în primul rând, lumea interioară a individului, planul profund al conștiinței sale.

Problema indicațiilor lui Camil Petrescu este, poate, aceea că ele se exercită mult prea autoritar asupra libertății de interpretare actricească și regizorală, în asemenea măsură încât se dovedesc constrângătoare, fiindcă ele trasează hotărât coordonatele unei anumite concepții.

Propunem următoarele trei funcții ale didascaliilor în construirea eroilor dramatici la Camil Petrescu:

- ***Funcția teatral-spectaculară*** – didascaliile care conțin precizări referitoare la toate sistemele de semne care fac din spectacolul teatral o veritabilă *polifonie informațională* (după Roland Barthes)<sup>17</sup>: tonul vocii, debit, gesturi, vestimentație, localizare spațio-temporală, mimică, poziția corpului, ecleraj, decor, muzică, imagine scenică ș.a.;
- ***Funcția fenomenologic-revelatorie*** – didascaliile cu indicii ce trimit către lumea interioară a eroilor, mișcările lor sufletești, transformările în conștiință și descoperirile ca revelații, devenirea lor, fără elucidarea completă a acestor procese, pentru a păstra plăcerea căutării de către receptorul modern;

---

<sup>17</sup> *apud* Maria Vodă-Căpușan, *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 50

- **Funcția simbolico-poetică** – didascaliiile care se validează ca surse de elemente-cheie cu valoare simbolică, pe principiul oglindirii-*mise en abyme*; armele sunt obiecte simbolice, care atestă lupta la nivelul conștiinței, existența ca tensiune creatoare de sine; un alt element scenic cu valoare de metaforă-simbol este biblioteca din *Suflete tari* sau aceea din *Jocul ielelor*, care subliniază contrastul dintre trăirea reală și arta care nu reușește să surprindă integral complexitatea lumii și nici nu poate pregăti pentru devenire decât într-un număr limitat de posibilități ontice.

### **3b. Funcții ale didascaliiilor în construirea personajelor**

Ceea ce vrea să scoată în relief dramaturgul, în conformitate cu viziunea sa asupra eroului-personalitate, este profunzimea lui Andrei Pietraru, în opoziție cu personajul-tip, un caracter, fixat ca structură interioară, și lipsit de o personalitate puternică, precum Julien Sorel. Scopul declarat al lui Camil Petrescu a fost „de a face din personajul principal un erou total (aspirația către *Hamlet* ca personaj ideal al dramei absolute este sesizabilă mereu în conformația de adâncime a eroilor camilpetrescieni – n.n.), opus

celui din roman. Deci nu un „ambitios rece și calculat”, ci dimpotrivă, „un chinuit al revelațiilor în conștiință”<sup>18</sup>.

Există o funcție fenomenologic-revelatorie a indicațiilor prezente aici, datorită fișei-portret a lui Andrei Pietraru, fișă în care dramaturgul nu se poate abține să nu introducă sugestii anticipative, referitoare la evoluția tensionată a unei personalități cu o conștiință profundă, orientată mai mult către interioritatea eului, decât în afara lui.

Elementele de portret fizic au implicații morale și se află în complementaritate cu observațiile referitoare la mișcările sufletești. Mai întâi, Andrei este privit ca „eroul celor ce se vor întâmpla”. Este o personalitate încă în formare, un tânăr hipersensibil, la început de drum, căutându-se pe sine, prin elanul aspirațiilor sale. Faptul că are doar treizeci de ani subliniază și explică natura reacțiilor sale, la stimulii veniți din sfera realului înconjurător: el abia investighează lumea, fără a fi ajuns încă să o cunoască. Delicatețea sa fizică exprimă sensibilitatea sufletească și mobilitatea conștiinței, gata să absoarbă cât mai mult din ceea ce i se oferă.

Privirea trebuie să fie, subliniază și aici Camil Petrescu, foarte pătrunzătoare, pentru a sugera dinamica trăirilor interioare și puterea de înțelegere a fenomenelor în esența lor. Detaliile figurii definesc un anumit tip de personalitate: „are figura obosită de om

---

<sup>18</sup> Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, Editura Eminescu, 1983, p. 75

mistuit de o frământată viață interioară. Fire bolnăvicios de impresionabilă, când prea timidă, când excesiv de violentă”.

## **Transpunere scenică**

Montarea pentru televiziune, din 1982, în regia lui Cornel Todea, i-a avut în distribuție pe Ion Caramitru (Andrei Pietraru), Irina Petrescu (Ioana Boiu), Mircea Anghelescu (Matei Boiu-Dorcani), Valeria Seciu (Maria Sinești), Traian Stănescu (Șerban Saru-Sinești), Tamara Crețulescu (Elena). Putem exprima un punct de vedere personal, deoarece am avut ocazia de a viziona și de a studia montarea în cauză, la videoteca Televiziunii Române, în București.

Spectacolul regizat de către Cornel Todea păstrează, așa cum ar fi dorit Camil Petrescu, atmosfera încordată menită să exprime intensitatea zbuciumului interior, trăirea profundă a personajului central, care se luptă mai ales pentru a-și domina propriile slăbiciuni, încercând să-și ia hotărât viața în mâini.

În rolul lui Andrei Pietraru, Ion Caramitru este bine ales, atât prin fizionomie și prezența sa fizică în ansamblu, cât și în privința calităților sale temperamentale, care îi servesc în găsirea celei mai bune căi de a rezona cu eroul său. Are o ținută frumoasă, o figură deschisă, care păstrează totuși mereu o anumită încordare și degajă o oarecare impresie de melancolie, datorită căreia are uneori un aer

romantic, al unui dezamăgit de lume încă înainte de a se fi confruntat cu viața.

Încă de la prima ei apariție, Irina Petrescu în rolul Ioanei Boiu se impune prin ținuta elegantă, ușor rigidă, dar în același timp delicată, cu mișcări agile, gesturi oarecum ceremonioase. În interpretarea Irinei Petrescu, Ioana este și o femeie învăluită într-un anume mister, dat de preocupările ei artistice și de felul ei de a înțelege viața, în sensul că admiră oamenii capabili de acțiune, hotărâți să-și atingă un țel și dispuși la sacrificii în numele acestuia.

Pentru lector didascaliile pot fi o primă deschidere către esența personajelor, pentru că așa cum accentuează dramaturgul însuși, aici, dar nu numai, în opinia noastră, se află concretul, ca trăire reală. El construiește un labirint ale cărui drumuri posibile sunt explorate de către actor și de către regizor, apoi și de către spectator, pentru a descoperi că nu există o ieșire din labirint, că esențialul este o corectă așezare pe traiectoria căutărilor. Acesta este, în sens general, rolul didascaliilor la Camil Petrescu, autor care își solicită mult receptorul, obligându-l la lărgirea și aprofundarea orizontului hermeneutic.

## Concluzii

Textele dramatice analizate din perspectiva hermeneuticii existențiale a *Dasein*-ului pun în evidență, fiecare prin specificul său ideatic, diferite forme de raportare a omului la sine însuși, la situațiile existențiale în care se situează sau în care este plasat, în virtutea tradiției sau a unor puteri care îl depășesc. În cele din urmă, el le recunoaște ca fiind repere ale dezvoltării adevărului propriu, fiindcă scopul pare a fi, în toate cazurile, aflarea identității sinelui, cu precădere prin asumarea morții ca posibilitate ce activează tot ceea ce este în chip latent *Dasein*-ul, întrebarea ultimă fiind „*Cine sunt eu?*”, la care se adaugă tentativele, devenite uneori *hybris*, de a afla *de ce sunt, pentru ce / cine sunt, în vederea a ce sunt*.

Indiferent de calea aleasă pentru descoperirea sensurilor ființei, marea limită cu care *Dasein*-ul este obligat să se confrunte, prin finitudinea sa originală, este moartea, privită, de fiecare dată, ca limită stimulativă, motivantă pentru omul care își intensifică activitatea în existența sa aici, conferindu-i substanțialitate, prin actualizarea și desfășurarea a tot ceea ce simte că poate face în lume.

## Bibliografie

### Exegeza operelor

- Al. – George, Sergiu, *Arhaic și universal*, București, Editura Eminescu, 1981
- Bălu, Ion, *Opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Albatros, 1997
- Braga, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, prefață de Nicolae Balotă, Iași, Institutul European, 1998
- Cimpoi, Mihai, *Lucian Blaga. Paradisiacul, lucifericul, mioriticul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, 1963
- Drimba, Ovidiu, *Filosofia lui Blaga*, Casa de editură București Excelsior Multi Press, , 1994
- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976
- Mihăilescu, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984
- Petraș, Irina, *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, Editura Demiurg, 1994
- Rusu, Liviu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, București, Editura Cartea Românească, 1981
- Sârbu, I., *Camil Petrescu*, Iași, Editura Junimea, 1973

- Şora, Mariana, *Cunoaştere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1970
- Todoran, Eugen, *Lucian Blaga – Mitul dramatic*, Editura Facla, 1985
- Vodă Căpușan, Maria, *Camil Petrescu – Realia*, București, Editura Cartea Românească, 1988
- Vodă Căpușan, Maria, *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980

### **Bibliografie teoretică**

- Ceuca, Justin, *Aventura dramei românești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. 1-3, traducere de Daniel Nicolescu, Sanda Opreșcu, Micaela Slăvescu ș.a., București, Editura Artemis, 1995
- Culianu, Ioan Petru, *Gnozele dualiste ale occidentului*, ediția a II-a, traducere de Tereza Culianu-Petrescu, cuvânt înainte al autorului, postfață de H. R. Patapievici, Iași, Editura Polirom, 2002
- Haar, Michel, *Heidegger și esența omului*, traducere din franceză de Laura Pamfil, București, Editura Humanitas, 2003

- Heidegger, Martin, *Ființă și Timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003
- Liiceanu, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, București, Editura Univers, 1975
- Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, Editura Eminescu, 1983
- Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, ediție îngrijită de Liviu Călin, București, Editura Enciclopedică Română, 1971
- Rusu, Anca-Maria, *Spații literar-teatrale*, Iași, Editura Opera Magna, 2006
- Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, ediție îngrijită, note, comentarii și postfață de Virgil Petrovici, cuvânt înainte de Liviu Ciulei, București, Editura Eminescu, 1981
- Tonitza-Iordache, Mihaela, Banu, George, *Arta teatrului*, București, Editura Enciclopedică Română, 1975
- Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999
- \*\*\**Istoria teatrului în România*, vol.3 1919-1944, coord. Simion Alterescu, București, Editura Academiei, 1973