

ACT VENEȚIAN – Luceafărul lui Camil Petrescu

– lectura textului; fișe de lucru –

Drama *Act venețian*, cu acțiunea într-un trecut românesc, a fost scrisă în trei zile, în 1919. Este a doua lucrare dramatică a scriitorului. Premiera are loc la Teatrul Național – Iași în stagiunea 1924-25. La București se joacă în stagiunea 1930-31. Spectacolele au fost remarcate doar negativ, ca prilej de campanie împotriva autorului dusă de cei care, chipurile, apărau teatrul românesc de criticile orgoliosului și inovatorului Camil Petrescu, referitoare la repertoriu, la jocul actorilor, la adresa regizorilor. În *Addenda la falsul tratat* scriitorul spune: “Lucrez cu predilecție în opoziție cu ceva, întărâtat să opun propria mea viziune, unei viziuni insuficiente, eronate sau false cu totul.”

Textul este tipărit în 1930 împreună cu piesa *Mioara*, în “Caietele” revistei “Cetatea literară”.

În 1945 dramaturgul reia textul și-l dezvoltă scriind o nouă dramă în trei acte. În noua redactare, actul inițial devine actul doi, primul și al treilea fiind noi. Premiera noii drame are loc în 1963 la Teatrul Nottara – București.

De ce revine scriitorul asupra acestei piese de la începuturile sale de dramaturg (paralel *definitivează* și *Jocul ielelor*, prima lui piesă – 1916)? Motivele pot fi mai multe. Scriitorul își pregătește pentru tipar la Editura Fundațiile Regale volumul *Teatru (ediție definitivă)*. Acest motiv se conjugă cu dorința de revedere a celor două drame în lumina experienței câștigată ca dramaturg, ca scriitor în general.

*

În forma nouă acțiunea dramei este plasată în Veneția de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului următor, nu în Veneția Renașterii cum am întâlnit menționat într-un titlu bibliografic consultat. În text există suficiente elemente (evenimente, persoane reale – Volta, Leibniz, Casanova) care permit o stabilire corectă a timpului.

Alegerea acestui cronotop nu este aleatorie. Dar de ce? Autorul a mizat probabil pe efectul psihologic (curiozitate, interes) al numelui *Veneția*. Dar mai mult ca sigur Serenissima Republică, care și-a pierdut puterea armată și economică și trăiește acum din amintirea celor o mie de ani de glorie (“S-a stins viața falnicei Venții,” – Eminescu, *Veneția*), îi oferă scriitorului cadrul adecvat pentru desfășurarea noesică a poveștii de iubire dintre Pietro Gralla și Alta.

*

Pentru a înțelege ce înseamnă în concepția scriitorului drama de cunoaștere și pentru punerea ei adecvată în scenă nu se poate face abstracție, sub nici un fel de motiv, de textele sale teoretice (*Modalitatea estetică a teatrului*, *Addenda la falsul tratat*) și de cronicile dramatice. Din aceste texte sunt de reținut ideile despre “drama absolută”; “imanența conștiinței”; “acțiune dirijată de acte de conștiință” evoluție dramatică construită prin “revelații de conștiință” și, desigur, de formulările de tipul “câtă conștiință (luciditate) atâta dramă”.

În aceeași măsură nu trebuie trecută cu vederea mărturisirea că el se află permanent în opoziție cu cineva/ceva. În ipostaza de dramaturg el este în polemică și cu tragedia antică, și cu drama realist-naturalistă, și cu cea psihologico-psihanalitică, și cu “modernismul” lui Pirandello și, chiar, cu Ibsen. În schimb apreciază pe Bernard Shaw!

Eroul lui Camil Petrescu, spre deosebire totală de eroii celor amintiți, nu luptă, nici cu destinul (zeii), nici cu determinismul social sau cel biologic. Singurul zeu căruia i se închină este conștiința [noesis – gândire, cunoaștere].

Prin raportare la calitatea relației conflictuale putem considera drama camilpetresciană o tragedie modernă.

Pentru Camil Petrescu modelul suprem rămâne *Hamlet*-ul Marelui Brit.

*

În drama concepută de el, după cum afirmă, nu poate fi protagonist, nici *caracterul* (în sensul dramei clasice), nici eroul romantic, nici *tipul* (în sensul realism-naturalismului), ci numai *personalitatea*.

*

Personalitatea este o forță interioară suficientă sieși, aflată în opoziție cu *restul*. *Personalitatea* este o întrupare a conștiinței

În drama lui Camil Petrescu echivalentul hybrisului din tragedia antică este *consecvența în conștiință*.

*

Concepția scriitorului despre situația dramatică și personaj ne orientează spre fenomenologia husserliană și mai puțin spre instituționismul bergsonian.

*

S-a glosat suficient pe tema înnoirii problematicii, dar în mod exagerat și inadecvat pe așa zisele aspecte socio-morale care au în centru intelectualul. De asemenea, s-a afirmat că teatrul lui Camil Petrescu este unul de idei. În realitate e vorba de confruntări de conștiințe, de drama de cunoaștere.

*

Un aspect specific operei lui Camil Petrescu pe marginea căruia s-a glosat de multe ori eronat, este cel exprimat prin sintagma *problema intelectualului*. Este adevărat că uneori scriitorul afirmă vag, alteori fără echivoc, că personajul din opera sa nu poate fi decât intelectualul. Pentru scriitorul nostru, intelectual nu este cel titrat, ci omul care gândește și pune existența, lumea, în ecuație, în probleme. Pentru scriitor intelectualitatea (însușire) este un “mod al conștiinței” – activitate cerebrală. În această ordine de idei, substratul tragic-dramatic rezultă tocmai din disjunția *esență/ concret*. Pentru a explicita acest raport, scriitorul se folosește de o analogie, afirmând că drama cognitivă trebuie înzestrată cu o infrastructură similară craniului pentru gândire.

*

O componentă a textului dramatic, care l-a făcut unic pe Camil Petrescu în teatrul românesc și a dat de furcă regizorilor și actorilor sunt didascăliile. Acestea nu se limitează la cele de tip tradițional, așezate la începutul replicii personajului, ele extinzându-se în interiorul replicilor prin *sistema parantezelor*. (aspectul poate fi extins și la romane)

Dacă s-ar face o statistică s-ar constata prioritatea lor în raport cu replicile personajelor. Această prioritate este de înțeles și chiar justificată în lumina concepției dramaturgului expusă în textele teoretice și în cronicile dramatice.

*

În opera lui Camil Petrescu adie un vânt hyperionic. Eminescianismul scriitorului a fost remarcat, dar încă n-a făcut obiectul unui studiu. Problematika și tipologia hiperionica nu le-a dezvoltat încă nimeni în literatura noastră precum autorul *Actului venețian*.

Modul cum pune problema de conștiință a geniului, felul de a pune problema iubirii și a relației dintre membrii cuplului, tensiunea trăirilor, semnificațiile filosofice ale iubirii fac din autorul *Ultimei nopți* ... nu un epigon, ci un autentic eminescian.

*

Povestea de iubire dintre Gralla și Alta parafrazează, în sensul nobil al cuvântului, *Luceafărul*.

Pietro e Hyperion, Alta este Fata de împărat (Cătălina), Cellino e pajul (Cătălin), conștiința ar fi Demiurgos.

Poemul eminescian se menține în ontologic, în zonele rarefiate ale metafizicii; povestea din piesă (și nu numai) este circumscrisă clar în perimetrul conștiinței.

Camil Petrescu din *Act venețian* este satiric cu tot ceea ce se opune conștiinței. Diatriba lui Pietro împotriva lui Cellino (Actul I, scena2) este un ecou din eminescienele *Junii corupți*, *Ai noștri tineri*, *Scrisoarea III* (partea de satiră), din ziaristică.

Aceste accente satirice în tradiție eminesciană nu trebuie văzute doar ca “proteste socio-morale”. Dramaturgul trece dincolo, el critică din perspectiva lui *nooesic*.

*

Eminescianismul devine consubstanțial lui Camil Petrescu în problema iubirii. Unii neagă sau minimalizează tema iubirii, totuși, ea este centrul gavațional în drama *Act venețian*.

La fel cu autorul *Luceafărului*, Camil Petrescu face distincție fermă între *iubire*, ca totalitate a ființei, și *mâncărimea sentimentală*.

*

În drama camilpetresciană se confruntă două concepții despre iubire și viață. Pentru Gralla iubirea este act de conștiință și de cunoaștere. El face diferență între plăcerile binecuvântate ale vieții și plăcerile bicisnice. Pentru Gralla conștiința trebuie să hotărească ceea ce e de iubit; pentru Alta iubirea e vrajă și beție.

Schimbul de replici dintre cei doi pe tema iubirii ne amintește de poemul eminescian *Floare albastră*.

*

Pentru moment, punem în paranteze semnificația și rostul iubirii în *noocrația* concepută de scriitor. Când Gralla afirmă blagian: “femeia este cheia naturii. Toate tainele sunt rezumate în ea” și “În acea ierarhie de monade, care are deasupra pe Dumnezeu, monada supremă, știu că mai este o monadă care vine imediat după Dumnezeu și care este femeia ... Iar deasupra lor, a tuturor celorlalte femei, ești tu, monada mea, care mi-ai descoperit iubirea”, nu mai poți nega sau minimaliza că iubirea n-ar fi o problemă esențială în piesă.

Ca la Eminescu ori Blaga, iubirea nu este doar eros, ea primește o dimensiune ontologic-metafizică și axiologică, conștiința fiind unitatea de măsură. Prin tema iubirii, *Act venețian* devine **Luceafărul** lui Camil Petrescu.

*

Drama (și romanul) este dramă în conștiință, dramă de semnificații. Scriitorul coboară transcendentul în conștiință.

*

Scriitorul face din povestea de iubire (din viața) a lui Gralla o problemă a cunoașterii. În una din replici, personajul spune: “falimentul iubirii, dacă iubire a fost, este falimentul minții...”. Tot către Alta: “Nu m-ai înșelat, ci m-am înșelat... și asta rupe totul în mine azi...”. În Pietro s-a iscat un gol.

Alta îi răspunde surâzându-i cu blândețe: “De ce amesteci inteligența în jocul acesta amăgitor al dragostei? Dragostea este vrajă și beție, iar inteligența omului, ca și judecata, n-au ce căuta în dragoste.”

*

Textul piesei e precedat de o amplă “introducere” din categoria didascaliilor, care are un dublu scop: stabilirea și descrierea cronotopului (fiind destul de punctual, acesta se apropie de cerința tragediei – unitatea de loc, timp și acțiune) și prezentarea globală a personajelor.

În prezentarea protagonistului, Pietro Gralla, se notează acele aspecte exterioare care reflectă trăirile interioare intense; în prezentarea protagonistei feminine, Alta, ochiul se oprește asupra acelor aspecte care dezvăluie frumusețea și senzualitatea feminină.

*

Numele personajului este o problemă importantă pentru opera literară. Asupra problemei s-a pronunțat și Camil Petrescu în *Fals tratat...*

Posibile semnificații simbolice: *Pietro* = piatră, deci, forță, tărie; *Gralla* = grall, simbolul valorii spirituale supreme; sau piatră cu însușiri miraculoase. Din adjectivul “alta”, care arată că ființa sau lucrul al cărui nume îl determină nu este aceeași sau același cu ființa sau lucrul de care a fost vorba – DEX, scriitorul, inspirat, face un substantiv propriu, nume de persoană.

În contextul piesei și numele Nicola și Cellino primesc anumite înțelesuri (se poate consulta, Christian Ionescu, *Mică enciclopedie onomastică*, 1975)

*

Cine este Pietro Gralla? “un bărbat ca de patruzeci, patruzeci și cinci de ani, înalt, nas puternic, gură mare, nervozitate bărbătească, impulsiv. Dă o impresie de loialitate, de profundă și aspră bunătate poruncitoare.” Infățișarea și biografia personajului ilustrează gândirea scriitorului. Sclav și apoi corsar, Gralla devine vestit pentru calitățile sale de militar comandant. Chemat de Serissima Republică i se acordă rangul de *proveditor* cerându-i-se să organizeze și să conducă o luptă navală (se pare ultima a Cetății Dogilor) împotriva turcilor și piraților. Total nemulțumit de starea materială și morală (cu toate promisiunile din partea Consiliului) a flotei Pietro Gralla înfruntă violent pe unul din membrii marcanți ai Consiliului. În urma gestului este destituit. Părăsește Palatul Dogilor și se întoarce în *turnul de pe insulă*, unde avea obiceiul să se retragă împreună cu Alta. Aici are altă revelație în conștiință: infidelitatea soției. În final aceasta este părăsită de Gralla, acesta plecă din Veneția. Pygmalion sfarmă statuia de podeaua de marmoră!

*

Ostaș al rațiunii și conștiinței, Gralla este neiertător cu cei care încalcă *disciplina*: “ostașii care nu sunt disciplinați sunt cauza multor pierderi [...] Înțelept este să fii tare atunci când nevoia poruncește [...] Mi s-a întâmplat, când am atacat într-un an, ca marinarii care căutau *pradă* prin oraș, să se *îmbete* și să nu execute ordinul de a veni pe *corabie*. A trebuit să *împușc* zece inși drept pildă pentru ceilalți” (s.n.) Situația (întâmplarea) relatată este un paravan în spatele căruia descoperim opoziția ordine/dezordine; “neascultarea”, “prada”, “beția” fiind echivalentul a tot ceea ce se opune conștiinței și rațiunii.

*

Înainte de a deveni soția lui Pietro, Alta ducea o viață *venețiană*. Fiica judecătorului din Zara este sedusă și abandonată de tânărul casanovian, “cavalerul” Marcello Mariani. După dureroasa experiență, devine femeie de moravuri ușoare și actriță admirată și dorită. Originea socială și comportamentul sunt semnificative.

Portretul Altei, din “introducerea” care precede textul dramatic, ne amintește de cel al Doamnei T din romanul Patul lui Procust: “femeie de o frumusețe neliniștitoare, voinică dar mlădioasă, cu mișcări senzuale. Are ochi mari cu cearcăne vinete, care-i dau un aer de profundă melancolie când privește stăruitor, fără să vorbească. Fiecare frază o precede cu privirea, așa că pare că vorba nu repetă decât ce au spus înainte ochii.”

Rostul și semnificația Altei sunt altele decât cele ale Doamnei T.

*

Alta din prezentul dramei este o creație a lui Pietro, noul Pygmalion [vezi și relația Ștefan Gheorghidiu – Ela din *Ultima noapte ...*].

Alta: “Tu m-ai învățat să văd lucrurile pe care eu înainte nu le vedeam ... Tu mi-ai descoperit această plăcere de a ști cauzele și legăturile ... Acum patru ani nu eram decât o actriță frivolă, zăpăcită de glorie, care credea că la douăzeci și cinci de ani știi toate și poți să ai păreri despre toate ...” și “O asemenea inteligență face bine, ca soarele celor bolnavi. Azi sunt soția ta, și lumea îmi pare alta”. Și tot Alta îi mărturisește lui Pietro: “Am vrut să-ți spun adineaori că meriți să fii soțul unei fecioare de șaptesprezece ani ... Aș vrea să știi că regret că la șaptesprezece ani eu nu am avut *norocul* (s.n.) să întâlnesc un bărbat ca tine. *Alta* (s.n.) ar fi fost viața mea ...”

*

Alta: “Vă voi lăsa singuri ... Voi doi ... Unul care a fost călăul vieții mele, altul care are drept de viață și moarte asupra mea ... Dar aș vrea să știți și să înțelegeți un singur lucru: abia privindu-vă împreună am găsit tâlcul soartei și al umilințelor mele, am înțeles că n-a fost în mine decât iubire ... Iubire intensă poate și rătăcită, dar neconținut iubire. N-am vrut decât să dăruiesc ... N-am vrut decât să aduc bucurii ... Asta a fost viața mea de când m-am dăruit întâia oară, ca fată neștiutoare de răutatea omenească și iubire a fost viața mea zi de zi ... Am greșit și recunosc toată grozăvia nebuniei mele. Nu vreau decât să ispășesc ... N-am nevoie de judecata voastră pentru că m-am judecat singură [...] Nu pot îndura să sufere nimeni din pricina mea ...”

Ceea ce spune Alta celor doi bărbați (Pietro și Cellino) aflați față în față este mai mult decât o mărturisire. În această replică se află cheia personajului.

Se știe că scriitorul (și personajele lui masculine) a fost învinovățit, destul de exagerat, de misoginism. Dincolo de necesitatea scenei în construcția și problematica dramei, se ivește întrebarea: ce misogin ar fi permis femeii să rostească asemenea vorbe?

Drama care leagă pe cele trei personaje: Pietro – Alta – Cellino, își are cauza în concepția diferită pe care o are fiecare despre iubire.

Eroina, Alta, este *alta* decât femeia închipuită de fiecare din cei doi bărbați, și alta față de cea de dinaintea prezentului din piesă.

*

Alta este singurul partener demn de Gralla în jocul de șah. Atenție la finalul partidei!

În actul întâi, scena1, Pietro declară Altei: “Parcă puteri noi, neștiute, au fost chemate liniștit dintr-un adânc nebănuț până acum ... E în tine o lumină ușoară, care sporește viața în jurul tău ... [...] Bunul meu Keir îmi spusese că miile de aștri, în mișcare perfectă în spațiile cerești, produc o muzică atât de armonioasă cum nu poate fi vreuna pe lume... [...] Acum gândesc la fel ... ore întregi lângă tine, și armonia mișcărilor tale tăcute îmi dă o idee despre armonia celestă care mă întovărășea ca pilot, fără să o aud ...”

*

În scena întâlnirii Altei cu Cellino în “*chiosc*”, eroina e captivă între fidelitatea conjugală, melancolie (amintirea amară a primei iubiri) și un amestec de reproșuri, milă, iertare pentru Cellino.

*

Pentru preveditorul Pietro Gralla, Cellino este oglinda în care vede “Veneția cea putredă și urât mirositoare”.

Unul din conceptele gândirii scriitorului este *revelația în conștiință*. O astfel de revelație are și Cellino după “lecția” de morală și civism pe care i-o administrează preveditorul Gralla. În finalul piesei, metamorfozat după revelația în gândire, Cătălinul lui Camil Petrescu se adresează lui Gralla: “O poartă de moarte și blestem s-a deschis, dincolo de care am trecut gol, ca la o judecată nepământească.” Și “în apropierea voastră viața cuiva capătă toate sensurile ei”. Cellino devine un discipol al lui Pietro Gralla.

*

Administrând lui Cellino lecția de morală și civism, preveditorul lansează o adevărată filipică împotriva sibarismului venețian. Tirada satirică a lui Gralla ne aduce în minte versurile satirice eminesciene.

*

În gândirea și practicarea iubirii Cellino este *mic*, și față de Alta, și față de Gralla. Înainte de întâlnirea cu Pietro, Cellino nu se dezice de trecutul său; nu are nici înțelegere pentru gestul dăruirii Altei în numele iubirii.

*

Pietro Gralla și Celino opuși ca existență și conștiință sunt totuși complementari? Sunt fețe ale aceleiași file?

În structura textului dramatic relația dintre ei este simetrică. În prima parte a piesei Pietro este **sus**, Cellino **jos**; în partea a doua Cellino **urcă**, iar Pietro **pleacă**.

*

Nicola, servul, aghiotantul și prietenul lui Gralla, prin biografia lui (rezumată în Act.1, scen. 2) anticipează (pune în abis) drama lui Gralla. La remarcă lui Pietro: “Nicola [...] ar fi timpul să te însori din nou [...]. Nu e un motiv că dacă nu ai avut noroc întâia dată să renunți pentru totdeauna ...”, Nicola răspunde “Nu”, apoi, adresându-se Altei, ”poveștește”: “Am fost într-adevăr însurat signora ... Aveam douăzeci de ani ... Am iubit o fată din satul nostru ... Avea optsprezece ani [...] E moartă signora [...] Am ucis-o eu signora [...] De șaptesprezece ori am înfipt cuțitul în ea [...] Am prins-o cu iubitul ei. Întâi l-am omorât pe el ...”.

Portretul personajului din didascalie “introducere” din fruntea piesei: Nicola “e un fel de uriaș tăcut, parcă mereu încruntat. Vorbește numai cât e nevoie, rar se iluminează la față ca un copil, dar numaidecât apoi se întunecă și devine din nou același uriaș tăcut.”

Toate aparițiile personajului “argumentează” portretul din “introducere”.

Prin contrast, personajul pune în evidență *fragilitatea* feminină a Altei care repetă, în parte, destinul iubitei lui Nicola. Aceași simetrie în opoziție este între Nicola și Cellino.

*

Personajele lui Camil Petrescu nu mai au psihologie în sensul uzual al termenului. Parafrazându-l pe autor putem spune: câtă conștiință atâta psihologie. Personajele camilpetresciene nu mai sunt nici caractere (în sensul ortodox al cuvântului), nici tipuri (în tradiția realist-naturalistă), prin urmare încadrarea într-o *anecdotală* și, previzibilă lor evoluție este neavenită. Personajele sale sunt cazuri de conștiință, ele au revelații de/în conștiință. Așa se explică și faptul că dramaturgul (și prozatorul) refuză anecdotala direct socială și morală sau subiectul de psihologie patologică e problematica pe suport psihanalitic. Personajele sale sunt aristocrați ai spiritului, sunt **personalități** care trăiesc experiențe **apogetice**. Personajele scriitorului se caracterizează prin înalte cote ale sensibilității (a nu se confunda cu afectul), pasiunii și rațiunii, toate raportate doar la conștiință. Fiecare din personaje poate spune: “Eu sunt dintre acei/ cu ochii halucinați și mistuiți lăuntric / cu sufletul mărit/ căci am văzut Idei ...”

*

Teatrul lui Camil Petrescu este unul *substanțialist*. Aici trebuie căutat motivul polemicilor sale cu toți dramaturgii menționați de el în textele teoretice și în cronicile teatrale. Această dramaturgie își propune ilustrarea necesității unității și a echilibrului între *concretitudine* și *esență*. Inexistența acestui echilibru duce în piesă fie spre simpla dramă realist-naturalistă, fie spre cea de psihologie patologică, expresionistă, în care, după concepția lui Camil Petrescu, domină *discursul – discursivitatea* de idei.

*

Act venețian, mai mult decât *Jocul ielelor* și *Sufete tari* (*Danton* are un regim aparte) care sunt prea ideologice și chiar psihologice, este cu adevărat o dramă a conștiinței.

*

Ca text literar, piesa *Act venețian* conține câteva elemente de “artă literară” cu consecințe asupra construcției dramatice. Putem enumera: tehnica simetriilor și a repetițiilor rigurose și bine motivate; scenele încărcate simbolic (jocul de șah); imagini simbolice cu substrat mitologic [“după cină [...] mergem un ceas cu gondola pe mare, să dormim în chioșcul nostru ca într-un cuib înconjurat de ape”]. S-a remarcat că scriitorul prin cuplurile imaginate de el, vrea să refacă cuplul primordial, adamic.

*

Înfrângerea(!) protagoniștilor scriitorului nu înseamnă pesimism *Sinele* din *Upanișade* și voința schopenhauriană (sau de altă origine) sunt înlocuite la Camil Petrescu, filosof al secolului XX, de conștiință.

*

În perioada interbelică, alături, dar pe alte principii, Camil Petrescu are o contribuție majoră la sincronizarea teatrului românesc cu modernismul dramaturgiei/teatrului universal.

Ca și Blaga, marele său contemporan, Camil Petrescu este deopotrivă scriitor și filosof. La amândoi, literatura și filosofia au aceeași rădăcină, dar fiecare din ele realizându-se autonom. Se pare că la Camil Petrescu această autonomie e mai relativă decât la Blaga. Tocmai de aceea se impune cercetarea relației dintre literatura și filosofia scriitorului. Pentru a fi cât mai aproape de esența literaturii lui Camil Petrescu trebuie cunoscută relația pe care scriitorul-filosof o face între rațiune – gândire – logică – psihic – conștiință; între concret și esență; ce înțeles dă erosului și care sunt etapele lui; care este locul iubirii în concepția scriitorului.

Aceste relații complexe trebuie analizate de un profesionist în ale filosofiei, dar și cunoscător al operei literare camilpetresciene. Ceea ce ne-a oferit Ion Ianoși în *O istorie a filosofiei românești – în relație cu literatura*, Ed. Biblioteca Apostrof, 1996 (reluare a a unei cărți mai vechi) este incomplet și chiar depășit.

*

Caragiale – Blaga – Camil Petrescu → triumphiul de aur al dramaturgiei românești.

Mediaș, ianuarie, 2014

Ionel POPA