

Un caz de mimetism social privit din exterior. Ela în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu

Ioan FĂRMUȘ

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România

farmusioan@yahoo.com

Abstract: This paper is a reading of Camil Petrescu's novel *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* through his theatre theory as the author is a well-known drama writer, theoretician and theatre journalist of the Romanian interwar period. That is why I try to prove that there is a strong connection between his theatrical philosophy and the „écriture” of his novels, influences that can be seen on multiple levels: the vision upon existence that the novelist promotes (life is often perceived in his prose as a theatre scene that stages all kinds of dramatic encounters between characters belonging to different worlds), character building (the author focuses not on the psychological depths of his characters, but on their social behaviour, on their day-by-day play) or his writing philosophy (the possibility of reading his novels through a series of concepts that he places at the centre of his theatre theory: theatricality, dramatic situations, dramatic participation, value). I start from the definition that Christophe Wulf gives to the concept of mimesis, defined as a „mise-en-scene”, in order to create a link between mimesis, theatre and ritual, and relate it to the definition that Camil Petrescu gives to the phenomenon of social mimetism that he explores in both of his interwar prose writings. In the novel that I analyse, the phenomenon is studied from the outside: the becoming mondaine of Ștefan Gheorghidiu's wife, Ela.

Keywords: *theatricality, theatre, mimesis, ritual, social mimetism.*

Explicarea romanelor lui Camil Petrescu pornind de la teoria sa despre teatru nu ar trebui să surprindă pe nimeni. Așa cum se știe, el își dedică primii ani ai carierei fenomenului teatral, spațiu în care îl vom întâlni ca scriitor, teoretician, cronicar teatral. A căuta deci legătura care se stabilește între filozofia sa teatrală și practica romanească ar fi sinonim cu a-l citi pe Camil Petrescu prin el însuși. Există – și asta e ceea ce vom încerca să demonstrăm – o conexiune puternică între felul în care autorul înțelege teatrul, respectiv teatralitatea, și situațiile pe care romanele sale le dramatizează. Iar această influență este vizibilă la mai multe etaje ale operei: la nivelul viziunii asupra existenței pe care prozatorul o propune (viața este percepută adesea ca o scenă pe care sunt jucate dramele unor personaje care aparțin unor lumi diferite), la nivelul construcției personajelor (autorul se concentrează nu pe explorarea abisului psihologic care definește individul, ci pe tot ceea ce ține de

comportamente sociale, adică de teatrul cotidian) sau la nivelul filozofiei sale scripturale (posibilitatea de a citi proza sa printr-o grilă de lectură consacrată mai degrabă dramaticului, grilă care pune în centru concepte precum: teatralitate, întâmplare dramatică, spectacol, spectator, participare dramatică, valoare atribuită întâmplării dramatice, prezență, scenă, actor, spontaneitate ș.a.). Acestea ne pot arăta cât de puternic este infiltrată filozofia sa teatrală – care poate fi percepută ca o adevărată teorie a receptării, cristalizată la școala fenomenologiei – în practica sa scripturală românească.

În articolul acesta, pornind de la interesul arătat fenomenului *mimetismului social* de către Camil Petrescu, fenomen pe care îl putem pune în legătură cu concepte preluate din zona teoriei sale teatrale – în special, acela de teatralitate –, vom încerca să ilustrăm faptul că romanele sale sunt construite în jurul a ceea ce autorul numește „întâmplări dramatice”: situații care posedă un conținut teatral ridicat. Un caz de mimetism social, explorat din exterior însă, pune în centru primul său roman, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, roman în care atenția autorului se concentrează asupra metamorfozei personajului Ela, soția lui Ștefan Gheorghidiu. Episodul pe care îl vom analiza, excursia la Odobești, surprinde cu acuitate datele acestui adevărat ritual al trecerii eroinei dintr-o lume (cea a intelectualilor, cu care, până la un punct, a cochetat) într-o altă lume (cea mondenă, care i se deschide odată cu moștenirea primită de la unchiul Tache). Pentru a înțelege fenomenul, vom porni de la definiția dată conceptului de *mimesis* de către Cristophe Wulf, a cărui perspectivă realizează o legătură validă între *mimesis* (ca „punere în scenă”), ritual (și gesturile simbolice care îl definesc) și teatralitate (ca expresie a vieții sociale cotidiene), după care îl vom corela cu felul în care Camil Petrescu se poziționează față de teoria *mimetismului social* și o parte dintre conceptele esențiale care definesc viziunea sa despre teatru – în special felul în care este definită teatralitatea.

Mimesis-ul în interpretarea lui Cristophe Wulf

Conceptul de *mimesis* este unul dintre primii termeni cu care a fost asociat studiul literaturii. Îl întâlnim încă din Antichitate, în teoria cunoașterii formulată de Platon și în încercarea lui Aristotel de a delimita domeniul poeziei. De altfel, primele utilizări ale termenului îl plasează în strânsă legătură cu interpretarea dramatică, mai exact cu comportamentul (fizic, corporal) al actorului care performează în fața unei audiențe. În această tradiție, Mimos îl desemna pe cel care interpreta diverse scene comice pentru a-i distra pe participanții la marile festivaluri. Așa cum susține Cristophe Wulf, în *Antropologia educației*, termenul *mimesis* posedă un cumul de semnificații care adună laolaltă, în mare, patru straturi semantice: (1) punere în scenă, (2) relaționare cu o persoană cu intenția de a fi asemănătoare cu ea, (3) relație de reprezentare care se stabilește între realitatea dată și o realitate figurată, (4) poveste (auto)constitutivă prin care o lume se inventează pe ea (obiectivarea). Abordarea care îl interesează pe antropolog însă este aceea care apropie acest concept de fenomenul teatral, căci *mimesis*-ul este definit, în primul rând, ca „punere în scenă”, de unde și

esențialitatea gestului (componentă fundamentală a procesului de mimesis). Astfel, gesturile nu sunt simple mișcări corporale, ci, susține autorul, „facuțăți de reprezentare și de expresie”. Dacă mimica reprezintă forme de expresie corporală capitale în transmiterea de stări (bucuria, tristețea) pe care individul nu le controlează (decât în anumite situații), gesturile integrează mimica într-un limbaj puternic codat (asta pentru că pot fi exersate), făcând posibilă exprimarea unei intenții: „Gesturile perfecte ating într-o mare măsură o simplitate artificială, sugerând astfel o intersectare a schimbării stării sufletești și a expresiei corporale. [...] Prin gesturi, omul se încorporează și devine conștient de această încorporare.” [Wulf, 2007: 102] De ce acest interes acordat mimicii și gesticii? Pentru că, pornind de aici, autorul stabilește o corelație care subliniază rolul important al acestor forme de exprimare corporală pentru: punerea în scenă, participarea la ritualuri și asumarea rolurilor sociale – care necesită, toate, gesturi specifice.

În spațiul teatral, este cunoscut faptul că gestică și mimica reprezintă o componentă fundamentală a actului performării. Aici, expresia mimetică, de altfel inconștientă, este exersată, fiind, astfel, stilizată. Dar sens capătă abia sub privirea spectatorului care înțelege semnele generate de corpul actorului ca expresie a sufletului său. În uzajul social, însă, anumite gesturi (cele care capătă o funcție rituală) fac parte dintr-un limbaj care-i asigură individului accesul la o comunitate: țin de o cunoaștere socială, de gestionarea unor comportamente, de un cod împărtășit de membrii ei, de ilustrarea unor valori sau de confirmarea unei ierarhii, servind producerii sau menținerii unor diferențe sociale: „Prin realizarea gesturilor, sunt înscrise în corpul tuturor membrilor și a clientelei lor toate normele și valorile impuse de aceste instituții. Valoarea este confirmată pe această cale. [...] Dacă aceste gesturi ritualizate ar fi neglijate, membrii instituției respective le-ar resimți ca pe o critică la adresa legitimității lor sociale.” [Wulf, 2007: 105] Gestică și mimica ar poseda deci un potențial semiotic care se cere explorat. Pornind de aici, teoreticieni precum C. Geertz, J. Starobinski, J.C. Schmitt, M. Barasch, G. Flusser pun pentru prima dată problema *lizibilității socialului*: adică posibilitatea ca spectacolul generat de comportamentele sociale să poată fi citit ca text. În context social, susțin ei, gesturile posedă o componentă semantică pronunțată: ele exprimă sentimente, descriu o atmosferă sau marchează apartenența socială a unor indivizi la o comunitate. Cu alte cuvinte, sunt expresia unei *cunoașteri practice*: nu se învață, ci presupun *facultatea de mimesis*; odată deprinsă această competență, individul o folosește în punerea în scenă pe care o implică diverse contexte sociale:

Pentru a reuși citirea și descifrarea corectă a gesturilor, trebuie mai întâi ca ele să fie înțelese într-o manieră mimetică. Cel care percepe un gest îl poate înțelege imitându-l și poate, de asemenea, înțelege caracterul specific al expresiei sale și al reprezentării sale corporale. Cu toate că gesturile au un înțeles care se lasă analizat, doar imitația mimetică este capabilă să-i reveleze conținutul care ține de sensuri și de simbolic. [Wulf, 2007: 107]

O punere în scenă simbolică este *ritualul*, definit de același Wulf ca „o mișcare corporală având un început și un sfârșit, care este îndreptată într-o direcție

precisă. El le acordă participanților o poziție precisă și strictă. Ritualurile sunt procese corporale codificate cu ajutorul simbolurilor, care creează realități sociale, le interpretează, le mențin și le modifică. Ele au loc în spațiu, sunt realizate de un grup și respectă norme. Ele au elemente standardizate și permit digresiuni.” [Wulf, 2007: 111] Ritualurile dau naștere unor situații sociale complexe: presupun depunerea unor eforturi care sunt îndeplinite de către și pentru cei care participă direct, includ asimilarea unor valori și respectarea unor norme, motiv pentru care și ele au fost citite ca niște texte. Între ele, un rol esențial revine *ritualurilor de trecere* (conceptul aparține antropologului Arnold van Gennep) care însoțesc o schimbare de statut social/ existențial. În principiu, un astfel de ritual presupune parcurgerea a trei faze: a *separărilor* (detașarea individului de locul ocupat în mai veche structură socială), a *pragurilor* (tranziția care plasează subiectul într-o poziție suspendată, situată între două structuri sociale, cea veche și cea nouă), a *contactului* (integrarea în noua ordine socială). Faza intermediară este și cea mai interesantă pentru că generează un tip de stări (insecuritatea, ambiguitatea) și de comportamente (umilința, tăcerea, pedeapsa, supunerea) care au ca obiect trecerea de la Eu la Celălalt, adică „dezorganizarea identității sociale anterioare, crearea unui vid interimar și pregătirea pentru o nouă identitate socială”.

Așa cum este definit de Wulf, conceptul de mimesis devine un instrument cu un potențial semiotic major în interpretarea teatralității pe care o implică orice punere în scenă cotidiană, inclusiv ritualurile sociale.

Teoria mimetismului social în viziunea lui Camil Petrescu

Răspândită în mai multe studii și articole dedicate teatrului, *teoria mimetismului social* reprezintă pentru Camil Petrescu, așa cum el însuși mărturisește la un moment dat, una dintre obsesiile unei etape a vieții sale, deloc întâmplător, etapa care consemnează eșecul piesei *Mioara* [vezi Fărnuș, 2021: 320-325]. Acest eșec va face ca presa literară să ignore anumite mutații care se produc în scrisul său, atât la nivelul ideaticii, cât și la nivelul formelor de exprimare artistică. Iată de ce constatarea (cu valoare de reproș) a criticii literare cu privire la lipsa de adâncime psihologică a prozei sale trebuie reconsiderată, căci interesul scriitorului, în preajma lui 1930, anul apariției romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, se îndreaptă către altceva, și anume către problematica comportamentelor sociale arondabile teatrului cotidian – și de aici explorarea a tot ceea ce ține de: mimesis, convenție, joc, rol, teatralitate.

În principiu, teoria mimetismului social este una a *influenței* și a tuturor fenomenelor pe care ea le declanșează: *imitația, adaptarea, transformarea, modelarea, evoluția, integrarea*. Ele sunt explorate și de literatură – nimic nou, în fond, căci parvenitismul (principala formă sub care a fost reprezentat artistic procesul) a fost, de la debutul prozei moderne, o temă constantă a scriiturii realiste; dar nu îndeajuns, crede autorul, și aceasta din două motive: (1) exersarea unei optici superficiale și (2) o evidentă tendință spre șarjare. Astfel, mimii sociali care au constituit obiectul preocupărilor literare au fost supuși unui tratament

schematizant, din care s-au născut nu tipuri, ci stereotipuri sociale. Or, parvenitul este și purtătorul valorilor civilizației moderne. Oriunde își face apariția, el este factorul dinamic, provocator de schimbare, fiind, din multe puncte de vedere, cel mai fidel agent al lumii noi, al unei lumi în plin proces de transformare. Imitația însă este un fenomen adânc înrădăcinat în comportamentul uman, prezent în existența individului în fiecare etapă a evoluției sale. Explorat din exterior și supus unei optici clișeizante, fenomenul aproape că nu ne spune nimic.

Camil Petrescu este și el interesat de acest aspect, iar problematica mimetismului social e dezbătută în controversatul eseu: *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*. Pornind de la premisa că viața socială este o „dramă continuă”, autorul mărturisește că interesul său a mers mereu către *cazurile paradoxale* pe care a încercat să le prezinte integral, cu tot resortul sufletesc care se află în spatele lor. Găsește această problemă fundamentală nu doar pentru literatură, ci și pentru societatea umană, căci, susține autorul, „oamenii mimează tot ceea ce le poate asigura o existență materială și socială”. Iată de ce pentru el mimetismul social – una dintre temele fundamentale ale modernității literare, obsedată în interbelic de explorarea formelor pe care le poate lua autenticitatea, această nouă valoare, definitorie pentru omul democratic, pentru individul dornic să se desprindă de povara tradiției – constituie un fenomen ubicuu, nu de puține ori imposibil de sesizat: „Intimitatea acestui proces de mimetism a fost și este obsesia preocupărilor mele literare din ultimii ani. El m-a exasperat prin caracterul lui insesizabil și m-a uimit fiindcă el e fenomenul sub care instinctele conduc societatea.” [Petrescu, 1983: 40]

Bunăoară, pentru autorul *Falsului tratat*, mimetismul social constituie un adevărat vector de interes artistic, căruia i se cuvine un surplus de atenție și, implicit, un spațiu larg în ceea ce privește reprezentarea sa artistică; dar nu oricum, ci prin „înfățișarea procesului sufletesc care duce la mimare, mai ales, pe care îl provoacă mimarea”. [Petrescu, 1983: 39] Șarjat cu nonșalanță, de pe o poziție de superioritate etică, supus unui tratament stereotip, într-o încercare de a contura trăsăturile morale ale unei categorii sociale primate adesea cu resentiment (aceea a parvenitului), fenomenul adaptării sociale se cere, în viziunea lui Camil Petrescu, revizuit și înțeles în sine ca un proces complex care implică o întreagă psihologie:

Mimetismul social nu este un fenomen cu caracter formal, el are legile lui interioare. „Prefăcătorie”, în sensul în care s-a ocupat până acum literatura de ea, este o absurditate psihologică, care, nesuținută de alt proces interior, ar duce pe individ inevitabil la sinucidere, pentru că prin definiție înseamnă abdicarea personalității fie și momentan, studiul acestui suport psihologic incontestabil e de mare interes artistic. [Petrescu, 1983: 40]

Pornind de la premisa că trăim într-o societate de mimi sociali (teatralitatea este o condiție de existență în societatea modernă), interesul autorului se îndreaptă către explorarea profunzimii psihologice a fenomenului: ce mimăm? de ce o facem? ce ne împinge? cu ce preț? cu ce efort? cu ce consecințe psihologice? Iată maniera în care autorul își propune să pătrundă (în) intimitatea acestui proces, esențial în fond pentru înțelegerea modernității. Și o va realiza, mai întâi în drama *Mioara*, acolo unde

eșecul piesei va face practic insesizabil experimentul, apoi în cele două romane ale sale, *Ultima noapte și Patul lui Procust*.

Convins de faptul că, privit din unghiul potrivit, „acest mimetism provoacă și drame”, Camil Petrescu găsește oportună explicarea (prin mijloacele artei) a acestui fenomen (care nu se poate revela decât în act, în concret), mai exact surprinderea misterului pe care-l implică transformarea individului prins în plin proces al adaptării la un rol social pe care societatea i-l prescrie și pe care omul modern, dintr-un motiv sau altul (și aici trebuie căutate valențele artistice ale scrisului său), și-l asumă.

Concepția lui Camil Petrescu despre teatru

Abordarea dramaturgiei din unghi fenomenologic transformă radical felul în care Camil Petrescu se raportează la problematica teatralității, abordare care-i oferă posibilitatea de a construi o veritabilă teorie a receptării. Miza ei: apropierea a doi termeni aparent incompatibili, fie și raportându-ne la doctrina autenticității care l-a făcut pe autorul *Patului lui Procust* celebru: teatrul și viața. De altfel, poziționarea față de acești doi termeni i-a adus din partea criticii literare mai multe reproșuri referitoare la romanul abia invocat (roman în care teatrul este spațiul de care se leagă destinele tuturor personajelor, iar teatralitatea, condiția lor de existență): încălcarea flagrantă a doctrinei autenticității, eșecul intimității, ratarea oricăror încercări de a deliteraturiza discursul narativ, accentuarea tendinței spre artificiu.

Tema este dezbătută pe larg într-un capitol din studiul *Modalitatea artistică a teatrului* intitulat „Analiza structurală a spectacolului”. Bunăoară, existența teatrului ca fenomen e definită, în viziunea lui Camil Petrescu, de existența corelată a două aspecte: un obiect al spectacolului și un spectator „în conștiința căruia să se configureze, într-o structură mai mult sau mai puțin completă, spectacolul”. [Petrescu, 1983: 281] Dramaturgul nu reduce studiul fenomenului teatral la o abordare strict literară, ci, chiar cu riscul unei deturnări a preciziei terminologice, extinde – în mod voit, am spune noi – explicarea sa prin urmărirea produsului final oferit de fenomenul teatral (spectacolul) în orice zonă de manifestare a sa, abordare strategică ce îi permite să exploreze situațiile în care viața și teatrul se apropie. De aceea, spectacolul, ca fenomen, nu este rezervat doar scenei, ci și vieții, iar interesul autorului se mută înspre încercarea de a defini ceea ce el numește o „întâmplare dramatică”, pornind de la convingerea că viața modernă este o scenă pe care sunt jucate zi de zi nesfârșite drame. Astfel, spectacolul, ca produs teatral final, oferit deopotrivă de scenă și de viață, se împlinște nu în conștiința celor care-l execută (a actorilor), ci în conștiința martorilor (a spectatorilor). Iată care sunt componentele unei „întâmplări dramatice” (unei situații dramatice, în terminologia actuală): *obiectul spectacolului* (un incident, un accident, un act concret, încorporat existenței), *spectatorul* (martor al evenimentelor, în conștiința căruia întâmplarea se reflectă, element fără de care situația dramatică nu se actualizează), *valoarea pe care acesta o atribuie întâmplării* (doza de implicare afectivă și efectivă în actul care se desfășoară sub ochii săi). Rolul martorului devine atunci esențial, căci, susține autorul, nu orice

întâmplare capătă un caracter dramatic, ci doar acelea care implică destinul uman, situații care provoacă o reacție, un fapt sufletesc, și duc la „orientarea interesată a subiectului către obiect”. În momentul în care o întâmplare trezește în sufletul spectatorului un ecou, o doză de implicare afectivă, atunci condițiile spectacolului se împlinesc. Dar, pentru ca interesul să se nască, martorul întâmplării trebuie să-i atribuie o anumită *valoare*, care să-i solicite ceea ce Camil Petrescu numește „participarea dramatică”. Concluzia la care autorul ajunge este importantă nu doar pentru teoria sa teatrală, ci și pentru înțelegerea romanelor sale: „Nu orice întâmplare reală e un obiect, adică este și autentică, fiindcă *autenticitatea* înseamnă *prezență obiectivă, nu existență reală*. Existența obiectivă înseamnă existență structurată, înseamnă obiecte în sensul fenomenologic al cuvântului, numai atunci ea devine o prezență.” [Petrescu, 1983: 296] Conceptul de *prezență* sintetizează sensul fenomenologic dat tuturor condițiilor pe care trebuie să le îndeplinească spectacolul: o întâmplare capătă statut de obiect dramatic doar când se reflectă în conștiința unui martor, grație ecoului provocat în sufletul său, grație valorii care i se atribuie; prin el, Camil Petrescu definește inclusiv ceea ce el înțelege prin autenticitate: nu veridicitatea unei întâmplări (asupra căreia nu există nicio garanție), ci valoarea care i se acordă printr-un surplus de interes, de implicare afectivă, de trăire dramatică.

O altă problemă spinoasă pe care teoreticianul o atinge în același studiu este aceea a *participării dramatice*, iar interesul său se îndreaptă către unul dintre cazurile paradoxale pe care spectacolul le implică și pe care scriitura sa le caută: trecerea de la martor la participant, mai exact coexistența celor două poziții. Aceasta se întâmplă când soarta spectatorului este legată de întâmplarea dramatică:

Închis și sigilat de către destinul său, omul năzuiește, derivat instinctiv, să știe dacă mai există oameni care trăiesc aceleași emoții ca el, adică au suflet la fel, în forma rudimentară; iar în forma purificată de biologie, dacă mai există oameni care să aibă aceleași procese de conștiință. [Petrescu, 1983: 286]

Este vorba despre experiența estetică a *simpatiei*, moment în care sinele se întâlnește cu celălalt. Dacă în lumea contemporană există un interes pentru dramele povestite de gazete, pentru asistarea la mari procese sau pentru lectura memoriilor, aceasta se întâmplă, susține autorul, pentru că există din partea spectatorului un interes pentru un destin comun, pentru trăiri similare, pentru întâmplări care provoacă un *ecou*, o *rezonanță* în sufletul celui care este martorul lor. Participarea dramatică, care are loc ori de câte ori suntem atrași, de exemplu, fie de neprevăzutul subiectului unei cărți, fie de neprevăzutul unei situații dramatice reale, este în fond o condiție a trăirii afective, trăire care implică *neprevăzutul*, riscul, două componente pe care Camil Petrescu le atribuie Destinului. Iată de ce soarta, această „fatalitate ironică”, devine la el regizorul unor situații care pot căpăta condiția spectacolului, a teatralității, devenind „întâmplări dramatice”, adică „acte integrate în concret”, acte generatoare de trăiri unice. Chiar dacă ele se repetă, ceea ce le-ar putea răpi unicitatea, faptul că implică *un risc*, deci participarea afectivă și efectivă a celui implicat, le salvează.

Avem aici de-a face cu ceea ce Hans Robert Jauss va numi la un moment dat o *desfătare-de-sine-în-desfătarea-cu-celălalt* [Jauss, 1983: 168], transpunerea în altul, regăsirea sinelui în celălalt; moment în care eul se transformă, își lărgeste orizontul.

În fine, un ultim aspect asupra căruia ne vom opri în acest scurt excurs teoretic ține de *arta actorilor*, problemă dezbătută într-o serie de articole: „Seminarul de regie experimentală”, „Talentul”, „Temperament artistic: personalitate”, „Caiet de regie autentică” sau „Greta Garbo și «moda sufletului»”. Pentru a o defini, Camil Petrescu va recurge din nou la conceptul de imitație, pledând nu pentru o imitație exterioară (toate acele gesturi convenționale prin care unii dintre actorii vremii traduceau diverse stări, în fond, artificii insuficiente „într-o societate saturată de spectacole cum e cea modernă”), ci pentru o imitație interioară (care poate fi înțeleasă și ca o căutare a organicității în exprimarea teatrală). Artistul actor pe care autorul *Tezelor și antitezelor* îl caută este posesorul unui suflet dezvoltat complet, al unui temperament artistic. Trăsăturile pe care s-ar clădi el ar fi: impresionabilitatea, emotivitatea, impulsivitatea bruscă, neprevăzutul în reacție, îndoiala, înfrigurarea. Fundamentală este însă spontaneitatea, iar felul în care acesta o vede în bagajul de trăiri al actorilor este sugestiv: „Opusă îndemânării, opusă talentului cu alte cuvinte este activitatea spontană, care nu e altceva decât viața în desfășurare. Când o personalitate în adevăratul sens e în plină desfășurare a vieții avem de-a face cu un temperament artistic”. [Petrescu, 1983: 407] E o definiție care, apropiind viața și teatrul, șterge granița dintre autentic și artificial, dintre organic și convențional. Pledând pentru spontaneitate, în defavoarea talentului (în fond, în defavoarea artei interpretării studiate, predate în conservatoarele bucureștene interbelice), dramaturgul cere actorului naturalețe, intensitate a trăirii, profunzime. Iată cum arată portretul femeii-actriță ideale: să fie frumoasă, să aibă o inteligență vie, să fie capabilă de reacții spontane, să trăiască intens, iar ca o concluzie (și ca argument pentru desființarea institutelor dedicate descoperirii/ formării talentelor artistice): „Toate acestea însă nu se pot observa într-o ședință de examen. Ele se desfășoară în timp și se integrează vieții. Cel care vrea să le descopere le urmărește integrate în viață”. [Petrescu, 1983: 409]

Un caz de mimetism social privit din exterior

Explorat din exterior, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, prin optica unui personaj precum Ștefan Gheorghidiu – intelectual, adept al unei morale individualiste clădite pe valori precum: un orgoliu împletit cu narcisismul, o virilitate obsedată de autoafirmare, refuzul oricărui compromis, o luciditate febrilă, un cult al sincerității adevărate (sau, după caz, biciuitoare) – și urmărit pe soția sa, Ela, fenomenul mimetismului social va fi explicat din interior în *Patul lui Procust*, acolo unde protagonistul, Fred Vasilescu, un monden de data aceasta, deci reprezentantul celeilalte lumi, deschide, prin asumarea actului scrisului, un abis psihologic în care privește și de care se înfioară. Dacă prima scriere, prin perspectiva aleasă, limitează virtualitățile acestui proces, căci, privit din exterior, cazul de mimetism social pus în centru: *transformarea și adaptarea Elei la lumea în care*

pătrunde (mondenitatea) apare cenzurat, cea de-a doua, în care lucrurile sunt privite din unghiul celălalt, analizează cu fascinație *metamorfoza personajului Fred Vasilescu la întâlnirea cu provocările scrisului intimist*, căci, asumându-și actul redactării propriului jurnal, acestadeschide o adevărată cutie a Pandorei. Două lumi deci care, reprezentând pentru fiecare un Celălalt, se privesc față în față și se contemplă.

Secvența aleasă pentru a evidenția acest proces este *excursia la Odobești*, secvență care surprinde ceea ce pare a fi un ritual social: pătrunderea Elei în lumea mondenă. Episodul posedă toate datele unei „întâmplări dramatice”, așa cum a fost ea teoretizată de către autor: există un *obiect al spectacolului* (ritualul de trecere care marchează accesul Elei în lumea mondenă), un *spectator* (martor al evenimentelor este aici bărbatul, Ștefan Gheorghidiu, care participă la această excursie din poziția de spectator, de intrus incognito, poziție ambiguă, deotrivă, de inclus și exclus) și o *valoare pe care martorul o atribuie întâmplării* (doza de implicare afectivă este maximă, căci abia el, grație participării la ritual și abilităților de interpret pe care le exersează în direct, punctează momentele cheie ale procesului de transformare a soției sale).

Interesantă este deschiderea capitolului – al treilea din serie, intitulat „E tot filozofie...” – care ne plasează în fața unei discuții pe teme filozofice, în pat, între soți, secvență despre care o parte a criticii literare (Pompiliu Constantinescu și alții) a susținut la un moment dat că are un statut parazitar în roman. Iat-o pe Ela cerând soțului ei să fie inițiată în filozofie, oportunitate pe care bărbatul, cu o falsă modestie, și-o asumă, căci îi permite, pe un teren pe care se simte relaxat, să devină tutore al femeiuștii cu priviri de copil de lângă el, care se comportă în această primă scenă ca un factor stimulator: al orgoliului masculin, al unei vanități de pedagog, al unei exuberanțe a intelectualului care vorbește femeii din fața sa ca unui student începător. Discursul său îl arată reprezentantul unei comunități exclus(z)iviste, cea a intelectualilor. Mai în glumă, mai în serios, însă, Ștefan se construiește aici, pornind de la discursul filozofic (el însuși o modă, o emblemă a comunității pe care o reprezintă), ca un obiect al dorinței, căci fetele, spre nemulțumirea Elei, se strâng în jurul studentului care ținuse singur un seminar prin care stârnise admirația profesorului. Ciudată e maniera de a continua capitolul! Imediat după această primă scenă, schimbăm lumea, iar atenția autorului se oprește asupra întâlnirii Elei cu Anișoara (mondena Anișoara, păpușa de porțelan Anișoara, femeie cu stil a cărei simplă prezență captează atenția și incită privirile bărbaților și ale femeilor) urmată de excursia „în bandă” la Odobești. Practic, cele două episoade sunt puse față în față, iar invitația este, clar, de a le compara.

Se insistă mult apoi pe uimirea pe care o trăiește protagonistul în fața capacității de adaptare a soției sale – ale cărei energii (trezite de întâlnirea cu Anișoara) nu le bănuise –, în fața aptitudinilor aproape perfecte de a juca un rol social nou, aparent nemaîncercat. Ela întrevede rapid oportunitatea autoafirmării, motiv pentru care se poate vorbi aici despre descătușarea unei feminități ținute sub control. Complimentele cu care Anișoara o curtează, atenția pe i-o acordă, recunoașterea atributului frumuseții (deci a potențialului pe scena mondenă) trezesc acest orgoliu ascuns al femeii, orgoliu pe care Ștefan îl vulgarizează: „Sunt cazuri

când experții, într-un tablou vechi, după felurite spălături, descoperă sub un peisaj banal, o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar.” Curând stilul de viață al celor doi se schimbă, așa cum protagonistul va constata la un moment dat: „A fost o schimbare rapidă ca topirea zăpezii albe pe câmp. Am devenit și mondeni. Sărbători în familii de cunoscuți, invitații la conacuri de prieteni, la restaurante de seară și grădini de vară, dansuri, deveniseră preocupări cotidiene.” Treptat, soții se rup de vechii prieteni, de vechile obiceiuri, într-un cuvânt, de vechea lume. Ne aflăm deci în prima etapă a ritualului: aceea a *separării*. Pentru Ela, însă, aceste preocupări, care țin mai degrabă de rutină, de nevoia de a fi văzută, de a-și face simțită prezența, nu sunt suficiente. Este nevoie de un moment decisiv care să-i consfințească statutul mult râvnit: recunoașterea ca mondenă; și excursia la Odobești devine un astfel de prilej.

Ne mutăm apoi atenția asupra excursiei la Odobești, segment care ocupă poziția centrală în acest ritual al trecerii, care intră acum în cea de-a doua fază a sa: aceea a *pragurilor*. Secvența este construită spunea mai sus ca o adevărată „întâmplare dramatică”, deci ca o situație teatrală în act, integrată în viață, în concret. Obiectul său: spectacolul generat de transformarea Elei; tema sa: promiscuitatea. Ștefan, martorul întregii situații dramatice, în a cărei conștiință de narator se actualizează întreaga „dramă”, este primul care recunoaște asta: „Cea mai mare surpriză a fost pentru mine că nevastă-mea însăși, *foarte ascultată din cauza frumuseții ei, și a cărei participare constituia un fel de motiv de succes pentru excursie*, era aceea care a deranjat de două ori pe toată lumea, ca să izbutescă să-l aibă în mașina noastră pe G., dansatorul abia cunoscut cu două săptămâni înainte.” (s.n.) Iată-l poziționat ca spectator în spectacolul în desfășurare, asumându-și o identitate care-i garantează participarea dramatică: este martor și participant direct implicat, interpret al întregii scene, travestit care mimează pătrunderea incognito într-o lume față de care se poziționează o dată ca un *insider* (asumându-și un rol predestinat bărbaților căsătoriți prezenți la eveniment: acela al încornoratului) și a doua oară ca un *outsider* (căci, mimând nepăsarea, pătrunde într-o lume față de care se poziționează ca străin, deconspirând-o cu ostilitate). Există însă o problemă. Poate că limbajul său cenzurează virtualitățile care descriu lumea în care Ela pătrunde (prin comentarii deformatoare), dar coerența de ritual a secvenței nu se pierde, căci comportamentul soției sale descrie un adevărat scenariu inițiativ, căruia Ștefan, ca un teatrolog, îi înregistrează fiecare gest (cu o voluptate disimulată, masochistă aproape, pe care o trădează doar precizia cu care reține și marchează fiecare moment). E greu de crezut apoi că un individ inteligent precum Gheorghidiu nu știa ce caută, nici ce se petrece în aceste excursii.

Că avem de-a face cu un ritual devine vizibil de la început: gesturi simbolice pe tema promiscuității plasează în centrul atenției pe Ela și relația ei cu dansatorul G. Le vom aminti aici doar pe cele de pe drumul către Odobești: rearanjarea repetată în mașini, comunicarea impresiilor pe drum prin gesturi de un patos sporit, ruperea ramurilor de pom, așezarea la masă în timpul popasului de la

Râmnicu-Sărat (schimbarea mesei, locul lăsat neocupat, gustarea din farfuria ei). Bărbatul va recunoaște rapid jocul – căci un joc este – pe care îl pun în scenă cei doi: amantlăcul, ceea ce plasează totul sub semnul convenției; dar o convenție care se cere jucată în fața tuturor:

La sfârșitul mesei au cerut singuri clătite și acest gest, făcut în comun, era la ei atât tendința de a se distinge ca adevărată pereche, cât mai ales un soi de educație a simțurilor, în vederea unei mari pasiuni. În genere, în toate gesturile unor amanți care se apropie e un fel de intenție de corespondență, nemărturisită dar evidentă, ca o convenție între cei care își scriu, fără să se cunoască, își dau un rendez-vous (el o floare albastra la butonieră, ea alta la fel la piept).

La Odobești, flirtul se oficializează, iar gesturile rituale iau și alte forme: cei doi devin de nedespărțit, își impun „cu autoritate acceptată parcă de toți, inițiativele”, dispar singuri și se lasă așteptați, pretându-se „la cele mai dezagreabile sugestii”, împart mâncarea și băutura. Cu toate că sunt de o convenționalitate evidentă, comedia trebuie jucată până la capăt, teatralitatea fiind esențială pentru limbajul mondenității. Ne apropiem treptat de apogeul scenariului, care ar trebui să marcheze această tranziție a Elei către mondenă; iar domnul G. este acela care trebuie să o ducă acolo. Spectacol fiind, toți ochii o urmăresc deci pe ea, sunt acolo pentru ea. Și femeia nu eșuează. Dar acest ceremonial nu se poate desfășura în afara prezenței soțului, care trebuie să joace rolul încornoratului indiferent, altfel întregul ritual este lipsit de miză. Să fie acesta motivul pentru care refuză să părăsească evenimentul care, susține el, îi provoacă repulsie? Nu știm.

Însă apogeul ritualului nu este, așa cum am putea crede, dansul cerut de cei doi în mod repetat: un vals-boston, ci un alt episod. Momentul, deși necesar ducerii la capăt a ritualului, nu are propriu-zis nicio însemnătate autentică: nu este decât o rutină. În schimb, Gheorghidiu, care, făcând o paralelă cu o situație identică din trecut (romanța lor preferată), crede că expune convenționalitatea situației, interpretează greșit lucrurile. Are impresia că aici e vorba despre un „memento” al amantlăcului celor doi, când, de fapt, nu e decât un gest destinat din start uitării, cu o semnificație pe care i-o dă doar momentul. Adevăratul său eșec, acela care îi rănește cel mai tare orgoliul, ține însă de alt aspect: bărbatul se vede depășit de situație, forțat să se recunoască (deși orgoliul său de intelectual nu o acceptă) învins. Limitele și abilitățile lui de interpretare îi sunt întinse la maxim de întreaga situație dramatică. Asta pentru că la mijloc nu e textul, ci viața. Dacă în literatură totul face parte dintr-o convenție, iar interpretul se situează la o distanță (sigură) de evenimente, aspect care îi permite să fie calm, detașat, sigur pe el, în viața lucrurile stau altfel. Pentru prima dată în viața sa, orgoliul său de interpret e testat, iar incertitudinile îl încearcă la tot pasul. Continuarea secvenței ne mai rezervă însă ceva. Intrigat de atenția pe care Ela o acordă unei conversații cu G., Ștefan caută să-i prindă cu urechea firul; ar fi vorba, aparent, despre o discuție banală, căci „amantul” face efortul de a-i explica diferența dintre motoarele automobilelor franțuzești și cele americane. Involuntar, Gheorghidiu își amintește că soția sa

audiase cândva, de dragul lui, cursuri de matematici complicate – iar comparația de acum găsește un corespondent în scenele cu care se deschide capitolul: filozofia (emblemă a discursului intelectualist) întâlnește automobilistica (emblemă a discursului monden). Ce ar fi motivat-o deci pe femeie să le audieze? E ușor: intenția de a cocheta cu lumea academică, lume care trebuie să i se fi părut la modă. Or, asta înseamnă că bărbatul a știut întotdeauna că soția sa este un mim social. Frustrarea sa, atunci, s-ar naște nu din surpriza pe care i-o provoacă noua ei imagine, cât din sentimentul de neputință pe care îl încearcă orgoliul său, care este nevoit să se recunoască înfrânt: Gheorghidiu a încercat cu Ela o convertire, care nu i-a reușit.

Pentru a se răscumpăra, Ștefan plasează în finalul secvenței, ca să îl cităm, „o mică și semnificativă întâmplare”: o femeie urâtică și mai în vârstă îl provoacă pe G. și, când aceasta îi cere un pahar cu vin, bărbatul, „îngâmfat și cu voință prost crescut”, refuză să i-l toarne. Gest impardonabil, în viziunea lui Gheorghidiu, dar și a Elei, care corectează eroarea, turnându-i vin ea însăși. Ștefan interpretează, de data aceasta, corect scena:

Era un gest al ei din vremea cea mai bună, dar în același timp și un indiciu că ea, simțindu-se preferată și stăpână, putea, ca o aristocrată a iubirii, să facă orice gest, fără să se umilească, așa cum regele Spaniei spăla în Joia Mare doisprezece cerșetori pe picioare. (s.n.)

Ceea ce îl frapează însă este nu neglijența lui G., gest care îl descalifică și îi demistifică într-un fel calitatea de jucător, ci stăpânirea de sine cu care acționează Ela, perfecțiunea cu care își joacă partitura, aspect care face din Ela o *actriță desăvârșită* (femeia a fost de la bun început o jucătoare; și una bună, pe deasupra) – căci, repetăm, valoarea pe care această lume mondenă o îmbrățișează este *teatralitatea*. Femeia completează astfel cea de-a doua fază a ritualului pe care îl absolvă cu brio, cu clasă, spre admirația soțului – practic el singur, pornind de la acest gest, o încoronează regină a balului, adevărată „aristocrată a iubirii”. Metafora nu este întâmplătoare. Ea simbolizează accesul Elei în lumea mondenă (echivalată cu pătrunderea în lumea bună, în lumea noilor aristocrați), un salt social deci. Dovada acestui fapt e că, actrița desăvârșită, femeia își permite orice: umilința nu mai este posibilă, semn că proba a fost depășită.

Gestul marchează sfârșitul momentului de tranziție, schimbarea esenței, trecerea femeii de la Eu (fosta identitate, sub care o cunoscuse Ștefan) la Celălalt (noua ei identitate, aceea de mondenă). Iar Ștefan are grijă să marcheze această despărțire simbolică de soția sa, care acum se petrece, căci femeia se reinventează: „Și era adevărat că mai toate femeile tinere și acceptabile ca femei «se distrau» la fel, cu aceeași intenție de publicitate, dar la unele dintre ele aceasta intenție era justificată: nesigure de puterea lor de seducție, încercau nevoia să-și verifice, din când în când, armele și țineau să se știe că au, sau într-unele cazuri mai au încă, «succes». Dar ea? Ce nevoie avea ea de aceasta verificare printr-un succes? De altfel, pasionată și destul de închipuită de frumusețea ei, nu o verificare căuta acum, ci mergea cu toate simțurile, indiferentă la tot ce se întâmpla, nu numai în jurul ei, dar

în tot restul lumii, spre destinul ei, acum neinfluențat de mine, ca pe un drum nou la nesfârșit.” Ela își începe propriul drum. A doua fază – și cea mai importantă – a ritualului de trecere s-a încheiat. Nu mai rămâne decât o ultimă etapă: contactul.

BIBLIOGRAFIE

- Călin, 1976: Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, București, Editura Eminescu, 1976.
- Elvin, 1962: B. Elvin, *Camil Petrescu*, București, Editura pentru literatură, 1962.
- Fărnuș, 2021: Ioan Fărnuș, „Problematika teatralității în romanele lui Camil Petrescu”, în vol. Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugen Coșeriu”, ediția a 16-a: *Eugen Coșeriu centenar. Limbă, creativitate, cultură – structuri de rezistență ale ființei umane*, 24-25 septembrie, Chișinău, 2021, pp. 320-325.
- Jauss, 1983: Hans Robert Jauss, *Experiența estetică și hermeneutica literară*, București, Editura Univers, 1983.
- Petraș, 1981: Irina Petraș, *Proza lui Camil Petrescu*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
- Petrescu, 1975: Camil Petrescu, *Note zilnice (1927-1940)*, Text stabilit, note, comentarii, indice de nume și prefață de Mircea Zăciu, București, Cartea Românească, 1975.
- Petrescu, 1983: Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, București, Editura Eminescu, 1983.
- Petrescu, 1984: Camil Petrescu, *Publicistică*, vol. I, Ediție, prefață și note de Forica Ichim, București, Minerva, 1984.
- Petrescu, 2002: Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Ediție îngrijită de Florica Ichim, București, Gramar, 2002.
- Popa, 1972: Marian Popa, *Camil Petrescu*, Oradea, Editura Albatros, 1972.
- Vodă-Căpușan, 1988: Maria Vodă-Căpușan, *Camil Petrescu – Realia*, București, Editura Cartea Românească, 1988.
- Wulf, 2007: Christophe Wulf, *Antropologia educației*, Editura București, Universității din București, 2007.

