Cronica teatrală camilpetresciană în perioada interbelică

Cristina-Nicoleta V. DOROBĂŢ (ŞTIRBU)*

Key-words: *theatrical chronic, performing arts, theatrical aesthetics, objectivity, aesthetic responsiveness*

Despre opera camilpetresciană, ca de altfel despre personalitatea sa atât de controversată, s-au scris nenumărate studii şi articole. De-a lungul timpului, acest autor a fost abordat din diverse perspective, a fost omagiat, acuzat, blamat chiar, analizat, contestat, lăudat, dar cert e că niciodată nu a fost ignorat. Faptul acesta ne face să subscriem opiniei lui Ion Ianoşi:

> Camil Petrescu a fost unul dintre autorii noştri cei mai contradictorii, în sens de paradoxal; şi continuă să-i încurce pe exegeţi. [...] Maximalismul lui Camil Petrescu a fost tratat de unii cu umor, a fost ironizat, satirizat. Camil nu avea însă organ comic, lua totul în serios. Era atât de grav în toate încât părea un fantast. Va stârni zâmbete şi de acum încolo – şi nu se va sinchisi de ele. Îşi va urma cu încăpăţânare nălucirile. Va rămâne un orgolios însingurat. Spiritele tinere – indiferent de vârstă – îl vor redescoperi şi îl vor iubi. E revanşa lui, cel complexat de neiubire. Şi dacă romanele lui ne vor părea mai puţin definitive decât cele ale lui Rebreanu, iar filosofia lui mai puţin definitivată decât cea a lui Blaga, replica va putea fi găsită: relativitatea e destinul celor neînduplecaţi în a lua absolutul cu asalt. În literatura română a secolului nostru, inclusiv în opera camilpetresciană, nu există personaj mai fascinant – în toate câte a năzuit, reuşit ori ratat, cu talentul neasemuit de a-şi transfigura chiar şi ratările în reuşite – decât Camil Petrescu (Ianoşi 1986: 182-183).

Şi toate acestea poate şi pentru că, aşa cum afirma Ioana Pârvulescu cu ocazia aniversării a 120 de ani de la naşterea scriitorului, Camil Petrescu a fost erou de roman în viaţa reală, dar voit om obişnuit în literatură[1].

Ipostaza camilpetresciană cel mai puţin cunoscută şi cercetată este aceea de gazetar. În acest context, demersul critic propus va aborda cronicile dramatice camilpetresciene din perspectiva unui aparat metodologic interdisciplinar, care va permite evidenţierea principiului obiectivităţii şi al receptivităţii estetice şi, în egală măsură, strategiile discursive care particularizează scriitura şi permit atât configurarea unei ideologii teatrale şi a unui profil intelectual distinct, cât şi o imagine a epocii răsfrântă în scriitură.

* Universitatea „Dunărea de Jos”, Galaţi, România.

[1] Pe 23 aprilie 2014, în Sala Media a Teatrului Naţional din Bucureşti s-au aniversat 120 de ani de la naşterea lui Camil Petrescu. Gazdele manifestării au fost Florica Ichim, critic teatral şi preşedintă a Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu”, şi Ioana Pârvulescu, critic literar.

„Philologica Jassyensia”, An X, Nr. 1 (19), 2014, Supliment, p. 263–272.

BDD-A8066 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:58 UTC)

Despre activitatea sa jurnalistică, autorul însuşi mărturisea într-o notă autobiografică, scrisă în 1955:

> Activitatea literară mi-am început-o la ziarele „Rampa" şi „Facla" ale lui N.D. Cocea în anii 1913-1914. Din 1918 am făcut gazetărie profesionistă. [...]
>
> Firește, colaborarea mea a fost foarte risipită şi probabil va da mult de lucru doctoranzilor în litere cărora le va reveni, într-o zi, misiunea de a o înregistra. Eu nu aş putea niciodată să-mi amintesc jumătate din ea. Ceea ce pot să afirm e numai că atât cât îmi permitea mediul şi atât cât omeneşte era cu putinţă, am căutat să fiu consecvent cu mine însumi. Cine e încă în viaţă după 30 de ani de viaţă europeană poate înţelege sensul celor de mai sus (Petrescu 1984: XI).

E drept că şi datorită necesităţilor pecuniare Camil Petrescu a făcut gazetărie, însă pasiunea este motorul care îl determină să ridice această ocupaţie la rang de necesitate într-o perioadă când România este tranzitată de schimbări majore pe toate planurile. În aceste condiţii, lipsa implicării îi pare laşitate. De aceea îi scria, în 1940, unui prieten francez: „La quiétude est un crime quand on porte la responsabilité d'un peuple et chacun porte la responsabilité de l'avénir de son peuple" (Petrescu 2008: 127)[2]. În acelaşi sens, nota: „Neutralitatea este o iluzie. A nu adera este o imposibilitate. Simpla prezenţă şi este o solidaritate" (Petrescu 2002: 218).

Camil Petrescu crede în capacitatea presei de a influenţa în bine viaţa politică şi socială a ţării şi consideră că atunci când factorul constituţional, parlamentul, guvernul, justiţia şi alte resorturi greşesc, aceasta rămâne singura în măsură să tragă un semnal de alarmă. De aceea, în opinia scriitorului, ea reprezintă prima putere în stat, „posibilitatea pentru om, pentru zece oameni cinstiţi, curajoşi şi cu vedere pătrunzătoare de a se face, în scris, ecoul ultimei nădejdi şi biciul ultimei amărăciuni" (Petrescu 1984: VII). În acelaşi sens, gazetarul este „un militant al dreptăţii sociale, al solidarităţii naţionale" (*Ibidem*).

> Scrisul nu e glumă, nu poate fi izmeneală intelectuală, minunea asta a cuvântului scris nu se putea naşte pentru ca să aibă cu ce să se joace oamenii care se cred superiori, tocmai pentru că n-au simţul realităţii şi nici sentimentul imensei răspunderi pe care o implică gândul multiplicat în scris (*Ibidem*).

Ziaristul este „scris sincer şi independent", „suflet mistuit în lupta pentru o idee şi o cauză" (*Ibidem*: VIII).

Aşadar, în plan publicistic, Camil Petrescu desfăşoară o bogată activitate, concretizată în cronici teatrale sau articole de întemeiere teoretică, bazate pe fenomenul teatral existent şi publicate în „Argus" (cotidian economic la care semnează cronici teatrale timp de cincisprezece ani), „Rampa", „Cuvântul liber", „Cetatea literară", „Revista Fundaţiilor Regale", „Excelsior" şi altele.

Contextul istoric în care trăieşte şi scrie Camil Petrescu este unul puternic zdruncinat de cele două conflagraţii mondiale, ce marchează însă şi un interval de transformări adânci în mentalitate, de o puternică dorinţă novatoare, constituindu-se astfel premisele unei efervescenţe culturale neobişnuite în spaţiul românesc.

[2] „Tăcerea este o crimă când porţi responsabilitatea unui popor şi fiecare poartă responsabilitatea devenirii propriului său popor."

BDD-A8066 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:58 UTC)

Alinierea la standardele culturii şi civilizaţiei europene devine astfel un deziderat, dar şi o necesitate pentru intelectualitatea interbelică, în condiţiile formării noului stat român. Doar afirmarea printr-o cultură cu principii solide, apropiate de cele existente pe plan european şi mondial, puteau scoate România din starea ei de somnolenţă istorică, oferindu-i astfel un loc de prestigiu printre statele europene.

În asentimentul spiritului vremii, Camil Petrescu afirma:

> Menirea noastră ca popor mic nu poate fi decât culturală şi toate ambiţiile, toate sforţările noastre trebuie canalizate spre un „imperialism cultural", ca să zicem aşa. Mai exact, cred că dacă va fi nevoie să râvnim la o supremaţie, această supremaţie nu poate fi decât culturală.

Dragostea pentru teatru l-a determinat să canalizeze atenţia contemporanilor spre problemele cu adevărat importante din acest domeniu, dând directive clare referitoare atât la conceperea unei piese dramatice, cât şi la arta spectacolului în general. Într-un articol din cotidianul „Argus", experimentând gustul amar al zădărniciei, cronicarul teatral afirma:

> Mă gândesc, adesea, să strâng într-un volum sau două o parte din prea numeroasele cronici publicate aici în „Argus", de vreo zece ani încoace. Mai indignate, mai vibrante, mai îndârjite în primii ani, mai domolite apoi, când m-a cuprins sentimentul inutilităţii lor, senzaţia de gol. AICI NIMENI NU ÎNVAŢĂ NIMIC. Timpul rezolvă singur toate. [...] Şi cu câtă sinceră dragoste de teatru le-am atras necontenit luarea-aminte asupra dificultăţilor pe care şi le creează singuri, asupra necazurilor care îi aşteaptă... [...] Ani de zile le-am atras luarea-aminte că pe viitor concurenţa cinematografului se anunţă crâncenă... (Petrescu 2005: 247-248).

Opiniile lui Camil Petrescu despre arta regiei şi interpretării actoriceşti, diseminate în luctări teoretice şi articole, sunt întemeiate pe discernământul critic camilpetrescian dobândit în urma conturării unei concepţii unitare despre teatru. Principiul călăuzitor, ca un fir al Ariadnei în labirintul lui Dedal, este cel al „spaţialităţii timpului în regiunea psihosocială":

> ...cea mai mare parte şi cea mai esenţială dintre motivele şi formele structurale ale trecutului se regăsesc în structurile actuale, iar procesele psihosociale de atunci se reproduc şi astăzi în tendinţele şi interacţiunile lor, adaptate formal actualităţii şi modificate prin temeiuri care, principial, se pot urmări analitic (Petrescu 2006: 51)[3].

Este şi firesc să fie aşa, câtă vreme zestrea trecutului constituie întotdeauna premisele dezvoltării ulterioare.

Experienţa de spectator profesionist a lui Camil Petrescu, corelată cu teza conform căreia oricărei creaţii i se cere în primul rând inteligenţă, trăire şi interes dramatic şi cu poziţia fenomenologică surprinsă în lucrările sale teoretice, se reflectă în grila de analiză a spectacolelor teatrale ale epocii. Pe de altă parte, articolele teoretice urmăresc conturarea unui „lanţ de puncte de reper cu caracter sporadic", enunţarea „problemelor esenţiale ale teatrului" (Petrescu 2006: 169), dar şi fixarea semnificaţiei actului de creaţie în teatru şi a receptării acestuia. Astfel, autorul conturează o serie de delimitări (delimitarea dintre artă şi creaţie, cea dintre actor şi

[3] În *Modalitatea estetică a teatrului. Principalele concepte despre reprezentaţia dramatică şi critica lor*, teză de doctorat în filosofie şi litere, susţinută la 9 aprilie 1937 şi notată *Summa cum laude*.

BDD-A8066 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:58 UTC)

artist etc.) care să clarifice problemele legate de teatru şi arta spectacolului. În concepţia lui Camil Petrescu, „arta înseamnă umanitate superioară, adevăr valabil în timp îndelungat” (Petrescu 2005: 131). Ea este „dospire sufletească în tipare eterne şi e cu atât mai de preţ această frământare cu cât izvorăşte dintr-o conştiinţă mai complexă şi mai abundentă” (Petrescu 2006: 9) şi „presupune un suflet dezvoltat complet ca inteligenţă, voinţă şi afectivitate” (*Ibidem*). Artistul se delimitează şi el clar de actor, fiind capabil să încorporeze sensuri vechi în expresii noi. El reuneşte într-un întreg un mare temperament şi o superioară concepţie despre artă. În acest sens, conform regiei concrete pe care Camil Petrescu o propune drept soluţie a problemelor existente în teatru, sunt stabilite trei etape în modalitatea de interpretare a unui artist: trăire, gândire, creaţie.

De aceea se impune în spaţiul teatral românesc interbelic o schimbare de optică în ceea ce priveşte critica dramatică. Ea trebuie să fie una justă, întemeiată pe reliefarea fundamentelor adevărului în creaţia artistică. „Prejudecăţile curente în critica dramatică” (Petrescu 2006: 98) distorsionează imaginea realităţii, iar elementele „superficiale” „au dreptul la indulgenţă tocmai pentru că sunt superficiale” (*Ibidem*: 93), în timp ce adevăratele valori sunt tratate „sumar şi cu exces de severitate” (*Ibidem*). Pe de altă parte, critica teatrală interbelică nu reprezintă, în viziunea lui Camil Petrescu, decât „o anexă docilă a publicităţii copleşitoare” (*Ibidem*: 92), un instrument acordat să rezoneze cu gusturile îndoielnice ale publicului din sălile de spectacole în detrimentul artei. „Producţia industrială în teatru” şi „producţia de artă” (*Ibidem*) trebuie net delimitate printr-un aparat critic competent, serios şi neinfluenţabil, care să aibă rolul „unei instanţe de apel” (*Ibidem*) şi care să selecţioneze atent valorile. Orice minciună în critica spectacolelor este considerată „un păcat mortal” (*Ibidem*: 109), un viciu al culturii însăşi, fiind astfel de netolerat. Critica trebuie să reprezinte „o judecată de valoare, o preţuire a semnificaţiilor sub unghiul dialecticii culturale” (Petrescu 2002: 305), o modalitate prin care sunt denunţate prejudecăţile şi prin care valorile sunt raportate la esenţe.

Dacă „gradul de amuzament devine criteriu axiologic” (Petrescu 2006: 92), dacă „răul s-a generalizat ca o metastază” (*Ibidem*: 91), iar „funcţiunea selectivă în teatrul românesc e profund viciată” (*Ibidem*), atunci nu se mai poate vorbi de critică teatrală, ci mai degrabă de „istoria popularităţii în artă” (*Ibidem*: 36). În acest caz, publicul românesc are teatrul pe care îl merită.

Prin cronicile sale teatrale, Camil Petrescu a încercat în permanenţă să orienteze arta teatrală românească, oferind constant modele şi metode de soluţionare a problemelor identificate în prestaţia scenică contemporană. Astfel, interesant de urmărit este modul în care se reflectă în cronici teoriile sale despre teatru. Ideile vehiculate în lucrările teoretice, dar şi cele puse în practică în perioada directoratului la Teatrul Naţional din Bucureşti şi în cadrul celor două seminarii de regie experimentală se regăsesc în articolele critice, oferind un caracter unitar operei camilpetresciene. Crezul care a constituit baza impresionantei sale creaţii poate fi rezumat în ecuaţia: autenticitate – subiectivitate – onestitate.

Un loc aparte în publicistica lui Camil Petrescu, deşi este plasată la începutul carierei sale, îl ocupă perioada activităţii lugojene. Ea îi oferă scriitorului prilejul de a intra în contact cu realităţile sociale, economice, politice, dar şi culturale ale

BDD-A8066 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:58 UTC)

acestei regiuni a noului stat format. Articolele publicate în „Banatul” şi în „Banatul românesc” dovedesc entuziasmul cu care Camil Petrescu participa la toate evenimentele importante din viaţa românească a Lugojului.

Dorinţa de cultură a bănăţenilor, dragostea lor faţă de teatru şi muzică este surprinsă în articolele dedicate turneului Teatrului Naţional din Bucureşti în Lugoj. Entuziasmul cu care au fost primiţi actorii, organizarea autorităţilor cu această ocazie, participarea la reprezentaţii a caransebeşenilor şi a ţăranilor din zece sate învecinate au contribuit covârşitor la formarea sentimentelor de ataşament faţă de bănăţeni şi faţă de provincia lor. În articolul *Artiştii Teatrului Naţional în Lugoj* (publicat în trei serii în ziarul „Banatul”) se prezintă pe larg evenimentele. Ceea ce atrage atenţia e analiza atentă pe care tânărul cronicar o face asupra pieselor de teatru prezentate şi a jocului actorilor. *Poemul Unirii*, scenetă în versuri scrisă de poetul Zaharia Bârsan, având-o în rolul principal pe doamna Bârsan, a fost îndelung ovaţionată de spectatori. Piesa *Apus de soare* a lui Delavrancea a fost un succes extraordinar. Protagonistul, interpretat magistral de maestrul Nottara, l-a impresionat în mod deosebit pe Camil Petrescu. Au mai fost apreciaţi doamna Bârsan în rolul Oanei („plină de frăgezime”), domnul Athanasescu, interpretându-l pe „vioiul” Rareş, şi domnul I. Petrescu, ce a însufleţit personajul Moghilă.

Au mai fost puse în scenă: *Trandafirii roşii*, poem dramatic de Zaharia Bârsan, *Fântâna Blanduziei* de Alecsandri, drama romantică *Răzvan şi Vidra* a lui Hasdeu, precum şi poemele *Vrem Banatul* al tânărului artist Orendi şi *La oglindă* al lui Coşbuc.

Camil Petrescu consideră că turneul Teatrului Naţional din Bucureşti la Lugoj a oferit „un prilej de exprimare a celor mai fine sentimente”. Artişti valoroşi, precum domnii Nottara, Gh. Ciprian, Z. Bârsan, Athanasescu, Petrescu, Manea, Cosmin şi doamnele Mărculescu, Bârsan, Cleo Pan, Ignătescu, Marieta Bârsan, Brodier etc. au însufleţit pentru câteva zile nu doar Lugojul, ci întreg Banatul.

„Lugojenii ţin cu orice preţ să-şi arate dragostea şi mulţumirea celor care le procură clipe rare de înălţare sufletească în orele acestea de prefaceri totale” (Petrescu, 1984: 98); „Aplauzele la scenă deschisă au fost nenumărate” (*Ibidem*: 106). Entuziasmat, publicul a dat proporţii uriaşe evenimentului:

> Toată piaţa nu mai e decât o mare de oameni şi costume frumoase, printre care cei care joacă cu greu îşi pot face loc. [...] Dintr-o manifestare artistică, adunarea se transformă într-un mare miting naţional în care toţi ştiu ce vor (*Ibidem*: 104).

La rândul lor, şi actorii au împărtăşit impresii deosebite. Intervievat de Camil Petrescu, Victor Bumbeşti afirma: „Sunt de neînchipuit, dragul meu! Un bătrân îmi strângea mâinile şi-mi striga privindu-mă în ochi, cu ochii umezi, Cristos a înviat!” (*Ibidem*: 102). Dra Brodier exclama: „Cum să te mai simţi obosită, chiar după un turneu de 40 de zile, când eşti astfel răsplătită?” (*Ibidem*).

Iată deci cu câtă căldură prezintă Camil Petrescu turneul Teatrul Naţional din Bucureşti în Lugoj.

În altă ordine de idei, prin activitatea de cronicar teatral, făcând uz de spiritul intuitiv deosebit, Camil Petrescu a evidenţiat cu onestitate personalităţile regizorale şi actoriceşti deja consacrate sau care mai târziu au devenit nume de rezonanţă ale teatrului românesc (Constantin Nottara, Lucia Sturdza-Bulandra, Tony Bulandra,

BDD-A8066 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:58 UTC)

Marioara Ventura, Maria Botta, Marietta Sadova, Gheorghe Ciprian, Maria Filotti etc.). Astfel, într-un articol publicat în cotidianul economic „Argus", Camil Petrescu îl remarcă pe tânărul regizor Soare Z. Soare, care „se afirmă tot mai mult ca un adevărat om de teatru, în sensul specific al cuvântului" (Petrescu 2005: 92). Mai mult de atât, se implică şi în discuţiile iscate în jurul concepţiilor regizorale ale tânărului, acuzat de presa vremii că „ia lucrurile oarecum de-a gata de la maeştrii regizori străini" (*Ibidem*: 101). El ia atitudine printr-un articol publicat în acelaşi cotidian „Argus", susţinând că acestea sunt

> afirmaţii fără importanţă, câtă vreme nimeni nu poate spune de unde ia acest tânăr regizor toată calda vervă pe care o comunică ansamblului, acel minunat sentiment al graţiosului în absurd, atmosfera de poezie pe care o capătă întregul spectacol, ritmul susţinut ca de un fluid interior. Numai sufletul unui creator poate da acestea. Nu se pot împrumuta (*Ibidem*).

Cu ocazia omagierii lui Paul Gusty, prilejuită de împlinirea a patruzeci de ani „de muncă în serviciul teatrului românesc" (*Ibidem*: 82), tânărul cronicar realizează un portret al regizorului în revista „Rampa". Articolul se doreşte a fi „un omagiu [...] mai cu seamă al tinereţii mele pentru o bătrâneţe atât de tânără" (*Ibidem*: 84). El îl consideră pe Gusty „unul dintre marii artişti pe care i-am avut" (*Ibidem*: 83), motivându-şi afirmaţia prin faptul că sărbătoritul este „unul dintre cei mai mari animatori de ficţiuni pe care i-a avut arta românească" (*Ibidem*). În fond, „arta regizorului este arta de a însufleţi un text, de a dinamiza o replică, de a găsi cu mijloace nebănuite un sens subteran, de a organiza o lume de indicaţii cu litere mici în paranteze" (*Ibidem*). Paul Gusty este apreciat pentru că „a găsit forţa să muncească patruzeci de ani, necunoscut, pentru faima celor ale căror nume zboară în serile de spectacole printre aplauzele publicului şi pentru cei al căror renume intră, de atâtea ori, în istoria literară" (*Ibidem*: 84). În opinia cronicarului, Paul Gusty e un regizor complet, care a reuşit să păstreze până la 65 de ani „atâta frăgezime în senzaţie, atâta fineţe în analiză şi atâta fineţe în simţire şi gândire" (*Ibidem*: 83). Prospeţimea pe care tânărul Camil Petrescu o descoperă în deja consacratul regizor Gusty se prezintă ca o revelaţie nocturnă, când, în foaierul din spatele scenei, discuţiile despre teatru se realizau cu „o bogăţie de nuanţe şi o siguranţă de mişcare" (*Ibidem*: 84) deosebite. Relaţiile dintre autor şi regizor se intensifică şi prin prisma faptului că, în martie 1922, Mavrodi, directorul Teatrului Naţional din Bucureşti, dispune punerea în scenă a piesei *Suflete tari* în regia lui Paul Gusty. Mereu nemulţumitul Camil se arată acum încântat de această colaborare, mai ales că realizarea propriilor gânduri i se pare deplină „în sufletul regizorului" (*Ibidem*). Lucrul împreună îi confirmă atât valoarea partenerului, cât şi faptul că „un gând ricoşează de la autor la regizor şi de acolo la actor până să-şi găsească expresia justă" (*Ibidem*).

Din distribuţia piesei *Suflete tari* (cu premiera în 23 mai 1922) făceau parte actorii: Maria Filotti (în rolul Ioanei Boiu-Dorcani), Gh. Ciprian (interpretându-l pe Andrei Pietraru), N. Soreanu („magistralul creator al seniorului Matei, cel cu «o haită de strămoşi» - Ionescu 1968: 57), N. Duţulescu (interpret al prinţului Şerban) şi Ion Sîrbu (dând viaţă personajului Culai Darie). În ceea ce priveşte dificultăţile de reprezentare scenică a operelor dramatice camilpetresciene, acestea

BDD-A8066 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:58 UTC)

rezidă în faptul că piesele nu povestesc acţiuni structurate stabil, ci prezintă interpretări ale faptelor din realitatea concretă, ce prind viaţă prin intermediul personajelor şi prin intervenţiile dramaturgului în didascalii, care capătă adesea structura unui discurs metaforic. Lumea „dramelor absolute" ale lui Camil Petrescu se constituie în adevărate experienţe hermeneutice. Astfel, instanţele fictive ajung să reconstruiască în conştiinţă sensul comun al lucrurilor, să participe în mod solidar la experienţa mundană şi să se metamorfozeze apoi, spre a-şi forma o viziune clară asupra semnificaţiei realităţilor cu care intră în dialog. Înţelegerea textelor lui Camil Petrescu pretinde un efort hermeneutic susţinut, constituit din capacitatea de a vedea întrebări (aşa cum personajele înseşi – „măşti" ale autorului – sunt capabile „să vadă idei"), de a realiza interpretări ale evenimentelor, fapt ce a condus la dificultatea punerii lor în scenă. Acesta este şi motivul pentru care Camil Petrescu pretinde regizorului „intuiţia sensului structural" şi îi recomandă o mai atentă urmărire a indicaţiilor cuprinse între paranteze. Explicaţia constă în aceea că „arta teatrului este mai curând arta actului decât arta cuvântului, deci nu cum mi se pare că se crede îndeobşte, cuvântul nefiind, cu alte cuvinte, decât completarea actului şi întrucât este el însuşi act" (Petrescu 2006: 19). Prin act, teatrologul înţelege „actele vieţii substanţiale", „aspiraţia de a reconstitui o altă trăire", „de a descoperi o trăire similară", care se constituie în „prag spre receptarea teatralităţii" (*Ibidem*).

În ceea ce o priveşte pe interpreta Ioanei Boiu-Dorcani, Maria Filotti, Camil Petrescu se declară nemulţumit. Într-un amplu articol din 1926, publicat în revista „Cetatea literară", el îi reproşează actriţei respiraţia deficitară, frazarea neadecvată şi neîncrederea în capacitatea de înţelegere a publicului:

> Dna Filotti nu e numai una dintre cele mai frumos înzestrate actriţe ale noastre, ci are şi o frumoasă cultură, universitară. Dacă nu poate să întindă o punte sufletească de la d-sa la sală, e că nu înţelege publicul sau, ce e şi mai rău, îl socoate din cale afară de prost. De aici jocul cu explicaţii „ca la hartă", cu inerente pierderi ale principalului, cu inutile supărări, cu inflexii inelegante în glas (Petrescu 2014: 15).

Notaţiile cu privire la neregulile din jocul actriţei nu urmăresc însă demoralizarea acesteia sau nerecunoaşterea valorii sale, ci, aşa cum însuşi autorul preciza în acelaşi articol, remedierea problemelor în jocul scenic, precum şi „găsirea în cele din urmă a căii adevărate" (*Ibidem*).

La mai bine de treizeci de ani după acest eveniment, în 1955, actriţa înţelege intenţiile autorului şi, în volumul său de memorii *Am ales teatrul*, dedică două pagini punerii în scenă a piesei *Suflete tari* şi autorului acesteia. Deşi îl consideră pe Camil „un autor pretenţios şi un om de o sinceritate totală" (Filotti 1961: 166), Maria Filotti apreciază valoarea de creator a acestuia şi se bucură că a reuşit „să servească opera lui Camil Petrescu" (*Ibidem*):

> Mi-a refuzat, ani de-a rândul, piesa *Act veneţian*, pe care ţineam s-o joc, fiindcă nu mă socotea potrivită pentru rol şi nu se jena să mi-o spună! De aceea am preţuit cu atât mai mult dedicaţia cu care a întovărăşit exemplarul pe care mi l-a oferit, atunci când a publicat piesa *Suflete tari*: „Doamnei Maria Filotti, acest exemplar din piesa pe care a dus-o la biruinţă, mai mult decât oricine, cu admiraţie şi prietenie, (ss) Camil Petrescu" (*Ibidem*: 167).

BDD-A8066 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:58 UTC)

O altă tânără actriţă asupra căreia Camil Petrescu îşi îndreaptă atenţia este Marioara Ventura, fiica dramaturgului Grigore Ventura. În opinia criticului, aceasta este „duioasă, bună, blândă, graţioasă, spirituală, felină", „de o rară bogăţie de înfăţişări" (Petrescu 2005: 296). Jocul creează în public iluzia autenticului, transformându-l din „uluit, străin şi ieftin înduioşat" în „copleşit, descompus de durere" (*Ibidem*: 297). Comentând însă prestaţia actriţei în rolul Ioanei d'Arc, într-un articol din 1926 publicat în revista „Cetatea literară", Camil Petrescu apreciază:

> D-ra Ventura aducea acum zece ani teatrului calităţi care se pot preciza: un fizic de o rară feminitate, un temperament activ şi mai ales o voce stranie […]: cu timbru de contraltă, cu inflexiuni minore de caterincă şi mai ales – rară însuşire – cu nervozitatea foarte interesantă care are toate calităţile de distincţie ale graseillerei, fără cusururile ei. Aceste însuşiri erau în moda timpului. Cu ele atingeai apogeul zilei (Petrescu 2014: 31).

El îi impută acum actriţei „necunoaşterea emoţiei superioare, care are rădăcini în viaţa sufletească şi nu în nervi" (*Ibidem*).

Mariei Botta, una dintre cele mai frumoase actriţe ale vremii şi poate una dintre puţinele iubiri adevărate ale lui Camil, cronicarul îi dedică un impresionant portret în „Revista Fundaţiilor Regale": „Admirabil proporţionată, cu un cap realizat parcă în pastel, extrem de elegantă şi mai ales frumos coafată" (Petrescu 2006: 120), tânăra îi atrage luarea-aminte deja consacratului critic teatral. În opinia acestuia, actriţa „a devenit una dintre cele mai patetice şi mai tulburătoare frumuseţi scenice din câte a cunoscut vreodată teatrul românesc" (*Ibidem*), „expresia suferinţei însăşi […], a frumuseţii torturate de un destin neînduplecat" (*Ibidem*). Portretul este realizat în nuanţe picturale, calde, suave, relevând fineţea şi eleganţa chipului, precum şi calităţile scenice deosebite:

> Orajii, în nuditatea lor fără fard, au căpătat o paloare, o stranie oboseală, de parcă ar purta toată durerea neexprimată a lumii, gura dur arcuită spune, prin simpla ei tăcere, mai mult decât zece tirade la un loc, iar frumoşii ochi verzi cu reflexe albăstrii parcă poartă oboseala unor halucinaţii şi, în acelaşi timp, arderea unor năzuinţe irealizabile (*Ibidem*).

E întruchiparea perfectă a oricărui rol, fiind capabilă să dea impresia „că nu ştie ce urmează, că îşi trăieşte rolul cu toate spaimele şi nevăzutul lui" (*Ibidem*):

> ...suferinţa Mariei Botta e numai transfigurare prin lumina unică a privirii albăstrii, prin nobleţea palidă a obrajilor şi prin glasul care trece de la şoapta arzătoare la ţipătul unei viori, căci vocea Mariei Botta se alege din tortura până la deznădejde a întregului trup, cu obsesiile, păcatele şi frumuseţile lui (*Ibidem*).

Să fie acesta un portret autentic sau poate doar transpunerea unor calităţi deosebite în graţioasa actriţă? Să fie acesta portretul unei persoane sau al unui personaj?

Florica Ichim, semnând *Studiul introductiv* al lucrării *Comentarii şi delimitări în teatru*, realizează o radiografie amănunţită a operelor care îl consacră pe Camil Petrescu în domeniul teoriei artei spectacolului. Astfel, ea surprinde una dintre ipostazele cele mai importante ale autorului: „Dar cel mai important lucru este că a iubit teatrul, i-a respectat creatorii adevăraţi, i-a încurajat valorile şi s-a considerat el

BDD-A8066 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:58 UTC)

însuşi un «osârdnic» al acestei arte" (Petrescu 2006: 5). Sau, cum ar spune însuşi Camil Petrescu, „teatrul nu este şi nu poate fi altceva decât o întâmplare cu oameni. Orice operă care s-a abătut de la acest principiu a fost sortită pieirii. Teatrul de idei este o nesfârşită confuzie. Ideile trec, oamenii rămân" (Petrescu 1971a: 254).

Bibliografie

Aderca 1967: Felix Aderca, *Despre Camil Petrescu*, în *Mărturia unei generaţii*, Bucureşti, Editura Pentru Litratură.

Călinescu 1965: Matei Călinescu, *Camil Petrescu*, în *Aspecte literare*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură.

Elvin 1962: Boris Elvin, *Camil Petrescu. Studiu critic*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Filotti 1961: Maria Filotti, *Am ales teatrul*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Ghidirmic 1975: Ovidiu Ghidirmic, *Camil Petrescu sau patosul lucidităţii*, Craiova, Editura Scrisul Românesc.

Ianoşi 1986: Ion Ianoşi, *Literatură şi filosofie. Interacţiuni în cultura română*, Bucureşti, Editura Minerva.

Petraş 1994: Irina Petraş, *Camil Petrescu. Schiţe pentru un portret*, Cluj-Napoca, Editura Demiurg.

Petrescu 1971a: Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română.

Petrescu 1971b: Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Editura Minerva.

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

Petrescu 1984: Camil Petrescu, *Publicistică* (vol. I), Bucureşti, Editura Minerva.

Petrescu 2005: Camil Petrescu, *Însemnări teatrale* (vol. I-II), Bucureşti, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", revista „Teatrul azi".

Petrescu 2006: Camil Petrescu, *Comentarii şi delimitări în teatru* (vol. I-II), Bucureşti, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", revista „Teatrul azi".

Petrescu 2014: Camil Petrescu, *Cetatea literară*, colecţie completă în ediţie anastatică, Bucureşti, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", revista „Teatrul azi' şi Editura Creiron.

Popa 1982: Marian Popa, *Camil Petrescu*, Bucureşti, Editura Eminescu.

Roşca 2010: D.D. Roşca, *Existenţa tragică*, Cluj-Napoca, Editura Grinta.

Sârbu 1973: Ion Sârbu, *Camil Petrescu*, Iaşi, Editura Junimea.

Vodă-Căpuşan 1988: Maria Vodă-Căpuşan, *Camil Petrescu – Realia*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Camil Petrescu's Theatrical Reviews in the Interwar Period

Camil Petrescu's experience of professional spectator has resulted in an impressive number of notes and reviews of theater, which is also the subject of analysis of this paper. Considering culture as the most important thing in society, the author starts in his comments from the thesis that all dramatic work is required primarily intelligence, feeling and dramatic interest. This perspective correlates with the phenomenological position captured in his theoretical works and both are reflected in the analysis grid of the theatrical performances of the period. Otherwise, working as theater columnist, using particularly intuitive spirit, Camil Petrescu highlighted honestly the personalities of stage-directors and actors who later became famous names of the Romanian theater. In this context, the critical approach proposed here will address Camil Petrescu's dramatic chronicles from the perspective of an

BDD-A8066 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:58 UTC)

interdisciplinary methodological device; this allows us to emphasize the principle of objectivity and aesthetic responsiveness and equally to find the discursive strategies specific to Petrescu's writing, especially those that allow the coexistence of an ideology theater setup, of a distinct intellectual profile, and of a picture of the era overturned in writing.

BDD-A8066 © 2014 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:58 UTC)