

Cronica teatrală camilpetresciană în perioada interbelică

Cristina-Nicoleta V. DOROBĂȚ (ȘTIRBU)*

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 și 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 Ianoși:

Camil Petrescu a fost unul dintre autorii noștri cei mai contradictorii, în sens de paradoxal; și continuă să-i încurce pe exegeți. [...] 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 și de acum încolo – și nu se va sinchisi de ele. Își va urma cu încăpățănare nălucirile. Va rămâne un orgolios însingurat. Spiritele tinere – indiferent de vârstă – îl vor redescoperi și îl vor iubi. E revanșa lui, cel complexat de ne iubire. Și dacă romanele lui ne vor părea mai puțin definitive decât cele ale lui Rebreanu, iar filosofia lui mai puțin definitivată decât cea a lui Blaga, replica va putea fi găsită: relativitatea e destinul celor neînduplecați 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, reușit ori ratat, cu talentul neasemuit de a-și transfigura chiar și ratările în reușite – decât Camil Petrescu (Ianoși 1986: 182-183).

Și toate acestea poate și pentru că, așa cum afirma Ioana Pârvulescu cu ocazia aniversării a 120 de ani de la nașterea scriitorului, Camil Petrescu a fost erou de roman în viața reală, dar voit om obișnuit în literatură¹.

Ipostaza camilpetresciană cel mai puțin cunoscută și 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 evidențierea principiului obiectivității și al receptivității estetice și, în egală măsură, strategiile discursive care particularizează scriitura și permit atât configurarea unei ideologii teatrale și a unui profil intelectual distinct, cât și o imagine a epocii răsfântă în scriitură.

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

¹ Pe 23 aprilie 2014, în Sala Media a Teatrului Național din București s-au aniversat 120 de ani de la nașterea lui Camil Petrescu. Gazdele manifestării au fost Florica Ichim, critic teatral și președintă a Fundației Culturale „Camil Petrescu”, și Ioana Pârvulescu, critic literar.

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

Activitatea literară mi-am început-o la ziarele „Rampa” și „Facla” ale lui N.D. Cocea în anii 1913-1914. Din 1918 am făcut gazetărie profesionistă. [...]

Firește, colaborarea mea a fost foarte risipită și probabil va da mult de lucru doctoranzilor în litere cărora le va reveni, într-o zi, misiunea de a o înregistra. Eu nu aș putea niciodată să-mi amintesc jumătate din ea. Ceea ce pot să afirm e numai că atât cât îmi permitea mediul și atât cât omenește era cu putință, am căutat să fiu consecvent cu mine însumi. Cine e încă în viață după 30 de ani de viață europeană poate înțelege sensul celor de mai sus (Petrescu 1984: XI).

E drept că și datorită necesităților pecuniare Camil Petrescu a făcut gazetărie, însă pasiunea este motorul care îl determină să ridice această ocupație la rang de necesitate într-o perioadă când România este tranzitată de schimbări majore pe toate planurile. În aceste condiții, lipsa implicării îi pare lașitate. 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'avenir de son peuple” (Petrescu 2008: 127)². În același sens, nota: „Neutralitatea este o iluzie. A nu adera este o imposibilitate. Simpla prezență și este o solidaritate” (Petrescu 2002: 218).

Camil Petrescu crede în capacitatea presei de a influența în bine viața politică și socială a țării și consideră că atunci când factorul constituțional, parlamentul, guvernul, justiția și alte resorturi greșesc, 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 cinstiți, curajoși și cu vedere pătrunzătoare de a se face, în scris, ecoul ultimei nădejdi și biciul ultimei amărăciuni” (Petrescu 1984: VII). În același sens, gazetarul este „un militant al dreptății sociale, al solidarității naționale” (*Ibidem*).

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

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

Așadar, în plan publicistic, Camil Petrescu desfășoară o bogată activitate, concretizată în cronicile teatrale sau articole de întemeiere teoretică, bazate pe fenomenul teatral existent și publicate în „Argus” (cotidian economic la care semnează cronicile teatrale timp de cincisprezece ani), „Rampa”, „Cuvântul liber”, „Cetatea literară”, „Revista Fundațiilor Regale”, „Excelsior” și altele.

Contextul istoric în care trăiește și scrie Camil Petrescu este unul puternic zdruncinat de cele două conflagrații mondiale, ce marchează însă și un interval de transformări adânci în mentalitate, de o puternică dorință novatoare, constituindu-se astfel premisele unei efervescențe culturale neobișnuite în spațiul românesc.

² „Tăcerea este o crimă când porți responsabilitatea unui popor și fiecare poartă responsabilitatea devenirii propriului său popor.”

Alinierea la standardele culturii și civilizației europene devine astfel un deziderat, dar și o necesitate pentru intelectualitatea interbelică, în condițiile formării noului stat român. Doar afirmarea printr-o cultură cu principii solide, apropiate de cele existente pe plan european și mondial, puteau scoate România din starea ei de somnolență 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 și toate ambițiile, toate eforturile noastre trebuie canalizate spre un „imperialism cultural”, ca să zicem așa. Mai exact, cred că dacă va fi nevoie să râvnim la o supremație, această supremație nu poate fi decât culturală.

Dragostea pentru teatru l-a determinat să canalizeze atenția contemporanilor spre problemele cu adevărat importante din acest domeniu, dând directive clare referitoare atât la conceperea unei piese dramatice, cât și la arta spectacolului în general. Într-un articol din cotidianul „Argus”, experimentând gustul amar al zădărniceii, 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 inutilității lor, senzația de gol. AICI NIMENI NU ÎNVAȚĂ NIMIC. Timpul rezolvă singur toate. [...] Și cu câtă sinceră dragoste de teatru le-am atras neconținut luarea-aminte asupra dificultăților pe care și le creează singuri, asupra necazurilor care îi așteaptă... [...] Ani de zile le-am atras luarea-aminte că pe viitor concurența cinematografului se anunță crâncenă... (Petrescu 2005: 247-248).

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

...cea mai mare parte și cea mai esențială dintre motivele și formele structurale ale trecutului se regăsesc în structurile actuale, iar procesele psihosociale de atunci se reproduc și astăzi în tendințele și interacțiunile lor, adaptate formal actualității și modificate prin temeuri care, principial, se pot urmări analitic (Petrescu 2006: 51)³.

Este și firesc să fie așa, câtă vreme zestrea trecutului constituie întotdeauna premisele dezvoltării ulterioare.

Experiența de spectator profesionist a lui Camil Petrescu, corelată cu teza conform căreia oricărei creații i se cere în primul rând inteligență, trăire și interes dramatic și cu poziția 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 „lanț de puncte de reper cu caracter sporadic”, enunțarea „problemelor esențiale ale teatrului” (Petrescu 2006: 169), dar și fixarea semnificației actului de creație în teatru și a receptării acestuia. Astfel, autorul conturează o serie de delimitări (delimitarea dintre artă și creație, cea dintre actor și

³ În *Modalitatea estetică a teatrului. Principalele concepte despre reprezentarea dramatică și critica lor*, teză de doctorat în filosofie și litere, susținută la 9 aprilie 1937 și notată *Summa cum laude*.

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

De aceea se impune în spațiul teatral românesc interbelic o schimbare de optică în ceea ce privește critica dramatică. Ea trebuie să fie una justă, întemeiată pe reliefa fundamentele adevărului în creația artistică. „Prejudecățile curente în critica dramatică” (Petrescu 2006: 98) distorsionează imaginea realității, iar elementele „superficiale” „au dreptul la indulgență tocmai pentru că sunt superficiale” (*Ibidem*: 93), în timp ce adevăratele valori sunt tratate „sumar și cu exces de severitate” (*Ibidem*). Pe de altă parte, critica teatrală interbelică nu reprezintă, în viziunea lui Camil Petrescu, decât „o anexă docilă a publicității coplesitoare” (*Ibidem*: 92), un instrument acordat să rezoneze cu gusturile îndoielnice ale publicului din sălile de spectacole în detrimentul artei. „Producția industrială în teatru” și „producția de artă” (*Ibidem*) trebuie net delimitate printr-un aparat critic competent, serios și neinfluențabil, care să aibă rolul „unei instanțe de apel” (*Ibidem*) și care să selecționeze atent valorile. Orice minciună în critica spectacolelor este considerată „un păcat mortal” (*Ibidem*: 109), un viciu al culturii însăși, fiind astfel de netolerat. Critica trebuie să reprezinte „o judecată de valoare, o prețuire a semnificațiilor sub unghiul dialecticii culturale” (Petrescu 2002: 305), o modalitate prin care sunt denunțate prejudecățile și prin care valorile sunt raportate la esențe.

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

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

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

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

Dorința de cultură a bănățenilor, dragostea lor față de teatru și muzică este surprinsă în articolele dedicate turneului Teatrului Național din București în Lugoj. Entuziasmul cu care au fost primiți actorii, organizarea autorităților cu această ocazie, participarea la reprezentații a caransebeșenilor și a țăranilor din zece sate învecinate au contribuit covârșitor la formarea sentimentelor de atașament față de bănățeni și față de provincia lor. În articolul *Artiștii Teatrului Național în Lugoj* (publicat în trei serii în ziarul „Banatul”) se prezintă pe larg evenimentele. Ceea ce atrage atenția e analiza atentă pe care tânărul cronicar o face asupra pieselor de teatru prezentate și a jocului actorilor. *Poemul Unirii*, scenetă în versuri scrisă de poetul Zaharia Bârsan, având-o în rolul principal pe doamna Bârsan, a fost îndelung ovaționată 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 apreciați doamna Bârsan în rolul Oanei („plină de frăgezime”), domnul Athanasescu, interpretându-l pe „vioiul” Rareș, și domnul I. Petrescu, ce a însuflețit personajul Moghilă.

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

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

„Lugojenii țin cu orice preț să-și arate dragostea și mulțumirea celor care le procură clipe rare de înălțare sufletească în orele acestea de prefaceri totale” (Petrescu, 1984: 98); „Aplauzele la scenă deschisă au fost nenumărate” (*Ibidem*: 106). Entuziasmat, publicul a dat proporții uriașe evenimentului:

Toată piața nu mai e decât o mare de oameni și costume frumoase, printre care cei care joacă cu greu își pot face loc. [...] Dintr-o manifestare artistică, adunarea se transformă într-un mare miting național în care toți știu ce vor (*Ibidem*: 104).

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

Iată deci cu câtă căldură prezintă Camil Petrescu turneul Teatrului Național din București în Lugoj.

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

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 și în discuțiile iscate în jurul concepțiilor regizorale ale tânărului, acuzat de presa vremii că „ia lucrurile oarecum de-a gata de la maestrul regizori străini” (*Ibidem*: 101). El ia atitudine printr-un articol publicat în același cotidian „Argus”, susținând că acestea sunt

afirmații fără importanță, câtă vreme nimeni nu poate spune de unde ia acest tânăr regizor toată caldă vervă pe care o comunică ansamblului, acel minunat sentiment al grațiosului în absurd, atmosfera de poezie pe care o capătă întregul spectacol, ritmul susținut 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 dorește a fi „un omagiu [...] mai cu seamă al tinereții mele pentru o bătrânețe atât de tânără” (*Ibidem*: 84). El îl consideră pe Gusty „unul dintre marii artiști pe care i-am avut” (*Ibidem*: 83), motivându-și afirmația prin faptul că sărbătoritul este „unul dintre cei mai mari animatori de ficțiuni pe care i-a avut arta românească” (*Ibidem*). În fond, „arta regizorului este arta de a însufleți un text, de a dinamiza o replică, de a găsi cu mijloace nebănuite un sens subteran, de a organiza o lume de indicații cu litere mici în paranteze” (*Ibidem*). Paul Gusty este apreciat pentru că „a găsit forța să muncească patruzeci de ani, necunoscut, pentru faima celor ale căror nume zboară în serile de spectacole printre aplauzele publicului și 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 reușit să păstreze până la 65 de ani „atâta frăgezime în senzație, atâta finețe în analiză și atâta finețe în simțire și gândire” (*Ibidem*: 83). Prospețimea pe care tânărul Camil Petrescu o descoperă în deja consacratul regizor Gusty se prezintă ca o revelație nocturnă, când, în foaierea din spatele scenei, discuțiile despre teatru se realizau cu „o bogăție de nuanțe și o siguranță de mișcare” (*Ibidem*: 84) deosebite. Relațiile dintre autor și regizor se intensifică și prin prisma faptului că, în martie 1922, Mavrodi, directorul Teatrului Național din București, dispune punerea în scenă a piesei *Suflete tari* în regia lui Paul Gusty. Mereu nemulțumitul 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 și faptul că „un gând ricoșează de la autor la regizor și de acolo la actor până să-și găsească expresia justă” (*Ibidem*).

Din distribuția 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 strămoși» - Ionescu 1968: 57), N. Duțulescu (interpret al prințului Șerban) și Ion Sîrbu (dând viață personajului Culai Darie). În ceea ce privește dificultățile de reprezentare scenică a operelor dramatice camilpetresciene, acestea

rezidă în faptul că piesele nu povestesc acțiuni structurate stabil, ci prezintă interpretări ale faptelor din realitatea concretă, ce prind viață prin intermediul personajelor și prin intervențiile dramaturgului în didascalii, care capătă adesea structura unui discurs metaforic. Lumea „dramelor absolute” ale lui Camil Petrescu se constituie în adevărate experiențe hermeneutice. Astfel, instanțele fictive ajung să reconstruiască în conștiință sensul comun al lucrurilor, să participe în mod solidar la experiența mundană și să se metamorfozeze apoi, spre a-și forma o viziune clară asupra semnificației realităților cu care intră în dialog. Înțelegerea textelor lui Camil Petrescu pretinde un efort hermeneutic susținut, constituit din capacitatea de a vedea întrebări (așa cum personajele înseși – „măști” 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 și motivul pentru care Camil Petrescu pretinde regizorului „intuiția sensului structural” și îi recomandă o mai atentă urmărire a indicațiilor cuprinse între paranteze. Explicația constă în aceea că „arta teatrului este mai curând arta actului decât arta cuvântului, deci nu cum mi se pare că se crede îndeobște, cuvântul nefiind, cu alte cuvinte, decât completarea actului și întrucât este el însuși act” (Petrescu 2006: 19). Prin act, teatrologul înțelege „actele vieții substanțiale”, „aspirația de a reconstitui o altă trăire”, „de a descoperi o trăire similară”, care se constituie în „prag spre receptarea teatralității” (*Ibidem*).

În ceea ce o privește pe interpreta Ioanei Boiu-Dorcani, Maria Filotti, Camil Petrescu se declară nemulțumit. Într-un amplu articol din 1926, publicat în revista „Cetea literară”, el îi reproșează actriței respirația deficitară, frazarea neadecvată și neîncrederea în capacitatea de înțelegere a publicului:

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

Notațiile cu privire la neregulile din jocul actriței nu urmăresc însă demoralizarea acesteia sau nerecunoașterea valorii sale, ci, așa cum însuși autorul preciza în același articol, remedierea problemelor în jocul scenic, precum și „găsirea în cele din urmă a căii adevărate” (*Ibidem*).

La mai bine de treizeci de ani după acest eveniment, în 1955, actrița înțelege intențiile autorului și, în volumul său de memorii *Am ales teatrul*, dedică două pagini punerii în scenă a piesei *Suflete tari* și autorului acesteia. Deși îl consideră pe Camil „un autor pretențios și un om de o sinceritate totală” (Filotti 1961: 166), Maria Filotti apreciază valoarea de creator a acestuia și se bucură că a reușit „să servească opera lui Camil Petrescu” (*Ibidem*):

Mi-a refuzat, ani de-a rândul, piesa *Act venețian*, pe care țineam s-o joc, fiindcă nu mă socotea potrivită pentru rol și nu se jena să mi-o spună! De aceea am prețuit cu atât mai mult dedicația cu care a întovărășit 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 biruință, mai mult decât oricine, cu admirație și prietenie, (ss) Camil Petrescu” (*Ibidem*: 167).

O altă tânără actriță asupra căreia Camil Petrescu își îndreaptă atenția este Marioara Ventura, fiica dramaturgului Grigore Ventura. În opinia criticului, aceasta este „duioasă, bună, blândă, grațioasă, spirituală, felină”, „de o rară bogăție de înfățișări” (Petrescu 2005: 296). Jocul creează în public iluzia autenticului, transformându-l din „uluit, străin și ieftin înduioșat” în „copleșit, descompus de durere” (*Ibidem*: 297). Comentând însă prestația actriței 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 calități care se pot preciza: un fizic de o rară feminitate, un temperament activ și mai ales o voce stranie [...]: cu timbru de contraltă, cu inflexiuni minore de caterincă și mai ales – rară însușire – cu nervozitatea foarte interesantă care are toate calitățile de distincție ale graseillerei, fără cusururile ei. Aceste însușiri erau în moda timpului. Cu ele atingeai apogeul zilei (Petrescu 2014: 31).

El îi impută acum actriței „necunoașterea emoției superioare, care are rădăcini în viața sufletească și nu în nervi” (*Ibidem*).

Mariei Botta, una dintre cele mai frumoase actrițe ale vremii și poate una dintre puținele iubiri adevărate ale lui Camil, cronicarul îi dedică un impresionant portret în „Revista Fundațiilor Regale”: „Admirabil proporționată, cu un cap realizat parcă în pastel, extrem de elegantă și mai ales frumos coafată” (Petrescu 2006: 120), tânăra îi atrage luarea-aminte deja consacratului critic teatral. În opinia acestuia, actrița „a devenit una dintre cele mai patetice și mai tulburătoare frumuseți scenice din câte a cunoscut vreodată teatrul românesc” (*Ibidem*), „expresia suferinței însăși [...], a frumuseții torturate de un destin neînduplecat” (*Ibidem*). Portretul este realizat în nuanțe picturale, calde, suave, relevând finețea și eleganța chipului, precum și calitățile 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 frumoșii ochi verzi cu reflexe albastrii parcă poartă oboseala unor halucinații și, în același timp, arderea unor năzuințe irealizabile (*Ibidem*).

E întruchiparea perfectă a oricărui rol, fiind capabilă să dea impresia „că nu știe ce urmează, că își trăiește rolul cu toate spaimile și nevăzutul lui” (*Ibidem*):

...suferința Mariei Botta e numai transfigurare prin lumina unică a privirii albastrii, prin noblețea palidă a obrazilor și prin glasul care trece de la șoapta arzătoare la țipătul unei viori, căci vocea Mariei Botta se alege din tortura până la deznădejde a întregului trup, cu obsesiile, păcatele și frumusețile lui (*Ibidem*).

Să fie acesta un portret autentic sau poate doar transpunerea unor calități deosebite în grațioasa actriță? Să fie acesta portretul unei persoane sau al unui personaj?

Florica Ichim, semnând *Studiul introductiv* al lucrării *Comentarii și delimitări în teatru*, realizează o radiografie amănunțită 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 adevărați, i-a încurajat valorile și s-a considerat el

însuși un «osârdnic» al acestei arte” (Petrescu 2006: 5). Sau, cum ar spune însuși Camil Petrescu, „teatrul nu este și 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 nesfârșită confuzie. Ideile trec, oamenii rămân” (Petrescu 1971a: 254).

Bibliografie

- Aderca 1967: Felix Aderca, *Despre Camil Petrescu, în Mărturia unei generații*, București, Editura Pentru Literatură.
- Călinescu 1965: Matei Călinescu, *Camil Petrescu, în Aspecte literare*, București, Editura Pentru Literatură.
- Elvin 1962: Boris Elvin, *Camil Petrescu. Studiu critic*, București, Editura pentru Literatură.
- Filotti 1961: Maria Filotti, *Am ales teatrul*, București, Editura pentru Literatură.
- Ghidirmic 1975: Ovidiu Ghidirmic, *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, Craiova, Editura Scrisul Românesc.
- Ianoși 1986: Ion Ianoși, *Literatură și filosofie. Interacțiuni în cultura română*, București, Editura Minerva.
- Petraș 1994: Irina Petraș, *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, Cluj-Napoca, Editura Demiurg.
- Petrescu 1971a: Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura Enciclopedică Română.
- Petrescu 1971b: Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, Editura Minerva.
- Petrescu 1972: Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
- Petrescu 1984: Camil Petrescu, *Publicistică* (vol. I), București, Editura Minerva.
- Petrescu 2005: Camil Petrescu, *Însemnări teatrale* (vol. I-II), București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, revista „Teatrul azi”.
- Petrescu 2006: Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru* (vol. I-II), București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, revista „Teatrul azi”.
- Petrescu 2014: Camil Petrescu, *Cetatea literară*, colecție completă în ediție anastatică, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, revista „Teatrul azi” și Editura Creiron.
- Popa 1982: Marian Popa, *Camil Petrescu*, București, Editura Eminescu.
- Roșca 2010: D.D. Roșca, *Existența tragică*, Cluj-Napoca, Editura Grinta.
- Sârbu 1973: Ion Sârbu, *Camil Petrescu*, Iași, Editura Junimea.
- Vodă-Căpușan 1988: Maria Vodă-Căpușan, *Camil Petrescu – Realia*, București, 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

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.