

■ N. TERTULIAN

Camil Petrescu, teoretician al teatrului și cronicar dramatic (I)

Considerațiile lui Camil Petrescu despre artă în genere, și despre arta teatrală în special, sînt nutrite de experiența sa particulară de creator, pe de o parte, de cea de critic dramatic și literar, pe de altă parte. Direcția gîndirii sale estetice, cu aproximațiile, tatonările și șovăielile ei (pe care tonul apocriptic și peremptoriu al autorului nu trebuie să ni le ascundă), nu devine comprehensibilă decît dacă o raportăm perpetuu la ansamblul personalității și operei sale. Vom întîlni astfel și în textele de estetică ale autorului „Tezelor și Antitezelor” recriminările tradiționale ale „artistului” împotriva esteticienilor profesioniști, cu accente polemice împotriva categoriei numită ironic „doctori ai artisticului”. Cînd însă protestul autorului se îndreaptă împotriva unor faimoase concepte estetice tradiționale, de genul plăcerii estetice, identificată cu o „plăcere fără scop, de interesată”, simțim prea bine că el izvorăște din profunda convingere care animă întregul scris al lui Camil Petrescu despre artă ca „un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare al sufletelor omenеști”¹, ca și din antiestetismul său programatic. Puterea covârșitoare de influență a artei asupra psihicului și asupra orizontului cognitiv al indivizilor i se părea a reclama un cu totul alt concept asupra *Erlebnis*-ului estetic decît cel al „plăcerii fără scop” (Camil Petrescu prefera termenul de „participare estetică”). Nu vom găsi, din păcate, printre textele

¹ Camil Petrescu, Teze și Antiteze, Cultura Națională, București, 1937, p. 161.

sale, o confruntare efectivă cu faimoasele teoreme kantiene din „Critica puterii de judecată”: el se mulțumea să constate incompatibilitatea între conceptele curente despre participarea estetică (cele ale „esteticii de catedră”) și adevărata putere de contagiune și influență a artei. „Numai faptulul că nici unul dintre marii esteticieni cunoscuți nu a fost el însuși un creator în artă i se datorește probabil această carență” — scria în rîndurile dedicate „conștiinței de valoare în participarea estetică”².

Estetica fenomenologică, fidelă apelului primordial al lui Edmund Husserl: cu fața spre lucrurile înseși (*zur Sache selbst*), preconiza întoarcerea spre obiect drept condiția fundamentală a demersului ei. Polemica împotriva psihologismului și a „esteticii simpatiei” (Lipps, Volkelt etc.), cu alte cuvinte, împotriva tendințelor de a căuta în reacțiile subiectivității față de obiectul estetic secretul activității estetice a conștiinței, revine ca un leit-motiv în scrierile esteticienilor fenomenologi, de la Moritz Geiger la Roman Ingarden. Ideea de „prezență” originară în conștiință, nefalsificată de obiceiurile și prejudecățile curente, de contact genuin cu obiectele, anterior oricărui proces de clasificare și abstractizare, l-a sedus pe Camil Petrescu în scrierile întemeietorului fenomenologiei: nu va fi, așadar, o surpriză să-l vedem accentuînd obsesiv ideile de „structură concretă”, „trăire concretă”, contact cu „unicitatea” obiectului în „prezența (lui) concretă” etc. Este necesar să adăugăm, pe de altă parte, că lupta împotriva naturalismului psihologist era dusă de gîndirea fenomenologică în numele unui alt principiu primordial: cel al *intenționalității* conștiinței. Conștiința cuprinde obiectele grație actelor ei intenționale: fiecare obiect este, așadar, prezent (dat) în cadrul unei structuri concrete, desenată de orizonturile conștiinței (Martin Heidegger a accentuat energic această trăsătură distinctivă a fenomenologiei, subliniind că „subiectivitatea transcendențială” este adevărata piatră unghiulară a fenomenologiei lui Husserl; v. articolul său „Mein Weg in die Phänomenologie”, în volumul „Zur Sache des Denkens”, apărut în 1969 la Max Niemeyer Verlag, p. 81—90).

Camil Petrescu a subscris fără rezerve la polemica lui Moritz Geiger împotriva eudemonismului și sentimentalismului în trăirea estetică, în care esteticianul fenomenolog denunțase expresia tipică a perniciosului psihologism. Cînd Geiger afirmă că esența fulgerului nu poate fi

² Camil Petrescu, Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului, Ediție de Alex. Bojin și Florica Ichim, Editura Minerva, București, 1979, p. 344.

afloată în sentimentele de groază și teroare pe care le poate provoca, ci în contemplarea fenomenului însuși, cu contururile lui proprii („zur Sache selbst“), Camil Petrescu califica observația esteticianului german ca „foarte justă“³.

Tudor Vianu și Camil Petrescu (și, dacă nu ne înșelăm, și Mihai Ralea, în prelegerile sale de estetică) au arătat un interes foarte viu pentru critica „diletantismului” în atitudinea estetică, efectuată de M. Geiger în textul introductiv din „Zugänge zur Ästhetik“. Distincția între simpla „satisfacție vitală” și adevărata „plăcere estetică” (gânditorul român prefera de altfel, cum am văzut, termenul de „participare estetică”, evitând pe cel de „plăcere”, din cauza conotațiilor lui hedoniste) a întrunit, de asemenea, adeziunea deplină a autorului „Modalității estetice a teatrului”. Valorile vitale sînt departe de a fi absente sau superflue în participarea estetică, rolul lor este însă unul subordonat. Camil Petrescu nu părea să arate prea mare simpatie nici pentru cultul „dionisiacului” în artă, expresie extremă a vitalismului în estetică, înclinația sa fiind mai curînd pentru arta „apolliniană”, deoarece „implică mai multă frumusețe morală, prin rezervă și delicatețe”. Cînd Geiger scria că „e străină de artă acea vitalitate simplu surescitată, pe care în epoca «Sturm und Drang» tineretul o lua drept genialitate”⁴, Camil Petrescu profita de ocazie pentru a lansa o săgeată împotriva „noii generații” românești de după război, cea care îmbrățișase cu frenezie vitalismul și misticismul: esteticianul român descoperea în tezele fenomenologice despre satisfacția estetică, înțelegasă ca o transcendere necesară a vitalității primare, puncte de sprijin pentru poziția sa antitrahiristă în plan social și cultural.

Camil Petrescu se regăsea pe deplin și în atitudinea antieudemonistă și antisentimentală a esteticienilor fenomenologi. Decalajul între cuprinsul adînc al artei superioare, complex de emoții interiorizate, ierarhizate și ordonate de lumina inteligenței, și plăcerea provocată de valorile simplu caleidologice ale operei (armonii imitative, muzicalitate, euritmie etc.) este o idee centrală a scrisurii său încă de la începuturile lui. Textul din 1922 „Cazul «Vieții Românești»”, reprodus în „Teze și Antiteze”, cuprinde în nuce întreaga estetică de mai târziu: „Căci dacă a făcut o fermecătoare acrobație de rime Rostand, sau de culori și tonuri, O. Wilde, nici unul dintre marile genii ale omenirii, nici Shakespeare, nici Molière, nici Balzac, nici Tolstoi, nici Ibsen, nici Baudelaire, ca să ne mărginim

la literatură, n-au făcut acrobație, și stilul lor nici vorbă că nu se poate compara cu al d-lui Marcel Prévost, de pildă. Fără îndoială că bieții oameni erau departe de a fi niște «esteți»... Nu cu abilități de forme și culori, ci cu sfortări penibile, istovitoare și uriașe, au oferit omenirii ceea ce formează astăzi temelia scrisă a vieții noastre sufletești. Nu stearpă: «Artă pentru artă», ci «Artă pentru adevăr»⁵.

Plăcerea provocată de ceea ce Geiger numise „valorile formale” ale operei (euritmia era citată în primul rînd) nu i se părea a da socoteală de adevărata „participare estetică”. Fragmentele de estetica teatrului reiau polemica sa mai veche: „Cu cît e mai banală o poezie cu atît are mai multe calități de acest fel, iar un romancier dintre cei mai de seamă ai lumii, Marcel Proust, e lipsit și de armonie formală, și de unitate, și de echilibru în romanul său în 16 volume”⁶.

Comentariile lui Camil Petrescu pe marginea lucrării lui Geiger „Zugänge zur Ästhetik” rețin nu numai distincția esteticianului german între „acțiunea superficială” și „acțiunea adîncă” a artei (*Oberflächen- und Tiefenwirkung der Kunst*), cu argumentația corespunzătoare, dar mai ales deosebirea, în imanența operei de artă, între „conținutul existențial vital al obiectului” și „conținutul existențial vital al personalității”. Moritz Geiger discriminase în atitudinea față de opera de artă „concentrarea internă” de „concentrarea externă”, văzînd în cea din urmă atitudinea specific estetică. Cea dintîi ar fi fost caracterizată, dimpotrivă, prin reverii sentimentale pe marginea textului literar sau a unei bucați muzicale, alunecînd inevitabil într-o tipică reacțiune extraestetică. Capacitatea de a cuprinde obiectul estetic (opera de artă) în textura lui genuină, recompunînd interior imaginea lui autentică, era definită drept un act de „concentrare externă”. Camil Petrescu se grăbește însă să adauge că simpla concentrare externă este doar o treaptă în atitudinea specific estetică, deoarece fără a atinge centrul nuclear al operei: emoțiile generatoare, ea poate duce la confuzii păgubitoare. „Participantul se poate concentra asupra calităților pur formale, le poate exagera importanța, dînd astfel mai mult decît se cuvine unei bune «compoziții», unor rime ingenioase, pitorescului unui tablou, «stilului» unei lucrări, în dauna esențialului. Nu riscăm în teatru, de pildă, să admirăm pe «virtuoșii» care «compun» fără să simtă?”⁷ (s.n.-N.T.).

⁵ Camil Petrescu, *Teze și Antiteze*, ed. cit., p. 161.

⁶ Camil Petrescu, *Documente literare*, ed. cit., p. 317.

⁷ *Idem*, p. 316.

Adeziunea la teza concentrării externe era dublată astfel la Camil Petrescu de indicarea complexelor emoționale *sui generis* ca fiind „cuprinsul adevărat” al artei. Este interesant că, în considerațiile sale cu privire la autonomia obiectului estetic și în polemica împotriva „diletantismului” în conduita estetică, el descoperă, la un moment dat, un punct de sprijin și în estetica lui Etienne Souriau, cel care atribuise artei funcția primordială de a fi „skeologică” (creatoare de forme). „Cine nu și-a fixat privirea asupra conturului înflăcărat al unui jeratic în vatră — scrise Souriau în „L’Avenir de l’Esthétique” (1929) — sau asupra jocului de verde și aur al unui frunziș proiectat pe cer, cu ideea, nu de a se încânta și de a se complăce, ci de a cunoaște, poate fi un spirit delicat, sensibil, amic al frumosului, dar nu un artist”.⁸

Stratul profund al operei de artă, pe care urmărea să-l identifice Camil Petrescu, era cel al interiorizării obiectului sau emoției simplu trăite într-o conștiință supraordonată, înzestrată cu capacitatea obiectivării unor asemenea emoții, filtrate prin luciditate într-o plămăuire autonomă. El se va apropia astfel adeseori de Croce, pe care îl citează, de altfel, mereu, cunoscându-i însă doar „Estetica” din 1902, nu și lucrările ulterioare. Teza lui Croce despre artă ca „sentiment contemplat în imagine”, formulată în celebra conferință din 1908 de la Heidelberg despre artă ca „intuiție lirică”, nu apare în scrisul lui Camil Petrescu, deși ea nu este prea departe de ideea pe care o urmărea gânditorul român. Este adevărat, însă, că opoziția tranșantă instituită de Croce, chiar din primele rânduri ale „Esteticii”, între cunoașterea intuitivă prin artă și cunoașterea logică prin știință, i se părea inacceptabilă lui Camil Petrescu: el refuza cu obstinție să accepte ideea că „inteligența” ar putea fi exclusă din activitatea estetică, afirmând, dimpotrivă, că „emoția artistică este identificarea unei inteligențe într-un obiect producător de emoții”. Cum adăuga însă imediat „Inteligență = personalitate”, și cum ne amintim că pentru Croce „lirisul” artei era sinonim cu sigiliul „personalității” în imaginea artistică, ne considerăm îndreptățiți să afirmăm că nu numai teza caracterului „auroral” al cunoașterii artistice, dar și cea a „lirisului” sau cea a „caracterului de totalitate al artei”, formulate de Croce mai târziu, ar fi putut întruni adeviziunea esteticianului nostru.

Interiorizarea obiectului (episod exterior sau emoție trăită) în conștiința artistului este pentru Camil Petrescu calea către identificarea *valorii* estetice. Complexul

⁸ Cit. de Camil Petrescu, în volumul Documente literare, ed. cit., p. 302.

de semnificații instituit de personalitatea artistului se află în centrul interesului său. „E un moment esențial în artă acest dramatism superior al *emoțiilor interiorizate* și a-l ignora este destul de grav pentru un estetician, mai ales psiholog” — scria el, la un moment dat, polemizând cu Müller-Freienfels.

Linia de demarcație între estetic și extraestetic o dădea prezența sau absența valorilor personalității artistului. A identifica doar „conținutul existențial vital al obiectului” nu înseamnă a recompune valoarea sa estetică. „A elogia puritatea și sanctitatea natalității într-o Madonă nu e totuși a trăi arta.” Ceea ce-l interesa în mod decisiv pe Camil Petrescu erau *valorile sufletești* ale artistului obiectivate în tratarea unei asemenea teme, cuprinsul de *umanitate superioară* încorporat în operă. „Pictînd-o însă — scria el despre Madona ca temă plastică — artistul, după dezbateri interioare, pune în ea tot idealul lui de frumusețe, de viață, toată experiența lui, în senzualitate, în purificare, în năzuința de mîntuire, toată știința lui, tehnica personală. Rezultat al unor studii de decenii, poate... Și în acest caz, concepția este efectivă și esențială, nu incident de calitate și de persoană”.⁹

Estetica teatrului este la Camil Petrescu determinată de concepția sa asupra emoției dramatice. Realizările în arta teatrală sînt judecate în funcție de concretizarea calităților specific dramatice ale textului. Precizările autorului în legătură cu natura *dramaticului* ne conduc spre concepția sa generală asupra artei. Camil Petrescu se întilnește cu acei gânditori care vād în „antropomorfizare”, cu alte cuvinte în angajarea *nemijlocită* a interesului pentru om și locul său în lume, semnul distinctiv al artei, printre celelalte forme ale spiritului. Natura emoției dramatice exemplifică elocvent o asemenea teză generală: interesul dramatic îi apare autorului „Modalității artistice a teatrului” legat în mod necesar de cel pentru om și *destinul* său. „Oriunde se ivește un obiect care se dovedește în legătură cu destinul omului, apare și dramaticul. Act dramatic în afară de prezența omenească și de cea antropomorfică nu există”.¹⁰ Prezența umană era însă sinonimă cu *prezența conștiinței*. Răsfrîngerea evenimentelor într-o conștiință semnificantă era considerată condiția liminară a dramaticului. Ceea ce angajează situația existențială a omului în lume, apartenența sa la o ordine

⁹ Idem, p. 318.

¹⁰ Camil Petrescu, Despre trăirea nemijlocită ca obiect al spectacolului. Fenomenologia prezenței, în vol. Documente literare, ed. cit., p. 360.

sau alta de valori, este nucleul generator al situațiilor dramatice. Înainte de a fi o categorie estetică, dramaticul este analizat de Camil Petrescu ca o categorie a existenței umane. În manuscrisul său filozofic inedit, „Știința Substanței” (intitulat uneori și „Doctrina Substanței”), în secțiunea dedicată problemelor de teoria cunoașterii, autorul se ocupase cu extremă minuție de un caz tipic de „dramatism al cunoașterii”: descoperirea Americii de către Cristofor Columb. În fragmentele sale de estetică teatrală, el reia exemplul, pentru a ilustra ideea că ciocnirea reprezentărilor în conștiință, răsturnările spectaculoase produse în orizonturile conștiinței sînt adevărata sursă a situațiilor dramatice, întrucît ele angajează plenar situația specifică (*destinul*) a omului în lume (Columb plecase în căutarea Indiilor și numai treptat va avea revelația descoperirii unui nou continent): „Cristofor Columb nu este cel dintîi descoperitor al Americii, dar pentru că dramatismul călătoriei lui, în organizare și realizare, este de o coplesitoare umanitate, e cel mai puternic intrat în istorie”.¹¹

Capacitatea de a problematiza situația dată, prezența în conștiință a unor soluții existențiale divergente, tensiunea opțiunii între ordini de valori diferite sau opuse, caracterizează, după Camil Petrescu, „personajul esențial dramatic”. Intelectualitatea ca însușire i se pare o prezență indispensabilă a adevăratelor situații dramatice: răsfrîngerea în conștiință nu este posibilă în absența ei. „Știm că identificînd personajul esențial dramatic cu intelectualul, fluctuant în conștiință, sîntem în conflict cu tradiția seculară care opune intelectul și pasiunea, făcînd din intelect o frînă a pasiunii și chiar a capacității de acțiune sau vîzînd în pasiune o anihilare a intelectualului”.¹² Formulîndu-și tezele, Camil Petrescu se sprijinea pe propriile sale numeroase observații psihologice („Luciditatea sporște emoția, după cum atenția mărește durerea de dinți”), ridicate însă la rangul de adevăruri cu putere de universalitate. Sigiliul ființei umane îl dă tocmai faptul că „emoțiile” nu au un caracter exclusiv sau precumpănitor fiziologic, ci sînt în funcție de reprezentările conștiinței, așadar de intelectualitate și conștiință. Răsturnînd prejudecăți curente adînc înrădăcinate, Camil Petrescu putea afirma că intensitatea pasională este în funcție de amplitudinea reprezentărilor conștiinței, că, așadar, adîncimea emoției, departe de a fi ocultată de razele de lumină ale inteligenței, este strîns condițio-

nată de intensitatea activității intelectuale. Teza sa finală este cu totul vrednică de a fi reținută: „...conștiința și intelectualitatea nu sînt epifenomene, ci motive generatoare ale întregii vieții sufletești, care nu e constituită din «elemente», ori «fundamente», intensitatea pasională fiind ea însăși în funcție de conștiință; într-un proces invers deci decît cel socotit normal. Cîtă conștiință atîta pasiune, deci atîta dramă”¹³.

Hamlet va rămîne, de-a lungul întregii activități de autor dramatic și critic teatral a lui Camil Petrescu, modelul suprem al „personajului esențial dramatic”. Conștiința eroului shakespearean este într-adevăr „într-o permanentă hulă interioară”, în ea se luptă „imagini și judecăți contradictorii despre cei vinovați, despre sensul vinovăției în lume etc.” Othello nu i se părea interesant ca „tip” al gelosului (ca simplu „caracter”, cu alte cuvinte, în sensul unei forțe unitare, neinfluențabilă de evenimente), ci ca personaj încarnînd o „dramă în conștiință”: „...prin faptul... că suflul shakespeareian îl amplifică în imanența conștiinței, îl menține între marile creații”. În teatrul lui Molière, simpatia constantă a lui Camil Petrescu va merge către personajul Alceste din *Mizantropul*, dominat în traiectoria sa de revelațiile succesive în propria conștiință, și nu către Harpagon, în care vedea, probabil, un simplu „caracter”.

Teoria lui Camil Petrescu despre intelectualitate ca însușire inalienabilă a personajelor dramatice superioare și despre „intelectualul, fluctuant în conștiință” ca „personaj esențial dramatic” în „drama absolută” își va găsi aplicații dintre cele mai interesante în ideile sale despre arta actorului. Ca o consecință firească a tezelor despre natura „dramaticului”, el va cere, înainte de toate, actorului superior „capacitatea de *emoție morală* (în sensul filozofic al cuvîntului, nu în cel de etic)”¹⁴. Termenul nu pare prea precis, la prima vedere: înțelesul lui nu devine clar decît dacă îl integram contextului în care a fost utilizat.

„Capacitatea de emoție morală” era opusă de autorul „Tezelor și Antitezelor” „emoției lacrimilor și disperării verbale”. Intensitatea afectelor fiind direct proporțională cu adîncimea contactului cu lumea, reprezentarea scenică a sentimentelor devine cu alît mai autentică cu cît e mai reală prezența în conștiință a unui asemenea contact multiplu ramificat. „Cu cît un organism moral e mai complex, mai adînc, mai ramificat, mai sensibil la contactul cu lumea exterioară, cu atît e

¹¹ *Ibid.*, p. 361.

¹² *Camil Petrescu*, *Addenda la Fal-sul Tratat, în Teatru, ediție definitivă*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1947, vol. III, p. 511.

¹³ *Ibid.*, p. 512.

¹⁴ *Camil Petrescu*, *D-ra Maria Ventura și Bernard Shaw în Teze și Anti-teze, ed. cit.*, p. 350.

mai real (în sens stenic). Dacă, răsfrînt în interior, ia cunoștință de el însuși, e încă și mai real. Suferința lui ia proporție și e de nevindecă¹⁵. Bogăția vieții interioare este singura care poate conferi densitate și substanțialitate expresiei scenice. Faptul că jocul conținut și citeodată zguduit al unui actor ca G. Storin căpăta tot mai mulți admiratori i se părea cronicarului dramatic Camil Petrescu un semn reconfortant al unei schimbări de optică în mentalitatea timpului.

Critica teatrală a lui Camil Petrescu, desfășurată timp de aproape un deceniu în paginile ziarului „Argus” (articole ale sale despre teatru pot fi găsite însă în numeroase alte publicații: „Flacăra”, „Rampa”, „Cuvîntul liber”, „Cetatea literară”, „Sinteza”, „Universul literar” etc.), a utilizat constant în judecarea fenomenului teatral criteriile mai sus definite. Intensitatea emoției și adîncimea concepției îi apăreau strîns corelate în arta actorului. În „Argus” din 15 noiembrie 1924, scriind despre spectacolul cu *Kean* de Kasimir Edschmid, după Alexandre Dumas, piesă al cărei erou era un actor cu reputația „genialității”, Camil Petrescu dezavua în termeni violenți piesa. El nu ezita să o califice, atît în forma originală cît și în versiunea pe care i-o dăduse Edschmid, drept un „model de mediocritate”, deoarece nu ar fi propus prin imaginea celebrului Kean decît „surrogate de genialitate”, „un surogat grandilocvent, un surogat detracat”. Interesante pentru noi sînt motivațiile unei asemenea judecări negative, deoarece ele oferă o expresie limpede a distanței între concepția curentă despre arta actorului („virtuozitatea” este un concept-cheie al unei asemenea concepții) și înțelegerea lui Camil Petrescu despre arta teatrală. „Geniul lui Kean e un geniu al cabotinajului” — scria cronicarul dramatic al „Argus”-ului. „Noi l-am vrea pe actor altfel. Cuprînzînd în el toată gama simțirii omenesci, de la seninătatea transcendentală la suferința crispată. Un geniu e o interpretare a lumii (a existenței, a adevărului, a iubirii).”

Arătînd, în treacăt, că piesa *Kean* i se părea chiar „mult mai puțin decît *Cyrano de Bergerac*”, pentru care de asemenea nu avea o prețuire excesivă („fermecătoarea acrobație de rime” a lui Edmond Rostand nu era de natură să entuziasmeze pe teoreticianul „dramelor în conștiință”), cronicarul se reîntorcea la exemplul său superlativ: *Hamlet*. „De altminteri nimeni în afară de acel semizeu care a fost Shakespeare nu a putut realiza pe scenă un geniu. Gîndiți-vă cită depărtare e de la Kean și pină la *Hamlet*.”

¹⁵ *Idem*, p. 350.

A reprezenta pe scenă un actor de geniu presupune o înțelegere prealabilă a ceea ce înseamnă geniu artistic, deoarece altminteri arta actorului riscă să fie redusă la cabotinaj și pură virtuozitate. Camil Petrescu își formula în termeni tranșanți poziția, în care descoperim o exemplificare a *credo*-ului său estetic: „Trebuie să fie Hamlet, un bun Hamlet interpretul, înainte de a fi Kean. Una fără alta nu e de înțeles.” Interpretului principal al rolului Kean, Tony Bulandra, cronicarul îi reproșa, pe fondul exigențelor extreme formulate mai sus, că „i-a lipsit geniu... adică acea inteligență vastă, complexă și cea elementară durere în momentele de revoltă”. Ceea ce nu-l împiedica să constate, dincolo de o asemenea rezervă principială și decisivă (dacă ne raportăm la concepția sa programatică despre arta actorului), că Tony Bulandra, în rolul lui Kean, „a fost elegant, viu, sincer, plin de mișcare, vehement în apostrofă” și să conchidă că este „cel mai frumos rol din cariera acestui actor”¹⁶.

Exigențele față de jocul Mariei Ventura, din cunoscutele articole dedicate acestei actrițe, parțial reproduse în „Teze și Antiteze”, sînt formulate în același spirit. Jocul celebrei actrițe i se părea intrasigentului cronicar perfect adaptat eroinelor lui Porto-Riche, Bernstein sau Bataille, cu totul insuficient însă cînd era vorba de a da viață unui personaj de complexitatea Ioanei d'Arc a lui Bernard Shaw. Ne este greu să ne dăm seama astăzi de justetea observațiilor lui Camil Petrescu, formulate în răspăr evident cu marea majoritate a criticilor timpului, dar se cuvine să recunoaștem că fundarea teoretică a argumentelor sale era dintre cele mai solide. Puterea de persuasiune a cronicii dedicate spectacolului cu piesa lui Shaw (reprezentată la Teatrul „Regina Maria”, în februarie 1926, cu Marioara Ventura în rolul principal) venea din adîncă înțelegere a textului lui Shaw și din confruntarea implacabilă a jocului actriței cu însușirile intrinseci ale personajului. Obiecția centrală era cea de „joc exterior”. Camil Petrescu pleda mai convingător ca oricînd cauza „adîncimii” și „interiorității” în construcția unui asemenea rol: „...nu se poate concepe — e clar — artist mare, fără viață interioară. Și nu se poate concepe o viață interioară lipsită de inteligență profundă cu aplicație directă vieții, fără o sensibilitate receptivă, față de o cît mai complexă varietate de senzații, fără o neconținută curiozitate, și fără o imensă do-

¹⁶ *Camil Petrescu*, *Cronica teatrală*. „Kean” de Kasimir Edschmid după Alexandre Dumas, în *Argus*, XV, 3472, 15 noiembrie 1924.

rință de a cunoaște adevărul". Odată formulate asemenea principii, sentința criticului cădea necruțătoare: „D-ra Ventura n-are antrenamentul necesar unui rol mare. N-are acea inteligență superioară avidă de adevăr. Intelectualitatea d-sale, care a înșelat pe mulți, e superficială și ține în bună măsură de snobism. Simbolistă când era simbolismul la modă, eroină de-a lui Bataille, când autorul acesta cucerise Europa, acum se prezintă cu Bernard Shaw, dar nu ne-ar surprinde să aprecieze și pe d. Victor Eftimiu.”¹⁷

Credincios convingerii sale că adevărata emoție dramatică o poate comunica numai actorul la care emoția are la bază un proces intelectual autentic, plecînd de la înțelegerea complexă a personajului, Camil Petrescu formula, cu prilejul analizei critice a jocului Mariei Ventura, distincția, de reală importanță pentru estetica teatrului, între emoția „profesională”, cea în care actorul „intră în nervi” prin stimulul unor gesturi exterioare, și emoția pornită din „centrii de gîndire și de afectivitate”. Cronicarul dramatic părea să distingă între „actorii de temperament”, care adeseori se mulțumesc să-și provoace emoția prin mijloace exterioare, și actorii la care emoția este controlată și dirijată de o înțelegere superioară a rolului. Jocul Mariei Ventura în *Aimer* de Paul Géraldy i se părea a confirma teoria oarecum paradoxală, dar foarte justă, a lui William James despre influența și anterioritatea gestului în producerea emoției: „Sînt diverse moduri în care actorii de temperament se sugestionează și își produc această emoție: unii printr-o crispăre a ochilor (I. Sârbu, etc.), alții prin ascultarea propriei voci, de obicei gravă și caldă (Manolescu), alții printr-un mers agitat în scenă sau, în cazul d-rei Ventura, prin crispăre și jocul mîinilor.” Fără a tăgădui puterea de comunicativitate și contagiune a unei asemenea emoții, Camil Petrescu o consideră însă inferioară celei călăuzite de intelectualitate. Superioritatea emoției pornite din „centrii de gîndire și de afectivitate” venea din faptul că era „canalizată” și „distribuită”, că era o „trăire dirijată” în funcție de o înțelegere

¹⁷ Camil Petrescu, D-ra Maria Ventura și Bernard Shaw în Teze și Antiteze, p. 351.

adincă. În cazul dintii, „emoția” avea însă un caracter inevitabil superficial: „Accentul e patetic, glasul e tremolo, gestul e întreg. Totul e însă numai un cocon din care a zburat crisalida — fluture”¹⁸.

Scriind, un an mai tîrziu, o serie de articole în „Argus” despre jocul celebrei actrițe Emma Grammatica, aflată în turneu la Buceurești, Camil Petrescu își manifesta admirația pentru „prodigioasa” interpretă italiană, dar nu șovăia nici de astă dată să formuleze o serie de rezerve, într-un spirit nu prea îndepărtat de cele emise în legătură cu jocul Mariei Ventura. Virtuozitatea extraordinară a Emmei Grammatica, actriță capabilă să treacă de la un rol la altul cu o ușurință uimitoare, demonstrînd o experiență scenică „fenomenală”, nu-l împiedica pe cronicar să descopere și aci „greutăți de canalizare a emoției”. Camil Petrescu căuta să explice o anumită „lipsă de intensitate” în jocul Emmei Grammatica prin faptul că artista se lăsa invadată de emoție, fără să o controleze printr-o grație adecvată: „E o emoție de care actorul nu dispune cînd vrea, nu o poate reține, nu o poate dirija și mai ales nu o poate folosi într-o singură izbitură care să înfioare”¹⁹. Mai tîrziu, în „Modalitatea estetică a teatrului”, vorbind despre Emma Grammatica, de astă dată ca o continuatoare a Eleonorei Duse, Camil Petrescu accentua calitățile jocului ei, care o distingeau de posteritatea *naturalistă* a jocului Eleonorei Duse (de acele „glorii teatrale patetice, la care suspinele sugrumate, impresia de sufocare, zbuciumul pieptului, timbrul vocii alarmate, gîfiielile dramatice... erau folosite acum cu automată virtuozitate”): „...Emma Grammatica arată în jocul ei ceva din adîncă sinceritate omenească, din grija delicată a nuanțelor, din convulsia unei emoții reale, care sînt condiția, numai liminară e drept, a artei dramatice — dar și necesară”²⁰.

¹⁸ Ibid., p. 342.

¹⁹ Camil Petrescu, Cronică dramatică. Teatrul Eforia: Spectacolele Emma Grammatica în Argus, XVIII, 4370, 9 noiembrie 1927.

²⁰ Camil Petrescu, Modalitatea estetică a teatrului, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1937, p. 64.