

# IDEI LA RAMPĂ

■ N. TERTULIAN

## Camil Petrescu, teoretician al teatrului și cronicar dramatic (III)

**E**xercițiul cronicii dramatice timp de aproape un deceniu i-a îngăduit lui Camil Petrescu să formuleze treptat un număr de idei originale cu privire la arta regiei și a jocului actoricesc, pe care va încerca să le sistematizeze ulterior în diverse texte, printre care și notele pentru „seminarul de regie experimentală“ (1945—1946). Într-o „cronică teatrală“ din *Argus* găsim, de pildă, la un moment dat, observația retrospectivă: „...de ani de zile, aci în coloanele «Argus»-ului, luptăm împotriva odioasei «dicțiuni» care e fără îndoială cea mai mare nenorocire a teatrului nostru, căci înseamnă metoda de a rosti în parte cuvintele, fără să ții seama că fraza este organul esențial de expresie“<sup>1</sup>. Elogiul cronicarului mergea de astă dată către jocul Luciei Sturdza Bulandra, prin care înțelegea să ilustreze justetea ideii sale generale: „d-na Lucia Sturza Bulandra a zguduit sala fără un cuvânt, fără o «mimică», printr-o simplă privire, o crispare a umerilor și pe urmă o destindere a întregului corp, care au spus mai mult decât orice strigăt“. Cu un prilej anterior el scrisese despre jocul aceleiași actrițe: „D-na Bulandra nu și-a cunoscut bine mijloacele... Arma d-sale în teatru ar fi trebuit să fie totdeauna surisul. Surisul ușor emoționat, generos și superior discret. Puține lucruri în teatrul nostru de azi trec mai cuprinzător rampa decât acest suris al d-nei Bulandra. De ce o fi preferat d-sa de atâtea, de prea multe ori, agitația pa-

<sup>1</sup> Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, *Argus*, XVII, 4019, 13 septembrie 1926.

tetică, infinit inferioară ca artă și ca efect emoției surizătoare?“<sup>2</sup>. Lui Ion Manolescu, pe care îl caracteriza în 1925 drept „unul din cele mai frumoase temperamente ale teatrului românesc“, nu ezita să-i indice fără menajamente o primejdioasă plafonare a jocului său, recomandându-i pur și simplu „să citească atâtea cărți, a căror ignorare nu poate rămâne nepedepsită“<sup>3</sup>. Jocul actorilor era judecat de cronicarul *Argus*-ului în funcție de exigențele interioare profunde ale personajelor incarnate (bineînțeles, în cazul rolurilor de mare anvergură dramatică). O admirație constantă i se arăta lui G. Storin. Camil Petrescu era impresionat de „greutatea covârșitoare sale personalități“, scriind în cronică din 7 septembrie 1925: „Acest artist merge spre culmi de artă neajunse încă în teatrul românesc“. Jocul lui Moissi în spectacolele trupei de la Vilna îl face însă să pună serios în discuție „legendele că avem cei mai buni actori“: „Iată însă că vine Moissi și timp de trei ani nici nu ne putem gândi să adoptăm repertoriul lui“ într-atât amintirea jocului său e „doborâtoare“<sup>4</sup>. Marioara Voiculescu, jucind în travesti rolul principal din *Peer Gynt* de Ibsen (unul dintre marii autori favoriți ai lui Camil Petrescu), intrunește elogiul superlativ al cronicarului: „Era de susținut o operă destul de retorică de la un capăt la altul. Numai temperamentul acestei actrițe — unic azi la noi între artiști și artiste — putea birui o asemenea greutate“<sup>5</sup>. Admirația pentru Aristide Demetriad, a cărui creație în *Hamlet* o va cita mereu ca memorabilă, nu-l împiedică pe cronicar să se distanțeze critic de interpretarea dată de actor lui Don Quijote. Autenticitatea structurală a personajului, cu liniile lui interioare bine definite, este confruntată cu imaginea lui scenică: Demetriad „n-a adăogat o nouă creație alături de *Hamlet* și *Vlaicu-Vodă*“, deoarece „l-am fi vrut pe cavalerul tristei figuri mai deșirat, mai exaltat, mai halucinat, ca să pară mai puțin fanfaron decât a părut în interpretarea d-sale“<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, *Argus*, XVI, 3756, 18 octombrie 1925.

<sup>3</sup> Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, *Argus*, XVI, 3590, 9 aprilie 1925.

<sup>4</sup> Camil Petrescu, *Trupa de la Vilna*, *Argus*, XVI, 3584, 2 aprilie 1925.

<sup>5</sup> Camil Petrescu, *Teatrul Marioara Voiculescu*, *Argus*, XV, 3508, 31 decembrie 1924.

<sup>6</sup> Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, *Argus*, XV, 3457, 29 octombrie 1924.

„Paginile de ciornă” reproduce în „Teze și Antiteze” sintetizează dezideratul fundamental al lui Camil Petrescu în materie de artă actoricească. Cel care nu va înceta să deplîngă pînă la sfîrșitul vieții absența unor interpreți de dramă pentru rolurile principale din piesele sale („carența interpretului principal” va fi deplorată cu deosebire în cazul *Mioarei*, dar și al *Sufletelor tari*, unde „tot ceea ce voimesc transcendental în ea s-a volatilizat, suflul de nebunie voit a rămas doar în textul scris”) va preconiza mereu o schimbare de optică în criteriile de judecare a artei actorului: „În definitiv trebuie să se găsească modul ca în Conservator să fie admiși și oameni de cultură și inteligență excepțională. Sint cîteva roluri în repertoriul mondial care nu merg fără asta. Pentru că la urma urmelor, actorul poate «face» pe oricine, — numai pe inteligentul, nu”<sup>7</sup>.

În cîmpul regiei teatrale, cronicarul dramatic se simțea incontestabil mai aproape de stilul regizoral al lui Paul Gusty decît de cel al lui Soare Z. Soare. Cel care căuta pretutindeni în spectacolul de teatru realizarea „fluxului interior” al pieselor se arăta mai sensibil la realismul scenic al montărilor lui Gusty, decît la fantezia și grația multora dintre spectacolele realizate de Soare.

Leit-motivul cronicilor lui Camil Petrescu îl forma însă absența în teatrul românesc a unui autentic regizor de dramă (în 1936, el va păstra intactă observația formulată de neenumărate ori în articolele scrise în urmă cu un deceniu): „Trebuie să se știe că oricît de extraordinari regizori de comedie și înscenări fastuoase sînt azi în teatrul românesc — scria el în 1924 —, nu avem nici unul care să poată pune în scenă o dramă. Din cauza aceasta nu se poate juca la noi cu succes nici o dramă în sensul patetic al cuvîntului. Comedie, piesă spectaculoasă, tragedie chiar, cu d. C. Nottara, cîte vreți, drame însă nu”<sup>8</sup>.

Elogiile pentru Paul Gusty, ca și ambivalența judecăților despre Soare Z. Soare, ne îngăduie să pătrundem treptat în concepția despre regie a lui Camil Petrescu. Un spectacol cu *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, regizat de Gusty, atrage din partea cronicarului considerații de un interes mai general (piesa i se părea însă lui Camil Petrescu „departe de profunzimea” și de „uriașa umanitate” a operelor shakespeareene capitale): „Regia nu înseamnă numai un reflector și trei pereți

expresioniști, cîl căutarea unui sens, canalizarea unei intenții, susținerea continuă de-a lungul replicilor a unui fluid de viață”. Paul Gusty ar fi avut poate „mai puțin temperament pentru dramă”, i-ar fi lipsit poate „viziunea proaspătă, fină și fantezistă a d-lui Soare”, „dar în realizarea unei comedii, în imprimarea unei mișcări convergente ansamblului o într-adevăr demn de a sta alături de Caragiale, cu care a colaborat atît... Ce a obținut în actul patru din casa lui Petrucchio e de o precizie, de o bogăție de efecte, de un adevăr aproape fără pereche în regia românească”<sup>9</sup>.

Cronicile teatrale acordau o atenție particulară *regizorului*, modului în care „structura semnificațiilor” dintr-o piesă dobîndește o configurație proprie grație actelor de creație și invenție regizorală. În capitolul intitulat „Creația actorului și regizorului” din fragmentele rămase nedidate ale lucrării „Modalitatea artistică a teatrului” (consultată de noi în manuscris la „Muzeul literaturii române”), el va defini rolul regizorului ca fiind de „a modifica structura semnificațiilor unei piese fără să se modifice structura devenită pozitivă prin înregistrarea ei... Inteligența unui regizor poate lumina cu intenție și iscusință într-astfel desigurile unei lucrări dramatice încît păstrindu-și realitatea pozitivă ea să apară totuși alta, așa cum o lampă electrică luminează inegal părți dintr-un apartament”. Trezind repede peste anumite pasaje, concentrînd atenția (prin modificarea ritmului scenic) asupra altora, trecînd neobservate unele momente cauzale...” regizorul re-crează expresiv textul „cel puțin cît un mare director de orchestră interpretarea unei simfonii”. Judecățile cronicarului erau orientate *in concreto* de asemenea principii. Scriînd despre un spectacol cu *Patria* de Victorien Sardou, el critica, de pildă, violent conducerea companiei Bulandra-Manolescu-Storin, deoarece nu ar fi știut „ce e o regie a textului propriuzis”: „Debitul verbal al celor ce jucau aseaară — avea ceva spasmodic, de pian electric. Nici o gradație în joc, nici un gest neprevăzut, nici un accent omenesc, spontan”<sup>10</sup>. Sînt, în asemenea observații fugitive, în *nuce*, exigențele acelei regii „substanțiale”, bazată pe ideile de „spontaneitate” în jocul actoricesc, de „structură” a spectacolului, de „ritm fenomenologic”, *id est* de organizare ierarhică a semnificațiilor dintr-o piesă, pe care le va dezvolta mai tîrziu.

<sup>7</sup> Pagini de ciornă, în *Teze și Antiteze*, *Cultura Națională*, București, 1937, p. 320.

<sup>8</sup> Camil Petrescu, *Argus*, anul XV, nr. 3451, 22 octombrie 1924.

<sup>9</sup> Camil Petrescu, *Teatrul Național*, *Argus*, anul XV, 3439, 8 octombrie 1924.

<sup>10</sup> Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, *Argus*, XV, 3420, 15 septembrie 1924.

Judecățile despre spectacolele realizate de Soare Z. Soare sînt schimbătoare, dar se ghicește mereu, dincolo de admirația (așa de simțul plastic al regizorului (elev al lui Max Reinhardt), nemulțumirea că i-ar fi lipsit sensibilitatea pentru momentele de interioritate mai profundă, pentru pateticul conținut și pentru „dramele în conștiință“. Un spectacol cu *Bolnavul închipuit* de Molière, comedie în care Camil Petrescu vedea „ceva mai mult decît o farsă, dar nu prea mult“, trezea într-adevăr entuziasmul cronicarului pentru regia plină de fantezie a lui Soare : „...de unde ia acest tînăr 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“. (Era aci și un răspuns celor care-l acuzau pe Soare că ar imita pe regizorii străini.)<sup>11</sup>. Cu trei ani mai tîrziu, în 1927, după experiența eșuată cu reprezentarea *Mioarei*, pusă în scenă de Soare (peripețiile conflictului cu Soare sînt narate în memorabilul *Fals Tratat pentru uzul autorilor dramatici*, reproduc în *Teze și Antiteze*), cel care remarcase nu o dată „fantezia funambulescă“ și „verva îndrăcită“ a atîtor spectacole montate de acest regizor (v. și cronica la *Kean* de Kasimir Edschmid după Dumas, unde vorbea de însușirile de mai sus, ca și de „dezvățarea savuroasă“ a spectacolului), cronicarul distribuia altfel accentele, deplasînd centrul de greutate al aprecierilor în sens negativ, cu un exces însă datorat desigur și resentimentelor provocate de eșecul *Mioarei* : „...d. Soare Z. Soare e un regizor fantezist care în loc de asociații de idei, are asociații de forme și culori... amuzant și cu vervă, e incapabil de cel mai mic efort, de cea mai mică tendință de concentrare și organizare. Nu trebuie să i se dea pe mină decît opere fără conținut, mai mult decît piese. Nici chiar cu atîta conținut cît *Cyrano*...“<sup>12</sup>.

Simțul artistic al lui Soare Z. Soare era o evidență pentru Camil Petrescu („E, orice s-ar spune, un artist“), dar cronicarul dramatic se simțea contrariat în principiile și exigențele sale cu privire la arta regiei. „Succesele d-lui Soare au loc alături de text și de actori“, scria el odată într-un text din „Rampa“ dedicat

unor aspecte ale regiei contemporane<sup>13</sup>. Cronica cea mai interesantă o vom găsi, însă, cu prilejul reprezentării lui *Faust* de Goethe : implicațiile profunde ale piesei îi oferă lui Camil Petrescu prilejul unei confruntări elocvente între calitățile unui text superior și însușirile specifice ale unui regizor. Scriind despre spectacolul cu *Faust*, realizat de Teatrul Național în 1925, el va deplora de la început faptul că piesa nu a fost incredințată lui Paul Gusty, „el însuși un tip goethean“. Gusty ar fi avut „o minte uimitor de limpede, cu o vastă cultură“, „un temperament sensual în artă“, și o „înțelegere a tineretei“, care l-ar fi predestinat unei înscenări a lui *Faust* de o calitate superioară. Montarea lui Soare Z. Soare, „cînd expresionistă, cînd reinhardt-iană“, îi îngăduie lui Camil Petrescu să circumscrie limitele talentului acestui regizor. „*Faust* cuprinde, în partea întîi, unice frumuseți de gîndire superioară, de indoială amară, de sarcasm, de frămîntare interioară. E pe urmă un dor voluptuos de viață, o bucurie de a trăi prin toți porii, o împletire incomparabilă de frăgezime, simplitate și candoare cu setea de plăceri a reîntineritului Faust, cu sensualismul lui cînd vulgar... cînd cald, înălțat și plin de poezie“.

Complexul de calități dramatice și tonalități afective al piesei era descris de Camil Petrescu în linii atît de apăsate pentru a evidenția decalajul între însușirile intrinseci ale textului și înclinațiile unui regizor ca Soare Z. Soare. După o analiză amănunțită a unor erori în înțelegerea stilizării expresioniste, cronicarul se decidea să accepte principiul „că nu trebuie să pretinzi unui artist decît realizări conforme însușirilor, posibilităților lui“ : „Domnul Soare e neîntrecut cînd trebuie să realizeze o noapte simplu misterioasă, un interior numai de proporții, o scenă de grație prețioasă (ca în Molière, de pildă). Scena de biserică, cadrul piviței lui Auerbach și, dacă nu m-ar fi supărat arhanghelii, chiar tabloul prologului în care au intrat perfect în mijloacele Domniei Sale și au fost impresio-nante“.

În ansamblu, spectacolul era însă respins, deoarece înclinațiile specifice ale regizorului ar fi sacrificat însușirile de senzualism luminos, „de cuvînt cu sevă și detaliu colorat“ ale piesei, iar directorul Teatrului Național, criticat de a fi „incredințat... unui regizor care nu poate monta decît nopți, toată setea de lumină și tinerete strălucitoare a d-rului Faust“<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Camil Petrescu, Cronica teatrală, Argus, XV, 3410, 4 septembrie 1924.

<sup>12</sup> Camil Petrescu, Cronica teatrală, Argus, XVIII, 4328, 21 septembrie 1927.

<sup>13</sup> Camil Petrescu, Umbră și lumină, în Rampa, VII, 1225, 23 noiembrie 1924.

<sup>14</sup> Camil Petrescu, Teatrul Național, Argus, XVI, 3727, 23 septembrie 1925.

La moartea lui Soare (în 1944), Camil Petrescu va deplînge, însă, într-un scurt necrolog, publicat în *Revista Fundațiilor Regale*, „sfîrșitul tragic al celui mai bun regizor pe care l-a avut teatrul românesc între cele două mari războaie“ (faptul că Paul Gusty a activat tot mai puțin în perioada interbelică a făcut din Soare „regizorul de bază“ al Teatrului Național). Judecata finală a lui Camil Petrescu menține în esență opiniile formulate în urmă cu două decenii: „Ca regizor, neglijînd uneori textul, Soare Z. Soare a fost mai presus de orice un mare poet al decorului; un neîntrecut artist al plasticeii scenice... A fost calomniat că se inspira din montările străine. De fapt, avea atîta gust și atîta finețe că ar fi putut da lecție uneori și străinilor“<sup>15</sup>. Cu două luni mai tirziu, la moartea lui Paul Gusty, omagîind cu fervoare personalitatea regizorului, Camil Petrescu își motiva admirația și prin vechea sa idee despre relația text-regizor, pe care Gusty ar fi respectat-o în mod exemplar: „...nu-i plăcea prea mult această regie dintre 1918—1937, care se credea îndreptățită să maltrateze textul în favoarea înscenărilor fantasmagorice...“<sup>16</sup>.

Ar fi însă o greșeală să se deducă din asemenea afirmații o adeziune simplistă la teza „primatului textului“. Camil Petrescu a făcut eforturi susținute (manuscrisele sale pregătitoare ale unei „Quiddității a reprezentației dramatice“ stau mărturie) să definească și să circumscrie specificul „teatralității“ în raport cu textul dramatic propriu-zis. El nu numai că nu tăgăduia drepturile invenției regizorale, dar s-a străduit să definească în plan teoretic spațiul de desfășurare a creației regizorului. Punctele sale de reper erau cele două poziții antinomice: cea a „detronării textului“ și „independenței actorului“ (aci erau citați Gordon Craig, Tairov, Gaston Baty) și cea sintetizată într-o formulare extremistă: „actorii sînt sclavii textului“ (Jouvet, Gémier, Bernauer), poziții față de care el căuta să-și fixeze una proprie, intermediară.

Printre fragmentele sale inedite, descoperim chiar formulări radicale, care, luate în sine, ar părea să conteste teza „primatului textului“. Ele trebuie însă restituite contextului și urmărite în nuanțele lor importante. Pornind de la ideea că „textul este numai o parte din structura reprezentației“, Camil Petrescu scria în notele sale cu privire la „Modalitatea artistică a teatrului“: „Trebuie terminat deci cu obsesia textului. Deși textul scris

este esențial, el este însă insuficient, esențial insuficient, are nevoie de un *text complementar gîndit*, uneori mult mai întins, pe care principial autorul ar fi putut să-l descrie în paranteze mai bogate decît textul scris, dar care în genere nu e scris...“<sup>17</sup>.

În capitolul intitulat „Pantomima dublură“ din același manuscris, oprindu-se la rolul pantomimei în scenele mute ca mijloc esențial de expresie („Rolul pantomimei gîndite este esențial în teatru... trebuie păstrată pentru momentele esențiale ale lucrării, tocmai fiindcă e un mijloc foarte puternic“), Camil Petrescu își reafirma ideea că în reprezentația teatrală „textul dramatic apare căptușit de o altă expresie, extrem de întinsă și intensă, care în genere reprezintă aportul regizorului și al actorilor. Este dacă se poate spune teatralul gîndit de Gordon Craig, conjugat cu textul ca să devină dramatic“.

Autor el însuși al unor texte parantețice de o mare bogăție și densitate a indicațiilor, promotorul „regiei substanțiale“ împingea lucrurile pînă la a arăta că preferă, în reprezentarea lucrărilor sale, „ca un eventual regizor să realizeze textul care urmează intențiile și viața indicate în paranteză, și nu textul vorbit...“

Motivația teoretică este plină de interes, deoarece ea sintetizează poziția lui Camil Petrescu în estetica teatrului, demonstrînd că el acorda mijloacelor extra-verbale de expresie un rol nu mai puțin important decît celor verbale, totul fiind subordonat complexului de intenții al autorului: „socotim că arta teatrului este mai curînd arta actului, decît arta cuvîntului, deci nu cum ni se pare că se crede îndeobște, cuvîntul nefiînd cu alte cuvinte decît completarea actului și intrucît este el însuși act. Sperăm că prin «acte» nu se înțelege, firește, «acte naturale», ci actele vîleșii substanțiale“<sup>18</sup>.

Descoperim, printre caietele și manuscrisele scriitorului recent publicate, o abundență de observații prețioase despre funcțiile regiei și arta actorului, concretizare a tezelor sale generale despre natura actului dramatic. O atenție particulară este acordată *ritmului*: ierarhizarea scenelor în funcție de semnificația lor, deosebirea de tempo și de accent între fazele acțiunii, precizarea „momentelor acute, intense“ și a momentelor secundare, trecerea rapidă peste scenele de conversație etc. Dramaturgul își nutrea

<sup>17</sup> Camil Petrescu, Modalitatea artistică a teatrului, manuscris inedit consultat de noi la Muzeul literaturii române.

<sup>18</sup> Camil Petrescu, Notă regizorală, în Addenda la Falsul Tratat, Teatru, vol. III, Ed. definitivă, 1947, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, p. 523.

ideile cu observații extrase din propria sa experiență. În „Caietul de regie autentică” găsim astfel exemplificată ideea distribuirii „accentului de semnificație”: „În piese ca *Suflete tari*, pretinse neapărat momentele de lirism muzical, ireal, resemnat”. Cheia unei interpretări juste a textului și a concretizării adecvate în jocul actorilor o formează precizarea și fixarea momentelor nodale: în *Suflete tari*, evidențierea momentelor de „idealism”, „antirealism” și „inactualitate” în structura principalelor personaje înseamnă a fixa în spectacol linia interioară a piesei. Și Camil Petrescu indică pentru fiecare personaj asemenea momente definitorii, prin articularea expresivă a cărora se va inculca sensul piesei: „la Ioana (lectura), Culai (luna), Andrei (scena resemnării), Fata (resemnată), Prințul, Ioana (ce sintem toți acolo)”<sup>19</sup>.

În marile texte dramatice, problema centrală a regizorului era să evidențieze „sensul transcendent al piesei”. Contrarietate de neînțelegerea manifestată de mulți critici față de valoarea unei capodopere ibseniene ca *Hedda Gabler*, el indica astfel structura personajului, fără de înțelegerea căruia orice înscenare rămânea iremediabil caducă: „ea nu se vrea decât în zona „Frumuseții”, a „gestului pur”, «dincolo de bine și de rău», neapărat inumană. Este rudă cu mindra și inaccesibila Hérodiade a lui Mallarmé...”<sup>20</sup> (Să menționăm aci că o recentă înscenare a *Hedde Gabler*, văzută de noi la Akademie-Theater din Viena, cu toate calitățile ei remarcabile, nu reușea să pună „accentul de semnificație” cuvenit tocmai pe momentele-cheie, de care era legată evidențierea a ceea ce Camil Petrescu numea „sensul transcendent” al piesei.)

În selecția actorilor, moment decisiv al actului regizoral, fizicul lor juca pentru Camil Petrescu un rol de prim plan. El nu ezita, de altfel, să vadă în efectele prezenței nemijlocite a actorului, cu farmecul și personalitatea pe care le iradiază, o superioritate specifică a teatrului față de toate celelalte arte. „O actriță frumoasă a intrat în scenă și simpla ei prezență scutește pe autorul dramatic de lungile descrieri ale romancierului... Posibilitățile de exactitate desăvârșită, ades în detaliu, cu expunerea intuitivă și sintetică deodată într-un lapsus de timp relativ scurt, arată superioritatea teatrului asupra tuturor celorlalte forme de artă”<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Camil Petrescu, *Caiet de regie autentică*, în vol. Documente literare, p. 418.

<sup>20</sup> Camil Petrescu, *Iar Hedda Gabler*, în *Lumea*, I, 10, 25 noiembrie 1945.

<sup>21</sup> Camil Petrescu, *Teatrul*, nu numai trăit, ci gândit, în Documente literare..., p. 381 și 383.

Sarcina regizorului în selecția actorilor e dificilă, deoarece rareori aptitudinile actorului coincid cu însușirile rolului. Scriind despre Emma Gramatica în *Nora* de Ibsen, cronicarul teatral al *Argus*-ului îi recunoștea mării actriței meritul de a fi pus în valoare nu doar „feminismul” Norei, dar și „feminitatea” ei; nu se putea însă abține de a remarca decalajul dintre vârsta actriței și cea a personajului, imaginându-și ce a fost în tinerețe rolul, când „acest neastimpăr scenic se intrupa într-un trup care inspira dorințe și pasiuni. E o melancolie nesfârșită să vezi că mai tare decât însuși geniul sint legile materiei”<sup>22</sup>. Un text intitulat „Text și regizor” enumera spiritual contrasensurile rezultate din incompatibilitățile, oricât de mici, dintre fizicul actorului și natura personajului încarnat: „Actorul pasionat și cald e prea mic de statură, ar fi ridicul lângă actrița înaltă, iar cel înalt e mlădios ca un morcov. Actrița de temperament e slabă și rolul cere «une belle femme», altminteri nu se poate realiza atmosfera... etc.”<sup>23</sup>.

Adversar a tot ceea ce este automatism, rutină și poncif în jocul actorului, Camil Petrescu a propus în notele pentru „seminarul de regie experimentală”, dar și în manuscrisul inedit al „Modalității artistice a teatrului”, un complex de indicații destinate să se constituie într-o tehnică apropiată a artei actorului. Emoția stimulată de o bogăție de reprezentări, cu alte cuvinte, trăirea intens dirijată de gândire, se afla în centrul interesului său. Un număr important de concepte popularează micul său manual de „arta actorului”. Distingem, printre ele, noțiunea de „lavis” al fiecărui rol, „pragul emoțional” sau „tonusul” (înțeles ca o specifică nervozitate): în cazul *Sufletelor tari*, autorul indică drept „lavis” al principalelor personaje „orgoliul Ioanei, timiditatea lui Andrei, a Elenei, melancolia la Boiu, la Magda (devenită în varianta finală Maria Sinești — n.n., N.T.), verva lui Culai”. Rolul „pantomimei dublură”, cu alte cuvinte ansamblul gesturilor în momentele de tăcere, compunerea personajului în clipele când „ascultă” replicile celorlalți, prezența sa intensă în scenele când reacționează exclusiv cu mijloace extraverbale, rolul „punctuației dramatice”, înțeleasă ca tehnică a respirației, a accentuării în frază, a variației debitului, indicarea mijloacelor de a face transparente prin priviri, prin mișcarea corpului, prin mimică, emoția și gândirea, sînt doar câteva dintre principalele sale contribuții la unul dintre cele mai importante capitole ale unei autentice științe a teatrului.

<sup>22</sup> *Cronica teatrală*, în *Argus*, XVIII, 4376, 16 noiembrie 1927.

<sup>23</sup> Camil Petrescu, *Text și Regizor*, în *Teze și Antiteze*, ed. cit., p. 316—317.