

UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU
FACULTATEA DE LITERE SI ARTE

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

CAMIL PETRESCU ÎNTRE TRAGEDIA CLASICĂ
ȘI GENERAȚIA ETICĂ DE LA 1930

Coordonator științific:
Prof. Univ. Dr. MIRCEA TOMUS

Doctorand:
Maria - Elena Milcu

SIBIU, 2006

„Artistul e interpretul tainelor sufletului și ale timpului său fără să vrea, ca orice profet adevărat, uneori inconștient, asemeni unui somnambul. Își închipuie că vorbește din străfundurile lui însuși, dar prin gura lui vorbește spiritul timpului, iar ceea ce spune el există fiindcă exercită o acțiune”

(C. G. Jung, *Problemele sufletului modern*)

Fiind situat de către exegeții săi ori în rândul clasicilor, ori în cel al modernilor și realizând, de fapt, o remarcabilă pendulare între cele două tendințe, Camil Petrescu reușește, în ciuda unei întregi pedagogii care încearcă să ne învețe că există fracturi între scenariile semnificative ale tragediilor antice și înlănțuirea modernă a povestirilor culturale, să demonstreze că *opera, în sine*, poate conține reinvestiri mitologice mai mult sau mai puțin mărturisite, purtând în ele miez clasic și sensuri neschimbate, dar și aspecte cu totul noi, surprinzător de moderne, uneori devansând cu mult perioada care le-a dat ocazia să se manifeste.

De ce sa mai vorbim despre aspectele ale clasicului / tragicului în opera lui Camil Petrescu devreme ce azi, ca și altădată, amintim mereu de tragicul contemporan, pornind de la diverse domenii ca filosofia, psihanaliza, sau sociologia și mergând până la rubrica de fapt divers? Și cum să reușim o definiție corectă a acelor aspecte care țin de tragedie, atâta vreme cât partizanii metodei inductive propun să degajăm constantele și parametrii tragicului pornind de la o operă consacrată și apoi să ne servim de acest etalon în toate scrierile asemănătoare, iar apărătorii metodei deductive refuză aplicarea apriorică a vreunei reguli înainte de analiza textuală propriu-zisă...?

În cazul de față, răspunsul ar consta în faptul că, la o analiză atentă, descoperim în scrierile camilpetresciene *universalii în imagini*, aspecte mereu perene ale tragicului, întâlnite și în operele consacrate ca atare, pornind de la Platon sau Sofocle și ajungând la Shakespeare sau Racine.

Fatum-ul tragic sub care se înscrie existența unor personaje, ca și *dramele absolute* trăite de intelectuali măcinați de dorința de a descoperi esența lucrurilor, ca Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Ștefan Gheorghidiu, Fred Vasilescu, Ladima, îi situează uneori pe aceștia alături de Hamlet sau Oedip. *Încercările* repetate la care eroii camilieni sunt supuși, *sentimentul loialității* care îi domină, *căutarea fericirii* prin desăvârșirea sinelui, *locul tragic al camerei* în care pasiunea lor se consumă de la sublimul ideii până la senzual, *dubla funcție a Erosului*, *tulburarea internă* și a limbajului, *sfâșierea*, iată doar câteva aspecte asupra cărora ne vom opri în lucrarea de față pentru a analiza acele *universalii* ce fac, de multe ori, din opera camiliană o creație clasică desăvârșită.

În ceea ce privește aspectele legate de modernitatea operei în cauză, critica s-a întrecut pe sine în a discerne, explicita și demonstra nenumăratele motive pentru care Camil Petrescu este un scriitor modern, inovator. Enumerăm dintre acestea *autenticitatea*, *introspecția proustiană*, *eul subconștient*, *divagațiile gidiene*, *analiza*

psihologică, pluriperspectivismul, tipurile noi de narator, dosarul de existențe, rolul cuplurilor...

Fiind un Artist, un interpret al tainelor sufletului și ale timpului său, realizându-și opera în perioada fecundă ideatic dintre cele două războaie mondiale, Camil Petrescu a fost, în mod cert, influențat de gândirea universală a epocii. A scris în aceeași perioadă cu Hemingway, Joyce, Proust, Malraux, Spengler. Influențele moderne ale scriitorilor din anii '30 sunt multiple în opera sa, iar Camil a fost permanent conștient de aceasta, existând la el chiar o teamă ca nu cumva noutatea operei sale să nu fie recunoscută sau înțeleasă.

Creând o adevărată filosofie a **omului concret într-o lume concretă**, văzând **eroul** modern ca pe un personaj dominat de **voința de afirmare a sinelui**, uneori în detrimentul alterității, impunând definitiv în literatura română superioritatea **fiarelor intelectuale** ale unui Spengler sau Malraux, văzând în eros un **principiu al plăcerii** freudian și plasându-și astfel eroii într-o eterată **incomunicabilitate** nietzscheeană, aducând în prim plan, cu mult înainte de Roland Barthes, pluralitatea de imagini ale corpului și, nu în ultimul rând, cultivând întocmai ca artiștii anilor '70, gen Mapplethorpe, arta detaliului fotografic în descrierea senzualității feminine, Camil Petrescu reușește să aducă în domeniul literelor elemente de surprinzătoare și incontestabilă noutate.

Încrezător în forța fără seamăn a rațiunii și a voinței, dând cugetării altitudini neatinse, încă, în literatura noastră, cu elemente îmbinate, de viziune tradițională dar și nouă, fundamental modernă, Camil Petrescu va rămâne în mod incontestabil unul din reformatorii romanului nostru, reușind să surprindă imuabilul în manifestările sale cele mai variate. Salvată, prin caracterul său cu totul particular, de caducitatea clișeului și a locului comun, opera camiliană îl explicitează, mereu și mereu, pe cel care și-a făcut din artă o condiție a existenței, aducând în cotidianul literaturii române finețea unei conștiințe artistice exemplare.

CAPITOLUL I : PORTRET DE AUTOR

Imaginea lui Camil Petrescu, reținută mai mult sau mai puțin diferit de către contemporanii și exegeții săi, este aceea de persoană și personalitate dispunând de o filozofie proprie, inconfundabilă, vulcanică, frenetică, din care decurg, implicit, toate manifestările posibile. Astfel **George Călinescu** remarca, în *Viața românească* din ianuarie 1939, că discuția cu Camil Petrescu este o adevărată plăcere, căci, pentru cine știe să guste astfel de plăceri, năvala de argumente pe care autorul le aduce și febrilitatea sa inimaginabilă în susținerea vreunei idei sunt inconfundabile: „*Cu fața de beduin, cu ochii străvezii, el se aprinde, se agită cu atâta ingenuitate, încât nu vede nimic suspect în calmul provocator al celorlalți și mai ales spune lucruri enorme, așa de enorme încât dl. Eugen Lovinescu a încercat să-i facă din asta o trăsătură caricaturală. Dar n-are dreptate, pentru că enormitatea la dl. Camil*

Petrescu este o consecință a bunei credințe cu care discută și un mijloc eroic de a scoate pe adversar din pozițiile lui”.

În opinia lui Lovinescu, autorul se distingea și prin spiritul său vioi, mobil, combativ, agresiv chiar, destul de informat, dar mai ales dialectic, inepuizabil dialectic, „*luminat totuși de o candoare plăcută*”. Impresionat de vivacitatea personajului cât și de inepuizabila sa voință, Lovinescu nu se poate totuși reține în a-i recomanda acestui „*omuleț pripit, iritat, pururi grăbit, cu privirea în jos, ca și cum ar căuta ceva pierdut, cu podul palmei aprins, incendiat de febre, arțăgos, plin de talent dar și de fatuitate*” să se oprească, uneori, din cursa lui frenetică pentru a se regăsi pe sine și o liniște sufletească fără de care creația literară nu se poate realiza.

Practicant fervent al confesiunii, Camil Petrescu nu și-a dezvăluit niciodată copilăria sau adolescența, biografia sa începând odată cu tinerețea. A pus mereu între paranteze o anumită perioadă a vieții sale, desigur dintr-un complex social uneori ghicit, alteori divulgat. Acuzat deseori că este prea virulent în atacurile sale, mărturisește: „*Știu bine că e o crimă, căci fac parte dintr-un neam de sclavi care, până acum o sută și ceva de ani în Ardeal, nici nu avea voie să poarte pălărie și să se statornicească la oraș, iar dincoace era bătut cu frânghia udă la tălpi dacă îndrăzneau să privească pe stăpân. Descendenților unor asemenea oameni, li se dă azi voie să se așeze la oraș, dar pretenția lor de a gândi și de a avea păreri trebuie imediat reprimată și aspru pedepsită*”.

Propunându-și constructiv, pasionat și extrem de serios să educe universul de așteptare al contemporanilor săi și fiind în permanență preocupat, torturat chiar, de modul în care opera sa este receptată și mai ales dacă ea este descifrată corect, Camil Petrescu a fost și un remarcabil teoretician literar, care a reușit să ofere o concepție estetică originală, capabilă să lămurească, pe de o parte, intențiile scriiturii sale și, pe de altă parte, succesele sau limitele operei: „*Arta nu e distracție, ci un mijloc de cunoaștere*”.

CAPITOLUL 2: UNIVERSALII ÎN IMAGINI: ASPECTE TRAGICE ȘI ASPECTE MODERNE ALE OPEREI LUI CAMIL PETRESCU

După cum remarca Mircea Tomuș, în lucrarea sa *Romanul romanului românesc*, romanul românesc s-a bucurat de privilegiul de a se naște de mai multe ori: „*...asemeni unei întregi categorii de eroi din poveste, romanul românesc nu s-a născut o singură dată: bântuind aproape ca un vis obsesiv cele dintâi manifestări ale literaturii românesc modern, el a făcut un efort să se nască, mai degrabă prin obstinate repetiții decât printr-un proces de durată, în deceniile din chiar miezul veacului al XIX-lea*”. Deși nașterea sa oficială ar trebui să fie consemnată odată cu Dimitrie Cantemir și a sa *Istorie ieroglică*, romanul românesc își găsește argumentele unei noi nașteri în creația *Ciocoii vechi și noi* a lui Nicolae Filimon și, mai apoi, în *Viața la țară* a lui Duiliu Zamfirescu.

Această adevărată *bătălie* pentru roman în literatura română este, în consecință, un proces de durată, care a cunoscut ezitări și prefaceri multiple, a determinat zguduirii ale conștiinței literare și, nu în ultimul rând, a dat naștere la polemici. Începutul secolului al XX-lea, mai precis momentul dramatismului teribil al perioadei din timpul și de după primul război mondial, a dus la o acutizare a problematicii amintite, producând momentul de criză a romanului românesc. Critica a înregistrat fără încetare cele mai mici fluctuații, consemnându-le sub titluri care ilustrează toate zbaterea literaturii române în căutarea unei identități romanesti viabile: *Bătălia pentru roman* (antologie de Aurel Sasu și Mariana Vartic), *De ce nu avem roman?* (Mihai D. Ralea), *Romanul și viața modernă* (G. Călinescu), *Problema romanului românesc* (Pompiliu Constantinescu), și exemplele pot continua...

Desigur, după cum remarcă Mircea Tomuș. „*beneficiile teoretice ale acestei bătălii pentru roman nu sunt chiar atât de puține și nici cu totul neglijabile; ele sunt, însă, cu mult întrecute de rezultatele practice, de cantitatea, și, mai ales, de valoarea producției românești pe care criza romanului a determinat-o atât direct cât și indirect. Acest moment de tensionată înfruntare mai mult interioară, cu sine însuși, decât cu energii exterioare ei, a conștiinței literare românești a avut meritul cu totul deosebit, pe care sunt toate motivele să-l apreciem drept cel mai însemnat dintre urmările lui, de a face să se nască nu numai propriu zis o altă vârstă a romanului românesc, care avea destule, dacă nu chiar toate caracteristicile unei nașteri primordiale, dar una impregnată de o foarte ascuțită și activă conștiință de sine. Pentru a treia oară, deci, și sunt motive să anticipăm că nu pentru ultima dată, i-a fost dat romanului românesc să se nască, asociind fericit o prospețime genuină cu o conștiință de sine matură și responsabilă*”.

Autorul, văzut de critică drept cel care îmbină fericit, în creația sa, modelul romanului clasic cu trăsăturile romanului modern, este Camil Petrescu. Desprinzându-se, prin accentele moderne, novatoare ale operei sale de caracteristicile vădite și recunoscute drept clasice ale unui Liviu Rebreanu, de exemplu, Camil Petrescu continuă, totuși, cu fidelitate, prin trăsăturile principale ale romanelor sale și, implicit, ale eroilor săi, tradiția clasică și modelul instaurat de Nicolae Filimon, adăugându-i întâlnirea cu sinele, deloc lipsită de interes prin accentele dramatice puternice pe care le produce.

Caracteristici cum ar fi simțul realist extrem de ascuțit, tehnica elaborată a detaliului, cultivarea unor anumite tipuri de personaje, interesul pentru dramatic, fac din Camil Petrescu un autor căruia, dacă nu întreaga critică, atunci o mare parte a ei îi recunoaște valențele clasice, situându-l chiar, alături de Eminescu, Rebreanu sau Sadoveanu printre autorii noștri clasici. Fiind permanent preocupat de problemele artei teatrale, de jocul actoricesc, de evoluția fenomenului teatral, Camil evidențiază, în calitate de cunoscător, două extreme ale reprezentării teatrale care sunt primatul textului și primatul jocului teatral: „...Privite și pe linia evoluțională, ele se înfățișează într-un paralelism istoric care ia naștere, pentru **teatrul spontan** în cosmosul antichității grecești, apoi pantomima antichității romane, prelungită real și nebăgat în seamă până în comedia populară de la sfârșitul evului mediu, apoi comedia dell'arte italiană, iar pentru **text**, în felul în care se jucau tragediile grecești, când se pare că nu putea fi vorba de actori cu personalitate, în timpul

Renașterii și în veacul al XVIII-lea chiar, când tragedia nu era reprezentată, ci doar recitată muzical”.

Preocupările de acest gen, ca și cele referitoare la conceptul de *mimesis* – pe care Camil Petrescu îl refuză, căci „*imitația este în sine un nonsens...*” - , vădesc interesul deosebit al autorului pentru definirea unui concept care să traducă adecvat **esența** teatrului. Mereu în căutarea **esențelor** și a **ideilor pure**, Camil a fost, nu de puține ori, considerat creatorul unui teatru „de idei”. O explicație a acestui fapt ar putea fi găsită în aceea că eroii săi sunt, de cele mai multe ori, intelectuali, legați obligatoriu de idee.

- **Eroul tragic: încercarea, sentimentul loialității, căutarea fericirii, locul tragic, dubla funcție a erosului, tulburarea, sfâșierea, războiul.**

Intr-un anume sens, am putea să afirmăm că revendicarea epuizantă a absolutului pe care o asumă eroii camilienii este una care își găsește sursele în lupta mitică dintre bine și rău. Dar, în mitologie (mitul scandinav *Gotterdammerung*, *Biblie*, *Mahabharata*), luptele duse de zei sau eroi urmează două feluri de etape, una mai bună și alta mai rea, în ambele cazuri mitul putându-se formula în același mod: lupta neloială face lumea mai rea, lupta loială o face mai bună.

În cazul eroilor lui Camil Petrescu, însă, există un singur fel de luptă, cea interioară, dusă în tăcere, dar cu obstinație, de un personaj care își dorește cu disperare să atingă acele adevăruri superioare care vor reuși să-i facă lumea sa mai bună. Implicațiile sale sociale nu sunt decât accidentale, eroul netrăind, în fond, decât o dramă internă în care angrenează, însă, un întreg univers exterior compus din detalii semnificative. El pune în paranteze „*categoriile de semnificație cu caracter general, căci lupta sa este una a esențelor pure*”. Însă, întocmai ca în tragedie, avem certitudinea că ceea ce a contat mai mult în lupta sa este **încercarea**.

Odată pornit în căutare, eroul camilian realizează o serie de performanțe (de lămurire și cristalizare a propriului „eu”), care pot fi mult mai însemnate decât eșecul final. Astfel, experiențele lui Ștefan Georghidiu, frământările sale, lupta sa interioară, sunt mult mai fecunde, pentru desăvârșirea sinelui, decât certitudinile. Spectacolul sufletului omenesc, angajat prin iubire la o luptă cu *celălalt* și cu sinele, cu determinismul social și cu propriile incertitudini, se arată a fi, în proza camiliană, un spectacol grandios, chiar și atunci când eroul se prăbușește învins. Lupta sa este cea care contează.

Romanul *Ultima noapte...* debutează cu ideea de armonie. Ela și Ștefan formează un cuplu, pentru început, ideal, impresie dedusă din caracterul metafizic al sentimentului, la nivelul sacralizării lui. Căci, „*orice iubire e ca un monodeism voluntar, patologic pe urmă*”. Și dacă, după spusele lui Ștefan Georghidiu, „*nici un doctor nu are curajul să despartă corpurile celor născuți uniți, căci le-ar ucide pe amândouă*”, dragostea dintre cei doi protagoniști se susține pe idealitate, dar nu e deopotrivă patimă și convingere rațională. Recules în propria pasiune, sperând la grandoare și noblețe a sentimentului, Ștefan Georghidiu va descoperi însă că acest „*luminis*” al dragostei adevărate se tulbură progresiv și iremediabil. Cu toate acestea

incertitudinile sale, *încercările* la care este supus, îi conferă forță și noblețe. Erosul, conceput ca forță vitală, îl conduce pe calea unei veritabile aventuri ontologice.

Stăpânit de un anume ***sentiment al loialității***, personajul masculin al lui Camil Petrescu este puternic lovit în orgoliul și certitudinile sale în momentul în care este trădat. Pierderea dragostei femeii iubite este asimilată de el unei trădări și trăită tragic. Pietro Gralla preferă iubirea unei singure femei Veneției pline de vanitate, se rupe de mediul ambiant și se retrage în chietudine, dar în final trăiește o dramă, cea a distrugerii idealului său de viață. Tragedia sa vine din revelațiile sale : femeia iubită nu corespunde chipului pe care el i-l dăduse, personalitatea lui suferă o dramatică zdruncinare, căci iluzia erotică dispare brusc, lezându-i sinele. Există între el și Alta o antiteză puternică. Cea dintre grandoare și micime în pasiune, cea dintre noblețe și josnicie în gândire.

Loial propriilor idealuri, Grala este și el omul absolutului. Trecutul lui, amintit destul de exploziv în primele scene, este prin virilitate și disciplină de o puritate inumană. „*Viața de marinar nu-i viață de om*” afirmă de altfel și Nicola, aghiotantul său. Psihologia sa este aceeași cu a unor Andrei Pietraru sau Gheorghidiu: înainte de luptă șovăie, examinând toate fațetele situației, dar când opțiunea este făcută, devine hotărât ca moartea însăși. Și Grala caută omul și nu conveniența sau cuvântul: „*Suntem alcătuiți din propriile fapte, câte sunt și cum sunt*”. Replica dată lui Cellino, care începe prin a-și prezenta genealogia este edificatoare: „*Nu mă interesează familia dumitale. Mă interesează să-mi spui cine ești dumneata*”. În dragoste vorbește ca Ruscanu: „*Dragostea e preferința exclusivă, sau nu mai e nimic*”. Punctul lui de vedere asupra femeilor e de aceea static: „*Cine aleargă și nu se oprește la una singură, pierde din femeie ceea ce e mai bun...*”.

Femeia aleasă, devine monadă leibniziană... „*Acel punct care reflectă în toată existența universului ...Unei femei care-l adoră din umbră trimițându-i tenace scrisori, nu-i răspunde niciodată căci este conștient de gravitatea alegerii absolute în dragoste: „Nu intri fără să dai socoteală într-un asemenea joc*”. Alta devine unicul lui mod de a trăi, unica sa credință. De aceea, când are revelația trădării Altei, proiectează fatal imaginea extincției: „*Dacă e vorba despre femeia care mi-a fost nevastă, pe care am iubit-o e de prisos...Acea e moartă de mult. E mai moartă decât dacă nu s-ar fi născut vreodată*”. Opțiunea este ireversibilă, căci un om de statura morală a lui Pietro Gralla vede în loialitate o valoare în sine.

Crezând că poate găsi în Alta o imagine a lui însuși, idealizează portretul. Greșeala este fatală, căci este înșelat. Și în cazul lui, funcționează orgoliul celui care refuză imaginea de soț încornorat, dar, mai presus de orice, marea sa dramă nu este că a fost înșelat, ci că s-a înșelat. Deși rănit profund de cea pe care o considera egala sa, marea problemă a lui Pietro este nu lipsa ei de loialitate, ci lipsa lui de loialitate față de propriul său sistem de valori. A căutat fericirea și a fost sigur că a găsit-o acolo unde, de fapt, nu îl așteptau decât opțiuni comune, structuri afective incompatibile cu propria structură morală.

Unul dintre ***locurile tragice*** care ne atrag atenția, în opera lui Camil Petrescu, și în care eroul evoluează cu precădere, este *camera*. Rămășiță a grotei mitice, loc invizibil și înfricoșător, unde stă ascunsă puterea, camera este, la Camil Petrescu, spațiul gândirii și al dialogului, locul în care eroii își desfășoară întregul potențial

creativ; camera este și spațiul dragostei, locul în care iubirea se consumă de la idee până la senzual, un spațiu finalmente al puterii, căci dragostea, la Camil Petrescu, nu este altceva decât asimilarea celuilalt prin afirmarea puternică a sinelui. Eroii lui Camil Petrescu nu se pot desfășura deplin decât dacă se află sub protecția acestui loc tragic în care dramele lor interioare se consumă. Fred Vasilescu este un om al interiorului. Acolo trăiește acele momente esențiale care îi compun viața sufletească, dar acolo și descoperă drame existențiale. Exteriorul este spațiul disimulării, al relațiilor sociale forțat susținute. Stefan Gheorghidiu își mărturisește deschis disprețul față de ieșirile mondene ale soției sale : „...*mania excursiilor în bandă, a căror promiscuitate îmi făcea silă*”. Eroul camilpetrescian nu se poate desfășura decât în această intimitate a camerei, în care introspecția asupra sinelui este posibilă fără tulburarea inutilă a hoardei din afară. Spațiu al gândirii sau al dragostei, odată camera părăsită, eroul camilian este tragic anihilat în momentul ieșirii, al contactului cu exteriorul, cu care nu are nimic în comun. Oferindu-se protector, camera protejează, fără discernământ, pasiunile de orice factură, provocând uneori, prin ambiguitatea tulburătoare a spațiului său, un **eros dublu**, nu doar din punctul de vedere al duplicității pasagere a protagoniștilor, ci mai ales din acela al manierei în care erosul evoluează.

O altă fațetă a tragicului în opera lui Camil Petrescu o constituie **dubla funcție a erosului**. Există și în tragedia antică sau în cea din epoca clasică (sec.XVII) o asemenea manifestare a erosului, duală și complexă, aceasta împărțindu-se în ceea ce unii exegeți numesc *erosul sororal* și *erosul eveniment*. Această dualitate a sentimentului amoros este resimțită cu tulburare de eroi căci produce revoluții interioare, incertitudini, suferință.

După ce trec printr-o prea scurtă perioadă de dragoste împărtășită și senină (*erosul sororal*), eroii lui Camil Petrescu se lovesc de realitatea tragică a *erosului eveniment* marcat de suferință, boală și eșec. Exemplele vorbesc de la sine: începută ca o pasiune total împărtășită, egal divizată între cei doi protagoniști, iubirea dintre Ștefan Gheorghidiu și Ela se transformă în suferință și dramă datorită influențelor exterioare și a instabilității sentimentale a personajului feminin; dominată de patimă, dar reciprocă și nu mai puțin mistuitoare, legătura dintre Fred Vasilescu și D-na T. devine, în scurt timp și definitiv, *cancerul vieții* eroului masculin, misterul acestei transformări fiind motorul evoluției romanului; pusă sub semnul destinului care reușește uneori să reunească suflete pereche, iubirea dintre Pietro Gralla și Alta devine, prin trădare, un eșec dureros, dramatic.

Acest ultim tip de eros – erosul eveniment - are manifestări brutale, dintre care am aminti *tulburarea, răsturnarea imaginilor reale și lupta interioară*.

Tulburarea cea mai spectaculoasă este cea care îl atinge pe omul camilian în centrul lui vital – limbajul. Interdicția cuvântului este foarte frecventă la eroul lui Camil Petrescu exprimând perfect fie imposibilitatea relației erotice, fie sterilitatea ei. A fugi de cuvânt înseamnă a fugi de raportul de forțe, a fugi de tragedie. Numai eroii extremi pot să atingă această limită. Fred Vasilescu fuge de cuvânt, de relație, nu dă explicații, pentru a opri raportul de forțe , pentru a opri alienarea în celălalt. Prin dragoste nu mai este *el* cel puternic, ar atinge prea devreme un prag superior de fericire în raport cu care se simte încă nepregătit. Analiza asupra propriului Eu nu

este încă desăvârșită: „*împiedicat să vorbesc cu ea de atâta timp, simplul fapt de a o vedea și de a fi în aceeași sală îmi dădea un soi de febră interioară*”.

Erosul camilian pune trupurile în prezență, numai pentru ca apoi să le despartă. Prezența corpului advers *tulbură limbajul*, fie exagerându-l, fie impunându-i interdicții. Aflat în vecinătatea unui corp străin, eroul nu reușește niciodată o comportare adecvată: contactele reale sunt întotdeauna un eșec. Singurul moment fericit al Erosului este atunci când el se trăiește în ireal.

Trupul advers înseamnă fericire numai atunci când e o imagine, iar momentele cu adevărat reușite ale eroticii lui Camil Petrescu sunt întotdeauna amintiri: „*Frumusețea ei era foarte sensibilă la viața interioară, și cred că niciodată n-a fost mai frumoasă ca la vreo câteva luni după începutul iubirii noastre, când părea exasperată de iubire*”. Astfel evocă, tulburat, Fred Vasilescu momentele fericite ale legăturii sale cu d-na T., amintind, oarecum orgolios, frumusețea și mai ales unicitatea relației lor: „... *Mă măgulea gândul de a ști că e frumoasă numai cu mine și mai ales numai prin mine*”.

În acest mod, erosul camilian nu se exprimă decât prin povestire, imaginația este întotdeauna retrospectivă, iar amintirea are mereu pregnanța unei imagini. Nașterea dragostei este amintită ca o veritabilă scenă, amintirea este atât de bine fixată încât oricând este perfect disponibilă, putând fi reactualizată după voie cu șanse de eficiență extrem de mari.

Trebuie să amintim aici că *sfâșierea* este structura fundamentală a universului tragic. Ea este chiar semnul și privilegiul lui. Eroul camilpetrescian se simte întotdeauna acționat de o forță interioară, de un dincolo de sine foarte îndepărtat și înspăimântător, pe care și-l apropie din ce în ce mai mult. Dorința sa de a atinge absolutul prin idee devine o forță destul de puternică pentru a-l răsturna și a-l face să treacă, de pildă, de la dragoste la indiferență sau chiar la ură. În esență, răul eroului camilpetrescian este acela de a fi fost prea credincios celui alt și necredincios sieși. Până în momentul în care are curajul de a propune partenerului său o rupere, o sciziune, el este victimă sudată de călăul său. Desprinderea de el ar fi echivalentă și cu o rupere de sine, care în final se produce, îngăduindu-i să trăiască. Iată de ce această *sfâșiere tragică* este prețul plătit pentru a se menține: ruperea este „expresia ambiguă a răului și a leacului”.

• **Gândirea modernă camiliană**

Extrem de sensibil la aspectele teoretice legate de modernitatea operei literare, Camil Petrescu s-a exprimat asupra lor încă din 1928, când, în *Rampa*, afirma: „*modernismul e oarecum ca iaurtul, trebuie mâncat proaspăt, că pe urmă lasă zer*”. Pentru a nu ajunge să-i plictisească pe partizanii săi, modernul / modernismul este obligat, în opinia lui Camil, să găsească mereu *noul*, altfel se perimează foarte repede. Dar, remarcă autorul, mișcarea modernistă reprezintă, totuși, ce este mai frumos, mai generos în viața literară, reprezintă revolta împotriva clișeului și a trucajului, „*piciorul izbit în carul compromisurilor*”, este principiul progresului (cu

condiția să fie făcut de personaje noi și nu de cele vechi, deja înăcrite), și are un neprețuit sens moral.

Realizându-și opera în perioada dintre cele două războaie mondiale, Camil Petrescu a fost, în mod cert, influențat de gândirea epocii. A scris în aceeași perioadă cu Hemingway, Joyce, Proust, Malraux, Spengler. Influențele moderne în opera sa sunt multiple, iar artistul a fost permanent conștient de aceasta, existând la el chiar o teamă ca nu cumva noutatea operei sale să nu fie recunoscută sau înțeleasă, fapt care l-a determinat să încerce o influențare a opiniei publice, o educare a *universului de așteptare* al publicului prin intermediul conferințelor, articolelor, cronicilor sau declarațiilor programatice.

Este cunoscut faptul că în perioada dintre cele două războaie mondiale o răsturnare de mentalitate se petrece în rândul intelectualilor secolului XX. Între 1918 și 1928 Oswald Spengler publică *Le Declin de l'Occident*, afirmând că în cadrul ciclic al nașterii, dezvoltării și morții civilizațiilor, cea occidentală s-ar afla în plin declin, cu valori alienante, automate, sclerozate. În locul acestui aparent vid, îi revine artistului obligația de a găsi valori noi, îi revine intelectualului datoria de a concepe lumea, de a realiza opera care să nu mai contemple universul, ci să creeze filosofia **omului concret într-o lume concretă**.

Dar cum este acest om nou, concret, al lumii concrete? Și prin ce se caracterizează el diferit de omul vechi, cel de dinaintea Marelui Război? Iată întrebări la care Spengler răspunde în scrierile sale, atât în *Le Declin de l'Occident*, cât și în *Om și Tehnica*, carte apărută în Germania, în 1931. Nu înainte de a-și exprima admirația față de societățile primitive, în care omul, *prădător primitiv*, era nevoit să-și folosească toate calitățile în interesul supraviețuirii speciei sale, Spengler se arată sever față de *prădătorul contemporan*. Dacă odinioară, spune el, ierarhia, supunerea celui slab față de cel puternic, erau însoțite de o cooperare inteligentă, de un soi de camaraderie, în prezent asistăm la o totală sterilitate a spiritului, la o uniformizare glacială, fără relief sau profunzime, întrucât interesul veritabil al vieții scapă tuturor. Această inerție se ridică împotriva vieții în general, dar este propice dezvoltării unor individualități de excepție, a celor ce sunt realmente *dotați*, cei pe care el îi numește *creatorii înnăscuți*. Indivizii comuni, marea masă, înțeleg greu adevărata misiune a acestor ființe superioare, cât și dificila lor sarcină, cea de fixare a noilor coordonate vitale ale secolului. Viața acestor indivizi excepționali este tributară succesului lor, deoarece fericirea nu este o componentă obligatorie a vieții lor, iar marea masă nu-i înțelege sau îi urăște.

Desigur, s-a spus că ideile lui Spengler justifică teoriile naziste ale rasei superioare, dar aceste linii profetice ale urii marii mase față de indivizii superiori ar fi putut, tot atât de bine, să-și găsească un bun câmp de acțiune și în cazul comunismului, nu doar în cel al nazismului... Scopul nostru, însă, nu este nici cel de a-l justifica, nici cel de a-l reabilita pe Spengler, ci de a trage anumite concluzii din analizele sale. În rezumat, teza sa ar fi aceea că individul de excepție, intelectualul superior, datorită inteligenței și calităților sale ieșite din comun, poate deveni „**le prédateur des prédateurs**”, stăpân al ideilor superioare și al tehnicii văzute ca mod de supraviețuire și dominație. Concepția despre tehnică este și ea originală: „*Există nenumărate tehnici în care nu intervine nici un instrument: de exemplu tehnica leului*

ce-și impune superioritatea sa gazelei; sau cea a diplomației; sau tehnica administrativă care constă în menținerea integrității formale și funcționale a unui stat în lupta politică. Există tehnicile războiului chimic sau ale oricărui alt tip de război. Orice confruntare cu o problemă creează nevoia unei tehnici adecvate. Cunoaștem tehnica pensulei pictorului, tehnica echitației sau a navigației aeriene. De fapt, este întotdeauna vorba de un comportament interesat de ceva anume, dirijat spre un scop, dar niciodată nu e vorba de lucruri sau de obiecte”.

Aceste idei nu rămân fără ecou în literatura universală, căci, între cele două războaie mondiale, creația literară, mai ales romanul, pornesc pe o direcție interesantă și complexă care poate contraria sau chiar șoca cititorul ori critica literară. Este vorba, în primul rând, de faptul că literatura devine mai degrabă demonstrația unui mod de viață, decât un act de scriitură. Alexandre Kojève afirma în privința omului modern, debarasat de grija de a fi un individ marcat de istorie, că principalele sale preocupări sunt arta, dragostea și jocul. Omul a devenit un animal, dar nu unul oarecare, ci unul ce se dorește recunoscut printre semenii săi. De aici rezultă, mereu, încercarea de dominare a celuilalt. Libertatea, ca afirmare a sinelui, devine obligatoriu o negare a non – sinelui, adică a *celuilalt*. Ființa umană tinde să se afirme, să domine, să se exprime ieșind din norma comună, prin ceea ce spune, dar, mai ales, prin ceea ce face. Principalul său obiectiv este să domine lumea prin intermediul acțiunilor întreprinse, al faptelor.

În această situație, literatura, romanul, devin din ce în ce mai puțin centrate pe scriitură aleasă și pe un anume stil, cât mai ales pe această problematică a **imaginii individuale**. Iar în acest context își fac apariția scriitorii **generației etice de la 1930**, denumiți astfel de criticul Gaëtan Picon, având ca exponenți principali, în literatura franceză, pe André Malraux sau Antoine de Saint – Exupery, în literatura engleză, pe James Joyce, în cea americană, pe Hemingway, iar în cea română, putem afirma aceasta fără a ne înșela, pe Camil Petrescu, Mircea Eliade, Ștefan Bănulescu, Anton Holban, Max Blecher. Pentru scriitorii aparținând *generației etice* opera nu poate fi decât un angajament esențial, în sensul că ea exprimă o atitudine activă a personajului, determinată de un adevăr, de căutarea unui ideal, sau de o experiență limită.

În acest mod, romanul devine problematic, demersul romancierului fiind mai mult cel al unui filozof care abordează probleme existențiale – atitudine prin care omul își poate înfrunta condiția tragică, asumându-și și chiar depășindu-și, prin aceasta, destinul – și probleme sociale și chiar politice ale lumii moderne. El devine, astfel, *romanul unui mod de viață*. Modul de viață al intelectualului de factură superioară, o individualitate aparte, imposibil de încadrat în normele cunoscute și acceptate până la el.

În cazul eroilor lui Camil Petrescu vorbim de modul de viață al unui Gelu Ruscanu, care, pătimaș susținător al ideii de justiție absolută, sacrifică totul acesteia: dragostea pentru femeia iubită, legăturile conexe cu lumea exterioară, ajungând, în ultimă instanță la autosuprimare – ultim act de voință și, în același timp, demonstrație de putere absolută asupra sinelui; vorbim, apoi, de suprema rupere de lume a lui Pietro Gralla, care, trăind după propriile precepte morale, crezând în ele și apoi fiind amarnic înșelat, se consideră singur vinovat, pentru lipsa de loialitate față de sine; nu

în ultimul rând, îl putem aminti pe Fred Vasilescu, cel care se amputează dintr-o pasiune totală pentru a-și demonstra superioritatea, capacitatea de a continua sondarea sinelui după o asemenea ruptură decisivă.

Acest nou mod de abordare al unui mod de viață ce demonstrează forța individuală, se manifestă și în opera lui Camil Petrescu care, din acest punct de vedere, se întâlnește în planul gândirii cu creatorii generației etice franceze de la 1930 (Malraux, Exupery,...). Eroii săi devin, astfel, personaje înclinare spre introspecție, contemplare a sinelui, atenți la semnalele interne ale propriei inteligențe, dar, în același timp, dornici de a stăpâni în mod *conștient* și *concret* întâmplările interioare sau exterioare ale vieții lor, bazându-se, în acest demers, pe ***propria voință*** în care au o încredere nelimitată.

Până la apariția acestor *bêtes de proie intellectuelles* care îi au ca model îndepărtat dar valabil pe Descartes, Schopenhauer sau Goethe, individul, în reacțiile sale, respecta o măsură care, de fapt, îi era benefică fiindcă îl împiedica să-și distrugă, cu ajutorul puterii imense date de propria voință, mediul de viață.

Fiind într-un permanent război de dominare a alterității, ei își doresc cu putere afirmarea sinelui. Reprezentanți ai omului concret într-o lume concretă, ei devin, uneori, ceea ce Spengler numea „*bêtes de proie intellectuelles*”, adevărate „***fiare intelectuale***” animate de dorința stăpânirii faptelor concretului prin rațiune, gândire și voință, aceste pulsuni mergând până acolo încât eroii de acest tip se postulează în stăpâni ai propriei existențe, dar și ai propriei treceri, dovedind, prin aceasta, perfecta cunoaștere a sinelui și afirmarea lui fără falsele pudori ale mediocrității. Nu avem, însă, de a face cu o voință comună, proprie majorității indivizilor, ci cu una de excepție, a cărei calitate principală o constituie interdependența de cunoașterea absolută.

Pecetea *mediocrității* ar consta în faptul că puterea de cunoaștere este subordonată strict voinței, personajele mediocre fiind incapabile să conceapă lucrurile în alt mod decât în raport cu voința care îi stăpânește și cu scopurile limitate urmărite de ea. Din contră, semnul *genialității*, care constituie o trăsătură a spiritelor din rasa elitistă a celor superior înzestrați, apare în eliberarea intelectului de subordonarea față de voință, în preponderența pe care o are cunoașterea față de actul pur volitiv, care nu ar avea drept scop decât slujirea propriilor impulsuri.

Astfel, la acest gen de eroi, cunoașterea și voința sunt complementare, egal investite cu importanță și nu subordonate una celeilalte. De aici, aerul de măreție calmă, de siguranță de sine și de capacitate de a se impune care răzbate din comportamentul eroilor investiți cu darul de căutare a absolutului.

CAPITOLUL III: TRĂIREA ÎN SINE ȘI MODALITĂȚI DE EXTERIORIZARE - PROBLEMELE CONȘTIINȚEI

„*Literatura presupune, firește, probleme de conștiință*”. În perioada de după primul război mondial, literatura română, cantonată în vechile forme, se află într-un impas. Noua sensibilitate, atenția asupra Eului, autoanaliza își găsesc, în Camil Petrescu, un excelent observator, autorul urmărind intelectul și „*cazul sufletesc*” cu atenția mărită și cu conștiința superiorității. El caută certitudini și perfecțiune dincolo de existența banală și se remarcă, în scrierile sale, prin luciditatea analizei, punându-se, ca romancier, în dublă ipostază, aceea de „*observator realist și subtil al cazurilor de conștiință*” și, în același timp, având „superioritatea omului cult ce stă în facultatea de autoanaliză”.

Toate aceste calități Camil Petrescu le împrumută eroilor săi, oricât ar fi ei de fictivi, atât în teatru, cât și în roman. Personajele sale – și vorbim aici de personajele masculine, cele mai bogate în semnificații, cele mai apropiate de autorul lor – duc o existență neliniștită, activă în interior, în sine, căutând, fără încetare, certitudini; certitudini sinonime cu absolutul. Această nevoie de certitudine, de absolut, îi transformă pe Fred Vasilescu, Ștefan Gheorghidiu, Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru, Ladima în niște „*lunatici neînțeleși*”.

Aceste personaje masculine îndeplinesc condiția primordială a genialității, care în opinia lui Schopenhauer, este următoarea: „...*preponderența enormă a sensibilității asupra excitabilității. Femeile pot avea talente remarcabile, dar nu pot fi geniale, întrucât ele sunt întotdeauna subiective. Să remarcăm că idealul de frumusețe al grecilor era masculinitatea, reprezentată de zeul lor predilect, Apollon, care întruchipa pentru ei atât perfecțiunea fizică, cât mai ales darurile spirituale superioare*”.

Puternici în relația cu sine, bazându-se pe unica certitudine posibilă – aceea a forței propriului Eu aflat în permanentă căutare -, ei se imaginează și reușesc să supraviețuiască în rolul de creatori de certitudini, toate venind dinăuntru, din Sine, nici una susținută de realitate. Desigur, de aici pornește **drama**.

Atunci când imaginea conștient construită în Sine se dovedește inconsistentă în fața realității, edificiul, ce părea atât de puternic în intimitatea conștiinței eroului, cade, dovedindu-se un joc al ielelor.

Chiar dacă atitudinea introspectivă este înlocuită, uneori, de un demers prospectiv – creând un spațiu intim ce se dezvoltă în exteriorul personajului -, realitatea cu care acesta se confruntă nu face altceva decât să demonstreze că întreaga construcție de certitudini este o realitate a eroului singur, predispus spre o *autoficțiune* pe care nimeni nu o poate recunoaște drept reală. „*Lumea nu merge înainte decât dintr-o neînțelegere*”, scrie Baudelaire și Baudrillard completează spunând că oamenii au inventat *comunicarea* tocmai pentru că acesta nu le reușește niciodată.

La Camil Petrescu există, fără îndoială, numeroase informații despre comportamentul în lume al eroilor. Există dragoste, gelozie, suferință, dispreț, dorință

de comunicare, ratare, stângăcii, boală, gesturi mărunte dictate de codul onoarei sau al eleganței. Întâlnim, chiar, preocupări legate de rafinatele vestimentare, la Camil Petrescu individul recomandându-se și prin modul de a se înveșmânta, anumite amănunte putând fi *calificante* sau *descalificante*.

Există o anumită violență a ieșirilor verbale, o duritate a cuvântului care, dorind să exprime clar gândul, se poticnește de neînțelegerea celor din jur. Apare apoi o sexualitate marcată, o plăcere lucidă de contemplare și admirare a corpului feminin, pornire fals calificată drept misoginism, căci, la Camil Petrescu, femeia apare rareori doar ca un *corp steril*, ea fiind, mai degrabă, un „suflet de carne și mătase”, pe care personajele masculine îl sublimează sau îl coboară, în funcție de etapele pe care Erosul le parcurge.

Atenția personajelor camilpetresciene este mereu vie, îndreptată spre o lume în care se simt la locul lor, atâta vreme cât sunt recunoscute drept intelectuale, superioare. Înzestrate cu orgoliul propriei superiorități, suferă căderi spectaculoase, urmate, uneori, de regrete inconsistente. Din punct de vedere comportamental, aceste personaje nu sunt ciuntite, nu există amănunt din sfera socială sau intim-umană care să le fie necunoscut, pe care să nu și-l însușească. Discursul lor este, cel mai adesea, adaptat momentului trăit, scenei jucate.

Însă toate aceste comportamente, aceste însemne ale exteriorității, constituie, de fapt, un *înveliș social*, o expresie a inadaptabilității. Căci tot ceea ce la ele este important se trăiește în Sine, în conștiință. Aceste personaje descoperă sensul vieții nu în cercul strâmt al relațiilor interumane, ci, prin introspecție, în spiritualitatea austeră, în claustrarea în Sine, în asceză și trăirea Ideii.

În această asceză a gândirii, toate sentimentele comune umanului sunt transformate de către personajele camiliene în idei pure. Individualități remarcabile, ele nu se abat nicicând de la drumul căutării absolutului, din acest punct de vedere fiind extrem de interesant să urmărim evoluția lor în relația erotică. Văzut ca un sentiment deloc comun, refuzându-se dragostei romantice și năvalnice, Erosul este un principiu vital supraindividual spre care aspiră toți eroii camilienii. Ciocnire de pulsuni și egoisme, erotica lui Camil Petrescu își propune să transcrie, într-un tragic palimpsest, momentul întâlnirii unor personaje care au, fiecare, „*universul lui de reprezentări și trăiri, oceanul lui de argumente*”. Încă și mai singularizat prin sentimentul dragostei, eroul camilpetrescian caută, în perechea sa, entitatea individuală, unică: „*...femeia...mai vie și mai reală decât stelele, distrugător de uriașe, al căror nume nu-l știu*”.

CAPITOLUL IV: EROS ȘI THANATOS. TENTAȚIA ABSOLUTULUI. PULSIUNILE VIEȚII ȘI ALE MORTII: PRINCIPIUL PLĂCERII

În cazul lui Camil Petrescu, nu mai avem de-a face cu *magia naturală a dragostei* sau cu *magnetismul iubirii* evocat de Camille Mauclair în *La magie de l'Amour* : „*Un bărbat nu iubește o femeie pentru că e frumoasă, plăcută sau*

inteligentă, grațioasă sau pentru că făgăduiește o voluptate puternică, excepțională. Toate acestea sunt explicații menite să satisfacă logica obișnuită.... El iubește pentru că iubește, dincolo de orice logică, și tocmai acest mister revelează magnetismul iubirii”.

Eroul camilpetrescian este mai mult decât conștient de faptul că momentul iubirii este unul al **cunoașterii profunde a sinelui**, al comuniunii cu Totul. Nimic nu este trăit în mod confuz, nimic nu vine de la sine anihilând gândirea. Dragostea nu mai este „*starea mentală și fizică în timpul căreia totul este abolit în noi, în gândirea noastră, în inima și simțirile noastre*”. Este, mai degrabă, căutarea și completarea dintre *yin* și *yang*, căutarea absolutului, dar și eșuare fatală, căci perioada modernă din care autorul nostru face parte este deja blazat conștientă de toxicitatea sentimentului amoros: „*Avem totdeauna nevoie de un toxic. Această țară (China) are opiul, Islamul are hașișul, Occidentul are femeia...*”.

În aceste condiții dorința camiliană de a supune totul prin rațiune, de a ajunge, prin intermediul ei, la sferele înalte și elevate ale spiritului, la acel „*luxe, calme et volupté*” baudelarian, sfârșește iremediabil în dramă, căci comunicarea cu absolutul e himerică și cutezătorul acestui joc al ielelor, al iluziilor, cade înfrânt amintind astfel cutezanța mitologică a lui Icar.

Din sfortșarea supremă a eroilor camilpetrescieni de a supune totul prin rațiune și rațiunii se nasc **drame ale absolutului cu caracter repetitiv**, indiferent de registrele vieții pe care le parcurg sau de formele pe care le îmbracă: dreptate, dragoste, luptă, creație. Eșecul în urma relației erotice este unul capital, luând forme mai presus de proporțiile umane ale unui astfel de eveniment. Dorindu-se mai presus decât zeii, personajul camilpetrescian comite cea mai gravă eroare de la Platon încoace. Greșeală pe care, de altfel, o plătește cu prețul unei incredibile dezordini afective, sinonimă cu distrugerea totală a sinelui. Dacă definim, însă, Erosul nu doar ca iubire, legătură sentimentală sau instinct sexual, dar mai ales ca forță organizatoare aflată la originea tuturor lucrurilor, producătoare și întreținătoare de viață tocmai prin faptul că se definește ca efort sau chiar luptă permanentă pentru crearea și consolidarea „**eului**”, atunci putem afirma că personajele camilpetresciene se înscriu, din punct de vedere uman și sentimental, într-un ciclu circumscris **principiului plăcerii**, definit prin aceea că toate acțiunile întreprinse de individ au ca scop final tendința de eliminare a tensiunilor, dorința de liniște, pace, împăcare spirituală, atingere a unui prag ideal de fericire.

Formă de cunoaștere sau dorință de impunere a sinelui și de asimilare uneori forțată a alterității, la Camil Petrescu *erosul* capătă semnificații complexe. Odată cu acest gen de abordare, apar în literatura română accentele puternice ale mentalității generației de scriitori din literatura europeană, care, în preajma anilor '30 afirmă individualitatea și unicitatea ființei umane, creând astfel o serie de personaje – *bêtes de proie intellectuelles* – marcate și definite de intelectualismul lor, ca și de dorința de afirmare și de stăpânire, prin rațiune și voință, a faptelor concretului. Creând filosofia omului nou într-o lume schimbată și concretă, ei depășesc stadiile anterioare ale reprezentărilor comune referitoare la Eros. Acesta devine o posibilitate în plus de experimentare a propriilor limite, de elevare spirituală dincolo de normele obișnuitului.

Personajele camiliene, afirmându-se pe sine în raporturi sentimental – emoționale de o forță ieșită din comun, sunt, totodată, cuprinse în eternele capcane ale iubirii, căci, eveniment neprevăzut, producător de transformări radicale în existența lor ne – voit efemeră, boală fatală sau magie senzualistă, Erosul camilpetrescian își întoarce de cele mai multe ori aripile spre interior, rănindu-i definitiv pe protagoniștii săi, chiar dacă devine astfel momentul perfect al ridicării spre absolut.

Elementul ce conferă forță reprezentărilor camiliene ale erosului este cuplul. Format mereu din personalități distincte, creionate în paralel, puternic individualizate, niciodată șterse sau eșuate ca substanță, cuplurile lui Camil Petrescu dispun de calități unice. Ele nu sunt, și nu vor putea fi niciodată, copii ale „eternului cuplu de îndrăgostiți”, unicitatea lor fiind dată atât de modul lor de manifestare, comportare și afirmare în cotidianul operei, de modul subiectiv de a concepe existența, cât și de simpla lor apariție fizică. Dacă personajelor masculine le lipsesc deseori acele trăsături anatomice fin creionate de autor, care să ne poată oferi o imagine completă, cinematografică, a lor, nu același lucru se întâmplă cu personajele feminine. Apariția lor, surprinsă uneori fotografic, detaliat, este însuși semnul unicității.

CAPITOLUL V: ASPECTE ALE FEMINITĂȚII - CEL CUPRINS ȘI CEL CUPRINZĂTOR

Cristalizare stendhaliană, iubirea în opera lui Camil Petrescu este de la bun început o **eroare de percepție**. Amăgirea personajului masculin, a autorului narator de cele mai multe ori, acționează într-un singur sens: dinspre bărbat spre femeie. Construită hegelian, iubirea camilpetresciană este epurată de ofensele cotidianului și devine dăruire de sine, realizare de o bogăție superioară. Căci „*acei ce se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt*”.

Iubirea este experiență esențială pentru cel ce o trăiește, fiindcă „*subiectul, cu interiorul său, cu înfinitatea în sine a sa, se contopește cu această relație. Această pierdere a conștiinței sale în conștiința altuia, această aparență de lipsă de egoism și altruism, datorită căreia subiectul se regăsește pe sine și devine eu, această uitare de sine – încât cel ce iubește nu există pentru sine, nu trăiește și nu e îngrijorat pentru sine, ci își găsește rădăcinile existenței sale în altul și totuși tocmai prin acest altul bucurându-se cu totul de sine însuși – constituie înfinitatea iubirii*”.

Concepută în termeni clasici, iubirea, la Camil Petrescu, ar trebui să fie trăire nobilă, „*convorbire între două inteligențe*”, îngrijorare penelopică, patimă venusiană a simțurilor inclusă și contopită cu patosul esențial și gata de sacrificiu al Fedrei. Presupunând fidelitate, onestitate și un anumit cod al onoarei și cavalerismului, gen Achile și Patrocle sau Oreste și Pilade, iubirea camilpetresciană este una ce presupune „*fidelitate între egali*”. Din aceasta decurge dreptul de viață și de moarte unul asupra celuilalt și dorința de înlăturare a *piedicilor exterioare* care se ridică împotriva iubirii: mersul obișnuit al lucrurilor, proza vieții, pasiuni colaterale,

prejudecăți, îngustimea de spirit și egoismul altora, elementele urâte, de răutate, grosolănie, sălbăticie a altor pasiuni.

Eroul masculin camilpetrescian, ipostaziat deseori în narator, caută în dragoste un suflet bogat, frumos, nobil, pregătit de unire cu altul, activ la nivel ideatic și gata de jertfă. Astfel, *feminitatea este dorită ca o dăruire a sinelui*, o abandonare în punctul suprem, o concentrare de viață spirituală și reală în sentimentul iubirii în care, evident, trebuie să-și găsească punctul de sprijin al existenței. Eroul proiectează, așadar, asupra personajelor feminine o *mască magică*, prin care se ascunde, de cele mai multe ori, un alt chip, rămas necunoscut, pentru că și cel de-al doilea portret al iubitei este tot o imagine contrafăcută, o proiecție magică în cheie inversată.

Propunând un Eros care luptă împotriva pulsionilor morții și care se definește drept căutare profundă și obstinată a sinelui, Camil Petrescu afișează o concepție conform căreia sexualitatea este o preferință, un mister, un liant, o forță de unificare și coeziune. Dacă, în mod tradițional, distingem sexualitatea legată de autoconservare și reproducere de cea axată pe pulsuni și fantasmă, întâlnim, în operele sale, o idee nouă despre senzual, văzut ca dialog, în care fiecare gest este o replică dată celui alt. Ascultând de legile frumuseții în descrierea nudității feminine autorul face apel la arta vizualului și chiar la arta fotografică modernă și reușește să-l facă pe cititor complice la această frumusețe, oferindu-i, astfel, o plăcere suplimentară. Artiștii moderni de genul lui Robert Mapplethorpe (fotograf american, 1946-1989) au făcut din frumusețea sexuală motorul operei lor, Mapplethorpe așezând chiar, prin fotografiile sale, obscenul în centrul artei, demonstrând, astfel, că revelarea totală și abandonul senzual, ofranda de sine pot atinge *kairos*-ul, *momentul perfect* cum îl numea Roland Barthes, inspirând astfel titlul celebrei expoziții a lui Mapplethorpe din 1975, momentul perfect al îmbinării senzualului cu sacrificiul. Astfel, cu câteva decenii înaintea detabuizării erosului în mentalitatea europeană, în roman, dar și în arta fotografică, Camil Petrescu problematizează relația erotică, o prezintă și o păstrează în stadiul de problemă, fără a-i acorda finaluri fericite, ci doar deschise.

Trecând în revistă toate aceste aspecte ale operei lui Camil Petrescu, putem concluziona că prin efortul său literar, uman, artistic, autorul se bucură de privilegiul de a fi considerat o personalitate ce nu mai are nevoie de nici o recomandare, un deschizător de drumuri uneori controversate, un formulator de puncte de vedere ferme, care se impun și se probează „*chiar când nu suntem de acord cu ele*”, un spirit care, prin tonul său categoric, propriu celor inițiați, propagă adevăruri mereu noi și le împărtășește, cu nobilă dărnicie și pasiune, nu numai propriei generații, ci, mai ales, eternității. Tocmai prin individualitatea sa, opera creată de el poartă însemnele excelenței, și de aceea îl vom situa întotdeauna în „*cercul zeilor particulari*”, așa cum suntem convinși că și-a dorit.

BIBLIOGRAFIE

OPERA LUI CAMIL PETRESCU

- Petrescu, Camil, 1927, *De ce nu avem roman*, în *Viața Literară*, nr.54, iunie;
Petrescu, Camil, 1964, *Jocul Ielelor*, E. P.L., București;
Petrescu, Camil, 1964, *Mioara*, E. P.L., București;
Petrescu, Camil, 1987, *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. Albatros, București;
Petrescu, Camil, 1974, *Note zilnice, 1927-1940*, Editura Cartea Românească, București;
Petrescu, Camil, 1963, *Patul lui Procust*, Editura Pentru Literatură, București;
Petrescu, Camil, 1964, *Teatru*, 3 vol., E.P.L., București;
Petrescu, Camil, 1962, *Teze și Antiteze*, E.P.L., București;
Petrescu, Camil, 1984, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Ed. Minerva, București;
Petrescu, Camil, 1957, *Versuri*, EPL, București;

REFERINȚE CRITICE

Lucrări de specialitate

- Băicuș, Iulian, 2003, *Dublul Narcis*, Editura Universității, București;
Călin, Liviu, 1976, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, ed. Eminescu, București;
Constantinescu, Pompiliu, 1981, *Studii și cronici literare*, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București;
Corobca, Liliana, 2003, *Personajul în romanul românesc interbelic*, Editura Universitatii din Bucuresti;
Ghidirmic, Ovidiu, 1975, *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, ed. Scrisul Românesc, Craiova;
Hagiu, Adela, 1998, *Romanul poetic-filosofic*, Institutul European;
Manolescu, Nicolae, 2001, *Arca lui Noe*, ed. 100+1 GRAMAR, București;
Perpessicius, 1974, *Patru clasici*, ed. Eminescu, București;
Petraș, Irina, 1994, *Camil Petrescu - schițe pentru un portret*, ed. Demiurg, Cluj-Napoca;
Petraș, Irina, 1984, *Proza lui Camil Petrescu*, ed. Dacia, Cluj-Napoca;
Petrescu, Aurel, 1972, *Opera lui Camil Petrescu*, Ed. Didactică și Pedagogică, București;
Popa, Marian, 1972, *Camil Petrescu*, Ed. Albatros, București;

Protopopescu, Alexandru, 1976, *Romanul Psihologic Românesc*, Editura Eminescu, București;

Sebastian, Mihail, 1972, *Eseuri. Cronici. Memorial*, Editura Minerva, București;

Streinu, Vladimir, 1968, *Pagini de critică literară*, E.P.L., București;

Tertulian, Nicolae, 1977, *Experiență, artă, gândire*, Cartea Românească, București;

Tertulian, Nicolae, 1977, *Substanțialismul lui Camil Petrescu*, Cartea Românească, București;

Tomuș, Mircea, 1999, 2000, *Romanul Romanului Românesc, (În căutarea personajului, vol.1; Despre identitatea unui gen fără identitate: romanul ca personaj al propriului său roman, vol. 2)*, Ed. 100+1 Gramar, București ;

Vartic, Ion, 1977, *Spectacol Interior*, Editura Dacia, Cluj Napoca;

Vianu, Tudor, 1988, *Arta prozatorilor români*, Ed. Minerva, București;

Tratate generale

Aries, Philippe, 1985, *L'homme devant la mort*, Seuil, Paris;

Angelescu, Silviu, 1984, *Portretul Literar*, Editura Univers, București;

Barthes, Roland, 1973, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, Paris, p. 58;

Barthes, Roland, 1963, *Sur Racine*, Editions du Seuil, Paris;

Biblia, *Facerea*, 3,22;

Bourget, Paul, 1890, *Physiologie de l'Amour moderne*, Librairie Plon, Paris,;

Bremond, Claude, 1981, *Logica povestirii*, Editura Univers, București;

Calvin, John, 1928, *Institutes of the Christian Religion*, tradus de J. Alban, Presbyterian Board of Christian Education, Philadelphia, Cap.7;

Camus, Albert, 1995, *Caligula*, Prietenii Cărții, București;

Camus, Albert, 1945, *Lettres a un ami allemand*, Gallimard, Paris;

Croce, Benedetto, 1970, *Estetica*, Ed. Univers, București;

De Rougemont, Denis, 1929, *L'Amour et l'Occident*, Paris;

De Unamuno, Miguel, 1937, *Sentimentul tragic al vieții*, Gallimard, Paris;

Domenach, J. –M, 1967, *Le retour du tragique*, Esprit, Paris ;

Durand, Gilbert, 1998, *Figuri mitice și chipuri ale operei - de la mitocritică la mitanaliză*, ed. Nemira, București;

Dur, Ion, 1996, *De la Eminescu la Cioran*, Editura Scrisul Românesc, Craiova;

Evola, Julius, 1994, *Metafizica sexului*, ed. Humanitas, București;

Freud, Sigmund, 1992, *Dincolo de principiul plăcerii*, ed. Jurnalul Literar, București;

Filliozat, Jean, 1993, *Filozofiile Indiei-Upanișadele*, București, ed. Humanitas;

From, Erich, 1995, *Arta de a iubi*, ed. Anima, București;

Greimas, A.J., 1975, *Despre sens, eseuri semiotice - Mitul binelui și al răului*, Ed. Univers, București;

Hegel, 1966, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Ed. Academiei;

Jung , Carl Gustav, 2003, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Editura Trei, București;

Jung, Carl Gustav, 1994, *Problemele sufletului modern*, în „Puterea Sufletului”, Antologie, Editura Anima, București;

- Jung, Carl Gustav, *Puterea Sufletului. Căsătoria ca relație psihologică*, 1994, Ed. Anima, București;
- Jung, Carl Gustav, Kerényi, K., 1994, *Copilul Divin. Fecioara Divină*, ed. Amarcord, Timișoara;
- Kierkegaard, Sören, 1992, *Jurnalul Seducătorului*, Editura Scripta, București;
- Kojève Alexandre, 1986, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Paris ;
- Kojève Alexandre, 1977, *Histoire raisonnée de la philosophie païenne*, Plon, Paris ;
- Le Goff, Jacques, 1991, *Imaginarul medieval*, Editura Meridiane, București;
- Lintvelt, Jaap, 1994, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Editura Univers, București;
- Madelenat, Daniel, 1984, *La Biographie*, P.U.F., Paris;
- Malraux, Andre, 1970, *Calea Regală*, Editura Cartea românească, București;
- Malraux, André, 1988, *La tentation de l'Occident*, ed. Grasset, Paris;
- Malraux, André, 1992, *Oglinda de la hotarul ceții. Lazăr*, Ed. Vivaldi, București;
- Mauclair, Camille, 1927, *La magie de l'Amour*, Albin Michel, Paris;
- Montaigne, 1995, *Essais*, Prietenii Cărții, București;
- Nietzsche, Friedrich, 1991, *Așa grăit-a Zarathustra*, Edinter, București;
- Nietzsche, Friedrich, 1992, *Le gai savoir*, Ed. Gallimard, Paris;
- Platon, 2002, *Banchetul*, ed. Mondero, București;
- Racine, 1996, *Théâtre*, Editura Prietenii cărții, București;
- Ribot, Theodule, 1988, *Logica Sentimentelor*, Editura Științifică și enciclopedică, București;
- Roșca, D. D., 1934, *Existența tragică*, Fundația pentru literatură și artă, București;
- Schopenhauer, Arthur, 1974, *Studii de estetică*, Editura Științifică, București;
- Serrano, Andreas, 1992, *Arresting Images, Impolite art and Uncivil Actions*, Routledge;
- Sf. Augustin, 2003, *Confesiuni*, Editura Nemira, București;
- Sf. Augustin, 2003, *Oeuvres*, Pleiade, Vol. III., Paris;
- Spengler, Oswald, 1987, *Le Declin de l'Occident*, Paris, Gallimard;
- Spengler, Oswald, 1969, *L'homme et la technique*, Idées NRF Gallimard ;
- Spencer, Herbert, 1870-1872, (2 vol.), *Principles of Psychology*, Mac Millan and Free Press, NewYork;
- Stendhal, 1968, *Despre Dragoste*, Editura pentru Literatură Universală, București;
- Steiner, George, 1961, *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, Londra;
- Taylor, Charles, 1994, *Sources of the self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge University Press, Cambridge;
- Unamuno, Miguel, 1937, *Le sentiment tragique de la vie*, Gallimard, Paris;
- Yogananda, 1994, *Esența realizării sinelui*, Ed. Ram, București;
- Voiculescu, Vasile, 1972, *Iubire magică*, București, Ed. Minerva

Istории literare. Enciclopedii

- Călinescu, George, 1985, *Istoria literaturii Române*, Editura Minerva, București;
- Lovinescu, Eugen, 1998, *Istoria Literaturii Române Moderne*, Ed. Litera, București;

Rotaru, Ion, 1972, *O Istorie a Literaturii Române*, ed. Minerva, București;
Enciclopedia Universalis, 1990;

Articole, studii în volum

- Barthes, Roland, 1980, *La chambre claire, Note sur la photographie*, în *Cahiers du Cinema*, Gallimard / Seuil, Paris, ;
- Constantinescu, Pompiliu, 1984, *Capitolul nou al romanului psihologic în „Camil Petrescu interpretat de ...”*, Ed. Eminescu, București;
- Krutch, J. W., 1970, *The tragic fallacy*, în *Problems of Aesthetics*, Morris Weitz Macmillan Company, Londra;
- Lăzărescu, Gheorghe, 1984, *Luciditatea analizei și tentația autenticității*, în „*Camil Petrescu interpretat de ...*”, Ed. Eminescu, București;
- Lovinescu, Eugen, 1916 – 1922, *Memorii*, II, în *Camil Petrescu interpretat de...*, 1984, Editura Eminescu, București;
- Paleologu, Alexandru, 1984, *Conceptul de dramă la Camil Petrescu*, în „*Camil Petrescu interpretat de...*”, Editura Eminescu, București;
- Scruton, Roger, 2004, *To die for*, în „*What would you die for*”, British Council;
- Sorescu, Roxana, 1984, *Un teatru de semnificații*, în „*Camil Petrescu interpretat de...*”, Ed. Eminescu, București;
- Șuluțiu, Octav, 1933, *România Literară*, an. II, nr. 54, 25 februarie, p. 1, 2., în *Camil Petrescu interpretat de... 1984*, Ed. Eminescu, București;

Din periodice

- Camus, Albert, 1962, *Conferința de la Atena asupra viitorului tragediei*, în „*Theatre, recits, nouvelles*”, Gallimard, Paris ;
- Călinescu, George, 1939, *Viața românească*, XXXI, 1, ianuarie;
- Călinescu, George, 1933, *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, an XII, martie, nr. 610, p. 7;
- Cioculescu, Șerban, 1930, *Camil Petrescu, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, în *Adevărul*, an. 43, nr.14386, 18 nov.
- Constantinescu, Pompiliu, 1930, *Camil Petrescu: Ultima noapte...*, în *Vremea*, an. III, nr. 150, 30 noiembrie;
- Gulian, Emil, 1931, *Romanul lui Camil Petrescu*, în *Rampa*, an. XVI, nr. 3916, 9 februarie;
- Magazine Litteraire*, 2004, nr.349, fevrier;
- Piru, Alexandru, *Viața Românească*, an XX, nr. 4, aprilie 1967;
- Rosetti, Al. 1957, *Gazeta literară*, nr. 24, 13 iulie;
- Sebastian, Mihail, 1931, *Camil Petrescu: Ultima noapte...*, în *Convorbiri literare*, an. 64, ianuarie;
- Vinea, Ion, 1931, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, în *Viața Literară*, an VI, nr. 133, ian.