

**UNIVERSITATEA “PETRU MAIOR”, TÂRGU-MUREȘ
FACULTATEA DE ȘTIINȚE ȘI LITERE**

**TEZĂ DE DOCTORAT
rezumat**

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:
Prof. univ. dr. Iulian BOLDEA**

**DOCTORAND:
Lia (Faur) Florica**

**TÂRGU-MUREȘ
2011**

**UNIVERSITATEA “PETRU MAIOR”, TÂRGU-MUREȘ
FACULTATEA DE ȘTIINȚE ȘI LITERE**

**Avatarurile feminității în opera lui Camil Petrescu
rezumat**

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:
Prof. univ. dr. Iulian BOLDEA**

**DOCTORAND:
Lia (Faur) Florica**

**TÂRGU-MUREȘ
2011**

Cuprins

CAPITOLUL I

COPILĂRIA UNUI „MEGALOMAN”

1.1. Jurnalul unei nașteri neașteptate.....	24
1.1.1. Frustrările unui nevrotic.....	29
1.1.2. Învățătura – suplimentul afectiv.....	41
1.2. Opera - între epuizare și oglinda întoarsă.....	52
1.2.1. Cititorul salvator.....	65
1.3. Modul și durata dragostei.....	68
1.3.1. Timișoara – un luminiș pentru Camil.....	78

CAPITOLUL AL II-LEA

PERSONAJUL CAMILPETRESCIAN

2.1. Femei și personaje.....	87
2.2. Lectura personajelor.....	101
2.3. Personajul scriitor.....	116
2.4. Personajul gelos.....	133

CAPITOLUL AL III-LEA

ASPECTE ALE FEMINITĂȚII

3.1. Anima și Animus.....	146
3.2. Paradigme ale corpului.....	160
3.1.1. Nuanțe literare.....	160
3.1.2. Corpul femeii între vegetal și animal.....	164
3.1.3. Misoginie și erotism.....	179
3.1.4. Seducție și inocență.....	191

CAPITOLUL AL IV-LEA

JOCUL INTERPRETĂRILOR

4.1. Textul dintre paranteze.....	205
4.2. Feminitate și limbaj.....	216
4.3. Transsubstanțieri ale feminității	246
4.4.1. Grija pentru corp. Trupul dezînsuflețit.....	248
4.4.2. Estezia feminității. Trupul viu.....	248
4.4. Discurs îndrăgostit	261

CONCLUZII

BIBLIOGRAFIE

Rezumat

Ne înscriem în seria de cercetări privind opera lui Camil Petrescu și ne propunem să reliefăm caracteristicile unei scriituri feminine, aplecate spre deslușirea misterelor inspirate de femeie. Opera lui Camil Petrescu stă sub semnul feminității, deoarece femeia este cea care determină discursul romanului și conduce preocupările autorului înspre teme ca frumusețe, corp, eleganță, seducție, gelozie, erotism, specifice genului feminin.

Nicolae Manolescu definește clar, în termenii lui A. Thibaudet, romanul psihologic ca fiind „feminin, secret, interior, preferând explorării lumii explorarea sufletului iar cuceririi, analiza.” În același timp, criticul vede în analiza psihologică „o formă subtilă de bârfă, o cancanerie. De aceea – spune el - e <<feminin>> psihologismul. Balzac e viril, Proust feminin.”¹.

Pentru început, aducem în discuție copilăria lui Camil Petrescu, din perspectivă psihanalitică, în manieră freudiană, încercând, oarecum, a-i justifica „ieșirile” semnalate de către cei care l-au cunoscut. Ceea ce se poate ușor remarca este faptul că în opera lui Camil Petrescu nu apare evidentă maternitatea și nici copilăria.

În romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, mama lui Ștefan Gheorghidiu trece abia observată. Maria Sinești are doi copii, dar își trăiește *marea iubire* în afara lor. Gheorghidiu își dorește un copil, iar Ela îi refuză maternitatea. Nu există emoția procreării, actele sexuale au loc din plictiseală și interes (Fred – Emilia; Emilia – Ladima), din pasiune (Ștefan – Ela; Fred – Doamna T.).

Cella Serghi amintește în cartea sa, *Pe firul de păianjen al memoriei*, o discuție în care Camil mărturisește că nu vrea să se însoare niciodată (afirmația era în jurul anului apariției romanului *Patul lui Procust*, 1932-1933), iar despre copii, afirmă: „Sunt situații care trebuie evitate.”² Suntem îndreptățiți să credem că lui Camil îi era teamă să aducă în discuție copilăria, suferise prea mult din cauza lipsei de dragoste maternă. Nu-și va găsi

¹ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 2007, p. 16

² Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 116

explicație niciodată pentru întrebarea „de ce nu l-a căutat nimeni, nicicând, din adevărata sa familie?”

De aceea, *primul capitol*, „**Copilăria unui megaloman**”, urmărește un Camil Petrescu din unghi psihanalitic, într-o nevoie de a explica „spiritul său autarhic”³ din vremea maturității spirituale. S-a vorbit mereu, cu ironie sau umor, despre reacțiile sale în fața unor clasificări injuste din partea confrăților, în fața unor oameni lipsiți de talent și cultură, determinând un portret, mai degrabă o caricatură. Nașterea neașteptată, probabil și nedorită, l-a marcat în abordarea experiențelor vieții. Va evita mereu să vorbească despre familia sa și atunci când o face, va pomeni despre mama naturală, presupusul său tată, și mai puțin despre părinții adoptivi.

Stabilirea unui traseu fix în viață, nu fără derapajele înspre sinucidere, poate fi interpretat ca o dorință de a ieși din mediul „toxic” al unei copilării nefericite, a unor frustrări nemărturisite.

Tânărul Camil Petrescu preia asupra sa întreaga moștenire paternă, despre care doar a auzit, nu a trăit sinuciderea tatălui pe viu, și caută să se elibereze de apăsătoarea grijă a vieții. De asemenea, preia inconștientul tatălui (nu are dovezi că e tatăl său biologic) și îl trăiește prin personajele sale.

Din punct de vedere psihanalitic, tendințele criminogene apar oarecum la toți indivizii. Ele nu se dezvoltă, ci rămân ascunse în profunzimea personalității umane putând fi controlate pe măsura dezvoltării individului și a maturizării Eului care se dezvoltă în permanență, datorită experiențelor succesive trăite de fiecare individ.

Când ne referim la Camil Petrescu, ne punem aceeași întrebare ca și Foucault: *Ce este un autor și cât de mult își lasă amprenta asupra personajelor sale?*

“Punerea între paranteze a referințelor biografice sau psihologice atunci când se analizează o operă (text literar, sistem filosofic, operă științifică) înseamnă deja punerea în discuție a caracterului absolut a rolului fondator al subiectului.”⁴

³ Alex Ștefănescu, „Camil Petrescu”, în *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005

⁴ Michel Foucault, *Ce este un autor ? Studii și conferințe*, Traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2004, p. 53

Critica noastră devine adesea psihocritică, încercând recuperarea persoanei Camil Petrescu dintre personajele sale. Cât de mult se întrepătrunde ficțiunea cu realitatea, opera cu biografia scriitorului? Sigur, a înlănțui opera cu viața unui scriitor, nu e un fericit demers critic, dar, în cazul lui Camil, unde informațiile sunt adesea contradictorii, putem cădea cu ușurință în acest „păcat” reconstituind, din bucăți, o viață trepidantă. În romanele și dramele sale, cititorul îl descoperă pe autor alături de erou, uneori cititorul întrevede o palpitate lirică și autobiografică, ceva care seamănă cu amintirea experiențelor agonistice ale tânărului rămas nealterat chiar în scriitorul matur de mai târziu.

În cartea sa, *Cunoașterea omului*, Alfred Adler subliniază această coordonată a existenței umane:

„Iată de ce se impune să situăm copilăria în centrul atenției noastre, iar dacă proiectăm o modificare, nu este necesar să luăm în seamă toate nenumăratele trăiri și impresii ale unui om, ci mai întâi să-i descoperim tiparul de viață și, pornind de aici, să-i înțelegem modul personal de a fi și, în același timp, bizarele fenomene patologice care ne interesează.”⁵

Personajele din opera lui Camil Petrescu poartă pecetea sa de înstrăinat și febril. El se multiplică în eroii săi și trăiește împreună cu ei drama vieții și a morții pentru o idee. Se sinucid Gelu Ruscanu, Fred Vasilescu, George Demetru Ladima, Ștefan Gheorghidiu, Andrei Pietraru. Asemenea lui Gheorghidiu, pune experiența personală mai presus de cea socială. Camil este un izolat, iar în societate, izolatul este neputincios. Crezul lui în calitatea operei este perfect egal cu intensitatea vieții scriitorului, care rezistă în timp, „Reține acest adevăr - îi spune el lui Felix Aderca într-o discuție – fiecare contează în literatură prin viața pe care a trăit-o.”⁶

Presupunând că adevăratele reprezentări ale autorului sunt acelea care țin de creație și care îi conferă calitatea de autor, ele sunt cele care generează imaginea sa în interiorul operei, „al doilea eu”, cum ar spune Marcel Proust. Acest „al doilea eu” se construiește ca o „autoritate”. „Facerea” acestei opere nu este la îndemâna oricui, chiar dacă instrumentele par la îndemână.

⁵ Alfred Adler, *Cunoașterea omului*, Traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, Biblioteca de Științe, seria Științe Umaniste, Editura Științifică, București 1991, p. 37

⁶ Felix Aderca, *Mărturia unei generații*, Prefață de Valeriu Râpeanu, E.P.L., București, 1967, p. 201

Există în literatură scriitori care și-au „clădit” voit acest „al doilea eu”, J.J. Rousseau, de pildă, cu *Les Confessions*, dar și scriitori care au afirmat în scris că nu doresc acest lucru, cum este cazul lui Lautréamont:

„Je ne veux pas être flétri de la qualification de poseur.

Je ne laisserai pas des Mémoires.”⁷

Există scriitori care nu au conștiința morții, scriu ca și cum ar fi veșnici, dar și scriitori cu scris febril, premonitoriu, ca și cum timpul nu le-ar fi suficient pentru a-și duce planurile la bun sfârșit. Camil Petrescu este unul dintre aceștia din urmă, scrie febril, are tot felul de temeri, devine megaloman, îndepărtat de prieteni, se căsătorește târziu (52 de ani), moare devreme (63 de ani). Are o viață trepidantă, iar personajele sale masculine, de forță, mor.

În cazul modelului său, Marcel Proust, înainte să moară, scrisul său accentuează realitatea lucrurilor și mai puțin modul în care se redă această realitate. Cititorul *Caietelor* descoperă un scriitor neatent la ortografie, punctuație sau sintaxă, așa cum remarcă și Irina Mavrodin, cea care l-a tradus în limba română:

„Gălesc, în aceste incredibile *Carnete*, ca într-o magmă, ca într-o gangă, particule de materie originară, celule germinative aruncate pe hârtie de-a valma (adeseori fără punctuație, cu ortografiere greșită, cu sintaxă șchiopătând, nesigură pe sine, cu ștersături - marcate în ediția după care lucrez [...]), un eu auctorial aflat în stare de urgență, de un eu auctorial gravid care trebuie să nască în curând și care se teme că un eveniment malefic (malefic în raport cu opera ce stă să se nască și din cauza căruia, dacă el s-ar produce, ea nu ar mai vedea lumina zilei, a tiparului) ar putea întrerupe cursul normal al acestei nașteri. Această temere îl face să pună pe hârtie, parcă scuipându-l, parcă vomitându-l într-o supremă criză, un text greu descifrabil, de obicei fără nici un context...”⁸

Consumul nervos al creației curge în același ritm cu timpul, opera sa nu-l conduce spre o prelungire a vieții, dimpotrivă. Dacă la un capăt firele se împletesc, este pentru că la celălalt capăt, ele se destrămă. Scriitorul știe acest lucru și grăbește realizarea operei, aleargă spre final asemenea soldatului de la Maraton.

⁷ Lautréamont, *Poésies I*, in *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Le Livre de Poche, Paris, 1963, p.369

⁸ Marcel Proust, *Carnete*, Ediție întocmită și prezentată de Florence Callu și Antoine Compagnon, Traducere din limba franceză și postfață de Irina Mavrodin, Editura RAO, București, 2009, p. 358

În prefață la *Doctrina substanței*, Camil Petrescu face mărturisiri asupra stării sale de sănătate care se degradează pe măsura operei:

„Gândul dintâi a fost să amân, din pricina surmenajului, redactarea acestei lucrări, până la vârsta de 50 de ani, rămânând ca până atunci să adun fișe și materialul documentar și să-mi caut de sănătate. Când, însă, prin anul 1938, a început așa-zisul război al nervilor, mi-am dat seama că <<nu sunt vremile sub om, ci omul sub vremi>> și atunci am hotărât să încep neîntârziat această redactare, fie și sub forma unei prime versiuni, care, ulterior, să fie amplificată, dacă îmi va fi cu putință. Deși eram cu totul surmenat, mai ales de activitatea la teatru și la <<Revista Fundațiilor Regale>> și deși mobilizările, ultimatumurile și toate frământările sociale nu creează climatul necesar redactării unui sistem filosofic, am căutat, cu o voință dârză, să duc până la capăt, deși aveam uneori sentimentul că, extenuat, va trebui să așez condeiul jos. De îndată ce această întâie versiune a fost gata, am început lucrul de amplificare tradus prin cele vreo două sute de pagini de <<adaosuri>> care, dacă, într-adevăr, nu ajungeam la capătul puterilor mele fizice, trebuiau să fie continuate încă într-un spor îndelung. Dar vine o vreme când mâna slută nu mai răspunde voinței, când ceva nu mai răspunde în tine, ca o clapă căreia i s-a rupt coarda, când gândurile nu se mai adună pe firele intenției. O serie de tulburări hepatice, care m-au chinuit și la cele două romane, adaugă și ele mizeria lor omenească.”⁹

Opera pe care a lăsat-o în urmă, după vârsta propusă pentru a-și pune la punct filozofia, așa cum îi mărturisea profesorului său P.P. Negulescu, nu mai are forță, iar gesturile lui Camil sunt făcute într-un timp pe care nu mai știe să-l administreze. Scrie la comandă, fără esență, și îi lipsește acel „delir al voluntarismului și independenței de spirit”¹⁰, după cum remarcă Alex Ștefănescu.

Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române* dedică acestor creații ultime, ale lui Camil Petrescu, doar jumătate de coloană și remarcă faptul că „autorul

⁹ Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol. I, Ediție îngrijită, note și indice de nume de Florica Ichim și Vasile Dem. Zamfirescu, Studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 53

¹⁰ Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 170

renunță la propria reformă a romanului, întorcându-se la omnisciența realismului tradițional”.¹¹

Prin această întoarcere, de fapt, o abandonare a propriei ființe, Camil Petrescu nu mai este autorul care își urmează crezul artistic ce i-a produs revelația scrisului, ci un executant, un perdant în lupta dintre *sine - autorul* și *sine – trăitorul*. Își întemeiază o familie, are doi copii, are nevoie de locuință, de bani, iar valoarea operei sale reale nu este încă receptată pe măsura așteptărilor.

Alex Ștefănescu pune această fracționare a crezului artistic pe seama „vechilor lui complexe de copil al nimănu”¹² care corespundeau cu doctrina noii clase politice a României, și tot același critic, continuă să insinueze relația autorului cu cititorul:

„Camil Petrescu este cel mai circumspect autor din câți au existat în istoria literaturii noastre. El refuză tot ce vine de la alții. Dar nu refuză irevocabil, nu vrea să reformeze cu orice preț. Scopul său este să ia mijloacele literare în deplină posesie, să controleze autoritar și în cele din urmă dictatorial actul creației, ca și relația autor-cititor.”¹³

Ne oprim atenția asupra acestei relații: autor-cititor, în cazul lui Camil Petrescu, în subcapitolul *Opera - între epuizare și oglinda întoarsă*. Despre rolul cititorului s-a discutat multă vreme. După ce ia naștere literatura, este nevoie de un cititor. Doar fără el, actul scrisului s-ar transforma într-o chestiune intimă. Desigur, Camil Petrescu era la curent cu polemicile vremii pe marginea acestei abordări, cu intervențiile lui Anatole France în cronicile ziarelor și revistelor franțuzești sau cu negarea lecturii pe care o făcea sistematic Stéphane Mallarmé.¹⁴ A fost la curent cu textul lui Marcel Proust din prefața traducerii sale *Sésame et les Lys* și cu alte considerații ale sale pe marginea lecturii.

Pentru Proust, lectura era empatică, cu proiecții în celălalt, unde cititorul aplică cele citite la situația personală. Autorul are grijă ca cititorului să-i rămână partea lui de creație, să devină independent, și de a se înțelege pe sine prin opera la care are acces.

Întregul proces de realizare a unor rețele care să-i asigure receptarea, vizează cititorul, fie el critic specializat sau doar simplu lector. Wolfgang Iser analizează procesul

¹¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 676

¹² Alex Ștefănescu, op. cit., p. 170

¹³ Idem, p. 171

¹⁴ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Ed. Gallimard-Pléiade, Paris, 1945

lecturii și arată că adevăratul text se naște în timpul acestui proces, între cei doi poli, cel artistic și cel estetic:

„Ținând cont de această polaritate, este clar că opera însăși nu poate fi identică nici cu textul, nici cu concretizarea, ci trebuie să se situeze undeva între cele două. Ea trebuie inevitabil să aibă un caracter virtual, deoarece ea nu se poate reduce nici la realitatea textului nici la subiectivitatea cititorului, și tocmai din această virtualitate își derivă ea dinamismul. Pe măsură ce cititorul trece prin diverse puncte de vedere oferite de text, și pune în relație diferitele sale viziuni și sheme, el pune opera în mișcare, și se pune de asemenea pe sine în mișcare.”¹⁵

Textul literar, așadar, poate fi caracterizat de o lipsă de desăvârșire care se va produce doar în momentul lecturii. Ceea ce se va încadra în opera propriu-zisă, se compune dintr-un cod al textului, cu blancuri, însemne biografice, cu ajutorul cărora cititorul trebuie să „reconstruiască” opera reală. De aici se naște sintagma de *cititor implicit*, care ar avea rolul de înlocuitor în lipsa *autorului implicit*. (A. Compagnon)¹⁶

Astfel, moartea autorului nu se mai petrece, pentru că el și-a asigurat continuitatea. *Cititorul implicit* nu se confundă cu *cititorul real*, ci el doar îi propune acestuia un punct de vedere în privința coagulării textului. Cititorul real se intersectează cu mesajele cititorului implicit pentru a-l ajuta în descoperirea noii realități.

Raluca Dună realizează în cartea sa, *Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere*, o asociere între modul în care autoportretul se reprezintă în scris sau în artă: „...îi recunoaștem *autoportretului literar* dreptul la existență, adăugând că acesta se folosește de mijloacele picturii [...] după cum în anumite *autoportrete din pictură* identificăm modalități narrative și spunem că „citim” astfel de tablouri ca pe <<istorii>> ale vieții pictorului, nu doar ca pe niște <<imagini>>.”¹⁷

Extrapolând, în realizarea autoportretului din pictură, între artist și pânză se interpune oglinda care este altceva decât chipul real și altceva decât pictura ce se va naște.

¹⁵ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Bruxelles, 1985, p. 21

¹⁶ A. Compagnon, *Demonul teoriei, Lectură și bun simț*, Traducere de Gabriel Marian și Andrei-Paul Corescu, Editura Echinox, Cluj, 2007.

¹⁷ Raluca Dună. *Eu, Autorul – Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere*. Editura Tracus Arte, București, 2010, p. 17

În cazul operei literare, autorul privește în oglindă pentru a vedea realitatea scrisului său, dar atunci când privește această realitate, oare nu se surprinde și pe sine printre personaje, ca în celebrul tablou al lui Jan Van Eyck¹⁸?

Oglinda are rol de graniță între realitate și ficțiune, dar autorul real va fi cel care vede realitatea, cel care o redă sau cel care se oglindește în realitate, voit sau nu? Cum este îmbrăcat în acea zi, care este starea lui, cine îl însoțește? Aceste amănunte transpar în spatele tuturor artificiilor auctoriale și „enigma” despre care vorbea Foucault¹⁹ poate fi dezlegată doar prin cititor.

În *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Liviu Călin vorbește despre „oglinda observației convergente” pe care autorul o rotește în jurul personajelor sale, iar referindu-se la *Patul lui Procust*, el sesizează măiestria prin care se realizează arta portretului: „din modul cum sunt proiectate în tonuri de umbră și lumină, gesturi, aspecte esențiale ale mediului”²⁰

Cum și-a asigurat Camil Petrescu reflexia în timp? Ca să înțelegem acest lucru, ne oprim la cele două modalități de creație despre care vorbește Jung²¹, „modalitatea psihologică” și „modalitatea vizionară”. Cea dintâi se referă la tot ce intră în sfera conștiinței umane din cotidian, trăirile, emoțiile, iar cea de-a doua funcție are rolul să preia din cotidian aceste emoții, folosindu-se de sufletul artistului, și să le dea expresia trăirii sale pentru ca, în final, să ajungă la cititor.

Acest proces nu e atât de simplu precum pare, în etapa de „trăire” autorul se adâncește în „apele oglinzii” văzându-se pe sine din față, din spate, din profil, de sus, de jos, oglinda înrobindu-l în luciul ei ubicuu. Constrângerea permanentă a unui spațiu care îl vrea înrobit și poate și deforma lucrurile, îi dă stările febrile și privirile halucinate. Autorul nu-și mai aparține sieși, spațiul care trebuia să-l ajute să se descopere, îl strânge și el știe că nu va rezista mult în această strânsoare. Scrie tot ce vede în față, dar și în spate, în stânga, dar și în dreapta, tot ce simte, din afară, dar și din interior. Halucinat, reușește să scape, dar forțele sale sunt minime, ceea ce va urma nu va mai semăna cu ceea ce a trăit în interiorul oglinzii.

¹⁸ Portretul *Soților Arnolfinii*

¹⁹ Michel Foucault, op. cit.

²⁰ Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, București, 1976, p. 103

²¹ C.G.Jung, „Opera”, în *Opere complete, Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Vol. 15, Traducere din germană de Gabriela Danțiș, Editura TREI, București, 2003

Imaginea oglinzii se regăsește în nuvela neterminată *Contesa bolnavă*, scrisă în perioada popasului la Timișoara:

„Aș fi vrut să întreb, dar era cu neputință să pot formula nemaipomenita întrebare... Nu vedeam cum aș fi început, nici măcar ce aluzii mi-aș fi putut [îngădui]. Un an întreg de bucurie egală se răsturnase ca o stradă într-o oglindă întoarsă. Imaginea prietenului meu se ridica în mine ca o fantomă, prin trapa unei scene.”²²

În opera lui Camil Petrescu, imaginea este definitorie pentru atragerea cititorului în jocul scriiturii. „Răsturnarea” într-o oglindă întoarsă înseamnă luciditatea fiecărui amănunt, iar imaginea prietenului – o metamorfoză a autorului. Când urmărește explozia unei mărturisiri, dirijarea unui comportament spre ceva anume, autorul declară: „oglindea era din nou răsturnată.” El își lansează reflexia, după care așteaptă rezultatul: „De acum cortina s-a ridicat peste sufletul ei... Eu sunt spectatorul liniștit din sală, ea e actorul chinuit de rol...”²³

Rezolvarea „enigmei”, a „întâmplării din oglindă”, constă în memoria cititorului real și capacitatea acestuia de a cuprinde cât mai multe imagini din „mers”. El întrezărește uneori ceva din acel univers psihic al autorului și are presentimentul vag al descoperitorului, dar are nevoie de un bagaj ajutător. Aceste imagini sunt furnizate de text, uneori, însă ele constituie adevărate capcane pentru cine nu e „inițiat”. Bagajul cititorului real, compus din totalitatea normelor istorice, sociale și culturale are un rol la fel de important în descifrarea „enigmei”.

Pe măsura înaintării în text, opera se deschide, cu condiția respectării normelor impuse de autor. Aplicându-și „bagajul”, în care și critica ocupă o parte, cititorul real va reuși să reconstruiască noua operă.

Autorul va rămâne, astfel, în viață, nuanțând puțin, sub forma unui fin dictator, care și-a aranjat rețelele în așa fel încât toți cei implicați în actul operei să-și facă bine treaba. I se poate reproșa autorului acest lucru pentru că cititorul nu are rol deplin, ci e confecționat, artificial, dar dacă se consideră că percepția sa este efectul afectivității, atunci șansa de a marca vizibil opera, este îndreptățită.

²² S. Dima (coord.), *Camil Petrescu – Trei primăveri*, Editura Facla, București, 1975, p. 159

²³ Idem, p. 163

Este singurul mod prin care el își poate asigura înțelegerea și aderarea în rândul cititorului dintr-o altă epocă, diferită de a sa. În maniera lui A. Compagnon:

„Experiența lecturii, ca orice experiență umană, este inevitabil o experiență dublă, ambiguă, sfâșiată: între a înțelege și a iubi, între filologie și alegorie, între libertate și constrângere, între atenție pentru celălalt și grija de sine.”²⁴

Modul și durata dragostei. Despre dragoste nu se poate scrie fără trimitere la Psyche și Cupidon, fără elementele primordiale presărate ca “ingrediente” în “aluatul iubirii”: mister, frumusețe, prietenie, dorință, pasiune, tulburare, gelozie, intimitate, căutare, minciună, loialitate, iertare, căință, angajament.

În funcție de aceste “ingrediente”, dragostea se situează la limită - dreapta sau limită - stânga, față de centrul idealității. În scrierile lui Camil Petrescu, dragostea este diferită de la cuplu la cuplu, dar cunoaște și puncte comune. Pasiunea caracterizează personajele feminine sau masculine din opera sa, pasiune văzută, în mare măsură, ca dorință de împlinire sexuală. După trăsăturile fiecărui cuplu, am analizat dragostea ca: *dragoste incongruentă* (Ela – Ștefan Gheorghidiu), *dragostea iluzorie* (Ioana Boiu – Andrei Pietraru), *dragoste oarbă* (Fred Vasilescu – Doamna T.), *dragoste juvenilă* (Gelu Ruscanu – Maria Sinești), *dragoste silnică* (Șerban Saru – Sinești – Maria Mănescu) și *dragoste pierdută* (Pietro Gralla – Alta).

Modalitățile de a iubi sunt diferite și se intersectează între cuplurile realizate de Camil Petrescu. Bărbații iubesc metodic, femeile “vrăjit”. Vraja lor nu este înțeleasă și acolo unde cuplul pare să funcționeze, intervine rațiunea, ordinea bărbatului, care schimbă și distruge relația. Femeia, greșește ori nu, este problematizată și supusă pedepsei. Durata dragostei variază de la cuplu la cuplu, dar nu depășește perioada de cinci ani. Intensitatea sentimentului este invers proporțional cu durata dragostei.

Feminitatea apare, la acest „disprețuitor al femeii” care este Camil Petrescu, în toate ipostazele sale, iar el o studiază, ca un entomolog, sub lupă, ca „un om de știință”, larva care, pentru el, este femeia, el fiindu-i când iubit, când judecător.

²⁴ Antoine Compagnon, *Demonul teoriei*, Traducere de Gabriel Marian și Andrei-Paul Corescu, Editura Echinocțiu, Cluj, 2007, p. 194

„Momentul Timișoara” constituie pentru Camil Petrescu un loc ce poate fi plasat într-un *Anotimp al iubirii*, de aceea un subcapitol se numește *Timișoara - un luminiiș pentru Camil*.

Tânăr profesor, Camil Petrescu întâlnește aici o lume despre care scrie în articolele sale. Aici se îndrăgostește și îi apar primele poeme din *Un luminiiș pentru Kicsikém*, publicate în *Sburătorul*, iar în 1923 îi apare volumul de poeme *Versuri. Ideea. Ciclul morții*. Aici își gândește piesele de teatru și descrie orașul fără să o facă neaparat în contextul unui roman. Timișoara este un spațiu care câștigă prin ochii lui Camil ceea ce câștigă Camil prin respirația aerului ei.

Figura scriitorului este proporțională cu opera sa, ca a oricărui scriitor canonic; îl imaginăm din fotografii, un bărbat atrăgător, cu privirea albastru – verzui - pătrunzătoare. Pornind pe urmele sale, reconstituindu-i viața din jurnale și amintiri ale cunoscuților, adunând imagini ale vieții literare din perioada respectivă, ne apropiem mai mult de omul care a fost Camil Petrescu, dar nu cel văzut de unul sau de altul, ci cel reconstruit, întreg. Tot din amintiri i se conturează *înfățișarea* din această perioadă:

„Bărbat tânăr, de statură medie, subțirel, părea aproape un adolescent, deși toate semnele maturității i se imprimaseră pe chipul său. Totdeauna apărea tuns și ras proaspăt; un singur amănunt părea discordant dar în același timp foarte interesant: părul lung, veșnic parcă ciufulit de vânt... Fizicește era tot atât de rezistent ca și în munca sa intelectuală, iar maladia surdității, - pe care o avea din copilărie și care, după unii, i s-a agravat în timpul traumatismelor suferite în cursul războiului, n-a avut nici un fel de influență negativă asupra activității lui.”²⁵

Când a ajuns la Lugoj, Camil Petrescu era un tânăr profesor de 25 de ani, care nu-și scrisese încă opera, și care „stă ascuns...citește...meditează...e sucit...complicat...e un om imposibil”²⁶, după cum îi mărturisește Avram Imbroane (director la „Banatul românesc”) într-o scrisoare adresată lui Tudor Arghezi. Această etichetă de „om imposibil” va circula și mai târziu printre confrății săi.

²⁵ Nicolae Roman, „O suită de amintiri”, în Simion Dima (coord.), op. cit., p. 83

²⁶ Simion Dima (coord.), *Camil Petrescu – Trei primăveri*, Editura Facla, București, 1975, p. 12

Ceea ce se știe cu siguranță, este că la Timișoara a trăit cea mai suavă poveste de dragoste alături de „micuța Kicsikém”, femeia căreia i-a dedicat un ciclu de versuri. Aici, Camil își trăiește poezia.

La Timișoara descoperă că nu și-a pierdut versurile din război, cum credea, ci le regăsește într-o „boccea”, după ce le mutase din buzunarul mantalei, direct de pe front.

Viața cafenelelor este observată de Camil cu atenția cuvenită unor monumente istorice;

„...Cafenelele cu dublul lor aspect, de zi și de noapte, - de gheșeft și de petrecere -, în care se acumulează toată viața <<liberă>> a Timișoarei și care înlocuiește aproape complet pe cea <<de stradă>>! Cafenelele cu masivitatea eleganței lor, alternând între confortabil și luxos, cu mesele <<intelectualilor>>, <<notabililor>> și celor neetichetați, cafenelele sunt un sfert din oraș...”²⁷ Și el petrecea mult timp în aceste spații, singur sau alături de cunoscuți. Se pare că nu-i plăcea vorbăria și nu discuta chestii intime, avea însă un prieten, în persoana lui René Brasey, profesorul de franceză, cu care se retrăgea „discret la o masă mai îndepărtată și izolată, și se adânceau într-o conversație intimă și liniștită. Erau confidențe pe care numai ei le cunoșteau.”²⁸

Aflăm că nu bea, nu fuma și nu agreea jocurile de cărți. Se pierdea „cu un vraf de reviste și ziare la subsuoară, la <<Ferdinand>>.”²⁹ Cu privirea albastră, cu părul lung, veșnic ciufulit, tânărul aducea cu poezii boemi ai Parisului, pierduți în discuții literare și lecturi. Adrian Maniu îi arată, în 1927, un portret al lui Beethoven, și spune că-i seamănă.”³⁰

După descrierea strict masculină, avea o *ținută* mereu îngrijită și elegantă: „Purta haine de culoare închisă, uneori neagră, cu dungi subțiri cenușii; e adevărat, după croiala la modă, dar fără exagerări și fără dichisuri. Nu purta nici un fel de alte zorzoane luxoase; o singură excepție era batista de mătase fină, cochec aranjată, la buzunarul de la piept, de parcă era petalele unei flori roz-albe.”³¹

²⁷ Ceaslov (Camil Petrescu), „Timișoara...Impresii întrerupte...”, în *Țara*, II, nr. 10, duminică, 16 ianuarie 1921, în S. Dima, op. cit., p. 148

²⁸ S. Dima, op. cit., p. 86

²⁹ Idem, p. 84

³⁰ Camil Petrescu, *Note zilnice*, Prefață, text stabilit, note, cronologie și indice de nume Florica Ichim, Editura Gramar, București, 2003, p. 20

³¹ S. Dima, op. cit., p. 86

Așadar, acest tânăr de doar 25 de ani, nu trecea neobservat, cu toată solitudinea sa, pe lângă „unguroaica <<menyecske>> cu toaleta-i modernizată – tocuri înalte, rochii scurte, mătase, și blănuri scumpe”³², pe lângă „modesta <<bănățeancă>>, cu pasul ei mare și pălăria pe ceafă...”³³, muncitori din fabrică, bărbați de toate vârstele, soldați și copii. Cu siguranță, el va fi fost remarcat pe străzile Timișorii, vioi și „capul puțin aplecat pe un umăr, cu pasul puțin săltăreț”³⁴, de „statuia aceea ecvestră din colț de la <<Ferdinand>>”³⁵, a poliției călări care stă neclintit, cal și călăreț, în orice anotimp, indiferent de condițiile meteorologice.

Capitolul al II-lea se referă la **Personajul camilpetrescian**, fie el feminin, scriitor, cititor sau gelos.

Am amintit, în capitolul anterior, despre legătura ce se crea între Camil Petrescu și personajele sale. Ele țineau adesea loc de familie, de rude, sau prin ele răbufneau angoasele momentului. Iubitele sale se regăsesc, într-o formă sau alta, prin cărți, tablouri, în amintirile prietenilor sau ale cunoscuților. Justificarea acestei presupunerii este susținută și de cunoscătorii operei și ai vieții lui Camil:

„Luând în mână condeiul, Camil își construia un *alter ego*, indiferent de ce cap îi înșuruba. Cu el însuși, în nuditatea ființei sale, trăia, probabil, o stinghereală. Era, ca să spunem lucrurilor pe nume, un plâsmuitor de literatură înăscut.”³⁶

Personajele feminine sunt, majoritatea, brune, sau cu părul arămiu, dar nu blond. Ele nu sunt capabile să poarte discuții existențiale, de aceea, bărbații vorbesc adesea ca pentru sine. Senzuale până în adâncul vertebrelor, femeile camiliene dispun de întregul bagaj care să ofere viabilitate unui cuplu edenic. Ele nu sunt neaparat frumoase, nu de o frumusețe ostentativă care se remarca ușor, ci de o subtilitate și de un rafinament maxim al gustului masculin.

Datorită discreției care l-a caracterizat toată viața, de la Camil Petrescu au rămas puține informații personale. Lectorul interesat însă poate adesea citi printre rânduri și crea

³² Idem, pp. 148-149

³³ Ibidem

³⁴ Idem, p. 86

³⁵ Ceaslov (Camil Petrescu), op. cit., p. 149

³⁶ Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci scriitori în cinci feluri*, Editura Cartea Românească, București, 1984, p.

o nouă imagine care se recompune ca un puzzle alcătuit din întâmplări personale, scene din opera sa, amintirile prietenilor sau ale iubitelor sale.

Personajul lui Camil Petrescu are personalitate deplină, cu viață proprie, iar, uneori, se întrepătrunde cu viața autorului.

O modalitate de a caracteriza nivelul intelectual al unui personaj este aceea de a-i urmări lecturile. Despre relația *autor - personaj* s-a scris mult, personajul este când un „porte-parole” à la Mauriac, când un „mediator” à la Rastier, când un „ambasador” cum spunea Dana Dumitriu. Autorul se comportă asemenea unui ventriloc care se folosește de personaje pentru a-și etala vocile, preferințele, angoasele.

În romanele sale, Camil Petrescu aduce figuri ale unor intelectuali care se raportează la lecturi și pentru care lectura este măsura care poate să echilibreze balanța în favoarea unora sau altora. Lectura nu educă, ci separă personajele între mediocritate și genialitate.

În cazul lui Ștefan Gheorghidiu, lectura este, până la un moment dat, singura de partea sa. Recurge la Kant ca la o soluție salvatoare. Am putea-o numi chiar “Soluția Kant”, cu trimitere la cartea lui Irvin D. Yalom³⁷ în care personajul învață să accepte situația descoperind filosofia lui Arthur Schopenhauer. Adesea, Gheorghidiu găsește justificări în actele celorlalți, prin Kant.

Pentru a vorbi despre *personajul scriitor*, care constituie tema altui subcapitol, pornim de la un citat cunoscut:

„- Atunci ce e un scriitor?”

- Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie.”³⁸

Este bine cunoscută promovarea *autenticității* ca politică a romanului la Camil Petrescu. Lăsând în urmă o întreagă tradiție etică a *autenticității*, de la Montaigne la

³⁷ Irvin D. Yalom, *Soluția Schopenhauer*, Ed. Vellant, București, 2010

³⁸ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, op. cit., p. 6

Balzac, Camil Petrescu exersează o sincronizare cu științele vremii sale, după cum remarcă în *Noua structură și opera lui Marcel Proust*:

„Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci, și dacă stăruim să arătăm că psihologia însăși este în funcție de explicația filozofică a timpului, ne reîntoarcem cu și mai multă îndreptățire la afirmația că o literatură trebuie să fie sincronică structural, filozofiei și științei ei...”³⁹

Cine este Camil Petrescu, Fred Vasilescu, Ștefan Gheorghidiu, Ladima sau Doamna T., după formula „Madame Bovary, c'est moi!”? Toate aceste personaje au trăsăturile sale de analiză, finețe, rafinament, cultură, orgoliu, dar niciunul nu este Camil Petrescu, însă toate poartă marca lui.

Personajele lui Camil Petrescu sunt aplecate *spre scris, spre lectură*. Dacă ne întoarcem la legendă, Procust încerca să-i încadreze, pe toți cei care-i treceau pragul, după propriile măsuri, Procust înseamnă „cel care întinde”, așadar încerca să-i mărească, mai mult decât să-i micșoreze, altfel ar fi purtat un cu totul alt nume.

Gheorghidiu, ca și Ladima, ca și Fred, ca și Andrei Pietraru, ca și Ruscanu, ca și Gralla, e intempestiv și, uneori, tiranic, „aspiră mereu către ea” (Ela – elle, Alta), dar această atracție devine febrilă, halucinantă. Camil Petrescu (sau personajele lui masculine) proiectează asupra femeii, ca toți idealistii, propria paradigmă, propriul canon intelectual, moral, în care ea, pe drept cuvânt, nu „intră”, nu poate totdeauna să încapă, suferă sau vituperează și e un un paranoiac, ca mai toți geloșii fără temei real... Atunci când e.

Iată de ce, pentru a se cuprinde fără rest, în acest canon viril, ea, femeia, trebuie „lungită” sau „scurtată”, canonică, în patul vreunui Procust.

Camil (și/sau eroii săi) nu e, însă, un rudimentar, un gelos simplist și comic, și este, mai degrabă un masochist, care, prin femeie și feminitate, se chinuie pe sine. La limită, postura aceasta chiar îi place. El face cam același lucru cu personajele sale, le ajută să-și croiască o personalitate unele prin altele, „să se întindă” la nivelul său. Dar nu să-l depășească.

³⁹ C. Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în *Teze și antiteze*, ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurel Petrescu, Editura Minerva, București, 1971.

După Chevalier și Gheerbrant, „(Procut, n.r.) reprezintă pervertirea idealului transformat în conformism. Este simbol al acestei tiranii etice și intelectuale exercitate de persoanele care nu suportă și nu tolerează acțiunile și judecățile celorlalți decât cu condiția ca ele să fie conforme propriilor criterii.”⁴⁰

În scrierile bărbaților există o trăsătură comună, a bărbatului care nu vrea să fie subjugat sentimental. Nu este bărbatul care nu iubește, ci care face din puterea lui de a renunța la iubire, o victorie, dacă se poate spune așa. Pentru că victoria provoacă, de fapt, suferință de ambele părți, iar actul iubirii nu ia sfârșit, ci se continuă, ca un *coitus intrrerruptus*, cu alte ființe.

Interpretată psihanalitic, în maniera lui Adler, *gelozia sau nevoia de posesie* este o manifestare a virilității, un *protest viril* al bărbatului împotriva dominației feminine. Cu rădăcini în copilărie, gelozia se poate traduce ca fiind cauzată de o dorință acută de securitate care ia forma *vanității*.

Un alt motiv al geloziei ar putea fi „o permanentă aspirație la superioritate a bărbaților față de femei și, în mod corespunzător, o permanentă nemulțumire a femeii față de privilegiile bărbaților”⁴¹, care se transmite din timpuri străvechi.

Gelozia lui nu e reversul pasiunii înseși; ea e, mai curând, ostilitatea unui anchetator față de propria-i victimă enigmatică, impenetrabilă. În percepția lui Camil Petresc asupra femeii există un sentiment de angoasă, care se va manifesta în scris, găsim-le personajelor sale feminine aceeași știută vină ancestrală care le va urmări îndeaproape, și care, se va transforma pe rând în misoginie, gelozie și erotism. Un erotism, când vegetal, când animal, asemenea femeii cu trupul, când viu, când dezînsuflețit.

Supusă la atâtea probe și, la rigoare, cercetări, nu-i de mirare că femeia lui Camil întrunește, în diverse ipostaze, „avatarurile feminității” ca atare.

Ștefan Gheorghidiu are nevoie să o posede pe femeia pe care o iubește, dar, în același timp se teme de ea. Femeia e puternică și are atributele feminității care atrag bărbatul, asemenea fluturului atras de lumină care sfârșește cu aripile arse.

⁴⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 757

⁴¹ Alfred Adler, „Supremația bărbatului în societatea actuală”, în *Cunoașterea omului*, Traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, Editura Științifică, București, 1991, p. 108

Fred Vasilescu pare să iubească prima dată în acest fel, periculos pentru el, „ca o formă de recunoștință” și „o durere nouă, arzătoare”⁴². Nici Ruscanu și nici Gheorghidiu nu înțeleg adevăratul sens al iubirii prin care iubita dăruiește din sine o parte mai mare sau mai mică aceluia care o merită. A încerca să o schimbi, înseamnă a o schilodi sufletește și, prin urmare, a o refuza. Prin posedarea iubitei, ei se iluzionează că pot fuziona unul în celălalt, prelungindu-și astfel viața. Se apropie de erotismul sacru, de o intensitate extremă, în care cei doi ar trăi izolați într-o aură de fericire. Filozofia posesiei ar putea găsi rezolvare în cuvintele Sfântului Augustin, care, în *Iubire și posesie*, spune:

„Căci posedăm fără să iubim ceea ce pierdem fără durere. Pare că învinge când, de fapt, este învins cel care, învingând, obține ceea ce va pierde cu durere și, în schimb, deși ar părea că este învins, învinge cel care, renunțând, ajunge să obțină ceea ce nu pierde cu voia sa.”⁴³

Capitolul III. Aspecte ale feminității aduce în discuție cele două principii *Anima și Animus*, care stau la baza cuplului camilpetrescian. Jung dezvoltă teoria laturii feminine a bărbatului și laturii masculine a femeii. Ea trăiește experiența, el o înțelege. Când femeia depășește limitele, are loc o dereglare a universului rațional. Pericolul apare și când bărbatul nu mai este capabil a resimți fluxul emoțional. Așadar, o relație ideală între cele două principii implică dragoste și intelect, deopotrivă. Dragostea are nevoie de intelect pentru a fi canalizată benefic, iar intelectul are nevoie de dragoste pentru a nu deveni steril, lipsit de emoție.

În cuplul ideal, cele două principii - *Anima și Animus* - se contopesc armonios. Romanele-capodoperă din 1930 și 1933, ale lui Camil Petrescu, se bazează pe studiul psihologic al perturbării vieții sentimentale, al relației de cuplu dintre bărbat și femeie. Această constantă narativă devine și în literatura interbelică principiul dinamizării unora dintre convențiile epice ale modernismului, conducând spre un deziderat al autenticității prozei, foarte apropiată de memorialistică, de jurnal.

Văzute prin ochii bărbatului, femeile din romanele lui Camil Petrescu trădează în dragoste, nu se ridică la înălțimea sentimentului masculin. Unele fuzionează o vreme, ca

⁴² Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, op. cit., p. 242

⁴³ Augustin, „Iubire și posesie”, în *Despre adevărata religie*, Traducere din latină de Cristian Bejan, Studiu introductiv și note de Alin Tat, Editura Humanitas, București, 2007, p. 189

apoi să delireze stângaci în afara cuplului. Bărbatul nu vede întâlnirea ca pe cea întâlnire salvatoare și dezastrul vine din nerecunoașterea „semnelor”.

Un cuplu care se apropie de perfecțiune este Doamna T. - Fred Vasilescu. El însă nu înțelege să păstreze această iubire, temându-se că iubirile sale ratate îl vor urmări veșnic. Fuge de cealaltă sferă ca și când s-ar teme de monstrul ce se poate constitui din împlinirea celor două.

În pat are loc și scena dintre Emilia Răchitaru și Fred Vasilescu. Actrița ieftină, nu excelează în dialoguri remarcabile cu partenerii săi, pe de altă parte, nici personajul Fred nu s-ar afirma fără participarea Emiliei, cu tot corpul său abund de senzualitate.

Femeia lui Camil Petrescu este un suport al bărbatului care se edifică astfel în fața cititorului și a celorlalte personaje. Cu toată gelozia, manifestată în diverse contexte, bărbatul camilpetrescian nu acuză infidelitatea corporală, chiar dacă el se răzbună în acest fel (aducând o femeie străină în patul conjugal!), el crede în relația androgină, în contopirea corpului masculin cu cel feminin. Dragostea se poate împlini doar într-un spațiu separat, într-un intermundiu și are nevoie de implicare extremă.

A înșela, înseamnă bruiatul conectării ideale și risipirea sentimentului într-un spațiu viciat. Alta și Pietro Gralla trăiesc acest eșec al tulburării. Camil Petrescu realizează magistral momentul „limpezirii” sterile dintre cei doi. După scena în care Alta înfinge pumnalul în Pietro pentru a-l ascunde pe Cellino, cititorul așteaptă o răzbunare clasică, dar ea nu are loc. Pietro își ermetizează sentimentele și nu se mai deschide femeii-monadă care fusese, până în acel moment, Alta.

Abordarea relației de cuplu este interesantă. Femeia apare sau dispare cu tot ce are mai intim, este într-o permanentă schimbare a etapelor vieții fizice, materiale și spirituale. Bărbatul se autoanalizează pe sine, însă, în primul rând urmărește lucid evoluția sau consolidarea treptată a cuplului amoros. Căsătoria, ca relație psihologică, este o structură complicată, alcătuită din informații predominant subiective. În această relație, unul dintre cei doi implicați privește conștient, lucid cum evoluează lucrurile.

În cazul cuplului Ela - Ștefan Gheorghidiu, el este cel care face analiza faptelor, chiar dacă, din punct de vedere psihanalitic: „tânărul aflat la vârsta însurătorii are, ce-i drept, o conștiință de sine (fata, de regulă, mai mult decât băiatul), dar nu a trecut prea

multă vreme de când a ieșit din cețurile inconștienței originare.”⁴⁴, iar acest fapt nu-i permite formarea unei relații psihologice cu celălalt.

Mitul androginului revine ca o iluzie a idealului, spunem „iluzie” pentru că sferele perfecte par să nu se potrivească decât pe durate scurte. Partenerii cuplului se vor „potrivi” mai mult sau mai puțin. Unii vor avea norocul să trăiască fuziunea „ei în el” și a „lui în ea” știind că această fuziune nu este definitivă, alții vor trece pe lângă „întâmplarea vieții” în căutarea idealului, iar alții vor trăi paralel această „întâmplare” fără să-și observe partenerul care le-ar putea împlini visul.

Femeia lui Camil Petrescu este un suport al bărbatului care se edifică astfel în fața cititorului și a celorlalte personaje. Cu toată gelozia, manifestată în diverse contexte, bărbatul camilpetrescian nu acuză infidelitatea corporală, chiar dacă el se răzbună în acest fel (aducând o femeie străină în patul conjugal), el crede în relația androgină, în contopirea corpului masculin cu cel feminin. Acolo unde se rupe ceva, înseamnă că dragostea a fost suspendată, iar zeii comuni întinați. Dragostea se poate împlini doar într-un spațiu separat, într-un intermندیu și are nevoie de implicare extremă. A înșela, înseamnă bruiajul conectării ideale și risipirea sentimentului într-un spațiu viciat.

Corpul femeii – între vegetal și animal. Corpul, și trupul în sine, în opera lui Camil Petrescu, nu mai rămân un subiect tabu, ele devin un subiect de dezbatere, alături de suflet. Bogăția propriului corp îi atrage ființei atenția pe întreaga durată a vieții. Corpurile par să evolueze în permanență, însă ele înregistrează și o involuție, unele sunt goale, altele pline, parafrazându-l pe Edmond Jabès, „în centrul evidenței, sălășluiește vidul”. Corpul este perceput ca un teritoriu pe care individul se desăvârșește sau se ruinează.

Ideea de frumusețe depinde în mare măsură de percepția celui care iubește, corpul în sine nu este neapărat frumos, organele sexuale după cum remarca Freud⁴⁵, nu sunt frumoase. Ideea de frumusețe depinde de convenții și de reprezentările frumosului pentru cel care îl admiră. Bărbatul vede în femei când fragilitatea materiei verzi, când ferocitatea vreunui animal de pradă, ceea ce îi excită senzațiile și îl transformă și pe el într-un corp cu aceleași trăsături.

⁴⁴ C. G. Jung, op. cit., p. 64

⁴⁵ www.scribd.com/doc/...Angoasa-in-Civilizatie-Sigmund-Freud

Asemănarea corpului cu vegetalul sau animalul este frecventă în scrierile lui Camil Petrescu. Descrierea femeii abundă de substantive sau adjective care denumesc caracteristicile unor plante asemănătoare cu ea.

În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, întâlnim corpul Elei, un corp plin care se deteriorează odată cu pierderea încrederii bărbatului. Prin ochii lui Ștefan Gheorghidiu, corpul femeii suferă o transformare ciclică, se goleşte de feminitate, devine vulgar. La începutul căsniciei, era prezentat în termeni gingași și senzuali:

„Era vânjos și viu trupul, în toată goliciunea lui de femeie de douăzeci de ani, tare, dar fără nici un os aparent, ca *al felinei*. Pielea netedă și albă avea *luciri de sidef*. Toate liniile începeau, fără să se vadă cum, așa ca ale *lebedei*, din ocoluri. Sâni robuști, din cauza mâinii mele petrecute pe sub talie, prelungeau grațios, ca niște *fructe* oferite, coșul pieptului, ca sub ei, spre pântec, căderea să fie bruscă. Picioarele aveau coapsele tari, abia lipite înăuntru când erau alături, lung arcuite în afară, din șold la genunchi, ca și când feminitatea ei ar fi fost între două paranteze fine, prelungi.”⁴⁶

Camil Petrescu descrie femeia cu rafinamentul stilistic al unui poet utilizând nuanțe, între suavitatea plantei și agresivitatea animalului.

Relația dintre *corp și spirit* este determinată de timp, de durată, corpul fiind un spațiu al libertății. Pentru Bergson, motorul percepției este acțiunea și nu senzația, iar percepția se datorează corpului, ca „centru de acțiune”.

Aspirând mereu la o iubire ideală, la o parteneră potrivită, femeia e, mereu, în centrul scrierilor camilpetresciene. Ea e, fie studiată adesea anatomic, adică tehnic, de aproape, e observată, e spionată, e judecată subiectiv. E, cu ochi rece, dar și-n lacrimi, scrutată-n taină sau de-a dreptul; e pipăită, mângâiată, adulmecată ca o floare; e adorată, chiar când e detestată; este, într-un cuvânt, dorită; e o idee fixă, un monoideism al unuia sau altuia din juru-i și, așadar, însăși rațiunea de-a fi a existenței lor.

Descrierea femeii abundă de substantive sau adjective care denumesc caracteristicile unor plante asemănătoare cu ea. Asemuirea femeii cu regnul vegetal înseamnă recunoașterea, din partea lui Camil Petrescu a unei inocențe cvasiparadisiace (literal, Edenul este „grădina dintre ape”), înseamnă apoi senzualitate și un anume hedonism căci fructele sunt ispititoare și prea ușor îți înfiți dinții în ele. De aceea, ele se mușcă, se taie

⁴⁶ Idem, pp. 97- 98

cu cuțitul, se storc, ele au carne / pulpă. Vegetalul este un regn naiv, spontan, fără intelectualitate și fără indivizi, de unde accesele de misoginie ale lui Camil. Gimnospermele sunt unisexuate, de unde, poate dorința de a fi una cu persoana iubită, mai ales în momentele de criză.

Bărbatul lui Camil Petrescu are nevoie permanentă de confirmarea că femeia este a lui și doar a lui. Dorința de a avea în posesie acest *corp* devine halucinantă. Sufletul femeii este amestecat cu trupul, de aceea devine atât de consistent în memorie, dar trupul este esențial. În fața morții, îi revine în minte *trupul*, din nou trupul, dezlipit de suflet:

„Mai aproape acum decât sufletul femeii mele mi-e *trupul* ei, căci senzațiile încă le mai trăiesc.”⁴⁷

Erotism și misoginie. Eroul lui Camil Petrescu are adesea accese de *misoginism*.

Bărbatul cucerește sau se lasă cucerit și posedă. „Totul sau nimic”, reclamă Ștefan Gheorghidiu sau Gelu Ruscanu în fața Mariei Sinești⁴⁸ într-un moment de luciditate matematică pregătindu-și moartea. Cuplul este într-o continuă confruntare în care nu contează finalizarea cursei, ci forța cu care se desfășoară aceasta:

„Căci nu izbutește neaparat acela a cărui pasiune se dovedește inegalabilă, ci, adesea, cel a cărui pasiune se dovedește mai puternică”.⁴⁹

Eroul este în căutarea absolutului, în spirit eminescian “hiperyonic”, și privește de sus, cu o superioritate genialoidă, înalt astrală, de-acolo de unde totul se vede inferior, meschin, mediocru.

“Când e fățiș, *misoginismul* ia forma unui complex de superioritate masculină”⁵⁰ subliniază Nicolae Manolescu și se manifestă în atitudini de atoateștiutori într-ale iubirii, considerând femeia „mai mult corp decât suflet”.⁵¹

Gesturile bărbatului sunt gesturi adolescente și se explică prin vârsta eroilor, toți fiind în faza inițierii erotice, când senzualitatea se combină cu setea de cunoaștere și pretenția de a deține adevăruri indubitabile. Și Fred Vasilescu se află în aceeași situație.

⁴⁷ Idem, p. 233

⁴⁸ Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, Prefață și note de Elena Zaharia-Filipaș, Editura Albatros, București, 1978, p. 187

⁴⁹ Nicolae Manolescu, op. cit., p. 389

⁵⁰ Idem, p. 391

⁵¹ Ibidem

Lecția de filozofie din pat este o paranteză între gândurile lui Ștefan, un monolog ca pentru sine, susținut, uneori, prin întrebări prea copilărești, de către Ela, chiar dacă în alte momente, ea pare să dispună totuși de o vie inteligență. Pe deasupra era absolventă de Universitate, iar mediocritatea ce o învăluie are o stridentă notă de artificialitate.

Ștefan încearcă să-i educe spiritul de „ființă inferioară” tot dintr-un misoginism bine motivat. În alte momente, însă, el își vrea femeia simplă, casnică, dornică să scotocească în coșul de la băcănie și “privind cu sfială pachetul de cărți, pe care ea nu le citea”.⁵² El îi vorbește despre relativitatea simțurilor sau enunță postulate, noaptea, târziu. O imagine de o extremă superficialitate pentru ascultătorul unui discurs atât de elaborat. Aici Gheorghidiu apare într-o lumină naivă, neserioasă, încercând cu orice preț să-și acapareze auditoriul, dar mimând din când în când atenția îndreptată spre obiectul jucăuș din pat.

Bărbatul camilian se detașează de femeie ca de un obiect, fie prin impresia creată de acceptare a aparențelor, fie prin examinarea cu ochi critic a celei care constituise “nevoia sufletească” invocată. Maturizarea femeii este aproape o jignire atunci când caută să priceapă fenomenele din jur, ea iese din „starea de Kicsikém” și devine sigură pe logica ei și mai puțin neajutorată.

Uneori, însuși autorul, printr-un acord tacit, are o reputație de misogin și își susține personajul masculin printr-o înzestrare a lui cu propriile-i calități sau defecte. George Călinescu aduce o completare motivantă și salvatoare: “Creația în roman vine din plăcerea de a trăi prin fiecare erou”.⁵³

Ștefan Gheorghidiu, așa cum s-a mai spus, îi seamănă autorului prin aplecarea spre filozofare și prin fixația sa pe viața psihologică, dar nu mai puțin, prin temperamentul năvalnic, extrem de irascibil și insinuant. Într-un moment de autoanaliză își recunoaște defectele, care expuse de el, seamănă mai degrabă a calități: „Am știut, mai târziu, că aveam o reputație de imensă răutate, dedusă din îndârjirea și sarcasmul cu care-mi apăram părerile, din intoleranța mea intelectuală, în sfârșit”.⁵⁴

Se motivează prin luciditatea și autenticitatea stărilor care nu împiedică trăirea intensă și voluptoasă a vieții, dar fără de care o iubire mare nu ar fi posibilă. Rațiunea de

⁵² Idem, p. 65

⁵³ George Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1982, p. 660

⁵⁴ Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 60

a iubi are aceleași trăsături cu rațiunea de a lupta. Amândouă trebuie împlinite cu rigurozitate, dar în niciuna nu excelează, nu-și îndeplinește misiunea fără cusur.

Angoasa înșelării nu există în iubirea pentru micuța Kicsikém pentru că întâlnirile erotice nu prevestesc o finalitate socială care să blocheze intensitatea iubirii idilice. Și nu există nici șovăiala, pentru că atracția aceasta este spontană, nu gândită ca și în cazul Elei.

„Femeia - miniatură” reușește în această formulă “să răscolească”, “să încâlcească” “firele” rațiunii. Dar, numai pentru că i se permite.

În aceeași lumină fraged - vegetală este prezentată și frumusețea Elei, ornată cu comparații, favorabile unui roman de factură intelectualistă. ”pântecele neted și catifelat, ca o petală de trandafir galben”, “garoafa însângerată a buzelor”, “gura..., ca un miez bun de fruct”, ș.a. Erotismul personajelor feminine camiliene se remarcă prin ochiul bărbatului care prezintă femeia așa cum “știe”.

Camil Petrescu nu manifestă o simpatie deosebită pentru „femeile” sale, dovadă și slăbiciunile care le copleșesc. Sufletul lor se descoperă prin sufletul celui care le analizează, prin introspecție. Nicolae Manolescu aduce precizări la analiza psihologică a romanului camilpetrescian:

„Sufletul altora ne devine cunoscut prin prisma propriului suflet: orice analiză este o autoanaliză, orice observație psihologică se sprijină pe introspecție”.⁵⁵

În ciuda accentelor misogine, opera lui Camil Petrescu este învăluită într-o aură senzuală de o inconfundabilă acuratețe. Scenele de intimitate sunt vii și proaspete în orice moment ar fi citite, iar autorul este autentic. Cuplurile constituite înadins pentru a demonstra incompatibilitatea într-o lume șubredă, trăiesc pasiuni mistuitoare, felii de iubiri și vanități. Atât bărbatul cât și femeia reprezintă un ideal de erotism spre care tind celălalt. Replicile și jocurile erotice descriu edenic intimitatea fără vulgaritate. Ea și el se întâlnesc așa ca păsările și funcționează până ce devin conștienți de realitate. Atunci începe vânătoarea reciprocă și curge sângele. Cuplul s-a decuplat și agonizează.

Seducție și inocență. Istoria lumii este bogată în povești despre *seducători și seduși*. Lucrurile par să nu fie atât de simple dacă ne gândim la interrelaționarea elementelor implicate în această ecuație.

⁵⁵ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 2007, p. 381

Marii seducători nu visează forma brută, ci abia schițată, virtuală aproape, „Exista seducție prin semne vide, ilizibile, insolubile, arbitrare, fortuite, (...)”⁵⁶, spune Baudrillard, și tot el lămurește: „Zei și oameni nu sunt separați de prăpastia morală a religiei: ei nu încetează să se seducă reciproc, pe aceste raporturi de seducție, de joc, întemeindu-se echilibrul simbolic al lumii.”⁵⁷ Aici se află dinamismul vieții, forța ei. Ceea ce seduce și fascinează natura umană trebuie să se definească în mod necesar ca o întâlnire între tine și celălalt care nu trebuie ratată.

Iubirea este fragmentată în opera lui Camil Petrescu, nu există iubire ideală, ea se petrece secvențial, ca într-un vis. Capitolul seducției este repede traversat, eroii masculini sar etape, nu fac eforturi mari pentru a-și cuceri iubita, doar cu mici excepții. Verbul „a seduce”, provenit din latinescul „seducere” înseamnă „a incita, a captiva, a subjuga, a cuceri prin farmecul vorbelor, prin purtare etc.”

Așadar, seducția se poate produce spre binele celui sedus sau spre binele seducătorului, acesta împlinindu-și astfel nevoia de adulare a ego-ului propriu. Secretul seducției constă în disoluție, în descompunerea unuia în celălalt.

Acest lucru nu se poate întâmpla atâta timp cât seducătorul își concentrază atenția doar pe trăirile sale și pentru care „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie...”⁵⁸

Așadar, femeia i se abandonează bărbatului pentru a se descoperi pe sine, este o „aducere de-o parte”, cum definește G. Liiceanu procesul seducției⁵⁹, voită, consimțită. Ela își strigă iubirea, Ștefan o ascunde: „Pe când eu căutam să ascund oarecum dragostea noastră, ea ținea s-o afișeze cu ostentație, cu mândrie; încât, deși nu-mi plăcea, începusem totuși să fiu măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente, și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoare mele iubiri.”⁶⁰

În opera lui Camil Petrescu sunt mulți seducători, în genere, bărbați, pe care i-am încadrat în funcție de modalitatea de a seduce, sau de a se lăsa seduși: *seducătorul egotist*

⁵⁶ Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*, Trad. de Ciprian Mihali, Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 1997, p.

⁵⁷ Idem, op. cit., p. 45

⁵⁸ C. Petrescu, *Ultima noapte...*, op. cit., p. 46

⁵⁹ G. Liiceanu, *Despre seducție*, Editura Humanitas, București, 2010

⁶⁰ Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, op. cit., p. 49

– Ștefan Gheorghidiu, *seducătorul profesionist* – Grigoriade, *seducătorul sedus* – Fred Vasilescu, *seducătorul cerșetor* – George Demetru Ladima, *seducătorul metodic* – Andrei Pietraru, *seducătorul casanova* – Cellino, *seducătorul prepotent* – Gelu Ruscanu.

În cuplul Ela - Ștefan Gheorghidiu, bărbatul încearcă „aducerea” ei pe tărâmul său, dar nu pentru a-i reda libertatea, ci pentru a se desăvârși pe sine. El o urmărește mereu ca pe o pradă și atunci când ea începe să-i iasă din tipare. Iubirea care se prefigurează este o povară pentru că ea presupune două vieți într-una singură, purtată pe umeri de cel care seduce. Seducția lui Gheorghidiu eșuează, fundamentul dragostei lui nu este solid pentru că își acordă prea mult timp sieși în detrimentul celuilalt. El se problematizează în permanență, ea iubește în permanență. Când simte că nu o poate stăpâni pe deplin, el seduce și alte femei, are nevoie de confirmări, încearcă să scape de dominația uneia singure. În momentul întâlnirii la chioșcul de ziare, Ela are o singură curiozitate: „Ai mai sedus pe cineva?”⁶¹

Uneori bărbații lui Camil Petrescu eșuează în seducție pentru că minimalizează sensul seducției sau pentru că nu stăpânesc bine această artă. Alții se tem de a nu deveni sclavii femeii adorate, chiar dacă a fi sclav înseamnă uneori să stăpânești.

Jocul interpretărilor este un capitol final în care ne oprim asupra “textului dintre paranteze”, text pe care Camil Petrescu îl înțelege ca pe o artă a jocului actoricesc, iar arta, în viziunea sa, presupune *o dospire sufletească în tipare eterne*, un suflet dezvoltat ca inteligență, voință și afectivitate. Dovezile de inteligență nu sunt suficiente, ele trebuie să fie însoțite de calitate, opera de artă fiind reflectarea fidelă a lumii în conștiința artistului și recrearea ei prin tehnica măestriei artistice. Camil Petrescu își scrie piesele alăturând textului dramatic un al doilea text, care e, când poezie, când proză.

Alex Ștefănescu referindu-se la didascaliiile lui Camil Petrescu, banalizează acest aspect, punându-l pe seama dorinței lui de exactitate și de coordonare perfectă a actelor cititorului:

„Judecată azi, în ansamblul ei, opera lui Camil Petrescu frapează prin tirania pe care autorul o exercită asupra virtualului cititor. Criticii și istoricii literari au remarcat, printre altele, frumusețea indicațiilor de regie – așa numitele <<texte dintre paranteze>> -

⁶¹Idem, p. 129

inserate în piesele de teatru. S-a afirmat chiar că ele sunt scurte poeme în proză. Recitite, indicațiile de regie își dezvăluie însă caracterul strict funcțional. De fapt, scriitorul vrea să anticipe și să determine intervenția regizorului, să păstreze controlul asupra reprezentării scenice – ca și asupra reprezentării din mintea cititorului. Este ca și cum ar suferi de gelozie la gândul că opera lui va ajunge pe mâini străine și va fi remodelată, în conformitate cu altă viziune artistică.”⁶²

La o primă vedere, cunoscând personalitatea lui Camil Petrescu, mai ales, zugrăvită de detractori, se poate spune acest lucru, dar a banaliza esența personalității scriitorului, este o eroare. Adevăratul Camil Petrescu stă între paranteze. El distinge între citatul propriu-zis și nuanțarea fină cu ajutorul determinanților semiotici.

Metoda de infiltrare a unui text în alt text poate părea vinovată pentru că ea distorsionează sau condensează, uneori, ceea ce poate obosi și nu lămuri.

Interpretând greșit, adică neavând instrumentele necesare de descifrare a textelor lui Camil Petrescu, cititorul poate cădea în păcatul ignoranței. Rămâne însă cu o nelămurire a necesității acestor intervenții, cărora nu le înțelege rostul, dar îl simte.

Acest mod subtil de dirijare a cititorului, pentru că nu se poate vorbi despre spectator, are un aspect structuralist de deviere a atenției spre celălalt text subtil, care se scrie în paralel cu primul, dacă nu chiar puțin înainte.

Scriind în acest mod, teatrul lui Camil Petrescu pierde mult în fața spectatorului, fapt verificat în eșecurile înregistrate de reprezentația unor piese, de-a lungul vremii.

Feminitate și limbaj. Femininul este cel care încălzește și trezește pasiunea lucrurilor. El determină frumusețea în toate accepțiile sale, astfel că frumusețea există în tot, în ființe, în relații, în curgerea timpului, în forță și slăbiciune. Studiată în miezul ei, frumusețea trece în categoria substanței cu condiția de a fi ea însăși, „de a da o bază accidentelor, de a da consistență elementelor care compun ființa.”⁶³, făcând astfel saltul spre frumusețea de ordin spiritual.

Impresia apriori, lingvistic vorbind, produsă de opera lui Camil Petrescu este a unei feminități accentuate datorate frecvenței cu care se succedă *genul feminin* atât în

⁶² Alex Ștefănescu, op. cit., p. 170

⁶³ Abelardo Lobato, *Ființă și frumusețe*, trad. de Ilinca Ilian, Ed. Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2007, p. 71

substantivele cât și în adjectivele care le preced. Un studiu, apoi, minor demonstrează că pe un spațiu de două pagini, într-un capitol cum este cel cu titlul *E totul filosofie...*, substantivele feminine, fără a se număra repetițiile, se regăsesc într-un procent de patru la unu față de substantivele masculine, iar neutrele sunt cu patru-cinci mai multe decât masculinele. Visul oricărui lingvist este să le găsească cuvintelor „adâncimi feminine” să se adâncească în „marea liniște a ființei feminine intime”.⁶⁴

Camil Petrescu descoperă femininul cald, care se armonizează cu ființa sa, încă din primul poem, al volumului de versuri⁶⁵ prin moto-ul *Jocul ideilor e jocul ielelor* unde, chiar dacă cele două genuri sunt la egalitate, femininul este dominant prin asocierea ideilor cu ielele, iar verbul e scurt ca un arbitru echidistant. Prin rostire, cuvintele își pierd genul neutru și proporția se măsoară doar între feminin și masculin. Așa sunt, de pildă, cuvintele care trecute la plural își recâștigă starea de feminitate: „pergamente”, „capitole”, „marochine”, „milioane”, „titluri”, „calculi”, „desemne”, „semne”. Nu toată feminitatea este benefică, ielele sunt înșelătoare, dansează și-l ademenesc pe privitor în cercul lor asemenea femeilor atrăgătoare, prezente în număr mare în opera lui Camil Petrescu. Cel care le privește devine halucinat, intră într-un joc al iluziilor.

După Irina Petraș, „Limba română NU are neutru”⁶⁶, ci doar ambigen, adică unele cuvinte sunt mai masculine sau mai feminine decât altele. Asemenea tuturor proceselor personale pe care le trăiește omul, limba maternă este o revelație a ființei umane, o introspecție a narației scriitorului. Vorbitorul și-o însușește firesc, pe nesimțite, deodată cu acel *patternment* insesizabil care stă la baza numirii cuvintelor. Iar numirea cuvintelor trimite la esență. „Tot ceea ce există, există absolut ca o esență. Dar există cu un anume titlu de existență, care e dat anume de esență.”⁶⁷ Ideea este esența, așadar, iar sărăcia figurilor de stil nu e și o sărăcie de stil la Camil Petrescu, ci, mai degrabă un pariu propriu cu scriitura. „De altminteri mai mult decât orice, înmlădierea și articularea frazelor sunt chestiuni de temperament.”⁶⁸, remarca scriitorul în *Teze și antiteze*, iar Paul Valéry

⁶⁴ Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, prefață de Mircea Martin, Ed. Paralela 45, Ploiești, 2005, p. 27

⁶⁵ Camil Petrescu, *Ideea în Versuri*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p.7-10

⁶⁶ Irina Petraș, *Despre feminitate, moarte și alte eternități*, eseuri, Fundația Culturală Ideea Europeană, București, 2006, p. 9

⁶⁷ Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol. I, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 101

⁶⁸ Idem, *Teze și antiteze*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurel Petrescu, Ed. Minerva, BPT, București, 1971, p. 97

întărește în *Variété*: „nu ne înțelegem pe noi înșine decât grație vitezei trecerii noastre prin cuvinte”⁶⁹.

Camil Petrescu s-a impus prin substanța mesajului său literar care interiorizează cele mai acute probleme psihologice și filozofice. El este interesat de a dezbate probleme de conștiință și nu de a oferi o nouă formulă literară contemporanilor săi, cu toate că, romanele sale pot fi socotite de avangardă. Se cunoaște spaima scriitorului față de „stilul frumos... opus artei”. Asta nu înseamnă că nu „dispunea decât de un material de limbă precar”⁷⁰, ci de cunoscuta-i anticalofilie care nu vine din precaritate, ci din programatism, de evitare a limbajului fals poetic. Materialul de care dispune trebuie să fie autentic, viu, esența lucrului descoperit, al faptei trăite.

Camil Petrescu este specialist în desenarea arheologiei epocii sale și o definește prin însăși substanțialitatea sa. În eseurile din „Teze și antiteze”, dovedește o fină și subtilă critică atunci când face analiza unor stări sau fenomene. În eseu „GRETA GARBO ȘI <<MODA SUFLETULUI>>”⁷¹, de pildă, pornind de la o prezentare a perioadei de după război sau a „zodiei <<femeiuștii>>”, când femeia era o exhibiționistă în acțiunile sale, Camil Petrescu descoperă *feminitatea* prin legea personalității, iar modelul este o celebritate a ecranului: Greta Garbo. Îi descoperă surâsul care amintește de surâsul „Necunoscutei din Sena”, imagine pe care Camil o purta cu el pretutindeni sub forma unei măști mortuare de o rară gingășie, și dincolo de îmbrăcăminte, de atitudine, vocea „interioară gravă, macerată de tristețe”. El surprinde ideea de eleganță și rafinament ca pe o nouă *modă întemeiată pe suflet*. Discursul său este liric, egotist, chiar și atunci când scrie eseu, iar lirismul poeziilor sale nu este doar accidental, ci sensibilitatea sa exacerbată în versuri.

Încă din primul poem al volumului de versuri, *Ideea*, Camil Petrescu utilizează mai mulți termeni ce revigorează substanța semantică a cuvintelor care denumesc *universul, natura, spațiul, abisul*: „insectele-vitrine”, „codrii în ierbare”, „pământul necuprins”, „norii gri și negri”, „depărtarea suavă și adâncă”, „crăpătura gardului”, „apa unui lac”, „umbra limpezită de copac”, „freamăt nocturn de ulmi”, „munți coloși de

⁶⁹ Paul Valéry, *Variété V*, Gallimard, Paris, 1998, p. 132

⁷⁰ Alexandru Niculescu, *Între filologie și poetică*, Editura Eminescu, București, 1980, p. 162

⁷¹ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, , Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurel Petrescu, Ed. Minerva, BPT, București, 1971, p. 255

gheață”, „palele de ceață”. Prin temă și gen, cuvintele își dovedesc feminitatea, „un cuvânt feminin poate strecura grație într-o făptură masculină”⁷², apoi își îndeamnă poetul la reverie.

Cuvintele care țin de cosmic intermediază relația poetului cu lumea, iar un cuvânt banal, poate fi preluat de un visător-poet, și așezat într-un spațiu al liniștii sau al neliniștii. „Neliniștit de depărtarea suavă și adâncă” este un vers plin de pulsiuni, aparent compus din feminine. Cuvântul „neliniștit” este un adjectiv născut din substantivul „liniște” și preia rolul de masculin pentru a-i răspunde ultimului adjectiv „adâncă”, având o sonoritate deosebită, declinat fiind din masculin. Așadar, versul devine echilibrat și poetul își dezvăluie frământarea cosmică, dar nu într-o manieră a masculinului, ci a femininului.

Transsubstanțieri ale feminității. Care sunt factorii care ar putea lăsa impresia că un scriitor scrie mai feminin decât altul? Observăm adesea că autorii bărbați au un spirit de observație a realității feminine mult mai accentuat decât al unor autori – femei. Sunt fini cunoscători ai sensibilităților domestice și remarcă, în scris, multe din preocupările familiare, în special, femeilor. Sunt de amintit aici genii ale literaturii universale: Balzac, Zola, Flaubert, Tolstoi, Ibsen ș.a., care au realizat cele mai subtile, cu puțință, portrete feminine, dar și scriitorii români cunoscuți: Garabet Ibrăileau, George Călinescu, Anton Holban, Camil Petrescu, iată. Se cunoaște ce șoc a produs mărturisirea secolului al XIX-lea: *Madame Bovary c'est moi*.

Bărbații se feresc să se identifice cu personajele feminine, ei sunt considerați în stare de a stăpâni scriitura, iar „vocile feminine se strecoară în poveste așa cum s-a strecurat Diotima în dialogul despre dragoste: lăsându-se <<traduse>> și controlate de discursul masculin.”⁷³, cum afirmă Ioana Pârvulescu. Chiar și așa, Camil Petrescu îndrăznește să publice scrisorile doamnei T., ascuzându-și identitatea masculină și primind laudele lui Eugen Lovinescu.

Poate, în primul rând, ar trebui să rememorăm toate *cadrele* unei scrieri și să observăm ce anume se apropie de latura feminină a vieții. Analiza psihologică a

⁷² G. Bachelard, op. cit. , p. 43

⁷³ Ioana Pârvulescu, „Domnul și stăpânul cărții”, în *România literară*, Nr. 12, An. XXXII, 1999

personajului ar ocupa primul loc, iar de aici toate implicațiile care decurg din ea, atenția spre anumite detalii privind preocupările pentru corp și frumusețe, îmbrăcămintea personajelor, alimentația, mobilierul, activități mondene. O punere în temă a unei abordări legate de aceste preocupări începe, mai întâi, cu o focalizare istorică.

Grija pentru corp. Trupul dezînsuflețit.

Camil Petrescu era la curent cu noutățile din domeniul frumuseții feminine la început de secol XX, când „produsele se diversifică: încep să se găsească pudre roșii pentru obraji, farduri pentru ochi și faimosul Rimmel care face genele lungi și groase.”⁷⁴ Tot în această epocă a debutat și chirurgia estetică, iar o altă tehnică de înfrumusețare era injectarea obrajilor cu parafină pentru accentuarea pomeților, după cum se arată în tratatele despre frumusețe din acele timpuri.

Femeile din această categorie pot fi citite ușor de un cunoscător cum este Fred Vasilescu, iar Emilia în frumusețea ei „caligrafică” seamănă cu femeile pe care Camil Petrescu, în comentariile sale, le compară cu „o carte de vizită caligrafiată și insipidă”.

În paralel cu, aproape, extazul, când vorbește despre frumusețea Gretei Garbo, care corespunde standardelor camilpetresciene, care „atacă datele grației și feminității”, autorul oferă mostre și a ceea ce este opusul femeii care etalează sufletul, cu zâmbetul pe buze. Emilia, care nu este dintre femeile *rasate*, „blondă sau mai mult spălăcită, grăsuță și vulgară”⁷⁵ denotă o lipsă de grijă pentru corpul primordial, ea și-a făcut din al său un *alter ego*, un mijloc de salvare în situația unui asediu spiritual. Nu știe să prețuiască gestul firesc, e vulgară și lipsită de sensibilitate „nu știe să glumească sau, ceea ce e și mai deplorabil, trebuie să aibă gluma atât de vulgară, încât, intimidată de așa-zisa mea (n.n. Fred Vasilescu) situație mondenă, nici nu îndrăznește să fie ea însăși...”, iar „de surâs Emilia nu surâde, căci e prea gravă”⁷⁶

Această femeie a devenit gravă dintr-un exces de grijă pentru imaginea exterioară, iar lipsa de umor sesizată de Fred înseamnă lipsa inteligenței.

⁷⁴ Dominique Paquet, *Frumusețea, o istorie a eternului feminin*, Traducere de Livia Iacob, Editura Univers, București, 2007, p. 83

⁷⁵ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, op. cit., p. 46

⁷⁶ Idem, p. 58

Emilia încearcă să acopere ruptura ce s-a produs între trup și conștiință fără să știe cum. Identitatea sa se formează pe o nouă afirmare, cea a „aranjării” exterioare. Camil Petrescu o descrie pe Emilia după standardele unui comentator de modă: „are capul rotund de tot, ceea ce e încă mai subliniat fiindcă poartă părul pieptănat lipit și despărțit în două printr-o cărare din creștet până în mijlocul frunții. La spate e răsucit puternic într-un coc mare, ceea ce înseamnă că e coafura grecească. Jos e mărginită de arcade inginerești de geometrie, mai ales că sprâncenele smulse cu trudă sunt trase ca de un penel sigur. Orbitale nete, desăvârșite și ele, ca niște scheme de peștișori cărora li s-au retezat capetele și sunt puse frumos față-n față, nu s-au adâncit niciodată de suferință. Ochiul verzui, mare le umple perfect. Pleoapa de jos, cu genele făcute cu rimel, se pierde aproape imediat în obrazul plin, iar cea de sus e foarte apropiată de sprâncene, ceea ce impresia că Emilia nu poate surâde. Dealtfel, toată fața îi e parcă îmbrăcată într-o piele albă, frumoasă, dar mult prea scurtă și numai de aceea stă întinsă. Îmi aduc aminte că se spunea despre o fostă <<demimondenă>> că și-a injectat în obraji parafină ca să-i dispară cutele. Așa parcă a făcut și Emilia. În orice caz, seamănă mult în privința aceasta cu acele capete cu pielea întinsă, cu roșu în obraji, din cărțile poștale ilustrate pe care scrie într-un colț „Souvenir”.⁷⁷

Estezia feminității. Trupul viu.

Relația dintre Fred Vasilescu și Doamna T. este cea dintre artist și modelul său. El are vocație de artist prin felul în care privește corpul femeii, și aici pare că modelul își alege maestrul ca în nuvela *Le Fils de Titien*, de Alfred de Muset unde pasiunea iubirii distruge însăși ideea de model. Odată expusă publicului, opera devine universală, ea nu-i mai aparține creatorului ei. Ochiul lui Fred este cel care zugrăvește un personaj aproape ireal. Inteligentă, rafinată, fermecătoare, translucidă, onestă, modestă și orgolioasă, doamna T. este zugrăvită în toată splendoarea Femeii. Corpul său devine obsesiv, iar Fred o descrie în cele mai mici intimități ale sale.

A descrie corpul celuilalt în acest fel, este un început de expropriere pentru că expunerea inițială nu e neaparat publică, ci este vorba, mai întâi, despre acea intimitate a corpului oferit celuilalt. Paradoxal, pudoarea stă chiar în interiorul imaginii care va

⁷⁷ Idem, p. 51

deveni publică. Scenele prezentate de Fred sunt de o intimitate maximă, iar el o expune știind că în acest fel, nu-i mai aparține. Când dorința expunerii există de la început, farmecul riscă să dispară, ca un joc între intenție și incident.

Ceea ce îi conferă unicitate doamnei T. este complexitatea vieții interioare care îi înfrumusețează carnea. Știe să facă un spectacol din orice și, înainte de a fi modelul cuiva, este ea însăși o artistă. Momentul întâlnirii ei cu Fred Vasilescu este asemănător unui dans nupțial, în care femeia pregătește actul ce va urma. Din femeia sigură de sine, ea se transformă în femeia copil, timidă, speriată. Și Ladima o numește pe Emilia „copilă”, dar acest cuvânt răsună fals în urechi, în timp ce la doamna T., el o definește fără a lăsa impresia unui artificiu:

Gustul este relativ și influențat de gradul de sensibilitate la „modelul” observat. Dacă Emilia îi pare urâtă pentru Fred, chiar dacă din descrierea sa reiese că este frumoasă, doamna T., urâtă fiind, apare frumoasă. Bărbatul caută să recreeze enigma expresiei feminine care l-a fascinat; idealizarea corpului ca obiect de artă se construiește pe arbitrariul sentimentelor. Fred Vasilescu își folosește ochiul ca pe un aparat de fotografiat prin care immortalizează clișeele corpului iubit. El nu face o comparație între momentele de grație ale corpului, ci încearcă să păstreze imagini precise în memorie, immortalizări ale clipei în eternitate. Asemenea clișeului înregistrat, imaginea femeii iubite rămâne imprimată în mintea celui alt ca o imagine care sfidează moartea, dar folosindu-se de cuvinte din registrul ei.

În studiul său, *Camera luminoasă – însemnări despre fotografie*,⁷⁸ Roland Barthes pornește de la viziunea fenomenologică asupra manifestării/receptării fotografiei, și amintește de sentimentul de nesiguranță pe care îl naște Fotografia.

Fotograful este Operatorul, privitorul e Spectatorul, iar obiectul fotografiat este Spectrum-ul. Barthes stabilește elementele prin intermediul cărora va crea un sistem de analiză a fotografiei, a referentului ei și a raportului trecut/prezent ce implică ideea de moarte. Pe scurt, fotografia devine procesul de transformare a subiectului în obiect. Dar pentru analiza fotografiei este importantă și clasificarea fenomenului și a funcțiilor sale.

⁷⁸Roland Barthes, *Camera luminoasă – însemnări despre fotografie*, Traducere de Virgil Mleşnița, Editura Ideea Design & Print, Cluj Napoca, 2009.

Astfel, Fotografia portret e un câmp închis de forțe: cel care este fotografiat devine subiectul aflat el însuși în devenire, spre obiect. Acest proces este un experiment al morții, iar fotografului îi revine datoria de a nu reda acest proces. Moartea este ethos-ul acestei fotografii.

Fotografia ulterioară. Doamna T. este și ea o victimă a „fotografierii”, chiar dacă nu își dorește acest lucru. Doamna T. își ascunde mereu privirea pentru că ochiul este intermediarul gândului unui bărbat care a avut multe experiențe și care o poate domina. Descrierea ei se face metodic, pe pagini întregi, ca înaintea realizării unei opere de artă. Privitorul rămâne uimit, Operatorul, încântat și flatat de realizarea sa, iar Modelul sfâșiat, între Operator, Obiectiv și Privitor.

Discurs îndrăgostit.

La o primă lectură, textul unei cărți te cuprinde în interior și îți dă senzația că ai întâlnit o ființă dragă. El este însuflețit de sensurile descoperite de tine, cel care ai luat primul legătura cu lumea lui. Nu același lucru se întâmplă când, înainte de a cunoaște textul, el ți-a fost prezentat în amănunt, sau ai citit diverse pagini de critică scrise de alții, care l-au cunoscut, altfel decât tine.

Dacă acest lucru se întâmplă după întâlnirea ta cu textul, atunci ai senzația unui iubit înșelat, că despre iubita ta se spun diverse lucruri, fără ca tu să fi observat ceva în neregulă, ba, dimpotrivă. Și mai este dorința de a o cunoaște doar tu, în felul tău.

Cineva îți violează viața intimă, iar violul, odată produs, lasă o traumă. Vei încerca să vezi textul cu aceeași privire de prima dată, dar, mereu, în minte îți vor veni cuvintele celorlalți. Poți să renunți, poți să suferi, poți să te izolezi, poți să te lupți. Legătura cu textul va dispărea în aceste forme de suferință. Cel care a fost înșelat, este cel îndrăgostit, iar de ce anume s-a îndrăgostit, hotărăște singur. Romanele lui Camil Petrescu amintesc de *revelația lecturii* când cititorul se descoperă pe sine în fragmentele discursului ca în amprenta unui cod. Pornind de la Roland Barthes, cel care sprijină demersul nostru, am construit un *discurs îndrăgostit* pentru cititorul lui Camil Petrescu:

„Am hotărât, deci, să lăsăm aceste trimiteri de lectură, de ascultare, într-o formă nesigură, neterminată, care convine de minune unui discurs a cărui instanță nu este nimic altceva decât memoria locurilor (cărților, întâlnirilor) în care anumite lucruri au fost

citite, spuse, ascultate. Căci, dacă autorul îi împrumută subiectului îndrăgostit din <<cultura>> sa, subiectul îndrăgostit, indiferent la buna folosire a cunoașterii, îi dă în schimb inocența imaginarului său.

Amintirea unor stări avute pe marginea unei lecturi trecute poate reveni printr-o simplă relecturare a unui citat, moment asemănător cu senzația lui Proust de a revedea „acea latură luminoasă care ieșea în relief din bezna nedeslușită, ca acelea pe care le luminează și le secționează vreun foc bengal sau vreo proiecție electrică, într-o clădire, din care celelalte părți rămân cufundate în întuneric”

Deseori, se uită titlul cărții, dar revine în minte o imagine, o idee. Este ca un joc de cuvinte care produce stări. Organizarea textului pe o tematică anume ar „produce monștri” deoarece ar lăsa impresia unei <<filosofii a dragostei>>, acolo unde, de fapt, nu trebuie să te aștepți decât la o afirmare a ei.”

Când vorbim despre dragoste, ea apare, psihologic vorbind, frumoasă. Această frumusețe sălășluiește în fundul memoriei noastre și ne așază mereu în dimensiuni noi ale existenței.

Din perspectivă psihanalitică, nici o trăsătură care îmbracă ființa umană nu este lipsită de importanță în cunoașterea aprofundată. Nu ceea ce este evident însumează coordonatele fine în caracterizarea unui individ, ci ceea ce stă la baza exprimării sale.

Forma pe care o propunem este de a realiza un profil al cuvintelor prin recitare, fără metalimbaj, doar printr-o ordonare a unor subiecte ce ar putea constitui puncte de receptare a mesajului inițial, îndrăgostit. Am putea face un grafic al frecvenței cu care este pomenit Camil Petrescu printre contemporani, majoritatea celor care își afirmă dragostea pentru autor sau opera lui, fiind femei care au scris diferite studii, impresii, sau doar l-au citit, sau doar l-au păstrat pentru sine. Amintim aici numele celor mai cunoscute: Florica Ichim, Ioana Pârvulescu, Irina Petraș, Elena Zaharia – Filipaș, Maria Vodă Căpușan, Cella Serghi, Lucia Demetrius, Anișoara Odeanu, Cecilia Constantinescu, Maria Botta, Leny Caler, Eugenia Marian (soție) și multe altele care scriu de acum.

Ana Blandiana își amintește cum știa, „pe dinafară”, între 14 și 16 ani, „scene și acte întregi” din teatrul lui Camil Petrescu:

„Nu știi dacă trebuie să-i fiu recunoscătoare lui Camil (i-am spus întotdeauna așa, ca unui prieten, eludând numele de familie banal) sau să regret felul în care m-a

învățat să văd idei și să plătesc pentru ele până în pânzele albe. Nu am însă nicio îndoială că multe dintre deciziile mele de maturitate, ducând uneori până la pericol și până la ridicol refuzul compromisului, au avut legătură cu faptul că în adolescență am fost îndrăgostită de Gelu Ruscanu, de Ladima, de Pietro Gralla, de Bălcescu.”⁷⁹

În urma numeroaselor lecturi, cititorul începe să-și piardă „inocența”, atingând aceleași „mari”, „extraordinare” opere ale „marilor clasici”. Ghilimelele nu sunt pentru a minimaliza caracterul acestor scrieri, ci pentru a evita clișeele în care cade adesea cititorul. Apare și aici „păcatul stereotipiei”, analizat pe Marcel Proust în multe din paginile sale. Momentul, întâmplarea, imaginea care a determinat opera primește o altă formă prin receptările comune, erodate adesea, prin care trece. După cum spuneam în Cap. I, Sub. 1.2., scriitorul își organizează niște rețele de observație prin care își asigură receptarea cititorului în orice timp ar trăi el.

Dar pentru a împrăști sufletul și spiritul, este nevoie de o reîntoarcere la texte și o re-citire a lor din alt unghi. O pânză dată la o parte de pe un mobilier cu stil, care te-a fascinat în copilărie.

Despre Camil Petrescu s-au scris sute de pagini, mai mult sau mai puțin favorabile, și se mai scriu încă. Întrebat repede, oricine poate să-și amintească câteva cuvinte care caracterizează opera lui: autenticitate, anticalofilism, substanțialism, radicalism, proustianism, dar, în acest fel nu se reproduc decât niște clișee, iar Camil Petrescu dispăre puțin câte puțin în spatele acestor ziduri groase și roase.

Recitind un text în acest mod al „discursului îndrăgostit”, lectorul respectă legile lui Camil Petrescu în privința anticalofilismului, și chiar constituit din fragmente, această abordare trimite la măreția operei sale. Dacă Proust își compară creația cu o catedrală sau cu o simfonie, Camil Petrescu își construiește un câmp în care cresc flori adevărate. Spiritul operei sale este cel al Adevărului trăit care se cunoaște prin raportarea la propria persoană, folosind pronumele ca o poreclă a celui ce se vrea prezent în tot ce înseamnă realitate trăită și nu neaparat cu rol de operă autobiografică.

⁷⁹ Ana Blandiana, „Un personaj de Camil Petrescu”, în *Acolada*, Nr. 2 (40), Anul V, 2011, p. 28

Opera modernă nu este sintagma preferată a scriitorului român, “modernismul e oarecum ca iaurtul, trebuie mâncat proaspăt, că pe urmă lasă zer”⁸⁰, spune el în *Teze și antiteze*. De aceea, secretul său constă în modernitatea romanului în afara modernității.

⁸⁰ Camil Petrescu, „Modernism modern”, în *Teze și antiteze*, op. cit., p. 239

Concluzii

Având în vedere titlul tezei, s-ar putea naște o legitimă nedumerire: DE CE tocmai *avatarurile feminității în opera lui Camil Petrescu*? Un autor cu dreaptă/nedeaptă reputație de misogin sau spernogin, „disprețuitor al femeii”?

Prin Ela, Alta și, mai ales, Emilia, femeia, în opera lui Camil Petrescu, nu apare în cea mai bună lumină. Cu toate acestea, acestui autor de ...”Cătăline”, i s-ar potrivi ceea ce G. Călinescu⁸¹ afirmă despre Eminescu: „...care e un poet atât de mare, încât, chiar profesând distanța față de femeie, aspiră mereu spre ea”. după același Călinescu, Camil, care, „în poezie cântă ideile”, „în proză denunță pe femeie ca improprie pentru speculația filosofică”.⁸² Nu ar fi, totuși, un motiv pentru disprețul față de femeie, nereceptivi la speculația de ordin filosofic, fiind destui, chiar foarte mulți bărbați. Numai că Ștefan Gheorghidiu – Camil Petrescu este „un om de știință”, care studiază, ca un entomolog, sub lupă, larva care, pentru el, este femeia, fiindu-i, când iubit, când judecător. Gelozia lui nu e reversul pasiunii înseși; ea e, mai curând, ostilitatea unui anchetator față de propria-i victimă enigmatică, impenetrabilă.

Gheorghidiu, ca și Ladima, ca și Fred, ca și Andrei Pietraru, ca și Ruscanu, ca și Gralla, e intempestiv și, uneori, tiranic, „aspiră mereu către ea” (Ela – elle, Alta), dar această atracție devine febrilă, halucinantă. Camil Petrescu (sau personajele lui masculine) proiectează asupra femeii, ca toți idealistii, propria paradigmă, propriul canon intelectual, moral, în care ea, pe drept cuvânt, nu „intră”, nu poate totdeauna să încapă, suferă sau vituperează și e un un paranoiac, ca mai toți geloșii fără temeii real... Atunci când e.

Iată de ce, pentru a se cuprinde fără rest, în acest canon viril, ea, femeia, trebuie „lungită” sau „scurtată”, canonică, în patul vreunui Procut.

Camil (și/sau eroii săi) nu e, însă, un rudimentar, un gelos simplist și comic, și este, mai degrabă un masochist, care, prin femeie și feminitate, se chinuie pe sine. La limită, postura aceasta chiar îi place.

⁸¹ George Călinescu, *Principii de estetică*, EPL, București, 230

⁸² Ibidem

Aspirând mereu la o iubire ideală, la o parteneră potrivită, femeia e, mereu, în centrul scrierilor camilpetresciene. Ea e fie studiată, adesea anatomic, adică tehnic, de aproape, e observată, e spionată, e judecată subiectiv, e, cu ochi rece, dar și-n lacrimi, scrutată-n taină sau de-a dreptul; e pipăită, mângâiată, adulmecată ca o floare; e adorată, chiar când chiar când e detestată; este, într-un cuvânt, dorită; e o idee fixă, un monoideism al unuia sau altuia din juru-i și, așadar, însăși rațiunea de-a fi a existenței lor.

Supusă la atâtea probe și, la rigoare, cercetări, nu-i de mirare că femeia lui Camil întrunește, în diverse ipostaze, „avatarurile feminității” ca atare.

Bibliografia operei:

Teatru :

Petrescu, Camil. *Danton, Bălcescu*, Editura Albatros, București, 1964.

Petrescu, Camil. *Mitică Popescu. Act venețian*, Editura Albatros, București, 1964.

Petrescu, Camil. *Suflete tari. Jocul ielelor*, Editura Albatros, București, 1964.

Roman:

Petrescu, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura Curtea Veche, București, 2009.

Petrescu, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura pentru Literatură, București, 1962.

Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*, Editura Minerva, București, 1982.

Poezie:

Petrescu, Camil. *Versuri*, Cu postfața autorului, ESPLA, București, 1957.

Filosofie :

Petrescu, Camil. *Doctrina substanței*, vol. I, II, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.

Jurnal:

Petrescu, Camil. *Note zilnice (1927-1940)*, text stabilit, note, comentarii, indice de nume și prefață de Mircea Zăciu, Editura Cartea Românească, București, 1975.

Petrescu, Camil. *Note zilnice*, Prefață, text stabilit, note, cronologie și indice de nume Florica Ichim, Editura Gramar, București, 2003.

Eseu și publicistică :

Petrescu, Camil. *Teze și antiteze*, Editura Cultura Națională, București, 1933.

Petrescu, Camil. *Modalitatea estetică a teatrului*, Ediție îngrijită de Liviu Călin, Editura Enciclopedică Română, București, 1971.

Petrescu, Camil. *Publicistică*. Ediție, prefață și note de Florica Ichim, Editura Minerva, București, 1984.

Teatru:

Petrescu, Camil. *Comentarii și delimitări în teatru*, Ediția a II-a, vol. I, Prefață, îngrijire ediție și note Florica Ichim, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi” (supliment).

Petrescu, Camil. *Modalitatea estetică a teatrului*, Ediție îngrijită de Liviu Călin, Editura enciclopedică română, București, 1971.

Bibliografie selectivă:

Aderca, Felix. *Mărturia unei generații.* Prefață de Valeriu Râpeanu, E. P. L.. București, 1967.

Adler, Alfred. *Cunoașterea omului.* Traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, Editura Științifică, București, 1991.

Adler, L. *Secrets d'alcove.* Paris, Hachette, 1983.

Albaret, Céleste. *Domnul Proust: amintiri consemnate de Georges Belmont.* Traducere de Adriana Liciu, Editura Albatros, București, 2004.

Albaret, Céleste. *Monsieur Proust.* Robert Laffont, Paris, 1973.

Alexandrescu, Ion. *Persoană, personalitate, personaj,* Editura Junimea, Iași, 1988.

****Antologie de filosofie românească,* vol. *****, Editura Minerva, București, 1988.

****Amor și sexualitate în Occident,* Antologie de texte, Introducere de acad. Georges Duby, Traducere de Laurențiu Zoicaș, Editura Artemis, București, 1994.

Angelescu, Silviu. *Portretul literar,* Editura Univers, București, 1985.

Apollinaire, Guillaume. *Calligrammes,* Éd. Gallimard, NRF, Coll. Pléiade, 1965.

Arghezi, Tudor. *Tablete de cronicar,* Editura ESPLA, București, 1960.

Ariès, Philippe, Bottéro, Jean et al. *Amor și sexualitate în Occident,* Introd. de acad. Georges Duby, Traducere din limba franceză de Laurențiu Zoicaș, Editura Artemis, București, 1994.

Auerbach, Erich. *Mimesis – Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Traducere de I. Negoțescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.

Augustin. *Despre adevărata religie*, Editura Humanitas, București, 2007.

Bachelard, Gaston. *Dreptul de a visa*. Traducere din franceză de Irinel Antoniu, Editura Univers, București, 2009.

Bachelard, Gaston. *Poetica reveriei*, Traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, Prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Balotă, Nicolae. *Euphorion. Eseuri*, E. P. L., București, 1969.

Balotă, Nicolae. *Romanul românesc în secolul XX*, Editura Viitorul românesc, București, 1997.

Barbu, Marian. *Dicționar de citate și locuțiuni străine*, Ediție revizuită și completată de Eugen și Paul B. Marian, Editura Enciclopedică Română, București, 1973.

Barthes, Roland. *Camera luminoasă – însemnări despre fotografie*, Traducere de Virgil Mleşnița, Editura Idea Design & Print, Cluj Napoca, 2009.

Barthes, Roland. *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, Traducere din franceză de Sorina Dănăilă, Editura Cartier, Chișinău, 2007.

Barthes, Roland. „Gradul zero al scriiturii”, în *Poetică și stilistică*, Univers, București, 1972.

Barthes, Roland. *Incidente*. Traducere de Iolanda Vasiliu, Editura Cartier, Chișinău, 2007.

Barthes, Roland. *Imperiul semnelor*. Traducere din franceză de Alexandru Cistelean, Editura Cartier, Chișinău, 2007.

Barthes, Roland. *Plăcerea textului*, Trad. de Marian Papahagi, Postfață de Ion Pop, Ed. Echinox, Cluj, 1994.

Barthes, Roland. *Romanul scriiturii*, antologie, Selecție și traducere de Adriana Babeți și Delia Sepețean-Vasilii, Univers, București, 1987.

Bataglia, Salvatore. *Mitologia personajului*, Traducere de Al. George, București, Editura Univers, 1976.

Bataille, Georges. *Erotismul*, Ediție ilustrată cu douăzeci de planșe în afara textului, Traducere din limba franceză de Dan Petrescu, Editura Nemira, 1998, București.

Baudrillard, Jean. *Celălalt prin sine însuși*, Editions Galilee, 1987, Paris.

Baudrillard, Jean. *Simulacre și simulări*. Editura Idea Design & Print, Cluj, 2008.

Băicuș, Iulian. *Dublul Narcis. Influența lui Marcel Proust și André Gide asupra prozatorilor români interbelici*. Editura Universității din București, 2003.

Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Ed. Seuil, Paris, 1980.

Beauvoir, Simone. *Al doilea sex*, vol. I-II, Ediția a II-a, Traducere de Diana Crupenschi și Delia Verdeș, Prefață de Delia Verdeș, Editura Univers, București, 2004.

Bergson, Henri. *Cele două surse ale moralei și religiei*, Traducere de Diana Morărașu, Editura Institutul European, Iași, 1992.

Bergson, Henri. *Teoria râsului*, Traducere de Silviu Lupașcu, Institutul European, Iași, 1992.

- Bergson, Henri.** *La matière et la mémoire*, Félix Alcan, Paris, 1986.
- Bergson, Henri.** *Materie și memorie*, Traducere de Cora Chiriac, Ed. Polirom, Iași, 1996.
- Bibescu, Martha.** *La bal cu Marcel Proust*, Editura Dacia, Cluj, 1976.
- Blanchot, Maurice.** *Spațiul literar*, Traducere și prefață de Irina Mavrodin, Univers, București, 1980.
- Boldea, Iulian.** *Poetică și critică literară, note de curs*, Universitatea „Petru Maior” Târgu-Mureș, 2008.
- Boldea, Iulian.** *Teme și variațiuni*. Editura Ideea Europeană & EuroPress Group, București, 2008.
- Boldea, Iulian.** *Vârsele criticii*. Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
- Borges, Luis, Jorge.** *Cartea de nisip*, Editura Univers, București, 1983.
- Bourdieu, Pierre.** *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, Traducere de Bogdan Ghiu și Toader Saulea, Univers, București, 1998.
- Brânzeu, Pia.** *Body song*, Postfață de Adriana Babeți, Editura Triade Brumar, Timișoara, 2010.
- Bruckner, Pascal.** *Euforia perpetuă*, Traducere din limba franceză de Cristina și Costi Popescu, Editura Trei, București, 2000.
- Burgos, Jean.** *Pentru o poetică a imaginarului*, Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, Editura Univers, București, 1988.

- Burgess, A.** *Sur le lit*, Paris, Denoel, 1982.
- Burke, Edmund.** *Despre sublim și frumos*. Traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș. Prefață de Dan Grigorescu, Editura Meridiane. București, 1981.
- Caillois, Roger.** *Abordări ale imaginarului*, Traducerea din limba franceză de Nicolae Baltă, Editura Nemira, 2001.
- Călin, Liviu.** *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, București, 1976.
- Călinescu, Alexandru.** *Biblioteci deschise*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Călinescu, George.** *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Fundației, București, 1941.
- Călinescu, George.** *Literatura nouă*, Ediție întocmită și prefață de Al. Piru, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1972.
- Călinescu, George.** *Principii de estetică*. Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Căpușan, Maria Vodă.** *Camil Petrescu – Realia*. Cartea Românească, București, 1988.
- Charpier, Jaques.** *Essai sur Paul Valery*. Ed. Pierre Seghers, Paris, 1956.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain,** (coordonatori). *Dicționar de simboluri, Mituri, Vise, Obiceiuri, Gesturi, Forme, Figuri, Culori, Numere*, Editura Polirom, Iași, 2009.
- Ciocârlie, Corina.** *Femei în fața oglinzii*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1998.
- Ciocârlie, Corina.** *Pragmatica personajului*, Editura Minerva, București, 1992.
- Ciopraga, Constantin.** *Personalitatea literaturii române*, Ed. Junimea, Iași, 1973.

Compagnon, Antoine. *Antimodernii. De la Joseph Maistre la Roland Barthes*, Traducere din limba franceză de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu, Prefață de Mircea Martin, Editura ART, București, 2008.

Compagnon, Antoine. *Demonul teoriei. Traducere* de Gabriel Marian și Andrei – Paul Corescu, Editura Echinox, Cluj, 2007.

Constantinescu, Pompiliu. *Figuri literare*, Minerva, București, 1989.

Constantinescu, Pompiliu. *Romanul românesc interbelic*, Editura Minerva, București, 1977.

Cornea, Paul. *Aproapele și departele*, Cartea Românească, București, 1990.

Corbin, Alain, **Courtine**, Jean-Jacques, **Vigarello**, Georges (coord.). *Istoria corpului*, vol. I „De la Renaștere la Secolul Luminilor” (coord. De G. Vigarello), Trad. din lb. franceză de Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi. Editura ART, București, 2009.

Corbin, Alain (coord.), **Courtine**, Jean-Jacques, **Vigarello**, Georges. *Istoria corpului*, vol. II „De la Revoluția Franceză la Primul Război Mondial” , Traducere din lb. franceză de Simona Manolache, Camelia Biholaru, Cristina Drahta, Giuliano Sfichi. Editura ART, București, 2009.

Corbin, Alain, **Courtine**, Jean-Jacques (coord.), **Vigarello**, Georges. *Istoria corpului*, vol. III „Mutațiile privirii. Secolul XX”, Trad. din lb. franceză de Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Editura ART, București, 2009.

Cosmovici, Andrei. *Psihologie generală*, Editura Polirom, Iași, 1996.

Cozea, Liana. *Confesiuni ale eului feminin*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Cozea, Liana. *Dumitriu, Dana – Portretul unei doamne*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.

Craia, Sultana. *Îngeri, demoni și muieri*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.

Crohmălniceanu, S., Ovid. *Literatura română și expresionismul*. Editura Eminescu, București, 1971.

Crohmălniceanu, S., Ovid. *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, București, 1984.

Crohmălniceanu, S., Ovid. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1972.

Culianu, Ioan, Petru. *Eros și magie în Renaștere 1484*. Traducere din franceză de Dan Petrescu. Prefață de Mircea Eliade și Sorin Antohi. Editura Polirom, Iași, 2003.

Dadoun, Roger. *Erotismul*, Traducere de Adrian Ene, Editura Corint, București, 2004.

Derrida, J. „Structura, semnul și jocul în discursul științelor umane”, în *Scriitura și diferența*, Editura Univers, București, 1998.

Dima, Simion (coord.). *Camil Petrescu. Trei Primăveri*, Editura Facla, București, 1975.

Descartes, René. *Discurs asupra metodei*, Traducere și prefață de George I. Ghidu, Editura Mondero, București, 1999.

Descartes, René. *Meditații metafizice*, Traducere de Ion Papuc, Editura Crater, București, 1997.

Descartes, René. *Tratat despre sentimente*, Traducere, prefață și note de dr. Leonard Gavrilu, Editura IRI, București, 1999.

****Dictionnaire des citations françaises*, Éd. Larousse, 1980.

De Rougement, Denis. *Iubirea și Occidentul*, Traducere, note și indici de Ioana Câdea-Marinescu, Prefață de Virgil Câdea, Editura Univers, București, 1987.

Ducrot, Oswald, **Todorov** Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seul, Paris, 1972.

Dumitriu, Dana. *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, București, 1976.

Dună, Raluca. *Eu, Autorul – Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere*. Editura Tracus Arte, București, 2010.

Eco, Umberto. *Limitele interpretării*, Traducere de Ștefania Mincu și Daniela Bucșă, Editura Pontica, Constanța, 1999.

Eco, Umberto, **Carrière**, Claude-Jean. *Nu vă speriați că veți scăpa de cărți*. Traducere din franceză Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 2010.

Eliot, T. S. *Eseuri*, Traducere Petru Creția, Editura Univers, București, 1974.

Elvin, B. *Camil Petrescu*, E.P.L., București, 1962.

Evola, Julius. *Metafizica sexului*, Traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 1994.

Evseev, Ivan. *Dicționar de simboluri*, Editura Vox, București, 2007.

Farge, A., Foucault, M. *Le Désordre des familles*, Gallimard Juliard, col. „Archives”, Paris, 1982.

Foartă, Șerban. *Afinități selective*, Editura Cartea Românească, București, 1980.

Foartă, Șerban. *Afinități efective*, Editura Cartea Românească, București, 1990.

Foartă, Șerban. (trad.), *Ecclesiastul. Cântarea Cântărilor*, Editura Art, București, 2008.

Foucault, Michel. *Cuvintele și lucrurile*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Dosar de Bogdan Ghiu, Editura RAO, București, 2008.

Foucault, Michel. *Ce este un autor ? Studii și conferințe*. Traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, Postfață de Corneliu Bîlbă, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2004.

Foucault, Michel. *Istoria sexualității*. Vol. I, Traducere de Cătălin Vasile, Editura Univers, București, 2005.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris, Gallimard, 1977.

Freud, Sigmund. *Începuturile mișcării psihanalitice*, Cu o prefață postumă de academician Vasile Pavelcu, Traducere, avanprefață și note de dr. Leonard Gavrilu, Editura Științifică, București, 1996.

Freud, Sigmund. *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Traducere din limba germană și note introductive Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 1999.

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

Freud, Sigmund. *Opere esențiale*, vol. 7, *Nevroză, psihoză, perversiune*, Traducere din limba germană de Reiner Wilhelm și Silviu Dragomir, Notă asupra ediției, note introductive și coordonare terminologică Roxana Melnicu, Editura TREI, București, 2009.

- Filliozat, Jean.** *Filozofiile Indiei. Upanișadele*, București, Editura Humanitas, 1993.
- From, Erich.** *Arta de a iubi*, Editura Anima, București, 1995.
- George, Alexandru.** *La sfârșitul lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1973.
- George, Alexandru.** *Semne și repere*. Editura Cartea Românească, București, 1971.
- Ghidirmic, Ovidiu.** *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1975.
- Greimas, A., J.** *Despre sens. Eseuri semiotice*, Traducere și prefață de Maria Carpov, Editura Univers, București, 1975.
- Goll, Yvan.** *Les cercles magiques*, Ed. Falaize, Paris, 1951.
- Groeben, Norbert.** *Psihologia literaturii*. Editura Univers, București, 1978.
- Gușanu, Laura.** *Receptarea lui Marcel Proust în România: 1920-1944*. Bibliografie. Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu”, Iași, 2003.
- Horney, Karen.** *Personalitatea nevrotică a epocii noastre*, Traducere, preambul și note de dr. Leonard Gavrilu, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2010.
- Ilovici Mihail.** *Tinerețea lui Camil Petrescu*, Ed. Minerva, București, 1971.
- Irimia, Dumitru.** *Introducere în stilistică*, Editura Polirom, Iași, 1999.
- Ivănescu, Ruxandra. Popescu, Ana.** *111 romane celebre într-o singură carte*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2007.
- Jeudi, Pierre – Henri.** *Corpul ca obiect de artă*. Traducere de Ana-Maria Gîrleanu, Editura EUROSONG & BOOK, București, 1998.

Jung, Carl, Gustav. *Opere complete, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu, Ed. Trei, București, 2003.

Jung, Carl, Gustav. *Opere complete, Dezvoltarea personalității*, vol. 17, Traducere din limba germană de Viorica Nișcov, Cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2003.

Jung, Carl, Gustav. *Opere complete, Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, vol. 15, Ed. Trei, București, 2003.

Jung, Carl Gustav. *Puterea sufletului, Antologie*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Editura Anima, București, 1994.

Jung, Carl Gustav. *Opere complete, Psihologie și alchimie*, vol. 12, Traducere de Carmen Oniți și Maria Magdalena Anghelescu, Editura Universitas, București, 1998.

Iacob, Livia. *Romancierii interbelici*, Institutul European, Iași, 2006.

Ionescu, Christian. *Mica enciclopedie onomastică*, Editura Enciclopedică Română, București, 1975.

Ionescu, Constant. *Camil Petrescu * Amintiri și comentarii*, E.P.L., București, 1968.

Ionescu, Eugen. *Camil Petrescu, în Război cu toată lumea*, vol. 1-2, Editura Humanitas, București, 1992.

Ionescu, Eugen. *Nu*, Editura Humanitas, București, 1991.

Iorga, Nicolae. *Istoria literaturii românești*, Editura Adevărul, București, 1934.

Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Bruxelles, 1985.

Kant, Immanuel. *Bazele metafizicii moravurilor*, Editura Antet, București, 1994.

Kant, Immanuel. *Despre frumos și bine*, vol. I-III, Selecție, prefață și note de Ion Ianoși, Editura Minerva, București, 1981.

Kernberg, Otto, F. *Relații de iubire, Normalitate și Patologie*, Traducere din limba engleză de Ștefania D. Niță, Editura Trei, București, 2009.

Kierkegaard, Sören. *Jurnalul Seducătorului*, Traducere de Kjeld Jensen și Elena Dan, Editura Scripta, București, 1992.

Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Paris, 1986.

Kojève, Alexandre. *Histoire raisonnée de la philosophie païenne*, Plon, Paris, 1977.

Kristeva, J. *Pentru o teorie a textului*, Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Spețan-Vasiliiu, Editura Univers, București, 1980.

Kristeva, J. *Noile maladii ale sufletului*, Traducere din franceză de Sabina Dorneanu, Editura Trei, București, 2005.

Lautréamont. *Poésies I*, în *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Le Livre de Poche, Paris, 1963.

Le Breton, David. *Antropologia corpului și modernitatea*, Traducere din franceză de Liliana Rusu, Editura Cartier, Chișinău, 2009.

Le Goff, Jacques. *Imaginarul medieval*, Editura Meridiane, București, 1991.

Lawrence, D., H. *Amantul doamnei Chatterley*, Trad. de Bianca Iazmin, Cuv. înainte de Dan Grigorescu, Editura Leda, București, 2008.

Lăzărescu, George. *Romanul de analiză psihologică în literatura românească interbelică*, Editura Minerva, București, 1983.

Liiceanu, Gabriel. *Ce ne facem cu calul negru ?Despre căderea în trup, dragoste și ipocrizie*, Editura Humanitas, București, 2011.

Liiceanu, Gabriel. *Cearța cu filosofia* , Editura Humanitas, București, 1992.

Liiceanu, Gabriel. *Despre seducție*, Editura Humanitas, București, 2010.

Liiceanu, Gabriel. *Tragicul, o fenomenologie a limitei și a depășirii*, Editura Univers, București, 1975.

Lilar, Suzanne. *Cuplul*. Traducere de Livia Iacob. Editura Institutul European, București, 2008.

Lintvelt, Jaap. *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Editura Univers, București, 1994.

Lobato, Abelardo. *Ființă și frumusețe*, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2007.

Lovinescu, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I-II, Editura Minerva, București, 1973.

Lovinescu, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane*, Postfață de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1989.

Lovinescu, Eugen. *Scrieri., Memorii*, Ediție de Eugen Simion, Ed.Minerva, București, 1970.

Macrea, D. *Lingvistică și cultură*, EDP, București, 1978.

Madelenat, Daniel. *La Biographie*, P.U.F., Paris,1984.

- Majuru, Adrian.** *Copilăria la români*, Editura Compania, București, 2006.
- Mallarmé, Stéphane** *Oeuvres complètes*. Ed. Gallimard-Pléiade, Paris, 1945.
- Malraux, Andre.** *Calea Regală*, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Malraux, André.** *La tentation de l'Occident*, ed. Grasset, Paris, 1988.
- Malraux, André.** *Oglinda de la hotarul ceții*. Ed. Vivaldi, București, 1992.
- Manolescu, Nicolae.** *Andersen cel crud și alte teme*, Editura Corint, București, 2006.
- Manolescu, Nicolae.** *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Ed. 100+1 Gramar, București, 1998.
- Manolescu, Nicolae.** *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008.
- Manolescu, Nicolae.** *Julien Green și strămătușa mea (Teme 5)*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Manolescu, Nicolae.** *Lecturi infidele*, EPL, București, 1966.
- Manolescu, Nicolae.** *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, 1968.
- Marcus, Solomon.** *Poetica matematica*, Editura Academiei, București, 1970.
- Marin, Louis.** *L'écriture de soi*, PUF, Paris, 1999.
- Marino, Adrian** *Hermeneutica ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987.
- Marino, Adrian.** *Biografia ideii de literatură*, vol. I – VI, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991...2001.

- Marino**, Adrian. *Introducere în critica literară*. Editura Tineretului, București, 1968.
- Martin**, Mircea. *Singura critică*. Editura Cartea Românească, București, 1976.
- Mauriac**, François. *Le romancier et ses personnages*, Ed. R.-A. Corrêa, Paris, 1932.
- Mauclair**, Camille. *La magie de l'Amour*, Albin Michel, Paris, 1927.
- Micu**, Dumitru. *În căutarea autenticității*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1992.
- Mihăilescu**, Ștefania. *Din istoria feminismului românesc*, Studiu și antologie de texte (1929-1948), Editura Polirom, 2006.
- Miller**, Henry. *Sexus*, Trad. din limba engleză de Antoaneta Ralian, Editura Polirom, Iași, 2010.
- Minulescu**, Mihaela. *Introducere în psihologia jungiană*. Editura Trei, București, 2001.
- Miriaux**, Jean-Philippe. *Le personnage de roman*, Ed. Nathan, Paris, 1997.
- Miroiu**, Mihaela. *Convenio. Despre natură, femei și morală*, Editura Polirom, București, 2002.
- Miroiu**, Mihaela. *Neprețuitele femei*, Editura Polirom, Iași, 2006.
- Montaigne**, *Essais*. Ed. Prietenii Cărții, București, 1995.
- Motru**, Rădulescu, C. *Puterea sufletească*. Ediție definitivă, Editura Casei Școalelor, București, 1930.
- Munteanu**, Romul. *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1992.

- Munteanu, Romul.** *Metamorfozele criticii europene moderne*, Editura Univers, București, 1975.
- Muthu, Mircea.** *Orientări critice*, Ed. Dacia, Cluj, 1972.
- Negoitescu, Ion.** *Scriitori moderni (vol. II)*, Ed. Eminescu, 1997.
- Negoitescu, Ion.** *Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1991.
- Netea, Vasile.** *Interviuri literare*, Ed. Minerva, Buc., 1972.
- Niculescu, Alexandru.** *Între filologie și poetică*, Ed. Eminescu, București, 1980.
- Nietzsche, Friedrich.** *Așa grăita Zarathustra*, Edinter, București, 1991.
- Nietzsche, Friedrich.** *Le gai savoir*, Ed. Gallimard, Paris, 1992.
- Noica, Constantin.** *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Ed. Eminescu, București, 1987.
- Noica, Constantin.** *Mathesis sau bucuriile simple*, Editura Humanitas, București, 1992.
- Pârvulescu, Ioana.** *Alfabetul doamnelor*, Ed. Crater, București, 1999.
- Pârvulescu, Ioana.** *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*. Editura Humanitas, București, 2003.
- Pârvulescu, Ioana.** *Întoarcere în secolul XXI*. Editura Humanitas, București, 2007.
- Pârvulescu, Ioana.** *În intimitatea secolului XIX*, Editura Humanitas, București, 2009.
- Paleologu, Alexandru.** *Spiritul și litera*, Editura Cartea Românească, București, 2007.

Pageaux, Daniel-Henri. *Literatura generală și comparată*. Traducere de Lidia Bodea. Cuvânt înainte de Paul Cornea. Editura Polirom, Iași, 2000.

Panaiteescu-Perpessicius, Dimitrie, *S.12 prozatori interbelici*, Ed. Eminescu, București, 1980.

Papadima, Liviu. *Literatură și comunicare. Relația autor - cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Ed. Polirom, Iași, 1999.

Papahagi, Marian. *Fragmente despre critică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.

Paquet, Dominique. *Frumusețea, o istorie a eternului feminin*. Traducere de Livia Iacob, Editura Univers, București, 2007

Paz, Octavio. *Dubla flacăra, Dragoste și erotism*, Trad. din spaniolă de Cornelia Rădulescu, Editura Humanitas, București, 1998.

Petraș, Irina. *Despre feminitate, moarte și alte eternități*, Editura Ideea Europeană, București, 2006.

Petrescu, Em., Ioana. *Configurații*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Petrescu, Aurel. *Opera lui Camil Petrescu*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972.

Perez, Hertha. *Ipostaze ale personajului în roman*, Editura Junimea, Iași, 1979.

Perpessicius, *Scriitori români*, vol. V, Editura Minerva, București, 1990.

Petraș, Irina. *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003.

Petraș, Irina. *Feminitatea limbii române. Genosanalize*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2002.

Petraș, Irina. *Proza lui Camil Petrescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.

Petraș, Irina. *Limba, stăpâna noastră*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1999.

Petraș, Irina. *Despre feminitate, moarte și alte eternități*, Editura Ideea Europeană, București, 2006.

Pleșu, Andrei. *Limba păsărilor*, Editura Humanitas, București, 2009.

Ponty- Merleau, Maurice. *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.

Pop, Ion. *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990.

Popa, Marian. *Camil Petrescu*, Editura Albatros, București, 1972.

Popa, Marian. *Modele și exemple*, Editura Eminescu, București, 1971.

Popa, Mircea. *André Gide și literatura română*, în „Probleme de literatură comparată și sociologie literară”, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1970.

Popovici, Vasile. *Lumea personajului*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1997.

Popovici, D. *Romantismul românesc*, Editura Albatros, București, 1972.

Poulet, Georges. *Metamorfozele cercului*, Traducere de Irina Bădescu și Angela Martin, Studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1987.

Pricop, Constantin. *Seduția ideologiilor și luciditatea criticii. Privire asupra criticii literare românești din perioada interbelică*, Editura Integral, București, 1999.

Protopopescu, Al. *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978.

Protopopescu, Al. *Volumul și esența*, Editura Eminescu, București, 1972.

Proust, Marcel. *Carnete*. Ediție întocmită și prezentată de Florence Callu și Antoine Compagnon, Traducere din limba franceză și postfață de Irina Mavrodin, Editura Rao, București, 2009.

Proust, Marcel. *În căutarea timpului pierdut*, vol. I-IV, Traducere de Radu Cioculescu, Cuvânt înainte de Tudor Vianu, Prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, Editura pentru Literatură, București, 1968.

Racine, Théâtre. Editura Prietenii cărții, București, 1996.

Radian, Sanda. *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*. Editura Minerva, București, 1986.

Raicu, Lucian. *Reflecții asupra spiritului creator*. Editura Cartea Românească, București, 1979.

Raymond, Marcel. *De la Baudelaire la suprarealism*. Editura Univers, București, 1970.

Ribot, Theodule. *Logica Sentimentelor*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.

Richards, I. A. *Principii ale criticii literare*, În românește de Florica Alexandrescu, Cuvânt înainte de Anca Roșu, Editura Univers, București, 1974.

Rosetti, Al. *Note din Grecia. Diverse. Cartea albă*, Ed. Minerva, București, 1970.

Roșca, D. D. *Existența tragică*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1934.

Sartre, Jean-Paul. *Ființa și neantul, Eseu de ontologie fenomenologică*, Ediție revizuită și index de Arlette Elkaim-Sartre, Traducere de Adriana Neacșu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2004.

Sârbu, I. *Camil Petrescu*, Editura Junimea, Iași, 1973.

Serghi, Cella. *Pe firul de păianjen al memoriei*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

Sebastian, Mihail. *Eseuri, cronici, memorial*, Ed. Minerva, București, 1972.

Sebastian, Mihail. *Jurnal (1931-1944)*, Ed. Humanitas, București, 1996.

Sebastian, Mihail. *Camil Petrescu sau despre o dramă a inteligenței*, în vol. *Camil Petrescu*, prefață, notă asupra ediției, antologie, cronologie și bibliografie de Paul Dugneanu, Ed. Eminescu, București, 1984.

Schlegel, Friedrich, Karl, Wilhelm. *Athenaeumsfragmente* (Fragmente din „Atheneum“), în Atheneum, Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel, Berlin, 1798.

Schilder, Paul. *Les Images du corps*. Gallimard, Paris, 1968.

Schopenhauer, Arthur. *Studii de estetică*, Editura Științifică, București, 1974.

Searle, John, R. *Le sens littéral*, Editura Langue Française, 1979.

Silvestru, Valentin. *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, București, 1966.

Simion, Eugen. *Scriitori români de azi*, vol. I-II, Editura Cartea Românească, București, 1976.

Sf. Augustin. *Confesiuni*, Editura Nemira, București, 2003.

Sf. Augustin. *Oeuvres*, Editura Pleiade, Vol. III., Paris, 2003.

Shorter, E. *Naissance de la famille moderne*, Paris, Le Seuil, 1977.

Sora, Simona. *Regăsirea intimității*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

Streinu, Vladimir . *Clasicii noștri*, Editura Tineretului, București, 1969.

Spengler, Oswald. *Le Declin de l'Occident*, Editura Paris, Gallimard, 1987.

Spengler, Oswald. *L'homme et la technique*, Editura Idées NRF Gallimard, 1969.

Spiridon, Monica. *Melancholia descendenței – O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, Ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2000.

Steiner, George. *The Death of Tragedy*, Editura Faber and Faber, Londra, 1961.

Stendhal. *Despre iubire*, Editura Deceneu, București, 2009.

Stendhal. *De L' Amour.* Editura Prietenii Cărții, București, 1991.

Sternberg, J., Robert. *Săgeata lui Cupidon. Cursul dragostei în timp.* Traducere din engleză de Carmen Corina Gugu. Editura TREI.

Strindberg, August. *Salonul roșu.* Traducere de Corneliu Papadopol, Ed. Litera Internațional, 2010.

Șerbu, Ieronim. *Vitrina cu amintiri*, Ed. Cartea Românească, București, 1973.

Ștefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005.

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

Thibaudet, Albert, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară*, Studiu introductiv, selecție și note de Savin Bratu, E.P.L., București, 1966.

Todorov, Tzvetan. *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1967.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*, Edition du Seuil, 1971.

Todorov, Tzvetan. *Poetica. Gramatica Decameronului*, Traducere și studiu introductiv de Paul Miclău, Editura Univers, București, 1975.

Todorov, Tzvetan. *Viața comună. Eseu de antropologie generală*. Traducere din franceză de Geanina Tivdă. Editura Humanitas, București, 2009.

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

Touraine, Alain. *Lumea femeilor*, Traducere din limba franceză de Magda Jeanrenaud, Grup Editorial ART, București, 2007.

Țeposu, Radu G. *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, București, 1983.

Zaharia, Filipaș, Elena, *Postfață în Camil Petrescu, Patul lui Procust*, postfață și bibliografie de Elena Zaharia Filipaș, Ed. Minerva, București, 1992.

Zamfir, Mihai. *Cealaltă față a prozei*. Editura Eminescu, București, 1988.

Zamfir, Mihai. *Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian*, Editura Univers, București, 1976.

- Unamuno**, Miguel. *Le sentiment tragique de la vie*, Ed. Gallimard, Paris, 1937.
- Valéry**, Paul. *Variété V*, Ed. Gallimard, Paris, 1998.
- Vartic**, Ion. *Spectacol Interior*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1977;
- Vianu**, Tudor. *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, Buc., 1966.
- Vianu**, Tudor. *Despre stil și artă literară*, Editura Tineretului, București, 1965.
- Vianu**, Tudor. *Scrieri despre teatru*, Editura Eminescu, București, 1975.
- Vianu**, Tudor. *Scriitori români*, vol. III, Editura Minerva, București, 1971.
- Vico**, Giambattista. *Știința nouă*, Traducere și studiu introductiv de Nina Façon, Editura Univers, București, 1972.
- Vigarello**, Georges. *O istorie a frumuseții*. Traducere din franceză de Luana Stoica, Editura Cartier istoric, Chișinău, 2006.
- Voiculescu**, Vasile. *Iubire magică*, București, Editura Minerva, 1972.
- Wolf**, Virginia. *Eseuri*, Traducere de Petru Creția, Editura Univers, București, 1972.
- Y Gasset**, Ortega, Jose. *Studii despre iubire*. Traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2008.
- Yalom**, Irving D. *Soluția Schopenhauer*, Traducere din limba engleză și note de Ciprian Șiulea, Editura Veillant, București, 2010.
- Yogananda**. *Esența realizării sinelui*, Editura Ram, București, 1994.

Periodice:

1. **Berariu**, Jack. „Cu Camil Petrescu despre el și despre alții”, în *Rampa*, Nr. (4)119 C, Anul XVI, 1931.
2. **Blandiana**, Ana. „Un personaj de Camil Petrescu”, în *Acolada*, Nr. 2(40), Anul V, 2011.
3. **Bojin**, Alexandru. „Camil Petrescu - PER ASPERA”, în *Manuscriptum*, Nr. 3 (16), Anul V, 1974.
4. **Chivu**, Marius. „Cât teatru, atâta proză”, în *România literară*, Nr. 40, Anul XXXV, 2002.
5. **Dumitriu**, Anton. „Camil Petrescu. Reintegrarea esențelor în concret”, în *Manuscriptum*, Nr. 1 (54), Anul XV, 1984.
6. **Ichim**, Florica. „Camil Petrescu - Însemnări zilnice”, în *Manuscriptum*, Nr. 2 (35), Anul X, 1979.
7. **Jenaru**, Pîrvan, Dana. „Receptarea lui Proust în România”, în *Observator cultural*, Nr. 436, 2008.
8. **Manolescu**, Nicolae. „Mărturia unei generații”, în *România literară*, Nr. 6, Anul XLIII, 2011.
9. **Lavric**, Sorin. „Fatalitatea seducției”, în *România literară*, Nr. 47, Anul XL, 2007.
10. **Pârvulescu**, Ioana. „De la Doamna B. la Doamna T. Domnul și stăpânul cărții”, în *România literară*, Nr. 12, An. XXXII, 1999.
11. **Pârvulescu**, Ioana. „Je est un autre. Enigma lui Camil Petrescu”, în *România literară*, Nr. 2, Anul XXXIV, 2001.
12. **Simuț**, Ion. „Camil Petrescu furios”, în *România literară*, Nr. 51-52, Anul XXXVII, 2004.
13. **Șerban**, Robert. „Mi-e greu să-mi inchipui realitatea nelivresc”, Interviu cu Șerban Foarță, în *Orizont*, nr. 7 (1438) Serie nouă, Anul XIV, din 17 iulie 2002.
14. **Ștefănescu**, Alex., „La o nouă lectură – Camil Petrescu – scrierile postbelice”, în *România literară*, nr. 13, 2004.

Biblioteca on-line

1. <http://www.scribd.com/doc/39307506/Tratat-Despre-Corp>
2. www.scribd.com/doc/...Angoasa-in-Civilizatie-Sigmund-Freud