

Mariana BOCA

ROMANCIERUL
CAMIL PETRESCU

*Ultima noapte de dragoste,
întâia noapte de război
și
Patul lui Procust*

versus

paradigma modernismului european

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BOCA, MARIANA

Romancierul Camil Petrescu / Mariana Boca.

- Suceava : Editura Universității "Ștefan cel Mare",
2019

Conține bibliografie

ISBN 978-973-666-575-2

821.135.1.09

Design copertă: Ioan BOCA (reproducere după *Portret de femeie* de Vladimir Zamfirescu, coperta 1)

Editor: Ioan BOCA

Tehnoredactor: Iuliana CÎRSTIUC

Mariana BOCA

ROMANCIERUL
CAMIL PETRESCU

*Ultima noapte de dragoste,
întâia noapte de război
și
Patul lui Procust*

versus

paradigma modernismului european

Pentru GEORGE

Cuprins

Prefață	11
I. Despre omul interior al lui Camil Petrescu	19
II. Introducere	
Camil Petrescu. O fizionomie	25
Camil Petrescu printre contemporani: romanul ca model gnoseologic	29
III. Filosofie și modernitate	
Pentru un nou discurs critic asupra romanului românesc interbelic: influența filosofiei în literatura modernă	39
Camil Petrescu sau conviețuirea dintre literatură la filosofie	51
Câteva argumente în susținerea „artei pentru cunoaștere”	54
„ <i>Noua structură</i> ”: mutația epistemologică modernă și literatura	71
„ <i>Radicalism etic</i> ” prin ideologie politică și filosofie. Noocrația sau dictatura „ <i>inteligenței</i> suprapersonale” în lume	75
Axiologia substanțialistă – o ierarhie a valorilor, de la filosofie la roman	84

IV. În căutarea unui model alternativ de cunoaștere

Întâlnirea cu H. Bergson: subiectivitatea și afirmarea eului individual	93
Criza cunoașterii: instabilitatea sensului și dinamismul interpretării	102
Replica bergsoniană: retragerea în eul psihologic. Consecințele directe ale bergsonianismului: compromiterea categoriilor logicului și caracterul ininteligibil al libertății	111
Psihologism și antipsihologism: dinamica faptelor particulare	135
Criza semnului	165
Fenomenologia lui E. Husserl sau replica dată psihologismului bergsonian. Reducția fenomenologică și trecerea de la sinele individual la intersubiectivitate	172
Mașina Modernismului	189

V. O ipoteză concluzivă

Ficțiunea, teritoriu experimental pentru resursele explicative furnizate de modelele filosofice. Spre o hermeneutică a particularului	197
Criza de identitate, vector central al modernității. Distanțare și diferență. Identitate și Identificare	204
Strategiile de restaurare a identității. Infernul Alterității	210
Figurile masculinității: Geniul și Narcis. Proiecte identitare utopice. Femeia. Imposibilitatea <i>întâlnirii</i>	215

Spațiul narativ, un „dosar de existențe” neelucidat	219
Bibliografie	223

Prefață

O investigație critică serioasă asupra romancierului Camil Petrescu se cere făcută din cel puțin două perspective, pe cât de supuse riscului exhaustivității, pe atât de interconectate. Una urmărește mutațiile discursului filosofic european din prima parte a secolului al XX-lea, cealaltă, integrarea romancierului român în contextul amplu al romanului modern european. Provocările sunt numeroase, pentru că, odată abandonat spațiul relativ sigur al analizei strict estetice, rețeaua forțelor ce construiesc chipul sensibilității moderne cere acordaje de finețe. Iar litera textului are relevanță doar asociată unui context extratextual. Un astfel de tip de lectură asupra lui Camil Petrescu propune Mariana Boca, în studiul *Romancierul Camil Petrescu*. Specialistă în literatură comparată, autoarea unei teze de doctorat despre *Modernismul între literatură și filozofie. Camil Petrescu și José Régio*, autoarea reușește o performanță deloc ușor de atins: să analizeze romanele lui Camil Petrescu ca spații emblematice de manifestare a problematicii modernității. În egală măsură, prin Camil Petrescu, să integreze, cu inevitabilele problematizări, nuanțe etc., modernismul românesc în cel european.

Structura studiului surprinde tocmai acest amestec de literatură și filosofie,

esențial înțelegerii romanului modern. Declarat, volumul mizează pe reintegrarea fenomenului literar în cel cultural, fiind departe de o abordare eminentamente estetică; ea nu lipsește, dar îi sunt cuantificate carențele: „Marile romane interbelice sunt mai mult decât forme perfecte. Obiectivul ultim al romancierului interbelic este de a înțelege lumea nouă creată de modernitate. Cultul inovației formale este pus în serviciul noilor universuri fictive, ca fețe posibile ale realului.” Prezentarea romanului ca model gnoseologic (dar un model nefinalizat, insuficient sieși, construit mai degrabă prin interogații și rupturi decât pe certitudinea faptelor) este urmată de detalierea modelelor de cunoaștere avansate de filosofia (și literatura) modernă, iar analiza celor două romane ale lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste...* și *Patul lui Procust*, construiește portretul, nu doar tematic, al romanului modern. Un roman, spune autoarea, care depășește problematica artei sau a limbajului, aducând în prim plan statutul cunoașterii și al existenței. În plan secund cade și gradul de proustianism al textului camilpetrescian, aproape un stereotip al abordărilor critice anterioare, căci miza adevărată a autorului este, afirmă autoarea, să-și sincronizeze romanul cu noua structură spirituală a epocii.

Reintegrat în spațiul modernismului european, Camil Petrescu își reliefează mult mai bine specificul scriiturii moderniste decât raportat doar la romancierii noștri interbelici. Autenticitatea ființei și autonomia conștiinței, cunoașterea esenței și a

realității, timpul și libertatea, toate aceste teme ies din tomurile filosofice și alimentează discursului românesc modern, inclusiv romanele lui Camil Petrescu. Sfâșiat între puseurile narcisiste (Ștefan Gheorghidiu și Fred Vasilescu) și/sau geniale (Ladima), și limitările temporale sau gnoseologice, eroul modern trăiește angoasele unei dilatări identitare ce riscă dezmembrarea. Multiplicarea individualității în *pseudoidenități* duce la un joc greu de controlat, în care chipurile nu mai comunică între ele și adâncesc incertitudinile. Scriindu-și confesiunile, personajele contemplă succesiunea de realități existențiale și proclamă insuficiența eului psihologic. În acest sens, specificul narativ nu face decât să confirme *teza* filosofică: coexistența ipotezelor narative, prezența mai multor fire epice, toate devin strategii literare ce susțin eșecul atingerii adevărului.

Pe tot parcursul studiului, romancierul Camil Petrescu nu este valorizat doar pentru inovațiile narative, ci în prim plan stă aprofundarea problematicei moderne a textelor. Astfel este discutată și cunoscută secvență a *lecției de filosofie*; dincolo de (dez)avantajele ei narative, secvența respectivă este, cum afirmă autoarea, o critică a filosofiei anterioare modernismului, marcând eșecul absolut al atingerii cunoașterii adevărate. Trăind într-un *proiect filosofic*, Ștefan Gheorghidiu încearcă să-și supună existența unui proiect anterior creat. Că un astfel de demers nu poate sfârși decât în dramă, e previzibil; dar ce conferă de fapt unicitatea și autenticitatea dramei este tocmai încăpățânarea inocent-orgolioasă a personajului, strivit de obstacolele pe care el însuși le-a creat.

Proiectul de închidere a lumii în sens și adevăr eşuează, dar aventura spre interioritatea tenebroasă a ființei continuă și continuă să fascineze personajul (și cititorii).

Niciun moment romancierul Camil Petrescu nu e tratat în singurătatea insulară a literaturii române; biografia lui comunică cu sau o contrazice pe cea a celorlați moderni: „Nu pleacă ca Hemingway, pe mare sau pe frontul din Spania. Nu e sedus de China, de Orientul îndepărtat și nici de a vreo aventură ideologică, ca Malraux; memoria lui nu aparține spațiilor rurale, cum se-nîmplă în cazul lui Faulkner sau al lui Steinbeck. Memoria lui e culturală. Nu suferă de hipnotismul dedicat aristocrației nobiliare, precum Proust și Knut Hamsun, crede numai în aristocrația spiritului.”. Lecturile lui sunt cele ce zbuciumă mințile europenilor, iar eroii săi simt, gândesc, trăiesc sau se hrănesc cu marile provocări intelectuale ale lumii moderne. O modernitate în care conștientizarea eșecului cunoașterii și a atingerii Adevărului generează un tablou al crizelor identitare și de consistență a reprezentării, iar golirea de sens a lumii căpătă, paradoxal aproape, multă concretețe.

Criza de identitate, vector al modernității, Distanțare și Diferență. Identitate și Identificare, Strategii de restaurare a identității. Infernul Alterității sau Figurile masculinității. Geniul și Narcis. Proiecte identitare utopice. Femeia. Imposibilitatea întâlnirii sunt câteva dintre filtrele folosite de autoare pentru a discuta romanele camilpetresciene. Plonjând în apele tulburi ale existenței personajelor, cercetarea,

fidelă intențiilor lui Camil Petrescu, ridică analiza din miasmele unei psihologii șubrede și redundante, spre a o așeza pe înălțimea categoriilor filosofice. Deciziile personajele, interacțiunea dintre ele, raportarea lor la existență sunt interpretate ca forme ale poziționării filosofice în lume: „Gheorghidiu, Ladima, Fred Vasilescu și Doamna T. gândesc inițial existența ca *afirmație ontologică* imperativă. Sunt acele momente când eroii au certitudinea iluzorie că viața lor a intrat în intimitate cu Sensul, cu Legea universală, prin iubire, frumusețe sau prin artă (poetul Ladima). Trezirea din iluzie înseamnă recunoașterea imposibilității de a comunica cu sensul – interior chiar propriei lor vieți psihice și solidar cu propria lor memorie afectivă. Afirmatia ontologică este un proces complex în cele două romane, dezvoltând strategii de structurare a identității sinelui și de identificare a mecanismelor intersubiectivității. *Afirmatia*, pe fondul cenzurării progresive a libertății de acțiune a conștiinței se transformă, ajungând în final să sfârșească în dublul ei antinomic – *negația ontologică*, sinonimă cu moartea, cu sinuciderea, cu retragerea din lume, cu abandonul și capitularea.” Totuși, departe de tezism – fie el și unul al marilor concepte filosofice – sunt și romanele, și interpretarea lor. Căci în lupta dintre literatură și filosofie câștigă prima, la fel cum, în confruntarea dintre filosof și romancier (narator, personaj), primul are capacitatea de a face pasul în spate și de a recunoaște supremația umanului și a textului. Cât privește perspectiva critică, deși

întrețesută cu ideile filosofice ale lui Camil Petrescu – și prin el, cu o bună parte a filosofiei occidentale –, ea nu trădează specificul (a se citi farmecul) textului literar. Oricât de seducătoare vor fi fiind lumile ideilor, mai seducătoare par a fi lumile ficționale, poate și pentru că le-au înglobat pe primele. Iar dacă filosofia *propune*, literatura *testează* și, mai ales, amplifică datele preliminare ale problemei, creând fascinante experimente scăpate de sub control, fie el și filosofic. Ilustrative în acest sens sunt interogațiile critice legate de figura misteriosului Ladima – pentru înțelegerea căruia autoarea pune la bătaie și instrumentarul psihanalitic lacanian –, dar și analizele romanelor făcute prin binomul *masculin* și *feminin*; feminizarea eroilor masculini, incapabili de acțiune și privați de vitalismul virilității, e și o consecință a proceselor introspective, în vreme ce femeile, iar modernii nu aduc nimic nou aici, sunt izvor al iluziei și suferinței, cumulând resorturile plăcerii și ale morții.

Interpretările autoarei unesc armonios faptul literar cu ideea filosofică, textul românesc cu contextul european, iar concluziile critice alunecă în meditație: „Surâsul veșnic de pe fața Doamnei T., revoltele și exaltările lui Ladima, voioșia suspectă a lui Fred, limbușia agresivă a lui Gheorghidiu - sunt toate împreună forme ale neîncrederii în *rațiunea vieții*, dar și expresii ale asumării conștiente a acestei împovărătoare condiții, de ființă gânditoare, rătăcind sceptică în căutarea propriului sens, compromis înainte de a fi fost formulat.” În cele din urmă, studiul nu este doar despre romancierul

Camil Petrescu; în egală măsură, el este despre întrepătrunderea dintre literatură și filosofie, despre fața zbuciumată a modernismului european, despre statuarea textului literar ca model de cunoaștere, și, poate în primul rând, despre aventurile ființei umane – de data aceasta, în chipul personajelor camilpetresciene –, prinsă într-un joc nou, *modern*, cu aceleași vechi limitări ontologice.

Daniela Petroșel

I. Despre omul interior al lui Camil Petrescu

Camil Petrescu scrie două romane de excepție în literatura română, unde nicidecum nu imită, cum s-a tot spus, proustianismul, ci prin care, asimilându-l și depășindu-l, participă la crearea spiritului modernist radical al culturii urbane europene din prima parte a secolului al XX-lea, anticipând cu precizie, mai ales în al doilea text, eșecul major al modernității estetico-filosofice și sinuciderea ei evidentă în formele actuale ale postumanismului. Cunoaștem romanele. Eroii și poveștile lor fac parte din imaginarul românesc cult: *Ultima noapte de dragoste* (1930) și *Patul lui Procust* (1933). Tocmai de aceea, o interpretare atipică a romanelor, în confruntarea lor detaliată cu teze centrale ale filosofiei epocii cărora le aparțin, poate azi alimenta, cât de puțin, în câmpul criticii și istoriei literare românești, o altfel de analiză a acelei modernități aparent triumfătoare, la care ne raportăm, pe care am tot *re-inventat-o* și prin care ne legitimăm cel mai adesea, până astăzi, în România – modernitatea interbelică.

În cele două romane, Camil Petrescu exprimă nihilismul generației sale europene, a intelectualilor artiști, atât de îndrăgostiți de propria lor inteligență și creativitate, încât au putut crede, o vreme mai lungă

sau mai scurtă din viața lor, că ar reuși prin artă să ofere lumii lor alte adevăruri decât cele moștenite. Dar, cum era de așteptat, nu au reușit, ci, dimpotrivă, au revelat, din pură intuiție artistică, energia *anti-umană* a umanismelor modernității. Să ne amintim, de pildă, de mesajele neliniștitoare din *Străinul*, al lui Albert Camus, din *Jocul cu mărgelile din sticlă*, al lui Herman Hesse sau de emoțiile copleșitoare ce se așează în mintea cititorului după ce parcurge *Călătoria la capătul nopții* sau *Patul lui Procust*.

Camil Petrescu pornește de la tezele bergsoniene și apoi de la cele ale fenomenologiei lui Husserl – teze nucleare ale modernismului vremii – dar nu rămâne nicidecum ancorat în ele, ci ajunge repede să le vadă limitele, în timp ce proiectează, chiar prin prisma acestei meditații filosofice mutată în câmpul literaturii, un *alt* om interior decât cel creștin, diferit sau opus și celui pre-creștin – socratic sau platonician.

Camil Petrescu se autosituează, la fel ca toată generația sa, în miezul unei grave contradicții filosofico-estetice, care descrie cel mai bine criza modernității artistice din prima jumătate a secolului al XX-lea. Camil Petrescu și Thomas Mann, în *Muntele vrăjit*, Dos Passos, în *Manhattan Transfer*, J. Joyce, în *Ulysses*, Knut Hamsun, în *Sfârșit de capitol*, A. Huxley, în *Punct și contrapunct*, W. Faulkner, în *Zgomotul și furia*, V. Woolf, în *Valurile*, L.-F. Céline, în *Călătorie la capătul nopții*, Dino Buzzati, în *Deșertul tătarilor*, A. Malraux, în *Condiția umană*, Herman Hesse, în *Jocul cu mărgelile din sticlă*, R. Musil, în *Omul fără însușiri*, A. Camus, în *Străinul și Ciurma* –

așadar, cei mai mulți dintre marii scriitori europeni și americani ai primei jumătăți de secol XX, dau de înțeles destul de limpede că negarea cunoașterii de dinaintea modernității este sterilă.

Incapabil, pe de altă parte, să producă o altă cunoaștere, nihilismul lor, mai bine sau mai primitiv camuflat în diverse formule discursive ori filosofice, face posibilă, totuși, o mentalitate artistică foarte puternică în mediul intelectualilor europeni, cu atitudini și scenarii existențiale specifice. De ce? Nihilismul are o tip de (*non*)energie hipnotică. Cauzalitatea lui pseudo-enigmatică și malefică rămâne până astăzi sau mai ales în zilele noastre de studiat.

Așadar, deloc surprinzător, nihilismul moderniştilor, din elita cărora face parte Camil Petrescu, se dovedește curând, în chiar parcul viu al nașterii operelor lor, total neputincios să conducă spre adevăruri noi, convingătoare. Este mai ales înșelător în toată dinamica limbajelor lui experimentale, care pot seduce până la hipnoză atât conștiința creatoare, cât și conștiința receptoare, fără a le da, însă, nici o valoare morală generatoare de dragoste de viață, încredere în oameni, iubire a apropiatului, cunoaștere a Divinității.

Însă, autolimitarea rigidă prin care își exprimă nihilismul *diktat*-ul lui nenegociabil, nu îl determină, nici pe Camil Petrescu, nici pe ceilalți moderniști, să îl abandoneze, dimpotrivă, mai toți îl experimentează, am spune frenetic, în poveștile lor romanești, mai ales prin toate consecințele lui interioare. Așa se nasc eroii străinii ai acestor romancieri, adevărați *anti-eroi* imposibil de uitat,

chiar după o singură lectură a cărților – bărbații strălucitor de inteligenți, seducători și sinucigași, împreună cu femeile lor la fel de contradictorii.

Printr-un efect neașteptat, straniețea eroilor lui Camil Petrescu – Ladima, Doamna T., Fred Vasiliu, Ștefan Gheorghidiu, asociată cu hiper-realismul și simplitatea poveștilor create de romancier spulberă orice tentație a tezismului, în cărțile sale, dar adună în fibra textului o morală. Iar morala eroilor lui Camil Petrescu este, de fapt, în toată splendoarea originalității ei discursive, o *anti-morală*, care zice apăsător conștiinței cititorului: nu există întâlnire între ființe; nu există iubire; nu există comunicare; nu există cunoaștere; nu există o apropiere clară a adevărului existenței; nu există nici un fel de certitudini etc.

Și totuși! Romancierul Camil Petrescu se autodepășește, în sensul că reușește să *nu* impună această *anti-morală* cinică ca fiind legitimă și adevărată. El se limitează să o evoce ca miez otrăvit al lumii lui, iar evocarea însăși înaintează liber în propria logică, ajungând să-și autoreveleze inconsistența, eșecul, tragismul. Există, paradoxal, o magie evidentă a romanelor lui Camil Petrescu, mai ales în *Patul lui Procust*, o atracție, cum ziceam, hipnotică asupra conștiinței cititorului. O întâlnim în mai toate romanele generației. Poate fi fascinația hăului, seducția abisului interior al eroilor creați de romancieri.

Omul interior al eroilor lui Camil Petrescu este fragil, întunecat și confuz, deși își duce cu multă naturalețe încăpățânată povara tristeții și a anarhiei lui lăuntrice. Flamura lui e mândria și

singurătatea demnă. Din el răzbate spre cititor un strigăt mut și tragic, care nu acceptă, însă, milă sau solidaritate. Navigăm, iată, prin acești eroi în oceanul negru al neputinței omului modern de a fi fericit și de a iubi viața. Călătorim în plin agnosticism nihilist, care, fără să construiască nici o certitudine, devalorizând și demitizând, supune cititorul unei experiențe semnificative: îi demonstrează ce poate însemna asumarea *interioară* a (post)modernității și ce fel de modelare lăuntrică poate ea produce.

Cartea *Romancierul Camil Petrescu* reprezintă o re-editare a unei părți importante din teza de doctorat, scrisă acum douăzeci de ani, și publicată doi ani mai târziu, sub titlul *Modernismul între literatură și filozofie. Camil Petrescu și José Régio* (2002). Perspectiva analitică asupra modernismului interbelic european și românesc, promovată în text, părea radicală sau stingheră, în critica românească a ultimilor ani ai secolului XX. Cred că abia acum își poate găsi un cititor interesat să reconstituie, dincolo de mecanismele discursive ale romanului interbelic, dar și prin intermediul acestora, figura stranie a spiritului nihilist și mândru al intelectualului artist din acea vreme. Camil Petrescu se situează în orizontul ultim al romancierului european din epocă, care se vedea pe el însuși călător eroic, dar rătăcit fără speranță în deșertul pe cât de arid al minții lui încăpățănate să *re-inventeze* cunoașterea pe cont propriu, pe atât de energică în a crește luxuriante fantasme, tocmai sub forma poveștilor lui halucinant de realiste și de dezarmante.

Acest romancier, Camil Petrescu însuși, la fel ca mai toți confrății lui europeni, este incapabil, la 1930, să se întoarcă înapoi, spre cetățile părăsite ale culturii și moralei creștine, deși vede că merge în gol. Faptul că după Al Doilea Război, în ultimii ani ai vieții sale, Camil Petrescu alege să scrie o biografie ficțională, unde redescoperă morala revoluționară a lui Nicolae Bălcescu, este un act nostalgic de salvare a ideii de modernitate prin originile ei iluminist-umaniste, dar și de problematizare critică, perfect conștientă, poate chiar *anti-modernistă*, a nihilismului plenar din *Patul lui Procust*, dar și din *Ultima noapte...*, de care se desparte, înainte de moarte, în tăcerea grăitoare a textului neterminat, fără explicații.

Dulcea, 20 iulie - 2019

II. Introducere

Camil Petrescu. O fizionomie

„Arta presupune însă concepția lumii ca o unitate, ca o devenire continuă. Nimic nu e prins în corsetul unei forme moarte, nimic nu e schematizat, iar opera e abstracție autentică. Din cuprinsul fluviului care curge cu vietățile lui, cu epavele și morții lui, spre deosebire de omul de știință care se mulțumește cu construcții mintale și simboluri, artistul abstrage un vas plin în care tot ce e viață dăinuie tulbure și vibratil.”

(Camil Petrescu, Maxime și reflecții)

Ca zonă periferică a teritoriului latinizat, cultura română modernă operează cu strategii identitare diferite de cele ale modelelor centrale occidentale, evidente în modalitățile proprii de parcurgere a realității, de transfigurare a istoriei, de controlare a spațiului. Lucrurile sunt cu atât mai evidente în anii de vârf ai modernismului, 1920-1940, când literatura română evoluează rapid între atracția centrului – cultura franceză, și orgoliul creativității naționale. Este și perioada de maximă afirmare inovatoare a lui Camil Petrescu. Scriitorul îi citește mai ales pe Proust, André Gide, J. Joyce și frecventează numai filosofii revoluționari: Kant, Bergson, Nietzsche, Husserl. E atașat de *La Nouvelle*

Revue Française și îl cercetează pe Freud cu o curiozitate suspicioasă, dar nelipsită de lăcomia tipică moderniştilor radicali ai anilor '30 din secolul trecut, foarte atenți la apariția oricărei noi teorii. E și perioada în care romancierul bucureștean are un țel obsedant: verificarea, prin intermediul ficțiunii românești, a capacității psihologismului, intuiționismului, psihanalizei, fenomenologiei de a fi surse de adevăr autentic.

Camil Petrescu trăiește și o frustrare majoră, din care se și întreține cosmopolitismul lui critic. Frustrarea rezultă dintr-o criză a identității specifică primei jumătăți de secol XX și foarte productivă nu numai pentru modernismul românesc, ci și pentru cel portughez, vienez, praghez sau norvegian. Problema este de fiecare dată aceeași, fie că scriitorul anilor 1915-1940 locuiește la Viena, la Oslo sau la Lisabona, la București sau la Praga: trebuia învinsă nostalgia centrului pentru a formula o identitate proprie, pe cât de eropeană, pe atât de autonomă; pe cât de *solidară* cu toată problematica epocii, pe atât de *solitară* într-o proiecție individuală irepetabilă. Experimentul reușește. Centrul se dilată sau se multiplică, fiind locuit simultan de la Lisabona la Praga și producând literatură la fel de reprezentativă pentru modernismul european ca și nucleul parizian.

Camil Petrescu, venind dintr-o *margină* a Europei, ca și alți moderni foarte ambițioși – să ne amintim cel puțin de un Knut Hamsun – se angajează într-o relație incomodă cu modelul central, romanul francez, pe care vrea nu numai să-l

asimileze ci mai ales să-l concureze. Plasați în același carusel – modernismul interbelic, scriitorii europeni parcurg experiențe spirituale și trasee creative adeseori similare, dar mai ales ajung la soluții estetice înrudite. Imaginarul românesc, evoluția ființelor ficționale și discursul narativ din *Patul lui Procust* (1933) îl conduce pe Camil Petrescu spre soluții ontologice înrudite și spre un model gnoseologic comun romanului modernist dinaintea celui de-Al Doilea Război Mondial. În redefinirea comparativă a modernității românești, o astfel de lectură a romanelor lui Camil Petrescu are darul să reflecte cu exactitate ariile de coincidență reală între modernismul literar românesc și cel occidental.

Camil Petrescu este un intelectual fascinat de erudiție. Se autoizolează orgolios în lectură și în comunicare spirituală cu autori a căror existență fizică nu e importantă. Cartea, *ideea* lăsată în cuvinte, acestea sunt realitățile primordiale. Citește mult. Citește multă filosofie. Nu pleacă ca Hemingway, pe mare sau pe frontul din Spania. Nu e sedus de China, de Orientul îndepărtat și nici de a vreo aventură ideologică, ca Malraux; memoria lui nu aparține spațiilor rurale, cum se-ntâmplă în cazul lui Faulkner sau al lui Steinbeck. Memoria lui e culturală. Nu suferă de hipnotismul dedicat aristocrației nobiliare, precum Proust și Knut Hamsun, crede numai în aristocrația spiritului. Donquijotismul intelectualist al lui Camil se vede în felul cum vine în literatură dinspre filosofie. Înainte să existe personaje, narație, roman, în câmpul mental al scriitorului se instalează lecturile

filosofice, *ideile* care schimbă fața lumii și a secolului XX. Călătoria în spațiul ideilor filosofice îi structurează gândirea, limbajul și atitudinea existențială. Înainte de a fi romancier, e cititor și comentator de filosofie, un gânditor al existenței uzând de teoriile științelor moderne. Camil Petrescu conștientizează prin intermediul filosofiei, și numai după aceea prin literatură, „*criza modernității*”, impasul în care se află cunoașterea filosofică după Nietzsche, pe fondul căreia se produce instalarea unei „*noi structuri*” în cultura modernă. Toate aceste probleme focalizează activitatea intelectuală a lui Camil Petrescu, sunt personalizate- devin problemele *lui* individuale, materia organică din care se nasc romanele și soluțiile ontologice ori modelul gnoseologic după care cercetează existența, condiția umană, dar și condiția literaturii.

Camil Petrescu printre contemporani: romanul ca model gnoseologic

Cercetarea în care ne-am angajat este analitică și speculativă, o *ipoteză* pe care ne-o închipuim în anticamera adevărilor simple și general-consimțite despre romanul secolului XX, fiindcă aceste adevăruri sunt așteptate încă spre a fi spuse. Istoriile sistematice, studiile exhaustive despre romanul secolului abia încheiat lipsesc deocamdată. Este și prima dificultate majoră pe care a trebuit să o ignorăm pur și simplu. Riscăm propria noastră ipoteză într-un spațiu încă insuficient ordonat și tocmai de aceea ispititor pentru orice călătorie critică. Descrieri ale *dominantelor* romanului în diverse perioade ale secolului există, desigur. Chiar dacă aceste descrieri sunt în subordinea unei judecăți fragmentare sau în chip fatal exagerat de simplificatoare, ele creează totuși un câmp teoretic suficient de solid din care să se poată deduce un *model mental* dominant sau o *sumă restrânsă* de modele mentale spre care se îndreaptă romancierii unei epoci și pe care le exersează în game diferite, dar organic înrudite.

Romanul înseamnă în prima jumătate a secolului XX mai ales cunoaștere. Funcția cognitivă a discursului narativ este primordială și incontestabilă. Camil Petrescu spune limpede, în ton cu contemporanii săi: „Eu nu concep arta decât ca o expresie a adevărului, fie el și convențional, deci, arta are același obiectiv ca științele morale.”

(Camil Petrescu, *Maxime și reflecții*, p. 6.) Romanul modern poate fi văzut, de aceea, și ca posibil *model gnoseologic* – o cale de a împăca realul cu imaginarul pentru a ajunge la adevăr, un adevăr mai degrabă individual și relativ, dar în sine cathartic. Romancierii modernismului interbelic sunt radicali și direcți. Transformă programatic romanul într-o materie verbală democratică unde se înfruntă nevoia omului modern de adevăr și de certitudine palpabilă cu mai toate teoriile filosofice și promisiunile științei. Narațiunea este experiment și ipoteză, adeseori cu fețe multiple, în încercarea de a concepe un mijloc de cunoaștere a realității eficient și credibil.

Modelul mental care guvernează majoritatea romanelor reprezentative pentru anii '20- '40 este de tip gnoseologic. Posibilitățile de a extrage adevărul dintr-o ficțiune fascinează în așa măsură o bună parte dintre scriitorii epocii, încât romanul înlocuiește temporar și rugăciunea, și meditația filosofică. Abilitatea romancierilor de a închipui forme de libertate a discursului nevisate înainte salvează romanul de la autoizolare într-o subspecie a discursului cognitiv. Jocul artei nu este trădat, ci dimpotrivă întreținut prin cheltuirea unor rezerve uriașe de creativitate formală, nebănuite de-a lungul a multor secole de literatură. Gravitatea creatorilor de roman este însă maximă, romanul nu poate fi nicidecum conceput doar drept un joc, fie el și superior. Camil Petrescu avertizează: „Arta nu e joc... Nu poate să fie glumă, nici meșteșug al culorii sau al cuvântului. Arta e chin și întrebare.” (*Maxime*

și reflecții, p.2.) Paroxismul inovației formale participă la chiar definirea naturii modernismului, fiind semnul încrederii în limbaj ca sursă a adevărului și ca expresie a acestuia. Se nasc astfel unele dintre cele mai pasionante dezbatere asupra ființei umane din istoria culturii: Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1913-1927; Thomas Mann, *Der Zauberberg*, 1924; Dos Passos, *Manhattan Transfer* 1925; J. Joyce, *Ulysses*, 1922; Knut Hamsun, *Siste Kapitel*, 1923; A. Huxley, *Point Counter Point*, 1927; Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1929; V. Woolf, *The Waves*, 1931; L.-F. Céline, *Voyage ou bout de la nuit*, 1932; A. Malraux, *La condition humaine*, 1933; Herman Hesse, *Das Glasperlenspiel*, 1943, R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaft*, 1930-1943, A. Camus, *L'Étranger*, 1942 și *La Peste*, 1943, etc.

Secolul debutează cu falimentul acceptat al filosofiei clasice. Artiștii împreună cu gânditorii se grăbesc să-l convertească într-o victorie împotriva rațiunii. Furia antireligioasă și iraționalismul fac din Nietzsche profetul secolului. Intuiționismul lui H. Bergson și psihanaliza freudiană adâncesc în fapt și mai mult scepticismul față de capacitatea filosofiei și a științei de a parcurge distanța enormă dintre realitățile constatate și adevărul presupus.

Influența științei modelează totuși ireversibil atitudinea față de om. Romancierii, împreună cu psihanalistii și psihologii, nu mai vorbesc despre suflet. *Eul*, entitate pozitivă și materială, ia locul sufletului în conștiința epocii. O utopie de origine renașcentistă cucerește mințile artiștilor și ale oamenilor de știință: eul este o realitate complexă,

dar măsurabilă, deci limitată, iar limitele lui ar fi posibil de identificat. Prin urmare eul ar putea fi cunoscut; istoria omului ca și creație divină misterioasă trebuie să ia sfârșit. Descifrarea mecanismelor eului promite adevărul despre ființa umană și despre lumea în care ea evoluează. Efortul cunoașterii se polarizează precipitat în zona *Eului*, înțeles ca suprapunere de învelișuri (subconștient, inconștient...). Ocultează ele un miez sau se oferă pe ele însele ca substanță ultimă? Există ori nu ceva dincolo de *eul psihologic*? Iată îndoiala interogativă care tulbură de la bun început întreaga desfășurare a problematicii subiectului, dar care și explică seriozitatea și speranța cu care este privită zona artisticului, dinspre care se așteaptă multe răspunsuri. O asemenea viziune sparge definitiv unitatea și coerența sub care era cunoscută anterior interioritatea, subiectul- adică ființa, oferind doar un *orizont de așteptare* al unei alte coerențe și al unei noi unități.

Se naște un alt spațiu cultural, de la bun început pus sub semnul ambiguității, al îndoielii și al negației. Pe un asemenea teren instabil, deschis oricărui ipoteze, se acreditează ideea că eul autentic, singurul care interesează, nu este accesibil filosofiei și nici măcar științei. *Eul autentic* ar putea fi numai obiectul artei. Proust evoluează în această cheie suficient de convingător pentru o parte importantă din intelectualitatea europeană a epocii. Filosofia și știința ratează autenticitatea eului; în loc să se adecveze naturii sale, îl constrâng, dimpotrivă, să se supună teoriilor, dealtfel utile, construite pe seama

acestui. Rigoarea filosofiei și a științei falsifică eul prin schematizare, îi inhibă dinamismul imprevizibil. Iată de ce rigorii controlate a discursului filosofic și științific i se opune arta limbajului din discursul liric și discursul narativ, singura în stare să comunice concretul existenței: „Arta presupune însă concepția lumii ca o unitate, ca o devenire continuă. Nimic nu e prins în corsetul unei forme moarte, nimic nu e schematizat, iar opera e abstracție autentică. Din cuprinsul fluviului care curge cu vietățile lui, cu epavele și morții lui, spre deosebire de omul de știință care se mulțumește cu construcții mintale și simboluri, artistul abstrage un vas plin în care tot ce e viață dăinuie tulbure și vibratil.” (*Maxime și reflecții*, p.3). Camil Petrescu sintetizează precis direcția artei interbelice europene.

Într-un asemenea mediu cultural, nu este o surpriză opinia că romancierul poate fi mult mai aproape de adevăr decât filosoful și savantul. Romanul înlocuiește tratatele de filosofie și experimentează posibilitățile teoriilor filosofice ori științifice într-o materie verbală cu viață proprie unde conviețuiesc laolaltă dezbaterile filosofice cu instrumentele oferite de psihanaliză, sociologie sau de noile teorii asupra limbajului, „irealitatea imediată” cu realitatea general-consimțită. Pentru o bună parte dintre romancierii epocii, aceia care-i alcătuiesc specificul, romanul nu mai este pur și simplu roman sau doar roman, romanul devine un *scenariu inițiativ*, solicitat intens de autor și de cititor să dezvăluie adevărul. Înțeles ca spațiu-limită, în

care se întâlnește virtualitatea cu realitatea, romanul se transformă într-o punere în scenă, meticuloasă și patetică, organizată (sau oficiată) de Romancier (suplinitor al Zeului Absent, într-un secol din care deja Dumnezeu a plecat).

Reprezentarea are un scop: atingerea eului autentic, verbalizarea acestuia sau cel puțin identificarea lui fragmentară. E și finalitatea supremă a cunoașterii de tip modern- omul autentic, ființa în ce are ea esențial, ireductibil. Jocul acestei generații "însetată" de adevăr este grav în tonalități tragice. Pariul e întotdeauna cunoașterea de tip inițiat. Romanul nu înseamnă " artă pentru artă ", ci orchestrarea desăvârșită a limbajului ca joc, în vederea cunoașterii de sine și a Sinelui. Romanul transcede astfel arta și o subordonează unui alt ideal: cunoașterea adevărului. Aventura este pregătită încă din secolul trecut când Balzac și Emile Zola vedeau în romancierii nu numai simpli creatori de artă, ci și cercetători ai naturii umane. A. Malraux , Th. Mann, L.- F. Céline, sau Al. Camus, H. Hesse, José Régio se conduc după un principiu exprimat autoritar de Camil Petrescu: „Nu stearpă *Artă pentru artă*, ci *Artă pentru adevăr*”.

Pentru Camil Petrescu, actul artistic gratuit poate fi o distracție doar, lipsită de utilitate și fără consecințe în „pătrunderea” sufletului omenesc. Apreciată e numai arta dedicată cunoașterii: „Arta... nu e o distracție, ci un *mijloc de cunoaștere*. Un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare, al sufletelor omenesci, acolo unde știința nu poate ajunge, și cu rezultatele exprimate

așa cum știința nu le-ar putea exprima.” (*Cazul Vieții Românești*, în *Teze și antiteze*, p. 16.) Dacă ar fi să ne imaginăm un model simplificat după care artistul-romancier acționează în plin modernism interbelic, am vorbi de un scenariu în două etape, consumate simultan în roman, fără a se putea vorbi de o ierarhizare intrinsecă discursului, ci numai de una exterioară și ipotetică, avansată de cititorul obligat să-l ordoneze altfel în cursul interpretării. E un *scenariu utopic* grație finalității căreia i se supune: *cuantificarea eului prin limbaj narativ*.

Într-o primă etapă romancierul acumulează strategic și cu metodă selectivă evenimente și gesturi, atitudini și circumstanțe, pe care știința ne-a învățat să le numim „*fapte particulare*” și prin care este numit, delimitat, pus în limbaj – eul. Romancierul se ferește să subordoneze *faptele particulare* unei teze sau ipoteze dinainte formulate: „Arta e cunoaștere și cunoașterea exclude dogma...” (*Maxime și reflecții*, p. 5) Discursul narativ nu e forțat să justifice o soluție anterior identificată în procesul cunoașterii. Dimpotrivă, el își urmează jocul, liber de constrângeri și de convenții specifice literaturii anterioare, instituind pas cu pas alte norme, alte reguli: „O literatură de cunoaștere presupune o anumită consecvență, o anumită răspundere a scrisului. Un divorț de toate prejudecățile literare. Și pe urmă presupune *ce să cunoști*.” (*Maxime și reflecții*, p. 6)

Convingerea romancierului interbelic e dramatică: adevărul nu-i aparține, eul autentic îi scapă. Unica șansă de a-l privi în față este de a

regiza înfruntarea dintre viață și virtualitate în arena ficțiunii. Tocmai de aceea „ființele ficționale” au suficientă libertate de mișcare pentru ca să acționeze conform logicii intrinseci, și imprevizibile din exterior, a *faptelor particulare*. Naratorul regizor participă la joc cu o energie de-a dreptul pasională: inventează „limbaje”, experimentează „figuri”, improvizează cu maximă seriozitate. Aceasta e și frumusețea romanelor scrise până spre 1940-'45. Frumusețea și aventura lor irepetabilă.

Plăcerea jocului și lumea creată în dinamica lui nu reprezintă însă ultimul țel al romancierului. Există și a doua etapă a scenariului, cu comportări diferite de la un roman la altul. *Faptele particulare*, în această fază, ar trebui să conducă spre un adevăr general. Energia subterană care alimentează nevăzut dicursul narativ este de tip cognitiv. Romanul se află în căutarea unei soluții ontologice. Soluțiile estetice, în care se investește adeseori o impresionantă fantezie și inteligență, ar trebui să fie instrumente analitice preparatoare ale soluției ontologice vizate. Nu problema artei sau problema limbajului sunt obsesiile ultime ale romancierilor din anii 1915-1940, ci problema cunoașterii ființei și a existenței. Utopia în care se proiectează este aceea bine rezumată de Camil Petrescu și pe care am putea-o reformula astfel: „arta pentru artă” trebuie să facă posibilă *arta pentru cunoaștere*.

Prima etapă a scenariului funcționează strălucit în marile romane ale epocii, inclusiv în *Ultima noapte de dragoste...* și în *Patul lui Procust*. *Faptele particulare* sunt îndosariate, selectate,

observate și interpretate în limbaje profund originale. Se nasc astfel *lumi ficționale* autonome capabile să problematizeze Eul, Sinele, Existența, până spre epuizarea resurselor limbajului. Cu toate acestea, adevărul vizat întârzie de fiecare dată să apară. Cunoașterea nu se produce decât fragmentar. A doua etapă a presupusului scenariu este ratată. Întreaga strategie de dezvăluire a autenticității ființei se vede în mare parte compromisă. Singura consolare este recunoașterea naturii utopice a unui asemenea obiectiv. Limbajul însuși ca sursă de adevăr se vede compromis. Romancierii conștientizează procesul și au forța de a nu interveni, lăsând mecanismele, istrumentarul-filosofic, psihologic, lingvistic- pus în joc să se autodiscrediteze. Se acumulează, de aceea, în *ființele ficționale* o imensă frustrare, cu un real potențial tragic, transmisă direct romancierului și cititorului.

Fiecare roman în parte (*În căutarea timpului pierdut, Ulysses, Condiția umană, Ultimul capitol, Călătorie la capătul nopții, Joc de-a baba oarba, Jocul cu mărgele din sticlă, Străinul...*) înregistrează un impas gnoseologic insolubil. *Calea spre adevăr, metoda* de cunoaștere a autenticității eului nu este deloc clarificată. Se naște automat întrebarea: metoda aleasă nu este bună? Faptele particulare – acele evenimente, gesturi, atitudini, circumstanțe – tot ce înseamnă *realitate concretă* nu conține drumul spre adevăr? Și-atunci de ce aparține și ce poate să semnifice realitatea ori virtualitatea faptelor? Și încă mai neliniștitor: din ce și de unde poate fi extras adevărul? Eul autentic există sau este el

însuși o ficțiune? Între romancierul ca subiect creator și romancierul subiect cunoscător se deschide un conflict irezolvabil. Romanul devine în această perspectivă un model gnoseologic neterminat, insuficient sieși. Autosuficientă și perfect coerentă rămâne arta romanelor primei jumătăți a secolului XX.

Cititori și interpreți, împreună cu romancierii, ne implicăm într-un joc incomod, de-a lungul căruia ne antrenăm complicat, uneori fascinant, pentru a fi pregătiți să primim revelația așteptată, imaginea ireductibilă a ființei autentice. Numai că romanele primei jumătăți de secol ne lasă suspendați între lumea ficțională și hău. Unica mângâiere ar fi că, dincolo de tot nihilismul autodizolvant al romanului modernist, viața, în formele ei ficționale, e cea care triumfă. Romancierii se află umăr la umăr cu cititorii. O solidaritate spontan acceptată care ține loc de revelație și care face posibilă o nouă literatură, un alt fel de roman, o altă aventură a limbajului, dar și a ideii, a cunoașterii adevărului.

III. Filosofie și modernitate

„Mărturisim că, adâncind în noi motivele și fără să tăgăduim „frumusețile Bizanțului”, nu încercăm nici o nevoie de întoarcere la Evul Mediu așa cum ni se cere în ultimul timp, și mai curând simțim esențiale afinități pentru acel umanism occidental, trudit nu din ideea cultului Ființei Supreme sau de problema fericirii viitoare, și urmărind cu prețul oricarei jertfe, fie și cu prețul fericirii de apoi, un alt soi de nălucă, aceea a adevărului, a cunoașterii, a biruinței conștiinței substanțiale, inhibat morale, asupra materiei, deasupra principiului „mântuirii” și „frumosului” însuși. Asprul adevăr, adevărul, chiar în imposibila lui realizare absolută.”

(Camil Petrescu, *Rapid Constantinopol-Bioram*, 1932)

Pentru un nou discurs critic asupra romanului românesc interbelic: influența filosofiei în literatura modernă

Dictatura subtilă sau expresă a teoriilor filosofice asupra literaturii secolului XX, cu deosebire asupra romanului, poate fi astăzi cu relativă ușurință demonstrată și cercetată, dacă reușim să depășim inhibițiile, prejudecățile ori reticențele acumulate în timp. Presiunea exercitată, în prima parte a secolului, de iraționalism, intuiționism, de psihologism, fenomenologie, de

teoria relativității și de psihanaliză, în cheie filosofică, asupra scriitorilor și artiștilor este de domeniul evidenței. Filosofia și ținutele sale obsesive (autenticitatea ființei, cunoșterea concretului, atingerea esenței, controlarea timpului, autonomia conștiinței, libertatea individului) au influențat decisiv nu numai un autor sau altul, nu numai o mișcare literară anume, ci întreaga comportament cultural, mecanismul creativității artistice, participând la definirea structurală a modernismului european. Sunt lucruri intrate deja în multe dintre discursurile teoretice din ultimii ani asupra modernismului. E aproape de domeniul urgenței modelarea unei poziții critice noi în funcție de aceste realități astăzi evidente, dacă căutăm o viziune unitară asupra modernității literare românești și alte posibilități de interpretare a romanului, a liricii, a teatrului.

Conștientizarea și afirmarea legăturilor profunde dintre fenomenul filosofico-științific și fenomenul literar înseamnă opțiunea pentru un discurs critic diferit de cel care guvernează aproape în chip absolut istoria literară a modernismului românesc. Estetismul discursurilor teoretico-critice, de la Eugen Lovinescu, Garabet Ibrăileanu și George Călinescu, până la Nicolae Manolescu, estetism bazat pe autonomia faptului literar-desprins, chiar izolat de celelalte fapte culturale și sociale – devine dogmatic în absența promovării unor discursuri alternative concurente. Asumarea comunicării, uneori a conviețuirii, dintre literatură și filosofie în anii modernismului interbelic

revelază o realitate literară nouă, numai așa vizibilă, și identifică apoi dominantele valurilor moderniste ulterioare, văzute astfel în continuitate lor, și nu în ruptură. Noul discurs critic ar trebui să se bazeze și pe raportarea extraestetică a romanului, a literaturii la teoriile filosofico- științifice. Autonomia esteticului nu este nicidecum compromisă, ea rămâne principiul fundamental al judecății critice. Fără a fi trădat sau condiționat extraestetic, domeniul esteticului e pus însă în interconexiune cu domenii culturale de a căror vecinătate profită. În acest fel esteticul românesc, de pildă, dobândește o altă coerență, descoperindu-și o *altă* ordine interioară. Marile romane interbelice sunt mai mult decât forme perfecte. Obiectivul ultim al romancierului interbelic este de a înțelege lumea nouă creată de modernitate. Cultul inovației formale este pus în serviciul noilor universuri fictive, ca fețe posibile ale realului. Romancierul ia act de schimbarea radicală a individului și a societății de după primul război. Se aspiră spre cunoașterea acestei umanități diferite, închipuind un alt fel de roman, lumi ficționale diferite de tot ce s-a imaginat înainte, cu mecanisme interne diferite, dar mai ales cu o circulație diferită a ideilor și a energiilor psihice individuale, în coliziune cu Sinele propriu și cu Sinele Celorlaltă. Romancierul interbelic revoluționează formele romanești în căutarea unei noi metafizici și a unei noi morale. Este și războiul personal al lui Camil Petrescu. Pledăm deci pentru reintegrarea fenomenului literar în fenomenul cultural general al

modernismului, privit ca și unitate dinamică. Ne imaginăm literatura reînaltată în spațiul socio-politic și spiritual din care provine și pe care îl figurează. Întrebarea care s-ar pune ar fi: cum se legitimează un asemenea discurs critic?

Literatura și filosofia au în comun problematica subiectului și procesul de afirmare / negare a condițiilor și posibilităților de reprezentare a subiectului. Dacă după Descartes filosofia a încercat să regândească discursul fondator al cunoașterii pornind de la o nouă concepție asupra subiectivității, literatura (romanul) n-a încetat, în spațiul propriu și-n valuri succesive, să se îndoiască și să reinventeze limitele și libertățile unei conștiințe narrative presupusă a fi suverană.

O foarte vie comunicare între literatură și filosofie a putut să se nască mai ales după 1900-1915, când registrul ficțiunii și al imaginației n-a mai fost considerat de către filosofi o alteritate precară ori negativă a instanței subiectului. Ficțiunea a fost în sfârșit primită în clubul filosofilor recunoscându-i-se modalitatea specifică, dinamica autonomă de a gândi subiectul. Iar discursului ficțional i se recunoaște propria dimensiune speculativă, nu opusă, ci complementară speculației discursului filosofic. Dimensiunea speculativă a *lurilor ficționale* va fi exploatată de mai toți marii romancieri ai secolului XX, devenind un reper fundamental în construirea structurilor narrative și a *ființelor ficționale* – imagini ipotetice, credibile sau noncredibile, dar semnificative, ale subiectului. Legitimarea dimensiunii speculative a discursului

literar se instituie treptat după Nietzsche, care, în tensiunea sfârșitului de secol XIX, constată autoritar: timpul „ficțiunilor conceptuale” a trecut. Se fisurează definitiv autoizolarea orgolioasă a filosofiei într-un proiect abstract, dincolo de artă și dincolo de știință. Întoarcerea filosofiei către irațional, către mecanismele concretului, ale cunoașterii intuitiv – senzoriale, către existență pur și simplu, determină schimbarea discursului filosofic asupra subiectului și apropierea filosofiei de literatură, până la înrudiri complementare, în căutarea identității sinelui ori în definirea realului. Limbajele filosofiei devin eseistice și metaforice, în timp ce limbajele narrative împrumută tehnici și concepte filosofice în investigarea subiectului.

La 1870, pentru a gândi civilizația greacă, Nietzsche se întreabă dacă filosofia este o artă sau o știință și răspunde, deja înclinând balanța spre natura artistică a filosofiei. Pentru Nietzsche filosofia este o artă în scopuri și în producție, având în comun cu știința instrumentele de reprezentare în concept. Redescoperirea presocraticilor – Heraclit, Parmenide, Empedocle – va însemna după Nietzsche reintegrarea imaginii sensibile în producerea și motivarea conceptelor abstracte. Pe de altă parte, romancierii moderni construiesc utopii și alegorii (*Jocul cu mărgele din sticlă*, *Castelul*, *Procesul*, *Muntele vrăjit*, *Ciuma*, *Greața*, *Vineri sau limburile Pacificului*, etc.) sau pur și simplu lumi posibile (*Condiția umană*, *Punct și contrapunct*, *La poalele vulcanului*, *Memorialul de la Mafra...*) unde ideile filosofice sunt inserate în țesătura primară a

discursului, afirmându-se drept noduri celulare din care se dezvoltă și pe care le dezbate narațiunea. Odată ancorată în existența imediată, ficțiunea își dobândește autonomia față de nucleele filosofice, dar numai pentru a specula liber în termenii realității și ai concretului pentru verificarea și evoluția ideii filosofice, la al cărei mesaj original narațiunea revine și pe care de cele mai multe ori îl depășește. E vorba de un comerț de idei și metode, de concepte și instrumente, dinspre filosofie către literatură, bazat pe dozarea întotdeauna vulnerabilă a raportului dintre speculație și imaginație, care definește natura specifică a literaturii secolului XX.

A extrage filosoficul din literar sau a demonstra că enunțul filosofic are poetica lui proprie, iată o misiune dificilă care a făcut obiectul multor studii și dezbateri furioase, mai ales în ultimele decenii. Tensiunea conflictuală, foarte eficientă pentru creativitatea romanească, se declanșează în debutul secolului XX și se acutizează în perioada interbelică. Filosofi și romancieri se întreabă care este instanța deținătoare a adevărului – subiectul discursului filosofic sau subiectul discursului românesc? Multiplele fețe ale subiectului concurează neîntrerupt într-o cursă sisifică a elucidării eului, a identificării sinelui prin raportare la alteritate etc. Romanele modernismului interbelic sunt expresii ale unei lumi construite de Subiect, o lume a contradicțiilor, a coliziunii semnificațiilor, o lume a transferului și a permutației valorilor, unde textul modernist nu expune, ci explorează lipsa de coerență a modelelor

gnoseologice anterioare, omisiunile teoriilor asupra adevărului și a cunoașterii, absențele sau tăcerile grave ale semnului chemat să legitimeze existența.

În ultimile decenii, cercetători ca Hayden White (*The Context of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987) arată că narațiunea este o soluție pe care omul o propune pentru a-și traduce în cuvinte cunoașterea, pentru a da formă experienței și pentru a o asimila unor structuri specific umane. Peter Brooks (*Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York: Alfred A. Knopf, 1984) spune că narațiunea este forma de înțelegere și de explicare a unei realități în centrul căreia se află Subiectul, figurând semnificația prin scheme temporale și prin „structuri intenționale” al căror sens se dezvăluie progresiv. Narațiunea devine astfel un mod de a fi în lume și de a fi în posesia propriei existențe, unicul mod de a fi și de a (te) avea, simultan, prin care ființa umanizează timpul, îl organizează și dă sens intervalului lucid dintre început și sfârșit, într-un „model fictiv al lumii temporale”.

Sorin Alexandrescu publică în 1999 *Privind înapoi, modernitatea*, o carte incitantă dedicată reconsiderării modernității românești dintr-o perspectivă polemică: literatura este pusă în legătură directă mai ales cu ideologia. S. Alexandrescu crede că orice discuție asupra literaturii române interbelice se desfășoară încă în funcție de două canoane. Primul ar fi „canonul cultural” bazat pe opoziția „literatură tradițională”

versus „literatură modernă”, instituită de Lovinescu și Călinescu. Al doilea este „canonul estetic”, impus în anii '80 de N. Manolescu, prin diferențierea „roman doric *versus* roman ionic *versus* roman corintic”. Sorin Alexandrescu le critică sever pe amândouă, uimit de încremenirea până astăzi a discursului istoriei literare românești în aceste două proiecte mentale insuficiente pentru a valorifica specificul modernismului interbelic, acțiunea lui reformatoare: „...aceste canoane au fost stabilite cu subiectivitate și o ușurință surprinzătoare în contextul complexității literaturii europene și al gravității problemelor filosofice și morale pe care ea le ridică. Ca să nu mai vorbim de istoricii literaturii române, care repetă și astăzi aceste naivități, după șaptezeci de ani, ca și cum nimic nu s-ar fi modificat în tot acest timp, nici în societatea românească și nici în lume.” (Sorin Alexandrescu, p. 128) Canonul estetic „...nu subliniază decât un singur aspect al textului literar, [spune S. Alexandrescu], și anume raportul naratorului cu personajele.” (Sorin Alexandrescu, p. 128) „O clasificare trihotomică a romanului” nu poate fi susținută de metaforele doric, ionic, corintic, acuză criticul, contestând în același timp rigoarea definiției trihotomiei. Este astfel limpede că ambele canoane încearcă „...să excludă din text dimensiunea istorică în beneficiul celei morfologice, dar pe de altă parte să reintroducă pe furiș în discuție istoricul.” (Sorin Alexandrescu, p. 130) Sorin Alexandrescu se împotrivește dogmatismului canoanelor pentru că interzice citirea romanelor, a literaturii prin

raportare extraestetică și se întreabă ce realitate literară inaccesibilă vederii prin grila canoanelor se va arăta odată ce ele sunt, simplu, suspendate, și răspunde: „Aș spune că lumea ascunsă pe care o putem recupera este aceea a nonesteticului, iar contextul dorit pentru discuție este acela în care literatura se găsește alături de politic și de arta vizuală.” (Sorin Alexandrescu, p. 132) Dând la o parte cele două canoane culturale și literare, Sorin Alexandrescu descoperă în anii '20- '40 domeniul eticului, pe care îl definește în primul rând în funcție de atitudinea politică și de comportamentul ideologic al scriitorilor, artiștilor, atașându-i însă și valori filosofice: „...acesta [domeniul eticului] ar putea include fapte și valori foarte diferite, etice în sensul propriu al cuvântului, dar și filosofice, precum problematica subiectului, reprezentarea lumii, cercetările spirituale, etc.” (Sorin Alexandrescu, p. 134)

Dimensiunea *etică* s-ar identifica cu voința de a instaura o nouă ordine în societatea românească interbelică - o ordine stabilă a valorilor democratice, în politică, și o nouă ordine a valorilor culturale, în literatură și în artele plastice. Din această perspectivă toți romancierii epocii, indiferent că aparțin grupării moderniste sau grupării tradiționaliste, după canoanele estetizante, participă la același proces, de construire a unei literaturi europene, în care romanele, oricât de diferite între ele, urmăresc mereu echilibrul interior, coerența formelor perfecte, deși diferite între ele, ca expresie a unui nou mod de a vedea lumea. Valorile

cultivate de Camil Petrescu, foarte apropiate de Proust, Joyce și Woolf, n-ar fi decât o variantă de modernism, pentru că fiecare romancier are propria sa modalitate de a fi modern. Cu toate acestea, Sorin Alexandrescu socotește că „radicalismul etic” în deplina sa manifestare aparține lui Mircea Eliade (*Huliganii*, 1935) și lui Emil Cioran (*Schimbarea la față a României*, 1939), pentru că atitudinea lor depășește esteticul, incluzând politicul și ideologia.

Eliade și Cioran exprimă o revoltă nietzscheeană profundă împotriva normelor sociale, o sete supraomenească de libertate, dispreț total față de ipocrizia socială. Pentru ei, spune Sorin Alexandrescu, *etic* înseamnă emanciparea individului de toate convențiile și construirea unui „om nou”. De aceea, în final autorul crede legitimă omologia dintre opoziția ordine *versus* dezordine, cu aceea „estetic *versus* etic”. Argumentația este însă insuficientă și pentru că nu rezolvă o ruptură evidentă cu prima parte a discursului. Din momentul în care S. Alexandrescu își concentrează întreaga demonstrație numai pe Eliade și Cioran, începe să se contrazică și să-și submineze propria ipoteză. În dorința de a elibera interpretările romanului interbelic de un fundamentalism estetic, autorul ajunge să crediteze o altă autoritate absolută, *eticul*. Din acest punct de vedere, lui Camil Petrescu, mereu invocat în eseu, i se neagă, în cele din urmă, capacitatea de a construi un discurs al revoltei antiestetice exemplare, pentru că anticalofilia lui Camil sfârșește în „cultul formei”: „Camil Petrescu era deja anti-calofil, însă el găsea

în construcția macro-structurii textului cultul formei, exclus la nivelul frazei. Tinerii contestatari doresc, dimpotrivă, abolirea oricărei forme. Statul burghez este atacat cu aceeași vehemență ca și arta modernă, și din același motiv: ambele mint.” (Sorin Alexandrescu, p. 137) Ipoteza critică a lui Sorin Alexandrescu este însă remarcabilă în ansamblu deoarece propune într-adevăr o altă viziune asupra romanului românesc interbelic și amintește o realitate până acum trecută cel mai adesea cu vederea: la sfârșitul anilor douăzeci și în anii treizeci, ținta ultimă a grupărilor estetice nu era doar confruntarea estetică, reală și productivă de altfel, ci și depășirea esteticului- spre *etic*, spune S. Alexandrescu, probabil prea limitativ fiindcă problematica modernismului interbelic trece și dincolo de zona eticului. Modernismul interbelic activează colaborarea intensă dintre filosofie, ideologie și estetică. Romanul însuși se naște la incidența dintre aspirația estetică și necesitatea filosofică și/sau ideologică de a rezolva condiția individului în lume. Chestiunea fundamentală a moderniştilor interbelici europeni este depășirea esteticului spre soluția ontologică și spre noi modele gnoseologice, capabile să instaureze o nouă ordine – spirituală, morală, socială, o ordine credibilă și stabilă, într-un moment în care teoriile științifico – filosofice antrenează ireversibil schimbarea raportului dintre om și istorie, dintre ființă și temporalitate, spațiu, divinitate. Cum se apără individul în fața timpului secularizat, ce control mai poate exercita asupra spațiului posteinsteinian

profund demitizat, mai poate fi sau nu religios spiritul agresat de o istorie din ce în ce mai accelerată în ritmul transformărilor structurale – iată întrebări pe care moderniștii anilor '20-'30 le formulează, și le asumă, dând tonul pentru întregul secol XX și imaginând răspunsuri inevitabil fragmentare (sau deschise), în ficțiuni dedicate aproape cu religiozitate redescoperirii vieții concrete, redescoperirii realului și particularului din care se naște existența și în care ar trebui să locuiască anonimă esența, adevărul. Prin urmare, modernismul se dedică conștient istoriei individului, prezentului, și nicidecum nu se refugiază într-o atitudine estetizantă, antiistorică.

Modernismul înseamnă revoluția formelor și a conceptelor, sfârșitul canoanelor. Înțelegerea modernismului numai prin scheme canonice estetice este o trădare directă a naturii sale. Este motivată, în aceste condiții, nostalgia după un alt fel de lectură a fenomenului românesc interbelic, nostalgie pe care o găsim limpede mărturisită și de către Sorin Alexandrescu, într-o semnificativă relație cu același Camil Petrescu: „Mi-ar plăcea cândva să „citesc” tablourile lui Pallady în același timp cu *Patul lui Procust*, și să privesc arhitectura lui Marcel Iancu prin ochii Doamnei T., fascinantul personaj al aceluiași roman. Oare o astfel de lectură ar fi posibilă? Nu știu, dar depășirea aici a canoanelor critice pare să deschidă, dintr-o dată, noi domenii de cercetare, și, în același timp, să creeze un alt mod de a privi lumea, mentalitatea, romanul și arta anilor douăzeci și treizeci.” (Sorin Alexandrescu, p. 146)

Camil Petrescu sau conviețuirea dintre literatură la filosofie

„Întreaga mea literatură a fost un fel de trecere spre filosofie.”

(Romanul românesc în interviuri, vol II, partea II, p 832)

Când spunem astăzi Camil Petrescu ne gândim firesc la roman și la literatură. Camil Petrescu s-a identificat deja în conștiința culturală românească cu figura Romancierului. Deși lucrările lui de filosofie sunt luate în discuție, mai ales în ultimii ani, bineînțeles, parțial și fugitiv, nimeni nu s-a grăbit să vadă în Camil Petrescu și Filosoful; creatorul de filosofie Camil Petrescu nu există în memoria culturală românească. Sau este doar ca simplă interrogație, niciodată atât de neliniștitoare încât să reclame dezbateri însemnate și poziții ferme.

Critica și istoria literară s-a mulțumit cel mai adesea să ignore legatura lui spirituală cu filosofia, cu toate că ea străbate ca un fir roșu întreaga biografie intelectuală a lui Camil Petrescu. Din adolescență s-a închipuit un spirit ales să caute adevărul, „asprul adevăr, chiar în imposibila lui realizare absolută”. Într-un interviu din 1943, povestește cum a refuzat propunerea profesorului P. P. Negulescu de a urma o carieră universitară în filosofie. Motivul e surprinzător. Existența personală e văzută ca un program strict de construire a unei opere

renascentiste, *opera totală*, dirijată în întregime spre meditația filosofică de la vârsta maturității- etapă superioară și de sinteză a întregii energii creatoare: „Eu am un anume plan de realizare a operei mele, i-ar fi spus Camil Petrescu pe la 1919 lui P. P. Negulescu, iar planul acesta cuprinde cam următoarele etape: voi scrie până la 24 de ani versuri, pentru că este vremea iluziilor și a versurilor; voi scrie între 25-35 de ani teatru, pentru că teatrul cere și o oarecare experiență și o anumită vibrație nervoasă; voi scrie între 35-40 de ani romane, pentru că romanele cer o mai bogată experiență a vieții și o anume maturitate expresivă. Și abia la 40 de ani mă voi întoarce la filosofie, căci e mai cuminte să scrii poezie la 20 și filosofie la 40.” (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 828)

Iar după 40 de ani, Camil Petrescu se dedică într-adevăr filosofiei, așa cum își propusese în tinerețe. Consecvența lui, capacitatea de a respecta un plan așezat pe o viață întreagă, sunt atipice în istoria literaturii românești, dar în acord cu mentalitatea excepțională a generației '30: M. Eliade, E. Cioran, E. Ionescu.

Literatura, înnoirea romanului sau a teatrului, nu reprezintă un scop în sine la Camil Petrescu, ci doar etape importante într-un drum mai lung al cunoașterii- o pregătire metodică cu valoare inițatică, cum o dovedesc în special romanele: „Întreaga mea literatură a fost un fel de trecere spre filosofie.” Experiențele cu finalitate estetică devin instrumente sau itinerarii mentale utile pentru formularea unei posibile soluții ontologice și pentru

experimentarea mai multor metode de cunoaștere: intuiționismul, extragerea adevărului din analiza faptelor particulare, psihologismul, metoda fenomenologică, autenticitatea introspecției, psihanaliza freudiană, filosofia concretului, dar și „imaginația funcțională”, „intuiția esențială” după Husserl și, în sfârșit, „substanțialitatea”.

Fenomenul nu este atât de surprinzător, de îndată ce ne amintim că Joyce și Proust, Gide și R. Musil, Malraux, Th. Mann, Camus, Sartre romancierul sunt văzuți adesea drept cei care au revoluționat profund nu numai scriitura romanească, discursul criticii și al universităților, ci și cei care au influențat pozițiile filozofice ale secolului, producând *atitudine* filosofică și morală. Exemplele concrete sunt și ele numeroase. Romanele lui Faulkner, de pildă, ar fi sursa directă a unui articol decisiv pentru teoria temporalității în opera lui J.-P. Sartre (*Situations*, I). Iar Umberto Eco i-ar datora autorului romanului *Ulysses* esența viziunii sale din poetica operei deschise. Narațiunea proustiană a stimulat în mai multe rânduri științele limbajului, domeniul esteticii. Deja, din această perspectivă, Camil Petrescu nu mai este un caz inedit și pitoresc, ci o conștiință vizionară, parte a dinamismului structural specific modernismului.

Scriitorul Camil Petrescu s-a lăsat trăit de o fantasmă singulară în cultura română: experimentarea literaturii ca antrenament intelectual pentru împlinirea unei vocații filosofice. Posedat de mirajul unei ecuații existențiale perfect adecvate modelului operei totale, el transformă literatura într-

un teritoriu virtual, apt pentru a verifica funcționalitatea și credibilitatea celor mai importante teorii ale timpului său, de la Bergson, Nietzsche, Freud, până la Husserl. Întregul efort creator se consumă într-o unică direcție: identificarea adevărului în limbaj filosofic, uzând anterior de limbajele literaturii (liric, narativ sau dramatic) ca de spații experimentale: „Toată cariera mea literară nu a fost decât o trecere în vederea lucrărilor filosofice”, reia Camil Petrescu, în interviul din 1943, aceeași idee obsedantă, exprimată și în altă parte. De aceea nici nu vede în respectarea planului lui de creație expresia unei evoluții, ci sincronizarea cu „structura proprie”, „...căci am fost întreg în mine însumi, așa cum orice plantă este în germen, cu tot soiul desfășurării ulterioare.” (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 832)

Literatura substanțială. Și mai important este faptul că scriitorul Camil Petrescu are o convingere autoritară: literatura pe care o face este o *literatură substanțială*, diferită atât de literatura ideologică, cât și de literatura de idei sau de literatura realistă, dar în directă legătură cu poziția filosofică pe care o va exprima în *Doctrina substanței*: „...[literatura substanțială] are... comun cu realismul literar oarecare tovarășii de tramvai, iar de literatura de idei, cu care cam aduce, se deosebește prin actul de intensă combustie. În literatura cu ideologie, ideile rămân nearse ca butucii umezi care scot fum, fum ideologic, pe când literatura substanțială e o vatră de jeratic luminos, în care se mai disting doar

contururile butucilor.” (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 829)

Deși în acest fel „literatura substanțială” este definită numai prin delimitare și diferență, Camil Petrescu își exprimă implicit principiile estetice: literatura în care crede nu poate exista înafara *ideii*, fără ca ideea să se transforme în teză, iar realitatea evocată în simplul instrument de susținere explicită a tezei. Realismul, fie social sau psihologic, este repudiat de Camil Petrescu. Autosuficiența realismului, ca modalitate de reținere și de proiectare existenței, ar înseamna un mimetism inferior sau un *mimesis* al aparențelor, al mecanismelor și evenimentelor rupte de esența lor, adică rupte tocmai de acea valoare purtătoare de adevăr, spre care tind permanent romanele, piesele de teatru, poeziile sau textele lui filosofice. Camil Petrescu cere literaturii exprimarea „substanței”, care „*prin esența ei [este] o participare la concret*”. (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 832).

Concretul datelor particulare, concretul psihologic și psiho-social trebuie să *participe* la revelarea țesăturii oculte a ființei, aceea prin care se comunică esențele absolute, substanța universală. Arta dedicată purei plăceri estetice, ficțiunea ca joc al imaginației și al limbajului sunt respinse aproape violent: „Cu „arta pentru artă” și cu „meșteșugul artistului”, creația substanțială nu are nimic comun.”

Camil Petrescu ocolește în mai multe rânduri definiția directă a literaturii substanțiale, preferând analogia, delimitarea, antinomia sau metafora. Identificarea caracteristicilor specifice literaturii

substanțiale vine, totuși, prompt uneori, pe fondul precizării conceptului de artă: „...substanțialism ...e pentru mine interferarea spiritului cu materia...”, sintetizează Camil Petrescu. „Dacă toată cultura e lupta eului...cu materia, socot arta ca o luptă nemijlocită. Esența acestei lupte este cunoașterea. Substanțialul este produsul cunoașterii. E o cunoaștere logică și o cunoaștere artistică. O cunoaștere ocolită și o cunoaștere nemediată. Deci arta va fi una din armele folosite de eu pentru descătușarea de materia trivială.” (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 799)

Prin urmare, funcția primordială a literaturii, a romanului *substanțial* este *funcția cognitivă*, căreia îi este subordonată întreaga strategie estetică. Iar cunoașterea trebuie să se producă în efortul eului de a se sustrage materiei spre „sentimentul metafizic”, păstrând vie memoria umanizatoare a concretului, fără de care nostalgia adevărului n-ar avea sens și nici finalitate: „Mi s-a părut o monstruozitate artistică să povestesc un război abstract sau chiar nelocalizat numai” (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 793), lămurește Camil Petrescu opțiunea pentru autenticitatea faptelor, a locurilor și a figurilor umane din *Ultima noapte.... Autenticitatea* este un alt principiu fundamental al cunoașterii artistice, în viziunea scriitorului, fără ca o literatură autentică, a războiului, de exemplu, să însemne "o vulgară literatură fotografică sau foiletonistică." Autenticitatea se naște din selectarea și redimensionarea faptelor concrete în structuri noi, capabile să focalizeze *semnificația*: „*Patul lui Procust* e, într-un anume sens, și mai fidel

întâmplărilor cunoscute mie. Dar aceste fapte sunt atribuite diverselor personaje după criterii pe care le cred subordonate ideii de artă... De altfel, nu faptele au importanță, ci *semnificația* lor, altfel rămân ca cea mai odioasă formă literară: realismul naturalist.” (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 818)

Simpla transcriere a realității nu înseamnă nimic pentru Camil Petrescu, chiar în fomez artistice superioare; romancierul trebuie să vadă dincolo de realitatea brută și să o modeleze *semnificativ*. Interpretarea concretului și a faptelor particulare nu este un act post-creație, livrat criticului, hermeneutului sau cititorului. *Interpretarea* materiei din care se naște ficțiunea este chiar ficțiunea însăși, fiind *simultană* cu construirea discursului narativ. Interpretarea e sinonimă cu creația însăși, iar creație adevărată nu există înafara ideilor în mișcare, conștient așezate în text și oferite ca act de cunoaștere creatoare: „...analiza e neapărat creatoare. Pentru că actul de cunoaștere e un act de creație prin însuși modul în care se pun datele inițiale.” (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 819)

De aceea Camil Petrescu respinge net analiza psihologică trasformată în scop al romanului, când ea trebuie să rămână instrument, metodă de cunoaștere, deci vehicul al ideii: „Tot prin analiza *semnificațiilor* cred că trebuie să se deosebească *substanțialismul* de altă formulă vulgară: psihologismul (gen Bourget).”

Toate aceste principii după care este concepută arta în genere și literatura în spațiul ei conduc spre o concluzie clară: *romanul este o*

aventură a cunoașterii, privilegiu aparținând creatorului de roman, dăruită apoi celor pregătiți să o primească. Observațiile lui R. M. Albères, din Métamorphoses du roman pot confirma participarea conștientă a romancierului român la spiritul profund al modernismului european: „...prima metamorfoză a romanului s-a afirmat între 1920 și 1950... Ea începuse atunci când Proust voise ca romanul lui să nu fie o povestire, nici măcar o cronică, ci un fel de aventură spirituală, intelectuală și estetică: un angajament al sensibilității personale, o epopee intimă (trad.n.).” (R. M. Albères, p. 15)

Romancierul nu este scribul umil al existenței, producător de forme expresive, asupra cărora n-ar avea un control real și care s-ar oferi interpretării ulterioare a criticului, delegat, acesta, să extragă elementul cognitiv. Criticul, în opinia lui Camil Petrescu, trebuie să aibă „intuiția esențială a valorilor pe care o pretinde critica fenomenologică”, „sensul semnificațiilor” existente în produsul artistic, cărora trebuie să se supună și pe care cu efort trebuie să le reformuleze, deoarece „criticul este aservit valoarei și nu valoarea criticului”; criticul nu controlează traseul *semnificațiilor*, ci numai le luminează și le valorizează: „Dar dacă socoți arta ca un complex substanțial, atunci criticul nu poate fi decât o minte pătrunzătoare și trudnică un caracter răsfârnt înăuntru, un centru de reper al valorilor.” (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 820-821)

Așadar criticul nu este creator de semnificație, ci numai slujitor al acesteia. În vecinătatea

adevărului trăiește numai creatorul, romancierul. Conștiința *lui* este înrudită cu sensurile neaparente, sensurile tainice ale vieții universale („Pentru mine, arta stă sub zodia conștiinței și conștiința e în funcție de personalitate.”). Interpretarea existenței, identificarea semnificațiilor, *lui* îi aparține, exclusiv, binențeles atunci când își propune o literatură de tip substanțial: „Viața în formele ei inferioare nu mă interesează. E materie abia evoluată. Viața înalt sufletească, tensiunea cea mai transformată a spiritului este singura demnă de preocupare.” (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 789-800)

Orgoliul lui Camil Petrescu este maxim, însă aceste tonalități radicale în afirmarea statului creatorului de artă nu pot motiva suspiciunea, iritarea sau, mai rău, prejudecata că tot ce susține scriitorul e simplă utopie, „idealism utopic” fără vreo legătură cu propria lui operă și cu felul în care sunt scrise romanele. Idealul artistic al lui Camil Petrescu trebuie cercetat și în *litera* lui, raportat și integrat *literei* romanelor, nu înstrăinat de opera pe care o reprezintă: „Arta trebuie să culmineze- și e spre ceea ce năzuiesc în toate încercările mele- în acel sentiment metafizic: adică în *sentimentul existenței, al cunoașterii, al cauzei dintâi, apoi al finalității...*(s.n).” (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 800)

Romanele lui Camil Petrescu solicită tocmai valorizarea „sentimentului metafizic” de care scriitorul vorbește: „Sentimentul metafizic e continuă neliniște. Arta e cunoașterea acestui sentiment (care

e, deci, în acest mod al său de neliniște, neconținută căutare și incertitudine, mistic). Și eu, de pildă, înțeleg o poezie mistică de înaltă valoare, cu condiția să nu fie poncif și clișeu, nici soluție ieftină, ci *numai neliniște și incertă viziune* (s.n.).” (*Romanul românesc în interviuri*, vol II, partea II, p. 800)

Ideea de artă și de roman a lui Camil Petrescu este în perfect acord cu aceea a contemporanilor săi, poziție cu atât mai remarcabilă cu cât este sistematică și exprimată explicit. R. M. Albérès, în *Metamorfozele romanului* analizează mult mai târziu (1966-1972) tendința fundamentală a epocii interbelice, și arată că sub influența romancierilor anilor '20- '40 „...consideram romanul la 1950 drept expresia unei metafizici și a unei morale (trad. n.)” (R. M. Albérès, p. 11); Albérès vede în Gide, Malraux, Bernanos, Sartre, Camus mari moraliști fără nici un fel de succesori. Ne putem întreba dacă romancierul filosof Camil Petrescu, el însuși, are reali succesori. Albérès și alți comentatori sunt de părere că între 1920-1940, '50, romanul accentuează *conținutul semnificativ*, are simțul tragicului, este adeseori un „roman tragic”, dezbate „condiția umană” dintr-o perspectivă metafizică și/sau moralizatoare; nu în ultimul rând, supune reflecția estetică, preocupările legate de formă, problemelor extraestetice- psihologice, sociale, filosofice: „De la 1935 până în zilele noastre [1972], romanul a trecut de la interogația psihologică, socială, morală și metafizică la interogația estetică, onirică, fenomenologică. Este un fapt istoric, deoarece romanele de astăzi pun

probleme de optică și de estetică și nu mai pun probleme de metafizică și de morală (trad. n.).” (R. M. Albérès, p. 15)

În aceste condiții, a acorda *credibilitate* scriitorului filosof Camil Petrescu înseamnă a căuta în romane *semnificațiile* lăsate de conștiința sa trează în faptele particulare din care se compune materia ficțională a textului- urme sigure ale *incertitudinii* și *neliniștii* sub care se desfășoară călătoria lui dinspre concret spre esențial, de la seducția realului spre soluția ontologică, de la literatură la filosofie, în umbra textului narativ, către un adevăr niciodată pipăit, întotdeauna presupus, tăgăduit, inventat și reinventat de imaginația filosofico- romanescă sau romanesco- filosofică a autorului: „Cultura e... o continuă descătușare. Spiritul creează forme noi, care odată create, ca plumbul căzut în apă, devin forme moarte. Existența e o continuă devenire, o continuă luptă cu ce este fix... *Esențialul este ceea ce e permenent sub temporal* (s.n.), adică ceea ce scolastica numea substanțial și ceea ce eu aș vrea să aduc în mentalitatea de azi...” Într-un spirit perfect modern și nicidecum scolastic, de fapt, Camil Petrescu pune adevărul sub semnul schimbării, al transformării și reformulării permanente, sub semnul temporalității imprevizibile și tocmai de aceea producătoare de anxietate irezolvabilă. Iată de ce am vrea să identificăm în romanele *Ultima noapte...* și *Patul lui Procust*, după cum chiar autorul lor ne sfătuiește, întâlnirea dintre semnificație și propia sa negație, dintre imaginea adevărului și propia ei deconstrucție, într-o structură dinamică, deschisă,

sintetizând într-un chip particular spiritul modernității. Dintr-o asemenea perspectivă, nu vom mai disprețui împreună cu G. Călinescu și Eugen Lovinescu lecția de filosofie pe care Ștefan Gheorghidiu o regizează pentru Ela, episod considerat inoportun de mai mulți comentatori, când el e un nucleu din care se desface întreg romanul, nu vom mai vedea în jurnalul lui Gheorghidiu doar povestea geloziei unui intelectual misogin, nu ne vom opri la considerații naratologice când interpretăm „dosarul de existențe” din *Patul lui Procust*, nu vom reduce romanele la simple confesiuni subiective, valoroase pentru ilustrarea principiului autenticității și pentru calitatea de documente precursorale ale „noului roman”; nu vom reține doar „...ascuțimea analizei și abilitatea inteligentă a tehnicei psihologice, dar nu și a compoziției în genere arbitrară.”. Deși toate aceste comentarii sunt demonstrabile și importante, fiecare în parte, ne propunem să le integrăm într-o viziune mai largă, în care ele devin semnificative și conducătoare spre sensuri ontologice și demersuri gnoseologice, din perspectiva unei „arte pentru cunoaștere”. Procedând altfel izolăm romanele într-un cerc critic strict estetic, rupt de ideile și căutările timpului care le-a născut, încăpățânându-ne să le înscriem „artei pentru artă”, adică tocmai spațiului artistic repudiat de Camil Petrescu. Pornim de acolo de unde se încheie demonstrația lui Nicolae Manolescu, care scrie inspirat, fără să dezvolte: „Lumea romanelor camilpetresciene nu e doar una a individualismului radical și a revoltei contra

totalității constrângătoare, dar și una a enigmelor menite să nu fie soluționate. Sufetele noastre își duc în eternitate tainele singulare. Privim nodurile și firele încâlcite de pe dosul covorului; modelul de pe față nu-l vede decât Dumnezeu.” (Nicolae Manolescu, vol. II, pp. 129-130)

Câteva argumente în susținerea „artei pentru cunoaștere”

Pentru cititorul de literatură e aproape șocant să descopere că autorul romanelor *Ultima noapte...* și *Patul lui Procust* disprețuiește calm literatura. În schimb se folosește sistematic și dezinvolt de literatură pentru a prepara execuțiul filosofic, considerat superior. Camil Petrescu crede numai în filosofie și în vocația lui filosofică. Într-o conferință din 1943, *Procesul de creație al operelor proprii*, el afirmă: „Punctul meu vedere este tocmai pe dos, literatura este o pierdere de timp și filosofia este singurul lucru care merită să te ocupi de el mai aproape...”

Comportamentul paradoxal al unui romancier care se crede filosof e o provocare ce merită a fi studiată. Să notăm în trecere că și Lucian Blaga se judeca în primul rând filosof, poezia considerând-o mai degrabă o nobilă slăbiciune. Ajungem astfel la întrebarea firească: este sau nu Camil Petrescu filosof? Nu răspunsul, fie el afirmativ sau negativ, este scopul unei asemenea dezbateri, ci relația dintre romanele interbelice ale lui Camil și studiile sale filosofice este importantă. De ce oare atâta încăpăținare în afirmarea vocației filosofice și a credinței în filosofie, când, de fapt, el scrie mai ales romane ori piese de teatru și e cunoscut ca scriitor? Poate fi doar o simplă prejudecată despre sine, un moft, o obsesie frustrantă ori un scenariu utopic, sau toate la un loc. Viața și opera lui Camil Petrescu impun însă ca

realitate primordială complicitatea dintre literatură și filosofie, obligându-ne să căutăm sensurile și efectele acestei legături, cu deosebire în romanele interbelice ale autorului, pentru că ele sunt scena celor mai complexe experimente camilpetresciene.

E util poate să și rezumăm legătura exterioară a lui Camil Petrescu cu filosofia. Iată un parcurs sumar. Se înscrie la Facultatea de Filosofie și Litere din București în 1913. Își ia licența abia în 1919, când se întoarce din prizonierat. La terminarea facultății, cum singur mărturisește, profesorul P.P. Negulescu îi propune să urmeze o carieră universitară. Refuză și alege activitatea publicistică. În schimb citește filosofie și comentează autorii preferați. În 1937, la 9 aprilie, își susține teza de doctorat în filosofie cu lucrarea *Modalitatea estetică a teatrului. Principalele concepte despre reprezentarea dramatică și critica lor*. Un an mai târziu, în 1938, îi apare studiul Husserl – O introducere în filosofia fenomenologică, publicat în volumul III din *Istoria Filosofiei Moderne*, coordonată de N.Bagdasar. Își respectă pariul cu sine și, după ce trece de patruzeci de ani, se angajează în compunerea operei filosofice visate. Anii celui de-al doilea război mondial sunt consacrați în întregime redactării studiului *Doctrina Substanței*. Cartea rămâne neterminată și este publicată postum abia în 1988.

Relația dintre Camil Petrescu și filosofie nu este una tipică. Refuză cu o anume dezinvoltură arogantă o carieră universitară pentru că îl incomodează vădit postura de profesor specialist în filosofie. Studiile sale filosofice nu au niciodată tonul și nici limbajul cercetării profesionale. Filosofia

nu este o profesie, este chiar centrul vieții sale intelectuale. Camil Petrescu se arată este pasional în raporturile sale cu filosofia. Filosofia îi afectează profund existența. Prin ea regândește arta, teatrul, romanul, cultura europeană și nu în ultimul rând ființa individuală, timpul și spațiul. Cercetarea efectivă a producțiilor filosofice este obligatorie pentru a valoriza legăturile dintre romancierul Camil Petrescu și filosofie, influențele teoriilor filosofice asupra artei românești, ca și asupra comportamentului ființelor ficționale și asupra funcționării spațiului narativ. Există, și nu întâmplător, un comerț foarte intens de idei ori stimuli între literatură și filosofie, la Camil Petrescu. Înainte să scrie despre fenomenologia lui Husserl, reducția fenomenologică și conceptul esenței de tip fenomenologic influențează structura romanului *Patul lui Procust*. Pe de altă parte, rezultatele și eficiența metodei fenomenologice și a psihologismului (în ambele romane interbelice), în observarea ființelor ficționale, apoi comportamentul analizei faptelor particulare în narațiune au un rol decisiv în formularea poziției critice a lui Camil Petrescu- atât față de fenomenologia husserliană, cât și față de filosofia concretului, față de metoda psihologică ori față de intuiționismul bergsonian, pe care încearcă să le depășească printr-o nouă ipoteză filosofică, *substanțialismul*, pregătită însă mult înainte să scrie *Doctrina Substanței*, de ceea ce el însuși numește cu insistență *literatură substanțială* („...[*Patul lui Procust*] e un roman substanțial (s.n.), în sensul unei reconstruiri prin cunoaștere...”). Iar

studiile sale filosofice ocolesc și sfidează limbajul filosofic academic, rigorile stilului științific, registrul abstract pur denotativ, preferând imprecizia sugestivă a limbajului metaforic, a imaginii sensibile, a alegoriei și a registrului conotativ.

Camil Petrescu n-ar fi cu siguranță deloc nedumerit în fața unei posterități hotărâte să-i refuze calitatea de filosof atâta vreme cât, în 1943, se socotește ignorat și ca scriitor: „Pentru opinia literară românească, nu aş putea spune că exist, decât condiționat. Cred că sunt tăgăduit cu o sinceritate fără margini...” Acceptă ca pe o tristă fatalitate că până și prietenii „...se tem grozav să nu se compromită dacă s-ar descoperi vreodată că pun vreun temei oarecare pe literatura mea sau pe ideile mele.” (*Romanul românesc în interviuri*, pp. 6-7) Ar părea victimizare bolnăvicioasă o asemenea opinie dacă n-am întâlni și comentarii edificatoare ca cele apărute în debutul unui interviu din *Vremea*, sub semnătura lui Vasile Netea. (*Romanul românesc în interviuri*, pp. 826) Refuză să-și publice opera filosofică în care se recunoaște deplin, *Doctrina Substanței*, pentru că „Lumea științifică de la noi, deși, mai ales în ultima vreme, excepțional de merituoasă, nu constituie totuși un for de judecată asupra unei astfel de lucrări.” Declarația este din 1943, când, în plin război, preferă să-și depună manuscrisul cărții la Vatican: „Acest for îl poate constitui numai totalitatea științifică de astăzi, dar nu sunt vremurile pentru un contact cu această totalitate științifică.” (*Romanul românesc în interviuri*, p. 838)

Gestul ofensează vădit mediul cultural bucureștean al vremii și dă naștere unor comentarii sarcastice care îl izolează progresiv în imaginea unui nebun frustrat, gălăgios și ridicol, deși inofensiv, pierdut undeva înafara realității și a istoriei. Și aceasta cu atât mai mult cu cât filosoful Camil Petrescu face afirmații temerare neprobate, susține că rezolvă impasul major al științei și filosofiei moderne, înainte ca *Doctrina Substanței* să fie publicată și citită: „...printr-o teorie a substanțialității *Doctrina Substanței* propune o depășire a dificultăților nemaipomenite pe care le-a creat Teoria relativității în știința modernă.” Și explică sumar: „Căci așa-zisele teorii ale indeterminării și ale relativității au creat o adevărată panică în această fizică modernă. Teoria relativității și teoria substanțialității sunt, prin înseși esențele lor, formulări opuse... Teoria substanțialității este în dezacord complet cu mecanismul pozitivist al veacului trecut.” Provocarea șocantă vine abia acum: „Ceea ce aş putea să spun este că aceste dezacorduri sunt compensate din anumite puncte de vedere care vor face ca această lucrare, dacă va vedea lumina tiparului, să asigure științei românești, substanțializate, un rol de conducere în știința universală, pe timp de o sută de ani de aci încolo.” (*Romanul românesc în interviuri*, pp. 837-838) Orgoliul de a-și închipui știința românească dominând gândirea universală prin teoria substanțialității („...dacă tradiționalismul e teza, iar modernismul antiteza, atunci substanțialismul e

sinteza”) nu-i va fi iertat lui Camil, întâmpinat numai cu gloria ridicolului după asemenea declarații.

Deși după moartea lui critica literară a anilor '60- '70 apreciază în Camil Petrescu creatorul romanului românesc modern, divorțul dintre el și mediul filosofiei academice rămâne definitiv. *Doctrina Substanței* este publicată abia în 1988, la aproape 50 de ani după scrierea ei, fără să aibă nici un ecou real și fără să nască vreo reacție importantă, în ciuda unei prezentări meticuloase realizate de Vasile Dem. Zamfirescu și Florica Ichim. Epocală sau nu, este evident că teoria substanțialității a lui Camil Petrescu nu a avut șansa să-și consume destinul și nu s-a integrat cu adevărat niciodată în istoria filosofiei românești, mai mult decât un simplu document. Iar când e vorba totuși de Camil filosoful, sarcasmul din anii '40 este înlocuit de ironia condescendentă acordată exaltațiilor donquijotești intrați în umbra istoriei.

Simpomatic și îmbucurător este că apar deja valorizări succinte ale unor idei filosofice camilpetresciene, în studii din ultimii ani (*Poetica Postmodernismului*, de Liviu Petrescu, 1998; prefața antologiei *Romanul românesc interbelic* de Carmen Matei Mușat, 1998; *Privind înapoi, modernitatea*, de Sorin Alexandrescu, 1999).

Frona agresivă afișată consecvent de filosoful Camil Petrescu în raporturile cu societatea culturală contemporană lui a fost din plin răsplătită cu ridiculizarea, minimalizarea sau pur și simplu ignorarea relației dintre literatura sa și filosofie. Cercetarea lucrărilor de filosofie ale lui Camil

Petrescu, a teoriei substanțialismului, este importantă și necesară pentru a face posibilă tocmai lectura și interpretarea literaturii sale de pe poziția pe care chiar scriitorul o solicita- și nu numai pentru romanele ori piesele lui de teatru, ci pentru literatură în general, atunci când o socotea întotdeauna „sincronă structural, filosofiei și științei” epocii căreia aparține. (Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 4)

„Noua structură”: mutația epistemologică modernă și literatura

Conferința *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 3-38) publicată în *Revista Fundațiilor* în 1935, după ce Camil Petrescu își lansase ambele romane, reprezintă o dată importantă în istoria gândirii estetice românești din secolul XX.

Deși citat și recunoscut ca atare în orice istorie literară sau în cărțile dedicate modernității literare românești, eseul nu este mai niciodată analizat în litera lui; de obicei interpretările ocolesc sau ignoră pur și simplu noutatea teoriei lui Camil Petrescu, în contextul epocii, ca și originalitatea foarte relaxată a zig-zag-ului printre ideile filosofice cele mai proaspete la acea vreme. Parțial vina, credem, aparține lui G. Călinescu. Într-un articol de suficientă aroganță polemică G. Călinescu discreditează fin teoria expusă în *Noua structură...*, inaugurând un tip de atitudine abia recent depășită în totalitate.

Camil Petrescu pornește de la constatarea unei evidențe – „tulburarea” profundă adusă în „conștiința literară a lumii” de opera lui Marcel Proust – transformată apoi în interogație justificată: „...ce spor aduce deci culturii universale, prin contribuția lui, și încă în așa măsură ca să fie considerat deschizător de eră nouă?” Răspunsul este formulat fără ezitare, direct și ferm. Apariția lui Proust ar fi o necesitate istorică, un fenomen

obligatoriu, și oarecum întârziat, de sincronizare a literaturii începutului de secol XX cu mutațiile survenite în știință și filosofie: „...literatura epică de până la Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, iar față de evoluția realizată de știință și filosofie în ultimii patruzeci de ani, această literatură epică rămăsese anacronică.” Fenomenul literar particular legat de impactul romanelor proustiene asupra contemporanilor nu este însă o excepție, motivează Camil Petrescu, ci se înscrie într-o lege culturală care acționează în orice epocă istorică – legea sincronizării structurale a literaturii cu filosofia și știința timpului său: „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 filosofică a timpului, ne întoarcem cu și mai multă îndreptățire la afirmația că o literatură trebuie să fie sincronică structural, filosofiei și științei ei...” Ideea lui Camil Petrescu poate să pară obișnuită astăzi; la 1935 însă conceptul estetic de *structură* dinamică este revoluționar. *Structura* camilpetresciană este un corpus de idei filosofice, mecanisme psihologice și atitudini existențiale aflate în relație de interdependență și de comunicare creativă. Orice *structură* sintetizează, exprimă și polarizează spiritul epocii din care se naște și a cărei imagine celulară o multiplică în operele artistice, filosofice sau științifice. *Structura* este de aceea produsul unei legități istorice obiective. Ea este în acord cu realitatea evolutivă a epocii, alimentând simultan manifestarea și evoluția acesteia în forme diverse.

Legea *structurii* acționează imperativ asupra creatorului de artă, ca o presiune internă din zona a ceea ce nu mult mai târziu s-a numit „subconștient colectiv”. Camil Petrescu exemplifică chiar prin Proust, care nu este întotdeauna „...identic cu el însuși, șovăie între diferite direcții ideologice, exprimă opinii contradictorii (despre suflet, despre iubire, despre artă)...”, deoarece opera lui nu elaborează „după lungi meditații o doctrină”, ci mărturisește experiența sensibilității și a conștiinței individuale, parte *structurală* a conștiinței și sensibilității unei noi vârste culturale, a unui nou tip de umanitate: „...el a trăit și a cunoscut cu sinceritate, și poate mai curând decât doctrina însăși, bergsoniană, chiar această ultimă, nemediată, sinceritate o va fi împrumutat el de la autorul *Evoluției creatoare*, restul venind de la sine, *ca o probă literară a filosofiei intuiționiste impusă de realitate și realizată după dibuiri* (s.n.)”. Conceptul estetic – filosofic de *structură* n-a fost valorizat ulterior în gândirea estetică românească, nu a determinat influențe sau dezbateri pe această temă. Ideea camilpetresciană e în schimb formulată treizeci de ani mai târziu (1962), absolut independent de autorul român, bineînțeles, de către Umberto Eco (lucru remarcat și de Carmen Matei Mușat în prefața antologiei *Romanul românesc interbelic*, Humanitas, București, 1998, p.15). Esteticianul italian descrie imaginea operei ca *metaforă epistemologică*, sintagmă aflată într-o relație de corespondență evidentă cu aceea, mai sobră, de *nouă structură*: „Orice formă artistică poate foarte

bine să fie considerată dacă nu ca un substitut al cunoașterii științifice, cel puțin ca o metaforă *epistemologică*: adică în fiecare secol, modelul în care se structurează formele artei reflectă în forma compoziției, a metaforei, a rezolvării conceptului în imagine – modul în care știința sau, oricum, cultura epocii concep realitatea.” (Umberto Eco, p. 36)

Principiul comunicării organice dintre filosofie și literatură este și energia primordială care ordonează elaborarea celor două romane, *Ultima noapte de dragoste ...* și *Patul lui Procust*. Procesul se poate urmări destul de dificil. Camil Petrescu nu cade niciodată în tezism sau în demonstrații forțate. El își asumă de fiecare dată riscurile savantului vizionar care închipuie experiențe, crează procese și reacții noi, fără să știe care vor fi rezultatele. Întregul efort este în așteptarea unui răspuns.

„Radicalism etic” prin ideologie politică și filosofie.

Noocrația sau dictatura „inteligenței suprapersonale” în lume.

Sorin Alexandrescu definește „radicalismul etic” drept atitudine negativă lipsită de moderație: adevărul este opus minciunii; conținutul pasional este autentic, chiar când se dovedește irațional, și se opune raționalismului sec al aparențelor; aventura creatoare se opune „înțelepciunii” de a cultiva ordinea etc. Este curioasă, în asemenea condiții, reticența lui S. Alexandrescu în fața lui Camil Petrescu: în opera și activitatea lui n-ar putea recunoaște un „radicalism etic” reprezentativ, deși extrage mereu argumente și exemple din romanele și eseurile filosofice ale lui Camil Petrescu în susținerea tezei sale. Negativitatea, căutarea autenticității, individualismul ireductibil, responsabilitatea și riscul afirmării adevărului, denunțarea mecanismelor sociale lucrând împotriva individului, dar și a națiunii, limbajul intrasingent al revoltei, formularea sistematică a unei atitudini ideologice personale – toate sunt dimensiuni ordonatoare atât ale personalității, cât și ale operei, literare și filosofice, ale lui Camil Petrescu, fiind în același timp dimensiuni ordonatoare ale modernismului, românesc și european. Înaintea mai tinerilor Mircea Eliade și Emil Cioran, Camil Petrescu consideră susținerea crezului personal, în orice formă de creație, drept o condiție obligatorie a

nașterii și ierarhizării valorilor: „O părere este înainte de toate un act de credință, și o credință nu poate să fie confortabilă ca un rând de haine gata. Nu poți deosebi – în ordinea literară – pe om de operă, pentru că opera e, înainte de toate, atitudine.” (Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, p. 169) Iar în altă parte întărește: „Înainte de toate scrisul e cu adevărat o spovedanie publică. Fără elevație morală nu ne putem închipui această spovedanie...” (Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, p. 171) Activitatea publicistică a lui Camil Petrescu este mărturia unei atitudini „etice” radicale, care vizează *politicul, ideologicul, socialul*, de pe poziția unei implicări conștiente și perseverente.

De fiecare dată în articolele sale polemice Camil Petrescu leagă starea societății românești de condiția intelectualului și promisiunea unei schimbări a mentalității sociale de disponibilitatea intelectualului în a alimenta cu energii specifice schimbarea. Încă din 1915, Camil Petrescu sesizează dificultatea la care e supus intelectualul român, fie ipocrit sau naiv, cosmopolit sau conservator, în împăcarea sentimentului național cu europenismul, în adaptarea eficientă la evenimentele politice ale vremii. Articolele sale dintre 1915-1925 înregistrează și comentează o sumă de reacții și comportamente sociale ale intelectualității în care recunoaștem inevitabil portretul negativ al intelectualului român din întreg secolul XX: oportunism, naivitate, pasivitate ambiguă, interes economic, convingeri interesate, infantilism politic, opțiune occidentală

versus opțiune temperamentală, iluzii goale de conținut, etc.

Camil Petrescu acuză, înaintea generației '30, confuzia de valori în spațiul căreia evoluează senin intelectualitatea românească. Confuzia de valori din mintea intelectualilor nu este însă un specific românesc, tot el demonstrează, ci o stare explozivă europeană. În timpul primului război, la 1915, scrie vizionar: „Uneori [germanofilii filosofi] au privirile ațintite extatic spre Goethe, spre Schiller, spre Kant, spre Wagner și văd într-aceștia Germania purificată și militarizată de astăzi [...]”. Germanofilii filosofi au de partea lor discreția, impasibilitatea și tăcerea filosofică. Iar în cele din urmă, dacă Europa coalizată va învinge, admiratorii forței vor trece de partea celor mai tari...” (Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, pp. 5-6) Fără a ajunge să vorbească despre trădarea intelectualilor, Camil Petrescu înregistrează cu ironie amară oportunismul intelectualilor moderni și incapacitatea lor de a crea istorie. Filosoful, fie germanofil sau francofil, rămâne mereu în marginea evenimentelor, cu iluzia unui arbitru expectativ, menit să-l scutească de implicare, dar împingându-l fatal spre automanipulare.

Ironia lui Camil Petrescu se îndreaptă violent împotriva unui *spirit autohton* care amână seriozitatea și acțiunea lucidă, munca sistematică. Scriitorul român este în căutarea unui *spirit universal* bazat pe un cod moral și pe un comportament cultural creator de valoare, înspre care accesul societății românești este blocat de mediocritate: „Adevărul e că mediocritatea culturii contemporane

ia o formă conjugată, încât e greu să precizezi dacă deficiența unui factor e doar din expansiunea celuilalt, sau dimpotrivă. Adică e cu deosebire greu să arăți dacă azi suntem într-o criză de autoritate...”

Ieșirea dintr-un asemenea impas ar fi „critica axiologică”, de selecție și de stimulare a apariției valorii culturale: „Adevărata mișcare revoluționară ar fi tocmai apariția acelei critice axiologice, în stare să lupte cu mediocritatea de azi...” (Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, p. 232) Mimarea europenismului și improvizarea unei aparente critici axiologice instalează în miezul societății românești o stare de anormalitate, socotită drept normală, datorată unei ipocrizii culturale generalizate: „Toată cultura românească – ajunsă la apogeu – se aranjează azi după ureche.” (Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, p. 198)

Soluția camilpresciană pentru salvarea societății din mediocritate și nonvaloare este *promovarea inteligenței* – ideal umanist căruia gânditorul român îi dă o expresie originală numită „noocrație”. Într-un interviu din *Vremea* (1943), Camil Petrescu își situează lapidar conceptul filosofico-politic: “Dacă *Doctrina Substanței* este un sistem (ceea ce nu este chiar așa), atunci noocrația reprezintă, în acest sistem, ceea ce, în sistemul lui Platon, reprezintă politicul exprimat în *Republica* sa. Prin urmare, noocrația este capitolul politic al *Doctrinei Substanței*. În continuare el sintetizează evoluția în timp a propriului concept *noocratic*, asupra căruia meditează din tinerețe: „Termenul creat de mine însemnează, pur și simplu, ordinea *nous*-ului, care la grecii vechi însemna inteligența

supraindividuală. Deci, *noocrația este ordinea în lume a inteligenței (nu a intelectualilor, cum am indicat greșit în 1923) (s.n.).*” (în *Săptămâna muncii intelectuale; Romanul românesc în interviuri*, vol. II, p. 839).

Această idee asupra noocrației este mai puțin prezentă în mod explicit de-a lungul tratatului *Doctrina Substanței*, deși indică sensul major al noocrației, și anume sensul ei larg, ontologic, prin care *noocrația* se identifică cu *substanța*, în câmpul filosofiei lui Camil Petrescu: „...criteriul substanței este criticul noocrației, adică al ordinei orientate noosic în istorie...” (Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol II, p. 128)

Înrudirea până la identitate dintre noocrație și substanță nu este rodul unei confuzii sau al unei improvizații neprelucrate în textele rămase în manuscris de la Camil Petrescu. Dimpotrivă, ceea ce poate să pară drept ambiguitate a limbajului sau insuficientă clarificare a termenilor, este tocmai nucleul raporturilor dintre individ și existență, dintre individ și istorie, în modul de a concepe lumea al scriitorului filosof. Afirmarea „inteligenței suprapersonale” în lume, prin indivizii excepționali reprezintă forța de umanizare a unui univers modern instabil până la angoasă și dezintegrare, unde toate valorile acumulate istoric sunt puse sub semnul îndoielii. Încrederea în manifestarea „inteligenței suprapersonale” anistorice prin acțiunea istorică a personalităților de excepție oferă existenței moderne singurul sens posibil de susținut, atât în plan filosofic, cât și social. Opinia lui Camil Petrescu nu este nicidecum izolată, ci ia

forme profund înrudite la mari filosofi (Husserl, Heidegger, Cioran, Sartre) și romancieri ai secolului (Th. Mann, H. Hesse, A. Malraux, Huxley, Proust, Knut Hamsun, E. Sábato etc.). Ideea însăși de personalitate și de acțiune istorică se transformă. Personalitatea nu este numai și nici în primul rând măcar individul *consumat* de istorie (un Danton, un Bălcescu), ci individul excepțional anonim sau cvasianonim (un Ladima, un Ștefan Gheorghidiu, un Fred Vasilescu) care face posibilă conștientizarea și problematizarea existenței în toate formele ei, asumarea condiției tragice a ființei gânditoare supuse morții – procese obligatorii, după creatorii moderni, pentru a obliga istoria să se subordoneze unui finalism ascendent, favorabil individului trăitor în zona „inteligenței suprapersonale”. Din aceasta perspectivă, a face istorie înseamnă a construi un sens existenței și prezenței omului în lume. Sub lupa scepticismului modern, istoria aparține individului excepțional, dar anonim, individului în genere și nu colectivităților angrenate în evenimente de ruptură – războaie, revoluții. Războiul, de exemplu, nu este decât o situație limită a tragismului impus ființei în care individul excepțional își supune cunoașterii violente propriile reacții. Înafara conștiinței individuale excepționale – Ștefan Gheorghidiu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* – războiul nu există sau e numai un masacru absurd, apocalipsă haotică și inutilă a materiei vii, a umanului redus la simplă materie. Numai conștiința individuală sublimează masacrul în sacrificiu și sacrificiul în cunoaștere.

Într-un interviu din *Facla* (1933), Camil Petrescu spune: „Romanul nu poate fi decât o întâmplare cu oameni excepționali... În al doilea rând, romanul trebuie să meargă în profunzimile psihicului, adică să meargă, în ambele direcții, până la semnificație. Cu alte cuvinte, să aibă substanță...” (*Romanul românesc în interviuri*, p. 817) Roman înseamnă întotdeauna individualități excepționale pentru că acestea sunt singurele în stare să încarce viața cu *semnificație*, salvând ființa de la accidental și de sub zodia hazardului. Existența individuală nu mai este simplu accident inexplicabil, ci o întâmplare unică cu legături oculte în dinamismul cosmic, în care transpar, chiar dacă ambiguu ori discontinuu, țesăturile invizibile universale. Așa e conceput fiecare dintre „oamenii excepționali” ai romanelor lui Camil Petrescu: Ștefan Gheorghidiu, Ladima, Domana T., Fred Vasilescu. Iar „oamenii excepționali” sunt intelectualii. Ștefan Gheorghidiu și Ladima sunt intelectuali tipici, unul viitor profesor de filosofie, celălalt poet și publicist. Doamna T. și Fred Vasilescu sunt însă intelectuali atipici, în sensul de *conștiințe cunoscătoare*. Prin ei Camil Petrescu specializează noțiunea de *intelectual* în direcția substanțianismului său filosofic. Calitatea de *intelectual* nu mai desemnează o profesie, o condiție socială, ci o stare a spiritului. *Intelectualul* este văzut de Camil Petrescu, împreună cu majoritatea creatorilor de filosofie și literatură ai modernismului european, drept o *conștiință care își ascultă Sinele în timp ce ascultă Sinele Celuilalt*, în speranța de a percepe și de a formula sensul unificator.

De la „intelența superpersonală” până la conceptul asupra intelectualului se parcurge un traseu complet din cele care structurează *noocrația* camilpetresciană. Iar dacă „ordinea inteligenței suprapersonale” – ordine noocratică – nu înseamnă ordinea (adică dominația) intelectualilor, intelectualii sunt totuși conștiințe prin care se manifestă activ și lucid *substanța* universală. Acesta este motivul pentru care scriitorul filosof cere participarea directă a intelectualilor la transformarea politică a societății. Există, iată, și un mesaj politic direct al noocrației văzută ca metodă de acțiune socială, decurgând din viziunea finalist-idealistă a lui Camil Petrescu asupra istoriei. Filosoful *Doctrinei Substanței* crede că și istoria socială, nu numai cea naturală, se orientează în sensul spiritualizării progresive. Este întemeierea ontologică pe care o dă Camil Petrescu utopiei sale noocratice. Acțiunea politică de schimbare a structurilor sociale este înțeleasă în primul rând drept urmare a unei alte filosofii cu deschidere socială. Soluția politică este sinonimă la Camil Petrescu cu soluția filosofică. Tocmai de aceea el își susține ideea politică noocratică printr-o teorie axiologică proprie, schițată într-unul din ultimele capitole ale *Doctrinei Substanței*, capitolul *Teoria valorilor. Etica*. Teoria axiologică face legătura între ortogeneză și noocrație. Într-o notație, Camil Petrescu definește omul ca „animal fenomenologic”, evident și sub influența comunicării intense cu filosofia lui E. Husserl din perioada anilor '30. „Animalul fenomenologic” este singura ființă

capabilă să facă din conștiință un obiect al analizei conștiente. În *Doctrina Substanței* se construiește o altă definiție a omului, dependentă și consecventă primei definiții: omul este o *ființă axiologică*. Eugen Speranția, un alt gânditor român, spunea că omul este o ființă axiotropică, adică o ființă care tinde spre legitimarea unor valori. Argumentația lui Camil Petrescu se poate rezuma astfel: „problema criteriului este problema fundamentală a activității conștiente”, iar „modalitatea criteriului” este judecata de valoare. Așadar, omul apare drept singura ființă care trăiește în funcție de valoare. Axiologia substanțialistă reprezintă unul dintre punctele nucleare ale gândirii lui Camil Petrescu, de vreme ce afirmă că fără clarificarea problemei valorii „filosofia însăși mi se pare o aventură ratată”. Obiectivul principal este, în mod logic, stabilirea unei ierarhii a valorilor, după o scară de „preferințe a preferințelor”.

Axiologia substanțialistă - o ierarhie a valorilor, de la filosofie la roman

În *Teoria valorilor* Camil Petrescu sistematizează o ierarhie *substanțialistă* a valorilor. Pe prima treaptă și cea mai de jos s-ar afla valorile subiective, „presubstanțiale”, numite și „pseudo-valori”, ele fiind „organice” (inteligența, sănătatea, forța fizică), „nutritive” (bunurile materiale) și „regulative” (cenestetice). Valorile structurale se confundă cu prima treaptă a valorilor istorice (familia, clanul, tribul, poporul, națiunea, rasa, omenirea), asociate într-un nivel imediat superior cu valorile culturale. În vârful ierarhiei valorilor, filosoful Camil Petrescu plasează valorile substanțiale, corespunzătoare unei axe devolutive universale, valori echivalate cu creativitatea artistică și științifică. Sunt valorile cele mai invocate, dar, din păcate, cel mai puțin clarificate, teoretic.

Interesant este tratamentul „pseudo-valorilor subiective”. Rolul lor este de a conserva biologic individul, dar și de a-i asigura un potențial obligatoriu pentru evoluția autonomă a personalității. Înainte de a fi posedate, valorile subiective fac obiectul dorinței. În funcție de satisfacerea sau nesatisfacerea ei se instalează plăcerea sau durerea. De aceea, ele sunt numite de Camil Petrescu și „valori cenestetice”. Indiferent de forma sub care se prezintă, valorile cenestetice se supun ritmului „dialectic” nevoie-satisfacție-saturație-dezgust, arată Camil Petrescu.

Eroii romanelor *Ultima noapte de dragoste ...* și *Patul lui Procust* trăiesc în funcție de valoare, sunt ființe axiologice. Ei primesc valorile subiective „presubstanțiale” ca pe un dar al destinului. O situație specială o au sănătatea și forța fizică, valori primordiale care asigură armonia biologică și frumusețea eroilor lui Camil Petrescu. Despre doamna T. Fred Vasilescu scrie: „Nu fusese bolnavă niciodată, parcă nici microbii nu-i putea suporta... De o rezistență vie, total imună, ea exagera însă în sensibilitate, organic toate... Un simplu guturai o deprimă ca o catastrofă... Orice atingere, din pricina sensibilității, avea rezonanță în tot organismul ei...” (*Patul lui Procust*, p. 180) Camil Petrescu are prin doamna T. și Fred Vasilescu, Ștefan Gheorghidiu și Ela fascinația sănătății absolute, dar sensibile până la paroxism (cazul doamnei T.) în fața oricărei agresiuni posibile. Sănătatea sensibilă și receptivă este materia obligatorie din care se poate modela frumusețea irepetabilă a trupului tânăr („trupul ei sănătos, cu rotunjimi de fruct și animal tânăr” – o descriere a Elei). Există în romanele lui Camil Petrescu, mai mult decât la oricare alt romancier român, idealul grec al frumuseții fizice desăvârșite, născută din perfecțiunea liniilor și puritatea formelor. Eroii lui Camil Petrescu, bărbați și femei, provoacă ochiul printr-o frumusețe orgolioasă autosuficientă. Descrierile prezenței fizice a femeilor sunt tablouri lirice, semne ale comunicării senzoriale absolute: „Era vânjos și viu, trupul, își amintește de Ela Ștefan Gheorghidiu, în toată goliciunea lui de femeie de douăzeci de ani, tare,

dar fără nici un os aparent, ca al felinei. Toate liniile începeau, fără să se vadă cum, așa ca ale lebedei, din ocoluri. Sâni robuști... prelungeau grațios, ca niște fructe oferite, coșul pieptului..." (*Ultima noapte...*, p. 93) Ca și în cultura greacă, urâtenia și boala exclud armonia, fiind surse sau simptome ale *hybris*-ului: dezacordul ireversibil dintre spirit și materie. Nae Gheorghidiu este o ființă bolnavă (poartă brâul lui Iov, informează Emilia); e urât și dezagregabil, iar uneori răzbate la suprafață hidoșenia mascată. Materia imperfectă acuză la Nae Gheorghidiu absența spiritului, inexistența eului profund, a vieții interioare.

Spiritul nu se întrupează decât în perfecțiunea materiei, ar sintetiza Camil Petrescu. Eroii lui se grupează în frumoși și urâți, iar frumusețea poate aparține și maturității (Anișoara, doamna misterioasă din *Ultima noapte...*; doamna T.), deși se asociază în chip ideal cu tinerețea (Ela, Mouthy, Lena Coremati, chiar Emilia în *Patul lui Procust*). Urâtenia nu este un atribut al bătrâneții, ci al formelor grotescului. Bărbatul din scrisorile doamnei T., este o existență grotescă. Punerea lui în relație cu doamna T., „femeia iubită de toți bărbații”, „frumoasa frumoaselor” în orașelul ei de provincie, are funcția precisă de a arăta că erosul și comunicarea afectivă între ființa frumoasă și cea urâtă sunt imposibile. Basmul frumoasei și al bestiei este exclus. Prin D., urâtul grotesc („ochii tulburi și gură informă, ca o smochină”; „precoce îmbătrânit”; „stângaci și penibil” etc.) sugerează animalicul, formele primare, subumanul. Întâlnirea fizică dintre

el și doamna T. îi descoperă contururile de „moluscă uriașă”, „corpul de melc târându-se de-a lungul corpului meu...”. Doamna T. nu poate metamorfoza „molusca” în prinț, D. este „iremediabil ratat și... mediocru”. Simpla posesiune sexuală este numai un exercițiu al instinctelor atâta vreme cât nu există iubire. Iar iubirea nu poate respira la Camil Petrescu înafara frumuseții, principiu valorizat radical prin antiteza, cu inflexiuni romantice dar rezolvare particulară, dintre doamna T. și bărbatul numit D.

Idealul frumuseții absolute este o valoare fundamentală în romanul lui Camil Petrescu. Aristocrația frumuseții corporale face posibilă comunicarea și împlinirea senzorială a iubirii. Întâlnirea corpurilor îndrăgostite transfigurează materia și materializează sufletele, furnizând timpului existențial o concretețe magică. De aceea cuplurile lui Camil Petrescu, Gheorghidiu și Ela, doamna T. și Fred Vasilescu, par să re trăiască povestea androginului sau să reinventeze istoria mitică a recunoașterii sufletelor gemene nemuritoare. Dacă Gheorghidiu o părăsește pe Ela eliberându-se, probabil, de imaginea femeii unice, doamna T. și Fred Vasilescu se proiectează paralel într-un scenariu utopic al sufletelor create pentru a fi împreună, dar, în chip dramatic, imposibil de unit. Numai corpurile, în frumusețea lor trufașă, reușesc să se unească temporar, arzând scurt toată energia lor telurică: „Frumusețea ei era foarte sensibilă la viața interioară, și cred că niciodată n-a fost mai frumoasă ca la vreo câteva luni după

începutul iubirii noastre, când părea exasperată de iubire, povestește Fred Vasilescu despre doamna T. Și atunci avea ochii închiși, dar de o limpezime care făcea ca albul corneei... să dea o impresie de vis. Ardea toată așa cum nu i s-a întâmplat să simt fierbinte un corp omenesc, de o sănătate mlădioasă și sprintenă de animal tânăr..." (p.178). Fascinația frumuseții trupurilor ca formă și manifestare a frumuseții eterne definește relațiile dintre bărbat și femeie în viziunea camilpetresciană, greu de asociat cu perspectiva oricărui alt romancier român modern. Doamna T. îl iubește pe Fred și „datorită frumuseții lui bărbătești, sportive”; el este „tânărul blond, cu obrazul limpede, cu trăsături regulate și evidente ca un cap de statuie grecească” și are un „corp vânjos... cu mișcări mlădioase de haiduc tânăr” (p.322).

Și Fred Vasilescu simte aceeași oroare față de grotesc ca și doamna T. Dezgustul și anxietatea pe care le trăiește la masă cu doi scriitori atunci când o muscă nimerește în farfuria unuia dintre ei, sunt relevante. Insistența asupra figurii lui D., asupra scenei cu musca căzută în sosul vecinului nu se poate explica decât prin polarizarea spațiului uman pe baza unor antinomii primordiale: frumos-urât, pur-grotesc prin care se organizează axiologic acțiunea. Concretizarea acestor principii axiologice se face prin scene ori evenimente particulare ca cele menționate anterior, ori prin altele, cum sunt demonstrațiile de eleganță vestimentară pe care i le face lui Ladima Fred Vasilescu, drept altă expresie posibilă a frumuseții exterioare.

Ladima este un bărbat ce își impune prezența, numai că preferința pentru o vestimentație desuetă îl face ridicol, în opinia lui Fred Vasilescu, neintegrat peisajului. Frumusețea lui Ladima este donquijotescă, de o măreție comică, și dramatică în același timp. Neputința lui Fred Vasilescu de a-și transforma prietenul demodat într-o prezență mondenă este semnul disjunției dintre cele două tipuri de masculinitate, una seducătoare (Fred e tipul Don Juan-ului), alta solitară: „... mi-ar fi făcut plăcere să-l transform pe acest demodat prieten, într-o singură zi, ca în filmele americane. Să-l fac să-și tundă mustața, să pună cămăși care să nu-i mai stea independente de corp, scrobite, ci cu gulere care să-i mângâie gâtul, cravate frumos înnodate, pantofi englezești, haine sprintene... Sunt sigur că ar fi plăcut mult femeilor.”(p.216). Rafinamentul îmbrăcăminții trebuie să sublinieze frumusețea și să camufleze imperfecțiunea, după Fred Vasilescu. Încremenirea lui Ladima într-o vestimentație rigid-desuetă arată neintegrarea lui în fluxul social contemporan, ieșirea sensibilă dintr-o realitate pe care o percepe, dar pe care n-o asimilează. Frumusețea lui aparține unui timp revolut sau pur și simplu nu aparține timpului istoric: „Îl vedeam limpede pe Ladima amețit de frumusețea lor, dar fără să izbutesc să-l fac să simtă, deși era în realitate o problemă de stil, adică așa cum înțeleg eu, de unitate: cât de grotească, iar în fapt imposibilă (spre sincera mea părere de rău) ar fi fost alăturarea lui, așa cum era, de un tip femeiesc, cu grijă și gust îmbrăcat, ca o floare

studiată...” (p.217). Sunt aprecierile naratorului martor Fred Vasilescu, reținând o față a însingurării lui Ladima, prezență adeseori fără corespondențe directe cu realitatea imediată. Bineînțeles, izolarea accentuată a lui Ladima într-o figură demodată permite revelarea altor resurse de frumusețe decât cea exterioară: bravura (scena duelului cu Fred Vasilescu), loialitatea, sinceritatea etc., la care femeii ca Doamna T. pot fi sensibile, ceea ce nu elimină posibilitatea ca aceleași frumuseți interioare să existe și la bărbatul Don Juan, în speță Fred Vasilescu: „...am înțeles de ce doamna T. l-a iubit atât, de ce a suferit atât de mult din cauza lui. Nu numai datorită frumuseții lui bărbătești, sportive, cât mai ales pentru un soi de loialitate și delicatețe, un mod de sinceritate a vieții, care nu seducea numai femeile, ci câștiga și prietenia bărbaților lor, căci putea să sufere din pricina lui, ca și ele, dar nu-l urau. Nu jignea niciodată, nici măcar pe cel căruia îi lua nevasta. Cam prea echilibrat, vorbind rar, dar nu fără o privire stăpână pe sine și ades ironică.” (*Patul lui Procust*, p. 42)

Emilia Răchitaru, actrița căreia îi trimite scrisori de dragoste Ladima, este gândită de Camil Petrescu drept replică feminină a ziaristului D. din scrisorile Mariei Mănescu, dar și ca termen de relație conflictuală între valori ca sănătatea, robustețea, frumusețea fizică și grotescul absolut, urâtenia goală. Emilia, văzută de Fred Vasilescu în materialitatea copleșitoare a trupului tânăr, devine spontan o imagine a frumuseții senzuale, independentă de Emilia însăși, pe care numai

vulgaritatea abruptă, prostia opacă o urăște și o degradează: „Brațul pus pe umărul meu, rotunjimea de fruct a sânelui elastic și robust..., coapsa ei caldă. Simt în mine o voință încropită și străină, o invitație de ciudată independență a șalelor, care contrastează cu liniștea gândurilor și intențiilor mele. Memoria a tot ce e dezagreabil în intimitatea Emiliei, mi-a dispărut cu totul.” (p.201). Emilia cucerește, așa cum și Ela, din *Ultima noapte...*, seduce, pentru că, atât una cât și cealaltă dau bărbatului iluzia întâlnirii cu *eternul feminin* ori cu frumusețea, chiar dacă pentru o după amiază, pentru o clipă sau pentru un an. Ștefan Gheorghidiu este îndrăgostit de Ela atâta vreme cât frumusețea ei se exprimă în deplină candoare și naturalețe. Când femeia devine o cochetă cu mărunte strategii calculate, imaginea se tulbură, din exemplar crezut unic – manifestare a frumuseții irepetabile, se descoperă a fi doar o copie vulgară, din seria nesfârșită a femeilor obișnuite: „Sunt cazuri când expertii, într-un tablou vechi, după felurite spălături descoperă sub un peisaj banal, o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar.” (op.cit., p.103).

Prin cuplul Ștefan Gheorghidiu – Ela, Camil Petrescu studiază mirajul frumuseții fizice ca origine a plăcerii și a suferinței. Evoluția Elei, din perspectiva lui Ștefan Gheorghidiu, figurează relația fragilă și complicată dintre aparență și esență. Frumusețea e efemeră și înșelătoare când trupul,

părăsit definitiv de inocență, nu e locuit de identitatea inconfundabilă a conștiinței.

IV. În căutarea unui model alternativ de cunoaștere

Întâlnirea cu H. Bergson: subiectivitatea și afirmarea eului individual

„...se pare că ar exista două euri diferite, dintre care unul ar fi un fel de proiectare în exterior a celuilalt, reprezentarea lui spațială și, ca să spunem așa, socială. Pe primul îl înțelegem printr-o reflecție aprofundată, care ne face să ne percepem stările interne ca pe niște ființe vii, mereu pe cale de a se forma, sau ca pe niște stări refractare măsurării, ce se întrepătrund reciproc și a căror succesiune în durată nu are nimic în comun cu juxtapunerea în spațiul omogen. Dar clipele în care ne percepem pe noi înșine în felul descris mai sus sunt rare, și tocmai de aceea rar suntem liberi. În cea mai mare parte a timpului, trăim în afara noastră și nu percepem decât spectrul decolorat al propriului nostru eu, umbră pe care durată pură o proiectează în spațiul omogen. Prin urmare, existența noastră se desfășoară în spațiu mai degrabă decât în timp: trăim pentru lumea exterioară, mai curând decât pentru noi înșine; vorbim mai mult decât gândim; suntem “acționați” în loc să acționăm noi înșine. A acționa liber înseamnă a reintra în propria noastră stăpânire, a ne reinstala în durată pură.”

(Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, p. 152)

Lungul citat din *Essai sur les données immédiates de la conscience*, teză de doctorat a lui Henri Bergson prezentată în 1889, sintetizează o atitudine nu numai filosofică, ci și existențială, asupra sinelui, care va marca toată evoluția subiectivității în secolul XX. *Sinele* este cunoscut, aproximat, mediat, închipuit prin intermediul *eului*. Psihismul devine teritoriul cel mai seducător, între toate ipostazele și componentele umanului. Și nu întâmplător. Viața psihică este cea mai puțin cunoscută, la 1900, este imprevizibilă, tulburătoare. Dezlegarea misterelor ei promite o evoluție epocală în procesul cunoașterii. Camil Petrescu face parte din generația scriitorilor proproustieni de după 1919 influențați în mod decisiv de poziția bergsoniană asupra subiectului. În *Noua structură și opera lui Marcel Proust* rezumă critic intervenția vizibilă, de multe ori copleșitoare, a psihologiei în noul tip de cultură focalizată asupra subiectivității: „Așezând Eul în centrul preocupărilor sale, mai folosind vechile facultăți, inteligența, afectivitatea și voința, doar ca modalitate didactică, studiind mai mult funcțiunile decât reprezentările (logica însăși consideră ca fundamentală judecata, nu vechiul atom, noțiunea), făcând să depindă însăși structura de dinamismul unității, psihologia funcțională a creat o problematică nouă a personalității.” (s.n.) (Teze și antiteze, p. 17) Literatura și filosofia este pusă în serviciul, dacă nu în subordinea, unei problematice unitare, decurgând din psihologie, afectivitate, emotivitate, senzație – prin urmare din dinamica internă a subiectului. Cum sugerează Bergson încă la

1889, eul social – *exterioritatea* subiectului – e văzut numai ca proiecție a eului profund, *interior*. Deplasarea atenției dinspre *obiect* spre *subiect* și concentrarea mai tuturor proiectelor, a scenariilor filosofice și literare asupra *interiorității* reprezintă constantele obsesive ale modernismului european. O asemenea mutație epistemologică este urmarea crizei modelului kantian al cunoașterii bazat pe rațiune. *Eseul asupra datelor imediate ale conștiinței* face o critică sistematică a kantianismului. Bergson acuză tocmai confuzia interiorității cu exterioritatea și a simultaneității spațiale cu succesiunea temporală. După concepția kantiană, spune Bergson, s-ar putea crede că în mecanismele intime ale conștiinței nu se întâmplă niciodată nimic nou, atâta vreme cât judecățile aprioristice fac din succesiunea temporală, ireversibilă, a faptelor de conștiință o simplă juxtapunere spațială. În lumea sufletului s-ar reproduce mereu aceleași trăiri, așa cum, în spațiul fizic, aceleași cauze produc efecte identice. Camil Petrescu reia aceeași critică a raționalismului de tip kantian în *Noua structură...*, când începe prin a descrie vechea *structură*, specifică culturii anterioare modernității: „Un suflet este el însuși o unitate matematică etern identică ei însăși, cum etern un triunghi echilateral este făcut din trei laturi și trei unghiuri egale... E concepția raționalistă clasică, a substanței imuabile, doctrina leibniziană despre monadele structurale. Sufletul este o anume impermeabilă monadă și e deci de la începutul lumii, neschimbător, indestructibil, veșnic prin urmare, și predestinat.” (*Teze și antiteze*, pp. 6-7) Dintr-o

asemenea perspectivă postkantiană fluctuațiile sensibilității și ale conștiinței nu sunt percepute ca o mișcare, nu se manifestă ca o progresie imprevizibilă sau ca un elan al cărui scop nu poate fi definit. Sensibilitatea și conștiința ajung să fie descrise ca desfășurare mecanică sumativă, asemenea proceselor ce au loc în natură. În acest fel propria interioritate este străină subiectului cunoscător, iar exterioritatea este parcursă de receptivitatea *formală* a sensibilității. Sunt limite frustrante ale filosofiei clasice, problematizate acut de Camil Petrescu, incluse în aventura lui strict personală, destinată cautării unui alt *fel* de cunoaștere credibilă.

Viziunea bergsoniană asupra eului este tradusă în limbaj propriu: „Creațiile culturale și „trăirea” nu sunt subsumări de elemente, ci sunt întreguri, forme cu existență proprie, care înseamnă mai mult decât însumarea (măsurabilă) de părți componente. *Eul nu e o însumare de senzații* (s.n.), versul e mai mult decât suma cuvintelor care îl alcătuiesc. (Dacă intervertesc termenii unei adunări, „suma” nu se schimbă, dacă intervertesc însă cuvintele într-un vers, chiar păstrând ritmul, versul e anulat.)” (*Teze și antiteze*, p. 12) Pentru Camil Petrescu eul este un *corpus* dinamic a cărui principală calitate este interdependența elementelor și imposibilitatea separării lor fără a afecta natura însăși a întregului. Fiecare senzație, traseul oricărei percepții, nașterea unei reprezentări influențează ireversibil întreaga viață a eului. El nu este o unitate statică autosuficientă, raporturile cu lumea, cu celelalte entități, îl transformă și-l alimentează

permanent; senzațiile nu sunt valuri superficiale și periferice ale vieții eului, ele pot schimba nu numai datele etapei prezente, ci și întreaga configurație a memoriei psiho-afective. Concepția este evident bergsoniană; ideile lui Bergson devin un bun comun al științei, filosofiei și literaturii generațiilor moderniste. Întâlnirea cu Henri Bergson reprezintă pentru Camil Petrescu ceea ce el însuși numește un fundamental „*act de cataliză substanțială*”: „Căzusem prizonier, în toamna anului 1917. Mi-am procurat în lagăr *L'évolution créatrice* a lui Bergson. Fraza: „*Privesc acest pahar care e o abstracție*”, mi-a revelat uluitor toată semnificația concretului și a existenței absolute.” (*Romanul românesc în interviuri*, p. 830) Preia de la Bergson ostilitatea față de pozitivismul scientist și materialist, dar și față de filosofia intelectualistă; se vindecă de seducția idealismului kantian tot prin Bergson. Comunicarea intensă cu ideile filosofului francez domină o primă vârstă spirituală a lui Camil Petrescu, aceea care produce și primul său roman, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Întrebarea este în ce măsură afectează bergsonianismul proza lui Camil, dacă eroii, vocile naratoriale au un comportament de tip bergsonian.

Dragostea și războiul sunt prilejul – contextul existențial – de izolare a unei conștiințe în lume și de „identificare a eului”. *Ultima noapte ...* nu este decât în al doilea rând un roman despre dragoste și război, despre gelozie și eroism. Toată această gamă tematică susține materia din care se clădesc și pe care se exprimă strategiile de afirmare sau de

negare a identității. Ștefan Gheorghidiu trăiește într-un *proiect filosofic*, ce îi modelează comportamentul, reacția în fața oricărei provocări existențiale, dar mai ales îi determină în chip fatal toate deciziile. E vorba de un proiect mental venit dinspre filosofie și adresat vieții, dar nu într-un efort de adaptare la concret, ci într-o dorință tiranică de supunere a existenței reale proiectului anterior creat.

Ștefan Gheorghidiu este student la filosofie, pasionat de ceea ce face („...munca mea la universitate mă pasiona și fără îndoială că a fost cea mai rodnică din viața mea”). E atras de filosofia lui Kant („Chiar în a doua jumătate a lui april, am avut o lucrare de seminar, care a fost o adevărată lecție despre *Critica rațiunii practice*), dar studiază intens și filosofia modernă („Când am început să studiez filosofia din timpurile mai noi și mai ales problema spațiului și a timpului, am simțit nevoia să audiez un an de zile un curs de matematici superioare, făcut de un profesor savant, de reputație europeană...”)
(op.cit., p. 40, 79). Calitatea de studios și cercetător în ale filosofiei nu e deloc un statut întâmplător al eroului Ștefan Gheorghidiu. Relația cu filosofia îi numește simultan poziția socială, singura care, din punctul *lui* de vedere, îl reprezintă, cât și preocuparea sa centrală: cunoașterea. Se lasă cucerit de o studentă la „franceză și română”, Ela, și ajunge să o iubească, sedus mai ales de dăruirea ei gratuită. Dar pentru Ștefan Gheorghidiu iubirea „e tot filosofie...”. De aceea, mai în glumă, mai în serios, după ce ține lecția despre Kant la seminar, se lasă provocat de inocența nervoasă a nevastei lui („...niciodată n-am priceput

nimic... ce naiba vor toți filosofii aceștia?...”) și începe să se întrebe pentru ea, dar și pentru înțelepciunea cititorului, ce este și ce urmărește filosofia („Cum, dragă, vrei să știi serios ce vor filosofii?”). Gheorghidiu își mărturisește simplu neștiința: „Nu știu...”. Dialogul care urmează are o funcționare dublă sau, i-am mai putea spune, ambiguă. Dacă socotim scena drept o rememorare a unui moment din istoria cuplului Ela – Ștefan Gheorghidiu, putem să acuzăm ideile filosofice desfășurate pe mai multe pagini că incomodează discursul narativ. Impresia de intervenție forțată este justificată, din acest punct de vedere. Dar să nu uităm că naratorul este Gheorghidiu însuși. Cu cât îl poate credita cititorul de această dată? *Lecția de filosofie* aparține într-adevăr trecutului ficțional al eroului narator sau Gheorghidiu o imaginează *post-factum*, dintr-o altă perspectivă – *ca și cum* ar fi putut avea loc? A doua interpretare este mai credibilă: *lecția* pare a fi o lungă digresiune între două replici ale Elei: „Uf... și filosofia asta!” și „...Cine era o fată blondă și uscată?...”. Singurul lucru care o interesează este relația soțului cu admiratoarele sale. De-a lungul digresiunii, naratorul-martor o transformă pe Ela în interlocutor naiv, parodiind oarecum dialogurile socratice din Platon. Ființa inocentă care-l provoacă nu înțelege nimic din toate chinurile filosofilor și nici o umbră din „neliniștile metafizice” ale acestora nu rămâne impregnată în memoria sa. Este o demonstrație directă a neputinței filosofiei de a se comunica pe sine înafara universurilor mentale individuale în care se naște și pe care ajunge să le domine. *Lecția de filosofie*

are rolul de a defini raporturile dintre Eu și Alter, între Bărbat și Femeie, termeni figurați prin Ștefan Gheorghidiu și Ela. Ela este ființa ne-conștientă; instinctul, senzația, dorința sunt armele ei în comunicare. Ea trăiește în zona profanului. Gheorghidiu este termenul antinomic, ființa conștientă, dar nu numaidecât și cunoscătoare. Ca orice filosof modern, pornește de la o unică certitudine – aceea că nu știe nimic de care să nu se îndoiască. Henri Bergson, în *L'Évolution créatrice* (1907) susține că omul nu este în mod original o ființă cunoscătoare, ci o ființă activă, iar în *Matière et mémoire* (1896) insistă asupra faptului că sistemul nervos servește la fabricarea reprezentărilor, nefiind primordial un instrument de cunoaștere. Dinamismul cerebral este de fapt investit în schimbarea perpetuă a realității și în parcurgerea ei spre o înțelegere mereu fragmentară: „Dacă am putea să ne lepădăm de orice orgoliu, dacă, pentru a defini specia noastră, ne-am ține strict de ceea ce istoria și preistoria ne prezintă ca o caracteristică constantă a omului și a inteligenței, noi nu am mai spune, poate, *Homo sapiens*, ci *Homo faber*. În definitiv, inteligența, înfățișată în ceea ce pare a-i fi demersul original, este facultatea de a fabrica obiecte artificiale, în particular unelte pentru a face unelte, și de a varia la infinit fabricarea lor.” (H. Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 151; trad.n.) Înainte să cunoască, omul se întreabă și creează. Unealta de care se folosește Ștefan Gheorghidiu este textul însuși, fabricat pentru a consuma energia sa interogativă în spațiul controlabil al cuvintelor. Acolo realitatea poate fi ordonată, măsurată, interpretată și folosită în

vederea transformării realităților interioare. Gheorghidiu *fabrică* un obiect artificial – romanul – pentru că nu știe răspunsul la cele mai grave întrebări care-l macină și speră că *unealta* creată îi va înlesni exprimarea unei soluții conducătoare spre adevăr.

Lecția de filosofie începe cu enunțarea unor axiome derutante, aceleași de la care pleacă Bergson, Nietzsche și tot modernismul: omul nu este centrul universului, ci doar o prezență insignifiantă în infinitul acestuia; frumosul este aparență imperfectă și iluzie trecătoare; dreptatea nu există, iar adevărul nu poate fi cunoscut: „Neliniște metafizică e să simți că lumea e fără margini, că suntem atât de mici, că frumusețea are pete și e trecătoare, că dreptatea nu se poate realiza, că nu putem ști niciodată adevărul.” Gheorghidiu nu vorbește pentru Ela – o simplă marionetă în scenariul lui filosofic, ci pentru cititor, parodiind didacticismul academic și demontând pas cu pas teoriile cunoașterii anterioare modernității. Eroul narator al lui Camil Petrescu, student în filosofie, face o critică sistematică – joaca e numai aparentă – a capacității științei și filosofiei de a atinge cunoașterea adevărată: „Ei [filosofii] spun că în afară de ce e formal și nu al realității, în afară deci de matematici și de ce se leagă ele: geometria, mecanica, în genere, nu putem cunoaște nimic sigur [...] ... filosofii ... se gândeau ... la tot ce poate fi obiect de știut. *Nu putem cunoaște nimic cu adevărat(s.n.).*” (Op. cit. p. 81)

Criza cunoașterii: instabilitatea sensului și dinamismul interpretării

Ștefan Gheorghidiu, la fel ca și filosofii ce-l inspiră, constată o profundă criză a cunoașterii, sub semnul căreia debutează secolul XX. „...simțurile sunt înșelătoare”, ca și instrument de cunoaștere, pentru că „lucrurile n-au nimic al lor: nici formă, nici culoare, nici sunet [...]. Pentru orice gânditor adevărat a rămas stabilit că nu putem avea nici o încredere în simțuri. Totul e relativ...” *Relativitatea și instabilitatea sensului* este vectorul fundamental al modernității.

Camil Petrescu vorbește despre impasul gnoseologic al gândirii moderne, plămădită din relativitate și îndoială erudită, în eseu *Noua structură...*: „Dacă vom cerceta modalitatea științei contemporane, vom afla că și aici chiar, s-a ajuns la o dizolvare a formelor tari, a postulatelor fundamentale, la o revizuire a conceptelor, s-a amendat temeinic determinismul raționalist mecanicist. Suntem pretutindeni în zona instabilă a fluctuațiilor, a relativului, elementele nu se angrenează însumându-se ci influențându-se în întregime.” (*Teze și antiteze*, p. 78.) Este evident că scriitorul filosof Camil Petrescu îl investește pe eroul narator Ștefan Gheorghidiu, student în filosofie, cu o poziție filosofică tipică modernității, punându-l să traducă într-un limbaj simplu, dar percutant, starea de spirit a gânditorului modern. *Lecția de filosofie* nu poate fi, de aceea, nicidecum trecută cu vederea în economia interpretării romanului *Ultima noapte de*

dragoste... Întrebarea rămâne ce importanță are discuția despre filosofie și cunoaștere în structura romanului și în evoluția eroului.

Paul Ricœur în studiul *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, publicat în 1965, identifică în Nietzsche, Freud și Marx trei maștri ai unei „școli a suspiciunii” care ar domina întreaga gândire modernă. Înaintea acesteia, filosofia se supune interpretării ca recuperare a sensului. După Nietzsche, interpretarea devine „reducere a iluziilor și minciunilor conștiinței”. Camil Petrescu înțelege substanța spirituală a epocii sale și conștientizează patetic, asemeni eroului său narator, revoluția epistemologică adusă de filosofia și știința modernă prin abolirea oricărei certitudini: „Până atunci, oamenii [până când vor rezolva un singur caz concret], în lucrări erudite ori în convorbiri întâmplătoare, vor continua să folosească termeni ca: artă, artistic, emoție, creație, credință, bunătate, colectivitate, jertfă, imagine, senzație, emoție, vor judeca piese de teatru, cărți, monumente, acțiuni omenești, dar într-un apropo de întâmplări date-n vis, în închegări care se destramă când sunt privite atent... Din când în când, anumite certitudini sunt răsturnate ca peisajul întreg într-o oglindă întoarsă în cărți revoluționare care nu revoluționează nimic, dar care împrăstie miraje care dăinuiesc uneori decenii...” (Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, pp. VI- VIII) Incertitudinea gnoseologică din care se naște modernitatea este incertitudinea fondatoare a unei atitudini dominante în conștiința modernă și din care ea își extrage specificul:

deschiderea infinită spre interpretare. Camil Petrescu vede, în anii '30, *interpretarea ca mecanism de diminuare a iluziilor*, datorat procesului rapid de istoricizare a teoriilor științifice și filosofice, mecanism pe care îl studiază Paul Ricœur în 1965. Ștefan Gheorghidiu pune deschis problema inteligibilității filosofiei și afirmă ironic, dar serios: „Un filosof nu trebuie priceput, căci asta e imposibil... De altfel filosofii toți se declară, de trei mii de ani încoace, unii pe alții, ininteligibili.” Sistemele filosofice își pierd orice conținut dacă li se cere să explice efectiv lumea: conținuturi filosofice absolute nu există, arată Gheorghidiu, filosofii sunt obligați să formuleze un „punct de plecare”, o axiomă, susceptibilă de a fi oricând negată și reconsiderată, dar pe care se bazează toată schelăria oricărui sistem filosofic: „...aceste sisteme sunt capodopere de logică și metodă. Numai dacă admiți însă punctul de plecare, adică tocmai cel care e declarat, în general ininteligibil. Filosofii și nebunii sunt cei mari adepți ai logicii...” (Op. cit., p. 86)

În acest punct lecția de filosofie își atinge ținta. Se impune chestiunea cea mai neliniștitoare: ce rămâne din filosofie dacă eliminăm certitudinea și o punem sub semnul iluziei? Frumosul, răspunde Ștefan Gheorghidiu: „Un sistem de filosofie e un sistem frumos sau nu e nimic.” Pentru Gheorghidiu, sistemele filosofice sunt capodopere de frumusețe în interpretarea speculativă a existenței și a lumii. Le admiră și le critică pe fiecare în parte, știind că nici unul nu este țara făgăduinței – izvorul adevărului. Orice teorie din regiunea „științelor

spiritului” este de o fragilitate deconcertantă. Într-un rezumat nonșalant al istoriei filosofiei, Gheorghidiu arată cum rațiunea și simțurile s-au dovedit instrumente de cunoaștere și imperfecte, și înșelătoare („...aceștia [Socrate, Platon, Aristotel, Descartes, Spinoza, Leibniz...] și discipolii lor au căutat, obligați de nesiguranța simțurilor, să găsească sprijin în rațiune sau în credința în Dumnezeu. A venit însă școala filosofică englezească... și a afirmat că nimic nu putem ști decât tot prin simțuri. Rațiunea nu duce decât la vorbe goale.” (p.83). Camil Petrescu, în *Precizări preliminare la Quidditatea reprezentăției dramatice* (lucrare neterminată), demonstrează că niciodată un *fact concret*, atenția, de pildă, n-a fost lămurit și știut cu adevărat, „...ci numai bănuieli despre el au fost nu înțelese, fiindcă acest lucru e cu neputință, ci memorate și acceptate provizoriu (s.n.).” (Op. cit. p. VI) Sensul – anticamera adevărului, nu mai este oferit de gândirea modernă decât în fulgurația trecătoare a unei interpretări supuse istoricității prezentului său.

Ștefan Gheorghidiu, când trece în revistă filosofii de la presocratici la Kant, este pe jumătate amuzat de încrederea cu care fiecare dintre ei și-a susținut ideile, dar pe jumătate e nostalgic: contemplă detașat toate aceste aventuri irepetabile ale conștiinței și tânjește după certitudinile lor apuse. E obligat finalmente să le parcurgă ca pe teritorii cu funcție catharctică, producătoare de emoție estetică și nu de cunoaștere. Foucault va spune mai târziu că *semnul* devine „răuvoitor” sub influența gândirii postnietzscheiene (M. Foucault,

Nietzsche, Freud, Marx în „Nietzsche. Cahiers de Royaumont”, Ed. De Minuit, 1967). Semnul n-ar mai fi purtătorul unei anumite semnificații, ci ar trimite mereu la alt semn, la alte interpretări. Este și sentimentul acut a studentului în filosofie Ștefan Gheorghidiu care se lasă conștient sedus și înșelat de fiecare filosof care-i promite adevărul, resemnat el însuși că spirala teoriilor cunoașterii este practic deschisă la infinit, confundându-se cu istoria ființei umane. Hermeneutul modern este scutit de orice recurs la autoritate, dar și silit să înainteze solitar într-un spațiu necunoscut, unde improvizațiile sale teoretice pot declanșa cele mai neașteptate reacții. Paradoxal sau nu, tocmai instabilitatea imprevizibilă a sensului și dinamismul tot mai accelerat al interpretărilor fascinează gânditorul modern. Este ceea ce lasă să se înțeleagă Ștefan Gheorghidiu, atras de un exercițiu al spiritului care-l tulbură mai mult decât îl lămurește, dar care îl antrenează într-o aventură a frumosului destinată numai inițiaților. Camil Petrescu duce până la capăt discursul lui Gheorghidiu, ale cărui concluzii rămân neexprimate, subtextuale, dar evidente. Citim astfel în aceleași *Precizări preliminare*: „O afundare în apele acestor științe [ale spiritului] (și aceasta a fost aventura noastră) nu va oferi niciodată figura încheată ori un punct stabil, ci numai o viziune subterană, mirifică, mai frumoasă decât cea mai frumoasă privește de suprafață cu putință (s.n.), față de care judecata curentă stă ca un luntraș crezându-se pe iaz, fără să bănuie fundul, și e mai atrăgătoare decât orice vis fiindcă adaugă libertatea de a rămâne scufundat în acest

univers, oricât mai frumoasă decât orice poezie (s.n.), fiindcă implică lucrul cel mai de preț în univers: conștiința călăuzită de firul gândirii.” (Op. cit., p. VII) Frumusețea filosofiei ar fi prin urmare dată de libertatea conștiinței de a evolua fără constrângeri în universul gândirii – un univers într-o permanentă expansiune și reordonare. Evanescența interpretărilor este tributul libertății absolute a conștiinței. „În afară de conștiință, totul e bestialitate”, spune Ștefan Gheorghidiu. Libertatea conștiinței implicată în procesul pur al gândirii poate naște o stare de beatitudine care depășește “orice poezie”. Filosofia înseamnă arta apropierii adevărului și a complicității profunde cu acesta. Natura protoplasmatică a sensului – creativă, dinamică, imposibil de prins într-o formă definitivă este sursă a unui nou tip de *Adevăr*, arată Camil Petrescu, mai autentic și superior tuturor celorlalte ipoteze asupra adevărului, anterioare modernității. (rândurile din *Precizări preliminare* pot fi citite și ca un foarte original manifest modernist). S-ar produce astfel și un alt tip de *Frumos*, superior, dar înrudit cu cel venit dinspre literatură, teatru, poezie. Paul Ricoeur, în *Despre interpretare...*, comentează teoriile lui Nietzsche, Freud, Marx într-o perspectivă hermeneutică vădit asemănătoare: „...toți trei degajează orizontul spre o vorbire mai autentică, pentru o nouă domnie a Adevărului, nu doar cu ajutorul unei critici „distructive”, ci și prin inventarea unei arte a interpretării. Descartes triumfă asupra îndoielii cu privire la conștiință prin exegeza unui sens. Pornind de la ei, înțelegerea este

hermeneutică: a căuta sensul, de-acum înainte, nu mai înseamnă a buchisi conștiința sensului, ci *a-i descifra expresiile*.” (Paul Ricoeur, p. 43) Nu altceva vor face Ștefan Gheorghidiu, Fred Vasilescu și Doamna T. scriindu-și confesiunile în care pun în lumină multiplele fețe, complementare sau antinomice, ale aceleiași succesiuni de realități existențiale. Fețele multiple ale realului descriu pluralitatea expresiilor sub care *sensul* vieții se oferă și se refuză simultan.

Lecția de filosofie a lui Ștefan Gheorghidiu se oprește la Kant, „cel mai mare dintre toți” filosofii, informează narratorul. Prezentarea idealismului kantian este un ultim „exercițiu de admirație”. Gheorghidiu admiră la Kant împăcarea raționalismului cu empirismul, spre o a treia cale a adevărului, unde rațiunea și simțurile colaborează pentru siguranța instalării ființei în lume („El a spus: nici rațiunea singură, nici simțurile singure nu pot oferi un adevăr sigur. Rațiunea singură o ia razna, simțurile singure sunt moarte...” (p.90). Gheorghidiu accentuează imediat însă nucleul gândirii kantiene, agnosticismul: „Lumea cea adevărată, care ne stârnește impresiile, n-o cunoaștem. El i-a zis lumii aceleia „lucru în sine”, numen. Numenul, acest miez al lucrurilor, nu-l poate cunoaște nimeni.” (p.90).

Admirația e dublată deja în acest moment, de o critică subtilă, care folosește tonul constatativ. Enunțarea sintetică a limitelor kantianismului și numirea implicită a ininteligibilității lui dintr-o perspectivă exterioară sună mai dramatic decât orice

violență discursivă sau decât orice revoltă acuzatoare: „Când vrea să ajungă la noi, el [numenul] ia forma dictată de simțuri și se organizează așa cum cere rațiunea noastră.” Ființa rămâne mereu străină de „lumea cea adevărată”, tradusă și structurată în infinite chipuri înșelătoare de instrumente umile, lipsite de autoritate: simțurile și rațiunea. Conștiința trebuie să se resemneze a fi prizoniera necondiționată a “cetății minții” în așteptarea întâlnirii cu *numenul*, utopie imposibilă de altfel, pentru că orice locuire a universului mental individual de către *numen* înseamnă obligatoriu travestirea lui în culorile, formele, mirajele „cetății minții”: „Când acest numen vrea să intre în cetatea minții noastre, el trebuie să se supuiască formalităților necesare, să îmbrace un anumit costum, să păstreze obiceiurile și prescripțiile.” (p.90). Și ca o ironie finală Gheorghidiu amintește asigurarea dată de Kant în privința rațiunii: „Rațiunea nu poate ști nimic din ceea ce e în afară de zidurile cetății [minții], dar garantează pentru ordinea și siguranța celor dinăuntru”. Care ordine și care siguranță? Lasă să se înțeleagă Ștefan Gheorghidiu, conștientizând limita tragică care cenzurează etern ființa umană: cunoașterea *cea adevărată*, comunicarea cu lumea de dincolo de ograda aparențelor în care se mișcă sinele individual este interzisă. Gheorghidiu transcrie prin discursul aplicat kantianismului slăbiciunea ontologică a ființei umane, ca și creație condamnată la înstrăinare perpetuă de lumea esențelor. În alți termeni este vorba de problema misterului și a cenzurii transcendente dezbătute de Lucian Blaga în

Trilogia cunoașterii (cu deosebire în capitolul *Eonul dogmatic*). Blaga oferă drept soluție o gândire paradoxică, translogică, în care antinomiile sunt „transfigurate”, permițând obiectului (numenului kantian) despicat în două entități ireconciliabile pe calea logicii raționale – fața *arătată* și fața *ascunsă* – să se reîntregească. Camil Petrescu și mai ales eroii care animă lumea romanelor – Ștefan Gheorghidiu, Fred Vasilescu, Ladima, supun evidențele translogice unei gândiri educate să fie logice, și sfârșesc prin a ceda presiunii dogmatismului translogic, atitudine structurală specifică modernismului.

Lecția de filosofie se încheie cu învățătura cea mai derutantă extrasă din textele kantiene: „Prin urmare, și după Kant, lumea pe care o vedem e un vis al fiecăruia dintre noi, dar un vis care se formează după anumite reguli, nu așa la întâmplare, după regulile „casei”, adică ale sensibilității, ale judecății și ale rațiunii”. (p.90).

Replica bergsoniană: retragerea în eul psihologic.

Consecințele directe ale bergsonianismului: compromiterea categoriilor logicului și caracterul ininteligibil al libertății.

Ca și cititori, nu trebuie să ne lăsăm păcăliți de calmul cu care eroul lui Camil Petrescu își termină discursul despre frumusețea și neputința filosofiei de a conduce gândirea spre adevărurile eterne. *Lecția de filosofie* este o *preparatio* a întregului roman, o uriașă paranteză obligatorie de-a lungul căreia eroul narator ne informează cum nu se poate mai limpede asupra propriului impas major în care se află. Pornit în căutarea adevărului prin intermediul acelei „științe a spiritului” care pretinde a se ocupa tocmai de acest lucru, descoperă că adevărul universal nu poate fi cunoscut. În schimb se inițiază temeinic în strategiile interpretării existenței. *Criza cunoașterii* este asimilată în fibra propriei conștiințe, e personalizată acut, solicitând, evident, o reacție urgentă și satisfăcătoare.

Nu este deloc întâmplător că Ștefan Gheorghidiu se oprește la Kant. Din critica kantianismului pleacă toată filosofia modernă. Replica dată lui Kant de Ștefan Gheorghidiu este bergsoniană, fără a fi explicită de data aceasta. Narația camilpetresciană se transformă într-o *aplicație* a ideilor bergsoniene și nu într-o *explicație* a acestora. Dacă adevărul universal de dincolo de „cetatea minții” individului nu poate fi știut, atunci

singura ieșire este întoarcerea spre existența individuală și cercetarea ei pentru a extrage din acest spațiu, oricât de instabil, certitudinile liniștitoare și noi ipoteze asupra adevărului. Eul psihologic devine automat țara visată a făgăduinței cunoașterii absolute. Dacă absolutul universal nu poate fi cunoscut, gânditorului nu-i rămâne decât să plonjeze în absolutul individualității. Iată la ce îndeamnă H. Bergson în *L'Évolution créatrice*: „Existența despre care noi suntem mai siguri și pe care o cunoaștem cel mai bine este în mod incontestabil existența noastră; căci despre toate celelalte obiecte avem noțiuni pe care le putem considera ca exterioare și superficiale, în timp ce ne percepem pe noi înșine în mod interior, profund.” (trad.n.) (Op. cit., p. 17)

Nu altceva spune naratorul misterios din *Patul lui Procust* Domanei T., într-o pagină bine cunoscută, atunci când i se cere să definească arta scrisului, literatura: „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...” Se face literatură „...luând tocul în mână, în fața unui caiet, și fiind sinceră cu dumneata însăși până la confesiune.” (Op. cit., p. 17)

Ștefan Gheorghidiu trăiește două experiențe fundamentale, dragostea și războiul, care-l inițiază în extaz, plăcere și suferință, pe de o parte, și-n sentimentul morții, în simțul fatalității, al destinului și-al hazardului pur, pe de altă parte. Fără să poată controla exterioritatea, lumea de dincolo de sine, așa cum i-o dovedesc trei mii de ani de filosofie,

Gheorghidiu își propune să cunoască și să controleze *propria interioritate*. Tot romanul *Ultima noapte de dragoste...* este o coborâre în conținutul psihologic al lui Ștefan Gheorghidiu. Rupt între sentimente contradictorii față de Ela, într-o succesiune de senzații și reprezentări, de percepții și emoții disjuncte, între care nu ar exista nici o cauzalitate logică, nici un determinism rațional, Gheorghidiu parcurge în câteva *flash-back-uri* încrucișate traseul sacadat al eului său psihologic.

Romanul este mai puțin proustian, cum s-a remarcat deja de mai multe ori. Neproustianismul nu poate fi considerat numaidecât o scădere a romanului, deoarece pariul celui care a scris eseul *Noua structură și opera lui Marcel Proust* nu este acela de a fi sau nu proustian, ci de a-și sincroniza romanul – cum a făcut-o Proust sau *altfel* – cu *noua structură* spirituală a epocii, derivând din filosofia bergsoniană și apoi din fenomenologia lui Husserl.

Cunoașterea sinelui prin punerea în evidență a psihismului subiectiv individual este obiectivul primordial al ambelor romane interbelice scrise de Camil Petrescu. Cunoașterea sinelui devine o încercare de cunoaștere a absolutului psihologic filtrat și interpretat de conștiința activă a subiectului. Camil Petrescu spune că nu poate fi oferită o rețetă, un „îndreptar” artistului modern pentru a-și adecva stilul și viziunea la *noua structură* impusă de filosofie. În schimb, poate fi găsit un punct de sprijin în „...căutarea transcendentă, adresându-ne acelui fond general al gândirii care ordonează virtualitățile culturii, problematicii subiectului...” (*Teze și antiteze*,

p. 19) Prin urmare proustianismul nu este unica soluție estetică posibilă de sincronizare a romanului cu filosofia contemporană.

Dealtfel, într-un interviu apărut în *Facla* în 1930, întrebat dacă a ales monologul interior sub influența lui Proust sau Joyce Camil Petrescu răspunde edificator: „Eu am folosit monologul interior, vechi, de altfel, de la Benjamin Constant și mai departe încă, de la Casanova...” (*Romanul românesc în interviuri*, p. 287) Monologul interior este numai o chestiune naratologică, fără să descrie esența *noii structuri*.

Retragerea în eul psihologic și în concretul individual este motivată filosofic de către scriitor, punându-i în relație pe Bergson și Husserl, din perspectiva afirmării interiorității (fără a uita să numească „deosebiri contradictorii” dintre unul și altul): „...neovitalismul psihologic al lui Bergson și fenomenologia lui Husserl [...] ...caută punctul de sprijin în conștiință și nu în lumea exterioară... renunțând să mai caute, în domeniul cunoașterii, vreun punct de reper dincolo de eu. S-a proclamat incapacitatea rațiunii de a transcede și atunci mintea omenească s-a retras în ea însăși ca un melc...” (Op. cit., pp. 20-21)

Camil Petrescu conștientizează și analizează nașterea unui model alternativ de cunoaștere, la care participă și eroii săi – ființe ficționale implantate de scriitor într-o autonomie evolutivă unde să poată fi observate consecințele revoluției epistemologice asupra conștiinței umane, capacitatea ei de adaptare și de reacție pozitivă.

Henri Bergson, în *Matière et mémoire* (1896), arată că percepția subiectului depinde de activitatea sa cerebrală, iar aceasta depinde la rândul ei de restul universului. Numai că, tot el sesizează paradoxul la care se ajunge în analiza percepției: universul însuși, de fapt, pare să depindă de mișcările interne ale substanței cerebrale, pare să se schimbe pe măsură ce ele variază și pare să se risipească când ele sunt lichidate. După Bergson, a percepe nu înseamnă înainte de toate a cunoaște, ci a comunica prin intermediul propriului corp cu materia și cu realitatea internă a propriei subiectivități. Camil Petrescu e de părere că Bergson nu face decât să exprime o atitudine filosofică presantă după eșecul filosofiilor clasice, pentru că „...nu putem cunoaște nimic *absolut*, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc... [...] Da, cunoașterea absolută metafizică, e posibilă, răspunde Bergson, și e de natură psihologică...” (Op. cit., p. 23)

În concluzie, scriitorul Camil Petrescu e de părere că terenul comun dintre metafizica lui Bergson și opera lui Marcel Proust este „...această convingere că absolut nu cunoaștem decât propriul nostru eu, această prețuire a intuiției în dauna deducțiilor raționale, această așezare a *eului* în centrul existenței, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin el e singura realitate înregistrabilă...”

Camil Petrescu face pe de altă parte legătura între psihologismul bergsonian și psihanaliza lui Freud. Descrierea funcțiunilor inconștientului și a mecanismului refulării de către Freud participă la

transformarea radicală a filosofiei subiectului și la schimbarea comportamentului instanței subiective în roman. Camil Petrescu remarcă impactul agresiv al iraționalismului freudian asupra reprezentării personalității: „Centrul personalității omenești e mutat din câmpul luminos al rațiunii și al voinței lucide, în cosmosul incomprehensibil de o cauzalitate nesfârșit complexă, al unei sexualități ancestrale...”

În aceste condiții, de la fanatismul neutralității obiective și al finalismului cauzal, specific esteticii realiste și naturaliste, se trece în viteză spre o altă extremă, a *ipoteticului mobil* și a incertitudinii metodice, de unde decurge înrudirea vădită a noului model de cunoaștere cu discursul artistic. E o realitate din care se va alimenta comunicarea specială dintre literatură și filosofie în secolul XX. Camil Petrescu identifică și principiul diferit după care funcționează „modalitatea științei contemporane”: *principiul totalizării*, teoretizat de mai mulți comantatori importanți ai modernismului, în ultimele decenii, printre care și Jean-François Lyotard. Liviu Petrescu sintetizează concluziile acestora: „Celui de-al doilea modernism îi este propriu... un efort explicativ îndreptat cu precădere asupra totalităților, adică asupra unor structuri ale realității de o asemenea complexitate, încât vor ieși cu putere în evidență unele limite inerente ale modernismului determinist, ceea ce va face necesară instituirea unui *model alternativ al cunoașterii*, ce nu va mai opera cu categoriile gândirii logice, ci cu acelea ale „translogicului” (sau

ale "paralogiei", în terminologia lui Jean-François Lyotard)... (Liviu Petrescu, p. 46 și urm.)

Camil Petrescu este tranșant și explicit când enunță principiul totalităților: „Abolirea psihologiei atomist-mecaniciste a dus la o nouă concepție comună științelor neologice, în care *accentul nu mai cade pe elemente, pe angrenarea lor subsumatorie, ci pe totalități* (s.n.), pe contururi instabile, dar fulgurant funcționale.” (p.18) Înlocuirea rațiunii cu o altă *facultate de cunoaștere*, intuiția, are drept consecință majoră, cum am arătat deja, construirea noului discurs ontologic în funcție de relativitatea și instabilitatea acceptată a sensului.

O consecință majoră a intuiționismului bergsonian și a iraționalismului, ca alternativă la raționalismul agnostic kantian, este zdruncinarea definitivă a gândirii logice. Relațiile dintre logic și illogic sau alogic, este definitorie pentru comportamentul eroilor lui Camil Petrescu, într-o legătură organică cu principiul totalizării elementelor. Ștefan Gheorghidiu și Ladima au o formație raționalistă. Primordial ei gândesc că intelectul trebuie să se aplice fluxului realității prin intermediul categoriilor logicului. Gheorghidiu însă, într-o perioadă de studiu a apriorismului kantian, are impresia că a descoperit o explicație capabilă să revoluționeze filosofia. El înțelege deducerea caracterului de universalitate și necesitate al principiilor matematicii din apriorismul metafizic drept o gravă eroare: „Dimpotrivă, rămânem în lumea experienței și găsim mai mult decât suficiența explicație a

universalității și necesității matematicilor, în originea lor de ordin convențional. O bună parte din filosofia kantiană mi se părea prăbușită, prin această descoperire.” Stupefiat, se întreabă apoi ca în transă: „De ce linia dreaptă e oricând și oriunde drumul cel mai scurt dintre două puncte? Pentru că așa am convenit să-l numim și dacă nu ar fi așa, nu l-am numi așa. *Universalitatea și necesitatea sunt ale limbajului* (s.n.)” (p.164). Ștefan Gheorghidiu are revelația naturii *formale* a categoriilor logicului. Gândirea umană se bazează pe convenții sistematizate în timp prin intermediul limbajului, singurul care ordonează realitatea într-o coerență de tip universal. Implicit, Gheorghidiu afirmă caracterul aparent al categoriilor logice, care, puse în dependență limbajului, își pierd orice motivație transcendentală, putând deveni sau fiind în același timp translogice, ilogice, paralogice, ca și dinamica limbajului însuși. Este vorba de o altă breșă demonstrativă în narația romanului *Ultima noapte de dragoste...*, pe care n-am defini-o nici didactică și nici tezigă, dar nici simplu moment eseistic oferit de studentul în filosofie. Din nou Camil Petrescu își obligă eroul narator să ne avertizeze asupra evoluției sale intelectuale și asupra convingerilor filosofice, tocmai pentru a ne reaminti că el evoluează în proiectul său filosofic, în funcție de *normele* potrivit cărora își judecă existența interioară. Dacă „universalitatea și necesitatea sunt ale limbajului”, atunci, spune Ștefan Gheorghidiu, „lumea automată și lumea conștiinței... [devin] independente una de alta și își continuă seriile

diferit.” (p.165). De aici și până la a vorbi despre categoriile negative ale limbajului și despre autonomia lui imprevizibilă, aureolată de creativitatea maximă a universului mental individual – nu este decât un pas.

Ștefan Gheorghidiu mai află că Giovanni Papini expune aceeași opinie despre apriorism, speculația lui nefiind, deci, o noutate. Secvența are darul să ne informeze precis asupra contextului teoretico-filosofic în care este imaginată lumea romanului *Ultima noapte....*

Întors spre înțelegerea propriului eu psihologic, Ștefan Gheorghidiu constată înainte de toate o disjuncție logică gravă în relația psiho-afectivă pe care o are cu Ela. Se lasă iubit aproape din milă, se căsătorește mai mult înduișat de loialitatea necondiționată a Elei și începe să-și iubească pasional nevasta chiar în perioada când ea începe să se detașeze și să-l înșele apoi. Trădările Elei tulbură masculinitatea orgolioasă a soțului. Paradoxal, el caută salvarea în *logică*, în rațiune, vânând pretexte *pseudo-logice* pentru a o putea ierta și interzicându-și asumarea evidențelor, pentru că ele ar veni pe căi ne-logice, cum e intuiția, senzația etc. În final cedează, descoperindu-se lângă o femeie străină, în care nu poate identifica măcar umbra aceleia pentru care era gata să moară („Mă gândesc halucinat că aș fi putut uide pentru femeia asta... că aș fi fost închis din cauza ei, pentru crimă.”). Nu mai are importanță dacă Ela e sau nu vinovată; Gheorghidiu lichidează relația pentru că substanța lui cerebrală investită în ordonarea *logică* a traseului

său psihic este epuizată, fără să fi condus la nici un rezultat, la nici o soluție: „Și totuși îmi trece prin minte, ca un nour de întrebare... Dar dacă nu e adevărat că mă înșeală? *Dacă din nou am acceptat o serie greșită de asociații?* (s.n.) Dacă e o simplă coincidență, ca de pildă atunci când am întâlnit pe colonel, ca atâtea în viață? Dar nu, *sunt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată* (s.n.).” (p.353). Învins de presiunea noncauzalității logice și a reacțiilor ilogice proprii apelează la *universalitatea limbajului* și compune un text confesiv din care speră să deducă un principiu totalizator translogic sau cel puțin prezența unei necesități logice de tip formal. Răspunde limbajul și textul rezultat din exersarea lui în sfera conținutului psihologic acestor cerințe imperative? Urmează să formulăm propria ipoteză în paginile următoare, pornind și de la această constatare: Gheorghidiu transcrie unul câte unul elementele non-logice definitorii pentru comportamentul său psihic, fără să ajungă la o gândire paradoxică, de promovare manifestă și de pozitivare a translogicului.

Existența lui Ladima, din *Patul lui Procust*, se închide într-un paradox desăvârșit. Fred Vasilescu cunoaște două ipostaze ale lui Ladima, ireconciliabile până la a se exclude reciproc. Cunoaște mai întâi un intelectual de modă veche, cu sobrietăți de o rigiditate menită să intimideze și să creeze distanțe ferme între el și mediul social. Acest prim Ladima, poet și gazetar, este o inteligență critică superioară; articolele lui stârnesc teamă și admirație, iar spiritul incoruptibil ar presupune

chiar agresivitate intelectuală și cinism intransigent. Fred Vasilescu cunoaște și un alt Ladima din scrisorile adresate Emiliei Răchitaru: umil până la a-și anula personalitatea, dependent de o obsesie ridicolă, confuz în judecată, depresiv, ucis pas cu pas de anxietăți tiranice. Singurul lucru pe care Fred Vasilescu poate să-l facă este să citească una câte una scrisorile adresate Emiliei și să le situeze relativ într-un mozaic existențial din care lipsesc prea multe piese pentru a extrage, iarăși, principiul totalizator care să salveze eul psihologic al lui Ladima de la absurd și să-l facă cognoscibil, dintr-o perspectivă credibilă. Cum este, de fapt, Ladima sinucigașul și ce logică formală mai poate explica existența sa? Din Ladima, ca și din Ștefan Gheorghidiu, nu rămâne decât o sumă de texte: scrisorile, câteva poezii și articolele. Din nou limbajul ar trebui să dea socoteală. Coerența și sensul salvator al subiectului Ladima ar trebui să existe în expresia conștiinței sale și a conținutului psihologic, adică în texte – fragmente pietrificate și vii în același timp, smulse duratei bergsoniene, fluxului existenței.

Compromiterea categoriilor logicului duce inevitabil la compromiterea sensului existenței percepută spre *înăuntrul* sinelui, așa cum observă chiar scriitorul: „Dizolvarea noțiunilor solide, instalarea ipoteticului mobil, reorientarea atenției asupra actului original, promovarea fluidului, a devenirii sufletești în locul staticului, a calității în locul cantității și mai ales descoperirea acelei impresionante solidarități a momentelor

sufletești...” ar trebui să ducă la „ideea de organicitate psihică și deci unicitate... [...] sub semnul covârșitor al subiectivității, în locul obiectivității.” (Op. cit., p.18)

Numai că, avertizează Camil, colaborarea noului model de cunoaștere cu psihologia nu este deloc liniștitoare și trebuie depășită de estetica literară: „...această psihologie care participă la Noua structură e de nesfârșit folos scriitorului tocmai atrăgându-i modest luarea-aminte că ea nu-i poate fi de folos... [...] Această *orientare prevenitoare, negativă oarecum, a psihologiei moderne e de o importanță de netăgăduit* (s.n.)” Citatul este extras din eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, publicat în 1935, după apariția celor două romane. În același studiu Camil Petrescu mai întâi recomandă investigarea subiectivității cu mijloacele psihologiei moderne, metodă inițiată de Bergson (*Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței, Materie și memorie*), după care pune aceeași psihologie sub semnul unei „orientări negative”. Cu siguranță că experiența romanelor publicate anterior (1930, 1933) își spune cuvântul. Apelul la psihologie este o urgență a momentului, o adecvare aproape obligatorie la *structura* filosofico-științifică a timpului. Dar coborârea în conținutul psihologic, experimentată prin eroii celor două romane, bineînțeles cu uneltele psihologismului contemporan, pare să fie sinonimă cu coborârea într-un labirint din care firul Ariadnei lipsește. Concluziile din eseu apărut în 1935 se datorează direct parcurgerii spațiului psiho-ficțional al lui

Ladima, al lui Gheorghidiu, al Doamnei T., al lui Fred Vasilescu, spațiu din care absentează tocmai sensul unificator, firul logic care să garanteze organicitatea eului psihologic, ca sursă de cunoaștere a sinelui.

Ștefan Gheorghidiu și Fred Vasilescu pornesc temerar în recuperarea eului psihologic, transcriind și interpretând momente nucleare ale vieții lor psihice (întâlnirea cu femeia iubită, extazul dragostei, nebunia despărțirii), dar și momente ale psihismului periferic (viața socială, viața de relație), pentru a găsi sensul ascuns al întâmplărilor ce le-au compus existența- străduindu-se, deci, cu încăpățănare să creadă în prezența unui *sens ascuns*. Întoarcerile în timp fac prea puțin apel la memoria involuntară pentru că e vizată în permanență *semnificația*. Textele sunt ținute sub controlul finalității urmărite: ordonarea imaginilor, a senzațiilor, a evenimentelor regăsite în memorie. Pentru ambii eroi călătoria în teritoriul psihic este fascinantă. Fred spune naratorului romancier care-l sfătuie să scrie: „Nu-mi dau seama dacă-ți va fi de folos, dar de-abia aștept în fiecare zi să mă văd înodaia mea de lucru la masa de scris... E o adevărată voluptate... De multă vreme n-am mai fost atât de mulțumit...” (p.318). Numai că și Ștefan Gheorghidiu și Fred Vasilescu nu rezolvă nimic. Voluptatea călătoriei, nu poate înlocui cunoașterea, sensul, adevărul. Ei nu află nimic esențial. Motivația temporalității psihice, în succesiunea ei unică, le scapă. Abandonul este inevitabil. Gheorghidiu renunță, învins, la propria existență: „A doua zi

m-am mutat la hotel pentru săptămâna pe care aveam s-o mai petrec în permisie. I-am dăruit nevesti-mi încă o sumă ca aceea cerută de ea la Câmpulung și m-am interesat să văd cu ce formalități îi pot dăruia casele de la Constanța. I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiectele de preț la cărți... de la lucrurile personale, la amintiri. *Adică tot trecutul.*" (p.355). Fred Vasilescu dispare într-un straniu accident de avion, despre care s-ar putea crede a fi o sinucidere.

Absolutul psihologic bergsonian, de care pomenește Camil Petrescu, fie că nu există, fie că se confundă cu un absolut a-logic, din care sinele nu-și poate extrage nici o certitudine și nici o motivație existențială. Eul psihologic al lui Fred Vasilescu este teatrul altui paradox desăvârșit. Iubește o femeie care-i transformă viața, îl învață frumusețea și bucuria, pentru ca brusc să se înstrăineze definitiv de ea, dorind-o mai departe cu disperare. Deciziile lui Fred Vasilescu, reacțiile lui, de el însuși mărturisite, față de Doamna T., nu au nici o logică. Ar exista, totuși, o taină. Este ea reală sau e numai presupusă și căutată de Fred tocmai în *universalitatea limbajului*? O ipoteză se impune: textul nu-și divulgă *misterul* și Fred alege moartea.

Scrisorile Doamnei T., chiar dacă nu vorbesc despre Fred Vasilescu, dezvoltă un alt paradox. „Femeia iubită de toți bărbații” se oferă din milă lui D., pe un fond de suferință și repulsie care transformă actul sexual într-unul de profanare a frumuseții, de maculare flagelatoare a propriului corp. Doamna T. se pedepsește dăruindu-i-se

bărbatului „moluscă” pentru că nu e iubită și e alungată de Fred Vasilescu. Și totuși, Fred Vasilescu o consideră femeia vieții lui, singura fericire cunoscută... Impresia este că eroii lui Camil Petrescu participă la un joc absurd, cu consecințe tragice, în care singura normă este absența oricărei norme logice: „Am auzit de multe ori spunându-mi-se că sunt iubită în taină de bărbați și am fost invidiată de asta, ca și când ar fi fost o realitate pentru mine această iubire de a cărei existență nu știu... [...] Dar știu un lucru, că X [Fred Vasilescu] nu mă iubește, că am suferit din cauza lui aproape mortal. Dacă sunt într-adevăr excepțională, cum de îmi poate prefera pe alta? *E numai joc al întâmplării toată iubirea?* (s.n.) Și dacă într-adevăr el mă prețuiește ca pe singura femeie al cărui suflet a stat față în față cu al lui, atunci pentru ce acum e în brațele alteia, pentru ce mie mi se întâmplă ceea ce mi se întâmplă, pentru ce el și eu trăim în medii străine, jucând acolo o viață definitivă, când avem intens și nevăzut același suflet ca doi frați siamezi același pântec.” (p.27). Pasajul aparține Doamnei T. și exprimă strălucit paradoxurile arbitrare ce manipulează existențele eroilor camilpetrescieni.

Semnificativ sau nu rămâne că Doamna T. este unica supraviețuitoare. Eroii masculini aleg moartea, pe când ea se autoclaustrează într-o cameră cu mobilier demodat, să descifreze caietele lui Fred, *textele*: „Cred că nici n-a închis bine ușa, și s-a năpustit asupra textului. *Pe potecile lunecoase ale amănuntelor și ale interpretărilor va găsi reazem și o mai adâncă dezlegare?* (s.n.)”, se întreabă naratorul

romancier. „Va afla ceva mai multă împăcare decât acea sete, care nu se poate potoli, în vis?” Și apoi vocea lui Camil Petrescu se suprapune vocii naratoriale, anulând Sensul, Coerența, Logicul, de data aceasta spre un principiu translogic – „Taina universală”: „De altfel, când e un acord aproape unanim asupra relativității spațiale, de ce n-am crede că *sistemul de repercutare al cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut* (s.n.). Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea Universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, așa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului.” (p.232).

În descendența intuționalismului lui Bergson, eul psihologic, cercetat de scriitor împreună cu conștiințele lui ficționale, nu se poate elibera de dimensiunea sa empirică, atunci când vrea să cunoască și să se cunoască, adică să fixeze un început al adevărului, o axiomă. Transportul hipnotic în corporalitatea senzației, a materiei psihice transformă eroii în prizonieri ai propriei interiorități, un spațiu înșelător și distructiv. Scriindu-și confesiunile, Ștefan Gheorghidiu și Fred Vasilescu par că se autodevoră, lichidându-și orice cale de ieșire *logică* din psihism. Ambele romane se construiesc prin intermediul metodei psihologice postbergsoniene de investigare a subiectivității și ajung să constate, implicit să denunțe, insuficiența eului psihologic și a replicii lui Bergson dată kantianismului. Ambele romane spun apoi că eul este *mai mult* decât eu psihologic, pentru că el există dincolo de psihism. Eul poate exista lipsit de lume, de cunoaștere, de ideile eterne, de adevăr, fără “nici

un moment de sprijin adevărat”, urmând calea fluviului lui Heraclit, „Taina Universală”.

Imposibilitatea degajării unui sens constructiv din parcurgerea memoriei psiho-afective și a concretului individual atinge o altă problemă majoră a spiritualității moderne: caracterul ininteligibil al libertății. Instalată ca apel și exigență morală absolută, în lumea numenală, libertatea kantiană devine un lucru în sine, atemporal, incognoscibil. Kant spulberă iluzia libertății de a cunoaște absolutul exterior și universal. Eroii lui Camil Petrescu se aventurează ca mai toate conștiințele moderne în necunoscutul subiectivității, cu deosebire psihice. Libertatea pe care o obțin e aceea de a descrie un spațiu accidentat și haotic. Atâta vreme cât ei nu-și pot controla existențele, descoperă că libertatea lor este iluzorie. Hazardul și arbitrariul le manipulează tăcut eul, viețile, stările interioare, emoția cea mai prețuită. Sentimentul copleșitor care se degajă din cele două romane este că primatul conștiinței și al activității conștiinței (teză bergsoniană) nu asigură afirmația ontologică a ființei, datorită limitării și subminării libertății conștiinței până la a obliga eroul să-și asume natura ininteligibilă și negativă a libertății. Gheorghidiu, Ladima, Fred Vasilescu și Doamna T. gândesc inițial existența ca *afirmație ontologică* imperativă. Sunt acele momente când eroii au certitudinea iluzorie că viața lor a intrat în intimitate cu Sensul, cu Legea universală, prin iubire, frumusețe sau prin artă (poetul Ladima). Trezirea din iluzie înseamnă recunoașterea

imposibilității de a comunica cu sensul – interior chiar propriei lor vieți psihice și solidar cu propria lor memorie afectivă. Afirmatia ontologică este un proces complex în cele două romane, dezvoltând strategii de structurare a identității sinelui și de identificare a mecanismelor intersubiectivității. *Afirmatia*, pe fondul cenzurării progresive a libertății de acțiune a conștiinței se transformă, ajungând în final să sfârșească în dublul ei antinomic – *negația ontologică*, sinonimă cu moartea, cu sinuciderea, cu retragerea din lume, cu abandonul și capitularea. Unica libertate deplină îngăduită ființei este, cum va spune mai târziu Emil Cioran, aceea de a-și nega existența, de a și-o lichida pur și simplu, pentru a nu deveni marionetă a unui destin arbitrar.

Eroii lui Camil Petrescu pornesc de la prioritatea conștiinței cu energii adeseori patetice și ratează impunerea conștiinței chiar în sfera subiectivității, afirmând, paradoxal, dimensiunea negativă a existenței subiectului. Nu mult mai târziu o va teoretiza Jean-Paul Sartre, în *Existență și neant*, o „reluare nonbergsoniană a bergsonianismului” (J. Delhomme, *Le problème de l'intériorité: Bergson et J. P. Sartre*, în *Revue Internationale de Philosophie*, 1978, p. 219). Pentru Sartre, conștiința de sine nu este sens intim sau durată, ci ipostaza negativă a ființei.

Mai tulburător este să citim în *L'homme révolté*, a lui A. Camus (1951) o descriere în care putem situa cu exactitate comportamentul eroilor lui Camil Petrescu: „În afara unor fulgurante momente de plenitudine, întreaga realitate este

pentru ei neînchegată.” Și apoi: „Actele lor le scapă în alte acte, se reîntorc pentru a-i judeca sub niște înfățișări neașteptate, se varsă către o scurgere necunoscută, ca apa lui Tantal. A cunoaște scurgerea, a se înstăpâni asupra undelor fluviului, a surprinde viața ca pe un destin, iată adevărata lor nostalgie, din adâncurile patriei lor. Dar o astfel de viziune care – în cunoaștere cel puțin – i-ar împăca în fond cu ei înșiși *nu li se dăruie decât în fugitivul moment al morții* (s.n.); totul atunci se încheie (trad.n.)” (Op. cit., p. 37)

Camus este de părere că absența destinului duce la absența “stilului”, adică viața rămâne simplă mișcare ce își caută forma, fără a o găsi vreodată. Eroii lui Camil Petrescu caută într-adevăr să dea o formă unică și stabilă existenței lor-destinul care aureolează- fără să reușească. Gheorghidiu are o vreme certitudinea că Ela e geamănul său sufletesc, dat de la începutul lumii; Ladima vrea să oblige destinul să-și arate chipul imaginând o iubire sublimă; Fred și Doamna T. par să fi întâlnit destinul, refuzat de data aceasta. Prezența destinului se arată la fel de distructivă ca și propria sa absență. Este dificil, totuși, să vorbim la Camil Petrescu de conceptul absurdului în sens strict camusian, dar o presiune iminentă a absurdului, puțin controlată de ordinea limbajului, poate fi riguros demonstrată. În plus, *Omul revoltat* al lui Camus este din aceeași familie spirituală cu eroii lui Camil. Reținem și o observație a lui Camus privind nostalgia *absurdă* a omului după sensul unificator. Definiția amintește starea de spirit obsesivă a lui

Gheorghidiu și a lui Fred Vasilescu: „Tot ceea ce se poate spune este că lumea nu-i în ea însăși rațională. Absurdă este însă confruntarea dintre acest irațional și această nemărginită dorință de claritate, a cărei chemare răsună în străfundurile omului.” (*Mitul lui Sisif*, p. 21)

Ratarea cunoașterii eului psihologic este semnificativă pentru întreaga cultură umană, crede scriitorul filosof: „Astăzi, după o cercetare de ani de zile a unui „caz”..., mi se pare verosimilă ipoteza care îmbrățișează totuși toată cultura, anume că din tot ceea ce s-a publicat în două mii de ani nu s-a soluționat teoretic nici un caz concret psihologic sau social.” (*Comentarii și delimitări în teatru*, p. VI)

Asumându-și eșecul propriu în încercarea de a rezolva teoretic un „caz” individual, Camil Petrescu recunoaște, el însuși uimit, eșecul întregii filosofii în fața acestei probe simple, dar fundamentale. Ambele modele de cunoaștere, și cel kantian, și cel postkantian, ar sta așadar sub semnul unei suspiciuni elementare: incapacitatea de a înțelege și de a comunica direct cu *concretul individual*: „Îndeosebi în, ceea ce numim științele spirituale, putem afirma că ele nu cuprind decât ipoteze, care vor cădea odată cu imensele rafturi de tomuri în ziua în care un caz concret psihic neînsemnat ca o frunză față de tot globul împădurit, va fi soluționat.” (Op. cit. p. VI)

Poziția radical critică a lui Camil Petrescu, suspiciunea cu care se întoarce spre biblioteca universală și discursul demistificator adresat de data aceasta tuturor filosofiilor și tuturor modelelor de

cunoaștere – fac parte din chiar coloana vertebrală a modernismului: „Acel care va „rezolva” un singur caz concret va face pentru cultura omenească ceea ce, la o scară mult mai mică, a făcut Champollion pentru istorie, descifrând cel dintâi, într-o inscripție care de 2000 de ani nu mai spunea nimic, numele Ptolemis... *Soluția unui singur caz concret ar funcționa ca un cifru universal al culturii.*” (s.n.) Romanele lui Camil Petrescu sunt construite tocmai pe strategia rezolvării unui caz – *Ultima noapte de dragoste...* – sau a mai multor cazuri, *Patul lui Procust.* Obsesia cazului indică starea de ezitare dramatică în fața oricărei metafizici, a literaturii, în fața oricărui tip de autoritate teoretică, neputincioasă să furnizeze răspunsuri definitive într-o problemă existențială strict individuală. Nu altceva vrea să spună, în esență, A. Camus în *Mitul lui Sisif*: „După atâtea secole de căutări, după atâtea abdicări ale atâtor gânditori, știm prea bine că acest lucru e adevărat pentru întreaga noastră cunoaștere: dacă ar fi să scrie singura istorie semnificativă a gândirii omenești, ar trebui alcătuită aceea a pocăințelor ei succesive și a neputințelor ei.” (Op. cit. p. 21.)

Camil Petrescu, sub influența gândirii bergsoniene, schimbă, ca majoritatea romancierilor moderni, raporturile dintre creație și creator. Creația, romanul în speță, nu mai este o *imago mundi* și nu mai răspunde repertoriului de întrebări al mediului exterior. Romanul devine o lume a sinelui, un teritoriu virtual în care se experimentează cu calcul teoriile filosofico-științifice ale epocii. Procesul în care romancierul își antrenează universul ficțional

este o mișcare fin inserată în viața internă a textului și se produce în doi timpi. Există un prim timp *descendent* de actualizare a conceptelor la nivelul structurării narației și al compunerii personajelor. Mișcarea e descendentă pentru că filosofia *coboară* în realitatea ficțiunii. Camil Petrescu spune în *Noua structură...* că romancierii fac „propuneri de realitate”. Sintagma trimite la conceptul lui Toma Pavel, de „lumi ficționale” (*fictional worlds*). Citim în capitolul *Diferență și distanță* din cartea lui Toma Pavel: „Suntem impresionați de soarta personajelor ficționale, pentru că... atunci când suntem implicați într-o povestire participăm la întâmplările ficționale, proiectând un eu ficțional care asistă la evenimentele imaginare ca un fel de membru fără drept de vot. Acest fapt ar explica polimorfismul relațiilor noastre cu ficțiunea.” (*Lumi ficționale*, p. 139)

Camil Petrescu este perfect conștient de caracterul ipotetic al ficțiunii, în raporturile ei cu realitatea și alimentează o cât mai strânsă înrudire posibilă între cele două lumi paralele, lumea realului și lumea *propusă* – ficțională, prin cultivarea sistematică a autenticității narațiunii. Autentic înseamnă posibil în realitate. Ni-l imaginăm, de aceea, pe Camil Petrescu „proiectând un eu ficțional” pentru a participa la viața psihică a ființelor sale ficționale și asistând „la evenimentele imaginare ca un fel de membru fără drept de vot”. Interzicerea dreptului la vot ar însemna de data aceasta abținerea de la orice intervenție în evoluția firească, *autentică*, a personajelor. Conceptele bergsoniene, psihologismul, iraționalismul,

metodele de cunoaștere prin investigarea concretului psihic individual, autoreferențialitatea și autoreflexivitatea sunt implementate în textura vieților ficționale și lăsate să lucreze *autonom*. „Eurile noastre ficționale *sunt trimise să cerceteze teritoriul cu ordinul de a raporta ce observă.*” (s.n.) (op. cit. p. 139), mai spune Toma Pavel. La fel își trimite Camil *eul ficțional* să cerceteze teritoriul romanelor sale, teritoriul existenței ficționale a personajelor pe care le-a creat, cu ordinul de a-și raporta ce efecte are asupra lor modelul alternativ de cunoaștere a eului. Raportul este negativ. Camil Petrescu observă *degradarea conceptelor, disoluția* lor în materia concretului ficțional și mai ales ineficacitatea și lipsa lor de credibilitate. De aceea *psihologismul se transformă în antipsihologism* și în eseu Noua structură..., posterior romanelor, va spune negru pe alb că psihologia „...e de nesfârșit folos scriitorului tocmai atrăgându-i modest luarea-aminte că ea nu-i poate fi de folos...” (s.n.)

Există de aceea și un al doilea timp al romanului ca spectacol al Sinelui locuit de *noua structură* filosofico-științifică, teatru al experimentelor unui romancier care vrea să extragă din experiențe estetice, învățătura filosofică. Acest al doilea timp al narațiunii este unul *ascendent*. Textul, cu eroii săi ficționali, cu intrigile mai mult sau mai puțin sofisticate ale subiectivității, digeră schelăria filosofică, demersurile subtextuale și se eliberează de presiunea filosoficului. Textul se impune, înghite conceptele, dă întâietate Umanului. Creatorul, filosof și romancier, se lasă depășit de

creație, tocmai pentru că *își interzice dreptul la vot...* Filosoful îmbrăcat în hainele de lucru ale Romancierului sau chiar deghizat în Narator, în Personaj, se retrage din text (sceptic, învins, revoltat?) și lasă romanul să existe pur și simplu. Bătălia conceptelor aplicată psihismului ficțional nu oferă soluții – nici ontologice, nici gnoseologice. Mai degrabă spulberă iluzia oricărei soluții imediate. Schema filosofică nu funcționează în textul românesc și, implicit, în spațiul eului – pe care, totuși, îl teoretizează. Ar trebui, în aceste condiții, să înțelegem mai bine de unde provine eșecul psihologismului și pe ce forme narative concrete se întemeiază în textele romanelor.

Psihologism și antipsihologism: dinamica faptelor particulare

„... psihologia e aceea care întinde cele mai periculoase și mai mascate curse celor care o exploatează literar...” (*Teze și antiteze*, p. 17), se confesează Camil Petrescu în 1935 obligându-ne să înțelegem de unde vine o asemenea pocăință. În *Introducere* arătam deja că romancierii europeni ai modernismului interbelic preiau modelul gnoseologic specific cunoașterii științifice a întregului secol XX, bazat pe o gândire analitică și aplicat în două etape: ar exista o primă etapă a observării faptelor particulare, după care, în etapa următoare, ar trebui să se realizeze saltul inductiv de la particular la general, pentru formularea *normei*, a legii universale. (Jaakko Hintikka, *Metoda lui Descartes*)

Modelul gnoseologic bazat pe exploatarea faptelor particulare este propriu romanelor lui Camil Petrescu și urmează un comportament specific. *Faptul particular* pe care se bazează scriitorul este *faptul psihic*, pentru că obiectivul urmărit este cunoașterea a ceea ce singur numește „realitate psihologică”. La recomandarea filosofiei bergsoniene, o bună parte dintre scriitorii postproustieni, între ei și Camil Petrescu, privilegiază eul psihic în cunoașterea sinelui și folosesc *introspecția* ca metodă generală a psihologiei de punere a psihismului în formele limbajului. Introspecția funcționează după o axiomă

generoasă, dar neliniștitoare: trăirea conștiinței reprezintă prin ea însăși o știință a conștiinței. O asemenea axiomă presupune sinceritate și transparență totală a conștiinței față de ea însăși. Faptul psihic trebuie cunoscut în detaliu, în toată *particularitatea* sa. Romancierul se angajează într-o adevărată știință a particularului („... am adunat, în decursul timpului, câteva arhive de note și fișe...”, „...toți eroii din romanul meu [*Ultima noapte de dragoste...*] își au fișa documentată, păzită între coperte”) (*Romanul românesc în interviuri*, p. 806). Strategia lui Camil Petrescu, pentru că există și o strategie, este aceea de a aduna cât mai multe *fapte particulare*, supuse ulterior unui proces îndelung de *selecție, asociație și metamorfoză*: „...Gheorghidiu nu sunt eu... Romanul n-are nici o cheie, dar aproape toate gesturile, dacă vrei cele mai multe incidente, sunt culese din mediul în care am trăit... Toate incidentele sunt aproape autentice, dar sunt altfel organizate decât au fost prezentate în realitate. Eroii mei nu sunt fotografii după natură. Structura sufletească a fiecăruia este o rezultantă a structurilor sufletești a mai multor persoane; nu spun că eu m-am exclus.” (op.cit., p.797). Scriitorul procedează la o fuziune a faptelor particulare, în funcție de „legea *lui* interioară” („Toate personajele mele există și trăiesc sau au trăit, însă modificate după legea mea interioară”), pentru că autenticitatea ultimă urmărită este a propriului sine: „Un personaj este alcătuit dintr-o fuziune de personaje. Toate sunt strict autentice, dar

plăsmuite din elemente disparate ca origină, contopite într-o nouă sinteză.” (p.808).

Camil Petrescu își dorește să elimine tot ce-ar fi inautentic, nesincer și necorespunzător vieții, din înlănțuirea faptelor particulare selectate. Instrumentele construirii introspecției vin mai ales din psihologismul bergsonian și se numesc senzație, percepție, reprezentare – expresii ale *particularului* din zona concretului psihic individual.

Ștefan Gheorghidiu, în *Ultima noapte de dragoste...*, rememorează o excursie la Odobești, împreună cu diverși cunoscuți ai unei verișoare, Anișoara. Își amintește senzațiile („eram...atât de palid”, „făcând dureroase eforturi”, „m-am abătut cu totul” etc.) pe care i le provocase interesul pasionat și făturiș al Elei pentru un oarecare G., dar mai ales transcrie felul în care percepe comportamentul femeii și autoreprezentările pe care le declanșează în fluxul propriului eu: „...eu mă simțeam imbecil și ridicol, fără simțul realității, și naiv ca un predestinat “coarnelor” ca să fi gândit atât de mult despre o femeie, care punând în cumpănă tot acest aparat maiestuos și scrobit al sentimentelor mele, le prefera fără grijă, lacom, strângerea în brațe a unui necunoscut până acum câteva zile...” (p.109). „Femeia care îi zdruncină imaginea despre sine, încrederea în propria judecată și în energia sa rațională este aceeași care îi dezvăluise nu mult înainte extazul plăcerii, sentimentul armoniei divine a corpurilor în momente de maximă sexualitate.” (p. 94)

Excursia de la Odobești duce la o despărțire temporară de Ela, într-o reacție urgentă de autoapărare a bărbatului: „Eu jucasem totul pe această femeie și trebuia să trag acum toate consecințele care se impuneau: desființarea mea ca personalitate. Trebuia deci să mă scol de la masă și de lângă această iubire, pentru totdeauna.” (p.109). Căderea în real a lui Gheorghidiu este dureroasă. Eroul are gustul unei apocalipse intime: „Se sfârșise parcă o sărbătoare, o întâmplare frumoasă în lume, care niciodată n-avea să se mai repete și eu supraviețuiesc singur, dar cum dăinuiește o coajă de lămâie stoarsă, aruncată după masă”. După câteva luni, Ștefan Gheorghidiu, demult împăcat cu femeia care i-a dat fiori de sfârșit de lume, trăiește sentimentul edenic al dragostei primordiale: „Simțeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amândoi, și aveam să pierim amândoi”. Timpul se dilată până la percepția eternității clipei, în curgerea milimetric înregistrată a duratei: „Eram ca într-o zi imensă și întâmplările acestea mici, amănunțite până în fracții de impresie, erau printre cele mai importante din viața mea.” (p.128).

După încă alte fluxuri și refluxuri de acest tip, Gheorghidiu, cum știm, rupe firul, renunță la agonie și extaz deopotrivă. Nu-i rămân decât amintirile, *memoria*, pe care o modelează în limbaj, încercând să concilieze *post factum* întâmplările psihice ale ființei sale: „Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc

nu are importanță decât pentru mine, că nu are nici un sens să fie povestite”. Faptele particulare individuale sunt însă mai importante în ordinea Sinelui decât orice eveniment exterior, de la istorie, la mișcarea cosmică: „Pentru mine, însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât șirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței.” (p.129). Din nou, prioritatea conștiinței. Ștefan Gheorghidiu acționează evident conform axiomei psihologismului postbergsonian: trăirea conștiinței trebuie să fie prin ea însăși o știință a conștiinței, deci sursă de cunoaștere a sinelui. De-a lungul procesului introspectiv Gheorghidiu încearcă să respecte principiul transparenței absolute a eului psihologic. Gheorghidiu pleacă de la credința cultivată de psihologie: trăirea se oferă spontan conținându-și și exhibându-și totodată *sensul*, atunci când se întoarce spre ea *conștiința*. Camil Petrescu spune într-un interviu despre romanele sale: „...romanul trebuie să meargă în profunzimile psihicului, adică să meargă, în ambele direcții, până la semnificație.” Întrebarea esențială este: faptele particulare psihice – senzații, percepții și reprezentări – se oferă într-adevăr conștiinței cu un sens, au ele o *semnificație* manifestă, de îndată ce conștiința ia act de ele sau nu? Întrebarea se dovedește deja retorică. Faptele particulare dezvoltă un discurs confuz. Pe măsură ce conștientizarea particularului este mai meticuloasă, cu atât sensul

este mai ambiguu și mai îndepărtat. Axioma psihologismului se autodeconstruiește în romanele lui Camil Petrescu. Trăirea conștiinței nu poate asigura o cunoaștere a conștiinței și a sinelui. În urma introspecției, Gheorghidiu se simte golit pe dinăuntru, mai orb și mai vulnerabil ca niciodată înainte, fără să dețină nici o *semnificație* credibilă, nici un sens fragmentar, cel puțin, nici un cifru unificator. Conform modelului gnoseologic urmat, discursul analitic al faptelor particulare ar trebui să nască un discurs sintetic, măcar subtextual, care să inducă legea generală, sensul armonizator. Saltul inductiv nu se produce, și romancierul, și eroii săi trebuie să se mulțumească cu discursul confuz al faptelor particulare din care răzbate, totuși, neînfrântă și trainică, ființa, în toată umanitatea ei adeseori ininteligibilă.

Vizarea, chiar microscopică, a concretului psihic, în loc să aducă claritate în înțelegerea faptelor particulare, produce obscuritate, conform unui mecanism înrudit cu acela al liricii moderne și descris de Hugo Friedrich. Este încurajată arbitraritatea înlănțuirii senzațiilor și a autoreprezentărilor, a percepțiilor și evenimentelor psiho-afective, situație remarcată în confesiunea lui Ștefan Gheorghidiu. Arbitrarietatea asocierii reacțiilor disjuncte naște, așa cum s-a văzut, paradoxul, realitatea i-logică și a-logică, specifică mai ales romanului *Patul lui Procust*, unde categoriile negative ale lui H. Friedrich sunt aplicabile până la a putea vorbi despre o funcționare analogică cu aceea a poeziei moderne.

Iată ce spune Friedrich, când enumeră o parte din procedeele pe care se bazează categoriile negative: „Conținutul acestei creații, liricii îl exprimă disonant: nedeterminarea prin cuvinte determinative, complexitatea prin propoziții simple, nemotivarea printr-un motiv (sau invers), neraportarea printr-o raportare (sau invers), spațiul sau atemporalitatea prin denumiri temporale, abstractul prin forțele magice ale cuvântului, arbitrarul conținutului prin forme severe, imaginea invizibilului prin elementele senzoriale ale imaginii. Sunt disonanțele moderne ale limbajului poetic. Dar el tot limbaj rămâne, chiar dacă *nu mai e destinat decât rareori înțelegerii* (s.n.). Fiindcă aici limbajul e folosit ca o claviatură la care nu se poate prevedea ce sunete și ce semnificații va produce. Poeții sunt singuri cu limbajul. Dar limbajul singur îi și salvează.” (Hugo Friedrich, pp. 2019-210) Citatul e lung, dar lămurește comportamentul bazat pe disonanțe multiple al discursului liric modern. Disonanța elimină sau cenzurează major caracterul inteligibil al limbajului.

În discursul narativ disonanța nu acționează la nivelul cuvântului și al sintagmei. Disonanța se realizează în succesiunea sau paralelismul *fragmentelor de texte ca și expresii ale aceleiași conștiințe*. În cazul lui Ladima regula disonanței funcționează perfect, fără nici o fractură, ca și într-un poem suprarealist. Fred Vasilescu stă în patul Emiliei Răchitaru, într-o după-amiază toridă de august și citește cronologic toate scrisorile lui G.D. Ladima trimise lui *Emi*. Actrița cu statut vag, între

cocotă și prostituată, comentează și detalii legate de sosirea fiecărui *text*. Registrul lingvistic în care sunt redactate scrisorile aparține limbajului colocvial, cu multe puncte de suspensie, cu pauze și lacune, coerent totuși într-o dezordine nervoasă și pripită: „Aici e cald și urât, Emi... Singura bucurie sunt scrisorile tale. Sunt destrămat sufletește... Dement din cauza lor... De câte ori vin spre casă am obsesia lor... Mă întreb: „Mi-o fi pus-o coana Marița pe masă? Sau poate o găsesc pe noptieră?” Săptămâna trecută a fost ceva nemaipomenit... Deschisesem ușa gâfâind... Nu m-am uitat direct pe masă, de frică să n-o văd goală...” Familiaritatea terestră a limbajului, accentuată de blânde sintagme domestice („Coana Marița”) se asociază *disonant* cu imagini vizuale, olfactive, cu reprezentări poetice – reale secvențe lirice într-un contrast net față de restul monologului („plicul dreptunghiular, alb”; „totul era pustiu și cu miros de leșie”; „amorteală împăcată”; „pieptul parcă nu mai făcea parte din mine... un animal viu deosebit”; „farsă de nesfârșită grație”) (p.89).

Pe de altă parte, căldura și simplitatea scrisorilor se așează ca notele într-un portativ străin, pe un ritm interior violent, sincopat, necontrolabil: „Am întors capul încet și totuși pe jurnalul care acoperă fața de masă nimic... Mai aveam o șansă... pe mescioara de la căpătâi... Mi se strângea pieptul de parcă nu mai făcea parte din mine... Era un animal viu deosebit... Nimic. A fost pe urmă o stare de prostație. [...] ...am văzut jos pe dușumea... la două palme de ușă, așezat pieziș acolo pe linoleum,

plicul dreptunghiular, alb, atât de așteptat... Am sărit nebun de bucurie... Întâmplarea m-a amuzat enorm... Parcă era o glumă..."

O altă dimensiune a disonanței este următoarea: Ladima manifestă evident o fixație cu reacții paranoice („Eu, când auzisem în seara aceea de demență pocnetul zăvorului, când am înțeles că în pustiul mut, în care nu era un semn de viață, era totuși cineva, dincolo de ușă, cineva fără chip... și mai erai încă și tu, mi-am pierdut capul.”) (p.129). Structura schizoidă a eroului îi dă capacitatea, însă, în plină obsesie, pe parcursul momentelor celor mai brutale de pierdere a controlului interior, să se detașeze și să se autoobserve, notând, cum se poate remarca, gest cu gest, senzație după senzație, într-un cumul enumerativ a cărui retorică discursivă ordonează, paradoxal, nebunia în planul limbajului. De mai multe ori scrisorile par concepute în timpul unor transe semilucide, dar care reușesc să ia forma cuvântului, la fel ca și în transele onirice sau în transele programate ale suprarealiștilor („E peste puterile mele... Trebuie să-ți scriu... Trebuie să-ți vorbesc... Până mâine seară trebuie să se întâmple ceva, pentru că mi se rup zăvoarele minții...”). Dealtfel, textele scrisorilor se dezagregă - la fel și coerența psiho-afectivă - treptat, până într-un moment culminant: Emilia primește „o scrisoare de înnebunit”. „Pe patru pagini nu era scris decât cuvântul „mâine”, în coloană, pe fiecare pagină și de câte zece-cincisprezece ori” (p.149). Acestor texte colerice și naive, de nebun inofensiv ce-și fabrică obsesiv o Emi imaginară, nu putem atașa decât

imaginea unui psihism individual aflat în dezagregare, dar având curioase momente de autoreprezentare lucidă.

Disonanțele, să le spunem minore, din scrisorile trimise Emiliei Răchitaru, se subordonează unei disonanțe majore, rezultată din asocierea acestor texte cu singura scrisoare adresată Mariei T. Mănescu, alias Doamna T., înainte de sinucidere: „Mă gândeam, doamnă, că această parafă a iubirii mele va mai putea fi amânată. Socoteam chiar că, așa cum dragostea mea s-a mișcat în apropierea dumneavoastră ani de zile, neștiută ca o felină domestică, va continua să se miște ca o umbră vie, indefinit de aci încolo” (p.293).

Textul acestei ultime scrisori cu destinatar diferit este redactată într-un limbaj disjunct față de toate celelalte texte. Tonul familiar și colocvialitatea sunt înlocuite cu o distanță deferentă și afectuoasă în același timp. Distanța discursivă e ambiguizată de interogații retorice patetice în care un diminutiv sau un vocativ urgencează o intimitate brusc cenzurată: „Ce demon m-a îndemnat atunci spre răzvrătire, cine mi-a spus că am dreptul să pretind și eu bucuria de a mângâia o mânuță subțire, iubită, că aș avea și eu dreptul să cuprind niște umeri care-mi sunt dragi, să solicit un zâmbet înduioșat numai pentru mine.” Nu mai există sincope, puncte de suspensie, ruperi și trepidație fiziologică. Deși Ladima vorbește din nou despre nebunie, limbajul nu mai trădează dezagregare psihică, ci o coerență autoritară în decizii: „Doamnă, versurile mele nu v-au spus nimic, pentru că ele nu vorbesc niciodată de

dragoste, dar substanța lor era, toată, iubirea aceasta eterată și otrăvitoare [...]. Căci în ultimul timp când am văzut cu ce indiferență dulce, din alt material, răspundeți nebuniei mele, am înțeles că în această țară, în această lume, eu sunt un paria blestemat, a cărui simplă atingere obligă la abluțiuni, că am datoria să vă evit.” Scrisoarea aparține unui alt Ladima, un *alter-ego* al primului, între care, dacă există un fir de comunicare, acela e doar intensitatea sentimentului. Primul Ladima exteriorizează în texte și gesturi iubirea, se epuizează într-un comportament la limita normalității; al doilea Ladima interiorizează sentimentul și-l confesează numai înaintea morții, comportamentul lui exclude febra patologicului, dar include o altfel de transă – libertatea liberului arbitru, opțiunea pentru dreptul la sinucidere: „Doamnă, în clipa morții, gândesc halucinat ce-ar fi fost iubirea aceasta, despre care nu îndrăznesc să spun „a noastră”, și strig în mine însumi bucuria cumplită că gestul acesta descreierat va scoate în privirea dumneavoastră alt gând, decât afecțioasa indiferență de prințesă îndepărtată, pe care ați avut-o pentru mine până acum.” În ambele ipostaze Ladima apare sedus de mirajul feminității, ca de o fata morgana în dublu exemplar – vulgar și nobil, ucis de pasiunea cu care se livrează necondiționat ambelor scenarii mentale. Femeia este un *Alter* demonic pentru Ladima, oglindirea în fluiditatea ei tulbure și protoplasmatică îi goleşte ființa, ca și în cazul lui Gheorghidiu, și-l apropie de moarte.

Dar să ne întoarcem la texte. Există și un alt Ladima, publicistul, redactorul-șef al gazetei *Veacul*. Articolele sale au titluri violente – *Portofolii putrede și suflete descompuse* – și sunt analize ale fenomenului socio-economic românesc foarte precise: „...ne aflăm nu numai în fața unui procedeu de un sadic cinism, care impune astăzi Statului jefuit să plătească, tot el, păgubașul, comisioanele prevaricatorilor în sumă probabil de miliarde, dar și a unui act de demență politică, sortit să ducă la ruină statul actual, prin secătuirea tezaurului și prin distrugerea oricărui prestigiu de guvernământ.” (p.186).

Registrul lingvistic al articolelor îmbină conotația amplu orchestrată cu imagini alegorice și pamflete lirice, cu informația strictă și acuzatoare, într-o cadență retorică a cărei vehemență și agresivitate trimite automat la articolele lui Camil Petrescu. Există imagini care extrag din realitatea cotidiană supraréalul funest, nepăsarea inconstientă a burgheziei bucureștene: „Sergentul din mijlocul străzii ridică și coboară bățul, parodiind în fața Operei pe dirijorul în frac dinăuntru. Automobilele cu fotolii adânci ca mormintele, gătite și iluminate pe dinăuntru ca niște budoare, dintr-o lume ireală, se urmează, cerându-și nerăbdător, cu tipăt aristocratic de claxoane, drum. E astă seară mare manifestare de artă, v-o spunem serios și fotoliul, scăldat într-o baie de lumină electrică, a fost plătit cu 1000 de lei, exact prețul a două sute de pâini.” Discursul este al unei conștiințe vizionare, cu perspectiva mecanismelor macro-sociale, dar și cu un acut simț al concretului imediat. Nici o clipă

articolul nu pierde legătura cu datele realității curente: „Ce viitor ne pregătește această hidoasă congestie a organismului social, ce posibilități să putem întrevedea înafara lefurilor de 4 milioane anual, care stau în cântar cu pensiile de 500 de lei lunar”. Acuzând, în esență, nedreptatea socială, Ladima are viziuni apocaliptice: „E o proastă distribuție în țara asta, ca într-un cap bolnav, distribuția sângelui. Unele organe plesnesc de congestionate ce sunt, pe când altele, care lâncezesc, se atrofiază, se descompun, pentru că până la ele, în același corp, nu ajunge nici o picătură din lichidul nutritiv...” Antitezele în cheie naturalistă, cu o înverșunare postromantică, demonstrează limpede, dincolo de patetism, cunoașterea profundă a relațiilor sociale: dintr-un aeroplan imaginar s-ar putea vedea „... în același timp alături de așternutul cu zdrențe în care femeia cu trupul mâncat de tuberculoză își alăptează copilul, și dormitorul luxos, cu trupul curtezanei neroade frământat de voluptate, după ce a fost ațâțat de bunătăți, plătite din banul public.” (p.191). Cel care scrie ar trebui să fie același Ladima care trimite scrisori Emiliei Răchitaru (adesea în vizită la redacția *Veacului*) și același care îi lasă scrisoarea Mariei T. Mănescu înainte de moarte. În articole vorbește un spirit profund implantat în mișcările sociale și economice ale lumii în care trăiește, o conștiință dinamică și revoluționară, despre care nu se poate presupune nici că ar paraliza în fața ușii unei cocote ridicole („curtezana neroadă” din propriul articol), nici că s-ar sinucide pentru o femeie inteligentă și sensibilă

care nu-i înțelege dragostea nemărturisită. Deși în toate cele trei ipostaze există febrilitate interioară maximă, ea nu poate motiva singură întâlnirea a trei tipuri disjuncte de comportament discursiv.

Eul psihologic al lui Ladima nu se dedublează doar, el se multiplică. Nu există un singur alter-ego, ci se poate presupune deja o pluralitate greu de definit strict. Un argument important: pe lângă aceste trei discursuri, identificăm cu ușurință un al patrulea, în textele poeziilor lui Ladima. Prima, notată în subsolul romanului, se numește chiar *Patul lui Procust* și e trimisă Emiliei, de la care Ladima, culmea stupefacției, așteaptă o părere. Omul cu simț estetic superior plânge de emoție la reprezentațiile plate ale actriței Răchitaru – despre care aflăm că e lipsită de orice talent – și-n plus îi solicită opinii critice despre un text poetic ermetic: „File de noroi e ciclul meu,/ Spre capătul carent arăt cu greu,/ Fuiorul tors al cretei mi-e povară/ Și de mă apără mă și măsoară.” Simbolistica premeditată a textului dezvoltă două paradigme, una a teluricului și alta a celestului. Spațiul teluric este al unei vieți primare neevoluate („mlaștina cu viermii roșii”), un fel de început de lume opus edenului original și copleșitor prin atotputernicia materialității, în opoziție cu spațiul celest, locuit de „frumusețea nevalentă”. Eul liric se vede surghiunit în *lumea de jos*, melc fragil în căutarea luminii („Eu, plin de bale și vâscos, greu lupt/ Alătura, din soare să mă-nfrupt.”), dar în permanentă comunicare cu divinitatea: „Triunghiul Tău înscrie albatroșii,/ Și doare mlaștina cu viermii

roșii,/ Mirajul frumuseții nevalente,/ Când ochiul meu spre cruguri, sus, atent e." Eliberarea de materialitatea flagelatoare vine prin întoarcerea în sine, către descoperirea spiritului: „Dar ochii mei în mine se întorc,/ Și mă cuprind, alt fir încep să torc./ Mai mare sunt, decât cei mari, și mai/ Frumos decât un crin în miez de mai..." Ființă neînzestrată pentru devenirea materiei și a organicului, eul liric are revelația înălțării către divinitate prin conștiință: „Spre tine, Doamne, gândul îmi înalț.../ Nici flori, nici aur, nu mi-ai pus în smalt./ Nici ghiare. Tu mi-ai dat în loc de ele/ Doar conștiința mișeliei mele..." Imaginea Alterității și a Umanului este profund negativă, demonizată, o imagine a răului prezent în lume: „Cu burta flască, la urechi rubin,/ Cu clopoței de slavă și venin,/ Vecin cu mine se târăște..." Imaginea Sinelui e aceea a *Străinului* exilat într-un univers inferior în care împărătesc „frumusețile aparente hrănite din putreziciune și destinate aceluiași destin – participarea la ciclurile materiei („Hrăniți cu putrezime, de asemeni,/ Se-ngrașe nuferii suavi și gemeni"; „Împărătesc pe baltă, albiu lotuși").

Discursul poate aparține unei conștiințe mistice pentru care viața este o călătorie în infernul materiei, calvar suportabil numai atâta vreme cât există speranța purificării și a înălțării prin spirit către absolut. Titlul poeziei trimite evident la povestea mistică, prin care Ladima figurează siluirea, mutilarea ființei conștiente obligată să-și urmeze călătoria într-o lume a instinctelor primare, a „bestialității", cum spune Camil.

Într-unul din subsolurile romanului, alcătuit de naratorul perseverent în a-și fabrica romanul, aflăm că Ladima este adeptul *poeziei pure*.

Dacă ne îngăduim să vedem în naratorul subsolurilor una dintre vocile lui Camil Petrescu, dialogul purtat cu poetul G.D. Ladima este și autoironic, și confesiv. Romancierul narator se prefacă a nu înțelege „expresia *poezie pură*” și are mirări jucate, candori suspecte de-a lungul unui joc verbal care delimitează și lămurește aproape didactic conceptul de *poezie pură*, diferită atât de „pura incantație muzicală, indiferentă față de conținutul material al vorbelor”, cât și de poezia suprarealistă, ce „are ca obiect subconștientul”. Ladima i-ar spune romancierului că “nu există o poezie pur formală”, pentru că o asemenea năzuință e simplă aberație, „poezia trebuie să aibă un conținut, trebuie să exprime ceva”, dar nici într-un caz „anormalul” și „incoerența” suprarealistă, ci un alt fel de realitate „supranormală”, în vie comunicare cu lumea *de dincolo de aparențe*: „Există indivizi care au anumite vise, un fel de realitate transfigurată. Ca viziunea unei supralumi... Nu știu dacă e construită numai cu elemente din realitatea normală, sau e *viziunea unui alt plan de existență*. (s.n.). E un peisaj deformat... după un potențial superior, care este de esența poetului.” (p.253). Familia spirituală a poetului Ladima îi unește pe Gérard de Nerval, Edgar Poe, Baudelaire, pe prozatorul Huysmans. Ladima poetul este un imprevizibil alter-ego al publicistului Ladima. Redactorului de gazetă bucureșteană, la curent cu

toate mașinațiile politice, cu afacerile ilegale ale guvernanților și parlamentarilor, om al *realității reale*, trebuie să-i asociem imaginea poetului „iluminat”, creator de lumi suprareale și călător într-un univers al visului treaz la care nu au acces decât cei predestinați: „Creatorul de poezie e un profet, un iluminat, e construit altfel decât ceilalți oameni, are simțuri în plus și darul de a transforma orice atingere. Pentru el [Ladima] frumusețea tradusă prin muzicalitate, era un rit, îndeplinirea unui oficiu esoteric.” (p.251).

Parcurend atent textele rămase de la G.D. Ladima după sinucidere, o impresie curioasă la început se transformă în certitudine motivată: aceeași ființă e locuită de multiple euri psihologice, între care minima înrudire e dată numai de exacerbarea radicală a pasiunii cu care se implică fiecare dintre ele pe traseul existențial autonom. Dealtfel poetul Ladima este un poet fără operă („Așteptăm volumul promis de vreo zece ani... Poeziile dumitale sunt prea risipite prin reviste”), vag sau deloc știut de cei care îl frecventează pe publicistul Ladima. Și nimeni dintre cei care îl cunosc pe îndrăgostitul de Emilia Răchitaru nu-l cunoaște și pe admiratorul sinucigaș al Doamnei T.

Seria eurilor psihologice posibile și înlănțuite în roman în jurul personajului Ladima nu se încheie aici. Mai există cel puțin încă o variantă exprimată. Din poeziile lui Ladima sunt oferite în subsol încă trei titluri: *Samarcanda*, *Cer final* și *Parafă*... Limbajul trimite, ca și în *Patul lui Procust.*, când la ermetismul barbian, când la *Psalmii* arghezieni. Ladima dezvoltă

însă o creativitate proprie. Conștiința lirică se înalță
 către „Turnul înalt”, stâlpul cosmic ar spune M.
 Eliade, care leagă lumea damnată, sortită unei
 apocalipse perpetue („Sus pe munți spânzurători cât
 cerul gol/ Cheamă trecătorii şuierând domol./
 Muște cât găinile rotesc. Leproșii/ Vămuiesc
 chervanele, aprind chiparoșii.”), cu lumea eternă:
 „Merg spre Turnul nalt, cât norii albi de grindeni,/
 Margini nu se știu, priveliștea n-are/ Țările vecine-l
 văd de pretutindeni,/ Caravanseraiori fumegă-n
 hotare.” (p.249). Toate poeziile îmbină atitudinea
 mistică cu un ocultism extras din filosofie și din mit:
 „Curcubeul peste Asia întreagă/ Cheamă-
 nțelepciunea voastră să aleagă,/ Iată flăcări, stele,
 luminează albastre,/ Nașterea pe scut a Seminției
 noastre” (*Samarcandă*). Obsesia sfârșitului de lume
 este dominantă în toate textele („Fâșii de lumină
 caută gândind/ Sfârșitul lumii. Rar se sting și se
 aprind...”), ca un timp al alegerii finale, între
 aparență și esență, între moartea materiei și existența
 absolută („Curcubeul peste Asia întreagă/ Cheamă-
 nțelepciunea voastră să aleagă...”). Umanitatea este
 oarbă, definitiv condamnată la uitarea adevărului, la
 neputința rostirii – adică a comunicării –
 netrunchiate („Prapur cu minciună, cepeleag
 despot”), incapabilă să se elibereze de o condiție
 fatală: „Bazajet închis cu amintirea-n cușcă/ Gratiile
 ca zăbalele își mușcă.” Eul liric nu aparține
 carnalității animalice a lumii, se purifică de
 „bestialitate” („Doamne, din ce gropi, din ce canal,/
 mă azvârli ca pe un cadavru, sideral,/ Ce descrie cu
 picioarele lipite/ Traietorii în ocol, de monolite?”)

prin moarte – debutul unei călătorii inițiatice în spațiu și timp, însuflețit de energia divină: „Timpul se dilată-n gol și vin prin spații/ Către mine, flămânzite constelații.../ Sorii noi au nimburi tari de sfinți. Eu trec/ Ca o pasăre salvată de înec.” (*Parafă*). În *Cer final* are viziunea nașterii lumii în armonia cosmică: „Geyserele lungi lumina descompun,/ Ca munții de cristal și alaun../ Iradiază sorii albi, când doi, când patru,/ Terasese de ape vii în anfiteatru...” Conștiinței i se revelează participarea la timpul edenic – din care omul e absent – dar și destinul cristic asumat. Poetul se proiectează în spirit mântuitor: „Așa era... așa era întâiul ceas;/ De nu m-ar fi chemat pe cruce, aş fi rămas.” Nici o clipă comunicarea dintre sine și divinitate nu este pusă la îndoială. Conștiința duce fermă blestemul sacru al destinului excepțional. Neliniștea care întunecă viziunile paradisiace și orgoliul înfruptării din absolut este alta: la capătul suferinței, al sacrificiului cristic, al călătoriei inițiatice, ce drum se deschide? „Semnul e de aur, știu, blestem de soi.../ Negreșit, Steaua Polară. Dar apoi?” (*Parafă...*)

E ușor de remarcat că „realitatea transfigurată” a lui Ladima, chiar compusă doar din patru texte poetice, se impune ca și spațiu individualizat, mai populat de date esențiale conștiinței decât scrisorile și articolele. Combustia psihică se autoreprezintă prin transfigurare onirico-mistică. De aceea am insistat asupra analizei poeziilor, ignorate de mai toate comentariile romanului *Patul lui Procust*. Faptul că articolele și poeziile se află în subsolul romanului nu e decât un

truc naratologic care nu mai trebuie să păcălească pe nimeni. Subsolurile sunt la fel de importante ca și etajele superioare ale textului – o mașinărie intertextuală dinamică.

Dar care este, totuși, cel de-al cincilea *alter-ego* al lui Ladima? Într-un ultim subsol al epilogului redactat de Fred Vasilescu sunt date două articule, aparent lipsite de greutate în economia generală a *textelor* legate de Ladima, și totuși menționate, în literă mică, pe mai multe pagini: „Se pot da aci în notă, *ca să poată fi sărite* (s.n.), două articule din două reviste ... însemnate cu sublinieri de către Ladima, și care, de altfel, se pare că l-au impresionat foarte mult.” (p.249).

Articolele nu aparțin, de această dată lui Ladima, în schimb ar fi printre ultimele lucruri citite de el. Fred Vasilescu discută cu Cibănoiu despre sinuciderea lui Ladima și află lucruri surprinzătoare. În opinia lui Cibănoiu articolele ar fi dovada stării de spirit și a cauzei reale pentru care Ladima s-a sinucis. Primul articol este atribuit „savantului sir James Jeans”, fiind o „conferință... ținută la Universitatea din Cambridge, sub titlul *Soarele care moare*”. Numitul savant se lansează într-o teorie asupra universului și mai ales asupra apariției vieții. Registrul lingvistic aparține eseului speculativ cu veleități științifice. Imaginile spațiului cosmic se compun indecis între lirism și discurs pseudostiințific de tip colocvial: „Mulțimea aceasta imensă de stele rătăcește prin spațiu; unele se grupează pentru a călători împreună, dar cele mai multe sunt călătoare solitare. Și ele pribegesc prin

universul atât de spațios că apropierea unei stele de alta e un eveniment de o raritate aproape neimaginabilă. Majoritatea lor călătoresc într-o izolare splendidă, ca un vapoare pe un ocean pustiu.” Urmează o analogie involuntar ludică, cu iz de candoare savantă: „Într-un model în care stelele ar fi ca niște vapoare, fiecare vapor s-ar afla în medie la mai mult de un milion de mile de vecinul său cel mai apropiat, astfel că se înțelege lesne pentru ce asemenea corabie arareori poate ajunge să se întâlnească cu altă corabie...” (p.306)

Cosmosul măsurat în vapore și mile marine! Savantul susține că viața e un simplu “accident” dintr-o serie limitată („...căci accidente vor fi totdeauna, și dacă universul va mai dura destul timp, e probabil că toate accidentele care se pot concepe se vor realiza la timpul lor”). Cultura însăși, toată biblioteca lumii nu face decât să urmeze o lege a arbitrariului după care tot ce se poate gândi și scrie este simplă asociere întâmplătoare înscrisă în ecuația matematică a hazardului: „...dacă am pune șase maimuțe să bată, fără nici o noimă, la niște mașini de scris, mai multe milioane de ani, ele ar ajunge în mod fatal, cu timpul, să scrie toate cărțile ce se păstrează la British Museum.” Sonetele lui Shakespeare sunt și ele un „produs al jocului orb al întâmplării”. Discursul articolului atinge un nihilism mușcător, asemenea celui cioranian: „...pare imposibil ca universul să fi fost conceput la origine cu scopul de a produce viață; dacă ar fi fost așa, ne-am fi putut aștepta să găsim o proporție mai echitabilă între enormitatea

mecanismului și rezultatul obținut.” Prima întrebare pe care o adresează savantul este dacă materia vie se reduce la simpla alcătuire *potrivită* a atomilor sau există și altceva dincolo de propria ei substanță. („...o celulă vie este ca o simplă grupare de atomi potrivită într-un fel insolit oarecare, sau este ceva mai mult? Este ea numai un ansamblu de atomi sau ansamblu de atomi plus viață?”). Se exclude existența și intervenția divinității. Principiul universal este legea arbitrariului pur. Dacă poetul Ladima afirmă „realitatea transcendentă”, eliberată de materie și subordonându-și ciclurile inferioare ale materiei, savantul din articole afirmă *numai* realitatea materiei, punând sub semnul îndoielii ideea de viață însăși. Pentru Ladima poetul materia este iluzorie și coșmar, pedeapsa „bestialității”. Pentru vocea din articole materia se autoconține și se autolimitează, iar sufletul, eul psihologic, sinele, spiritul sunt numai închipuiri reductibile la o combinație anume a electronilor și a atomilor. Împreună cu Ladima, Fred și naratorul citim o interogație șocantă, născută în mintea savantului pentru care stăpânirea legilor fizicii și ale biochimiei înseamnă cunoașterea tainelor universale și intrarea în cifrul vieții însăși, care nu mai e un mister, ci o problemă rezolvabilă: „...un chimist suficient de abil ar putea oare crea viață plecând de la atomii necesari, cum un copil creează o mașină cu piesele din cutia de jucării, și pe urmă să o facă să funcționeze?...” (p.309).

Provocarea este teribil de actuală la peste jumătate de secol de la rostirea ei. Trebuie să o

reținem în toată încrengătura speculativă din care face parte pentru că indică un alt eu psiho-intelectual al lui Ladima, angrenat de scriitor într-un amplu proiect filosofic: sunt dezbătute limitele și libertățile cunoașterii, credibilitatea modelului gnoseologic oferit de știința modernă, raporturile dintre conștiința mistică și conștiința atee, dintre „realitatea transcendentă” și realitatea materiei. Exact așa cu ne previne Jaakko Hintikka în ce privește metoda științifică de cunoaștere, savantul de la Cambridge imaginează un lanț logic între câteva fapte particulare (relația dintre atomii de hidrogen, oxigen, azot și carbon; experimentele de laborator; cei șase electroni ai atomului de carbon etc.) și face apoi „saltul inductiv” către o *ipoteză*, pe care însă o prezintă cu caracter de adevăr: „...viața nu există în univers decât pentru că atomul carbonului posedă anumite proprietăți excepționale.” Consecința imediată a acestui raționament este imposibilitatea de a legitima vreun „scop existenței noastre”. Savantul pentru care viața va deveni un produs al laboratoarelor prevede o inevitabilă „moarte termică” a universului, conform celei „de a doua legi a termodinamicii”, o apocalipsă a frigului, care face inutile și ridicole străduințele umanității de a exista: „Dar atunci la atât se reduce viața? A cădea aproape din greșală într-un univers care n-a fost făcut pentru viață și care, după toate aparențele, îi e complet indiferent sau chiar hotărât ostil. A rămânea cramponați pe un fragment de fir de nisip până ce frigul morții ne va fi nimicit; a ne pavana un răstimp de o oră pe

teatrul nostru minuscul, știind foarte bine că aspirațiile noastre sunt toate condamnate la un eșec final și că tot ce vom fi făcut va trebui să piară împreună cu rasa noastră, lăsând universul ca și când noi n-am fi existat?" (p.312-313).

Textul articolului descrie un alt univers mental al lui Ladima – după spusele lui Cibănoiu ultimul în care ar fi circulat. Pentru poetul Ladima cunoașterea absolută este posibilă, dar numai prin revelație inițiativă și prin conștiința suferinței de a exista, sublimată în artă. Și pentru adeptul presupus al articolelor cunoașterea este posibilă, așa cum demonstrează savantul, dar prin știința analitico-speculativă a fizicii și biochimiei. Scopul ultim al cunoașterii inițiatice căreia i se dedică poetul este comunicarea, *dincolo de* realitatea imediată, cu spiritul divin. Din cea de-a doua perspectivă, cunoașterea se neagă pe sine însăși și-și autodemonstrează inutilitatea, chiar dacă ar produce viață, atâta vreme cât nu există decât imediatul materiei și ciclurile ei mecanice, la capătul cărora se profilează autoritar moartea universală. Ambele poziții se legitimează prin intermediul *faptelor particulare*: datele particulare ale „realității transcendente” exprimate în *poezia pură* intră în *disonanță* extremă cu datele particulare ale științei, exprimate în legi, norme, reguli. Camil avertizează însă în altă parte că legile științei moderne nu sunt deloc mai demne de încredere decât interpretările venite din artă sau filosofie și că ele trebuie primite cu maximă *suspiciune*: „Milioane de școlari au învățat la școală, la psihologie, funcțiunea generală

a spiritului: atenția, pentru ca în 1928 Dwelshauwers să înceteze să facă loc în tratatul său Atenției, căci nu există entitate psihologică răspunzând la acest termen, spune el; Rubin, în 1925 face o comunicare la Congresul german de psihologie experimentală despre „nonexistența” atențiunii, pe care Speaxman o declară un „cuvânt gol” etc. ...” (*Comentarii și delimitări în teatru*, p. VII) Cunoașterea științifică nu este, prin urmare, mai legitimă și mai credibilă decât alt tip de cunoaștere.

Textele poeziilor lui Ladima și textele articolelor identifică cele două convingeri spirituale care au polarizat cultura secolului XX: mistica inițiatică și scepticismul nihilist. Concurența lor agresiv-disonantă a condus uneori spre paroxism neliniștea originară a conștiinței cunoscătoare – acea „neliniște metafizică” de care-i vorbește Elei Ștefan Gheorghidiu – și a făcut și mai vulnerabilă ființa în căutare de motivații existențiale. Ladima este o conștiință a secolului și îi trăiește paradoxul. Intră în *rezonanță disonantă* cu ambele ipoteze ontologice. Inevitabil realizează că atât una cât și cealaltă sunt arbitrarie în demersul lor primordial și-n toată desfășurarea ideatică ulterioară. Punerea în rezonanță a celor două ipoteze relevă și adâncește ambiguitatea funciară a modelului gnoseologic aplicat. Orice tip de cunoaștere rătăcește într-o obscuritate atotstăpânitoare, cu atât mai dificil de suportat, cu cât gândirea modernă o multiplică în tot mai multe variante posibile. Probabil că Ladima nu se sinucide nici din dragoste, nici de foame. Dar nu se sinucide nici pentru că din credincios convins

de nemurirea sufletului ajunge brusc ateu. O asemenea convertire totală nu poate duce decât la continuarea existenței, pe noul traseu ales. Cibănoiu spune că Ladima îi mărturisise mai întâi credința: „Mi-am dat această viață mizerabilă, pentru una infinită... Sufletul meu va trăi o nouă viață, iar poezia mea, pe care n-au înțeles-o, o vor înțelege copiii lor, care se vor rușina de neînțelegerea părinților lor.”(p.303). Acestea ar fi chiar cuvintele lui Ladima. Dar tot Cibănoiu amintește că “... Existența lui Dumnezeu nu se poate dovedi și e un păcat să cauți s-o explici cuiva. Crezi numai... afirmi. *Credo quia absurdum*.” Cibănoiu reprezintă conștiința *ne-modernă*, fermă în convingerea sa unilaterală. El *nu* răspunde „atacurilor și argumentelor opuse”, rămâne imun la orice alte opinii. Comportamentul lui Ladima este invers, adică *modern*. Îmbrăcămintea și aerul lui desuet compun un travesti semnificativ, alt truc naratologic cu țință clară: *a fi modern* înseamnă altceva decât a adopta o modă. *Modernitatea* este a spiritului, nu a formelor. Ca orice conștiință modernă Ladima se livrează deschis tuturor discuțiilor, tuturor interpretărilor, oricărei ipoteze posibile: „Ladima însă a prins să discute și să apere, asta i-a fost pierderea”. Dedublarea conștiinței se produce cu ușurință pentru că mobilitatea spiritului modern se autoexpune nihilismului: „...dacă sunt țărână din țărână, dacă am ieșit din haos întâmplător și niciodată nu vom cunoaște o nouă viață, dacă aceasta, pe care am trăit-o, a fost singura posibilă pentru mine dintr-un miliard de

posibilități, și mi-am sacrificat-o îndurând lipsuri cumplite, iubind pe Emilia Răchitaru? Arde pielea pe mine ca o cămașă de foc când mă gândesc că asta ar fi posibil.” (p.304).

Ladima, cititorul sedus al primului articol reprodus în subsolul *Epilogului I*, este cu siguranță marcat și de al doilea articol, din care se transcrie numai un fragment. Sub titlul *Evoluția e oare revolută?* și „publicat într-o mare revistă franceză”, textul susține „ipoteza mutaționistă”, arătând că „ființele vii sunt departe de a fi toate capodopere”, evoluția rezultând din combinații întâmplătoare ale materiei vii, simultane cu mult mai multe asociații hidoase, rateuri umiltoare ale naturii: „Alături de aceste ființe, fanteziste inutile și jenante: Rhynchophorus, cu gâtul peste măsură de mare, Macrophtalmus, cu ridicole peduncule oculare, Sophonyophore, cu uimitoare excrescențe frontale, Acanthocines, cu antene nedefinite. În prezența acestor creaturi schiloade, pocite, caricaturale cum să nu convii cu ipoteza mutaționistă care face să iasă lumea vie dintr-o serie de întâmplări greu cenzurate de moarte?” (p.313).

Probabil că Ladima se sinucide pentru că își pierde încrederea în orice tip de cunoaștere, în orice scenariu existențial, fără să poată face față suspiciunii monstruoase care-i devoră toate lumile interioare, aruncându-l într-un abis halucinant. Conștiința se dislocă în prea multe voci *disonante* – textele o dovedesc – și se fragmentează în multiple proiecții psiho-afective ori psiho-intelectuale. *Spațiul sinelui* devine o *lume a surzilor*, în care eurile

plurale vorbesc fără să se înțeleagă, fără să comunice, ci doar asurzindu-se reciproc, într-un proces negativ, invers comunicării. *Dialogul surzilor* produce implozia finală a identității, deja alterată iremediabil de ego-urile plurale incapabile să se concilieze și să se reunească. Fiecare înlănțuire de fapte particulare pare la fel de coerentă ca și toate celelalte, dar nici una nu-l explică pe Ladima pentru că nici una nu-i conține identitatea. Ladima este și în scrisorile trimise Emiliei, și-n scrisoarea lăsată Doamnei T.; Ladima este și în paginile gazetei Veacul, și-n poezii; Ladima e și cel care citește fervent articolele savante. Dar Ladima întreg rămâne neexprimat, ne-textualizat, dincolo de toate ipostazele și ipotezele exprimabile. Sinele se spațializează plurivoc sub semnul negativității, al *categoriilor negative* teoretizate de H. Friedrich. Toate sensurile spre care ne-ar conduce textele, unul după altul, devin *non-sensuri semnificative*, dar înstrăinate de adevăr, adică tocmai de imaginea *adevărată* a sinelui. Prezența vocilor din texte și a sensurilor revendicate de ele nu fac decât să ambiguizeze extrem lumea sinelui, făcând imposibilă cunoașterea și autocunoașterea. Pentru că sinele însuși se rătăcește fatal în călătoria lui către propria esență, printre prea multe drumuri între care nu știe sau nu mai are puterea să aleagă. Ființa se îndepărtează de ea însăși până nu-și mai recunoaște chipul ori cel puțin autoreprezentarea originală, pierdută în obscuritatea labirinică a modernității. Fred Vasilescu pare să fi înțeles că Ladima este pretutindeni și nu e nicăieri în toate *textele* și *faptele*

particulare pe care le îndosariază cu grijă dealtfel și, înspăimântat de perspectiva *acestei* înțelegeri, se întreabă amar dacă vina tragică nu e înscrisă în amprenta destinului, fără nici o legătură reală cu întâmplările vieții, simple accidente permutabile ca oricare altele: „George Demetru Ladima intră cumva și el în vreuna dintre aceste categorii de ființe, aparent desăvârșite, notate însă printr-un minus sau prin vreun adaos, care face viața grea, imposibilă? Vreau să spui, talentul sau intransigența morală, au ceva din surplusurile ridicole, și periculoase, ale unui Rhynchophorus, ale unui Macrophthalmus sau ale unui Sophonyophore? Să fie într-adevăr poetul un exemplar sortit să fie fatal și „greu cenzurat de moarte”?” (p.307-310).

Ladima este conștiința modernă luată prizonieră de *deconstrucția* ireversibilă a sinelui și a identității. Naratorul romancier încearcă o soluție gnoseologică provizorie, de *reconstrucție* prin reluarea interpretărilor și juxtapunerea comparativă a celor deja existente. De aceea, în *Epilog II* se înfioară și el de teorie savantului sir Jeans, repetând neliniștit, ca „un refren amintitor”, pasaje din articol („...ni se pare universul îngrozitor pentru că pare indiferent față de orice fel de viață, la fel cu a noastră. Emoție, ambiție și succes, artă și religie, toate par deopotrivă de străine planului lui...”). Cu toate acestea, studiind-o pe femeia iubită de Fred Vasilescu ca pe „o panteră gânditoare”, reușește să se elibereze parțial de spaimile filosofilor și ale savanților, lăsându-se cucerit, măcar momentan, de miracolul vieții, întrupat în frumusețea și-n sexualitatea tainică

a femeii, parte a misterului universal: „Femeia aceasta tânără, din care radiază pătrunzătoare unde nervoase, de parcă e învăluită într-o aură a sexualității, va mai fi răsturnată pe pat, ...iar mâini bărbătești vor mai tresări de căldura acestor coapse, care dau fiori fluizi poate tocmai pentru că simți că firul viu al gândirii acestei femei trece și prin rădăcina lor gingașă.” Romancierul narator e fascinat de contemplația prezenței corporale a femeii, și-ncepe să intuiască în întâlnirea dintre sexualitate și conștiință, energia sacră de dincolo de „electronul al șaselea”, speranța într-un adevăr salvator, în așteptarea căruia își lasă apoi eroina, și pe cititori: „Negreșit, toate acestea sunt posibile numai pentru că “atomul de carbon are șase electroni, unul mai mult decât cel de bor, și unul mai puțin decât cel de azot”. *Ceea ce e poate mai greu de explicat e cum electronul acela, al șaselea, se poate gândi pe sine însuși și iubirea lui.* (s.n.) Căci aceasta e voluptatea, conștiința voluptății însăși.” (p.331).

Criza semnului

O concluzie se desprinde din studierea *dinamicii faptelor particulare*. Patul lui Procust este o demonstrație a *crizei semnului* în cultura modernă, criză specifică *noii structuri* filosofico-științifice și exploziv asimilată în mecanismele esteticului. Camil Petrescu conștientizează esența procesului și imaginează laborios un „dosar al existenței” capabil să-l exprime, să-l problematizeze, fără să-l explice în nici un fel, ci luând act doar de o realitate fundamentală, dar încă tulbure la 1933, teoretizată apoi și dezbătută intens în ultimele decenii ale secolului XX.

G.D. Ladima, eroul lui Camil Petrescu, trăiește ceea ce semioticienii și structuraliștii vor numi *criza semnului*. Semnul culturii clasice ar fi o unitate închisă, în al cărei teritoriu sensul este oprit și împiedicat să se dedubleze, să divagheze, să se înstrăineze de el însuși. Univoc și definitiv, semnul clasic ar asigura coincidența semnificantului cu semnificatul.

Literalitatea textului în romanul balzacian sau în cel naturalist, de pildă, înseamnă depozitarea intenționalității autorului și a unui sens *adevărat*, definitiv, care rezistă tuturor interpretărilor și, mai mult, definește autoritar regulile unei lecturi eterne. Această realitate textuală este în acord cu metafizica adevărului, de la Platon la Kant, ce consacră încrederea în existența sensului unic integrator. Adevărul antenietzscheean locuiește în semn și se folosește de el pentru a se comunica în forme

imuabile. Adevărul și semnul se legitimează reciproc, așezându-se peste existență și ființă cu superioritate liniștitoare.

Filosofia postnietzscheeană înseamnă și istoria unei metafizici nu întotdeauna glorioase, dar obsedante, a sensului și a raporturilor sale cu semnul. Înmulțirea ipotezelor contradictorii asupra adevărului și compromiterea lor, de multe ori simultană chiar discursului de afirmare, generează schimbarea radicală a comportamentului textual al semnului. Subiectul nu mai are frumoasa unitate a lui *ego-cogito*, scapă logicii carteziene și se dedublează dramatic, încercând să-și recupereze identitatea prin însumarea autoreprezentărilor și a imaginilor posibile din perspectiva Alteralității. Procesul enunțării textului dobândește o instabilitate deconcertantă: subiectul creator se multiplică, enunțul se face întotdeauna sub privirea, adică în *discursul Celuilalt* – fie că prin *celălalt* se înțelege un *alt* eu psihologic autonom sau o altă ființă. Este și ceea ce i se întâmplă lui Ladima, dar și celorlalți eroi din *Patul lui Procust*. Subiectul Ladima se multiplică în mai multe euri *autonome*, a căror realitate ficțională este înregistrată în *texte autonome*. Discursurile acestora vorbesc plural, oglindindu-se unul în celălalt. Mai mult, discursurile lui Ladima se fac auzite în discursul lui Fred, al Emiliei Răchitaru, al lui Cibănoiu, al lui Nae Gheorghidiu, al lui Penciulescu, care, mai departe, sunt ecouri, *voci*, într-un discurs, neterminat și el, al naratorului romancier și-al Doamnei T. Fiecare text – și fiecare discurs – nu e decât un fragment de limbaj, plasat în perspectiva

unei mișcări deschise de limbaje, presupusă a fi infinită. Identitatea și Alteritatea își pierde conturul și rămân urme parțiale ale Sinelui – cu cât mai chemat, inventat și reinventat, cu atât mai îndepărtat, străin. Interesant e că scriitorul român egalizează statutul subiectului *real* cu subiectul *fictional*. Deloc întâmplător naratorul care se plimbă prin subsolurile textelor este chiar *romancierul* – *autor*, care le adună cu tenacitate; *Epilogul II* e atribuit de Camil Petrescu *autorului*, pentru a arăta net că viața reală și cea imaginară se confundă în aceeași durată și urmează aceleași legi nebuloase.

În acest proces, semnul intră în criză pentru că nu mai reușește să asigure decât o legătură foarte fragilă între *ideea de adevăr* și *text*. Semnul se dedublează și se multiplică el însuși, oferind *sensuri provizorii*, bucăți trunchiate ale sensului ori imagini deformată, reconstruiri sau previziuni ale sensului. Deconstrucția progresivă a unității dintre semnificat și semnificant determină lipsa de funcționalitate a literalității textului, incapabilă să depoziteze, ca în romanele secolului XIX, intenționalitatea autorului și sensul *adevărat*, unul singur, în ritmul căruia ar trebui să se armonizeze existențele ficționale. Ladima însuși – și cu atât mai puțin Fred Vasilescu, naratorul, autorul sau cititorul – nu poate identifica sensul adevărat al vieții sale. Tot ce poate face este să-și epuizeze speranța și energia existențială în crearea textelor și în încurajarea dezvoltării plurale, autonome, a eurilor sale virtuale, variind, multiplicând fețele semnelor, fără să le dea niciodată un numitor comun. Textul ajunge astfel inevitabil să

deconstruiască limbajul ca mijloc de comunicare, ca reprezentare și expresie afirmativă, legitimând reprezentarea și expresia negativă. Semnul în criză construiește un alt fel de limbaj, polimorf și protoplasmatic, în spațiul căruia ființa umană nu-și mai impune definitiv identitatea și libertatea arbitralului absolut. Așa se explică posibilitatea interpretării cu adevărat *multiple* a romanului *Patul lui Procust*, o construcție intertextuală din care cifra mecanismului combinatoriu al discursurilor lipsește.

Camil Petrescu, ca majoritatea romancierilor postproustieni, a încercat să forțeze apariția sensului și coeziunea semnului textualizat în dinamica faptelor particulare. După introspecția lui Ștefan Gheorghidiu în *Ultima noapte de dragoste...* Camil Petrescu înțelege, odată cu eroul său, zădărniciia sisifică a *științei particularului*. Gheorghidiu sesizează că faptul particular – emoția, senzația, percepția individuală – nu e decât o *coalescență* efemeră de calități sensibile în căutarea unei probabile identități. În *Patul lui Procust*, Camil Petrescu și eroii lui naratori operează selectiv, antrenându-se în a transforma faptul particular în fapt *singular*.

Trecerea de la *particularitate* la *singularitate* este importantă în strategia narativă a romanului. Ștefan Gheorghidiu nu caută ceva anume în memoria sa afectivă, ci transcrie ceea ce își amintește pur și simplu, momente, discuții, evenimente, stări. Singulară este deja evoluția lui pe front, în plin război, când se descoperă insignifiant și singur, prins în jocul unui hazard absurd, justificat de propria conștiință numai ca și verificare a posibilităților sale psihice și a

limitelor sale interioare. Din existența lui Ladima este reținută însă o serie de discursuri, fiecare înscenând fragmentar una dintre multiplele proiecții mentale ale eroului, în *datele sale cele mai semnificative*. Și cu Fred Vasilescu ori cu Doamna T. se procedează la fel. Fred narează momentele esențiale din relația cu Doamna T., întâlnirile excepționale cu Ladima și percepțiile exteriorității figurate într-un prânz cu doi scriitori ori într-o după-amiază cu Emilia Răchitaru. Doamna T. se oprește asupra unei experiențe limită, relația cu gazetarul D. Trecerea de la particularitate la singularitate are darul să dea faptului particular vizat o natură stranie. Poeziile și „*realitatea transcendentă*” a lui Ladima sunt stranii, chiar și pentru confratele său scriitor – naratorul romancier. Cei mai mulți nu-l consideră poet („N-am cunoscut nici un poet Ladima”, spune violent Penciulescu) sau îi neagă orice talent („Poet, poate că nu era el... desigur... n-avea talent... scria și el așa”, zice sincer Cibănoiu). Articolele lui Ladima nu sunt mai puțin stranii, fără nici un termen de corespondență în ziarele vremii. Apoi iubirile lui, ca și felul de a iubi al lui Fred Vasilescu, ca și feminitatea Doamnei T. – sunt toate fapte *stranii*, pentru că distonează cu normalitatea general-consimțită și contrazice reacțiile psihosociale firești, creând un lanț de paradoxuri care ocultează *sensul*, semnificația existențială, în loc să o facă manifestă. Așa încât, iarăși ca în lirica modernă a categoriilor negative, tocmai pentru că particularul își câștigă unicitatea – singularitatea – el devine mai *ambiguu* și nu mai ușor de înțeles. Singularitatea este sursa stranieții, adică a ceea ce iese din normă și nu

se supune regulilor cunoscute. Iar stănietaa manifestă a eroilor camilpetrescieni – Doamna T., Ladima, Fred Vasilescu – nu apropie cunoașterea adevăratei naturi umane și a sensului propriilor lor existențe, ci, iarăși îl îndepărtează și mai mult. Iată ce mărturisește Fred: „Trăiesc o viață în care nimic din ceea ce mi se întâmplă nu mai e cu semnificație simplă... Totul trebuie să corespundă, ca în vis, la altă situație, faptele capătă înțelesuri noi, unele printr-altele... *Cuvintele nu mai sunt semne* (s.n.), pentru că e dincolo de ele.” Apoi Fred opune direct existența normală existenței *singulare, stranieții semnificative*: „Mai înainte viața mea avea zilele săptămânii: luni, marți, miercuri etc., care corespundeau cu zilele cifrate în calendar... când era ora douăsprezece, era ora douăsprezece.” Identitatea dintre durată și timpul și percepția exterioară asigură unitatea eului, dar și abandonul, uitarea în devenirea lumii. „Dar de câțiva ani, continuă Fred, printr-o acumulare de împrejurări deosebite, care ele înseși or fi având vreun tâlc, *semnele nu mai corespund conținutului lor stabilit* (s.n.), faptele au alte cauze de cum le știu eu; dacă o femeie, care e zodia mea, râde, nu mai înseamnă că e veselă; ...când fug de un surâs, poate însemna că îl doresc, iar un domn cu mustăți războinice pe care-l prelungeam într-un raion universitar, aflu azi că ducea pantofii Emiliei la cizmar...” O mai explicită demonstrație a *crizei semnului* și a eșecului *singularității* în numirea sensului nici nu poate fi cerută unui erou de roman, mai ales *inocent* cum e Fred Vasilescu, în zona filosofiei și a teoriilor limbajului... Sensul ultim al existenței este scos din adormire, vânat, dar rămâne

mereu o prezență în absență, cum Fred însuși spune, fața lui nu poate fi ghicită, dar presiunea lui invizibilă e dramatică. Sensul există cu atât mai mult cu cât nu poate fi verbalizat, împovărând eroii cu o tăcere tragică: "Iar acum, când eu nu mai sunt cum am fost, ochii mei, prin care văd lumea, sunt, mai mult ca oricând, cum n-au fost niciodată, numai ai mei, și înapoia lor sunt eu, numai eu..." Prezența mută a *sensului*, în existențele eroilor îi răsfrânge definitiv asupra lor înșile, în conștiință, dar revelația promisă, întâlnirea inițiată cu *semnele* autoritare ale adevărului, nu se produce niciodată. Eroii camilpetrescieni sunt stranii pentru că sunt *altfel* decât ceilalți; niște *individualiști* care nu se legitimează suficient în alcătuirea lumii și mai ales nu-și motivează prezența lor socială: „Orice-ai zice, îmi spunea un fost ministru, într-o seară, la teatru [relatează naratorul romancier în *Patul lui Procust*], dar statele nu se crează și nu durează prin oameni ca Ștefan Gheorghidiu, ca George Ladima (cred că ar fi adăugat și pe Fred Vasilescu, dacă l-ar fi cunoscut), ci prin contribuții pozitive ca Nae Gheorghidiu. *Pentru un stat e mult mai preferabil un constructor, chiar veros, unui individualist, oricât de strălucit, dar dizolvant* (s.n.)..." (p.197). Notând astfel în subsolul romanului, Camil Petrescu este autoironic, cu siguranță. Mai important e că problematizează individualismul conștiinței moderne, întrebând implicit de unde începe și unde se termină creativitatea constructivă a scepticismului nihilist livrat absolutului subiectivității.

Fenominologia lui E. Husserl sau replica dată psihologismului bergsonian.

Reducția fenomenologică și trecerea de la sinele individual la intersubiectivitate.

„Fenomenologia lui Husserl s-a născut din criza subiectivismului și a iraționalismului... Împotriva psihologismului, împotriva pragmatismului, împotriva unei etape a gândirii occidentale a reflectat, s-a sprijinit și a luptat fenomenologia. Ea a fost din primul moment și rămâne încă o meditație a asupra cunoașterii, o cunoaștere a cunoașterii; iar celebra ei “pune între paranteze” constă mai întâi în renunțarea la o cultură, la o istorie, în reluarea oricărei științe mergând până la o non-știință radicală.”

(J. -Fr. Lyotard, *Fenomenologia*, p. 5)

Insuficiența psihologismului bergsonian în cunoașterea subiectivității determină afirmarea rapidă în plin modernism a fenomenologiei: Camil Petrescu reține esența noii direcții filosofice: „Ca să putem fi siguri de ceea ce cunoaștem, răspunde Husserl [lui Bergson], trebuie să facem abstracție de existența lumii exterioare, chiar de propriul nostru corp, să ne închipuim că nu există decât gândirea și fluxul existenței noastre... Această punere a lumii exterioare în paranteză este celebra de acum operație filosofică a reducăției fenomenologice...” (Teze și antiteze, p. 22)

În 1938 Camil Petrescu publică unul dintre primele studii românești despre fenomenologie în *Istoria filosofiei moderne* coordonată de P.P. Negulescu: *Husserl – o introducere în fenomenologie*. Comparând prezentarea lui Camil Petrescu cu cercetarea sintetică a lui Jean-François Lyotard, *La Phénoménologie*, se pot remarca mai multe puncte comune importante în interpretarea operei lui Husserl. Paginile lui Camil Petrescu sunt mai puțin incitante și pentru că le lipsește viziunea polemică și le prisosește adeseori tonul admirativ. Dar Camil Petrescu realizează o introducere descriptivă în fenomenologie care-i dovedesc ferm competențele și totodată atașamentul față de ideile lui Husserl. Ca și J.-F. Lyotard explică originea demersului fenomenologic prin impasul creat de psihologism în științele cunoașterii: „...[Husserl] și-a dat seama câtă lipsă de continuitate și de claritate este în însăși fundarea în psihologie a obiectivității matematicilor și a oricăror științe în genere.” Camil Petrescu atribuie „argumentarea cea mai susținută antipsihologică” operei filosofice a lui Husserl care se întemeiază și pe altă *idee de adevăr*: „Dacă ideea de adevăr, care este la temelia logicii, urmează soarta psihologiei, atunci adevărul este contingent, relativ, fără nimic necesar în el.” (Op. cit., p. 22) Este sistematizată atent critica husserliană adusă intervenției psihologiei în procesul cunoașterii. Camil Petrescu lasă deschis să se înțeleagă că urmează convingerile fenomenologice: „Legile logice nu sunt psihologice, reale, ci sunt legi ideale, care se fundează în modul pur, în sensul... conceptelor de adevăr, principiu, obiect, structură, relație, articulație etc.,

adică în sensul conceptelor care sunt bunul ereditar al tuturor științelor.” „...psihologia și științele de fapte nu au ce căuta aici, cercetarea procesului gândirii este inoperantă”. (Op. cit., p. 273-275)

Mai dificil este să înțelegem din studiul lui Camil Petrescu că fenomenologia husserliană este o modalitate logică asupra cunoașterii, propunându-și să depășească incertitudinile logicii printr-un limbaj al adevărului care să excludă... incertitudinea. Jean-François Lyotard definește astfel fenomenologia: “Termenul semnifică studiul „fenomenelor”, adică a *ceea ce* apare conștiinței, a *ceea ce* este „dat”. Trebuie să explorăm acest dat, „lucrul însuși” pe care-l percepem, la care ne gândim, despre care vorbim, evitând să făurim ipoteze, atât despre raportul care leagă fenomenul de ființa *al cărei* fenomen este, cât și despre raportul care-l leagă de Eul *pentru care* el este fenomen.” Prin urmare, fenomenologia încearcă să elimine incertitudinile și relativismul instalat în zona subiectivității de psihologie înlocuind *introspecția* cu *reflecția*. Iar reflecția fenomenologică e posibilă dacă oferă o reluare descriptivă a *trăirii* înseși, surprinsă ca obiect pur pentru conștiința celui care descrie; obiectul astfel reflectat – fenomenul – nu trebuie mascat, deformat, învăluit sau înstrăinat printr-o interpretare prealabilă. „Nu trebuie să ieșim din bucățica de ceară pentru a face o filosofie a substanței extinse, nici pentru a face o filosofie a spațiului ca formă *a priori* a sensibilității, ci trebuie să rămânem la bucățica de ceară însăși, fără presupoziii, să o *descriem* numai așa cum este dată,” comentează Lyotard. La originea reflecției pe care

fenomenologia o opune psihologiei introspective se află utopia seducătoare a lui Husserl, care l-a fascinat și pe Camil Petrescu – surprinderea *lucrului în sine*. Așa este legitimată apoi reducția fenomenologică, ca și garanție împotriva alienării fenomenului prin descrierea sa reflexivă. Fenomenul trăit trebuie surprins în originea sa ante-rațională, neafectat de nici o raționalizare sau tematizare, și desprins din mișcarea lui nebuloasă printr-o delicată analiză reflexivă, capabilă să facă posibilă reconstituirea semnificației originare nealterate. Lyotard sintetizează: „Înțelegem... [astfel] cele două chipuri ale fenomenologiei: o încredere puternică în științe impulsionează voința de a o echilibra bine pentru a-i stabiliza întregul edificiu și a interzice o nouă criză. Dar, pentru a îndeplini această operație, trebuie să ieșim din știința însăși și să ne cufundăm în ceea ce ea se cufundă “inocent”. Prin voința raționalistă se angajează Husserl în ante-rațional.” (Op. cit., pp. 6-7)

Camil Petrescu urmărește ușor crispat traseul nu întotdeauna accesibil al ideilor lui Husserl, poate și datorită unei comunicări simpatetice fără reculul necesar detașării, dar ajunge la aceeași concluzie: „...toate esențele [pure] au o existență care nu este nici reală, în sensul platonician, nici reală în sens empiric, ci sunt, mai curând, deși de o existență absolut valabilă, *ireale*. Ele sunt datorite unei experiențe pure, de „*ideație*” (care nu trebuie în nici un caz confundată cu idealizarea) și pentru ele e valabil principiul tuturor principiilor, anume că orice intuiție, care ne dă originarul, este un izvor logic de cunoaștere, că tot ceea ce ni se înfățișează

ca original în intuiție trebuie luat pur și simplu drept ceea ce se dă, dar numai în limitele în care se dă.” (*Doctrina substanței*, p. 293)

Influența utopiei husserliene a cunoașterii esenței originare din care emană sinele și identitatea ființei se răsfrânge asupra romanului *Patul lui Procust*. Camil Petrescu își propune să afle ce există dincolo de psihism și de instabilitatea frustrantă a manifestărilor lui. A înlocui însă introspecția psihologică cu reflecția fenomenologică nu în discursul filosofic, ci în roman este realmente dificil, o întreprindere de extremă temeritate stilistică pentru care întreg romanul modernist abia dacă se pregătea la 1930. Camil Petrescu știe că nu poate, de fapt, să renunțe efectiv la introspecție și atunci apelează la o strategie narativă în care vrea să concilieze în favoarea obiectivelor de tip fenomenologic introspecția cu reflecția. Coloana vertebrală a romanului este istoria lui G.D.Ladima. Existența eroului este *reflectată* prin *textele* rămase de la el (scrisori, poezii, articole). Este un prim nivel al reflecției și cel mai important. Textele nemodificate, autentice și sincere, ar trebui să fixeze conturul sigur al fenomenelor interioare originare din care s-a hrănit și care au participat la esența absolută a sinelui. Textele nu sunt interpretate, asupra lor nu se emit ipoteze, după recomandarea imperativă a metodei husserliene. În schimb textele lui Ladima sunt *reflectate* în discursul lui Fred și al naratorului romancier, în sensul că li se creează un context care să permită juxtapunerea lor, fără a le manipula printr-o interpretare univocă și fără a le inhiba

semnificațiile posibile prin comentarii sufocante. Există și „interpretări”, dar ele vin din partea vocilor necamilpetresciene, paradigma eroilor fără substanță, un cor de voci cântătoare, care vorbesc ca să nu spună nimic semnificativ, în sensul de *conducător spre adevăr*: Emilia Răchitaru, Nae Gheorghidiu, „prietenii” lui Ladima – Penciulescu, Cibănoiu. Interpretările acestora devin pseudo-interpretări bruiante, menite să sporească efectul noninterpretării prin reflectare pură a *fenomenelor* surprinse din existența interioară a lui Ladima. Nu se exercită nici o *raționalizare* și nici o *tematizare* asupra *discursurilor* multiple și, implicit, asupra *fenomenelor* multiple reflectate de scrisori, poezii, articole.

Iar Fred Vasilescu, acționează și el diferit față de Ștefan Gheorghidiu. Încearcă să subordoneze momentele introspective unui lanț de rememorări descriptive a propriilor trăiri, în care intervine tot mai puțin interpretarea, ipoteza psihologizantă, și câștigă teren reflectarea prin intermediul conștiinței a dinamismului *fenomenal* de dincolo de rațiune și poate de dincolo de mișcările psihicului. Așa se întâmplă în mai multe secvențe de *obiectivare* a lui Fred în relația sa corporală cu Emilia. Detașarea prilejuiește reflecția și inhibă introspecția: „Simt în mine o voință încropită și străină... care contrastează cu liniștea gândurilor și a intențiilor mele. Memoria a tot ce e dezagreabil în intimitatea Emiliei, mi-a dispărut cu totul...” (p.201).

La fel se întâmplă când Fred Vasilescu vorbește despre dragostea lui pentru Doamna T. Își studiază mai puțin sau deloc reacțiile sale proprii și

lasă să se înlănțuie imaginile *reflectoare* ale prezenței feminine. Nu-și caută senzația în orice gest al femeii, cum face Ștefan Gheorghidiu, exercițiul introspecției narcisiste e convertit într-unul de punere în paranteze a propriului sine pentru a-l lăsa pe *celălalt* să se alcătuiască din reflexe analitice: „...Ochii își schimbau culoarea și se adânceau în orbite. Corneea i se injecta cu fire roșii și parcă devenea de sticlă, toată se veștejea subit. Atunci își neglija și ținuta. Frumusețea ei era foarte sensibilă la viața interioară, și cred că niciodată n-a fost mai frumoasă ca la câteva luni după începutul iubirii noastre, când părea exasperată de iubire...” (p.178). Doamna T. își obiectivează și ea trăirile, aproape masculin, lăsând să curgă imagine cu imagine, fără să intervină decât rar privirea introspectivă, căreia i se preferă autoreprezentarea detașată: „M-am dezmeticit târziu. Eram pe jumătate goală, dar puțin îmi păsa de asta. El aștepta alături de mine și am simțit, deschizând ochii, că nu m-a acoperit pentru ca, o dată revenită, să nu trec peste un fapt evident împlinit, să se creeze între noi o realitate care să-și caute continuarea... I-am zâmbit însă fără să fac un gest măcar...” (p.21).

De pe o poziție fenomenologică, Camil Petrescu își obligă naratorii să evite sistematic *explicația* trăirii evocate. Există numai începuturi șovăitoare de explicații, mai degrabă piste false, într-un joc rebusistic de-a destinele, care aduce tragicul în cotidian. Fred Vasilescu, „...cu sufletul alterat de sentimentul irevocabilului, cu care de altfel eram de acum familiarizat, resemnat după

nădejdi contradictorii și înfrângeri definitive”, îi pregătește un dar femeii iubite, pentru ca s-o știe în siguranță materială; simpla plimbare cu ea pe stradă îl transfigurează: „Mi se părea că am febră, nu mai am nici un contact direct cu lucrurile. Pe orice aș fi pus mâna n-aș fi putut prinde bine, vorbele nu veneau singure, iar în jurul meu nu mai treceau oameni, ci mergeau forme...” (p.222-224). Nu știm însă și nici nu vom afla din tot romanul explicația *sentimentului irevocabilului*, nu vom pricepe resemnarea lui Fred și nici lupta lui interioară, cum nu vom ști de ce e transportat într-o altă realitate pășind alături de o femeie pe care o abandonează definitiv. Nici Doamna T. nu stă să explice relația ei cu gazetarul. Iar Ladima vorbește numai din amintirile celorlalți și din textele sale.

Evitarea explicației și a ipotezelor, ocolirea interpretărilor categorice și favorizarea reflecției în locul introspecției transformă romanul *Patul lui Procust* într-o meditație fenomenologică asupra existenței. Camil Petrescu și naratorii lui rămân în „bucățița de ceară” a fenomenului interior, călătoriei nu i se atașează și un ghid explicativ. De aceea strategia narativă a eroilor se autoexpune impasului structural fenomenologiei husserliene, discutat și de Lyotard: „...se conturează în sânul meditației fenomenologice un moment *critic*, o „renegare a științei” (Merleau – Ponty) care constă în refuzul de a trece la explicație...” (Lyotard, p. 7)

Interzicerea explicației pune însă într-o lumină semiobscură existența sinelui de dincolo de reflecția verbalizată și de dincolo pe psihism. De

aceea simțim în feminitatea Doamnei T. și în masculinitățile complementare ale lui Fred Vasilescu și Ladima prezența esențială a unei zone stabile prereflexive, care nu se manifestă nici în acțiune și nici în limbaj, dar care le dă aura ce individualizează („...Frumusețea ei [povestește Fred despre Doamna T.] avea în ea ceva absolut nepământesc, transfigurat și asta explică de ce atâția bărbați vorbeau despre ea cu un soi de emoție...” (p.225). Refuzul explicației, așezat pe prezența tăcută a ante-raționalului face din *Patul lui Procust* un discurs fenomenologic reprezentativ prin interogație, radicalism, dar mai ales prin contruirea *logică* a neîmplinirii esențiale a fenomenologiei: chipul sinelui absolut pare să-și lase amprenta în *fenomenal* tocmai pentru că nu e forțată verbalizarea sa – dealtfel imposibilă, cel puțin în limbaj românesc.

Instrumentarea conciliantă a reflecției și a introspecției, cu reducerea progresivă a interpretărilor psihologizante atinge o altă problemă centrală a gândirii husserliene, anume raportul dintre interioritate și exterioritate, legitimată de o întrebare primordială: cum există pentru *eu* obiectele *dinafara lui*? „Vedeam mai puține culori, doar câteva nuanțe [înainte s-o cunosc pe Doamna T.], relatează Fred Vasilescu, mult mai puține fapte, alte bucurii... nici nu bănuiam atâtea înțelesuri câte îmi sar în ochi de atunci încolo.” Fred învață să descopere *exterioritatea*, obiectele independente de existența lui. Dar, odată ce ia act de prezența lor în lume *interioritatea* proprie se amplifică și se complică în valuri din ce în ce mai neliniștitoare: „Erau chiar mai puține întâmplări pe

lume și semănau, groase, oarecum toate. Mi s-au ascuțit simțurile?” se întreabă Fred și mirarea e sinceră pentru că lumea exterioară pare să nu fi existat într-adevăr *pentru el* înainte de a o asimila conștiinței. Prin urmare, nu simțurile, ci gândirea creează și recrează realitatea lumii de dincolo de realitatea eului: „Nu vedeam mai înainte nimic, ca atunci când treci pe lângă un copac, plimbându-te fără să-l vezi măcar, deși nu ești distrat, numai pentru că nici nu-ți închipui ce ai putea vedea la un copac. Și nici nu-ți pui problema asta. Dar când tovarășul s-a oprit privind și te oprești și tu, descoperi nenumărate forme și fapte. Coaja copacului e crăpată într-un anume fel, care te sperie cu diversitatea lui, sunt flori la rădăcina lui, de soiuri foarte diferite, e și un mușuroi de furnici, pe care dacă-l privești atent descoperi alte întâmplări mici, dar asemeni una alteia. Femeia aceasta e tovarășul care m-a oprit din drum, numai ca să privească el ceva, și de atunci am început să văd și eu o mulțime de lucruri.” (p.152). Realitatea lumii și realitatea eului se întrepătrund. Psihologismul rupea echilibrul, legătura necesară dintre interioritate și exterioritate, impunând ideea unui *absolut psihologic* în care s-ar topi ființa și lumea laolaltă. Pentru Gheorghidiu nu există decât realitatea lumii sale interioare. Fenomenologia aduce o nouă înțelegere a psihismului care nu mai este interioritate, ci intenționalitate, altfel spus raportul dintre subiect și situație. Iar eul și situația nu sunt izolați, ci sunt definiți *în* și *prin* acest raport. Ușor confuz, Camil Petrescu reține conceptul fenomenologic de intenționalitate și „modul de a exista al obiectului

actului intențional, în percepția externă”, citând și traducând din E. Husserl: „Legea existențială [spune că] existența lucrurilor nu este implicată în mod necesar în faptul că sunt date, ci e, într-un anume mod, totdeauna contingentă. Pe când, dimpotrivă, aparține fiecărui flux de conștiință și eului, ca atare, posibilitatea principială să câștige evidența (existența) și fiecare (act) poartă în sine garanția unei absolute existențe, ca posibilitate...” Întâietatea conștiinței afirmată în relație perpetuă cu lumea este semnalată de Camil Petrescu tot prin cuvintele lui Husserl: „...în modul acesta teza lumii, care e contingentă, stă în fața tezei eului meu pur și trăirii mele psihice (Ichleben) care “în mod necesar” este absolut neândoielnică. Orice lucru material dat corporal poate și să nu fie, nici un Erlebnis dat corporal nu poate să nu fie, iată legea esențială a necesității și contingenței...” (*Doctrina substanței*, pp. 297-288)

Uimitor sau nu, Camil Petrescu figurează mai convingător și mai expresiv în roman ideea fenomenologică asupra interiorității în comunicare cu exterioritatea. Fred Vasilescu își deschide privirea înapoi și se lasă locuit de prezențe, obiecte, *fenomene* care nu-i aparțin, care-și urmează legea lor proprie. Reflectarea lor în spațiul interiorității scoate eul din dependența față de materialitatea psihică și-i dă dimensiunea transcendentală. Eul poate astfel locui și *aici* și *dincolo*, este și mundan, și transcendental. Doamna T. îi spune lui Fred: „Îmi place mult să privesc o noapte cu lună... și uneori stau vreme îndelungată la fereastra mea, privind, dar știu bine că luna e altceva decât ceea ce pare...”

Nu întind mâna s-o prind... E mult și ceea ce dă, fără intenție și efortare.” (p.229).

Doamna T. pare a fi întruchiparea însăși a întâlnirii dintre contingent și transcendent prin intimitatea inseparabilă dintre senzualitate și gândire: „...doamna T. pare străbătută neconținut de un fluid, care o face excesiv sexuală, chiar în gesturile de obicei inerte la celelalte femei (de pildă, să aștearnă un șervet pe o mescioară, să scrie atent o scrisoare, să privească mirată un tramvai). Cred că acest curent continuu era de fapt gândire. O gândire adevărată, o simți cum simți pulsul cuiva, sau mai exact, cum ar trebui să constați, atingând, că un corp e viu, numai din senzația de circulație. Mai că îmi vine să spun că inteligența se poate descoperi și prin pipăit.” (p.245).

Bărbații lui Camil Petrescu, Fred Vasilescu și Ladima, conștientizează însă procesul de interiorizare a exteriorității și de exteriorizare a interiorității, fără ca cele două realități să-și piardă autonomia. Pentru Fred Vasilescu întrepătrunderea eului cu lumea înseamnă conviețuirea dintre *vis și realitate*: „Toată vremea aceasta de vreo câțiva ani încoace e a vieții mele, și trebuie să precizez că orice dată, chiar străină, trece prin existența mea ca un amestec de *vis și realitate* (s.n.)...” Și apoi, ca într-un fragment de poem fenomenologic, Fred afirmă existența propriului eu *în* și *prin* locuirea lumii exterioare de conștiință: „...ochii mei, prin care văd lumea, sunt, mai mult ca oricând, cum n-au fost niciodată, numai ai mei, și înapoia lor sunt eu, numai eu... Nu pot să fiu înapoia altor ochi...” (p.151).

Eul se obiectivează maxim prin spațializarea conștiinței în mișcarea exteriorității, iar lumea se subiectivizează maxim prin concentrarea în spațiul *unui singur* eu individual. Jean-François Lyotard recurge la un citat din Merleau-Ponty pentru a accentua suplețea și paradoxul acestei poziții fenomenologice: „Lumea nu este un obiect a cărui lege de constituire se află în posesia mea, ea este mediul natural și domeniul tuturor gândurilor și al tuturor percepțiilor mele explicite. Adevărul nu „locuiește” doar în „omul interior”, sau mai degrabă nu există un om interior, omul este în lume și în lume se cunoaște pe sine.” (*Fenomenologia percepției*) Astfel, lumea este negată ca exterioritate și afirmată ca „anturaj”, eul este negat ca interioritate și afirmat ca „existent”. (apud Lyotard, *Fenomenologia*, p. 53)

Ladima își legitimează direct existența eului prin reflectarea într-o „supralume” - „realitate transfigurată” care se instituie numai ca și „viziune”, context al sinelui. Simultan asimilează eul și se asimilează în combustia lui: „Există indivizi care au anumite vise, un fel de realitate transfigurată. Ca viziunea unei supralumi... Nu știu dacă e constituită numai cu elemente din realitatea normală, sau e viziunea unui alt plan de existență.” (p.253).

Tot acest complex de stări paradoxale - eul este lumea și lumea este eul; pe cât de strânsă este împletirea dintre eu și lume, pe atât de îndepărtat rămâne eul în lume - conduce spre *reducția fenomenologică*, problemă care l-a preocupat intens pe Camil Petrescu, din anii '30 și până în perioada finalizării manuscrisului *Doctrina Substanței*. În

Husserl – o introducere în fenomenologie, Camil Petrescu notează: „...poziția filosofică a lui Husserl capătă... un caracter „radical”. Depărtarea de realitate, de lumea faptelor naturale pe care o solicită cititorului său în considerarea trăirilor intenționale, va fi generalizată în așa măsură, încât „experiența pură”, care era corelată cu experiența empirică, în reducția eidetică, este universalizată, nu se vor mai suspenda, pe rând și întâmplător, „faptele”, ci totalitatea lumii reale va fi pusă în suspensie, și încă nu numai atâta, dar conștiința empirică întreagă va fi *purificată* ca să se obțină *câmpul pur al conștiinței transcendente* [adică, în câmpul lui Ego, al spontaneității lui inextricabile..., căci conștiința nu se găsește în lume decât tot pe ea indefinit.]” (*Docrina substanței*, p. 284)

Camil Petrescu înțelege că, în accepția lui Husserl, nici o ființă reală, nici un obiect real nu sunt necesare pentru ființa conștiinței înseși. În demersul fenomenologic, dincolo de atitudinea prin care aparținem lucrurilor, există o conștiință a cărei esență este eterogenă tuturor lucrurilor pentru care este conștiință și totodată este structurală oricărei transcendente. În acest fel, sensul însuși de transcendent este instituit. În ce măsură afectează sau nu reducția fenomenologică evoluția ființelor ficționale camilpetresciene? Aceasta este întrebarea. Pornind de la opera lui Husserl, reducția fenomenologică a fost interpretată adeseori contradictoriu. Reținem comentariul lui Lyotard: „Iată adevărata semnificație a punerii între paranteze: transportă privirea conștiinței asupra

sieși, convertește direcția acestei priviri și înlătură, suspendând lumea, voalul care masca în eu propriu-i adevăr. Suspendarea sa exprimă faptul că eul rămâne într-adevăr ceea ce este, adică „împletit” cu lumea, și că conținutul său concret rămâne într-adevăr fluxul siluetelor (*Abschattungen*) prin care se conturează lucrul.” (Lyotard, p. 25)

Conținutul concret al vieții subiective nu dispare prin trecerea la dimensiunea transcendentală, intrinsecă meditației filosofice, ci se realizează în toată autenticitatea sa. Romanul *Patul lui Procust* încearcă să experimenteze cu încăpățănare metodică retragerea conștiinței *dincoace* și nu *dincolo* de fenomene, înspre subiectivitatea individuală, focalizând mereu *privirea* reflectoare în două sensuri opuse ale aceleiași linii directoare, sensuri antitetice și obligatoriu complementare: *privirea* este înlăuntrul sinelui și este în aceeași măsură înafara lui, în lumea unde se conjugă *celelalte* subiectivități. Fred Vasilescu coboară în propria conștiință unde propria identitate nu părăsește nici o clipă existența *celorlalte* identități – Doamna T., Ladima – pe care nu le devorează narcisistic, ci le cultivă cu neobosită energie autonomia existențială. Celelalte identități nu sunt fețe ale sinelui individual, ci spirite gemene. Subiectivitatea individuală se deschide spre intersubiectivitatea absolută. Suspendarea lumii ar însemna în *Patul lui Procust* descrierea meticuloasă a exteriorității, tocmai pentru a-i nega participarea la esența adevărată a sinelui. O bună parte din jurnalul lui Fred este dedicată acelor momente din care se compune lumea *exterioară* lui: o întâlnire cu doi

scriitori, secvențe din excursii „în bandă”, prim-planuri numeroase ale Emiliei Răchitaru, povestea înființării *Veacului*, discuții diverse. Exterioritatea există și este foarte colorată. Evocarea și parcurgerea ei are darul de a o valoriza numai ca și *context* al eului, dar fără a avea nici o zonă comună cu *conținutul lui pur*, absolut. Afirmarea exteriorității este simultană cu negarea, adică cu suspendarea ei, fără ca eul să poată fi rupt din *fluxul* lucrurilor și al ființelor printre care se călătorește. Lumea există, spune Camil Petrescu, odată cu Husserl, dar conștiința nu are nevoie de realitatea ei ca să se legitimizeze și ca să se instituie, deși ea, conștiința, există în toate lucrurile lumii la a căror devenire participă. În acest fel eroii camilpetrescieni spre îndreaptă o *altfel* de lume, a existenței transcendente, ca existență absolută, lume a cărui chip e conturat în poeziile lui Ladima:

„Merg spre Turnul nalt, cât norii albi de grindini,/ Margini nu se știu, priveliștea n-are/
Țările vecine-l văd de pretutindeni...” (*Samarcanda*)

Suspendarea lumii și promisiunea accesului spre o altă existență e însoțită și de *căderea voalului*, care „masca în eu propriu-i adevăr”? Știm deja că semnificația ultimă a actelor eului rămâne tainică. Nici un erou nu-și spune ultimul cuvânt și nici nu știm dacă acel *conținut al eului pur* poate intra în posesia unui limbaj. Dacă semnificația *adevărată* a existenței este și obiectul *suspiciunii* tuturor subiecților implicați în roman (eroii naratori, autorul, cititorul) și dacă aceeași semnificație pare în momente cruciale doar poarta spre un absurd

existențial, atunci nu trebuie să trecem peste punctul culminant al demonstrației: eroii camilpetrescieni nu optează deschis pentru sensul sau nonsensul vieții, dar actul lor final de libertate *semnifică* definitiv propria lor existență și o închide într-un fel de cerc magic, prin care scriitorul răspunde mecanismului fenomenologic din care se inspiră cu dezinvoltură, dar și cu multă premeditare, strategia sa narativă. *Conținutul eului pur* nu poate fi verbalizat nici de filosofie și nici de literatură, vrea să spună Camil Petrescu, ființa rămâne tainică, însă utopia cunoașterii absolute este mereu la fel de fascinantă. Iar călătoria sinelui în lume este maximă durere, tocmai atunci când lumea este recreată de conștiință în fiecare clipă a existenței. Conștiința nu este mântuitoare, dacă la capătul drumului ea nu oferă decât libertatea de a muri. Dar tot libertatea conștiinței aduce magia supremă, imposibilă altfel: viziunea *altei* lumi, crearea și recrearea perpetuă a *supralumilor* – posibile numai *dincolo* de fenomene, imaginate chiar din materia lor infinită.

Mașina Modernismului

Din perspectiva lingvisticii structurale, modernismul e un proces în mai mulți timpi, al cărui sfârșit nu poate fi prevăzut. *Mecanismul modernismului* s-ar putea baza pe o conștiință particulară asupra timpului: în orice secvență temporală, un moment anterior este reținut în anumite date ale sale și simultan un moment posterior este stimulat să se producă. Un asemenea model de interpretare a modernismului poate utiliza noțiunea de *izotopie*, concept introdus de Greimas, începând cu lucrarea *Sémantique structurale* (Paris, 1966): „izotopia unui element sau a unui text este o anumită repartizare a semnelor asociate cu diferite cuvinte, repartizare care asigură, grație în special caracterului său repetitiv, coeziunea, sau coerența aceluia enunț sau text.” (Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaffer, p. 349)

Conform principiului izotopiei, putem să ne imaginăm modernismul cu toată literatura și filosofia lui drept un imens text în mai mulți timpi. Timpii sunt diferiți între ei, dar și asemănători, într-un fel special, care asigură *coerența* și dezvoltarea textului. Coeziunea timpilor modernismului e dată de conservarea sau reluarea anumitor caracteristici de identificare, din *timpul 1*, în *timpul 2*. Caracteristicile *timpului 1*, prezente în *timpul 2*, sunt subminate, destructurate, pe măsură ce alte caracteristici de identificare afirmate pregătesc propria lor migrare spre un *timp 3*... Succesiunea

avangardism, modernism, postmodernism permite să fie interpretată și în acest fel. Iar caracteristicile de identificare pot fi tematice, stilistice, dar și gnoseologice, arătând instrumentele și metodele de cunoaștere ale existenței și ale ființei. *Mașina modernismului* vizualizează un proces în care fiecare *unitate temporală* e definită prin elemente categoric *distincte* și prin elemente categoric *identice* cu unitățile temporale între care se situează. A vedea modernismul ca pe o *poveste fără sfârșit* înseamnă a lua act de relativitatea și instabilitatea sensului în cultura modernă, de transformarea ipoteticului și a provizoriului în elemente stabil-structurale, intime noțiunii moderne. Valorificarea principiului izotopiei permite apoi relevarea atitudinii dominante în creativitatea modernă: concentrarea asupra simultaneității și a identității dintre actul enunțării și procesul conștiinței. Literatura, romanul devine un spațiu unde conștiința autorului se proiectează în conștiințele ficționale urmărind capacitatea limbajului de a reține și de a dezvălui spontan lumea sinelui și lumea conștiinței sinelui; autorul e mereu atent la formele de alterare și de recuperare a autenticității trăirii prin textualizarea existenței.

Cele două romane ale lui Camil Petrescu, din perioada interbelică, *Ultima noapte de dragoste...* și *Patul lui Procust* pot fi și ele imaginate ca o structură dinamică în doi timpi, fragmente grăitoare din marele text al modernismului. Există astfel un modernism camilpetrescian, urmat de un alt modernism camilpetrescian... Scriitorul român arde foarte rapid și pe cont propriu – romanele apar în

1930 și 1933 – doi timpi importanți ai modernismului european. Cum am arătat deja, el programează experimental ambele romane ca și sincronizări posibile în *noua structură* a culturii moderne. Camil Petrescu știe că romanele nu sunt decât etape dintr-un proces în desfășurare și că el e doar un regizor provizoriu al unei scene doar din spectacolul modernității.

Primul roman, confesiunea lui Ștefan Gheorghidiu, este timpul psihologismului analitic și al introspecției postbergsoniene. *Patul lui Procust* este timpul antipsihologismului reflexiv și al conștiinței fenomenologice. *Ultima noapte de dragoste...* conține elementele unui modernism moderat, ezitant în revoluționarea discursului și hibrid prin mixarea unor forme luate din romanul francez al secolului XIX cu forme noi postproustiene. Acest tip de modernism se revendică mai mult din viziune decât din înnoirea discursului. Camil Petrescu experimentează eficiența introspecției în cunoașterea și afirmarea eului psihologic. Gheorghidiu se angajează în identificarea sinelui prin rememorarea și interpretarea istoriei sale psiho-afective. Alteralitatea nu este decât o oglindă falsificatoare a Sinelui, în care el însă nu-și poate opri decât prea târziu cufundarea narcisistă. Al doilea roman aparține modernismului radical, ca și revoluție profundă a conceptelor, a ființelor ficționale, dar și în construirea discursului și a unei *strategii* narative originale. Atenți la funcționarea principiului izotopiei, remarcăm reluarea psihologismului în

Patul lui Procust, deja aflat în impas gnoseologic major la finele romanului *Ultima noapte de dragoste*... Psihologismul este compromis și destructurat cu propriile lui arme, într-un demers antipsihologic plener, din al cărui plan tactic face parte și inhibarea introspecției analitice, preluată din *Ultima noapte de dragoste*..., prin experimentarea reflecției de inspirație fenomenologică. Sinele individual nu se mai lasă alterat de Alteritate, ci și-o face geamănă, într-o lume a Intersubiectivității născută din conștiință și din gândire, ce-și caută dramatic expresia în limbaj. Eul adevărat, eul autentic, este o altă caracteristică de identificare, migrând dintr-un roman într-altul. Dacă în primul roman autenticitatea eului este căutată în durata psihică a individului, în *Patul lui Procust* psihismul este depășit spre ante-raționalul adus în conștiință de procesele cu încărcătură fenomenologică. Omul camilpetrescian din *Ultima noapte de dragoste*... este „omul interior”; există spații largi ale interiorității în *Patul lui Procust*, dar ființa tinde să devină „animal fenomenologic”, conștiință a transcendenței, în fluidă comunicare cu substanța concretului.

Autenticitatea, ca și funcție estetică a discursului, participă diferit, de la un roman la altul, la două proiecte narrative care vizează o soluție extraestetică: soluția ontologică, adulmecată, presupusă, vânată în mecanismele intratextuale ale unor modele gnoseologice inspirată de filosofie și de teoriile cunoașterii științifice.

Obscuritatea și ambiguitatea ca și categorii negative majore ale discursului modernității asupra

lumii se constituie încă fragil, într-un plan secundar al romanului *Ultima noapte de dragoste...* și devin dimensiuni dominante ale romanului *Patul lui Procust*, o construcție intertextuală bazată pe disonanță și paradox. Dinamica faptelor particulare asigură încă în primul roman o instalare superficială a eului în lumea reală. *Patul lui Procust* accentuează meticulozitatea reflectării lumii reale tocmai pentru a-i nega orice contribuție la ființarea conștiinței și a eului ultim – eul adevărat. Hugo Friedrich spunea în *Structura liricii moderne*: „Raportul dintre lirica actuală și lume se prezintă sub mai multe aspecte. Dar duce mereu la același rezultat: devalorizarea lumii reale. În lirică, *la fel ca în roman* (s.n.), lumea reală s-a descompus în fenomene particulare, care sunt percepute cu acribie și puse în locul unui întreg.” (H. Friedrich, p. 194)

Ultima noapte de dragoste... este o primă variantă a structurii dinamice experimentată de Camil Petrescu, structură monosemantică și obsesiv dirijată spre supradimensionarea unei subiectivități individuale: un singur punct de vedere, o singură voce, o unică viziune asupra lumii, dar cu evoluția ei internă. *Patul lui Procust* multiplică vocile, perspectivele și subiectivitățile, devenind o structură polisemantică. În *Ultima noapte de dragoste...* există un singur text – confesiune analitică introspectivă specifică modernismului anilor '20-'30 din secolul trecut. *Patul lui Procust* combină și juxtapune, interpune și suprapune mai multe texte, descriind pe bucăți un mozaic neterminat, din care lipsesc multe piese. Asocierea tragicului cu

grotescul, teatralizarea discursului narativ, proiectarea lumii ca spectacol și a vieții ca joc tragic, absurd sau magic, într-o asociere de planuri contradictorii, folosirea în exces demonstrativ a paradoxului și a ambiguității, dar și conceperea pe ansamblu a romanului ca text deschis – fac din *Patul lui Procust* un roman al modernismului târziu, care pregătește deja caracteristici de identificare ale existențialismului și ale postmodernismului.

Fără a exagera, credem, de dragul argumentației vedem în cele două romane ale lui Camil Petrescu ilustrarea perfectă a celor două ipostaze fundamentale ale subiectivității moderniste: Ștefan Gheorghidiu reprezintă *Subiectivitatea* egotistă, individualismul absolut cu proiecție paranoică asupra lumii. Propriul eu este centrul lumii și lumea nu există decât ca și curgere în fluxul interior. Eroii romanului *Patul lui Procust* – Fred Vasilescu, G.D. Ladima și Doamna T – reprezintă *Intersubiectivitatea* urzită din subiectivități multiple, pe cât de gemene, pe atât de însingurate unele față de altele. Eul nu mai este centrul lumii, ci se proiectează schizoid ca spațiu locuit de lumea reală și de lumea transcendentă realului, sustras și asimilat totodată curgerii universale.

Solidar principiului intrinsec al izotropiei, discursul narativ din al doilea roman camilpetrescian este *critic* față de discursul narativ al primului roman și autocritic în același timp, pentru că își conține propria negare, propria deconstrucție. Critica subtilă a psihologismului cu armele fenomenologiei, nu ezită să identifice eșecul

conștiinței fenomenologice în cunoașterea sinelui, ca și neîmplinirea esențială a oricărui proiect gnoseologic modern. *Patul lui Procust* se structurează în înlănțuirea textelor și a destinelor, destructurându-se simultan – realitate și fantasmă a *semnului* care uită originea sensului unificator și dedublează, pluralizează semnificațiile, transformând textul într-o călătorie labirintică din care nu mai putem ieși decât înălțându-ne ca și Icar într-un survol contemplativ. Răspunsurile lipsesc, rămân în schimb interogațiile în care s-a pus multă artă pentru a ține conștiința trează și sângele gândirii viu, neistovit.

E unicul mod, ar spune Camil Petrescu, de asimilare și de depășire a filosoficului în carnea diafană a ființelor ficționale. Nici un limbaj nu poate cuvânta taina existenței, dar limbajele literaturii au darul să-și transceadă autosuficiența eliberând ființa virtuală, umbră a ființei reale, de încremenirea în propriile scenarii – filosofice, estetice, existențiale, hermeneutice.

V. O ipoteză concluzivă

„Dacă celălalt este semenul meu, sunt eu oare un altul pentru mine, de vreme ce nu-mi semăn? Cum să fii pe deplin tu însuși, când nu știi de fapt ce ești?”

(Pascal Bruckner, *Tentația inocenței*, p. 23)

Ficțiunea, teritoriu experimental pentru resursele explicative furnizate de modelele filosofice.

Spre o hermeneutică a particularului.

Camil Petrescu utilizează ficțiunea ca instrument de cunoaștere. O asemenea atitudine estetică nu mai este de loc surprinzătoare. Toma Pavel, în *Fictional Worlds*, spune: „Cercetările în logica modală și în semantica lumilor posibile au atras atenția logicienilor asupra înrudirii strânse dintre posibilitate și ficțiune; subapreciată anterior, ficțiunea a început să servească drept mijloc de verificare a capacității explicative a ipotezelor și modelelor logice (s.n.). Întrucât discursul ficțional permite orice fel de invenție, fără nici un fel de constrângere, iar proprietățile rebele ale ficțiunii mitologice și literare contestă majoritatea modelelor și par să se opună oricărei sistematizări comode, se poate conchide că fenomenele literare constituie un exigent teren de încercare pentru semantica formală.” (Pavel, *Lumi ficționale*, p. 2)

În *Ultima noapte de dragoste ...*, dar mai ales în *Patul lui Procust*, sunt create "lumi ficționale" în dezvoltarea cărora verificarea "capacității explicative" a ipotezelor filosofiei bergsoniene, a ipotezelor fenomenologice, a ideilor nietzscheene, a teoriilor psihologice se produce firesc, fără a brusca evoluția ființelor ficționale. Mecanisme cognitive ale ficțiunii nu sunt specifice doar modernismului, bineînțeles, dar se radicalizează în romanul interbelic, obligând cercetătorii de mai târziu ai fenomenului literar să-i recunoască și să-i valorifice funcția cognitivă: „În afara logicii propriu-zise, normele mai puțin rigide ale filosofiei analitice au dus la o renaștere a preocupării pentru caracteristicile ficțiunii; propunându-și ca scop prospectarea întregii game de activități lingvistice, filosofii actelor de vorbire nu pot să negligeze discursul ficțional, în vreme ce epistemologii toleranți, care înlocuiesc ideea clasică a unei realități unice și indivizibile cu aceea a unei multitudini de versiuni de lumi egal valabile, au ajuns să considere ficțiunea drept una dintre aceste versiuni, cu nimic mai prejos decât rivalele ei.” (Op. cit., p. 2-3)

Realitatea ficțională ajunge astfel să concureze ori să suplinească *realitatea reală* în efortul gânditorilor moderni de a accelera procesul cunoașterii, arzând rapid etape succesive ale reflecției filosofice, a căror eficiență și credibilitate e probată adeseori în roman. O asemenea stare de spirit caracterizează primordial mai ales romancierii europeni ai anilor '20-'40. Mircea Eliade o sintetizează într-un articol (*Romanul oceanografic*)

apărut în *Vitrina literară* din 1934. Pentru a fi realmente în acord cu timpul specific modernității, Eliade romancierul vizează „...posibilitatea de a găsi un mijloc rar de a surprinde umanitatea... Un mijloc care să nu fie *perfecționarea* vechilor procedee de analiză sau de sinteză ale romanului contemporan. Ci o încercare absolut nouă de a surprinde realitatea umană, *un nou instrument de cunoaștere* (s.n.)” (*Bătălia pentru roman*, p. 173)

Presiunea ieșirii din zona strictă a esteticului este maximă; noile „instrumente de cunoaștere” vor fi cel mai adesea modele gnoseologice luate direct din filosofie și din teoriile științei moderne. În acest context, romancierul Camil Petrescu nu este o excepție, un caz singular. Comportamentul lumilor ficționale create de el și funcționarea discursurilor narative exprimă o tendință structurală modernității.

Debutul modernității estetice transcrie vizionar, prin textul lui Charles Baudelaire, *Pictorul vieții moderne*, apărut în *Le Figaro* în 1863, tipul comportamentului cognitiv al artei moderne: „Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul, acea jumătate a artei pentru care cealaltă jumătate este eternul și imuabilul.” (Charles Baudelaire, *Œuvre complètes*, La Pléiade, 1968, p.1163). Citind în estetica pictorului Constantin Guys specificul *modernului*, Baudelaire spune că acesta acționează în sensul „*de a extrage eternul din ceea ce este trecător*”. Cercetători precum A. Compagnon rezumă mult mai târziu elementele constitutive ale esteticii moderne într-o imagine a negativității subiectului întors frenetic către sine.

Nonfinitul, fragmentarul, lipsa de valoare sau pierderea de sens – ca refuz al totalizării armonice, dar și ca nouă responsabilitate a spectatorului – și, nu în ultimul rând, autonomia operei, reflectată în atitudinea critică și în autoreferențialitate, ar fi trăsăturile fundamentale ale modernității. Iar facultatea de analiză nu se mai adresează exteriorității, ci interiorității: „Începând cu Baudelaire, funcția poetică și funcția critică se împletesc în mod necesar într-o formă de *self-consciousness* pe care artistul trebuie să o aibă asupra artei sale.” (A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990, p.36). Camil Petrescu reprezintă conștiința artistică dublată și totodată problematizată dinamic de conștiința critică. El se angajează în romanele lui interbelice într-o *hermeneutică a fragmentarului*, comună artei moderne după Nietzsche și Freud. Am identificat-o în analiza faptelor particulare, în acea *știință a particularului*, realizată din perspectivă intuiționistă sau fenomenologică, ca efort sistematic de a opune modele filosofice majore – raționalism *versus* iraționalism, psihologism *versus* antipsihologism – tocmai pentru a lăsa *eternul*, adică *adevărul*, *norma*, *legea*, să vorbească convingător sau măcar credibil din materia vie a ceea ce este *trecător*, deci *fragmentar*, *particular*.

Patul lui Procust cumulează explicit și ostentativ o sumă de fragmente din existența lui Ladima, a lui Fred și a Doamnei T. Romanul se recomandă „dosar” incomplet și modest cantitativ de fapte autentice obținute cu dificultate de personajul

autor. *Ultima noapte de dragoste...* vânează în memoria afectivă urmele, deci fragmentele supraviețuitoare ale sentimentelor formatoare ale eului. Hermeneutica particularului își subordonează finalmente modelele gnoseologice luate din filosofia modernă, îndreptând toată atenția asupra *semnului* verbal și nonverbal. Eroii camilpetrescieni cheltuie mai toată energia lor creativă în *semnificarea* actelor, a atitudinilor, dar mai ales a cuvintelor. *Potențialul cognitiv* al comunicării verbale și nonverbale se intensifică spre cote maxime adeseori, eliberând simultan, datorită mecanismului pervers al categoriilor negative, o cenzură severă a sensului, înghițit în marea *ambiguității grăitoare...* Se produce atunci o mișcare în cerc a conștiinței cunoscătoare, fie ea a lui Fred Vasilescu sau a lui Ladima. Subiectul verbalizează existența după diverse metode filosofice- deci grave, serioase- dar nu rezolvă nimic. Călătoria lui este frustrată de atingerea finalității. Roland Barthes descrie cu exactitate impasul gnoseologic major al modernității, demonstrat experimental de Camil Petrescu în cele două ficțiuni romanești, prin traseul cognitiv al eroilor, dar și prin atitudinea lor ontologică: „Să scrii pe fragmente: fragmentele sunt atunci niște pietre pe *circumferința cercului*: mă desfășor în cerc: întregul meu mic univers este constituit din fărâme: iar în *centrul* lui ce este? (s.n.)” (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p.96) *Centrul* cercului existențial al personajelor camilpetresciene și régiene, deși supus presiunii multor focalizări comprehensive și explicative, rămâne o "cutie neagră", un spațiu tăcut și solitar,

departe de atingerile raționalizante ale limbajului. *Sensul* îndoielii funciare care ritmează autoritar viața lui Ștefan Gheorghidiu, *sensul* prezenței în lume a lui Ladima, a lui Fred Vasilescu, a Doamnei T., oricare dintre aceste *sensuri* nu este niciodată formulat definitiv, ca în marile romane ale realismului și naturalismului din secolul XIX. *Sensul* circulă de jur împrejurul centrului- Sinele, Identitatea, Intersubiectivitatea, se rotește mereu în jurul prăzii, imagine utilizată de Jacques Lacan tocmai pentru a evoca identitatea subiectului modern (*Ecrits I, Seuil, „Points”, 1970, p.277*). Hermeneutica fragmentului experimentată de Camil Petrescu insistă dramatic în investirea existenței cu sens, deși absența sensului și non-sensul se autoreclamă cu tot atâta fermitate din spațiile goale, adică din acele teritorii ficționale intermediare, rezultate tocmai prin extragerea unor fragmente dintr-un întreg ipotetic. Scriitorii creditează astfel procesul cunoașterii livrat altor ficțiuni, altor romane, spre care *Patul lui Procust* se deschide interogativ. Interpretul romanelor interbelice ale lui Camil Petrescu trebuie să procedeze asemenea oricărui alt critic modern. El trebuie să compromită izolarea, unul în raport cu celălalt, a faptelor particulare fragmentare, exilate într-o mare de spații goale, și să facă posibilă unirea lor ipotetică, deslimitarea semnificantă: „Fragmentele, destinate în parte spațiului gol ce le separă, găsesc în această distanță ceva ce le prelungește, și nu ceva ce le limitează.” (M. Blanchot, *L'écriture du desastre*, Gallimard, 1980, p.96)

Hermeneutica fragmentului exersată de naratorii camilpetrescieni sugerează un sens motivat numai de procesul enunțării în regimul de libertate și de istoricitate a semnului specific propriilor lor conștiințe, în stare să se mediteze și să se cunoască doar prin intermediul alterității. Este o metodă ultimă de salvare și de conservare, chiar precară, a funcției cognitive a discursului narativ și mai ales a ceea ce proiectează multiplele lumi ficționale din *Patul lui Procust*, *Ultima noapte...*

Criza de identitate, vector central al modernității.

Distanțare și diferență.

Identitate și Identificare.

Romanele *Patul lui Procust* și *Ultima noapte de dragoste...* se dezvoltă pe lungimea vectorului central al întregului modernism artistic și filosofic: *criza de identitate* a omului modern, obligat să constate fragilitatea eului subiectiv, instabilitatea identificărilor interioare și a identităților de suprafață. Individualismul se radicalizează și intră simultan în criză, datorită însingurării eului și autonomiei extreme revendicate de conștiința modernă. O majoritate importantă a romancierilor europeni afirmați între 1920-1940 se concentrează, de aceea, asupra *strategiilor* de restaurare a sentimentului de identitate și de restructurare a Identității, ca spațiu al Sinelui. La imaginarea unor *strategii* cât mai viabile, capabile să producă soluții ontologice, participă masiv curentul filosofic și cel științific. În 1990 Jacques Le Rider publică studiul *Modernité viennoise et crises de l'identité* în care vede conștiința masculină de tip modern exprimându-se cel mai semnificativ în trei ipostaze: misticul, geniul și Narcis. Iată cum explică Jacques Le Rider această perspectivă asupra „crizelor de identitate” pe care le dezbate modernismul primei jumătăți de secol XX: „Figurile misticului..., ale geniului... și ale lui Narcis... se degajă ca trei tipuri principale de afirmare a autosuficienței individului izolat de orice

comunitate omenească, a „eului” concentrat asupra lui însuși, într-un soi de „înfruntare directă”, nemediată, cu realitatea lumii. Afirmarea identității eului trece în acest caz prin reformularea unei filosofii a Identității spiritului și a ființei, a unicității subiect/obiect.

Aceste figuri (misticul, geniul și Narcis) se dovedesc în realitate deosebit de amenințate, legate fiind de clipe efemere de beautitudine sau de trecătoare amețală a atotputerniciei. Odată cu inevitabila lor prăbușire, subiectivitatea se adâncește într-un sentiment și mai dureros de discontinuitate și de pierdere a identității. Ca forme de existență, utopiile misticismului, genialității și narcisismului au în comun aspirația către depășirea îngrădirilor impuse de viață: ele abolesc diviziunea masculin / feminin și tind către un ideal androgin; ele aspiră la autodistrugerea unui eu care suferă de neputința de a-și accepta propriile însușiri, căpătate prin voia întâmplării (sex, rasă), și la recrearea unui eu mai perfecționat.” (Jacques Le Rider, p. 7-8)

Aplicarea judecății reductive a lui Jacques Le Rider asupra romanelor camilpetresciene este deosebit de revelatoare. Eroii lui Camil Petrescu își construiesc trasee existențiale autonome față de comunitate. Autosuficiența interioară, Nealimentată de realitatea socială, este principiul de viață al lui Ladima, al Doamnei T., al lui Gheorghidiu, Fred Vasilescu. Relațiile cu comunitatea se înscriu într-un regim de necesitate mecanică. Protagonștii nu se livrează niciodată exteriorității, nici măcar atunci când pleacă voluntar pe front, ca Gheorghidiu:

războiul este o strictă experiență individuală și o verificare a reacțiilor eului în situații limită. Concentrându-se maxim asupra propriului eu, eroii camilpetrescieni și cei régieni produc o ruptură definitivă între interioritate și exterioritate. Iar prezența eului nu se oprește în pânza deasă a cocretului individual, ci, cel mai adesea, abstractizează, transcede ori metamorfozează prezența lui în materialitatea vieții, întâlnirile cu socialul spre forme ale realului universal. Înfruntarea dintre eu și durată concretă se realizează printr-un proces de *distanțare* și *diferență*. Ca metodă de implantare în concret naratorii camilpetrescieni și régieni folosesc intuiția bergsoniană, despre care însuși H. Bergson spune: „Ea surprinde o succesiune diferită de juxtapunere, o creștere dinspre interior, prelungirea neîntreruptă a trecutului uzurpator al viitorului. Este viziunea directă a spiritului prin spirit. [...] Intuiție înseamnă mai întâi conștiință, însă conștiință imediată, reprezentare abia distinctă de obiectul văzut, cunoaștere presupunând contact și chiar coincidență.” (H. Bergson, *Gîndirea și mișcarea*, Polirom, Iași, 1995, p.29) Fred Vasilescu și Ladima, Doamna T. se cufundă în "durată interioară", asociată, de pildă, cu o după-amiază de august (*Patul lui Procust*) sau cu secvențe temporale mai largi. Contactul cu realitatea interioară nu presupune însă, unidirecțional, doar acel tip de reprezentare „abia distinctă de obiectul văzut”. Atât reprezentarea, cât și autoreprezentarea iau totodată distanță metodică față de circuitul intuiției prin *reflecție* de tip fenomenologic, cum am încercat să demonstrăm deja

în alte capitole ale lucrării. Fred Vasilescu este prezent în fluxul clipei legate strict de relația cu Doamna T. sau cu Emilia Răchitaru, dar în același timp privește „de sus” timpul scurs și-l transcrie *dinafara* implicării imediate a eului. Se produce *asimilarea*, simultană cu *distanțarea* și *diferența* sinelui față de sine, într-un dinamism personalizat, impunând conviețuirea nenaturală, deci paradoxală, dintre interioritatea senzorială și obiectivarea ei cerebrală. Cum procesul nu primește niciodată o încheiere credibilă, un fel de mereu presupusă sinteză a contrariilor, identitatea eroilor se definește tocmai prin această stare de criză perpetuă. Acest tip de erou nu-și găsește niciodată pacea pentru că acționează conform unei reguli distructive. Pe măsură ce conștiința se apropie mai mult de realitatea exterioară, prin analiză, reprezentare, interpretare, eul se îndepărtează proporțional, hotărât să se abstragă prezenței în curgerea vieții imediate, pentru a o înlocui cu o *prezență* în *lume* – înțelegând prin *lume* un spațiu cosmicizat al ființei. Autoreprezentarea își subordonează autoritar orice gen de reprezentare a exteriorității.

Eroii lui Camil Petrescu încearcă să rezolve criza identității prin obținerea unui echilibru între *Identitate* și *Identificare*. Bineînțeles, Identificarea este un proces inferior Identității. Identificarea eului cu un element sau altul, cu o ipostază sau alta, este întotdeauna parțială, fragmentară, fugitivă și tranzitorie, ținând loc *doar* de Identitate. În *Ultima noapte de dragoste...* identitatea eroului se descompune progresiv în identificări înșelătoare cu

reacții, stări, certitudini sau opinii compromise de îndată ce reușesc să se instaleze în conștiință. *Patul lui Procust* se constituie tocmai în jurul întrebării „Cine este Ladima, care este adevărata sa identitate?” Fred Vasilescu este nevoit să-l *identifice* cu mai multe posibile personalități, fără a putea să aleagă între acestea, să le ierarhizeze sau să le găsească un numitor comun. Nu există adevăruri eterne, numai mișcarea este eternă. Prinși în jocul fatal al identificărilor proteice, eroii își lichidează pe rând toate certitudinile, trăiesc pasager iluzia cunoașterii și în final nu le rămâne decât să-și contemple proiectul identitar- unde odată știau să se numească pe sine- spart în bucăți solitare. Fred Vasilescu și Doamna T. au identitatea scindată între fața nevăzută și fața ocultată a eului, niciodată conciliate- două identificări paralele a căror ruptură grăbește eroii spre moartea efectivă sau spre un orizont al morții.

Jocul tragic al identificărilor succesive nefinalizate ale eroilor camilpetrescieni și régieni cu sinele autentic, criza nerezolvată a identității reprezintă împreună expresia particulară a exaltării individualismului și a subiectivității, proprie întregului modernism. Libertatea subiectivă pe care și-o iau naratorii lui Camil Petrescu garantează autonomia conștiinței, emancipează ființa de sub determinările socialului, ale exteriorității colective. Dar, instituită ca exigență morală, filosofică și estetică- atât a autorilor cât și a eroilor, mai întâi *diferiți* și numai *după aceea* în mod ipotetic asemenea celorlalți- libertatea subiectivă reclamă limitările

specifice. Ambele romanele, *Ultima noapte...*, *Patul lui Procust*, demonstrează că individualismul și libertatea subiectivă pot cu ușurință transforma ființa într-un prizonier privilegiat al interiorității, unde nu găsește țara făgăduită de filosofia modernă, mediatoarea generoasă a adevărului.

Exaltarea individualului ca sursă a autenticității ființei, dar și ca sursă a romanului autentic, a artei autentice și, nu în ultimul rând a cunoașterii autentice, condiționează atitudinea existențială, deopotrivă a ființei ficționale și a autorului ei, obligându-i la solitudine. Singurătatea orgolioasă, asumată deliberat, fără rezerve, este cel mai intens sentiment care se degajă din aceste romane, integrându-le direct în cea mai bogată cultură a secolului XX, cultura postnietzscheană. Textele filosofului anticipează prețul suferinței structurale oricărei retrageri a conștiinței în sine însăși: „O, solitudine, solitudinea pământului meu natal! Prea mult am trăit ca un sălbatec pe un pământ sălbatec de străin ca să nu mă întorc către tine cu lacrimi în ochi [...]. Altceva este părăsirea, altceva solitudinea: asta ai învățat acum! și că vei rămâne mereu sălbatec și străin printre oameni:-sălbatec și străin chiar și atunci când te vor iubi: căci mai presus de orice, ei râvnesc ca nimeni să *nu se atingă* de ei!” (apud Jacques Le Rider, *Modernitatea vinează și crizele identității ...*, p.45)

Strategiile de restaurare a identității. Infernul Alterității.

*Strategiile de restaurare a sentimentului de identitate eșuează. Eroii naratori și autorii înșiși apelează la modelul gnoseologic al valorificării faptelor particulare, trecute prin instrumentarul psihologiei și al intuiționismului, al reducăiei fenomenologice. Filtrarea sistematică a particularului, ca materie reală, prin sitele savante oferite de filosofie și de știință, are un efect invers celui scontat. În locul afirmării unei identități certe se impun identificările plurale ale eului. Ființa evoluează după o ecuație imprevizibilă. Eroul lui André Gide din *Les Faux-Monnayeurs* (1925) sintetizează această stare de spirit, emblematică pentru conștiința modernă. „Eu nu sunt niciodată ceea ce cred că sunt- și mă schimb neîncetat, în așa fel încât de multe ori, dacă n-aș fi de față pentru a face legătura între ele, ființa mea de dimineață n-ar mai recunoaște-o pe cea de seară. *Nimic nu poate fi mai deosebit, decât eu însumi* (s.n.). Numai în solitudine îmi apare uneori substratul și realizez o anume continuitate fundamentală; dar atunci mi se pare că viața își încetinește cursul, că se oprește, iar eu pur și simplu încetez să mai fiu. Inima nu-mi bate decât din simpatie; *nu trăiesc decât prin altul* (s.n.), prin procură, aș putea spune, prin logodnă, și nicicând nu mă simt trăind mai intens decât atunci când scap de mine însumi spre a deveni indiferent cine.” (André Gide, p. 78)*

Eroii camilpetrescieni au un comportament mai degrabă antigidian. Important însă este altceva: și unii și alții constată multiplicarea individualității în ipostaze sau *pseudoidenități*, care nici nu comunică între ele, nici nu pot fi controlate sau prevăzute.

Adevăratul punct nevralgic al *crizei de identitate* nu pare a fi, totuși, pluritatea identificărilor eului într-o unitate oricât de precară. Eroii naratori- Ștefan Gheorghidiu, Fred Vasilescu, Doamna T.- scriu pentru că trebuie să-și explice straniul și neobositul amestec al sufletului. Ei și-au pierdut complet inocența în fața vieții, nu mai pot trăi pur și simplu, sunt obligați să asocieze fiecare act existențial cu reprezentarea și judecarea lui amănunțită. Și nu întâmplător. Ca mai toți eroii moderni, Fred Vasilescu, Ladima, Doamna T. trăiesc prin ochiul celuilalt; identitatea se vede în alteritate. Fred Vasilescu își proiectează existența în aceea a lui Ladima, iar Doamna T. se reflectă în ochii lui Fred Vasilescu; Ștefan Ghiorghidiu se livrează alterităților născute în durata propriului eu.

Neîmplinirea omului modern vine din infernul alterității. Pascal Brukner, în *La tentation de l'innocence* (1995) vizualizează modernitatea din această perspectivă, prin gândirea lui Jean-Jacques Rousseau: „Rousseau descoperă într-un mod mai teribil, infernul omului modern: am datorii față de ceilalți, față de toți ceilalți cărora trebuie să le dau socoteală. Chiar dacă „adevăratul nostru eu nu este în întregime în noi”, chiar dacă nu ajungi niciodată în această viață „să te bucuri cu adevărat de tine fără concursul celuilalt”, acesta din urmă este mai

ales cel care vorbește despre mine fără știrea mea, mă obiectivizează și mă închide astfel într-o imagine...” (Bruckner, p. 26)

Eroul modern plătește îndrăzneala de a vorbi la persoana întâi. Existența se transformă într-o perpetuă ispășire a individualismului care nu se poate legitima decât prin participarea alterității. Pentru oricare dintre protagoniștii lui Camil Petrescu cunoașterea propriei identități înseamnă cunoașterea de către *celălalt* a imaginii promovate în discursul la persoana întâi...

Identitatea se plasează sub puterea nemiloasă a Alterității, mereu reticentă și ambiguă în reacție, motiv pentru care Identitatea nu reușește niciodată să se constituie definitiv și să se afirme convingător. Niciodată discursul la persoana întâi nu este suficient de convingător, suficient de explicit pentru ochiul sever al alterității- fie ea prezentă, invocată sau ipotetică. *Cel care se confesează*, oricare dintre naratori, deci, recunoaște el însuși inaptitudinea limbajului de a-i asigura deschiderea neîndoielnică către alteritate, curerirea încrederii primare a semenului. Identitatea se vede de-structurată în identificări incerte, negată în puterea ei de comunicare și însingurată în particularitatea irezolvabilă a eului unic: „Rousseau descrie omenirea fără Dumnezeu pradă celui mai mare zbucium posibil, cel al aprecierilor, al verdictelor reciproce pe care oamenii și le aruncă unii altora. Dumnezeu poate fi un judecător teribil; dar cel puțin unic și drept. Omenirea, în schimb, este un judecător multiform, greu de priceput, și

sentințele ei mă lovesc în orice clipă, fără ca eu să-i pot răspunde. A te naște înseamnă a te înfățișa la judecată.” (Bruckner, p. 25) Drama eroilor din *Patul lui Procust* și *Ultima noapte de dragoste...* este într-adevăr aceea de a nu putea exista inocent; cea mai mare parte a energiei lor psiho-afective și cerebrale se cheltuie în efortul de a înțelege și de a dovedi ceea ce sunt, pentru că în dialogul sinelui cu sine intervine *celălalt*, personaj mult mai puțin milostiv decât Dumnezeu, care împiedică reunirea vocilor eului într-o unitate identitară fermă.

Ștefan Gheorghidiu se apreciază, se analizează și se definește *prin* atitudinea și reacțiile Elei față de propria-i persoană. Deși disprețuiește mediocritatea ei suficientă, deși e conștient de autofalsificările în care un asemenea reper îl antrenează, Gheorghidiu nu renunță, Ela rămâne *interlocutorul* prezent sau absent, legitimând fiecare imagine a sinelui despre sine. Îndrăgostitul Ladima se livrează aceluiași tip de abandon în zona alterității feminine, fie că e vorba de Emilia Răchitaru sau de Doamna T.. Iar poetul Ladima, imediat ce abandonează încrederea în divinitate, își expune conștiința vulnerabilă discursului *semenilor*, pregătiți să compromită în el orice rezerve autolegitimatoare. Publicistul Ladima este redus la tăcere tocmai de semenii pentru care scrie, dar care nu vor să-l mai audă. O situație diferită în acest angrenaj Eu-Alter o are Fred Vasilescu, care, în termenii lui Jaques Lacan, este *anchetatorul analist*, dar și dublul sau geamănul lui Ladima. În prima ipostază, Fred încearcă să se refacă și să cunoască

identitatea lui Ladima. Cu toate că demersul lui este pozitiv, ancheta analitică pe care o realizează are drept consecință negarea oricărei imagini unitare credibile a personalității lui Ladima. În a doua ipostază, Fred Vasilescu, geamănul lui G.D. Ladima, se oglindește și se răsfrânge în identificările multiple ale semenului, până când viețile lor paralele se unesc sub semnul morții transformată în ultim act de libertate și de asumare a singurătății cosmice. Identitatea spre care aspiră Doamna T. este reținută poate în caietele lui Fred Vasilescu, dar imaginea ei vie moare odată cu acesta – un fel de a spune că eroina din ultimele pagini ale romanului *Patul lui Procust* nu e decât o umbră a ființei răsfrânte în sinele *celuilalt*, părăsită într-un orizont cu atât mai dramatic al morții.

Criza identității devine un proces de deconstruire alimentată de însingurarea alterității însăși, în tăcere, în absență, în neparticipare la discursul de autolegitimare al sinelui. Dar mișcarea alarmantă de deconstruire a eului preia și un sens contrar, parțial sau temporar salvator: în chiar sânul crizei limbajului, suspectat de noncomunicare, verbalizarea continuă și *construiește* o identitate nouă, prea puțin stabilă, dar capabilă să-și revendice o fizionomie proprie, o natură inconfundabilă.

Figurile masculinității: Geniul și Narcis.

Proiecte identitare utopice.

Femeia.

Imposibilitatea întâlnirii.

Dacă ne întoarcem la apreierile lui Jaques Le Rider, care situează *misticul*, *geniul* și pe *Narcis* într-un triumghi perfect al naturii eroului modern, remarcăm preferința pentru figurile geniului și ale lui Narcis la Camil Petrescu. Geniul și Narcis sunt cele două fețe ale radicalizării individualismului modern. Prin Ladima, în *Patul lui Procust*, este construită utopia genialității; complementară se impune utopia narcisismului prin ceilalți eroi, Ștefan Gheorghidiu, Fred Vasilescu. Ca formă de existență absolută, genialitatea și narcisismul reprezintă conștiința masculină modernă. Ambele proiecte identitare se dovedesc utopice în romanele studiate deoarece ratează libertatea, depășirea impasului gnoseologic, cunoașterea, deci, și, nu în ultimul rând, fericirea. Toate momentele de beatitudine sau de împlinire, de revelație și speranță sunt efemere. Masculinitatea camilpetresciană se feminizează datorită analizei, introspecției și mai ales retragerii în spațiul eului. Bărbatul imaginat de Camil Petrescu, într-o atitudine tipică eroului modern, își părăsește și își trădează apoi menirea originară: acțiunea. Autoanaliza narcisiacă, eșecul vitalismului genialității instalează conștiința sub regimul *dubitației*, inhibând decizia, energia autoritară

masculină. Bărbatul nu-și mai asumă responsabilități, nu mai generează siguranță, nu mai valorizează pozitiv viața. Ordinea lumii îi scapă de sub control, *semmul* și sensurile lui intră în derivă. Masculinitatea régiană și camilpetresciană nu mai poate gestiona un teritoriu de ea modelat: legitimarea existenței prin idee.

Ca figură a genialității, Ladima pune în centrul activităților sale „*scopul existenței*”. Ladima caută fără să găsească, în fiecare dintre proiecțiile create, un scop existențial, motivat logico- filosofic, mistic sau psiho-afectiv. În *Știința voioasă* deja F. Nietzsche atacă violent „doctrinarii scopului existenței” și-și îndeamnă aproapele: „Nu mai știu dacă tu, semenul și aproapele meu drag, *poți* trăi de fapt spre dezavantajul speciei, adică „nechibzuit” și „rău”... Urmează-ți poftele cele mai bune sau cele mai deșănțate și în primul rând, mergi la pierzanie! – în ambele cazuri vei fi încă, într-un fel oarecare, promotorul și binefăcătorul omenirii, putând să-ți găsești laudătorii - dar și batjocoritorii!” Nihilismul ironiei nietzscheene aparține și articolelor savante transcrise în *Patul lui Procust*, explicând atitudinea ultimă a lui Ladima și a lui Fred Vasilescu: „Omul a devenit treptat un animal fantastic ce trebuie să îndeplinească o condiție existențială în plus față de orice alt animal; din când în când, omul *trebuie* să creadă, să știe *de ce* există, specia sa nu poate prospera fără o încredere periodică în viață! Fără credință în *rațiunea* din *viață*! Neconținut specia umană va decreta din când în când: „există ceva de care nu mai este deloc voie să se râdă!” (Friedrich

Nietzsche, *Știința voioasă. Genealogia moralei. Amurgul idolilor*, Humanitas, 1994, p.31-34) Surâsul veșnic de pe fața Doamnei T., revoltele și exaltările lui Ladima, voioșia suspectă a lui Fred, limbuția agresivă a lui Gheorghidiu - sunt toate împreună forme ale neîncrederii în *rațiunea vieții*, dar și expresii ale asumării conștiente a acestei împovăraătoare condiții, de ființă gânditoare, rătăcind sceptică în căutarea propriului sens, compromis înainte de a fi fost formulat.

Poziția femeii într-o lume a masculinității devine importantă în romanul modern. *Patul lui Procust și Ultima noapte...* femeia joacă rolul dificil, uneori tragic, de erou și victimă. Feminitatea eroică este întotdeauna duală, zeitate vie și simulacru al arhetipului ideal (Ela, M.elle Dora, Emilia, Doamna T.), bărbatul fiind cel care valorizează mai mult o față sau alta a femeii. Identitatea feminină se construiește în spațiul mental masculin. Femeia ia și chip de Meduză, în termenii psihanalizei lui Freud, afirmându-și natura duală prin seducție (*eros*) și totodată prin acțiune devoratoare, distructivă (*thanatos*). În acest fel , ea devine sursa iluziei și a suferinței, plăcere și moarte laolaltă. Bărbatul se apără transformând feminitatea în victima cerebralității narcisiace (Gheorghidiu și Ela, Fred Vasilescu și Doamna T.). Victimizarea femeii înseamnă de fapt exploatarea ei ca alteritate configuratoare a identității masculine. Gheorghidiu, Ladima, Fred Vasilescu își caută propriul sine în alteritatea feminină, într-o mișcare paradoxală de deschidere erotică și retragere solitară.

Sintagma-titlu *Patul lui Procust* închide într-o imagine alegorică imposibilitatea întâlnirii dintre ființe, a acordului dintre masculinitate și feminitate. Mutilarea procustiană e și un joc al orbilor ce acuză arbitrariul condiției umane, supusă unui tragism cu atât mai dureros cu cât e mai frustrat de certitudinea sensului.

Spațiul narativ, un „dosar de existențe” neelucidat

Camil Petrescu problematizează romanul ca gen, teatralizând discursul narativ. Pulverizează și reconstruiesc *istoria*, într-o mișcare complicată în care piesele par o clipă perfect grăitoare și așezate în peisaj, pentru ca în fraza următoare întreg mozaicul să se rupă în bucăți stinghere. Interesant este că amândoi scriitorii pun în discuție chiar termenul de *roman*. Camil preferă să-și intituleze opera „dosar de existențe”, adică un studiu *obiectiv* asupra *subiectivității* umane.

Teatralizarea accentuată a spațiului se produce mai puțin prin dialog, mai degrabă tolerat, decât exploatat. Teatralizarea este alimentată, în schimb, de identificarea *naratorului* cu *regizorul*: narația se compune ca o alăturare de scene, apariția personajelor ca o suită de monologuri provocatoare. Textul însuși al romanului ia forma unui scenariu în curs de prelucrare; există mai multe fire epice, există mai multe ipoteze narrative, există, de fapt, mai multe *istorii*. Aceleași întâmplări sunt *scrise* și *rescrise*, evaluate și reevaluate de grupul naratorilor camilpetrescieni.

Discursul romanesc este duplicitar; prin supralicitarea expresiei nude, a sincerității, coerența lui nu se întărește, ci pierde din consistență, se opacizează. Fred Vasilescu, Ladima, Gheorghidiu urmează un traseu inițiat, declanșat de o criză majoră a identității. Toți parcurg experiențe

excepționale pe care nu le pot comunica sau nu vor să le comunice, trecând sub tăcere *misterul* care le apasă existența, ascunzându-l în labirintul textului, ca într-o încercare de exorcizare încăpățânată a *lumii de dincolo*.

Misterul camilpetrescian este astfel o revelație codificată pe care eroii o primesc fără să o comunice. Un *mister închis*, prin urmare. În mod ideal, *misterul* ar trebui să fie *deschis* elucidării lui posterioare revelației. La Camil Petrecu scenariul romanesc nu conține un mister deja elucidat sau permisiv elucidării dintr-o perspectivă transcendentă. Romancierul a creat două povești despre *individ* în care *misterul* existenței este încercuit, hăituit, dizolvat, opacizat, și niciodată decodificat. În cele din urmă, *misterul*, presant, dar imposibil de atins, nu poate fi sinonim decât cu interioritatea tenebroasă a ființei, cu *labirintul* din care *monstrul* pare să fi plecat ori să fi luat o înfățișare neidentificabilă. Schema narativă, aparent banală și foarte accesibilă, se alegorizează. Romanescul teatralizat capătă o proiecție alegorică din care lipsește *semnificația*, deși semnificativ pare a fi oricare rând din text. Tentativa de raționalizare și de încercuire lucidă a misterului refuză discursului narativ exprimarea unei latențe presante: o altă ordine a realului, poate *fantastică*.

Omologiile tematice și gnoseologice, similitudinile dintre soluțiile ontologice și dintre

cele naratologice existente în romanele anilor 1930 pot reprezenta argumente spre susținerea unui model cultural integrator, filosofic și estetic, comun întregului modernism european de dintre Cele Două Războaie, la care participă și câțiva dintre marii scriitori români. *Patul lui Procust* și *Ultima noapte de dragoste...* fac parte din seria excepțională a romanelor secolului XX în care arta se transformă în cunoaștere, iar cunoașterea este verbalizată în limbaje narative capabile să legitimeze întâlnirea dintre discursul literar și discursul filosofic. În ciuda mobilității sensului, a ambiguităților paradoxale, dincolo de jocul deconcertant al eroilor, dincolo de anxietatea prelungită înafara spațiului ficțional, aventura cititorului iese învingătoare, modelând memoria psiho-afectivă, reacțiile culturale majore.

BIBLIOGRAFIE

Corpus Camil Petrescu

Teze și antiteze, București, Ed. Cultura Națională, 1936.

Opinii și atitudini, Editura pentru literatură, București, 1962.

Maxime și reflecții, București, Editura Albatros, 1976.

Patul lui Procust, Editura Minerva, București, 1976.

Comentarii și delimitări în teatru, Editura Eminescu, București, 1983.

Doctrina substanței, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.

Albérès R. M. - *Métamorphoses du roman*, Éditions Albin Michel, Paris, 1972

Alexandrescu, Sorin - *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, București, 1999

Auerbach, Erich - *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967

Bakhtine, Mikhaïl - *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978

- *Bătălia pentru roman*,
Antologie de Aurel Sasu și
Marioara Vartic, Editura Atlas,
București, 1997
- Bergson, Henri - *Eseu asupra datelor imediate ale
conștiinței*, Editura Dacia, Cluj-
Napoca, 1993
- Bergson, Henri - *L'Évolution créatrice*, 27^e
édition, Aleon, Paris, 1923
- Bergson, Henri - *Gândirea și mișcarea*, Polirom,
Iași, 1995
- Brooks, Peter - *Reading for the Plot; Design and
Intention in Narrative*, New
York: Alfred A. Knopf, 1984.
- Camus, A. - *L'Homme Révolté*, N.R.F.,
Gallimard, 1951
- Camus, A. - *Mitul lui Sisif*, București,
E.P.L.U., 1969
- Călinescu, Matei - *Five Faces of Modernity*,
Durham: Duke University
Press, 1987
- Cioran, Emil - *Pe culmile disperării*,
Humanitas, București, 1990
- Ciorănescu,
Alexandru - *Principii de literatură
comparată*, Cartea Românească,
1997, București
- Crohmălniceanu,
Ovid S. - *Cinci prozatori în cinci feluri de
lectură*, Cartea Românească,
București, 1984
- Deleuze, Giles - *Différence et Repetition*, Paris:
Pressus Universitaires en
France, 1968

- Derrida, Jacques - *Nietzsche's Style*, Chicago: Chicago University Press, 1979
- Derrida, Jacques - *Diseminarea*, București, Editura Univers, 1997
- Dima, Al. - *Principii de literatură comparată*, Editura enciclopedică română, București, 1972
- Ducrot, Oswald și Schaeffer, Jean-Marie - *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București, 1996
- Eco, Umberto - *Opera deschisă*, E.P.L.U., București, 1969
- Eco, Umberto - *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1990
- Foucault, Michael - *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*, London, Tevisock, 1970
- Foucault, Michael - *Cuvintele și lucrurile în Proza lumii*, București, Editura Univers, 1996
- Friedrich, Hugo - *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1998
- Frye, Northrop - *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, 1976
- Gaspar Simões, João - *Modernismo*, Presença, n.º14-15, 1928
- *** - *História do movimento da Presença*, Atlantida, 1958

- Genette, Gerard - *Spațiu și limbaj*, în *Figuri*, București, Editura Univers, 1976
- Guimarães, Fernando - *A poesia da Presença e o aparecimento do neo-realismo*, Ed. Inova, Porto, 1969
- Hufnagel, Erwin - *Introducere în hermeneutică*, București, 1981, Editura Univers
- Huizinga, Johan - *Homo Ludens*, București, Editura Humanitas, 1998
- Hintikka, Jaakko - *Metoda lui Descartes*, studiu publicat în *Istoria științei și reconstrucția ei conceptuală*, selecție, traducere și note de Ilie Pârvu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- Kayser, Wolfgang - *Qui raconte le roman în Poétique du recit*, Paris, Editions du Seuil, 1977
- Lisboa, Eugénia - *José Régio, a obra e a homem*, Arcádia, Lisboa, 1976
- Lopes, Oscar - *História da Literatura Portuguesa*, III Contemporânea, Ed. Estúdios Cor, Lisboa
- Lotman, I - *Studii de tipologie a culturii*, București, 1974
- Lourenço, Eduardo - *Presença ou a contra-revolução do modernismo*, Estrada Lorya, 3.º Versão integral na Revista da Livra, n.º23-24, 1961

- Lovinescu, Eugen - *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București
- Lyotard, Jean-François - *Fenomenologia*, Humanitas, București, 1997
- Marino, Adrian - *Comparatism și Teoria Literaturii*, Polirom, 1998
- Manolescu, Nicolae - *Arca lui Noe*, București, Minerva, 1980, 1981, 1983, vol. I, II, III
- Mendosa, Fernando - *Gaspar Simões e José Régio*, Estado de S. Paulo, 10 de Julho de 1965
- Merleau-Ponty - *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945
- Munteano, B. - *Constants dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, 1967
- Munteanu, Romul - *Metamorfozele criticii europene*, București, Editura Univers, 1988
- Nietzsche, Friedrich - *Amurgul idolilor*, Editura ETA, Cluj-Napoca, 1993
- Nietzsche, Friedrich - *Dincolo de bine și de rău*, București, Humanitas, 1991
- Nouss, Alexis - *Modernitatea*, Editura Paralela 45, 1995
- *** - *Istoria științei și reconstrucția ei conceptuală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981

- Pavel, Toma - *Lumi ficționale*, Biblioteca pentru toți, 1992, Editura Minerva, București
- Pavel, Toma - *Mirajul lingvistic*, Editura Univers, București, 1993
- Petrescu, Liviu - *Poetica Postmodernismului, Paralela 45*, 1998
- Petrescu, Liviu - *Vârstele romanului*, București, Editura Eminescu, 1992
- Raimond, Michel - *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, Paris, 1981
- Ricœur, Paul - *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, București, 1995
- Ricœur, Paul - *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, Editura Trei, 1998
- Ricœur, Paul - *Conflictul interpretărilor*, Echinox, Cluj, 1999
- Rider, Jacques Le - *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Editura Universității "Al.I.Cuza", Iași, 1995
- *** - *Romanul românesc interbelic*, Humanitas, București, 1998
- *** - *Romanul românesc în interviuri*, II, partea II, Minerva, București, 1986
- Sacramento, Mário - *João Gaspar Simões e a poética presencista*, Estrada Larga, 3.ºvol
- Tieghem, Paul von - *Literatura comparată*, E.P.L.U., București, 1966
- Todorov, Tvetin - *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Soleil, 1971

- | | |
|------------------|---|
| Valette, Bernard | - <i>Romanul, Cartea Românească</i> , 1997 |
| White, Hayden | - <i>The Context of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation</i> , Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1987 |
| Zamfir, Mihai | - <i>Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian</i> , București, Editura Univers, 1976 |
| Zamfir, Mihai | - <i>Formele liricii portugheze</i> , Editura Univers, București, 1985 |
| Zamfir, Mihai | - <i>Cealaltă față a prozei</i> , București, Editura Eminescu, 1988 |
| Zéraffa, Michel | - <i>Personne et personnage</i> , Paris, Editure Klineksieck, 1971 |