

MISOGINIE ȘI EROTISM ÎN OPERA LUI CAMIL PETRESCU

MISOGYNY AND EROTISM IN CAMIL PETRESCU'S WORK

Lia Florica FAUR

Universitatea de Vest "Vasile Goldiș" din Arad

E-mail: lia37_faur@yahoo.fr

Abstract

The creation of Camil Petrescu is, undoubtedly, under the sign of femininity, his characters, even in the way, sometimes misogynist, of approaching exhale an exuberant sensuality. The intellectual delight and love come to the limit of sublime, and the impulsive gesture can purify the sexual moment itself. Here every character sublimates his existence with the hero, that, usually, purifies himself through death. Camil Petrescu does not risk a cheap romanticism, the clue being interrupted in the unexpected moment. The love is stopped as a gain of humanity and the details happen beyond the natural of the story. By presenting a world with its multiple sides, indistinguishable, Camil Petrescu recreates the life of the novel, the act itself having the significance of the genesis of facts. The Camilian couple looks for each other, but, only the man is the one really committed in a love – battle and often capitulates because of the impossibility of supporting such a challenge. In this type of couple an emotional mutuality is needed to inflect itself above good and evil.

Keywords: love, misogyny, erotism, men, woman, introspection

Cuvinte - cheie: iubire, misoginie, erotism, barbat, femeie, introspectie

Opera lui Camil Petrescu stă, fără îndoială, și sub semnul iubirii erotice văzută ca o dimensiune importantă a vieții. Personajele sale trăiesc intens și se consumă într-o existență pe care ar dori-o ideală, unică, departe de convențiile sociale, dar care, adesea sfârșesc în aceste convenții.

Iubirea, în spirit balzacian, ca "poezie a simțurilor", nu se confundă cu căsătoria, instituită în scopuri sociale, morale și religioase; ea, iubirea pasională, este, de fapt, un fenomen antisocial, inadaptat dogmelor și, tocmai de aceea, atât de greu de atins într-o stare pură, paradisiacă. Iar în spirit schopenhauerian, relația dintre un bărbat și o femeie este ca o reacție chimică: "cele două ființe trebuie să se neutralizeze una pe alta ca un acid cu o substanță alcalină, din care ar rezulta o substanță neutră. [1]

Cuplul camilian se caută, dar, numai bărbatul este cel angajat cu adevărat într-o iubire-luptă și adesea capitulează prin neputința susținerii unei asemenea provocări. Într-un astfel de cuplu, este necesară o reciprocitate afectivă care să se conjuge deasupra binelui și răului.

Lumea reală în care se consumă experiența erotică a lui Ștefan Gheorghidiu este opusă celei de la nivelul conștiinței pe care o împărtășește: "...singura existență reală e aceea a conștiinței". [2] El este un cavalier veșnic în căutarea idealului absolut pe care, apropiindu-se, nu-l mai poate cuprinde cu privirea, "de un donquijotism, poate nu totdeauna aparent, dar funciar", cum ar spune Alexandru Paleologu. [3]

De altfel, în spirit cavaleresc, Gheorghidiu, nu e capabil de iubire necondiționată pentru Ela, el e cuprins de sentimentul propriei împliniri, a propriei pasiuni "atente și lucide" care se desfășoară în paralel cu realitatea. Suferința sa e în raport direct cu "<<cantitatea >> sufletească" [4] de care dispune și pe care și-o materializează în suferință.

Ștefan nu o iubise din capul locului pe Ela, o iubise pe prietena ei. Atributele Elei, însă, de ființă gingașă, bună, supusă, capabilă de sacrificiu, devin pentru Ștefan "o nevoie sufletească" [5], iar faptul că este măgulit de admirația pe care o primește fiind "atât de pătimaș iubit de una dintre

cele mai frumoase studente” [6] îi mișcă orgoliul de curtezan care cunoaște acum “plăcerea neasemuită de a fi dorit” și de a fi însuși “cauză de voluptate”. [7] Interesul lui Gheorghidiu pentru Ela “este determinat de existența a trei atitudini: <<mila>>, <<îndatorirea>>, <<duioșia>>” [8], care par să semene a iubire: “Așa am gândit în vremea când, după ce atâta suferință din partea femeii mă înduioșase, i-am cerut să-mi devie nevastă” .[9] Din acest moment, femeia are o datorie, aceea de a-și iubi soțul, necondiționat, aproape ca pe un zeu: “Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă”. [10]

Atributul cel mai important care contează este frumusețea femeii, ca o garanție sigură a succesului social. Încet-încet, “l’amour-vanité”, se poate transforma, printr-un exercițiu de educație în “l’amour-passion” și nu invers, enumerat în spirit stendhalian. [11] Nicolae Manolescu [12] „demontează” teoria „amor – pasiune / amor – vanitate”, arătând că personajul camilian este stăpânit de febra de a-și poseda partenerul fără introspecții în sufletul lui. Vanitatea stă la baza actelor de iubire. Alta ucide din vanitate, doamna T. Se teme că n-ar mai constitui obiectul pasiunii lui D., tot din vanitate, iar la baza relației dintre Ștefan și Ela stă tot vanitatea și exemplele pot continua.

Triunghiularitatea cuplurilor, studiată de Rene Girard [13] în opera lui Stendhal, scoate la iveală o rețea relațională complexă și în opera lui Camil Petrescu. Ceea ce determină dorința erotică a femeii este succesul social al bărbatului. Așadar, există o compatibilitate în ordinea priorităților. Ea nu este interesată materialicește, iar când succesul se diminuează, dispare și interesul. „Femeia nu este atrasă de chipul bărbatului, ci de forța și curajul său” [14], ar spune din nou Schopenhauer. Bărbatul cucerește sau se lasă cucerit și posedă. „Totul sau nimic”, reclamă Ștefan Gheorghidiu sau Gelu Ruscanu în fața Mariei Sinești [15] într-un moment de luciditate matematică pregătindu-și moartea. Cuplul este într-o continuă confruntare în care nu contează finalizarea cursei, ci forța cu care se desfășoară aceasta: „Căci nu izbutește neaparat acela a cărui pasiune se dovedește inegalabilă, ci, adesea, cel a cărui pasiune se dovedește mai puternică”. [16]

Eroul este în căutarea absolutului, în spirit eminescian “hiperionic”, și privește de sus, cu o superioritate genialoidă, înalt astrală, de-acolo de unde totul se vede inferior, meschin, mediocru. “Când e fâțiș, misoginismul ia forma unui complex de superioritate masculină” [17] subliniază Nicolae Manolescu și se manifestă în atitudini de atâteștiutori într-ale iubirii, considerând femeia „mai mult corp decât suflet”. [18]

Personajele camiliene sunt capabile să-și recunoască neputința împlinirii idealurilor, prin renunțarea la viață, act ce poate lua forma curajului sau a libertății. Gelu Ruscanu, la fel de vanitos și de o naivitate adolescentină, uneori, ca și Gheorghidiu, este capabil de schimbări radicale în sentiment și atitudine și poate trece ușor de la pasiune la aversiune. Pentru ei, aparența vine ca o certitudine așteptată, iar interpretarea semnelor este adesea disproporționată, paranoidă.

Ruscanu renunță la marea iubire pentru că își vede iubita în compania unui bărbat care îi săruta mâna, Gheorghidiu reinterpretează în permanență, ca un bolnav, toate întâmplările și le redă semnificații: „De atâtea ori în trecut avusesem bănuiala că eram înșelat, interpretând o serie de gesturi și momente într-un anumit sens. Dar privind astfel punctul de plecare, seria avea alt sens”. [19] Gesturile adolescente se explică și prin vârsta eroilor, toți fiind în faza inițierii erotice, când senzualitatea se combină cu setea de cunoaștere și pretenția de a deține adevăruri indubitabile. Și Fred Vasilescu se află în aceeași situație: “Nu găsesc nici explicația pe care o caut disperat și nici echilibru după care mă chinuiesc cu îndârjire”. [20] E într-o efervescentă dureroasă care îi impune un anumit comportament față de alții, dar și față de sine însuși. El nu-și permite nici să viseze și nici să se amăgească, iubirea este doar o necesitate firească pe care o parcurgi sau nu.

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

Ștefan încearcă să-i educe spiritul de „ființă inferioară” tot dintr-un misoginism bine motivat. În alte momente, însă, el își vrea femeia simplă, casnică, dornică să scoțoască în coșul de la băcănie și “privind cu sfială pachetul de cărți, pe care ea nu le citea”. [21]

El îi vorbește despre relativitatea simțurilor sau enunță postulate în noapte „...singur acum, după miezul nopții, în tot cuprinsul pământului, al stelelor, al nemărginirii albastre, cu femeia aceasta, goală pe alba piramidă a pernelor, sub lumina lămpii” [22], într-o atmosferă basmică, ideală de trecere într-o lume atemporală. Femeia iubită alături, în afara oricărui obstacol care să împiedice actul sacru al iubirii și gânditorii invocați ca în preajma unei ședințe de spiritism, accentuează gândirea noocrată a intelectualului pur. Anatole France, Cyrano, Tales din Milet, Heraclites, Socrate, Platon, Aristotel, Descartes, Spinoza, Leibniz, Plotin din Alexandria, Sfântul Augustin, Sfântul Anselm, Sfântul Bernard, Sfântul Toma d’ Aquino, Roger Bacon, Francis Bacon, David Hume, Thomas Reid, Kant sunt câteva umbre care se profilează în noapte în jurul patului plin cu pușori de puf. O imagine de o extremă superficialitate pentru ascultătorul unui discurs atât de elaborat. Aici Gheorghidiu apare într-o lumină naivă, nesperioasă, încercând cu orice preț să-și acapareze auditoriul, dar mimând din când în când atenția îndreptată spre obiectul jucăuș din pat.

Camil Petrescu apelează la tehnica balzaciană a discuției prin maximele introduse cu rolul de a sintetiza conținutul, experiențele de viață, și de a-l face atractiv pentru femeie, mereu îndreptată spre “oniric și orfic”: ”Urechea te minte și ochiul te-nșală... / Ce-un secol ne zice ceilalți o dezic...” [23] sau în spirit kantian, transpus eminescian: “Un vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi”. [24]

Student în filozofie, Gheorghidiu crede că relativismul lui Kant poate fi aplicat și în dragoste: „Kant a arătat cândva că se poate demonstra deopotrivă și că spațiul și timpul sunt infinite, și că sunt finite. Tot o astfel de antinomie e și faptul de a ști dacă o femeie te iubește sau nu, căci îți poți demonstra cu ușurință, pornind de la aceleași fapte și că te iubește cu istovitoare pasiune, și că te înșală, batjocoritoare”. [25] Preocupat în exces de iubire, narcisiac în preocupări, el nu o prezintă pe Ela decât ca „reflex al profilului interior” [26] deoarece introspecția repetată i-a stimulat luciditatea și percepția asupra vieții, într-o formă proprie geniilor.

Femeia reușește să placă prin descrierea făcută în faza iubirii pătimase, iar momentele care produc modificări în relația de iubire nu au forța de convingere necesară pentru cititor. Fazele de înflorire și degradare fizică ale sale se petrec în văzul tuturor, fără menajamente, iar frământarea permanentă a lui Gheorghidiu este adesea gratuită; el fiind când “bărbatul iubit”, când “bărbatul înșelat”, dar nu “bărbatul îndrăgostit”.

El “știe”, nu “simte”. O mostră de utilizare a timpurilor verbului într-o pagină, lasă să se înțeleagă de la sine preocuparea febrilă a celui care le exprimă pentru descifrarea codului secret al iubirii sau al vanității: “m-am hotărât”, “nu puteam”, “voi influența”, “nu aveam”, “începeam”, “căutam”, “o goneam”, “nu izbuteam”, “mi-era rușine”, “aș fi suferit”, “cădeam”, “am înțeles”, “zăceam”, “am citit”, “mi-era silă”, “mă preocupă”.

Trupul femeii iubite se transformă după stările angoasate ale bărbatului: “Era vânjos și viu trupul, în toată goliciunea lui de femeie de douăzeci de ani, tare, dar fără niciun os aparent, ca al felinelor. Pielea netedă și albă avea luciri de sidif. Toate liniile începeau fără să se vadă acum, așa ca ale lebedei, din ocoluri. Sâni robuști (...), prelungeau grațios, ca niște fructe oferite (...). Picioarele aveau coapsele tari, abia lipite înăuntru când erau alături, lung arcuite în afară, din șold la genunchi, ca și când feminătatea ei ar fi fost între două paranteze fine, prelungi”. [27] Pentru ca, după doi ani și jumătate, să se manifeste un fel de degradare incipientă: “(...) sâni (...), nu mai aveau acea elasticitate dură de fructe (...). Plinul șoldurilor nu mai avea liniile de liră de la început (...). Mușchii coapselor, care erau, în zilele dintâi, întinși, semeți, de la genunchi până la șold, acum se relaxau, mai catifelati, mai dulci la pipăit, imperceptibil, spre interiorul picioarelor”. [28]

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

neajutorată: “Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare, plâpândă și având nevoie să fie protejată, nu să intervină atât de energic”. [29]

Uneori, însuși autorul, printr-un acord tacit, are o reputație de misogin și își susține personajul masculin printr-o înzestrare a lui cu propriile-i calități sau defecte. George Călinescu aduce o completare motivantă și salvatoare: “Creația în roman vine din plăcerea de a trăi prin fiecare erou”. [30] Ștefan Gheorghidiu, așa cum s-a mai spus, îi seamănă autorului prin aplecarea spre filozofare și prin fixația sa pe viața psihologică, dar nu mai puțin, prin temperamentul năvalnic, extrem de irascibil și insinuant. Într-un moment de autoanaliză își recunoaște defectele, care expuse de el, seamănă mai degrabă a calități: “Am știut, mai târziu, că aveam o reputație de imensă răutate, dedusă din îndârjirea și sarcasmul cu care-mi apăram părerile, din intoleranța mea intelectuală, în sfârșit”. [31] Se motivează prin luciditatea și autenticitatea stărilor care nu împiedică trăirea intensă și voluptoasă a vieții, dar fără de care o iubire mare nu ar fi posibilă. Rațiunea de a iubi are aceleași trăsături cu rațiunea de a lupta. Amândouă trebuie împlinite cu rigurozitate, dar în niciuna nu excelează, nu-și îndeplinește misiunea fără cusur.

“Doamna încă frumoasă” [32] vine ca o conștiință din umbră, o reprezentată a juraților în procesul care se petrece în mintea lui Gheorghidiu. Frumusețea ei, demnă de intelectul unui bărbat, îi conferă credibilitatea necesară pentru a intra în grațiile misoginului și a discuta stările sale. Pentru o clipă, ea este rodul pasiunii, dar mirajul dispare repede, într-o luciditate rece ca un pumnal: ”Dar nu, toate sufletele acestea de carne și mătase devin prea târziu, și de prisos, bune”. [33] De această dată, femeia-conștiință se înfruntă cu Gheorghidiu și-l citește în sine: “Nu, atâta luciditate e insuportabilă, dezgustătoare. Îmi închipui că ești în stare nu numai să-ți examinezi exagerat partenera, dar că, în ultimele clipe ale îmbrățișării, să-ți dai seama exact de ceea ce simți, ca și când ai asista la un spectacol străin...”. [34]

În Postfața [35] volumului său de poeme, Camil Petrescu revine cu lămuriri asupra momentului în care i s-a cerut, după treizeci de ani, retipărirea versurilor și împărtășește amintiri și sentimente târzii care au stat la baza creației sale. Astfel, autorul notează: “Am recitat cu un surâs petecit, pe multe, <<Un luminiș pentru Kicsikém >>, văzând cât de copleșit se simțea tânărul întors din război de cele ce văzuse, și vedea, și cât de puțin bănuia câte avea să mai vadă”. [36]

Se referă, oare, omul ajuns în pragul senectuții [37] și la câte copleșitoare experiențe va fi avut de suferit în sfera sentimentală? Sau trece cu vederea scurta idilă cu micuța Kicsikém căreia în versuri “i se refuză orice manifestare rațională” [38]?

Femeia (copilandra, mai bine-zis), aproape vegetală și de o inocență egală cu cea a Paradisului pierdut, cu gesturi ștregărești, copilăroase, este ea însăși o lumină, un “luminiș”, o mică zeităte chemată în tenebrele sufletești ale muritorului: “O, deschide ferecata poartă / Kicsikém / Nu te teme / Duhurile toate te privesc / - Unele cu drag - / Căci albă și fragedă, / Tu te profilezi ușoară / Ca un primăvăratec prag. / Și-n jurul tău / Tremură lumina crudă de afară”. [39] În acest stadiu, femeia e fecundă, o “miniatură de fildeș mărită” a cărei singură preocupare este aceea de a aduce frăgezimea vieții, “iedera în toamnă”.

Angoasa înșelării nu există pentru că întâlnirile erotice nu prevestesc o finalitate socială care să blocheze intensitatea iubirii idilice. Și nu există nici șovăiala, pentru că atracția este spontană, nu gândită ca și în cazul Elei. “Femeia - miniatură” reușește în această formulă “să răscolească”, “să încâlcească” “firele” rațiunii. Dar, numai pentru că i se permite.

În aceeași lumină fraged - vegetală este prezentată și frumusețea Elei, ornată cu comparații, favorabile unui roman de factură intelectualistă. ”pânțele neted și catifelat, ca o petală de trandafir galben”, “garoafa însângerată a buzelor”, “gura..., ca un miez bun de fruct”, chiar dacă maniera în care scrie Camil Petrescu nu este aceasta. Revenirea la vegetal înseamnă, de fapt, revenirea la instinctul primordial unde cuplul ocrotește natura.

Erotismul personajelor feminine camiliene se remarcă prin ochiul bărbatului care prezintă femeia așa cum o știe. Camil Petrescu nu manifestă o simpatie deosebită pentru “femeile” sale, dovadă și slăbiciunile care le copleșesc. Sufletul lor se descoperă prin sufletul celui care le

analizează, prin introspecție. Nicolae Manolescu aduce precizări la analiza psihologică a romanului camilpetrescian: “Sufletul altora ne devine cunoscut prin prisma propriului suflet: orice analiză este o autoanaliză, orice observație psihologică se sprijină pe introspecție”. [40]

În ciuda accentelor misogine, opera lui Camil Petrescu este învăluită într-o aură senzuală de o inconfundabilă acuratețe. Scenele de intimitate sunt vii și proaspete în orice moment ar fi citite, iar autorul este autentic. Cuplurile constituite înadins pentru a demonstra incompatibilitatea într-o lume șubredă, trăiesc pasiuni mistuitoare, felii de iubiri și vanități. Atât bărbatul cât și femeia reprezintă un ideal de erotism spre care tinde celălalt. Replicile și jocurile erotice descriu edenice intimitatea fără vulgaritate. Ea și el se întâlnesc așa ca păsările și funcționează până ce devin conștienți de realitate. Atunci începe vânătoarea reciprocă și curge sângele. Cuplul s-a decuplat și agonizează. Fiecare dintre parteneri își invadează într-un fel partenerul, venindu-și în întâmpinarea propriei eroticități. După Georges Bataille [41], erotismul ține de interdicție și de transgresarea acestuia, lucru care nu înseamnă însă anularea interdicției, ci întărirea ei, o recunoaștere care antrenează moral partenerii.

Erotismul este diferit de sexualitatea animală prin aceea că îi pune omului „viața în cumpănă” și este o mobilitate interioară activată de aspecte insesizabile. Senzuale până în adâncul vertebrelor, femeile camiliene dispun de întregul bagaj care să ofere viabilitate unui cuplu edenic. Maria Sinești (Boiu) “e o frumusețe tulbure, și tocmai prin aceasta tulburătoare, pe bază de nostalgie, profil suav și nervozitate. Neliniștitoare de asemenea, nu numai din pricina reacțiilor ei bruște și excesive, dar și prin sensurile fulgurante ale acestor reacții. Și asta e un chin pentru cei din jurul ei. Când privește, adeseori fix, are un freamăt abia perceptibil al buzelor, care-i dă o tensiune patetică obrazilor. Hiperemotivă, cu imaginație dezordonată, are spaimile și bucuriile deopotrivă de copilăroase. Văzută în treacăt, pare o frumusețe mistuită de secrete grele, pradă tuturor obsesiilor, cu dorințe neîmpăcate, deviate. În intimitate, o senzualitate de copil și de sălbăticie, fiindcă are un corp proporționat și molatic de felină. E fără măsură însă în tot ce face”. [42] Iubirea cu o astfel de femeie nu poate să fie decât pură, orgasmică. Ea și Gelu Ruscanu au constituit un cuplu până când bărbatul începe “să vadă idei”, să cunoască “pomul binelui și răului”. I se potrivește povestea despre cele trei zâne [43], despre care se spune că, o dată văzute, te lasă orb și mut: “Cine a întâlnit adevărul, un adevăr oarecare, și n-a fost strivit de el? [44]”, se întreaba Constantin Noica. Eroul își începe viața, dar nu dorește neaparat să o ducă până la capăt, se oprește cât încă mai crede în himerele sale, cum iarăși Noica ar spune: “Lucrurile care se sfârșesc, te sfârșesc și pe tine”. [45] Într-un moment de disperare, femeia ar vrea să-l readucă în vechiul cuplu fără cusur, dar, prea târziu, el fusese contaminat. Elementele cosmice și vegetale sunt presărate în limbajul comun: “Mi-ai umplut buzunarele cu mâțișori de ulm”, “Mergeam alături prin crâng și era un verde sfios și fraged”, “...mă doare iubirea asta îngrămădită în sufletul meu, care nu se poate exteriorize, așa cum irumpe seva copacilor în desfacerea mugurilor...”, “iubirea mea este sub altă constelație decât celelalte iubiri”. [46] Femeia nu iubește singurătatea, ea vrea să trăiască viața pentru a o experimenta, pentru a o conduce, pentru a nu o lăsa pe „ea să se facă singură”. [47] Îi reamintește bărbatului propriile cuvinte pentru a-l readuce din virtual în organic. Jocurile sale erotice sunt preludii ale vieții.

Când jocul devine prea serios, Ștefan Gheorghidiu proclamă categoric: “Trebuie să se știe că și iubirea are riscurile ei. Că acei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt”. [48] Rănit în iubirea absolută, bărbatul își caută scuzele în teoretizări. Nu înțelege de ce nu funcționează teoria pe care el o așezase la baza cuplului. Cuplul nu avea nevoie de teorii. El examinează femeia, nu o privește: “Iubitul ți-l privești, nu-l examinezi”. [49] El știe, nu simte. În felul acesta, cuplul se pierde. Senzualitatea rămâne în altă constelație fără putința atingerii unui ideal.

Fred Vasilescu și doamna T. formează un alt cuplu, nu mai puțin erotic. Femeia lui Camil Petrescu este vie, dornică de studiu, un exemplar unic ce trebuie observat: “(...) avea ochii intenși, dar de o limpezime care făcea albul corneei (...) să dea o impresie de vis. Ardea toată așa cum nu

mi s-a mai întâmplat să simt fierbinte un corp omenesc, de o sănătate mlădioasă și sprintenă de animal tânăr, buzele îi erau într-o tensiune mică de fiecare clipă, totuși fără răsfrângeri tari ca acum”. [50] O ființă aproape ireală, alături de el, un bărbat de rasă pură, ce pare să cadă într-o plasă a iubirii perfecte, din care se zmulge și fuge. Femeia rămâne cu un gust straniu: gustul sferei răătăcite. Regretul de a nu fi lăsat să se întâmple ceea ce-ar fi putut constitui cuplul perfect se regăsește la bărbatul, din nou, extrem de rațional.

Georgeta Horodincă [51] vorbește în eseu “Structuri libere” despre enigmaticele iubirilor și inegalitatea morală a partenerilor din romanul *Patul lui Procust*. Printre cuplurile incompatibile se numără și Emilia - Ladima, cuplu greu de acceptat în asincronia lui, pentru că cei doi nu trăiesc aceleași senzații, nu au același motiv de a întemeia un cuplu. Nu din vina lor, ci a unei încurcături livrești, experimentale pusă la cale de autor. Emilia nu este neapărat femeia lipsită de feminitate, e drept, nu edenică, dar ea o posedă. Conjunctura în care se face cunoscută nu o avantajează: bărbatul din *patul său* o disprețuiește, în favoarea lui Ladima, cu care se aseamănă în idealism, iar aerul ei de bravură se datorează și partenerului său superior intelectual.

Aici intervine un bruiaj în alegerea celui alt, așa cum într-un experiment vital există și rateuri, iar rezultatul poate fi monstruos. Ladima își confecționează o pasiune, iar când aceasta ajunge la stări paroxistice, viața sa nu mai are sens și găsește curajul de a se sinucide. În termeni schopenhauerieni, „Sinuciderea devine singura modalitate de eliberare a individului...”. [52] Gestul său are în el o demnitate umană. Demnitatea celui care se retrage la timp și lasă impresia că a uitat viața.

Concluzie

Studiile critice despre opera lui Camil Petrescu sunt într-atât de numeroase încât exegetului recent îi vine greu să mai spună ceva fără să fie un fel de déjà lu.

Autorul însuși, pe de altă parte, și-a expus pe larg opiniile asupra propriilor scrieri. Multe dintre piesele-i de teatru își conțin “caietele de regie”, parantezele de acolo fiind mai mult decât simple didascalii ale oricărei piese: unele se vor și sunt veritabile teoretizări ale fenomenologiei dramatice, altele – niște mici “poeme”, niște fulgurații demne de arta haiku-ului sau a epifaniilor lui Joyce.

Ceea ce-i rămâne exegetului de azi, între altele, este o departajare a bibliografiei critice, a platitudinilor, de studiul cu adevărat original. În plus, el are șansa unei reformulări mai clare și distincte a unor opinii mai vechi sau mai noi în privința lui Camil Petrescu.

E ceea ce, în continuare, ne propunem, pornind de la unele păreri asupra sa, mai mult sau mai puțin banalizate, pertinente, fie și dacă, într-un fel, oficializate, – pe care încercăm să le reordonăm într-un scenariu inedit și plauzibil.

Bibliografie

1. Arthur Schopenhauer, *Viața. Amorul. Moartea.*, Editura Antet XX Press, Prahova, 2004, p. 52
2. Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura Biblioteca pentru toți, București, 2009, p. 130
3. Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera*, Editura Cartea Românească, 2007, p.164
4. Camil Petrescu, *Teza și antiteze*, ediție îngrijită de Florica Ichim, Editura Gramar, 2002, p.168
5. Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste....*, p. 49
6. Ibidem
7. Ibidem
8. Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972, p.173
9. Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste....*, p. 111
- 10.. Idem, p. 46

11. Apud Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera*, Editura Cartea Românească, București, 2007, p. 160
12. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 2007, p. 386-394
13. Apud Nicolae Manolescu, op. cit., p. 388
14. Arthur Schopenhauer, *Viața. Amorul. Moartea.*, p. 39
15. Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, Prefață și note de Elena Zaharia-Filipaș, Editura Albatros, 1978, p. 187
16. Nicolae Manolescu, op. cit., p. 389
17. Idem, p. 391
18. Ibidem
19. Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 200
20. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Ed. Minerva, București, 1982, p. 40
21. Idem, p. 65
22. Ibidem, p. 92
23. Ibidem, p. 90, versuri din poezia "Mortua est" de Mihai Eminescu
24. Ibidem, p. 95,
25. Ibidem,
26. Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, EDP, București, 1972, p. 178.
27. Ibidem, p.97-98
28. Ibidem, p.177-178
29. Ibidem, p.59
30. George Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1982, p. 660
31. Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 60
32. Ibidem, p. 121
33. Ibidem, p.122
34. Ibidem, p. 121
35. Camil Petrescu, *Versuri*, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1957, p. 161-178
36. Idem, p. 176
37. În 1956, Camil Petrescu avea 62 de ani
38. Irina Petraș, *Proza lui Camil Petrescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981
39. Camil Petrescu, op.cit., p.106-107
40. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 2007, p. 381
41. Georges Bataille, *Erotismul*, Ed. Nemira, Bucuresti, 2005, p. 145
42. Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, Editura Albatros, București, 1978, p. 59
43. Apud Constantin Noica, *Mathesis sau bucuriile simple*, (poetul care a născocit povestea este Oscar Wilde) Editura Humanitas, București 1992, p. 66
44. Constantin Noica, op. cit., p. 67
45. Idem
46. Ibidem, p. 125
47. Ibidem, p.30
48. Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 142
49. Apud Irina Petraș, op. cit., p.72
50. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Editura Minerva, București, 1982, p. 192
51. Apud Nicolae Manolescu, op. cit. , p. 395
52. Arthur Schopenhauer, *Viața. Amorul. Moartea.*, Editura Antet XX Press, Prahova, 2004, p. 43