

CONFLICTUL DINTRE OPERA ROMANESCĂ ȘI PROIECTUL EI TEORETIC

ȘERBAN AXINTE

Unitatea de perspectivă și lumea substituirilor originale

Despre concepția artistică a lui Camil Petrescu și, mai ales, despre modalitatea de reflectare sau refractare a acesteia de către opera romanesă există o literatură de specialitate foarte bogată. Din acest motiv, ne vom direcționa analiza, fără alte ramificații, asupra poeticii romanului camilpetrescian, referindu-ne la teoria romanului propusă de scriitorul român în celebrul eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, insistând, firește, asupra mutațiilor estetice, prin intermediul cărora, romanul românesc a depășit paradigma pozitivistă, specifică secolului al XIX-lea, pentru a răspunde unui sincronism structural ce reclama, nu doar lovinesciana adaptare și prelucrare a modelelor occidentale, ci și racordarea la marile idei filosofice ale timpului, aflate în corelație cu progresul științific. În cazul de față, teoria romanului, *in abstracto*, nu se suprapune decât parțial peste poetica reală a scrisului. Între practician și teoretician, între opera romanesă și proiectul ei teoretic a apărut la un moment dat o cezură ce nu poate decât să ne sâcâie interesul.

Înainte de a-și afirma poziția estetică referitoare la roman, Camil Petrescu explică schisma existentă între sensibilitatea artistică a momentului și epicul neintegrat structurii culturii moderne. Urmărind evoluția curentelor literare din perspectiva celor filosofice, teoreticianul comentează succesiv consecințele din planul evoluției românești ale raționalismului, pozitivismului și materialismului. Marile sisteme raționaliste au condus către o literatură a cărei dogmă, întemeiată pe ideea de *caracter*, a consacrat tipuri sau arhetipuri umane: „prin îngrămădire de trăsături – termen uimitor de caracteristic pentru acest spirit geometric – prin sporuri de trăsături deci, de același fel, literatura, ca și psihologia raționalistă, construiește tipul risipitorului, al pasionatului, al intrigantului, al generosului, al devotatului total. Se poate recunoaște în această psihologie alternată cu « elocința » și « scrisul frumos » nu numai dogma literară a două veacuri, ci chiar o parte constitutivă

ALIL, t. XLIX–L, 2009–2010, București, p. 97–105

a literaturii veacului al XIX-lea”¹. Pozitivismul și materialismul filosofic au impus doctrina realist-naturalistă, cea care susținea zăgrăvirea „fotografică” a realității, „scenele adevărate”, „schیțele după natură” sau „feliile de viață” caracterizând, cu asupra de măsură, romanul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea: „scriitorul are atât de mult convingerea că, descriind ce vede, redă viața însăși cum omul de știință și filosoful materialist credeau cu seriozitate că fizica și chimia vor explica în ultimă analiză toate enigmatеle lumii, chiar specificitatea gândirii însăși”². Odată cu istoricizarea respectivelor curente de gândire, romanul trebuia să-și reconsidere condiția, să devină analog pozițiilor „actuale” din zona filosofiei și a psihologiei.

Rigorile și restricțiile romanului rezultat din observația impersonală și cântărirea farmaceutică a aspectelor ce compun exterioritatea vieții l-au determinat pe Camil Petrescu la o reformulare de substanță, ce a presupus, în primă instanță, regândirea tehnicilor de construcție din perspectiva filosofiei bergsoniene: „apare ca un câștig definitiv pentru filozofie precizarea bergsoniană că rațiunea nu ne dă decât forme aproximative, globale, că un concept nu se poate aplica realității concrete, că numai cunoașterea implică realități concrete, că numai cunoașterea intuitivă, nemijlocită ne dă aspectul original, mobilitatea vie, inefabilul devenirii...calitatea și intensitatea”³. Pentru că soluția narativă proustiană descinde din filosofia bergsoniană, Camil Petrescu propune o interpretare a operei romancierului francez pentru a releva, în fapt, valențele unei structuri reformatoare. *À la recherche du temps perdu* nu este doar o capodoperă, ci un contrapunct esențial în evoluția speciei românești. Odată cu el și prin el, istoria romanului reîncepe. Noua lume nu mai e guvernată de nici un Demiurg omniscient și ubicuu. El a fost găsit necorespunzător și, ca atare, repudiat. Pentru că nimeni nu mai poate pretinde că știe cum și ce gândesc oamenii, nu mai există decât o soluție: „să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu...Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti...Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi eu nu pot ieși... Orice aș face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi”⁴. Marcel Proust revoluționează tehnica romanească prin intermediul a două inovații substanțiale. Prima, *unitatea de perspectivă*, implică existența unui narator unic, relatarea lui nedepășind contururile, oricât de sinusoidale și, deci, imprevizibile, ale ființei proprii. Cel care vrea să integreze în perspectiva sa și alte puncte de vedere – prin care să spargă monologul aparent – o face fără a ieși din sine, ci încercând anumite

¹ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, Editura 100+1 Gramar, 2002, p. 12.

² *Ibidem*, p. 14.

³ *Ibidem*, p. 16.

⁴ *Ibidem*, p. 24.

substituții originale. Nu contaminează o identitate străină, ci produce judecăți în legătură cu aceasta. Exteriorul inaccesibil direct poate fi cunoscut doar pe cale intuitivă. Lumea celorlalți e lumea substituțiilor originale. Nimeni nu pretinde că știe ce simt și ce gândesc alții, dar prin intuiție și analogie se conturează o exterioritate tradusă însă prin datele individuale ale celui implicat în cunoaștere. De aici, *unitatea de perspectivă*, corectă în toate datele ei și nedeturnabilă. Cea de-a doua inovație este dată de forța ordonatoare a *memoriei involuntare*. Ceea ce la origine ar putea însemna dislocare arhitectonică, prin desființarea parametrilor clasici de construcție și redare a conținuturilor narrative, nu reprezintă altceva decât o reorganizare a structurii arhitecturale pornind de la niște factori variabili și diferențiatori. Efectul scontat și obținut este inducerea senzației de verosimil și *autenticitate*. În opinia lui Mircea Popa, prin acest al doilea element inovator, cititorului i se propune „o structură romanescă mai labilă, compusă din moduli detașabili, care se pot aranja și combina în varii sisteme compoziționale, potrivit dorinței sau capriciului intuitiv al scriitorului sau poate numai în funcție de meandrele memoriei asociative. Fluxul memoriei involuntare poate să lucreze aici după bunul său plac, restrângând sau distorsionând materialul epic potrivit intensității afective dominante”⁵.

Camil Petrescu are soluția practică pentru materializarea scriptică a resurselor puse la dispoziție de fluxul memoriei involuntare: „În mod simplu voi lăsa să se desfășoare fluxul amintirilor. Dar, dacă tocmai când povestesc o întâmplare, îmi aduc aminte pornind de la un cuvânt, de o altă întâmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză și povestesc toată întâmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? N-are nici o importanță. Dacă îmi lungește aliniatul? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină, două, 30 ori 50. Asta se întâmplă de altfel chiar de câteva ori cu *À la recherche du temps perdu*. Trebuie să spunem însă din capul locului că o memorie puternică se colorează așa de intens afectiv, că nu se risipește în formale asociații de senzații”⁶. Sensul celor afirmate de teoreticianul român implică, nu atât încredințarea că digresiunile nu sunt parazitare, ci, indică o deplasare radicală a accentului în judecarea acestei chestiuni. Digresiunile, nu numai că nu viciază textul, dar îl recrează fundamental, oferindu-i un potențial expresiv inedit. Contează mai mult actualizarea trecutului prin intermediul amintirilor nedirijate de conștient. Camil Petrescu a evidențiat dependența noii structuri românești, nu de dimensiunea spațială, ce caracterizează romanul clasic, ci de cea temporală, capabilă să influențeze calitatea și intensitatea fluxului narativ: „Romanul meu va trebui să cuprindă lanțul amintirilor mele involuntare”⁷, pentru că ele „fac parte din fluxul duratei”⁸.

⁵ Mircea Popa, *Camil Petrescu și tehnica romanului*, în „Viața românească”, 1994, nr. 9–10.

⁶ Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 27.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Proustianism/antiproustianism

Eseul comentat mai sus, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, reprezintă însă doar o poetică explicită a romanului, o teorie ce nu se abate în mod programatic de la paradigma proustiană. Realitatea estetică și valoarea scrierilor lui Camil Petrescu ne obligă să considerăm această poetică explicită, doar ca pe o latură a teoriei romanului propusă de prozatorul român interbelic. Deși textul comentat mai sus a apărut ulterior publicării celor două cărți reprezentative ale sale, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, respectiv, *Patul lui Procust*, se înțelege că intenția romancierului nu era aceea de a anunța intrarea într-o nouă etapă a creației sale, una categoric proustiană, ci își argumenta *post factum* opțiunea estetică. Deci, Camil Petrescu s-a crezut proustian. O vreme, critica literară a judecat opera acestui romancier prin grila pusă la dispoziție chiar de autor. Firește, a greșit. De fapt, au comis inexactități toți acei critici care au absolutizat o extremă. Au produs judecăți eronate atât cei ce au aprofundat și augmentat grila proustianismului, cât și cei ce au afirmat și demonstrat contrariul absolut al acesteia. Liviu Petrescu este ferm convins că romanele lui Camil Petrescu se supun, în linii mari, aceluiași legi de construcție și de concepție ca și acelea definitorii pentru *À la recherche du temps perdu*⁹. Mai mult, consideră problema orientării artistice a prozatorului român ca definitiv rezolvată, datorită mărturisirilor exprese ale acestuia. La polul opus, Alexandru George susține caracterul eminent antiproustian al operei scriitorului român: „Camil Petrescu a debutat ca poet, apoi s-a afirmat ca dramaturg. Acest din urmă aspect al activității sale literare ni se pare caracteristic, esențial. Înainte de a scrie primul roman, el scrisese cinci piese de teatru, de valoare inegală, desigur, dar care denotă o vocație certă, ce nu poate fi ascunsă de plurivalența operei sale. Căci toată literatura lui Camil Petrescu este cea a unui dramaturg dublat de un poet, acest din urmă aspect apărând mai rar, dar totdeauna când este necesar. Și nu credem că există vreo structură mai antiproustiană decât cea dramatică. Tehnica dramatică nu e aceea a simplificării și convenției prin excelență, a «faptului», a condensării și a obiectivării acțiunii? O încordare esențialmente dramatică, absolut necunoscută stilului proustian, stăruie în toate romanele lui Camil Petrescu”¹⁰. În realitate, poetica romanului camilpetrescian are mai mulți genitori, iar ceea ce a rezultat din această contaminare multiplă nu poate fi redus sau raportat la un model pur.

Influența gidiană

Un fapt este sigur. Niciodată un scriitor nu trebuie crezut pe cuvânt. Mai ales atunci când el se erijează (chiar dacă cu rezultate notabile) în teoretician literar.

⁹ Liviu Petrescu, *Realitate și romanesc*, București, Editura tineretului, 1969, p. 152.

¹⁰ Alexandru George, *Semne și repere*, București, Editura Cartea românească, 1971, p. 101–102.

Probabil din orgoliul de a nu fi asociat de critici cu scriitorul francez în care mai mulți reprezentanți ai generației '27 au găsit un model, Camil Petrescu tăgăduiește orice influență pe care ar fi putut-o avea André Gide asupra sa. Iată ce se afirmă într-o notă din subsolul articolului său despre Marcel Proust: „Se va deosebi sensul acestei experiențe autentice de cel apocrif, de experiența echivocă, trăită literar de o parte din tineretul care urmează exemplul lui A. Gide”¹¹. În ciuda tentativei de camuflare, influența gidiană este evidentă. Ea se simte inclusiv la nivelul gesticii ce acompaniază proclamarea înnoirii cu orice preț a structurii românești. Dislocarea tehnicii unilaterale a povestirii și înlocuirea acesteia printr-o acțiune multidirecțională este un procedeu marca André Gide¹². Trebuie precizat că *influența* nu înseamnă neapărat preluarea *ad literam* a unor procedee de literaturizare, ci consistă în sublimarea unor elemente de poetică ce pot orienta noul discurs spre anumite forme originale, deci, independente de modelul inițial.

Componenta gidiană a operei românești a lui Camil Petrescu a fost relevată satisfăcător de Mircea Popa într-un studiu dedicat înrăuririi exercitate de scriitorul francez asupra literaturii române. Criticul vede în *Patul lui Procust* un exemplu magistral de incidență a influenței gidiene cu cea proustiană, perspectiva unică a autorului și capacitatea de analiză și rememorare fiind elemente de natură proustiană, în timp ce structura compozițională descinde din practica românească a lui André Gide. Așadar, în expresia criticului, „un spectacol proustian pe o partitură gidiană”¹³. Fuziunea elementelor proprii celor două poetici distincte fondează o structură românească originală. Mircea Popa observă că romanul își bazează compoziția pluriformă pe organizarea în paralel a unor discursuri multiple, printre care, jurnalul Doamnei T., relatările lui Fred Vasilescu, corespondența și articolele lui Ladima, comentariile Emiliei și, mai ales, discursul reconstituitiv al notelor de subsol. Toate acestea sunt dispuse, fie succesiv, pe orizontală, fie paralel, în subsol, pe verticală. Metoda impune o perspectivă multiplă ce consolidează o construcție „poligonală”, delimitată de anumiți timpi epici, fiecare având o ritmică proprie: „Impresia de jurnal de creație este dată de prezența unui autor, care organizează și dispune de mersul acțiunii în funcție de perspectiva lui și o limpezește într-un *Epilog* ambiguu. El este acela care propune și experimentele, indicând și regizând din subsidiar formulele povestirii”¹⁴. În discursul din „subteran” apare următoarea precizare: „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

¹¹ Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 24.

¹² R.M. Albérès, *Istoria romanului modern*, trad. L. Dimov, București, Editura Univers, 1968, p. 175.

¹³ Mircea Popa, *André Gide și literatura română*, în *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, București, Editura Academiei Române, 1970, p. 316.

¹⁴ *Ibidem*.

viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie”¹⁵. Celebrul fragment interpretat de regulă ca o mărturie pentru tentația autenticității descinde direct din *Falsificatorii de bani*: „Auzi, să faci concurență stării civile! De parcă n-ar exista destui maimuțoi și neisprăviți pe lumea asta. Ce am eu de-a face cu starea civilă? Starea sunt eu, artistul! Civilă sau nu, opera mea are pretenția să nu concureze cu nimic. [...]. Romanul meu nu are subiect. Da, știu, pare stupid ce spun. Să zicem însă, dacă vă convine mai mult, că nu va avea *un* subiect... „O felie de viață”, spunea școala naturalistă. Dar această școală avea marele cusur de a tăia felia totdeauna în același sens; în sensul timpului, în lungime. De ce nu în lățime? Sau în adâncime? În ce mă privește, aș vrea să nu tai deloc. Vă rog să mă înțelegeți: aș vrea să fac astfel încât în acest roman să intre totul. Nici o tăietură de foarfece pentru a-i întrerupe substanța, aici mai degrabă, decât dincolo. De mai bine de un an de când lucrez la roman, introduc în el tot ce mi se întâmplă, și *nu vreau să las pe dinafară nimic din ce văd, din ce simt, din ce mă învață viața mea și a altora* (s.n.)”¹⁶. Aceeași convingere apare la Mircea Eliade transpusă astfel: „Pentru că am rămas singur acasă, m-am hotărât să încep chiar azi *Romanul adolescentului miop*. Voi lucra în fiecare după-amiază. Nu am nevoie de inspirație; trebuie să scriu, doar, viața mea, iar viața mi-o cunosc”¹⁷.

Această soluție teoretică a frusteții actului narativ rămâne, parțial ca și la Gide, doar la nivel declarativ. În realitate, nu se poate vorbi despre anticalofilie la Camil Petrescu, în ciuda eforturilor acestuia de a împinge formula sa în afara normelor consacrate, caracterizate prin „scrisul frumos”. Irina Petraș aduce, în acest sens, dovezi de necontestat: „nimic mai fals decât pretinsa anticalofilie a lui Camil Petrescu. [...]. Artistul este om de excepțională trăire interioară, de intensă capacitate meditativă, de luciditate aspră, intransigentă. Iar eroilor, autorul le-a împrumutat toate calitățile, pe care el se credea indiscutabil stăpân. Măsurile de precauție pe care și le ia Fred Vasilescu, de pildă, sunt simple cochetării necesare aerului de autenticitate: « Știi că a început să-mi placă să scriu ?... Voi fi păcătuind cumva împotriva gramaticii, probabil că folosesc mereu unele cuvinte ». Expresia e un bun deja câștigat. [...]. Cuvântul e un material de modelat, niciodată scăpat din vedere. Nimic la voia întâmplării”¹⁸.

Înrâurirea stendhaliană

Până în acest punct am făcut referire la cele două componente evidente ale artei românești camilpetresciene. În afară de influența proustiană, autoproclamată,

¹⁵ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, București, Editura Minerva, 1983, p. 9.

¹⁶ André Gide, *Falsificatorii de bani*, București, Editura Rao, 1996, p. 168–169.

¹⁷ Mircea Eliade, *Romanul adolescentului miop*, București, „Jurnalul național”, 2009, p. 37.

¹⁸ Irina Petraș, *Proza lui Camil Petrescu*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 171–172.

și cea gidiană, tăgăduită, dar pregnantă, a mai fost remarcată și existența unui substrat provenit din interiorul experienței romanești anterioare. Este vorba despre înrâurirea stendhaliană ce administrează narațiunii o doză de *pragmatism epic*. Prin aceasta se poate înțelege o coagulare a efectelor diferitelor tehnici narative utilizate pentru o mai bună rezoluție a textului în sine. Textul, dislocat și multiplicat în toate direcțiile, avea nevoie de o organizare internă pentru a se susține mai bine estetic.

Alexandru Paleologu crede că *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* e un perfect roman stendhalian. Afirmția e susținută printr-o analiză destul de pertinentă ce pornește de la prima variantă de titlu a operei amintite, *Proces-verbal de dragoste și război*: „proiectul acesta de titlu, încă nematur, exprimă stângaci și cam prea peste măsură, cam strâmt, adică, și deci sărăcind-o, estetica anticalofilă și declarat stendhaliană a autorului. [...]. Nimic mai neproustian decât atitudinea și stilul de proces-verbal pe care o proclamă titlul inițial al *Ultimei nopți*...și le preconizează autorul și în *Patul lui Procust*; în schimb, nimic mai stendhalian”¹⁹. Alexandru Paleologu observă că opiniile lui Ștefan Gheorghidiu despre iubire și moarte, formulate după incidentul de la popotă de la începutul romanului, compun o teorie a pasiunii de cel mai pur spirit stendhalian: „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... Trebuie timp și complicitate pentru formarea ei... Orice iubire mare e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă... Când e cu adevărat vorba de iubire mare, dacă unul dintre amănți încearcă imposibilul, rezultatul e același. Celălalt, bărbat sau femeie, se sinucide, dar întâi ucide. De altminteri așa e și frumos. Trebuie să se știe că iubirea are riscurile ei. Căci acei care se iubesc au dreptul de viață și de moarte unul asupra celuilalt”²⁰. Elemente de aceeași origine sunt destul de numeroase în romanele lui Camil Petrescu. Credem însă că ele au doar un rol de orientare, ele nefuncționând exact ca în cazul lui Stendhal. *Lipsa proiectului dinainte stabilit* ține de strategia autorului de a dejuca anumite așteptări ale cititorilor, obișnuiți să se supună unor reguli ale receptării, pe care prozatorul le consideră perimate. Tehnica improvizației nu conduce spre consecințele ei ultime. Succesiunea asindetică a frazelor nu este dominantă în narațiune, ea devine funcțională uneori din necesități stilistice, mai ales în partea a doua a primului roman. O altă particularitate stendhaliană la origine ar fi juxtapunerea celor două segmente aparent distincte, ce formează împreună corpul romanului *Ultima noapte*... Am spus aparent distincte pentru că unii critici, printre care G. Călinescu, le-au resimțit pe acestea ca fiind incompatibile între ele: „O bună parte a volumului întâi cuprinde romanul propriu-zis (după concepția noastră clasică), și anume istoria geloziei lui Ștefan

¹⁹ Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera. Încercări de pseudocritică*, București, Editura Cartea Românească, 2007, p. 166, 170.

²⁰ Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război. Patul lui Procust*, București, Editura Eminescu, p. 16.

Gheorghidiu. Volumul al doilea e însă un jurnal de campanie care ar fi putut să lipsească, fără a știrbi nimic din substanța romanului”²¹. Istoricul literar nu are, evident, dreptate. Dezinteresul pentru formă al romancierului e doar aparent și, într-o oarecare măsură, calculat. În spatele acestuia se poate lesne ghici voința de corelare a structurii interne cu cea externă a operei literare. Alexandru Paleologu s-a exprimat și în legătură cu așa-zisul neajuns semnalat de G. Călinescu: „Aceste două părți ale romanului nu sunt *membra disjecta* și nu sunt juxtapuse arbitrar. Ele constituie cele două versante ale unei experiențe de viață umană, a căror linie de demarcație e acea ultimă și primă noapte. Simetria celor două părți e desăvârșită, iar a doua o rezolvă pe cea dintâi din perspectiva unui absolut pe care îl dă o încercare-limită, proximitatea morții și tragedia colectivă. Tot ce e destrămare, minciună, înstrăinare, pierdere în convențional și vanitate, toată inautenticitatea societății din prima parte, toată vorbăria și apetiturile deșarte își vădesc inanitatea în confruntarea cu trăirea autentică și profundă din partea a doua, cu meditația asupra temelor fundamentale ale vieții și morții”²². Cum lipsa conjuncțiilor din comunicarea asindetică nu falsifică mesajul, ci-i dau doar o altă turnură stilistică, tot la fel, alăturarea celor două componente narrative nu conduc spre un minus de semnificație, dimpotrivă, amplifică tensiunile și îmbogățesc semantic scrierea în ansamblu.

Pornirea de a comunica cititorului un discurs paralel cu cel al narațiunii propriu-zise poate fi considerată o tehnică de sorginte stendhaliană, deși scriitorul francez a moștenit-o, la rândul său, din practica literară anterioară. La noi, poetica notelor de subsol și a secvențelor discursive intercalate se confundă cu cea a lui Camil Petrescu.

Eșecul teoriei, izbânda romanului

Am afirmat deja că poetica romanului camilpetrescian are mai mulți genitori și că rezultatul acestei contaminări multiple nu poate fi redus sau raportat la un model pur. Am încercat, de asemenea, o explorare a zonelor în care opera romanesă a prozatorului interferează secvențial cu modelele sale din punct de vedere teoretic și practic. Dacă ar fi să judecăm strict teoria romanului expusă de Camil Petrescu în eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, am observa tendința de absolutizare a unor tehnici narrative proustine pe care nici măcar scriitorul francez nu le-a urmat întocmai. Camil Petrescu este un teoretician care și-a extins demonstrația mult dincolo de limitele operei-etalon și, mai ales, mult dincolo de limitele propriei opere. Autorul *Ultimei nopți* nu este proustian nici în sensul conferit de el proustianismului, nici în sensul livrat de opera ca atare. Își

²¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1988, p. 743.

²² Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 169.

însușește însă anumite practici pe care le utilizează parcimonios în funcție de cerințele dezvoltării epice și de amplitudinea tensiunilor narrative pe care vrea să le inculce. Interferența cu modelul gidian și cu cel stendhalian împlinește o formulă echilibrată, plurisemantică și integratoare. De altfel, Lăcrămioara Petrescu vede în personajul camilpetrescian posibilitatea operei de a reflecta procesul de creație²³. Teoria romanului luată în sine e coerentă, la fel de coerentă ca și poetica ce decurge din practica scrisului. Dar cele două „coerențe” comunică între ele puțin. Dacă ar fi să apreciem performanțele esteticianului prin grila operei, am putea spune că acesta a eșuat în teorie. Dar eșecul lui Camil Petrescu reprezintă, de fapt, reușita romanului românesc, aflat pentru prima oară într-o situație ceva mai confortabilă, prin raportare la statutul anacronic îndelungat. Opera sa conține în sine elementele prin care romanul, ca specie, a izbutit să se reinventeze la începutul secolului XX, fără însă ca semnele vitale românești perene să fi fost repudiate cu adevărat.

CONFLICT BETWEEN NOVELISTIC CREATION AND HIS THEORY PROJECT

ABSTRACT

As a theorist of prose, Camil Petrescu goes far beyond the scope of the Proustian novel, and also beyond the scope of his own work. He strays from the meaning that he gives to “Proustianism”, and also from the widely accepted content of this concept. He simply appropriates some of Proust’s practices, stingily, according to the narrative developments and the tension of the events he intends to convey. The interference of the Gidian and of the Stendhalian models in Camil Petrescu’s novels outlines a balanced, inclusive and polysemantic formula. In itself, Petrescu’s theory of the novel is as coherent as the poetics deriving from his writing practice. But these two do not have very much in common. If we were to consider the performance of the aesthetician as reflected in his own writing, we could say that he failed. But Camil Petrescu’s failure is actually the triumph of the Romanian novel, that was reaching one of its finest hours, after having suffered from a long-standing backwardness.

*Institutul de Filologie Română
„A. Philippide”
Iași, str. Codrescu, nr. 2*

²³ Lăcrămioara Petrescu, *Poetica personajului la Camil Petrescu*, Iași, Editura Junimea, 2000, p. 180.