# THE DRAMATIC MODEL IN THE CONSTRUCTION OF CAMIL PETRESCU'S NOVELS

**Ariana BĂLAŞA**
University of Craiova

*Abstract: Camil Petrescu stands out as a central figure in Romanian literature thanks both to the complexity of his novelistic and dramatic work and to his fondness for theoretical knowledge, reflected in a variety of literary themes and topics. A charismatic presence and an innovative writer with an open mind towards the new techniques in Western literature and philosophy, Petrescu often emerged as an unusual presence in a segment of literature, prose, which was plagued Romanian authors' constant lack of synchronization vis-à-vis Western literature. The connections which can be drawn between Petrescu's theoretical voice and his voice as a novelist and playwright are numerous and open up endlessly new ways of interpreting a series of writings which are deeply rooted in these theoretical endeavours.*
*Having failed as a playwright due to the nature of his theatrical formula, which was better suited for reading rather than for stage performance (the theatre 'of ideas'), Petrescu did excel, however, in applying the theatrical pattern to novels, not only in terms of structure, but also in terms of what he demanded from the actors, especially in the footnotes of Procust's Bed.*

*Keywords: Camil Petrescu, model, theatre, novel, theoretical.*

Pe scena teatrului totul fiind joc de măşti, această funcţie este asumată de fiecare element al reprezentaţiei: decorul ascunde un spaţiu prozaic pentru a construi un altul, costumele, gesturile, mişcarea transformă actorul în altceva pentru a-l putea integra în lumea operei, iar spectatorul devine părtaşul mascării imperfecte, angrenat în acest joc de scenă. „căci masca, oricare ar fi ea, ascunde pe de o parte, şi scoate la iveală pe de alta, fiind, preponderent, un element vizual, şi impunându-se în primul rând ca imagine. Apoi, ea presupune o generalizare, o eliminare – dacă putem spune aşa – a individualului, optând, intuitiv, pentru soluţia <<realistă>> în sensul medieval al termenului, conferind, astfel, un soi de realitate <<scenică>> materială ideii abstracte. În acest fel, masca devine, de-a dreptul şi în totalitate, un adevărat semn al <<teatralităţii>>, în sensul cel mai larg al termenului."[1] Personajul dramatic, ca prezenţă virtuală care nu accede la existenţă decât în jocul scenic, e o potenţialitate imaginară în spaţiul lecturii; pe când personajul de roman e o „fiinţă de hârtie" (E. M. Forster), personajul teatral depăşeşte această condiţie, „întrupat" în actor.

Teoretician al de-teatralizării, în sensul coborârii vieţii de pe scenă, în stradă, Camil Petrescu pledează pentru un roman al cărui subiect capătă caracterul exemplarităţii numai în măsura în care existenţa trăită şi notată devine semnificativă pentru personaj şi nu pentru cititor. Dar cum teatrul trebuia să fie unul al „conflictelor puternice" şi al „zdruncinărilor de conştiinţă", spectatorul (sau cititorul) era inevitabil părtaş la această mistificare şi obligat la o (re)cunoaştere a problematicii existenţiale impuse. Eşuând oarecum în plan teatral, scriind un

[1] Rodica Grigore, *În spatele măştilor şi dincolo de ele*, în revista „Dacia literară", nr. 92 (5/2010), Anul XXI, pp. 117-118



BDD-A21846 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:53:56 UTC)

teatru „de idei" destinat mai mult lecturii decât reprezentărilor scenice, rămas fără ecou în rândul spectatorilor, Camil Petrescu a excelat însă în aplicarea tiparului teatral în roman, atât la nivelul construcţiei, cât şi la nivelul cerinţelor pe care le impune actorului în subsolul paginilor din *Patul lui Procust*. Aşadar nu numai personajul poartă această amprentă (lat. persona, „mască de teatru"), ci întreaga operă, al cărei reprezentant este.

„Dramatizarea" naratorului, în concepţia lui Wayne C. Booth[2], implică disocierea naratorului de autor, prezenţa simultan perceptivă a ambilor, autorul îşi construieşte un alt eu în timp ce îşi creează opera, observatorii şi naratorii actori corespunzând distincţiei dintre narator şi actanţi.

Luând în discuţie criteriul conştientizării actului scrisului, naratorul camilpetrescian poate fi o ipostază a luciditǎţii înregistrării trăitului – după modelul din *Doctor Faustus* (Fred) al lui Thomas Mann sau a celei „naive", fără conştiinţa că vorbesc, gândesc sau scriu o „operă literară", după modelul lui Meursault (doamna T.), un statut ambiguu având Ştefan, deoarece puţinele sale referiri explicite la faptul că scrie nu îndreptăţesc cititorul să-l califice ca narator ce îşi asumă pe deplin acest rol. Această raportare la actul de a scrie va avea consecinţe în alternarea secvenţelor de scenă şi de rezumat, în raportul dintre *telling* şi *showing*. Naratorul care declară ostentativ că „povestind în scris, retrăieşti din nou aceleaşi întâmplări şi bucurii, întocmai, dar parcă le simţi altfel..." nu se va mulţumi să prezinte numai povestea după-amiezii de august, ci va interveni în „text" cu mici enclave pentru a-şi preciza poziţia.

În *Patul lui Procust*, spaţiul de joc propriu-zis al romanului este o suită de reflecţii, monolog interior şi notaţii ale stărilor interioare, iar scena după-amiezii de august este patul Emiliei, spaţiu al non-comunicării, al pseudo-dialogului. Teatrul, artă a rostirii cuvântului, oferă în relaţia dintre Fred şi Emilia o comunicare ratată, care nu se mai realizează complet nici la nivelul verbal, nici la nivelul gestual (atingere, îmbrăţişare). Paradoxal, această atmosferă reuşeşte să creeze o lume, confirmând reflecţia lui Max Picard că „nu ne putem reprezenta o lume care să fie numai a cuvântului, în schimb ne putem reprezenta o lume care să fie numai a tăcerii."

Ceea ce reprezintă culisele (notele de subsol) – mască pentru camuflarea materiei ordinare a romanului tradiţional – permite identificarea unor elemente specifice artei teatrale: intrarea în scenă a personajelor, orientarea lor în materia de ficţiune, prezenţa scenelor şi a dialogului, a „vocilor" etc.

Ficţiunea epistolară, care multiplică punctele de vedere şi vocile într-o construcţie tradiţională, prin adoptarea diferită a vocii de către un emiţător şi un destinatar cu roluri interşanjabile, are în *Patul lui Procust* un statut aparte. „Răspunsul" la scrisorile doamnei T. apare în notele de subsol şi se constituie într-o explicaţie auctorială, în vreme ce corespondenţei lui Ladima i se răspunde prin comentariile lui Fred – funcţie preluată de la autor, fără a se deghiza însă, deoarece nu e constrâns să împrumute nume sau atitudini străine.

Pentru organizarea materiei „din susul" paginii, fiecare intervenţie „scriptică" are un rol bine definit: scrisorile doamnei T. ca uvertură la dialogul dintr-*O după-amiază de august* (nucleul propriu-zis), *Epilogurile* – replici ale orchestrărilor de acorduri. Gestul lui Fred de a înmâna textul caietelor sale Autorului echivalează cu intenţia de a transforma documentarul în operă de ficţiune. Însă prin înmânarea aceloraşi caiete doamnei T. de către Autor, acesta renunţă la rolul de regizor (care dirija din culise desfăşurarea evenimenţială), de creator (al textului romanului) pentru a deveni spectator – textul este destinat scenei, adică vieţii în care fiecare îşi joacă (Emilia ) sau îşi scrie rolul, ca propriu textier (doamna T., Ladima, Fred

[2] v. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, În româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1976



BDD-A21846 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:53:56 UTC)

Vasilescu), executând partitura pe care şi-a rezervat-o interpretării şi de aceea Autorul nu ştie mai multe decât „spune".

Intrarea în ficţiune, la spectacolul propus de după-amiaza de august se făcuse prin periplul eliptic al scrisorilor doamnei T., ieşirea se face printr-o dublă enigmă (a lui Ladima şi a lui Fred ), cititorului revenindu-i rolul de spectator al spectacolului propus de roman.

Prin desfăşurarea principalelor semnificaţii ale funcţionării elementelor constitutive în textului dramatic camilpetrescian, şi analizarea instrumentului esenţial, limbajul teatral, este necesară şi evidenţierea modului în care acesta din urmă se aplică structurilor semnificante narative. Astfel că ceea ce numim dublă enunţare teatrală, care presupune prezenţa simultană a discursului de personaj destinat unui alt personaj, dar şi discursului de autor destinat unui spectator, (cele două tipuri ale discursului având statut logic diferit), îşi asumă o dublă existenţă în planul scriiturii.

Observăm că această dublă enunţare nu aparţine exclusiv domeniului teatral, ci se extinde şi la spaţiul narativ, din vreme ce se regăseşte în povestirea homodiegetică cu destinatar ficţional, prezent în text, şi implică existenţa unui destinatar care este cititorul însuşi. Dublă este şi deschiderea din romane, mai ales în notele substanţiale din *Patul lui Procust*, care tind să concureze prin problematică, scrierile propriu-zis teoretice. Dar dialogul tinde să capete un alt caracter în textul narativ, căci el se bazează preponderent pe corespondenţă, interesant fiind în acest mod, tocmai actul de a scrie care presupune şi implicaţii de ordin existenţial sau, de ce nu, devine chiar un mod de recunoaştere a existenţei protagoniştilor. Aceasta este modalitatea lor principală de a acţiona. Dialogul prin corespondenţă capătă de asemenea şi funcţia de a trasa o paralelă între destine.

Debutul romanului se axează pe literaturizarea scrisorilor prin deturnarea lor de la destinatarul de drept, şi tocmai acest artificiu narativ este un prim indiciu al ficţionalităţii şi al încercării de structurare a materiei narative.

Noutatea şi originalitatea operei camilpetresciene constă în faptul de a fi un roman despre roman, despre a scrie despre însuşi procesul scrierii, împlinind astfel ceea ce s-ar putea numi fenomen al autoreferenţialităţii. Notele împrumută tonul binecunoscut al pamfletului când vorbeşte despre „meşteşugul", „meseria" pe care arta actoricească o presupune.

Remarcăm aceleaşi accente violente şi în ceea ce priveşte „stilul" scriitoricesc, deşi această condamnare a stilului nu implică automat supremaţia spontaneităţii, e vorba mai degrabă de o poetică subtilă care presupune asumarea unei strategii narative proprii. Aplicarea acesteia la structurile romaneşti este analogă cu elementul spontaneităţii de grad secund, a spontaneităţii mimate, cu pretenţii de autenticitate, aşa cum tehnicile pe care le propunea în teatru commedia dell'arte aduceau în prim plan elementul improvizaţiei, fiind vorba desigur de un efort al elaborării.

S-ar putea contura o paralelă cu jocul registrelor narative din *Patul lui Procust* unde notele autorului din subsolul paginii (uneori destul de ample), pe marginea „documentelor" înfăţişate dezvoltă, cu certitudine, experienţa anterioară a dramaturgului şi aderarea la un sistem de valori comun întregii activităţi literare care vizează instituirea autenticităţii. Intertextualitatea dobândeşte un loc important în logica textului prin aceste manifestări.

Prin toate acestea textul narativ capătă relevanţă din perspectiva analogiilor ce decurg inevitabil din însoţirea lui cu textul dramatic propus de autor. Teoretician declarat al poeticii autenticităţii, romancierul Camil Petrescu nu se putea pronunţa decât în favoarea restrângerii câmpului narativ, la ceea ce Gérard Genette numea în *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, povestire de tip „personal" sau „la persoana întâi" şi anume, aceea care dezvăluie statutul naratorului homodiegetic. Acesta îşi îndeplineşte rolul în povestire atunci când este el însuşi personaj al întâmplării, şi astfel vocea „eului-narator" se suprapune cu aceea a „eului-erou". În acest mod se face diferenţierea de celălalt tip al naraţiunii pe care povestirea heterodiegetică îl presupune, caracteristicile vocii narative reducându-se în esenţă la



BDD-A21846 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:53:56 UTC)

deosebirea de persoană, cititorul îl descoperă în acest mod pe naratorul neimplicat, aflat în afara povestirii care devine aici o povestire impersonală, desfăşurată la „persoana a treia". Naratologia subliniază aici statutul povestitorului, care nu este unul dintre personaje.

Cele câteva consideraţii sumare asupra statutului instanţei narative, ne pot ajuta să refacem traseul parcurs de personalitatea scindată a naratorului în spaţiul ficţional al romanului *Patul lui Procust*. Implicarea vocii narative, participantă la desfăşurarea evenimentelor, este o pledoarie în favoarea onestităţii scrierii, a credibilităţii şi a posibilităţii de a susţine principiul autenticităţii ce străbate de altfel, întreaga creaţie a autorului.

Căutarea unor personaje, „naratori in potentia" presupune tot aceeaşi dominantă a autenticităţii pentru că, aşa cum afirmă autorul, vorbind despre coordonatele structurale ale operei lui Marcel Proust, „Nu putem cunoaşte nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înşine, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conţinut sufletesc..."

În *Patul lui Procust*, „dosarul de existenţe" se realizează pe baza surselor „scriptice" înrudite cu genul nonficţional al autobiografiei: scrisorile doamnei T., jurnalul lui Fred Vasilescu, scrisorile intime ale lui G. D. Ladima.

Astfel strategia narativă e susţinută de mai multe planuri, focalizarea nu mai este în acest caz unică, aşa cum se observă în romanul anterior, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* care dezvoltă tipul naraţiunii homodiegetice susţinută doar din perspectiva protagonistului Ştefan Gheorghidiu. Aici regăsim ceea ce s-a numit „o structură voit policentrică, pluridimensională, în care jocul centrilor şi al axelor de semnificare degajă o polisemie bogată, în principiu mereu deschisă. Ceea ce nu exclude în *Patul lui Procust* nici ierarhizările de perspectivă".

Dar tocmai „jocul iradierilor multiple (şi coexistente) de sens şochează într-o astfel de structură literară complexă." Ele au în vedere de fapt axarea pe o problematică a comunicării esenţială în roman dincolo de sintaxa textului, către semantica lui şi anume către semnificaţia „dosarului de existenţe" oferit spre lectură cititorilor săi. „Dealtfel, pentru înţelegerea unor referinţe din aceste scrisori, sunt negreşit necesare câteva lămuriri, fie şi cu preţul unui ocol chiar de la început. Am sugerat, ba chiar am propus doamnei T. mai întâi să apară pe scenă. Am avut întotdeauna convingerea – şi azi mai înrădăcinat ca oricând – că „meseria", „meşteşugul" sunt potrivnice artei. În cronicile mele de teatru, de pildă, am cerut adesea, gândind că numai astfel se va regenera arta actoricească la noi ca directorii de teatru să încerce să-şi recruteze interpreţii principali nu dintre ucenicii care au făcut conservatoarele, cât mai ales atrăgând în lumina rampei dintre personalităţile care şi în alte regiuni şi-au dovedit capacitatea de creaţie. (...) Dar teatrul nu poate fi decât, intens, al personalităţilor puternice şi al dislocărilor de conştiinţă. (...) Arta teatrului are nevoie tocmai de firi de structură excepţională."[3]

Esenţial în fragmentul citat este tocmai procesul intertextual care dezvăluie de fapt o complementaritate cu alte texte, (cu „cronicile teatrale") iar în acest mod se poate spune că i se induce cititorului o lectură în dublu sens. De aceea, cititorul este invitat să colaboreze la procesul scrierii, în direcţia întregirii semnificaţiilor. Astfel semnalele emise de autor îşi selectează într-un anumit fel auditoriul, iar în subtext se prefigurează existenţa tipului de „Cititor Model" care presupune, potrivit consideraţiilor lui Umberto Eco (în *Lector in fabula*), existenţa unei „competenţe enciclopedice specifice". Tot el numeşte autorul şi cititorul, „strategii textuale" care împreună contribuie la construirea şi instituirea unui sens în logica textului. Notele capătă importanţă prin capacitatea lor de a institui o adevărata poetică a lecturii. Notele de subsol au rolul de a institui aici un plan secund, asemănător aceluia al dramaturgului care vorbeşte în indicaţiile didascalice ale textului dramatic. Fireşte, nota trimite cititorul la un text de referinţă, Genette afirmând că avem de-a face şi cu un destinatar

[3] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978, pp. 5-6



BDD-A21846 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:53:56 UTC)

al notelor, pentru că ele se adresează în principal, cititorului textului. Nota de subsol are de asemenea, uneori, funcţie de digresiune sau de comentariu. Tot prin modalitatea digresivă încearcă şi autorul sa-şi reafirme teoriile teatrale, abandonând parţial materia epică în care ne iniţiază autorul (pe care l-am putea numi convenţional, neavizat), ipostaziat în figura doamnei T.

De altfel, vom regăsi „dislocările de conştiinţă" proprii personajelor teatrale, sau „firile de structură excepţională" invocate, întrupate şi în aceste „êtres de papier" ale configuraţiei romaneşti.

Vocea autorului, din subsol, care îşi propune să organizeze un adevărat „dosar de existenţe", compus din mărturiile scriitorilor (în aparenţă ocazionali), este pe de altă parte îndreptată spre căutarea unui potenţial personaj în piesa sa *Act veneţian*, astfel încât, tot în această notă care face un adevărat elogiu al regiei autentice teoretizate de dramaturg, insinuează şi posibilitatea ieşirii personajului, a doamnei T., din paginile ficţiunii. Intenţia tinde să capete, pentru cititor, în procesul lecturii, amprenta autenticităţii.

„Eu credeam însă că doamna T. ar fi putut arăta posibilităţile de mare artistă şi aş fi fost bucuros să apară în *Act veneţian* de pildă. (...) Nu înaltă şi înşelător slabă, palidă şi cu un păr bogat de culoarea castanei (când cădea lumina pe el părea ruginiu) şi mai ales extrem de emotivă, alternând o sprinteneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice (având, pe deasupra, un comerţ, la propriu şi la figurat, cu arta şi cetitul), doamna T... ar fi dat o viaţă neobişnuită rolurilor de femeie adevărată. (...) Firul care mă dusese la gândul spectacolului era că realiza două dintre indicaţiile pe care, în paranteză, le impuneam eroinei din *Act veneţian*. (...) Vorbea adică „repede, cu pauze inteligente între propoziţiunile frazei", nu cu acele penibile pauze între silabe care constituie ceea ce se cheamă în lumea teatrală, „dicţiunea" (...) Atunci privirea ei vie, ca a unui hipnotizator liniştit spunea mai întâi singură fraza în aşa mod că vorbele nu făceau parcă decât să repete ce au spus ochii", chiar cum ceream eu în cealaltă indicaţie care păruse, cum mi-am dat seama, mai târziu, în timpul repetiţiilor, cu altă interpretă, de neînţeles." [4] (s.n.)

Prin acest amplu discurs asupra capacităţii eroinei de a deveni exponent dramatic, se poate stabili o paralelă cu fragmentul omonim, prin care este caracterizată Alta, eroina *Actului veneţian*, pentru care „fiecare frază o precede cu privirea, aşa că pare că vorba nu repetă decât ce au spus întâi ochii..."

Prin intertextualitate se face referire la o experienţă presupusă a cititorului care este invitat să părăsească şi el spaţiul ficţiunii, iar acest periplu al cunoaşterii care obligă la transcenderea textului, denumeşte ceea ce Eco denumea în studiul său intitulat *Şase plimbări prin pădurea narativă*, „plimbări inferenţiale". Desigur că acestea nu sunt altceva decât nişte „plimbări imaginare în afară de pădure" (metafora pădurii defineşte însăşi structura narativă, cu asumarea tuturor implicaţiilor de ordin semantic dar înseamnă şi acceptarea simultană a existenţei unui spaţiu susceptibil în permanenţă de a fi supus explorării). Procesul receptări se împlineşte (cu succes) întotdeauna hors du texte, dacă cititorul este deja un cunoscător al intertextului dramatic, sau chiar al celui romanesc, prin referirea ulterioară (tot în spaţiul rezervat notelor de subsol) la romanul anterior, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.

Una dintre caracteristicile pe care nu le putem omite ar fi reprezentată şi de strategia autorului, atunci când scoate în evidenţă caracterul facultativ al lecturii acestor însemnări din subsol, prezente doar „pentru cititorii care au mai mult timp liber", sau cu referire la unul din poemele lui Ladima, expus tot infrapaginal, „pentru cititorii care vor s-o cunoască", iar uneori, într-un post-scriptum auctorial, se aduce o explicaţie mai amplă cu referire la statutul acestora: „E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul e ficţiune pură. Chiar dacă

[4] Camil Petrescu, *op. cit.*, ed. cit. pp. 7-8



BDD-A21846 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:53:56 UTC)

unele întâmplări, aci anonime, sunt născute prin sugestie dintr-altele, care s-au întâmplat aievea, dimpotrivă, toate numele autentice, citate negru pe alb, fie ale autorului, fie dintre cele cunoscute, corespund unor momente strict imaginare."[5]

În acest procedeu se poate recunoaşte şi sublinia o adevărată „poetică a rupturii," iar notele infrapaginale dezvoltă şi o strategie interesantă care vizează destinatarul şi acţiunea asupra acestuia, iar dacă destinatarul notelor trebuie să fie în mod firesc cititorul textului, autorul instituie condiţia lecturii facultative a acestora. Procesul este evidenţiat şi de Genette în lucrarea amintită, care afirmă în acest caz, că notele nu se adresează în consecinţă decât unor anumiţi cititori interesaţi şi de eventualele consideraţii complementare sau digresive prezente aici, aşa încât au şi o funcţie accesorie în ordinea textului, (pe lângă cele de explicitare sau digresive).

O lectură specializată ar putea recunoaşte aici semnele unui proces de captatio benevolentiae prin care autorul urmăreşte tocmai să anime interesul cititorului său, invitându-1 într-o manieră subtilă şi indirectă la lectură. O intenţie similară este regăsită şi în consideraţiile teoretice ale autorului cu privire la statutul indicaţiilor regizorale ale textului dramatic, aşa cum mărturisea autorul în *Addenda la Falsul tratat*: „… comentariile autorului dramatic pe marginea lucrărilor sale de teatru sunt o tradiţie şi o necesitate, desigur şi din pricină că, spre deosebire de poezia lirică ori de roman de pildă, scriitorul pentru scenă nu se înfăţişează în genere el însuşi, celor cărora le adresează scrisul său, ci prin interpreţi…".[6]

Aşadar nu putem recunoaşte aici decât tot acele deziderate ale dramaturgului pe care le cerea împlinite în textul teatral. Dar pe de altă parte analogia care se instituie vizează mai ales statutul facultativ al acestor note (fie ele regizorale – teatrale, fie note infrapaginale – narative) care se referă la lectura facultativă pe care o „recomandă", căci. acestea sunt destinate tocmai cititorilor avizaţi, şi în măsură să le recepteze chiar în sensul dorit de autor, in planul narativităţii acest lucru relevă ideea intenţiei de a modela propriul cititor, de a-i orienta către lectură, de a-şi construi în definitiv un adevărat „cititor model".

Notele joacă un rol şi în completarea imaginii propriu-zise a personajelor, ele relevă faptul că autorul abandonează construcţia clasică, acea compartimentare fixă în planuri narative deosebite, cum ar fi acela al personajelor şi al autorului, aici aceste două perspective fiind conjugale, în vederea susţinerii poeticii autenticităţii. Preocuparea constantă pentru fenomenul teatral este evidentă chiar şi prin personajele pe care le regăsim în text şi în legăturile (mai mult sau mai puţin calitative) pe care acestea le au cu lumea teatrală. Astfel că în *Patul lui Procust*, prin figura vulgarei actriţe Emilia Răchitaru, nu intenţionează decât să incrimineze în subtext, realitatea teatrală degradată a momentului.

Una dintre sursele notei (de subsol) este identificată în textul ştiinţific, de către Genette, astfel că şi acest lucru nu ar putea fi decât un argument în favoarea principiilor autenticităţii şi al verosimilităţii faptelor cuprinse în „dosarele de existenţe" pe care le construiesc pe rând mărturiile doamnei T., şi mai apoi cele ale lui Fred Vasilescu.

În urma acestor consideraţii, nu putem decât concluziona, în maniera proprie lui G. Genette: „Si la note est une maladie du texte, c'est une maladie qui, comme quelques autres, peut avoir son bon usage." [7]

Aceeaşi structură dramatică se reflectă în toate dramele conştiinţei eroilor camilpetrescieni, deoarece intenţionalitatea de tip cognitiv şi tensiunea lăuntrică ce presupune implicit dorinţa de a cunoaşte (iubirea sau sensul existenţei relevat prin iubire) se răsfrânge asupra vieţii interioare a unor personaje precum Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Ştefan

[5] idem., *ibid*., p. 163
[6] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze. Eseuri alese*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, Colecţia „Biblioteca pentru toţi", p. 153
[7] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Édition de Seuil, 1987, p. 330



BDD-A21846 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:53:56 UTC)

Gheorghidiu, Fred Vasilescu sau Ladima, care îşi asumă aproape perseverent şi cu luciditate, propria existenţă în mod fatal legată de trăirea dilematică.

**Bibliografie**

Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, În româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Bucureşti, Editura Univers, 1976.

Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bucureşti, Editura Univers, 1991.

Umberto Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Constanţa, Editura Pontica, 1997.

Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Bucureşti, Editura Univers, 1994.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Édition de Seuil, 1987.

Rodica Grigore, *În spatele măştilor şi dincolo de ele*, în revista „Dacia literară", nr. 92 (5/2010), Anul XXI.

Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978.

Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962.

Camil Petrescu, *Teze şi antiteze. Eseuri alese*, Bucureşti, Editura Minerva, Colecţia „Biblioteca pentru toţi", 1971.



BDD-A21846 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:53:56 UTC)