

## DESCRIEREA OPEREI DE ARTĂ ÎN ROMANELE LUI CAMIL PETRESCU

ALEXANDRA VRANCEANU<sup>1</sup>,  
Universitatea București

ART DESCRIPTION IN CAMIL PETRESCU'S NOVELS

*Abstract*

*I intend to show how Camil Petrescu uses art description (ekphrasis) in order to associate different symbolic values to his characters: by comparing Ella to a madonna and Emilia to La Goulue, a famous cabaret dancer, Rubens's Venus, or to nudes painted by Picasso or Favorv (in Fred Vasilescu's vision) and to Titien's Lavinia (in Ladima's eyes), Camil Petrescu proves to be among the first Romanian writers who understands the use of such a rhetorical device.*

*As a theorist of the modern novel, Camil Petrescu could not have overseen the importance of ekphrasis (art description) in Proust's novel. The Romanian novelist transforms the proustian technique of "ekphrastic love" (Swan falls in love with Odette's when he notices her resemblance to a Botticellian character). A secondary objective of this paper to show how Modernist art, and especially the Avant-garde, is reflected in Camil Petrescu's novels.*

**Keywords:** *ekphrasis, art description, Romanian novel, Camil Petrescu, Proust.*

Camil Petrescu pornește în studiul său "Noua structură și opera lui Marcel Proust" de la ideea că "o literatură trebuie să fie sincronică structural filozofiei și științei ei" și explică înțelesul "noui structuri" folosind exemple din psihologie, filozofie sau biologie. Scriitorul nu urmărește corelațiile dintre arte, ci doar pe cele dintre literatură și științe, în special psihologia, dar ideea unui spirit al timpului care se manifestă într-o "structură" recognoscibilă este esențială în acest studiu. Ca teoretician al romanului modern care acordă modelului proustian un rol central, Camil Petrescu nu putea să nu observe

---

<sup>1</sup> **Alexandra Vrânceanu** predă literatura comparată la Universitatea București din 1993, este doctor în Litere din 2000 cu o teză publicată în 2002, *Narațiunea vizuală. Cum citim o poveste în imagini?*. Se ocupă de literatura contemporană (*Interferențe, hibridări, tehnici mixte*, Editura Universității București, 2007) și de relațiile dintre literatură și artele vizuale. email: alexandra.vranceanu@g.unibuc.ro

importanța pe care o are descrierea operei de artă (*ekphrasis*) în structura narativă a *Căutării timpului pierdut*. Dar cum tradiția discursului care descrie opere de artă fie în texte critice, fie în ficțiuni, este fragilă la noi, Camil Petrescu nu se referă în acest articol canonic pentru modernismul românesc la corespondențele dintre limbajul plastic și cel literar.

Dialogul dintre literatură și pictură, care apare în antichitatea elenistă și se prelungește în lumea romană, de unde va fi reluat apoi de Renaștere este un *topos* care se poate regăsi reflectat în numeroase texte ficționale ale literaturii europene. Poezia manieristă (Gianbattista Marino), romantică (Keats) sau simbolistă (Baudelaire) ia frecvent ca subiect descrierea operei de artă, iar unii romancieri realiști (Fielding sau Balzac) nu vor disprețui nici ei referința la artele plastice. Și fie că descrierea unei opere de artă apare cu scopul de a arăta (susține *mimesis* și ajută de exemplu cititorul "să vadă" un personaj, o casă sau o grădină asemuindu-le cu o pictură), ca reflecție asupra creației (tema "atelierul pictorului", care permite paralele cu arta scriitorului), de a pune în abis semnificația textului (descrierea scutului lui Ahile în *Iliada* sau preambulul la *Pastoralele* lui Longos), ea joacă un rol important în romanul modern<sup>2</sup>.

Absența, în cultura română, a unei tradiții a discursului care analizează, prezintă sau clasează opere de artă se manifestă prin faptul că puțini scriitori români folosesc *ekphrasis*. Aș vrea de aceea să analizez aici felul în care Camil Petrescu reușește să adapteze la formula încă fragilă a modernismului literar românesc o tehnică narativă pe care literatura franceză o moștenise de la antici și o perfecționase cu Diderot și Balzac. Mă voi opri asupra felului în care referințele la artă din romanul lui Proust își lasă amprenta asupra stilului narativ al lui Camil Petrescu.

În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și în *Patul lui Procust* apar multe trimiteri la picturi sau sculpturi celebre: este vorba mai ales despre stereotipuri vizuale, cum ar fi Madonele lui Rafael, icoane sau statui grecești, dar și despre artiști contemporani, ca Matisse sau Picasso. Mai mult chiar, în *Patul lui Procust* personajele sunt preocupate de modernism, pe care îl comentează din perspective diverse, decorația interioară, mobilierul, clădirile, urbanismul, sau artele vizuale. Să fie vorba despre o influență a lui Proust? Desigur că descrierile detaliate ale unor picturi sau sculpturi, dar și de clădiri remarcabile sau bucăți muzicale sunt frecvente în *Căutarea timpului pierdut*, dar recunoaștem aici și preocuparea unui observator atent al societății românești pentru sincronizarea cu spiritul timpului. Influența lui Proust se întâlnește astfel la Camil Petrescu cu interesul pentru Modernism.

Voi analiza aici felul în care Camil Petrescu folosește *ekphrasis* pentru a asocia diverse valori simbolice personajelor. Dacă urmărim felul în care

<sup>2</sup> Judith Labarthe-Postel face în capitolul I al cărții sale *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, L'Harmattan, 2002 o foarte interesantă istorie a utilizării *ekphrasis* în romanul modern.

scriitorul o compară banal pe Ela cu o Madonă și pe Emilia cu La Goulue, o faimoasă dansatoare de cabaret immortalizată de Toulouse Lautrec, cu Venus a lui Rubens, cu nudurile pictate de Picasso (în viziunea lui Fred) sau cu Lavinia lui Tițian (în viziunea lui Ladima), putem observa că romancierul acordă referinței la artă semnificații din ce în ce mai subtile.

### 1. Ekphrasis între literatură și retorică

Tradiția descrierii operei de artă se construiește în funcție de mai multe repere: primul reper este literar, descrierea scutului lui Ahile în cântul XVIII al Iliadei, iar cel de-al doilea retoric, deoarece ekphrasis va fi definit și transformat într-un gen literar abia în secolele II-III d.C. cu cea de-a doua școală sofistă. Descrierile operelor de artă apar însă independent de codificarea în retorică, în multe tipuri de texte, de exemplu în idilele lui Teocrit, romanele lui Longos, Heliodor sau Petroniu, sau în scrieri de tip descriptiv-enciclopedic, cum ar fi *Periegesis* de Pausania sau *Naturalis Historia* de Pliniu. Desigur, istoria conceptului și a acestui mod descriptiv nu se oprește aici. După o perioadă de cvasi-absență în Evul Mediu, poeții renascentiști și mai ales manieriști redescoperă utilitatea toposului ekphrastic. Foarte interesant însă, descrierile de artă apar mai puțin în proză și mai mult în poezie, deși în antichitate romancierii folosiseră frecvent referințele la artă, uneori chiar ca temă principală. Ekphrasis recapătă un rol important în roman după secolul al XVIII-lea, sub influența *Saloanelor* lui Diderot<sup>3</sup> și din acest moment, romancierii francezi, germani și englezi vor utiliza din ce în ce mai frecvent paranteze ce descriu opere de artă, cărora le atribuie roluri diverse.

În ultimele două decenii, ekphrasis a stârnit multe discuții în cercuri variate, de comparațiști, specialiști în retorică sau istorici de artă. Acest topos merită atenție în primul rând pentru că permite interpretarea literaturii din perspectiva relațiilor sale cu artele vizuale, dar și pentru că investighează influențele reciproce dintre imagine și text, care în perioada modernă au jucat un rol atât de important. Subiectul este atât de frecvent întâlnit în cercetările din ultimele decenii ale secolului XX, încât se poate deja vorbi despre un domeniu de cercetare în sine. Lucrările care discută interferențele dintre arte sunt extrem de bogate în acest moment când practica studierii literaturii și artei în paralel a pătruns în universități în mod curent, atât pe teritoriul anglo-saxon, cât și în cel francofon. În literatura română procedeul nu a fost analizat probabil și pentru că tema dialogului dintre arte, specifică umanismului european, apare la noi abia

---

<sup>3</sup> Pentru rolul lui Diderot în istoria *ekphrasis*, vezi studiile foarte interesante ale lui Bernard Vouilloux, în special „Le tableau „en récit”. Diderot et Fragonard” în *Tableaux d'auteurs. Après l'ut pictura poesis*, Presses universitaires de Vincennes, 2004.

în modernism. Dar este interesant să vedem cum un adept atât de fervent al sincronismului cum este Camil Petrescu, și un scriitor atât de preocupat de corelații între arte și științe, vede dialogul dintre literatură și pictură.

## 2. Proust și erosul ekphrastic

Unul dintre cele mai frecvente roluri ale descrierii de artă într-un roman apare în portretul unui personaj feminin. Și, așa după cum *ekphrasis* se însoțește încă din antichitate cu *encomion*-ul, aproape întodeauna un personaj feminin este asemănat unei picturi sau sculpturi de o frumusețe recunoscută. În cele mai multe cazuri este vorba despre un stereotip de exprimare și gândire, dar uneori se întâmplă ca asemănarea dintre o femeie și un tablou celebru să joace rolul de elixir erotic.

Proust preia probabil de la Balzac tema îndrăgostirii motivate de asociația unei femei cu un tablou celebru: Swann începe să o găsească frumoasă pe Odette doar după ce observă că ea seamănă cu un personaj pictat de Botticelli. Balzac folosește asemănarea dintre un personaj și o operă de artă ca explicație pentru dragostea fulgerătoare, dar superficială în *Casa „La motanul cu mingea”*, unde tânărul pictor Sommervieux, proaspăt întors de la Roma, se îndrăgostește de o necunoscută doar pentru că ea seamănă cu fecioarele lui Rafael. Proust va folosi acest mecanism erotic generat de prestigiul imaginii pictate în *O dragoste a lui Swann*. Căci dacă Swann nu o găsește frumoasă pe Odette la început, el se va îndrăgosti de ea printr-o proiecție dirijată: ”Swann fu surprins de asemănarea ei cu figura Zephorei, fiica lui Jethro, dintr-o frescă a capelei Sixtine”<sup>4</sup> și treptat ”Swann se învinuia că nesocotise valoarea unei fapturi pe care marele Sandro ar fi găsit-o adorabilă”<sup>5</sup>. ”Până la urmă cuvântul «operă florentină» îi făcu un mare serviciu lui Swann. Îi îngădui, ca un titlu, să proiecteze imaginea Odettei într-o lume de visuri, în care până acum ea nu avusese acces și în care se impregna de noblețe.”<sup>6</sup>

Mai mult decât naratorul balzacian, naratorul proustian arată felul în care prestigiul imaginii pictate provoacă pulsiunea erotică și transformă imaginea persoanei iubite sau încă insuficient iubite conform cu un model ce corespunde unui prototip al frumuseții. Scriitorii consideră uneori că artiștii sunt capabili să imagineze și să figureze o frumusețe superioară celei pe care o întâlnim în natură, iar tema pasiunii provocate de asemănarea unei femei cu o operă de artă nu e lipsită de legătură cu mitul lui Pygmalion.

<sup>4</sup> Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut* I, Swann, trad. de Radu Cioculescu, cuvânt înainte de Tudor Vianu, prefață de Ov.S.Crohmălniceanu, București, Editura pentru literatură, 1968, p.52

<sup>5</sup> Proust (1968), p.53

<sup>6</sup> Proust (1968), p.54

Trebuie însă observat că asocierea unui personaj feminin cu o imagine stereotipată a frumuseții feminine cum ar fi o Veneră sau o Madonă produce un transfer de sens al unor trăsături care nu sunt doar vizuale. Nu este deci deloc irelevant ce tip de subiect (religios, mitologic etc) se asociază personajului literar și nici ce gen de artist este menționat; faptul că personajul e asemănat cu o Veneră, cu o Madonă, sau cu o Magdalenă, faptul că seamănă cu un tablou pictat de Rafael, o statuie a lui Fidias sau Policlet, care sunt încă din antichitate transformați în reprezentanți ai autorității esteticii absolute, sau cu o lucrare avangardistă are și conotații non-vizuale. Referința ekphrastică propune o narațiune secundară (subiectul tabloului citat), dar și niște asociații legate de codurile culturale de reprezentare (caracteristicile simbolice cum ar fi puritatea pentru Fecioara Maria, senzualitatea pentru Magdalena, frumusețea pentru Venus etc). Aceste trăsături non-vizuale sunt poate la fel de importante ca cele vizuale, pentru că cititorul care și-o imaginează pe Augustine, iubita lui Sommervieux din „Casa La motanul cu mingea”, ca pe o Madonă de Rafael, este gata să-i atribuie și un set de trăsături morale o dată cu cele plastice. Prestigiul artistului, frumusețea tabloului, sau popularitatea muzeului unde este expus joacă și ele un rol în transfigurarea personajului feminin descris prin intermediul ekphrasis .

Așa se face că în erosul ekphrastic *phantasia* joacă rolul esențial. Încă de la originile sofiste ale acestui topos, retorii au subliniat cât de important este rolul *phantasiei* ca generatoare de imagini mentale în mecanismul descrierii operei de artă. Folosindu-și *phantasia* artistul creează o formă care nu există în natură, și deci poate ajunge astfel la ideea de frumos<sup>7</sup>. Retorul abil care știe să se folosească de ekphrasis pictează și el în mintea cititorilor o imagine folosind doar cuvinte. Acest procedeu de transfigurare a realității prin asociația cu o reprezentare de o frumusețe remarcabilă funcționează și în erosul ekphrastic.

## 2. Camil Petrescu și inventarea unei tradiții

Absența unei tradiții a interferențelor dintre arte are în literatura română niște explicații simple. Arta picturii a fost mult timp influențată de cultura bizantină și putem vorbi despre o școală de pictură românească sau despre muzee de artă târziu; critica de artă sau istoria artei apar abia în perioada modernă în cultura română. Descrierile operelor de artă, fie din domeniul specializat al discursului despre artă, fie din domeniul ficțional sunt deci rare. Am să mă opresc în cele ce urmează la trei tipuri de referințe plastice pe care le face Camil Petrescu în cele două romane ale sale. Primul caz este cel mai des întâlnit în literatura noastră:

---

<sup>7</sup> Pentru definiția *phantasiei*, tradusă în română prin imaginație vezi Philostrate, *Viața lui Apolonios din Tyana*, Iași, Polirom, 1997, trad. Marius Alexianu, p.151.

referințele imprecise, trimiterile vagi de tipul frumoasă ca o icoană și care nu intră strict vorbind sub incidența ekphrasis, deoarece nu este vorba despre descrierea operei de artă în sensul propriu al termenului. Al doilea caz se referă la referințele cu valoare erotică; am să analizez felul în care diverse personaje feminine din romanele lui sunt definite prin intermediul asociațiilor cu reprezentări feminine celebre pentru frumusețea lor. În final am să mă opresc asupra referințelor la arta contemporană, deoarece ele au o valoare teoretică importantă.

### 2.1. Referințele vagi. Pre-ekphrasis

În modul cel mai probabil, atenția lui Camil Petrescu pentru *ekphrasis* se datorează influenței lui Proust. Scriitorul francez face nenumărate paranteze în care descrie tablouri sau sculpturi, iar referințele la artă au roluri foarte diverse în economia operei, fie de ilustrație (personajele sunt frecvent descrise în ceea ce au general sau particular prin câte un tablou), fie cu valoare simbolică. Este adevărat însă că, spre deosebire de romancierul român, Proust aparține unei culturi în care *ekphrasis* are o tradiție îndelungată, dacă ar fi să amintim doar pe Diderot sau Balzac: Proust rafinează un procedeu retoric<sup>8</sup> și îi redefinește locul în operă, dar nu inventază o tradiție. Cu totul altul este rolul lui Camil Petrescu, deoarece el trebuie să adapteze din mers un procedeu care nu este printre cele mai banale. În plus, Camil Petrescu nu are o cunoaștere profundă a istoriei artei, spre deosebire de Proust și nici nu locuiește într-un oraș cu tradiție în domeniul muzeelor și colecțiilor de artă. Ceea ce explică trimiterile sale imprecise. Spre exemplu, în discuția despre adulter la popotă, naratorul din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* afirmă: „Cred că mi-a văzut în ochi priveliști de moarte, ca peisajele lunare”<sup>9</sup> (UN, 14). Vorbind despre femei, Gheorghidiu face altă referință de același tip: „Pe urmă te obișnuiești cu surâsul și vocea ei, așa cum te obișnuiești cu un peisaj” (UN, 16). Într-un alt exemplu, când vorbește despre filozofie în pat cu Ela, el spune „Aristotel găsea că rămâne singură activitatea, cine nu mișcă e mort ca un tablou pe perete, activitatea e o certitudine.” (UN, 60); altfel, lui Aristotel nu i-ar fi plăcut deloc o astfel de asociere, căci el se pricepea bine la pictură și, în asociațiile pe care le face, alege exemple extrem de subtile pentru a-și defini conceptele esențiale.

Într-o descriere de natură, apare o asociație de o banalitate surprinzătoare:

<sup>8</sup> Vezi Jean-Pierre Montier (coord), *Proust et Les Images, Peinture, Photographie, cinéma, vidéo*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

<sup>9</sup> Citez din ediția Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Patul lui Procust*, Editura Eminescu, 1985 Pentru simplificare am pus între paranteze sigla UN urmată de pagina la care se găsește citatul.

„Privești de aici, din turnul Măgurei, e ca de tablou pictat, mare cât un județ. Un triunghi cu baza la noi, largă de șapte-opt kilometri, înalt de vreo douăzeci, pare un parc mărginit net de dealuri. Un parc care imită în realitate o hartă: cu satele așa, în forma desenată, de pe hartă, nu cum sunt când te găsești în ele, cu cale ferată, cu șosele ca liniile, fântâni, grădini, biserici: O hartă mărită la scara naturalului și mai viu colorată în verde, alb, negru, roșu, e acum Țara Bârsei, dinaintea noastră. Satul Tohanul-Vechi arde pe stinse.”(UN, 189)

Aceste exemple sunt interesante prin frecvența lor, care arată preocuparea constantă a scriitorului pentru universul plastic. Treptat, comparațiile care fac referință la artă depășesc stereotipurile. De exemplu, „Cred că am devenit palid ca un mort și mă clatin. Orișan a încremenit și el. Nicolae Zamfir, cu pătura ridicată, surâde mereu, absent și bun, ca o icoană care nu știe cât a fost de sluțită de sulițe” (UN, 283)

Foarte interesante sunt exemplele unde naratorul face asociații cu arta pentru a explica sentimentele pe care i le produce Ela. Când merge în excursie la Odobești și începe să aibă îndoieli serioase în ceea ce privește caracterul Elei și a iubirii ei pentru el, Gheorghidiu face următoarea comparație:

„În cele trei zile, cât am stat la Odobești, am fost ca și bolnav, cu toate că păream de o veselie excesivă. Îmi descopeream nevasta cu o uimire dureroasă. Sunt cazuri când experții, 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, vulgar.” (UN, 74)

Câteva pagini mai târziu, după această excursie, Gheorghidiu spune că se întoarce „cu imaginea femeii iubite, ucisă.” (UN, 87) Acest tip de asociație mentală re apare când, revenit într-o permisie și după ce tocmai făcuse dragoste cu Ela, ea îi cere să-i asigure stabilitatea financiară în cazul în care el nu s-ar mai întoarce din război. Această cerere i se pare lui Gheorghidiu incompatibilă cu calitățile pe care i le presupunea el Elei și din nou referința la artă este demitizantă:

„Am privit-o cu indiferență cu care privești un tablou: Și frumusețea ei blondă era acum de reproducere în culori, vreau să spun că avea ceva uscat, fără viață, așa cum e diferența între culoarea uleioasă și grea a tabloului original și între luciul banal al cromolitografiei” (UN, 145)

S-ar părea că pentru Gheorghidiu arta este fie o modalitate de reprezentare mimetică (harta pentru peisajul văzut de sus), o tehnică înșelătoare (original-copie/ madonă renașcentistă-peisaj banal) și de multe ori un termen de comparație pentru starea de indiferență.

Apar foarte puține trimiteri la imagini concrete. Spre exemplu, vorbind despre copiii pe care îi întâlnește într-o șatră, Gheorghidiu face o asociație cu

unul dintre tablourile cele mai cunoscute: „Sunt frumoși ca îngerii din Madona Sixtină a lui Rafael” (UN, 196). Câteva rânduri mai încolo, naratorul descrie o țigancă adolescentă pe care o găsește atrăgătoare: „Sugestia picturală nu mă părăsește și surâd gândind la Mona Vana.” (UN, 197).

## 2.2. Referințele plastice care portretizează personaje feminine; erosul ekphrastic

### 2.2.1. Ela: Madonă și Veneră

Frecvente sunt în *Ultima noapte de dragoste* referințele la stereotipuri vizuale, la *icon*<sup>10</sup>-uri. Trimiterile au aici valoare ideologică, deoarece naratorul o descrie pe Ela prin referința la prototipurile feminine esențiale în cultura occidentală, Venera și Madona. Aici este vorba despre transferarea prestigiului unui model cultural, mai mult decât de o descriere precis orientată printr-un citat plastic. Spre exemplu: „Aș fi vrut să văd capul acela mic de statuie greacă, blond, cu ochii albaștri, cum e acum în formă nouă, să văd dacă mă privește cu ură, cu indiferență. Printr-o fatalitate de neînțeles, n-am întâlnit-o nicăieri” (UN, 92). Sau în scena în care naratorul pleacă la război și o privește pe soția lui pentru ultima oară de la distanță ea „Apare din nou la fereastră, pe umeri cu o hăinuță de mătase albă și puf, și-mi trimite un surâs de madonă rănită. E o frumusețe dolentă, descurajată și loială. Are părul auriu și ochii de un albastru palid. Mai mult ca oricând pare pictată pe smalt.” (UN, 148)

Evident, există o infinitate de tipare vizuale care ar putea corespunde acestor trimiteri vagi, statuie greacă sau madonă, dar naratorul nu precizează mai mult. Referința la artă se folosește de un stereotip care codifică frumusețea feminină în funcție de cele două modele feminine caracteristice culturii europene, Madona și Venera. Stereotipul înobilează aici femeia, îi conferă măreție, frumusețe, sau puritate, măcar pentru o clipă. Idealizarea pe care o produce în general referința la artă nu funcționează însă decât în etape scurte în *Ultima noapte...* Spre deosebire de lungile paranteze proustiene, Camil Petrescu nu face decât să lumineze scurt chipul Elei, iar asociațiile sale nu ne-o arată cu claritate. De exemplu, „când, legată la cap cu un tulpă albăstrui, cum e uneori cerul senin (.....) părea întreagă zugrăvită pe smalt, cu fața aurie.” (UN, 96). Sau, într-o descriere care o prefigurează pe cea a Emiliei: „În zilele noastre de dragoste adevărată, nevastă-mea n-avea niciodată, goală, poze de eleganță studiată. Frumusețea ei era toată spontaneitate sau mișcare. Trântea cu

<sup>10</sup> Folosesc termenul în sensul său englezesc, de emblemă, eventual aparținând culturii populare, a unei personalități sau idei.

picioarele în perne, se înghesuia sau se răsucea ca să-și caute ciorapii și orice mișcare a ei crea o atitudine în pictură, neasemănat de frumos, de care ea nu-și dădea seama.” (UN, 141) Descrierea aceasta face parte tot din scena în care Gheorghidiu vine inopinat de pe front pentru a o surprinde pe Ela, o scenă plină de referințe la arte.

Aceste *ekphraseis* au capacitatea de a idealiza personajul, așa cum se întâmplă frecvent în astfel de exemple, prin transferul unor trăsături morale sau fizice atribuite în imaginarul comun unor modele de tipul Venere sau Madonă; imaginea idealizată a Elei este însă apoi sistematic descompusă de analiza psihologică amănunțită, care o arată dintr-o perspectivă opusă. Din acest punct de vedere, se poate observa o diferență importantă între referințele plastice din *Ultima noapte* și cele din *Patul lui Procust*. În ultimul său roman, Camil Petrescu folosește asociațiile cu opere de artă într-un mod mai nuanțat și adatează procedeul proustian al asemănării dintre un personaj feminin și o operă de artă ca elixir erotic.

Din punctul acesta de vedere, mai aproape de ” noua structură” a lui Proust se dovedește a fi *Patul lui Procust* decât *Ultima noapte*... Portretul Emiliei este bogat în referințe la artă și rămâne din acest motiv foarte departe de superficialele trimiteri la genuri plastice din *Ultima noapte*... În *Patul lui Procust* Camil Petrescu trece de la descrierea imprecisă a unei imagini stereotip la un ekphrasis similar cu cel proustian.

### 2.2.2. Emilia, „un ospăț de carne”

Descrierile trupului Emiliei ocupă o mare parte din *Patul lui Procust*. Fred este preocupat să descrie toate detaliile acestui trup pe care nu îl găsește neapărat frumos, care nu exercită asupra lui o atracție sexuală foarte mare, dar ale cărui forme îl inspiră în schimb la un șir de reprezentări verbale care amintesc de un caiet de știțe. Și dacă în *Ultima noapte*... Camil Petrescu nu-i face Elei un portret prea clar, în *Patul lui Procust* în schimb menționează artiști sau opere concrete și le dă un rol mai important în text. Probabil scriitorul se referă aici la imagini pe care le-a văzut și care i-au reținut atenția, opere de artă contemporane cu el sau intrate recent în panteonul valorilor culturale, și nu reprezentări canonizate citate generic.

Este foarte interesant felul foarte subtil în care Camil Petrescu ne arată cum îi vine lui Fred ideea să o viziteze pe Emilia. Ne amintim că Fred se plimbă printr-un București cuprins de caniculă și în această plimbare fără țintă, ajunge în fața unui anticariat. Aici el privește și descrie câteva reprezentări de diverse tipuri: reproduceri de artă, fotografii, cărți poștale. Printre ele,

„Câteva femei goale. Una – din ce vreme? – cu fusta ridicată în față, dansează cancanul, îndoind picioarele cu pulpele excitante între jartiere, azvârlite din maldărul de dantelărie albă a „dessous”-urilor. E blondă, grăsuță, cu sâni prezentați pe dantelă, ca perele mari de lux în cutii de vată. Trebuie să fie frumoasa La Goulue sau vreuna din școala ei.” (PP, 323)<sup>11</sup>

Recunoaștem în descrierea dansatoarei de cancan portretul incipient al Emiliei, portret care se va detalia din ce în ce mai mult pe parcursul povestirii lui Fred prin multiple referințe ekphrastice. Numele lui La Goulue a rămas în istorie datorită tablourilor și afișelor făcute de Toulouse Lautrec și Fred să află probabil în fața unei fotografii care o reprezintă sau, mai probabil, a vreunui afiș; reprezentările lui La Gouloue dansând cancan la Moulin Rouge sunt foarte răspândite și, chiar dacă la acea dată nu se încadrau în ceea ce încă se numea arta înaltă, Fred o identifică foarte repede.

Felul în care se decide Fred să se ducă să o vadă pe Emilia după ce vede afișul cu La Goulue amintește de asociația dintre Odette și fresca lui Botticelli sau de cea dintre madone și Ela, dar într-un registru diferit. Aici nu mai este vorba despre o idealizare, de un transfer de prestigiu, frumusețe, grație, puritate, ca în asociațiile cu Madonele sau Venerale, ci de cu totul altceva. Aici ekphrasis are la bază o asociere care privilegiază trăsăturile vizuale.

Faptul că această asociație nu se bazează pe un transfer de trăsături generice non-vizuale, ci are ca scop să ne facă să vedem cu ochii minții un anume tip de femeie cu un tip anume de corp se vede și în alt exemplu, cel puțin la fel de interesant:

„Și Emilia are pentru pictură, ea care seamănă cu modelele voinice ale modernștilor fără să știe, disprețul unui bucătar pentru prăjituri. Cred chiar că am venit la ea și mai viu, nu știu cum, și dintr-un soi de curiozitate provocată de faptul excitant că seamănă cu nudurile pline, făloase, ale unor pictori pe care un coleg de la Quai d’Orsay mi le arăta la expozițiile de scandal ale pictorilor noi. Mă gândesc la Picasso, mai ales la Favorv” (vocea lui Fred, PP, 357)

Asocierea Emiliei cu un model pictural nu este suficientă ca să producă îndrăgostirea și să transfigureze femeia, pentru că, pe de o parte, nu este vorba despre niște artiști prestigioși, ci de ”expozițiile de scandal ale pictorilor noi”, și pe de altă parte, referința lui Fred se face la modelele acestor artiști, nu la vreo pictură concretă. Spre deosebire de Swann, care se îndrăgostește de Odette când i se revelează asemănarea ei cu Sephora a lui Botticelli, aici curiozitatea lui Fred nu mai produce decât excitație.

Este posibil ca scriitorul să nu fi cunoscut prea bine arta modernă, ceea ce ar explica de ce în ”Noua structură și opera lui Marcel Proust” descrie

---

<sup>11</sup> Aceeași ediție. Am prescurtat titlul prin sigla PP.

modernismul urmărind corelațiile dintre științe și literatură și nu face referiri la artele vizuale care sunt, totuși, esențiale în descrierea schimbării de paradigmă. Este, de asemenea, posibil ca scriitorul să nu fi avut mare admirație pentru arta contemporană, ceea ce este de altfel destul de obișnuit. Rareori se găsește un dialog admirativ între artiști și scriitori din aceeași generație, de multe ori ei preferă să descrie opere consacrate de muzee. Trebuie să amintim și faptul că "Noua structură și opera lui Marcel Proust" a fost la origine o conferință publică, nu o lucrare științifică și poate Camil Petrescu nu a considerat că merită să investigheze prea multe tipuri de interferențe.

În orice caz, indiferent care sunt motivele pentru care asociația dintre Emilia și arta modernistă nu are ca efect idealizarea estetică a Emiliei, totuși frecvența asocierilor plastice rămâne evidentă. De fapt, imaginea Emiliei este urmărită de Fred prin orice metodă și, fie că face asociații surprinzătoare, cum ar fi cea la Picasso sau la picturile moderniste, fie că rămâne la referințele vizuale stereotipate, ca Gheorghidiu când o descrie pe Ela, faptul că focalizarea se face mereu pe portretul Emiliei amintește de o tehnică proustiană. Pe parcursul romanului său, Marcel o vede pe Albertine mereu altfel și o asociază mereu cu alte repere plastice: părul ei seamănă cu al infantelor lui Velasquez, coapsa amintește de gâtul lebedei din Leda lui Leonardo da Vinci, unele din expresiile Albertinei îl fac pe narator să se gândească la caricaturile lui Leonardo, iar uneori trimite la tablourile pictate de La Tour<sup>12</sup>. Rezultatul este o imagine mișcată, care ne lasă să vedem clar câteva detalii, dar care dizolvă portretul ei într-o masă de forme confuze.

Chiar atunci când se referă la imagini stereotip, Fred alege imagini demitizatoare. Când descrie chipul Emiliei, Fred observă: „În orice caz, seamănă mult în privința aceasta cu acele capete cu pielea întinsă, cu roșu în obraji, din cărțile poștale ilustrate pe care scrie într-un colț „Souvenir”.” (PP, 329) sau, după descrierea detaliată a capului Emiliei, observă că are „o frumusețe ideală desenată de un profesor de caligrafie, fără nici un mister” (PP, 543)

Și dacă aprecierea redusă pe care Fred o are pentru pictura modernistă nu o idealizează pe Emilia, nici măcar referința la Rubens nu o poate transfigura: „Are pântecul prins sus într-un corset de grăsime robustă, ca Venus a lui Rubens, și care numai când e culcată se lărgește puțin” (PP, 350). Este foarte interesant că, atunci când referințele lui Camil Petrescu la artă devin mai concrete, fără să ajungă niciodată la subtilitatea ekphrasis-ului proustian, ele își pierd calitățile non-vizuale. Atunci când numește o pictură a lui Rubens, naratorul alege un detaliu și aici important nu este subiectul tabloului (ca în cazul madonei pictare pe smalt sau a statuilor grecești), ci felul în care este reprezentat pântecul zeiței. Și deci, chiar dacă nu e vorba de un detaliu dintr-un tablou citat anume, este un detaliu care caracteristic nudurilor rubensiene care poate fi ușor vizualizat .

---

<sup>12</sup> Vezi Claude Gandelman, *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au Xxe siècle*, Méridiens Klincksieck, 1986, în special p.119-153.

Ladima, care o idealizează pe Emilia, o asociază cu un model de Tițian. Într-o scrisoare, el visează cu ochii deschiși la soția pe care și-ar dori-o: „Ah, și-o nevestă, o nevestă plinuță, albă ca tine, cu ochii mari, verzi, numai viață, strălucitoare de curățenie și sănătate... ca un model de Tițian, așa ca Lavinia, ca Emilia, ca să prepare ceaiul... Să ai papuci calzi... Asta... asta... visez.” (PP, 403). Este remarcabilă preferința naratorilor din *Patul lui Procust* pentru modelele pictorilor, pe care le văd mereu în spatele picturilor, indiferent că se referă la tablouri moderniste sau clasice.

Personajele feminine din romanele lui Camil Petrescu, și în mod special Emilia, sunt frecvent reduse la o imagine de ochiul naratorului, care pare că surprinde instantanee și apoi le descrie pe rând. Dar apar surprinzător de puține referințe la Doamna T, frumusețea ei este oximoronică și ideală: „Era pentru mine o bucurie chiar numai s-o privesc, cercetând-o ca pe un tablou...Femeia asta, care la început nici nu mi s-a părut frumoasă, m-a făcut să descopăr frumusețea” (PP, 495). Foarte interesant, corpul doamnei T este descris cu mai puține detalii decât cel al Emiliei și imaginea refuză să se lase prinsă. Apare deci descrierea negativă care de multe ori precede *ekphrasis* – scriitorul afirmă că nu poate descrie chipul/expresia/etc. a unui personaj și își exprimă regretul că pictorii nu au dat o reprezentare pe care ar putea-o folosi ca model, iar cuvintele sunt incapabile să dea o imagine clară. Descrierea negativă, care este expresia fascinației meduzante pe care o resimte descriptorul se manifestă în cazul lui Fred prin afirmația că și-ar fi dorit să aibă fotografii obscene ale Doamnei T pentru ca imaginea ei să poată fi fixată astfel.

Și în *Patul lui Procust* Camil Petrescu continuă să facă trimiteri generice, dar alege detalii vizuale semnificative. Într-un context în care comentează arta vestimentației, face următoarea asociație cu valoare descriptivă:

„De altfel, le cunoșteai pe cele câteva femei care faceau un fel de francmasonerie a eleganței, pentru că în anul acela erau singure care în loc de halat un fel de pelerine în culori vii (de pildă Mouthy, L.C., chiar doamna care mă urmărea), cu gulere mari ca în tablourile flamande și care le țineau capetele ca în vase smălțuite, pelerine pe care le lăsau să fâlăie libere de tot în jurul corpului, pentru ca astfel să iasă în mai mult relief plinul subțire și robust al trupurilor tinere.” (PP, 375)

#### 4. Imaginea artei moderniste în romanele lui C.P.

Camil Petrescu nu are cultura care îi permite lui Proust să facă asociații cu tablouri mai puțin cunoscute, cu detalii neașteptate și care fac să intervină dimensiunea vizuală în interiorul textului. Și nu are nici tradiția Saloanelor pariziene, care deschide drumul artei contemporane, nici Luvrul, un inepuizabil album de opere clasice gata să se transforme în ilustrații *in absentia*. Dar interesul scriitorului român pentru modernism și încrederea sa în corespondențele dintre

arte și științe îl face să introducă în *Patul lui Procust* numeroase idei privitoare la arta contemporană. Gheorghidiu nu are asemenea gusturi frivole, el e filozof și deci se mărginește la arta clasică. În schimb, mondenul Fred pare mereu preocupat să-și completeze educația, mai ales dacă la un vernisaj o poate întâlni pe doamna T.

Astfel că Fred face o relatare despre un eveniment petrecut în București în 1924, prima expoziție internațională de pictură, grafică și sculptură organizată de Contimporanul. Au expus diverși artiști, printre care Brâncuși și Marcel Iancu. Felul în care comentează Fred sloganul expoziției, „Jos arta”, mobilierul (printre obiectele expuse este și mobilă semnată de Marcel Iancu), arată că interesul lui este destul de mic. Nici măcar provocarea avangardistă nu îl impresionează prea mult pe Fred, care este foarte preocupat de prezența Doamnei T, cu care însă nu vorbește. Iată descrierea unui tablou modernist în viziunea lui Fred: „un panou maritim, cu jumătăți de corăbii, cu faruri întrerupte, de parcă totul ar fi fost pictat pe sticlă, și spart fiind, n-a mai știut nimeni să potrivească bucățile la loc, punându-le apoi la întâmplare.” (PP, 445)

Dialogul dintre Fred și Ladima, ambii preocupați de Doamna T, Ladima pentru că tocmai vorbise cu ea și o refuzase, iar Fred pentru că voia să știe ce spusese ea, se petrece în fața unor tablouri abstracte: „În dreptul nostru erau trei pânze ale unui pictor rus care înfățișau câteva scene apocaliptic geometrice, însă cu o geometrie de raze lungi și de cercuri de culoare de aceeași nuanță, suprapuse, care-i plăceau mult lui Ladima, căci le examina nervos și străruitor: – Mare pictor.... Asta da... e un progres în artă. ”, afirmă Ladima.

Tablourile îi aparțin probabil lui Kandinsky, dar afirmația legată de progresul în artă este cel puțin naivă. Însă dacă ne amintim că în „Noua structură și opera lui Marcel Proust” Camil Petrescu vorbește despre schimbarea de paradigmă produsă în modernism și că o leagă nu doar de literatură, ci și de științe, afirmația privitoare la ”progresul în artă” pe care o face Ladima poate fi interpretată din perspectiva sincronismului. Adică ar fi posibil ca Ladima, mai interesat să tragă concluzii de natură teoretică decât Fred, să considere că progresul adus de abstracționism în artele plastice este în concordanță cu spiritul timpului. Dar comentariile la modernism, care revin frecvent în roman, se referă mai mult la urbanism sau la modă și nu ajung la principii generale care să cuprindă și pictura sau sculptura.

## Concluzii

Din cele câteva exemple comentate aici se pot trage mai multe concluzii. Prima este că influențat de frecvența și subtilitatea „sugestiilor plastice” și a descrierilor de artă din romanul proustian, Camil Petrescu parcurge foarte rapid în cele două romane ale sale câteva etape din istoria *ekphrasis*. Astfel, scriitorul român trece de la trimiterea lapidară și generalizantă la stereotipuri vizuale

(icoane și statui grecești), pe care toată lumea le cunoaște, dar pe care nimeni nu le mai descrie, la exemple mai subtile. În *Patul lui Procrust* Camil Petrescu folosește descrierea imaginii ca mecanism narativ, deși nu îi dă un rol la fel de important ca Proust. Căci dacă după ce observă că Odette seamănă cu Zephora de Botticelli, Swann își reproșează că nu a găsit-o frumoasă de la început și, treptat, se îndrăgostește de ea, în schimb Fred, după ce vede imaginea care o reprezintă pe La Goulue, nu face decât să-și petreacă o după-amiază de vară cu Emilia. Pe de altă parte, obsesia corpului Emiliei, descris cu atâtea nuanțe aproape până la obsesie este poate motivată, așa cum de altfel mărturisește Fred, de asemănarea ei cu ”modelele moderniştilor”.

O altă dovadă că în *Patul lui Procrust* Camil Petrescu a învățat să mânuiască *ekphrasis* este felul în care folosește, ca și Proust de altfel și Balzac înaintea lui, mai multe referințe ekphrastice pentru a descrie un singur personaj. De la madona pictată pe smalț care este referentul vizual al Elei, scriitorul a trecut la suprapunerea detaliilor împrumutate din diverse tablouri: chipul Emiliei amintește de ilustratele de pe cutiile de bomboane, corpul de modelele lui Picasso, are sâni ca La Goulue, pântecul ca Venus a lui Rubens etc. Acest tip de colaj vizual arată că pictura a căpătat pentru Camil Petrescu o consistență vizuală, pe care el o folosește pentru a ne ajuta să o vedem mai bine pe Emilia. Este de altfel pentru prima dată în romanul românesc când se folosesc atât de multe referințe plastice pentru a descrie un singur personaj. Se poate de aceea spune că tehnica proustiană de portretizare a personajelor prin referință la artă o preia Camil Petrescu de la Proust nu în *Ultima noapte, ci în Patul lui Procrust*.

La un alt nivel, Camil Petrescu face chiar un pas către unul dintre cele mai interesante roluri pe care le poate lua *ekphrasis* într-un text literar și pe care îl întâlnim în special în romanul modern. Este vorba despre discursul reflexiv/teoretic despre artă, pe care scriitorul îl folosește ca pretext pentru a vorbi despre spiritul timpului sau pentru a face o paralelă între creația literară și cea plastică. Acest tip de discurs, vechi cât toposul ”ut pictura poesis”, apare în stare incipientă în referințele la expoziția avangardistă descrisă de Fred, dar ea nu conduce la discuții semnificative despre arta contemporană. Și, mai ales, nu prelungește discuția despre modernismul românesc în zona artelor vizuale, care în acel moment erau, prin dadaști și prin Brâncuși, cât se poate de sincrone cu Modernismul european.

Each article received is revised by the members of the editorial board, selected according to their specific field of interest and to the article's topic. In case a contribution does not fit to the reviewers' specific competences, the journal requests the review of a qualified researcher from the "Iorgu Iordan-Al. Rosetti" Institute of Linguistics, the "G. Călinescu Institute of Literature", the Faculty of Letters or the Faculty of Foreign Languages (from the University of Bucharest) or the Romanian Academy. If the reviewers agree that the contribution does not fulfil the scientific criteria for being published, they send a report to the author, in which they explain their decision.