

# Oglinzile infidele. Camil Petrescu recitit din perspectiva teoriilor corporalității

Lia Faur\*

---

**Keywords:** *theories of corporeality; mental aspects; the interwar Romanian literature*

## Introducere

Teoriile moderne asupra corporalității nu cunosc unanimitate de opinii și se raportează frecvent la corpul antropologic, biologic, filozofic, psihiatric, sociologic sau religios. Spre deosebire de societățile tradiționale în care corpul nu se distinge de persoană (Le Breton 2008), în modernitate el individualizează ființa și o construiește ca spațiu conștient al limitelor și libertăților sale.

Nici un studiu nu poate fi desprins de primele abordări ale corpului, începând cu Antichitatea. În tradiția europeană, concepțiile „animiste” ale corpului sunt preluate mai ales din concepțiile platonice care interpretează corpul ca o închisoare pentru suflet, ca un lucru inferior care distruge sufletul. Aceste noțiuni vor fi accentuate de creștinătate unde se discută despre „stăpânirea trupului”, „Acesta este trupul meu”, „Întrupare”, „Cuvântul s-a făcut trup” (Evanghelia lui Ioan). Trupul este înzestrat cu sfințenie, îndumnezeit, dar el nu are o valoare deosebită, trebuie să suporte autoflagelarea, fiind însemnat abia după moarte, când „va reveni la viață”. În Evul Mediu, corpul nu este considerat o oglindă a divinității, ci un obiect de umilință și rușine.

O preocupare mai atentă pentru corp este evidentă la începutul secolului XX, el devenind un teritoriu al studiilor medicale și comerciale. Pudoarea a început să fie discutabilă, în condițiile în care corpul/fizicul era șansa multor tinere care vizau căsătoria. În perioada interbelică, femeia își descoperă picioarele, rochia se pliază pe coapse, sub efectul conjugat al modei. Bărbații sunt atenți la ținută, urmăresc revistele de modă și fac sport. O bună condiție fizică și dietă se impune și în rândul femeilor care merg la mare și se expun la soare.

În Europa începe o revoluție sexuală prin cele *Trei eseuri asupra teoriei sexuale* (1905) (Freud 2010) când încep să apară primele studii despre sexualitate în țări precum Germania, Franța, Italia, astfel că discursul dobândește termeni și teme noi de cercetare. Corpul, așadar, este supus, forțat să învețe în urma diferitelor manifestări, din necesitatea vitală de a depăși imaginea fidelă a oglinzii celuilalt. Ființa umană este un utilizator al corpului său, folosindu-l

---

\* Universitatea de Vest „Vasile Goldiș”, Arad, România.

conștient sau nu, voluntar și involuntar. Este o imagine dureroasă și provocatoare, deopotrivă, a nevoii de a controla existența corporală prin experimente.

În fenomenologia lui Sartre (1905–1980) se observă că studiile moderne elimină dualitatea interior-exterior a existentului „dacă prin asta se înțelege o pojghiță superficială care ar ascunde privirilor veritabila natură a obiectului” (Sartre 2004: 4), esența constând dintr-o serie de manifestări individuale ale ființei, în acest caz, care construiesc aparența. Individul modern, în dorința de a se sustrage poverii corpului, apelează la clișee sau manifestări extravagante care nu fac decât să adâncească și mai mult apartenența implicită la carnal.

David Le Breton (1953) problematizează sintagma de „eliberare a corpului” prin efortul individului de a se delimita de ceea ce este comun, apelând la o anumită conduită sau atitudine corporală, o autoeducare a mimicii, a rafinamentului care să-l separe, deocamdată de alte corpuri, nu și de propriul corp.

Comportamentul care se detașează de setul de reguli impuse la un moment dat într-o societate, intră pe teritoriul indecenței. Michel Onfray (1959) vorbește, printre altele, în cartea sa *Prigoana plăcerilor. Edificarea unei erotici solare*<sup>1</sup>, despre „descreștinarea moralei sexuale”. Fizic, o separare de corporalitate nu este posibilă, deoarece orice act intim sau social implică o anumită percepție a celuilalt prin apropierea fizică, miros, mai mult sau mai puțin plăcut, voce, mai mult sau mai puțin stridentă, și multe manifestări care construiesc o nouă percepție față de simpla existență a unui corp din carne și oase. Tot arsenalul la care apelează omul modern se încadrează într-un ritual ce oferă informația asupra jocului pe care îl introduce în scenă. Astfel, percepția asupra rolului său este dată de varietatea de perspective cărora se oferă. Se pune întrebarea dacă ființa nu se diluează în acest aranjament de prezentare a corporalității. O eliberare a corpului ar fi posibilă doar când *grija de corp va fi dispărut* prin eliberarea sinelui (David Le Breton).

### Între corporalitate și corporeitate

Corpul fenomenal a primit o atenție specială prin preeminența pe care și-o arogă fenomenologia husserliană în abordarea corporalității unde corpul nu este evaluat ca un obiect, ci ca experiență corporală, „singurul corp care nu este doar un corp”. Emmanuel Lévinas (1906–1995) analizează elemente fundamentale ale scrierilor lui Husserl (1859–1938) unde corpul reprezintă o problemă importantă, abordând problema „corpului arian” și aceea a „corpului evreu” („tirania timpului prin aceea a corpului”).

Corpul uman este, așadar, un teren de experimentare și exprimare în diferite epoci, iar în prezent se vorbește despre arta „performance” (*art corporel* sau *body art*). Artistul își supune trupul pentru a crea o operă de artă în fața unui public, folosindu-se de limbajul corporal. Termenul de *corporeitate* este

<sup>1</sup> Autorul abordează tema unei teologii negative tanatofile, sursă de influență asupra întregului sistem de gândire umană.

mai puțin utilizat, fiind perceput adesea în același sens al corporalității. Diferența este că, în timp ce *corporalitatea* insistă asupra constituției corporale a individului, *corporeitatea* transcende dincolo de obișnuitul noțiunii, fiind inseparabilă de problematizarea trup-suflet, punerea în valoare a umanității corpului și a subiectivității comportamentului său. Definiția specifică reprezentării *corporalității* trebuie înțeleasă mai întâi ca o reprezentare mentală a ceea ce se imaginează corpul: „conștiința noastră poartă în ea însuși sigiliul corporeității” (Marzano 2007: 524). Corpul este cel care conduce viața, ignorându-și adesea limitele.

Descartes problematizează corpul în relație cu spiritul, observând că există o legătură de dependență între cele două, fixând trăsăturile *corporeității*, fără, însă, a o defini. Tot el realizează relația mecanică între corp și minte, interpretând corpul ca o mașină pusă în slujba minții. Cuplul corp/suflet a fost privit din perspectivă hermeneutică ori ca stăpân ori ca sclav, printr-o relație de subordonare.

În romanul *Patul lui Procust*, Camil Petrescu creionează personajul Emilia ce suportă treptat o identificare a corporalității în înțelesul ei cel mai biologic. La început femeia este un corp explicat de privitorul ei, subiectiv, cu grija față de sine, superficial în relație. Reprezentația ei este cea a unui performer erotic, cu accent pe corporeitate, însă neconvingător. Lipsa de profunzime dovedită în scena scrisorilor primite de la George Demetru Ladima, când reacțiile ei sunt atent monitorizate de Fred Vasilescu, o situează în sfera corpurilor goale. Reprezentarea corporeității scade în funcție de starea celui care o percepe, ceea ce produce uitarea alterității inițiale a corpului observat.

Așa, o dată... treacă-meargă... S-a înfruptat și el. Pe urmă mă plictisea... Nu eram de înțeles, cum era să mi-l iau pe cap?

Înghet de nedumerire. Parcă pipăi stofe proaste. „S-a înfruptat el o dată”. Mă uit lung la ea. Emilia are conștiința, deci, că reprezintă un ospăț de carne? Are conștiința animalității ei... exploatează totul rece, cu rânduială și socoteală: gândește vulgar și grijuliu despre sexul ei, ca un țaran despre marfă și hambar (Petrescu 2010: 112).

*Corporeitatea* operează ca un element intermediar între corporalitate și subiect.

Filozoful francez Eric Lowen<sup>2</sup> definește *corporeitatea* ca fiind, mai presus de toate, interpretarea corporalității în credințe și convingeri, iar *corporeitatea* nu este decât o cunoaștere a corpului, a realității corporale. Emilia își cunoaște corpul erotic, ea și-l utilizează în scopul obținerii succesului ca actriță, însă nu pare a avea sentimente față de niciunul dintre bărbații care îi trec prin pat. Imaginea corpului erotic îi creează stima de sine. Grija față de corp este publicitară în sensul unui schimb sau al unei vânzări. Din observațiile lui Fred

---

<sup>2</sup> file:///C:/Users/Flanco/Downloads/De%20la%20corporalit.pdf.

Vasilescu, pe scenă Emilia este o actriță slabă, exagerat dramatică și cu convingeri false despre succes.

Corpul femeii rămâne, într-un fel, conservat în prima impresie, în timp ce al Emiliei seamănă cu un vas sunător, frumos în strălucirea lui exterioară, dar incapabil să-și umple vidul. Corpurile par să evolueze în permanență, însă la cea mai mică îndoială ele înregistrează o involuție, unele sunt goale, altele pline, percepute ca un teritoriu pe care individul se desăvârșește sau se ruinează. Doar iubit corpul poate fi transportat într-o percepție de corp unic. Fred Vasilescu explică ce înseamnă o îmbrățișare adevărată, în contradicție cu starea pe care i-o produce Emilia, într-una din după-amiezele petrecute în pat. Urâtirea corpului are legătură cu depărtarea de celălalt corp, o dezandrogenizare, o rupere resimțită la nivelul percepției interioare. Spre deosebire de Emilia, celorlalte personaje care scriu: Doamna T., Fred Vasilescu, Ladima (*Patul lui Procust*) li se permite să se exprime, fie prin scrisori, fie ca personaj narativ. În cazul lor, corporeitatea este prezentă în acte conștiente, analizabile.

### Filozofia misoginului

Personajul masculin devine stăpânul lumii, își asumă autoritatea ca și cum femeia ar fi proprietatea sa, inferioară tocmai prin importanța pe care o dă mai mult trupului și mai puțin filozofiei. După ce bărbatul ține un excelent curs la Universitate, despre care cititorul nu află amănunte decât bazate pe subiectivitatea naratorului-personaj, el alege să-l prelungească și în camera de dormit. Ela nu înțelege nimic din toată „filosofia” lui, însă își amintește să-l întrebe ce a vrut să spună cu „neliniște metafizică”, motiv pentru care bărbatul ține o pleoară ca pentru sine, sfârșind cu replica „voi, femeile”. Întrebările care determină răspunsuri elaborate continuă în ciuda faptului că femeia este zugrăvită de o naivitate revoltătoare. Răspunsurile sunt documentate, Ștefan Gheorghidiu aduce, pe rând, în prelegerea sa ultimele noutăți din medicină sau invită întreaga pleiadă de filozofi, de la Tales din Milet, Heraclites, Pitagora, Zenon și până la sofiști. Ajunge la Socrate, Platon, Aristotel, Spinoza, Leibniz, Plotin din Alexandria, Sfântul Augustin, Sfântul Anselm, Sfântul Bernard, Sfântul Toma d’Aquino. Nu uită nici școala englezească începând cu Roger Bacon, Francis Bacon, Locke, Episcopul Berkeley, David Hume, Thomas Reid și încheie cu „cel mai mare dintre toți”: Kant. O lecție veritabilă de pedagogie a filozofiei pentru „proasta mică”, „femeiușca”, cea care oricât se străduie naratorul să îi pună replici simple („Nu pricep nimic... nimic”, p. 86; Lasă-mă-n pace... niciodată n-am priceput nimic... ce naiba vor toți filozofii aceștia?”, *ibidem*), ea vine cu întrebări ajutătoare pentru desăvârșirea profesorului („Spune-mi mai bine acum altceva. Dacă lumea care există e un vis al fiecărui om, după reguli stabilite, cum se face că toți oamenii visează după aceleași reguli?”, p. 95). O prelegere halucinantă în noapte, după o zi pe tema aceluiași subiect. Femeia e dulce în naivitatea ei, excitantă, mai ales când se zbate ca o fiară sub trupul

bărbatului. Filozofie și amor este rețeta după care se conduce Camil Petrescu în mai toate scrierile sale.

În ciuda faptului că nu vorbește nicăieri despre morala creștină, Ștefan Gheorghidiu este dezgustat de carnea femeii, cum se va putea vedea în continuare. Gelozia îi distorsionează sentimentele îndoielnice, deoarece raportarea lui la femeie se realizează din unghiul filozofului, nu al bărbatului îndrăgostit. Iubirea de care face paradă este lipsită de empatie, plată, urmărește spiritualizarea cărnii la vârsta când carnea este incandescentă.

Scena patului din romanul *Patul lui Procust* seamănă cu un performance la care asistă un prim spectator avizat ce împărtășește cititorilor din reflecțiile sale. Ceea ce i se reproșează lui Camil Petrescu este lipsa de replică a unor personaje feminine. Este cazul Emiliei care are parte de un portret discriminatoriu („vulgară”, „actriță mediocră”), lipsită de vreo revenire în perspectivă. Emilia stabilește o relație cu sine prin corpul său, iar corporalitatea și experiențele ei sunt gândite prin acest raport. Imaginea corpului participă la conștiința de sine, care integrează corporeitatea. În cazul lui Fred Vasilescu sau Ștefan Gheorghidiu (*Ultima noapte...*), relația corporală este asimetrică, monologică, mergând de la sine la trup.

### Corp animal, corp vegetal

Asemănarea corpului cu vegetalul sau animalul este frecventă la Camil Petrescu. Descrierea femeii abundă de substantive și adjective care denumesc caracteristicile unor plante asemănătoare cu ea. Trăsăturile gândirii lui Ștefan Gheorghidiu (*Ultima...*) se apropie de cele ale gândirii originare, primare. El, și Fred Vasilescu (*Patul...*), personaje înrudite, văd adesea femeia în termenii regnului vegetal și animal. Comparațiile conduc spre animale cu sânge rece și animale de pradă. Corpul femeii se dezînsuflețește doar când devine gol, apoi devine un subiect de reflecție. Prin ochii lui Ștefan Gheorghidiu, corpul soției sale suferă o transformare ciclică, se golește de feminitate, devine vulgar cu toate că la începutul căsniciei, era prezentat în termeni gingași și senzuali:

Era vânjos și viu trupul, în toată goliciunea lui de femeie de douăzeci de ani, tare, dar fără nici un os aparent, ca *al felinelor*. Pielea netedă și albă avea *luciri de sîdef*. Toate liniile începeau, fără să se vadă cum, așa ca ale *lebedei*, din ocoluri. Sâni robuști, din cauza mâinii mele petrecute pe sub talie, prelungeau grațios, ca niște *fructe* oferite, coșul pieptului, ca sub ei, spre pântec, căderea să fie bruscă. Picioarele aveau coapsele tari, abia lipite înăuntru când erau alături, lung arcuite în afară, din șold la genunchi, ca și când feminitatea ei ar fi fost între două paranteze fine, prelungi (Petrescu 2008: 98).

Transpunerea, prin comparație, a corpului iubitei în plantă sau fruct are loc în momente de maximă tensiune erotică. Cei doi îndrăgostiți se ceartă, se împacă, se râvnesc unul pe altul. În psihanaliza freudiană, frumusețea este

expresia libidoului<sup>3</sup> într-o legătură permanentă cu dorința sexuală. Varietatea criteriilor estetice este legată de multitudinea modurilor de percepție a corpului. Femeia e comparată adesea cu un șarpe, animal cu sânge rece care interpretat psihanalitic „întruchipează psihicul inferior, psihismul obscur, ceea ce este rar, tainic, de neînțeles” (Chevalier, Gheerbrant 2009: 891).

În cele două romane amintite, dar și în piesele de teatru ale lui Camil Petrescu, femeia este analizată cu finețea unui entomolog, nu poate evolua spiritual, nu e conștientă de sine, cu excepția Doamnei T. Ela, Doamna T., Maria Sinești sunt personaje de factură poetică, iar autorul face asocieri care definesc modul lor propriu de răspuns la stimulii exteriori: „ca o *pasăre speriată*” (Maria Sinești), „a rămas ca o *iederă fără sprijin*”. Manifestarea sălbatică a corpului feminin se împletește cu tandrețea plantei, a corpului care este încă strâns legat de arhetipuri. Această atracție stranie a bărbatului se explică prin împletirea de instincte și seve dobândite ereditare.

Corpul de până acum, al femeii, fizic, palpabil, „frământabil”, devine pentru bărbat un corp incorporeal existent doar la nivelul gândirii. El va renaște doar prin efectele virtualizării, asemănătoare cu închipuirile dispariției unei ființe dragi. Atât Fred Vasilescu, cât și Ștefan Gheorghidiu păstrează imaginea femeii iubite, a corpului ei, ca imagine a minții pe care o recompun din întâmplări și gesturi. Corpul capătă, astfel, o consistență pe care ar pierde-o dacă ar dispărea și din raza virtualului. El se reconstruiește în apele unei oglinzi limpezi pentru că ceea ce își amintesc cei doi sunt momentele de grație ale cuplului.

Prin asocierea cu vegetalul, corpul femeii s-ar desprinde de materialitate, devenind asexuat precum al îngerilor, hrănit cu nectar și ambrozie, o existență de ectoplasmă.

### Concluzie

Teoriile moderne asupra corporalității sunt numeroase și se raportează la percepția corpului în diferitele sale ipostaze. Dacă concepțiile „animiste” ale corpului sunt preluate mai ales din concepțiile platonice care interpretează corpul ca o închisoare pentru suflet, ca un ceva inferior care distruge sufletul, în modernitate lucrurile nu se schimbă foarte mult, corpul experimental suportă schimbări care conduc la, oarecum, aceeași concluzie: individul modern este constrâns de propriul corp. Personajele camilpetresciene sunt modele psihanalizabile ce pot fi studiate social și economic pe teritoriul corporalității. Bărbatul vede în femei când fragilitatea materiei verzi, când ferocitatea vreunui animal de pradă, când trupul plin, când trupul gol. În unele momente, de obicei în cele de criză, se situează pe o poziție superioară.

Reprezentările sociale ale frumuseții / urâciunii formează o parte importantă a reprezentării corporative. Experimentele de tip performance dovedesc manifestarea *corporeitivă* a ființei umane în nevoia sa de a depăși opiniile gene-

<sup>3</sup> [www.scribd.com/doc/...Angoasa-in-Civilizatie-Sigmund-Freud](http://www.scribd.com/doc/...Angoasa-in-Civilizatie-Sigmund-Freud).

rale asupra ființei corporale. „Frumusețea” corpului implică atât concepții culturale estetice despre corp, cât și judecățile negative / pozitive legate de normele sociale preluate din moda vremii. Ideea de frumusețe depinde în mare măsură de percepția celui care iubește, corpul în sine nu este neapărat frumos, organele sexuale după cum remarca Freud, nu sunt frumoase. Ideea de frumusețe depinde de convenții și de reprezentările frumosului pentru cel care îl admiră.

Camil Petrescu se numără printre romancierii de marcă ai perioadei interbelice, construindu-și personajele masculine după chipul și asemănarea sa. Personajul feminin, cu o excepție (Doamna T.), este sugerat cititorului în măreție și decădere, atunci când bărbatul este cuprins de propriile îndoieli. În cele două romane (*Ultima noapte...*, *Patul lui Procust*) dreptul la replică îi aparține doar lui, el fiind cel care construiește verdicte ale obiectivității în discursul subiectiv.

### Bibliografie

- Alderan 2016: Eric Alderan, *Corporalité et corporéité. De la corporalité à la corporéité*, conférence par Eric Lowen, donnée à la Maison de la philosophie à Toulouse, Association ALDERAN, conférence 1600–106.
- Chevalier, Gheerbrant 2009: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Iași, Editura Polirom.
- Descartes, René 1999: René Descartes, *Tratat despre sentimente (Sufletul și corpul)*, traducere, prefață și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura IRI.
- Freud 2010: Sigmund Freud, „Studii despre sexualitate” – în *Opere esențiale*, vol. 5, traducere din germană de Rodica Matei, revăzut de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei.
- Descartes 2003: René Descartes, *Lumea*, traducere, studiu introductiv și notă biografică de Ioan Deac, București, Editura IRI.
- Foucault 2004: Michel Foucault, *Istoria sexualității*, vol. I-III, traducere de Cătălina Vasile, București, Editura Univers.
- Marzano 2007: Michela Marzano (coord.), *Dictionnaire du corps*, Presses Universitaires de France „Quadrige. Dicos poche”.
- Le Breton 2008: David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, traducere din franceză de Liliana Rusu, Chișinău, Editura Cartier.
- Levinas 1994: Emmanuel Levinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl, 1930*, Vrin – Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie, Paris.
- Onfray 2012: Michel Onfray, *Prigoana plăcerilor. Edificarea unei erotici solare*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, București, Editura Humanitas.
- Petrescu 1973: Camil Petrescu, *Jocul Ielelor*, studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Aurel Petrescu, București, Editura Albatros.
- Petrescu 2010: Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, prefață de Nicolae Manolescu, București, Editura Curtea Veche.
- Petrescu 2008: Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, București, Editura Curtea Veche.
- Platon 2011: Platon, *Banchetul sau despre iubire*, traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Editura Humanitas.

Sartre 2004: Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul. Eseu de fenomenologie ontologică*, traducere de Adriana Neacșu, ed. rev. și index de ArletteElkai'm-Sartre, Pitești, Editura Paralela 45.

\*\*\*

[www.scribd.com/doc/...Angoasa-in-Civilizatie-Sigmund-Freud](http://www.scribd.com/doc/...Angoasa-in-Civilizatie-Sigmund-Freud) (văzut 22.02.2017)

<file:///C:/Users/Flanco/Downloads/De%20la%20corporalit.pdf> (văzut 3.03.2017)

[http://www.biblacad.ro/UPC\\_Personalitati/descartes2.pdf](http://www.biblacad.ro/UPC_Personalitati/descartes2.pdf) (văzut 5.03.2017)

### **The Unfaithful Mirror.**

#### **Camil Petrescu Reread from the Perspective of Current Corporeal Theories**

This paper is intended to be a resumption of fragments from the work of Camil Petrescu from the perspective of the theories of corporeality existing in the European cultural space. There will also be analyzed some mental aspects related to the representation of corporality in the interwar Romanian literature. Also, correspondences will be established between some narrative strategies and mental aspects that often function as a true background of the Romanian writer.