

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

Ariana BĂLAȘA
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 măști, această funcție este asumată de fiecare element al reprezentației: decorul ascunde un spațiu prozaic pentru a construi un altul, costumele, gesturile, mișcarea transformă actorul în altceva pentru a-l putea integra în lumea operei, iar spectatorul devine părtașul mascării imperfecte, angrenat în acest joc de scenă. „căci masca, oricare ar fi ea, ascunde pe de o parte, și scoate la iveală pe de alta, fiind, preponderent, un element vizual, și impunându-se în primul rând ca imagine. Apoi, ea presupune o generalizare, o eliminare – dacă putem spune așa – a individualului, optând, intuitiv, pentru soluția <<realistă>> în sensul medieval al termenului, conferind, astfel, un soi de realitate <<scenică>> materială ideii abstracte. În acest fel, masca devine, de-a dreptul și în totalitate, un adevărat semn al <<teatralității>>, în sensul cel mai larg al termenului.”¹ Personajul dramatic, ca prezență virtuală care nu accede la existență decât în jocul scenic, e o potențialitate imaginară în spațiul lecturii; pe când personajul de roman e o „ființă de hârtie” (E. M. Forster), personajul teatral depășește această condiție, „întrupat” în actor.

Teoretician al de-teatralizării, în sensul coborârii vieții de pe scenă, în stradă, Camil Petrescu pledează pentru un roman al cărui subiect capătă caracterul exemplarității numai în măsura în care existența trăită și notată devine semnificativă pentru personaj și nu pentru cititor. Dar cum teatrul trebuia să fie unul al „conflictelor puternice” și al „zdruncinărilor de conștiință”, spectatorul (sau cititorul) era inevitabil părtaș la această mistificare și obligat la o (re)cunoaștere a problematicii existențiale impuse. Eșuând oarecum în plan teatral, scriind un

¹ Rodica Grigore, *În spatele măștilor și dincolo de ele*, în revista „Dacia literară”, nr. 92 (5/2010), Anul XXI, pp. 117-118

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 construcției, cât și la nivelul cerințelor pe care le impune actorului în subsolul paginilor din *Patul lui Procust*. Așadar nu numai personajul poartă această amprentă (lat. persona, „mască de teatru”), ci întreaga operă, al cărei reprezentant este.

„Dramatizarea” naratorului, în concepția lui Wayne C. Booth², implică disocierea naratorului de autor, prezența simultan perceptivă a ambilor, autorul își construiește un alt eu în timp ce își creează opera, observatorii și naratorii actori corespunzând distincției dintre narator și actanți.

Luând în discuție criteriul conștientizării actului scrisului, naratorul camilpetrescian poate fi o ipostază a lucidității înregistrării trăitului – după modelul din *Doctor Faustus* (Fred) al lui Thomas Mann sau a celei „naive”, fără conștiința că vorbesc, gândesc sau scriu o „operă literară”, după modelul lui Meursault (doamna T.), un statut ambiguu având Ștefan, deoarece puținele sale referiri explicite la faptul că scrie nu îndreptățesc cititorul să-l califice ca narator ce își asumă pe deplin acest rol. Această raportare la actul de a scrie va avea consecințe în alternarea secvențelor de scenă și de rezumat, în raportul dintre *telling* și *showing*. Naratorul care declară ostentativ că „povestind în scris, re trăiești din nou aceleași întâmplări și bucurii, întocmai, dar parcă le simți altfel...” nu se va mulțumi să prezinte numai povestea după-amiezii de august, ci va interveni în „text” cu mici enclave pentru a-și preciza poziția.

În *Patul lui Procust*, spațiul de joc propriu-zis al romanului este o suită de reflecții, monolog interior și notații ale stărilor interioare, iar scena după-amiezii de august este patul Emiliei, spațiu al non-comunicării, al pseudo-dialogului. Teatrul, artă a rostirii cuvântului, oferă în relația dintre Fred și Emilia o comunicare ratată, care nu se mai realizează complet nici la nivelul verbal, nici la nivelul gestual (atingere, îmbrățișare). Paradoxal, această atmosferă reușește să creeze o lume, confirmând reflecția 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 tradițional – permite identificarea unor elemente specifice artei teatrale: intrarea în scenă a personajelor, orientarea lor în materia de ficțiune, prezența scenelor și a dialogului, a „vocilor” etc.

Ficțiunea epistolară, care multiplică punctele de vedere și vocile într-o construcție tradițională, prin adoptarea diferită a vocii de către un emițător și un destinatar cu roluri interșanjabile, are în *Patul lui Procust* un statut aparte. „Răspunsul” la scrisorile doamnei T. apare în notele de subsol și se constituie într-o explicație auctorială, în vreme ce corespondenței lui Ladima i se răspunde prin comentariile lui Fred – funcție 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 intervenție „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 intenția de a transforma documentarul în operă de ficțiune. Însă prin înmânarea acelorași caiete doamnei T. de către Autor, acesta renunță la rolul de regizor (care dirija din culise desfășurarea evenimentială), de creator (al textului romanului) pentru a deveni spectator – textul este destinat scenei, adică vieții în care fiecare își joacă (Emilia) sau își scrie rolul, ca propriu textier (doamna T., Ladima, Fred

² v. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, În românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1976

Vasilescu), executând partitura pe care și-a rezervat-o interpretării și de aceea Autorul nu știe mai multe decât „spune”.

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

Prin desfășurarea principalelor semnificații ale funcționării elementelor constitutive în textului dramatic camilpetrescian, și analizarea instrumentului esențial, limbajul teatral, este necesară și evidențierea modului în care acesta din urmă se aplică structurilor semnificative narative. Astfel că ceea ce numim dublă enunțare teatrală, care presupune prezența simultană a discursului de personaj destinat unui alt personaj, dar și discursului de autor destinat unui spectator, (cele două tipuri ale discursului având statut logic diferit), își asumă o dublă existență în planul scriiturii.

Observăm că această dublă enunțare nu aparține exclusiv domeniului teatral, ci se extinde și la spațiul narativ, din vreme ce se regăsește în povestirea homodiegetică cu destinatar ficțional, prezent în text, și implică existența unui destinatar care este cititorul însuși. Dublă este și deschiderea din romane, mai ales în notele substanțiale 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 corespondență, interesant fiind în acest mod, tocmai actul de a scrie care presupune și implicații de ordin existențial sau, de ce nu, devine chiar un mod de recunoaștere a existenței protagoniștilor. Aceasta este modalitatea lor principală de a acționa. Dialogul prin corespondență capătă de asemenea și funcția de a trasa o paralelă între destine.

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

Noutatea și originalitatea operei camilpetresciene constă în faptul de a fi un roman despre roman, despre a scrie despre însuși procesul scrierii, împlinind astfel ceea ce s-ar putea numi fenomen al autoreferențialității. Notele împrumută tonul binecunoscut al pamfletului când vorbește despre „meșteșugul”, „meseria” pe care arta actoricească o presupune.

Remarcăm aceleași accente violente și în ceea ce privește „stilul” scriitoricesc, deși această condamnare a stilului nu implică automat supremația spontaneității, e vorba mai degrabă de o poetică subtilă care presupune asumarea unei strategii narative proprii. Aplicarea acesteia la structurile romanești este analogă cu elementul spontaneității de grad secund, a spontaneității mimate, cu pretenții de autenticitate, așa cum tehnicile pe care le propunea în teatru *commedia dell'arte* aduceau în prim plan elementul improvizației, 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” înfățișate dezvoltă, cu certitudine, experiența anterioară a dramaturgului și aderarea la un sistem de valori comun întregii activități literare care vizează instituirea autenticității. Intertextualitatea dobândește un loc important în logica textului prin aceste manifestări.

Prin toate acestea textul narativ capătă relevanță din perspectiva analogiilor ce decurg inevitabil din însoțirea lui cu textul dramatic propus de autor. Teoretician declarat al poeziei autenticității, romancierul Camil Petrescu nu se putea pronunța decât în favoarea restrângerii câmpului narativ, la ceea ce Gérard Genette numea în *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, povestire de tip „personal” sau „la persoana întâi” și anume, aceea care dezvoltă statutul naratorului homodiegetic. Acesta își îndeplinește rolul în povestire atunci când este el însuși personaj al întâmplării, și astfel vocea „eului-narator” se suprapune cu aceea a „eului-erou”. În acest mod se face diferențierea de celălalt tip al narațiunii pe care povestirea heterodiegetică îl presupune, caracteristicile vocii narative reducându-se în esență la

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

Cele câteva considerații sumare asupra statutului instanței narative, ne pot ajuta să refacem traseul parcurs de personalitatea scindată a naratorului în spațiul ficțional al romanului *Patul lui Procust*. Implicarea vocii narative, participantă la desfășurarea evenimentelor, este o pledoarie în favoarea onestității scrierii, a credibilității și a posibilității de a susține principiul autenticității ce străbate de altfel, întreaga creație a autorului.

Căutarea unor personaje, „naratori in potentia” presupune tot aceeași dominantă a autenticității pentru că, așa cum afirmă autorul, vorbind despre coordonatele structurale ale operei lui Marcel Proust, „Nu putem cunoaște nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înșine, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc...”

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

Astfel strategia narativă e susținută de mai multe planuri, focalizarea nu mai este în acest caz unică, așa cum se observă în romanul anterior, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* care dezvoltă tipul narațiunii homodiegetice susținută doar din perspectiva protagonistului Ștefan Gheorghidiu. Aici regăsim ceea ce s-a numit „o structură voit policentrică, pluridimensională, în care jocul centrilor și 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 (și coexistente) de sens șochează într-o astfel de structură literară complexă.” Ele au în vedere de fapt axarea pe o problematică a comunicării esențială în roman dincolo de sintaxa textului, către semantica lui și anume către semnificația „dosarului de existențe” oferit spre lectură cititorilor săi. „Dealtfel, pentru înțelegerea unor referințe din aceste scrisori, sunt negreșit necesare câteva lămuriri, fie și cu prețul unui ocol chiar de la început. Am sugerat, ba chiar am propus doamnei T. mai întâi să apară pe scenă. Am avut întotdeauna convingerea – și azi mai înrădăcinat ca oricând – că „meseria”, „meșteșugul” 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-și recruteze interpreții principali nu dintre ucenicii care au făcut conservatoarele, cât mai ales atrăgând în lumina rampei dintre personalitățile care și în alte regiuni și-au dovedit capacitatea de creație. (...) Dar teatrul nu poate fi decât, intens, al personalităților puternice și al dislocărilor de conștiință. (...) Arta teatrului are nevoie tocmai de firi de structură excepțională.”³

Esențial 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 direcția întregirii semnificațiilor. Astfel semnalele emise de autor își selectează într-un anumit fel auditoriul, iar în subtext se prefigurează existența tipului de „Cititor Model” care presupune, potrivit considerațiilor lui Umberto Eco (în *Lector in fabula*), existența unei „competențe enciclopedice specifice”. Tot el numește autorul și cititorul, „strategii textuale” care împreună contribuie la construirea și instituirea unui sens în logica textului. Notele capătă importanță prin capacitatea lor de a institui o adevărată poetică a lecturii. Notele de subsol au rolul de a institui aici un plan secund, asemănător aceluia al dramaturgului care vorbește în indicațiile didascalice ale textului dramatic. Firește, nota trimite cititorul la un text de referință, Genette afirmând că avem de-a face și cu un destinatar

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

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

De altfel, vom regăsi „dislocările de conștiință” proprii personajelor teatrale, sau „firile de structură excepțională” invocate, întrupate și în aceste „êtres de papier” ale configurației românești.

Vocea autorului, din subsol, care își propune să organizeze un adevărat „dosar de existențe”, compus din mărturiile scriitorilor (în aparență ocazionali), este pe de altă parte îndreptată spre căutarea unui potențial personaj în piesa sa *Act venețian*, astfel încât, tot în această notă care face un adevărat elogiu al regiei autentice teoretizate de dramaturg, insinuează și posibilitatea ieșirii personajului, a doamnei T., din paginile ficțiunii. Intenția tinde să capete, pentru cititor, în procesul lecturii, amprenta autenticității.

„Eu credeam însă că doamna T. ar fi putut arăta posibilitățile de mare artistă și așa fi fost bucuros să apară în *Act venețian* de pildă. (...) Nu înaltă și înșelător slabă, palidă și cu un păr bogat de culoarea castanei (când cădea lumina pe el părea ruginiu) și mai ales extrem de emotivă, alternând o sprinteneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice (având, pe deasupra, un comert, la propriu și la figurat, cu arta și cetitul), doamna T... ar fi dat o viață neobișnuită rolurilor de femeie adevărată. (...) Firul care mă dusese la gândul spectacolului era că realiza două dintre indicațiile pe care, în paranteză, le impuneam eroinei din *Act venețian*. (...) Vorbea adică „repede, cu pauze inteligente între propozițiunile frazei”, nu cu acele penibile pauze între silabe care constituie ceea ce se cheamă în lumea teatrală, „dicțiunea” (...) Atunci privirea ei vie, ca a unui hipnotizator liniștit spunea mai întâi singură fraza în așa mod că vorbele nu făceau parcă decât să repete ce au spus ochii”, chiar cum ceream eu în cealaltă indicație care păruse, cum mi-am dat seama, mai târziu, în timpul repetițiilor, cu altă interpretă, de neînțeles.”⁴ (s.n.)

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

Prin intertextualitate se face referire la o experiență presupusă a cititorului care este invitat să părăsească și el spațiul ficțiunii, iar acest periplu al cunoașterii care obligă la transcenderea textului, denumeste ceea ce Eco denumea în studiul său intitulat *Șase plimbări prin pădurea narativă*, „plimbări inferențiale”. Desigur că acestea nu sunt altceva decât niște „plimbări imaginare în afară de pădure” (metafora pădurii definește însăși structura narativă, cu asumarea tuturor implicațiilor de ordin semantic dar înseamnă și acceptarea simultană a existenței unui spațiu susceptibil în permanență de a fi supus explorării). Procesul receptării se împlineste (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 spațiul 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 și de strategia autorului, atunci când scoate în evidență 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 explicație mai amplă cu referire la statutul acestora: „E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul e ficțiune pură. Chiar dacă

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

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 recunoaște și sublinia o adevărată „poetică a rupturii,” iar notele infrapaginale dezvoltă și o strategie interesantă care vizează destinatarul și acțiunea asupra acestuia, iar dacă destinatarul notelor trebuie să fie în mod firesc cititorul textului, autorul instituie condiția lecturii facultative a acestora. Procesul este evidențiat și de Genette în lucrarea amintită, care afirmă în acest caz, că notele nu se adresează în consecință decât unor anumiți cititori interesați și de eventualele considerații complementare sau digresive prezente aici, așa încât au și o funcție accesorie în ordinea textului, (pe lângă cele de explicitare sau digresive).

O lectură specializată ar putea recunoaște aici semnele unui proces de *captatio benevolentiae* prin care autorul urmărește tocmai să anime interesul cititorului său, invitându-l într-o manieră subtilă și indirectă la lectură. O intenție similară este regăsită și în considerațiile teoretice ale autorului cu privire la statutul indicațiilor regizorale ale textului dramatic, așa cum mărturisea autorul în *Addenda la Falsul tratat*: „... comentariile autorului dramatic pe marginea lucrărilor sale de teatru sunt o tradiție și o necesitate, desigur și din pricină că, spre deosebire de poezia lirică ori de roman de pildă, scriitorul pentru scenă nu se înfățișează în genere el însuși, celor cărora le adresează scrisul său, ci prin interpreți...”⁶

Așadar nu putem recunoaște 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 – narrative) care se referă la lectura facultativă pe care o „recomandă”, căci. acestea sunt destinate tocmai cititorilor avizați, și în măsură să le recepteze chiar în sensul dorit de autor, în planul narativității acest lucru relevă ideea intenției de a modela propriul cititor, de a-i orienta către lectură, de a-și construi în definitiv un adevărat „cititor model”.

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

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

În urma acestor considerații, 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

Aceeași structură dramatică se reflectă în toate dramele conștiinței eroilor camilpetrescieni, deoarece intenționalitatea de tip cognitiv și tensiunea lăuntrică ce presupune implicit dorința de a cunoaște (iubirea sau sensul existenței relevat prin iubire) se răsfrânge asupra vieții interioare a unor personaje precum Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Ștefan

⁵ idem., *ibid.*, p. 163

⁶ Camil Petrescu, *Teze și antiteze. Eseuri alese*, București, Editura Minerva, 1971, Colecția „Biblioteca pentru toți”, p. 153

⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Édition de Seuil, 1987, p. 330

Gheorghidiu, Fred Vasilescu sau Ladima, care își asumă aproape perseverent și cu luciditate, propria existență în mod fatal legată de trăirea dilematică.

Bibliografie

Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, În românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976.

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

Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Editura Pontica, 1997.

Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, București, Editura Univers, 1994.

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

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

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

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

Camil Petrescu, *Teze și antiteze. Eseuri alese*, București, Editura Minerva, Colecția „Biblioteca pentru toți”, 1971.