DESCRIEREA OPEREI DE ARTĂ ÎN ROMANELE LUI CAMIL PETRESCU

ALEXANDRA VRANCEANU[1]**,**
Universitatea Bucureşti

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

[1] **Alexandra Vrânceanu** predă literatura comparată la Universitatea Bucureşti din 1993, este doctor în Litere din 2000 cu o teză publicată în 2002, *Naraţiunea vizuală. Cum citim o poveste în imagini?*. Se ocupă de literatura contemporană (*Interferenţe, hibridări, tehnici mixte*, Editura Universităţii Bucureşti, 2007) şi de relaţiile dintre literatură şi artele vizuale. email: alexandra.vranceanu@g.unibuc.ro

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

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

Dialogul dintre literatură şi pictură, care apare în antichitatea elenistă şi se prelungeşte în lumea romană, de unde va fi reluat apoi de Renaştere este un *topos* care se poate regăsi reflectat în numeroase texte ficţionale ale literaturii europene. Poezia manieristă (Gianbattista Marino), romantică (Keats) sau simbolistă (Baudelaire) ia frecvent ca subiect descrierea operei de artă, iar unii romancieri realişti (Fielding sau Balzac) nu vor dispreţui nici ei referinţa la artele plastice. Şi fie că descrierea unei opere de artă apare cu scopul de a arăta (susţine *mimesis* şi ajută de exemplu cititorul "să vadă" un personaj, o casă sau o grădină asemuindu-le cu o pictură), ca reflecţie asupra creaţiei (tema "atelierul pictorului", care permite paralele cu arta scriitorului), de a pune în abis semnificaţia textului (descrierea scutului lui Ahile în *Iliada* sau preambulul la *Pastoralele* lui Longos), ea joacă un rol important în romanul modern[2].

Absenţa, în cultura română, a unei tradiţii a discursului care analizează, prezintă sau clasează opere de artă se manifestă prin faptul că puţini scriitori români folosesc *ekphrasis*. Aş vrea de aceea să analizez aici felul în care Camil Petrescu reuşeşte să adapteze la formula încă fragilă a modernismului literar românesc o tehnică narativă pe care literatura franceză o moştenise de la antici şi o perfecţionase cu Diderot şi Balzac. Mă voi opri asupra felului în care referinţele la artă din romanul lui Proust îşi lasă amprenta asupra stilului narativ al lui Camil Petrescu.

În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* şi 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 greceşti, dar şi despre artişti contemporani, ca Matisse sau Picasso. Mai mult chiar, în *Patul lui Procust* personajele sunt preocupate de modernism, pe care îl comentează din perspective diverse, decoraţia interioară, mobilierul, clădirile, urbanismul, sau artele vizuale. Să fie vorba despre o influenţă a lui Proust? Desigur că descrierile detaliate ale unor picturi sau sculpturi, dar şi de clădiri remarcabile sau bucăţi muzicale sunt frecvente în *Căutarea timpului pierdut*, dar recunoaştem aici şi preocuparea unui observator atent al societăţii româneşti pentru sincronizarea cu spiritul timpului. Influenţa lui Proust se întâlneşte astfel la Camil Petrescu cu interesul pentru Modernism.

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

[2] Judith Labarthe-Postel face în capitolul I al cărţii 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.

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

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

1. Ekphrasis între literatură şi retorică

Tradiţia descrierii operei de artă se construieşte în funcţie 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 şi transformat într-un gen literar abia în secolele II-III d.C. cu cea de-a doua şcoală 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 şi a acestui mod descriptiv nu se opreşte aici. După o perioadă de cvasi-absenţă în Evul Mediu, poeţii renascentişti şi mai ales manierişti redescoperă utilitatea toposului ekphrastic. Foarte interesant însă, descrierile de artă apar mai puţin în proză şi mai mult în poezie, deşi în antichitate romancierii folosiseră frecvent referinţele la artă, uneori chiar ca temă principală . Ekphrasis recapătă un rol important în roman după secolul al XVIII-lea, sub influenţa *Saloanelor* lui Diderot[3] şi din acest moment, romancierii francezi, germani şi 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 discuţii în cercuri variate, de comparatişti, specialişti în retorică sau istorici de artă . Acest topos merită atenţie în primul rând pentru că permite interpretarea literaturii din perspectiva relaţiilor sale cu artele vizuale, dar şi pentru că investighează influenţele reciproce dintre imagine şi 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 interferenţele dintre arte sunt extrem de bogate în acest moment când practica studierii literaturii şi artei în paralel a pătruns în universităţi în mod curent, atât pe teritoriul anglo-saxon, cât şi în cel francofon. În literatura română procedeul nu a fost analizat probabil şi pentru că tema dialogului dintre arte, specifică umanismului euopean, apare la noi abia

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

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

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

2. Proust şi erosul ekphrastic

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

Proust preia probabil de la Balzac tema îndrăgostirii motivate de asociaţia 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 folosise asemănarea dintre un personaj şi o operă de artă ca explicaţie pentru dragostea fulgerătoare, dar superficială în *Casa „La motanul cu mingea”*, unde tânărul pictor Sommervieux, proaspăt întors de la Roma, se îndrăgosteşte 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 găseşte frumoasă pe Odette la început, el se va îndrăgosti de ea printr-o proiecţie dirijată: ”Swann fu surprins de asemănarea ei cu figura Zephorei, fiica lui Jethro, dintr-o frescă a capelei Sixtine”[4] şi treptat ”Swann se învinuia că nesocotise valoarea unei făpturi pe care marele Sandro ar fi găsit-o adorabilă”[5] . ”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 şi în care se impregna de noblețe.”[6]

Mai mult decât naratorul balzacian, naratorul proustian arată felul în care prestigiul imaginii pictate provoacă pulsiunea erotică şi transformă imaginea persoanei iubite sau încă insuficient iubite conform cu un model ce corespunde unui prototip al frumuseţii. Scriitorii consideră uneori că artiştii sunt capabili să imagineze şi să figureze o frumuseţe 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.

---

[4] Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut* I, Swann , trad. de Radu Cioculescu, cuvânt înainte de Tudor Vianu, prefaţă de Ov.S.Crohmălniceanu, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, p.52

[5] Proust (1968), p.53

[6] Proust (1968), p.54

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

Trebuie însă observat că asocierea unui personaj feminin cu o imagine stereotipată a frumuseţii 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 şi nici ce gen de artist este menţionat; 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 transformaţi în reprezentanţi ai autorităţii esteticii absolute, sau cu o lucrare avangardistă are şi conotaţii non-vizuale. Referinţa ekphrastică propune o naraţiune secundară (subiectul tabloului citat), dar şi nişte asociaţii legate de codurile culturale de reprezentare (caracterisiticile simbolice cum ar fi puritatea pentru Fecioara Maria, senzualitatea pentru Magdalena, frumuseţea pentru Venus etc). Aceste trăsături non-vizuale sunt poate la fel de importante ca cele vizuale, pentru că cititorul care şi-o imaginează pe Augustine, iubita lui Sommervieux din ,,Casa La motanul cu mingea", ca pe o Madonă de Rafael, este gata să-i atribuie şi un set de trăsături morale o dată cu cele plastice. Prestigiul artistului, frumuseţea tabloului, sau popularitatea muzeului unde este expus joacă şi ele un rol în transfigurarea personajului feminin descris prin intermediul ekphrasis .

Aşa se face că în erosul ekphrastic *phantasia* joacă rolul esenţial. 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-şi *phantasia* artistul creează o formă care nu există în natură, şi deci poate ajunge astfel la ideea de frumos[7]. Retorul abil care ştie să se folosească de ekphrasis pictează şi el în mintea cititorilor o imagine folosind doar cuvinte. Acest pocedeu de transfigurare a realităţii prin asociaţia cu o reprezentare de o frumuseţe remarcabilă funcţionează şi în erosul ekphrastic.

2. Camil Petrescu şi inventarea unei tradiţii

Absenţa unei tradiţii a interferenţelor dintre arte are în literatura română nişte explicaţii simple. Arta picturii a fost mult timp influenţată de cultura bizantină şi putem vorbi despre o şcoală 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 specilizat al discursului despre artă, fie din domeniu ficţional sunt deci rare. Am să mă opresc în cele ce urmează la trei tipuri de referinţe plastice pe care le face Camil Petrescu în cele două romane ale sale. Primul caz este cel mai des întâlnit în literatura noastră:

[7] Pentru definiţia phantasiei, tradusă în română prin imaginaşie vezi Philostrate, *Viaţa lui Apolonios din Tyana*, Iaşi, Polirom, 1997, trad.Marius Alexianu, p.151.

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

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

2.1. Referinţele vagi. Pre-ekphrasis

În modul cel mai probabil, atenţia lui Camil Petrescu pentru *ekphrasis* se datorează influenţei lui Proust. Scriitorul francez face nenumărate paranteze în care descrie tablouri sau sculpturi, iar referinţele la artă au roluri foarte diverse în economia operei, fie de ilustraţie (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 aparţine unei culturi în care *ekphrasis* are o tradiţie îndelungată, dacă ar fi să amintim doar pe Diderot sau Balzac: Proust rafinează un procedeu retoric[8] şi îi redefineşte locul în operă, dar nu inventază o tradiţie. 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 cunoaştere profundă a istoriei artei, spre deosebire de Proust şi nici nu locuieşte într-un oraş cu tradiţie în domeniul muzeelor şi colecţiilor de artă. Ceea ce explică trimiterile sale imprecise. Spre exemplu, în discuţia despre adulter la popotă, naratorul din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* afirmă: „Cred că mi-a văzut în ochi privelişti de moarte, ca peisajele lunare”[9] (UN, 14). Vorbind despre femei, Gheorghidiu face altă referinţă de acelaşi tip: „Pe urmă te obişnuieşti cu surâsul şi vocea ei, aşa cum te obişnuieşti cu un peisaj” (UN, 16). Într-un alt exemplu, când vorbeşte despre filozofie în pat cu Ela, el spune „Aristotel găsea că rămâne singură activitatea, cine nu mişcă 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 şi, în asociaţiile pe care le face, alege exemple extrem de subtile pentru a-şi defini conceptele esenţiale.

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

---

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

[9] Citez din ediţia 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 găseşte citatul.

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

„Priveliştea de aici, din turnul Măgurei, e ca de tablou pictat, mare cât un judeţ. Un triunghi cu baza la noi, largă de şapte-opt kilometri, înalt de vreo douăzeci, pare un parc mărginit net de dealuri. Un parc care imită în realitate o hartă: cu satele aşa, în forma desenată, de pe hartă, nu cum sunt când te găseşti în ele, cu cale ferată, cu şosele ca liniile, fîntâni, grădini, biserici: O hartă mărită la scara naturalului şi mai viu colorată în verde, alb, negru, roşu, e acum Ţara Bârsei, dinaintea noastră. Satul Tohanul-Vechi arde pe stinse."(UN, 189)

Aceste exemple sunt interesante prin frecvenţa lor, care arată preocuparea constantă a scriitorului pentru universul plastic. Treptat, comparaţiile care fac referinţă la artă depăşesc stereotipurile. De exemplu, „Cred că am devenit palid ca un mort şi mă clatin. Orişan a încremenit şi el. Nicolae Zamfir, cu pătura ridicată, surâde mereu, absent şi bun, ca o icoană care nu ştie cât a fost de sluţită de suliţe" (UN, 283)

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

„În cele trei zile, cât am stat la Odobeşti, am fost ca şi bolnav, cu toate că păream de o veselie excesivă. Îmi descopeream nevasta cu o uimire dureroasă. Sunt cazuri când experţii, într-un tablou vechi, după felurite spălături, descoperă, sub un peisaj banal, o madonă de vreun mare pictor al Renaşterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj şi 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 asociaţie mentală reapare când, revenit într-o permisie şi după ce tocmai făcuse dragoste cu Ela, ea îi cere să-i asigure stablitatea financiară în cazul în care el nu s-ar mai întoarce din război. Această cerere i se pare lui Gheorghidiu incompatibilă cu calităţile pe care i le presupunea el Elei şi din nou referinţa la artă este demitizantă:

„Am privit-o cu indiferenţa cu care priveşti un tablou: Şi frumuseţea ei blondă era acum de reproducere în culori, vreau să spun că avea ceva uscat, fără viaţă, aşa cum e diferenţa între culoarea uleioasă şi grea a tabloului original şi 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 înşelătoare (original-copie/ madonă renascentistă-peisaj banal) şi de multe ori un termen de comparaţie pentru starea de indiferenţă.

Apar foarte puţine trimiteri la imagini concrete. Spre exemplu, vorbind despre copiii pe care îi întâlneşte într-o şatră, Gheorghidiu face o asociaţie cu

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

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

2.2. Referinţele plastice care portretizează personaje feminine; erosul ekphrastic

2.2.1. Ela: Madonă şi Veneră

Frecvente sunt în *Ultima noapte de dragoste* referinţele la stereotipuri vizuale, la *icon*[10]-uri. Trimiterile au aici valoare ideologică, deoarece naratorul o descrie pe Ela prin referinţa la prototipurile feminine esenţiale în cultura occidentală, Venera şi Madona. Aici este vorba despre transferarea prestigiului unui model cultural, mai mult decât de o descriere precis orientată printr-un citat plastic. Spre exemplu: „Aş fi vrut să văd capul acela mic de statuie greacă, blond, cu ochii albaştri, cum e acum în formă nouă, să văd dacă mă priveşte cu ură, cu indiferenţă. Printr-o fatalitate de neînţeles, n-am întâlnit-o nicăieri” (UN, 92). Sau în scena în care naratorul pleacă la război şi o priveşte pe soţia lui pentru ultima oară de la distanţă ea „Apare din nou la fereastră, pe umeri cu o hăinuţă de mătase albă şi puf, şi-mi trimite un surâs de madonă rănită. E o frumuseţe dolentă, descurajată şi loială. Are părul auriu şi ochii de un albastru palid. Mai mult ca oricând pare pictată pe smalţ.” (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. Referinţa la artă se foloseşte de un stereotip care codifică frumuseţea feminină în funcţie de cele două modele feminine caracteristice culturii europene, Madona şi Venera. Stereotipul înnobilează aici femeia, îi conferă măreţie, frumuseţe, sau puritate, măcar pentru o clipă. Idealizarea pe care o produce în general referinţa la artă nu funcţionează 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 asociaţiile sale nu ne-o arată cu claritate. De exemplu, „când, legată la cap cu un tulpan albăstrui, cum e uneori cerul senin (.....) părea întreagă zugrăvită pe smalţ, cu faţa 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 eleganţă studiată. Frumuseţea ei era toată spontaneitate sau mişcare. Trântea cu

[10] Folosesc termenul în sensul său englezesc, de emblemă, eventual aparţinând culturii populare, a unei personalităţi sau idei.

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

picioarele în perne, se înghesuia sau se răsucea ca să-şi caute ciorapii şi orice mişcare a ei crea o atitudine în pictură, neasemănat de frumos, de care ea nu-şi 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 referinţe la arte.

Aceste *ekphraseis* au capacitatea de a idealiza personajul, aşa 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 amănunţită, care o arată dintr-o perspectivă opusă. Din acest punct de vedere, se poate observa o diferenţă importantă între referinţele plastice din *Ultima noapte* şi cele din *Patul lui Procust*. În ultimul său roman, Camil Petrescu foloseşte asociaţiile cu opere de artă într-un mod mai nuanţat şi adatează procedeul proustian al asemănării dintre un personaj feminin şi o operă de artă ca elixir erotic.

Din punctul acesta de vedere, mai aproape de " noua structură" a lui Proust se dovedeşte a fi *Patul lui Procust* decât *Ultima noapte...* Portretul Emiliei este bogat în referinţe la artă şi 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 ospăţ 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 găseşte neapărat frumos, care nu exercită asupra lui o atracţie sexuală foarte mare, dar ale cărui forme îl inspiră în schimb la un şir de reprezentări verbale care amintesc de un caiet de shiţe. Şi dacă în *Ultima noapte...* Camil Petrescu nu-i face Elei un portret prea clar, în *Patul lui Procust* în schimb menţionează artişti sau opere concrete şi le dă un rol mai important în text. Probabil scriitorul se referă aici la imagini pe care le-a văzut şi care i-au reţinut atenţia, opere de artă contemporane cu el sau intrate recent în panteonul valorilor culturale, şi 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 aminitim că Fred se plimbă printr-un Bucureşti cuprins de caniculă şi în această plimbare fără ţintă, ajunge în faţa unui anticariat. Aici el priveşte şi descrie câteva reprezentări de diverse tipuri: reproduceri de artă, fotografii, cărţi poştale. Printre ele,

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

> „Câteva femei goale. Una – din ce vreme? – cu fusta ridicată în faţă, dansează cancanul, îndoind picioarele cu pulpele excitante între jartiere, azvârlite din maldărul de dantelărie albă a „dessous"-urilor. E blondă, grăsuţă, cu sânii prezentaţi pe dantelă, ca perele mari de lux în cutii de vată. Trebuie să fie frumoasa La Goulue sau vreuna din şcoala ei." (PP, 323)[11]

Recunoaştem 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 referinţe ekphrastice. Numele lui La Goulue a rămas în istorie datorită tablourilor şi afişelor făcute de Toulouse Lautrec şi Fred să află probabil în faţa unei fotografii care o reprezintă sau, mai probabil, a vreunui afiş; reprezentările lui La Gouloue dansând cancan la Moulin Rouge sunt foarte răspândite şi, 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 afişul cu La Goulue aminteşte de asociaţia dintre Odette şi fresca lui Botticelli sau de cea dintre madone şi Ela, dar într-un registru diferit. Aici nu mai este vorba despre o idealizare, de un transfer de prestigiu, frumuseţe, graţie, puritate, ca în asociaţiile cu Madonele sau Venerele, ci de cu totul altceva. Aici ekphrasis are la bază o asociere care privilegiază trăsăturile vizuale.

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

> „Şi Emilia are pentru pictură, ea care seamănă cu modelele voinice ale moderniştilor fără să ştie, dispreţul unui bucătar pentru prăjituri. Cred chiar că am venit la ea şi mai viu, nu ştiu cum, şi 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 expoziţiile 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 şi să transfigureze femeia, pentru că, pe de o parte, nu este vorba despre nişte artişti prestigioşi, ci de "expoziţiile de scandal ale pictorilor noi", şi pe de altă parte, referinţa lui Fred se face la modelele acestor artişti, nu la vreo pictură concretă. Spre deosebire de Swann, care se îndrăgosteşte de Odette când i se revelează asemănarea ei cu Sephora a lui Botticelli, aici curiozitatea lui Fred nu mai produce decât excitaţie.

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

[11] Aceeaşi ediţie. Am prescurtat titlul prin sigla PP.

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

modernismul urmărind corelaţiile dintre ştiinţe şi literatură şi nu face referiri la artele vizuale care sunt, totuşi, esenţiale în descrierea schimbării de paradigmă. Este, de asemenea, posibil ca scriitorul să nu fi avut mare admiraţie pentru arta contemporană, ceea ce este de altfel destul de obişnuit. Rareori se găseşte un dialog admirativ între artişti şi scriitori din aceeaşi generaţie, de multe ori ei preferă să descrie opere consacrate de muzee. Trebuie să amintim şi faptul că ”Noua structură şi opera lui Marcel Proust” a fost la origine o conferinţă publică, nu o lucrare ştiinţifică şi poate Camil Petrescu nu a considerat că merită să investigheze prea multe tipuri de interferenţe.

În orice caz, indiferent care sunt motivele pentru care asociaţia dintre Emilia şi arta modernistă nu are ca efect idealizarea estetică a Emiliei, totuşi frecvenţa asocierilor plastice rămâne evidentă. De fapt, imaginea Emiliei este urmărită de Fred prin orice metodă şi, fie că face asociaţii surprinzătoare, cum ar fi cea la Picasso sau la picturile moderniste, fie că rămâne la referinţele vizuale stereotipate, ca Gheorghidiu când o descrie pe Ela, faptul că focalizarea se face mereu pe portretul Emiliei aminteşte de o tehnică proustiană. Pe parcursul romanului său, Marcel o vede pe Albertine mereu altfel şi o asociază mereu cu alte repere plastice: părul ei seamănă cu al infantelor lui Velasquez, coapsa aminteşte 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[12]. Rezultatul este o imagine mişcată, 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 privinţa aceasta cu acele capete cu pielea întinsă, cu roşu în obraji, din cărţile poştale ilustrate pe care scrie într-un colţ „Souvenir”.” (PP, 329) sau, după descrierea detaliată a capului Emiliei, observă că are „o frumuseţe ideală desenată de un profesor de caligrafie, fără nici un mister” (PP, 543)

Şi dacă aprecierea redusă pe care Fred o are pentru pictura modernistă nu o idealizează pe Emilia, nici măcar referinţa la Rubens nu o poate transfigura: „Are pântecul prins sus într-un corset de grăsime robustă, ca Venus a lui Rubens, şi care numai când e culcată se lărgeşte puţin” (PP, 350). Este foarte interesant că, atunci când referinţele lui Camil Petrescu la artă devin mai concrete, fără să ajungă niciodată la subtilitatea ekphrasis-ului proustian, ele îşi pierd calităţile non-vizuale. Atunci când numeşte o pictură a lui Rubens, naratorul alege un detaliu şi aici important nu este subiectul tabloului (ca în cazul madonei pictare pe smalţ sau a statuilor greceşti), ci felul în care este reprezentat pântecul zeiţei. Şi deci, chiar dacă nu e vorba de un detaliu dintr-un tablou citat anume, este un detaliu care caractersitic nudurilor rubensiene care poate fi uşor vizualizat .

[12] Vezi Claude Gandelman, *Le regard dans le texte. Image er écriture du Quattrocento au Xxe siècle*, Méridiens Klincksieck, 1986, în special p.119-153.

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

Ladima, care o idealizează pe Emilia, o asociază cu un model de Tiţian. Într-o scrisoare, el visează cu ochii deschişi la soţia pe care şi-ar dori-o: „ Ah, şi-o nevastă, o nevastă plinuţă, albă ca tine, cu ochii mari, verzi, numai viaţă, strălucitoare de curăţenie şi sănătate... ca un model de Tiţian, aşa ca Lavinia, ca Emilia, ca să prepare ceaiul... Să ai papuci calzi... Asta... asta... visez." (PP, 403). Este remarcabilă preferinţa 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, şi în mod special Emilia, sunt frecvent reduse la o imagine de ochiul naratorului, care pare că surprinde instantanee şi apoi le descrie pe rând. Dar apar surprinzător de puţine referinţe la Doamna T, frumuseţea ei este oximoronică şi 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 frumuseţea" (PP, 495). Foarte interesant, corpul doamnei T este descris cu mai puţine detalii decât cel al Emiliei şi 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 şi îşi 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 fascinaţiei meduzante pe care o resimte descriptorul se manifestă în cazul lui Fred prin afirmaţia că şi-ar fi dorit să aibă fotografii obscene ale Doamnei T pentru ca imaginea ei să poată fi fixată astfel.

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

> „De altfel, le cunoşteai pe cele câteva femei care care făceau un fel de francmasonerie a eleganţei, 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 şi care le ţineau capetele ca în vaze smălţuite, pelerine pe care le lăsau să fâlfâie libere de tot în jurul corpului, pentru ca astfel să iasă în mai mult relief plinul subţire şi 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 asociaţii cu tablouri mai puţin cunoscute, cu detalii neaşteptate şi care fac să intervină dimensiunea vizuală în interiorul textului. Şi nu are nici tradiţia Saloanelor pariziene, care deschide drumul artei contemporane, nici Luvrul, un inepuizabil album de opere clasice gata să se transforme în ilustraţii *in absentia*. Dar interesul scriitorului român pentru modernism şi încrederea sa în corespondenţele dintre

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

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

Astfel că Fred face o relatare despre un eveniment petrecut în Bucureşti în 1924, prima expoziţie internaţională de pictură, grafică şi sculptură organizată de Contimporanul. Au expus diverşi artişti, printre care Brâncuşi şi Marcel Iancu. Felul în care comentează Fred sloganul expoziţiei, ”Jos arta”, mobilierul (printre obiectele expuse este şi 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 prezenţa Doamnei T, cu care însă nu vorbeşte. Iată descrierea unui tablou modernist în viziunea lui Fred: „un panou maritim, cu jumătăţi de corăbii, cu faruri întrerupte, de parcă totul ar fi fost pictat pe sticlă, şi spart fiind, n-a mai ştiut nimeni să potrivească bucăţile la loc, punându-le apoi la întâmplare.” (PP, 445)

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

Tablourile îi aparţin probabil lui Kandinsky, dar afirmaţia legată de progresul în artă este cel puţin naivă. Însă dacă ne amintim că în „Noua structură şi opera lui Marcel Proust” Camil Petrescu vorbeşte despre schimbarea de paradigmă produsă în modernism şi că o leagă nu doar de literatură, ci şi de ştiinţe, afirmaţia 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 abstracţionism în artele plastice este în concordanţă cu spiritul timpului. Dar comentariile la modernism, care revin frecvent în roman, se referă mai mult la urbanism sau la modă şi nu ajung la principii generale care să cuprindă şi pictura sau sculptura.

Concluzii

Din cele câteva exemple comentate aici se pot trage mai multe concluzii. Prima este că influenţat de frecvenţa şi subtilitatea „sugestiilor plastice” şi 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 şi generalizantă la stereotipuri vizuale

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)

(icoane şi statui greceşti), pe care toată lumea le cunoaşte, dar pe care nimeni nu le mai descrie, la exemple mai subtile. În *Patul lui Procust* Camil Petrescu foloseşte descrierea imaginii ca mecanism narativ, deşi nu îi dă un rol la fel de important ca Proust. Căci dacă după ce observă că Odette seamănă cu Zephora de Botticelli, Swann îşi reproşează că nu a găsit-o frumoasă de la început şi, treptat, se îndrăgosteşte de ea, în schimb Fred, după ce vede imaginea care o reprezintă pe La Goulue, nu face decât să-şi petreacă o după-amiază de vară cu Emilia. Pe de altă parte, obsesia corpului Emiliei, descris cu atâtea nuanţe aproape până la obsesie este poate motivată, aşa cum de altfel mărturiseşte Fred, de asemănarea ei cu ”modelele moderniştilor”.

O altă dovadă că în *Patul lui Procust* Camil Petrescu a învăţat să mânuiască *ekphrasis* este felul în care foloseşte, ca şi Proust de altfel şi Balzac înaintea lui, mai multe referinţe ekphrastice pentru a descrie un singur personaj. De la madona pictată pe smalţ care este referentul vizual al Elei, scriitorul a trecut la suprapunerea detaliilor împrumutate din diverse tablouri: chipul Emiliei aminteşte de ilustratele de pe cutiile de bomboane, corpul de modelele lui Picasso, are sânii ca La Goulue, pântecul ca Venus a lui Rubens etc. Acest tip de colaj vizual arată că pictura a căpătat pentru Camil Petrescu o consistenţă vizuală, pe care el o foloseşte 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 referinţe plastice pentru a descrie un singur personaj. Se poate de aceea spune că tehnica proustiană de portretizare a personajelor prin referinţă la artă o preia Camil Petrescu de la Proust nu în *Ultima noapte*, ci în *Patul lui Procust*.

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 şi pe care îl întâlnim în special în romanul modern. Este vorba despre discursul reflexiv/teoretic despre artă, pe care scriitorul îl foloseşte ca pretext pentru a vorbi despre spiritul timpului sau pentru a face o paralelă între creaţia literară şi cea plastică. Acest tip de discurs, vechi cât toposul ”ut pictura poesis”, apare în stare incipientă în referinţele la expoziţia avangardistă descrisă de Fred, dar ea nu conduce la discuţii semnificative despre arta contemporană. Şi, mai ales, nu prelungeşte discuţia despre modernismul românesc în zona artelor vizuale, care în acel moment erau, prin dadaişti şi prin Brâncuşi, 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.

BDD-A2422 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:13 UTC)