

ALIONA GRATI
 Institutul de Filologie
 (Chișinău)

**PATUL LUI PROCUST DE CAMIL PETRESCU:
 EXPRESIE ROMANESCĂ A CUNOAȘTERII
 DE SINE PRIN RAPORTARE LA CELĂLALT**

Majoritatea criticilor literari abordează confesiunile personajelor lui Camil Petrescu ca pe niște monologuri la persoana întâi, care constituie forma predominantă a discursului narativ al celor două romane interbelice, formă venită în sprijinul programului său de a crea o arheologie interioară a trăitului și a ecourilor lui. La originea acestor considerente stau problemele puse în discuție de însuși autorul în celebrul eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust* și preferințele anunțate de el pentru intuiționismul bergsonian, fenomenologia husserliană, psihanaliza freudiană și metafizica hartmanniană. În același timp, se pot întâlni și afirmații care pun în evidență sociabilitatea individului camilpetrescian, preocupat de autocunoaștere. În viziunea lui Nicolae Crețu, personajele lui Camil Petrescu nu își izolează „in vitro” eul de lume: „Niciodată, nici când par închiși într-o singurătate-limită, eroii lui Camil Petrescu nu «ies» – în planul conștiinței din lume, dintre oameni, dimpotrivă, în miezul însuși al solilocviului lor apar de neșters raporturile în care eul este angajat, dar voind să și le supună și preocupat să înțeleagă natura și valoarea lor” [1, p. 217-218]. Evenimentele exterioare sunt interpretate, se răsfrâng în „conștiințele-ecran” ale personajelor; vorbind despre alții, ele se descoperă pe sine: „axa «eu» – celălalt nu e un simplu prilej de a dezvălui și «caracteriza» personajele, ci ea apare ca *pattern* fundamental al adevăratei cunoașteri de sine. E în fond tema filosofică a experienței alterității prin care «subiectul constituant» constituindu-l pe «celălalt» se aprofundează pe sine, se constituie chiar pe el însuși” [1, p. 218]. Și Irina Petraș menționează *caracterul de relație* al exercițiului de cunoaștere încifrat în demersurile teoretice și artistice ale lui Camil Petrescu. Criticul îi opune structurii monologice, de izolare în autoreflexie a lui Max Blecher, autor care vine din aceeași convenție vitalistă, viziunea dialogică a lui Camil Petrescu, care „își ignoră voit trupul, eul biologic, urmărind «cazul sufletesc» cu atenție mărită, deformatoare, a conștiinței superiorității. (...) Pentru Blecher, biologicul se impune ca o realitate deloc neglijabilă. Visceralitatea repugnă eroilor camilpetrescieni, care sunt «cavaleri ai spiritului». Unul „monologhează epuizant”, celălalt „este capabil să întrețină un dialog cu sine” [2, p. 77-78].

Alături de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu este unul dintre întemeietorii romanului românesc de excavare și investigație a conștiinței umane. Într-adevăr, s-a spus aproape unanim că meritul esențial al lui Camil Petrescu constă în faptul de a crea în aria romanului românesc o formulă de artă literară capabilă „să inducă în cititor atmosfera de febră și luciditate a conștiinței care întrebă și se întrebă, judecă și se judecă, cunoaște și se autocunoaște” [1, p. 267]. Mai mult decât atât, scriitorul a reușit să provoace dispute înverșunate în domeniul breslei, axate pe tema literaturii ca formă de cunoaștere a lumii. Nu vom insista cu amănunte privind disputa dintre Camil Petrescu și George Călinescu, cunoscută oricărui cercetător al romanului interbelic, ne vom limita la a scoate în relief pozițiile acestor esteticieni, aparent contradictorii, care au polarizat interpretările ulterioare. Pe de o parte, celebra frază a lui Camil Petrescu:

„Singura realitate pe care o pot povesti este realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic. Din mine însumi, eu nu pot ieși. Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi”, care impune în planul estetic al romanului formula de introspecție la persoana întâi (*Ich-Roman*). Această poziție ontologică a situării în propria conștiință, singura capabilă a exprima o viziune proprie despre lume după Camil Petrescu, asigură autenticitatea literaturii. Pe de altă parte, se impune poziția lui George Călinescu, expusă în cronica sa asupra romanului *Patul lui Procust*, apărută în *Viața Românească*, martie, 1933, în care ilustrul critic pledează în favoarea romanului balzacian, obiectiv, gășind argumente credibile pentru a demonstra că romanele lui Camil Petrescu au mai mult din romanul realist stendhalian decât din cel al lui Proust.

Pozițiile antagonice se explică foarte ușor în contextul unei episteme care opune subiectului obiectul – criză evidentă și în morfologia romanului interbelic. Pentru a găsi un numitor comun al acestor două poziții, aparent ireconciliabile, vom analiza romanul *Patul lui Procust* prin prisma paradigmei dialogice, care soluționează într-un fel dilemele esteticienilor și răspunde la întrebările pe care aceștia și le-au pus: cum poate fi identificat, prin forme raționale, subiectul real empiric, omul întreg care cunoaște, existența acestuia printre semenii săi în comunicare și, nu în ultimul rând, cum pot fi regândite într-un nou context categoriile de adevăr și obiectivitate.

Camil Petrescu s-a remarcat prin uimitoarea sa capacitate de a urmări viața sufletească în complexitatea și contradicțiile ei. Structura profundă a epocii, cuceririle ei științifice și filosofice au facilitat tendința psihologizantă și, respectiv, audiența spectaculoasă a literaturii desemnate de Marcel Proust. Proustianismul lui Camil Petrescu a fost însă adesea exagerat. S-a văzut mai târziu că, de fapt, scriitorul român avea nevoie de metoda lui Proust pentru a deduce un program estetic: „noua structură” prin care să se sincronizeze cu știința, filosofia și procesul literar european. Găselnițele tehnice ale scriitorului francez facilitează accesul la pulsația profundă a vieții și la surprinderea „autenticității halucinante a unei existențe concrete” care poate fi obținută printr-o întoarcere a conștiinței spre sine însăși în vederea analizei a „ceea ce e original în ea”. Primatul intuiției asupra rațiunii și intelectului asigură libertatea actului creator și reprezentarea realității în devenire. Și totuși, personajele camilpetresciene s-au dovedit a fi extrem de lucide, fenomenele obscure, sub pragul conștiinței, fiind aproape inexistente în divagațiile lor intelectual-ideatice. Nota definitorie a creației lui Camil Petrescu este *luciditatea* imperturbabilă, fiecare discurs fiind un certificat al cerebralității capabile să destrame toate misterele și să limpezească neînțeleșul. Sub imperiul acestei lucidități, investigațiile psihologice, plonjările în dimensiunile sinelui nu mai creează prilej de obscurizări și revelații ale biologicului.

Confesiunile celui care trece prin experiența cunoașterii sunt expresia raporturilor interne ale conștiinței, a întrebărilor, impasurilor, reevaluărilor, dar și a atitudinilor unui intelectual față de *ceilalți* care îl înconjoară. Încrederea lui Camil Petrescu că această febrilitate afectivă are rolul de a realiza relația dintre subiect și lumea înconjurătoare este înrudită cu ideatica fenomenologiei husserliene, conform căreia afecțiunea este acea vitalitate schimbătoare a unui fapt trăit și a unui dat conștient. Husserl se înscrie în cadrele metafizicii moderne centrate pe subiect. La filosoful german subiectul este cel care instituie, prin depășirea dualismului dintre ființă și aparență și prin cercetarea datului imediat care apare în conștiință, o nouă obiectivitate. Ca și Husserl, Camil Petrescu opune biologicului o conștiință „transcendentalizată”, considerând gândirea și imaginația o realitate fenomenologică. Reflecțiile lui Camil Petrescu din *Doctrina substanței* nu

puteau genera, în planul interpretării romanului *Patul lui Procust*, decât urmărirea unei conștiințe ce caută punctul de sprijin doar în interiorul ei, considerând cunoașterea subiectivă de sine suficientă pentru a oferi datele unei lumi metafizice.

Romanul *Patul lui Procust* constituie o expresie narativă a ceea ce s-a numit „psihologie experimentală”, în cadrul căreia un experimentator provoacă pacientul la confesiune, acordându-i acestuia tot creditul în materie de cunoaștere, în timp ce el însuși rămâne a fi doar un observator neutru. De bună seamă, autorul romanului *Patul lui Procust* are rolul de a genera, dovedind în calitate de personaj un „faire persuasiv”, și de a organiza (în calitate de autor) mărturiile expresive ale personajelor sale. Este limpede că autorul intră în posesia mărturiilor eroilor săi prin intermediul textului scris, iar pentru a fi expresive și accesibile autorului-observator, reflecțiile personajelor trebuiau să se obiectualizeze în cuvânt, în text, pierzându-și caracterul inefabil. Încă prin anii '30 Bahtin a criticat promotorii „psihologiei experimentale” pentru faptul că aceștia ignoră aspectul material al expresiei subiectivității umane în situația de comunicare. Freud analiza viața sufletească în sine, din interior, cu metode pur fiziologice; întregul proces de constituire a caracterului decurge în limitele psihicului subiectiv izolat – lucru imposibil atât în realitate, cât și în cazul creației verbale artistice. Comportamentul uman nu poate fi analizat fără implicarea punctului de vedere *obiectiv-sociologic*, fără a menționa că faptele umane și confesiunile sunt provocate de stimulenți de natură socială și în condițiile mediului social. „Trebuie, constată Bahtin, să ne intereseze cadrul mai larg al enunțului verbal, cel al relațiilor sociale, a căror dinamică modelează toate elementele conținutului și formei vorbirii noastre interioare și exterioare, tot arsenalul de valori, puncte de vedere cu ajutorul cărora noi facem lumină și explicăm pentru noi înșine și pentru ceilalți comportamente, dorințe, senzații.” [3, p. 162-164]. Vorbirea interioară a individului se folosește de cuvinte care nu sunt „virgine”, conținând intrinsec cioburi de „cuvinte străine”. Cuvântul rostit se înscrie îndată într-o anumită tipologie a comunicării sociale care precedă demersul individului, cu atât mai mult atunci când această vorbire este înregistrată în scris.

Reacțiile verbale ale individului sunt de natură socială. Potrivit lui Bahtin, cel care are rolul de observator al sufletului uman nu trebuie să psihologizeze procesul de cunoaștere, ci să-l sociologizeze, căci *sufletul este așa cum se arată el în afară*, așa cum e văzut de alții. Eu nu pot să mă văd pe mine din interior, e nevoie și de o viziune *din afară*, care să poată figura artistic sufletul meu. Ceea ce trebuie să ne intereseze în romanul lui Camil Petrescu este *cuvântul naratorului orientat simultan către obiectul vorbirii (problemele individului care se confesează) și către cuvântul celuilalt (al autorului, al altor personaje și al cititorului potențial)*. Aceasta ne va ajuta să identificăm *forma artistică* în care este turnată structura individului camilpetrescian, văzută în raport cu alte forme elaborate de alți creatori ai romanului.

Gestul lui Camil Petrescu de a da cuvânt eroilor săi constituie un pas înainte spre democratizarea actului estetic și crearea unei alternative la discursul scriitorului omniscient. În același timp, această strategie validează o altă opțiune estetică a lui Camil Petrescu: relativizarea instanțelor narative sau perspectivismul de sorginte modernă. Prima parte a condiției paradigmei dialogice este acoperită, rămâne însă acel segment care, dacă ar fi fost parcurs, ar fi scos romanul din „monologism” și interpretare monologică: și anume ieșirea autorului din cercul egocentrist prin practicarea plurilingvismului și a pluristilismului. Într-adevăr, reducția stilistică a romanului la persoana autorului nu a trecut pe neobservate, G. Călinescu a remarcat numaidecât că eroii lui Camil Petrescu au toți repecziunea discursului și tonul acela tipic de iritație care sunt ale autorului.

Se mai știe că scriitorul excludea în genere orice tentativă de stil și stilizare în favoarea *autenticității* („fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie”). Opțiunile scriitorului în materia de limbaj românesc sunt lesne explicabile dată fiind influența fenomenologiei husserliene asupra sa¹. Pentru a putea demonstra că în romanul lui Camil Petrescu cunoașterea de sine are loc și printr-o *raportare permanentă la celălalt*, vom lărgi unghiul de abordare în conformitate cu modificările aduse de fenomenologia lui Bahtin.

Schimbarea de perspectivă pe care o face Bahtin în spațiul fenomenologiei constă în trecerea descrierii structurii experienței reprezentate de conștiință din planul categoriilor teoretico-științifice abstracte, metafizice la cele existențiale, punând **omul real din istorie** în centrul cunoașterii. Cu puțin timp înainte, Buber, în lucrarea *Eu și Tu*, renunță la analiza metafizică a structurii ființei, descriind-o ca o experiență a vieții umane concepute sub semnul relației dialogale. Existența omului este un dialog personalizat cu un „Tu veșnic” care este Dumnezeu. Individul devine conștient de sine ca ceva care participă la ființă, doar ca ceva care există împreună cu alte ființe. Influențat de ideile lui Buber, filosoful rus înlocuiește cunoașterea intuitivă a lumii ca obiect cu una care presupune o conștiință „participativă” în lume, capabilă să intre în dialog cu lumea. Relația dialogică are forma *Eu-Altul*, acesta din urmă implică identitatea „străină” a celui de-al treilea participant la dialog, căci eu îmi capăt identitate ca *eu-pentru-sine*, *eu-pentru-mine* și ca *eu-pentru-celălalt*. Celălalt se află în afara eului, este o altă persoană umană. În felul acesta Bahtin încearcă să rezolve una dintre cele mai durute probleme ale teoriei cunoașterii: cum poate cel care cunoaște să-și păstreze „natura umană” atunci când iese în lume prin abstractizare și, rămânând în sfera filosofiei, să nu cadă în cele două extreme: psihologism sau relativism. Bahtin găsește soluția în a alege poziția de *exotopie* («внеаходимость»), în care cel care cunoaște se află în spațiul „între”.

Acest spațiu „între” capătă configurații semantice palpabile în studiul estetic al lui Bahtin, fiind ilustrat prin relațiile specifice dintre autor și eroul său. Poziția de exotopie nu este una a autorului-observator indiferent, rece și impersonal; dimpotrivă, exotopia estetică presupune o relație simpatetică, o reflecție participativă a autorului în lumea operei sale. Aceste relații facilitează descoperirea „omului din om”, a subiectivității umane într-un cadru social-obiectiv.

Timpul spațiului „între” este unul social, al relațiilor interumane. Deosebit de timpul „fizic”, măsurabil, uniform și indiferent la trăirile noastre, timpul trăit de comunități sau grupuri de oameni alcătuite ad-hoc în vederea rezolvării unei probleme este neuniform, marcat de trăirile participanților. Acest timp nu mai este rezultatul visării însingurate sau al obiectivării metafizice, ci unul al imaginației dialogice.

În plan estetic, relația dialogică înseamnă o conștiință artistică și un subiect creator care este capabil să dea dovadă de *o trăire simpatetică*, manifestată în dorința de a-l cunoaște pe *celălalt* ca *persoană* (relația intersubiectivă). În planul limbajului românesc, e vorba de un subiect enunțator (narratorul) care acceptă subiectivitatea „cuvântului străin”, iar în cel al tehnicii – de multiplicarea perspectivelor.

Critica literară a avut dreptate când elogia caracterul inovator al strategiei narative din romanul *Patul lui Procust*, menită a contura o structură propice dezvoltării unui epic nou, de factură modernă. Spre deosebire de celelalte romane ale lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust* nu se mai susține pe o perspectivă unică, urmărită în resituarile ei prilejuite

¹ Fenomenologia în concepția lui Husserl se poate defini ca o metodă „științifică” de gândire transcendentă, prin care să se ajungă la structurile universale ale experienței. Ea propune o înțelegere a lumii lipsită de prejudecățile naturaliste, dominante în epoca respectivă.

de marile experiențe ca iubirea sau războiul, cum era cea a lui Ștefan Gheorghidiu. Aici instanțele narrative se multiplică, se promovează mai multe puncte de vedere, se aud mai multe voci, care se întreabă și își răspund reciproc în universul romanului, pentru a constitui împreună un sens *în devenire*. Romancierul român are meritul de a respinge narațiunea unilineară și a multiplica planurile acțiunii pentru a sugera ideea discontinuității, care e una definitorie în modernism.

Această discontinuitate caracteristică narațiunii lui Camil Petrescu, aflată sub semnul comun al frământărilor de ordin psihic și metafizic ale unei generații de intelectuali care se află în posesia unei depline libertăți spirituale, a generat interpretări diferite. După Nicolae Manolescu, schimbarea neîncetată a perspectivei narrative în *Patul lui Procust* are scopul să relativizeze adevărul: „Camil Petrescu pare a voi să ne ofere garanția de adevăr ce lipsea în *Ultima noapte*: însă până la urmă, o astfel de garanție se dovedește iluzorie. Nu suntem mult mai avansați în dezlegarea «enigmei» dragostei dintre Fred Vasilescu și doamna T. nici după ce îi ascultăm pe amândoi. Două subiectivități nu fac o obiectivitate. Putem spori oricât numărul lor. Aceasta pare a fi legea în romanul lui Camil Petrescu” [4, p. 279]. În același timp, încercând să definească dominantele artei de arhitect al romanului lui Camil Petrescu, Nicolae Crețu constată că relieful timpurilor, dialectica punctelor de vedere, montajul vocilor și chiar narațiunea la persoana întâi urmează o poetică a romanului care spațializează în text „raporturi, procese și tensiuni ale cunoașterii adevărului” în vederea creării „unității de sens” [1, p. 167-179].

Structura romanului este *caleidoscopică*, gândită în susținerea mutiperspectivismului, cuprinzând trei scrisori ale doamnei T., caietul lui Fred Vasilescu, în care sunt inserate scrisorile lui Ladima către Emilia și două epiloguri: unul aparținându-i lui Fred și altul fiind al autorului. Fiecare dintre personajele romanului are posibilitatea să se confeseze în forma unor lungi reflecții, aparent monologice, pe care ele le fac în singurătate, într-o încercare de izolare totală față de ceilalți. Aceste lungi meditații pe marginea unor probleme esențiale – iubirea, moartea, cunoașterea, istoria – constituie, după cum s-a remarcat, o formulare estetică a ideilor filosofice ale scriitorului. Faptul că scriitorul folosește tehnica contrapunctului, nu acordă prioritate vocii niciunui personaj (nici chiar sie ca romancier, narator sau personaj central), creează premisele unui roman polifonic. S-ar părea că, în acord cu poetica substanțialului promovată de scriitorul-filosof, această polifonie rămâne a fi una interioară, a eului (*polifonia eului*), vocea celuilalt, femeie sau bărbat, sunând în limbajul autarhic al autorului. Dacă e așa, cum se explică ambiguitatea care planează asupra tuturor reflecțiilor din roman? După noi, ambiguitatea este generată inclusiv de prezența în orice vorbire interioară a vocii *celuilalt*, venit *din afara eului* propriu al confesorului.

Una dintre funcțiile importante ale vorbirii interioare a personajelor constă în revizuirea neîncetată a propriei imagini oferite celorlalți. Chiar dacă își dau frâu liber gândurilor și emoțiilor, ele au totuși conștiința că sunt ascultate/citite de cineva și de aceea nu pot fi indiferente la forma pe care o dau relatărilor. Atât doamna T., cât și Fred Vasilescu analizează cu minuțiozitate o posibilă evoluție a unui dialog cu celălalt, eventual cititor al misivelor în cazul primului personaj și al jurnalului, în cazul celui de-al doilea. O dovadă a intuirii unei poetici dialogice a romanului este apelul la genul epistolar. Scrisorile doamnei T. au un destinatar care va lua atitudine față de cele scrise, cunoașterea de sine prin analiza propriilor senzații este întreruptă deseori de impulsurile de a verifica comprehensibilitatea divagațiilor în exterior: „Mi-e greu să-ți explic de ce. Dar pentru că te-am văzut iubitor de curse de cai, ca și mine, dă-mi voie să fac o comparație care are să-ți dovedească definitiv, dacă mai era nevoie, că nu aș

putea deveni niciodată scriitoare și te va face, sper, să renunți la insistențele dumitale. Simt însă că numai așa aş putea spune exact ceea ce gândesc”. Enunțurile doamnei T. au un cadru social mai larg, al înțelegerii cu autorul-personaj care îi modelează dinamica discursului. E o evidență anunțată de dialogurile textualizate în subsolul romanului: „Am sugerat, ba chiar am propus doamnei T. mai întâi să apară pe scenă. (...) – Lasă-mă. Te rog, în magazinul meu de mobile... N-am nimic în mine de arătat de pe scena lumii...”. O frumoasă consecință reiese de aici, într-un fel, autorul însuși devine un „personaj al personajelor sale” [5, p. 376]. Ceilalți la care se raportează discursul doamnei T. sunt, de asemenea, celelalte personaje ale romanului: Fred Vasilescu, personajul cu numele D., lumea mondenă etc. Astfel că identitatea doamnei T. se construiește în permanență ca *eu-pentru-sine*, *eu-pentru-mine* și *eu-pentru-celălalt*. În cazul jurnalului lui Fred Vasilescu, Nicolae Manolescu menționează puținătatea coniecturilor psihologice și „orientarea spre în afară”, în special, asupra poveștii de dragoste a lui Ladima [4, p. 380]. Multiplicarea de perspectivă întreține starea de confuzie a cititorului care este nevoit să se implice în lumea poveștii de dragoste a celor doi pentru a înțelege motivul despărțirii.

Pe de o parte, Nicolae Manolescu constată că naratorul lui Camil Petrescu n-a pierdut numai omnisciența romanului doric, dar, în fond, capacitatea de a cunoaște alteritatea, putând doar să și-o imagineze: „Sufletul altora ne devine cunoscut prin prisma propriului suflet; orice analiză este o autoanaliză, orice observație psihologică se sprijină pe introspecție. Dar procedând așa, nu ajungem la certitudini, ci la ipoteze. Sufletul altuia ține de domeniul posibilului, iar introspecția dobândește caracter aproape experimental, în măsura în care sufletul celui ce se observă rămâne criteriul unic de verificare. În aceste condiții, multiplicarea perspectivelor în *Patul lui Procust* se explică lesne” [4, p. 380-381]. Aceasta ar însemna că raportarea la *celălalt* în romanul lui Camil Petrescu nu e decât un truc facil, iar perspectivismul, montajul vocilor sunt operate în vederea ilustrării poeticii substanțialului. Pe de altă parte, prin actul scrierii, orice confesiune vie își pierde din autenticitate, căci în literatură autenticitatea pură este irealizabilă. Nici Camil Petrescu nu poate evita literaturizarea faptului trăit. Nicolae Manolescu a constatat o inconsecvență a autorului care și-a ales pe post de confesoare un personaj feminin din lumea snobilor și a mondenilor, o femeie bine cultivată și o învederată „*cititoare de romane*”, „scriind deci într-un limbaj ce nu poate scăpa presiunii clișeeelor genului, foarte îngrijit și «literar». Autorul a solicitat niște documente sufletești în stare pură și a obținut trei scrisori de o frapantă calitate literară” [4, p. 376].

Expresia artistică a experienței personale ce reprezintă totodată itinerarul actului de cunoaștere și al intruziunii în metafizic a animat mai mulți scriitori români de la începutul secolului al XX-lea, dornici a acorda o dimensiune universală culturii românești. Inițiind un *experimentalism* românesc de anvergură, fără precedent în literatura română, Mircea Eliade, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, Max Blecher preferă autobiografia, jurnalul intim, memoriile, corespondența privată din motiv că acestea sunt considerate apte de a transmite autentic „faptele de viață” și, prin urmare, pot fi validate estetic. Într-o oarecare continuitate a ideilor lui Bahtin despre „genurile de vorbire” care condiționează orice discurs, teoreticienii români ai postmodernismului au atribuit autenticității statutul de convenție – *convenția autenticității*, de care nu poate face abstracție scriitorul când își proiectează în ficțiune datele biografice. Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, John Barth, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu ș.a. au experimentat convenția, fiind siguri de faptul că, pentru a exista, arta are nevoie să accepte servitutea convenției. „Gradul zero” al literarității, spre care au tins romancierii interbelici, s-a dovedit a fi o himeră. Pentru a fi validă estetic, figurarea

artistică a cunoașterii de sine trebuie să se ralieze, mai mult sau mai puțin, la o convenție, la un consens cu un „cuvânt străin”, care aparține *celuilalt*. Astfel că discursul confesiv și cunoașterea alterității sunt complementare în romanul *Patul lui Procust*.

Așezând naratorul într-o ipostază opusă omniscienței balzaciene, concepându-l doar ca una din vocile multiple ale romanului, Camil Petrescu își asigură un loc important în reușita modernizării romanului, făcându-se părtaș la experiența creatoare de tip european. Proiectele grandioase în domeniul filosofiei și esteticii romanului, curiozitatea pentru structurile noi, gustul pentru introducerea formelor inedite în viață, experimentalismul literar sunt evidente ale angajării, certitudinii ale dorinței scriitorului de a veni cu replica personală („fapta”, răspunsul dat lumii, după Bahtin) la cele mai stringente probleme ale lumii contemporane. Or, ce e altceva decât o replică opțiunea pentru autenticitate în defavoarea literaturității sau obiectivul sincronizării cu literatura europeană? Noua experiență literară este raportată dialogic la cele anterioare. „Cu adevărat mare, menționează scriitorul în *Note zilnice*, nu poate deveni decât cel care are atâta imaginație încât să refacă, într-o intensitate egală cu a concretului, toate experiențele pe care le-a făcut omenirea până la el, mintal rămânând să depășească lumea printr-o experiență nouă.” Conceptele sale estetice – autenticitatea, substanțialitatea, sincronizarea, luciditatea, narațiunea la persoana întâi, timpul subiectiv, relativismul și anticalofilismul – sunt definite printr-o permanentă raportare la altele existente.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. N. Crețu, *Constructorii ai romanului. Liviu Rebreanu*, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, București: Eminescu, 1982, 287 p.
2. I. Petraș, *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, Cluj-Napoca: Apostrof, 2003, 120 p.
3. М. М. Бахтин, *Фрейдизм*, Составление, текстологическая подготовка И. В. Пешкова. Комментарии В. Л. Махлина, И. В. Пешкова, Москва: Лабиринт, 2000, 640 с.
4. N. Manolescu, *Arca lui Noe*, București: Editura 100+gramar, 2003, 735 p.
5. Gh. Crăciun, *Istoria didactică a literaturii române*, Chișinău: Cartier, 1997, 487 p.