

## THE WRITING OF CAMIL PETRESCU BETWEEN EXHAUSTION AND THE REVERSED MIRROR

Florica FAUR, Assistant Professor, PhD, “Vasile Goldis” Western University of Arad

*Abstract: The origins of the creation, of transcendental nature, anticipates the actual act of writing, but it cannot be put under discussion a separation of its life beyond all the factors that have contributed or that contribute to its continuation. The work of a writer is always at present tense, if it enters the ambit of discussion of an era. With his impetuous personality, Camile Petrescu is in a permanent fever of the creative process. He writes theatre plays, novels, essays, journalistic work, journal or medical annotations. He always notes something, everything is important to be lived, important to be known. The discovery of things brings the writer closer to his end, he tiptoes as a noctambulist; inadvertent to the danger that awaits him. With every creation he dies a little, even though the process of creation can also be seen as a Scheherazade, in extension to the writer's life. There are writers that have no conscious of death, they write as if they were eternal, but there are also writers with a febrile, premonitory writing, demonstrating that time is not sufficient to accomplish their plans.*

*Keywords: creation, creative process, writer, exhaustion, Scheherazade*

În analiza operei unui scriitor manifestările psihice pot fi studiate din perspectiva cauzelor care le-au determinat, dar calitatea operei literare rămâne un subiect incontestabil care poate fi explicat prin imprezibilitatea inconștientului creator și prin descoperirea unor mituri esențiale care se oglindesc în opera sa. În celebra conferință din 1969, Michel Foucault vorbește despre „înrudirea scrisului cu moartea” când „opera, care avusese sarcina de a aduce nemurirea, a primit acum dreptul de a ucide, de a fi ucigașa autorului ei.”<sup>1</sup> Sunt aduse în discuție numele unor mari scriitori ca Flaubert, Kafka, Proust. În prima situație pe care o expune Foucault, scriitura se definește prin propria-i exterioritate, ea și scriitorul se atribuie reciproc. În cea de-a doua situație, cel care scrie se pierde în propria-i operă, cu alte cuvinte, dispare. Tot Foucault vorbește despre „funcția autor”, cea care face accesul la ceea ce reprezintă autorul, în afara celor două situații, adică un spațiu intermediar dintre persoana reală și ficțiune. Dacă această funcție „trăiește” în permanența scriitorului, înseamnă că se creează un spațiu intim, misterios care doar se bănuiește și care naște „enigma”, iar sarcina dezlegării acestei „enigme” îi revine cititorului care intră, astfel, în jocul scriiturii. Prin acest pact, autorul își asigură cealaltă operă, cea care va fi mai evidentă odată cu dispariția fizică a celui care scrie, iar între el și cititor se creează o serie de interrelaționări, de care însă este conștient autorul, cu precădere.

În abordarea operei camilpetresciene nu se exclude oglinda narcisică prin care autorul dorește să se descopere pe sine. Analizând *Tratatul despre Narcis*<sup>2</sup>, Narcis se situează în

<sup>1</sup>Michael Foucault, *Ce este un autor ?*, Studii și conferințe, Traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, Postfață de Corneliu Bîlbă, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2004, pp. 38-39

<sup>2</sup> André Gide, *Tratatul despre Narcis*, în românește de Cornel Mihai Ionescu, în ”Secolul XX”, nr. 1/1970, pp. 9-14

planul conștiinței poetice a lumii, el este bărbatul primordial, în afara conștiinței de sine, plasat într-o *Grădină a Ideilor*, asemenea lui Camil Petrescu. Între mitul lui Narcis și poezie se conturează un raport special, privirea poetului seamănă cu privirea lui Narcis, care caută nu o stare poetică, ci anterioritatea coagulării poemului. Pentru Camil Petrescu oglindirea în propria operă poate fi mai fascinantă decât abisul morții, deoarece, adâncindu-se, el coboară tot mai adânc în sine. Personajele masculine și feminine din opera sa: Ștefan Gheorghidiu, Ela, Grigoriade, Fred Vasilescu, Doamna T., George Demetru Ladima, Andrei Pietraru, Ioana Boiu, Maria Sinești, Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Alta, au calitatea de seducători, în genere, bărbați: *seducătorul egotist* – Ștefan Gheorghidiu, *seducătorul profesionist* – Grigoriade, *seducătorul sedus* – Fred Vasilescu, *seducătorul cerșetor* – George Demetru Ladima, *seducătorul metodic* – Andrei Pietraru, *seducătorul casanova* – Cellino, *seducătorul prepotent* – Gelu Ruscanu<sup>3</sup>, dar sunt, la un loc, modalități de exprimare ale autorului, ele au rol terapeutic și sunt reflexe de oglindă ale celui ce creează. Revenind la Gide, operele lui Camil Petrescu sunt amprentate de mitul lui Narcis și de mitul lui Tezeu. Scriitorul român are o copilărie marcată de absența părinților naturali, îndeosebi a mamei, fapt care îi dezvoltă gradual o preocupare pentru corporalitatea femeii, dar și pentru cea proprie. În scrierile sale există o trăsătură comună, a bărbatului care nu vrea să fie subjugat sentimental. Nu este bărbatul care nu iubește, ci care face din puterea lui de a renunța la iubire, o victorie, dacă se poate spune așa. Pentru că victoria provoacă, de fapt, suferință de ambele părți, iar actul iubirii nu ia sfârșit, ci se continuă, ca un *coitus intrrerruptus*, cu alte ființe. Asemenea lui Tezeu, el va fi preocupat să-și realizeze opera care să îi asigure nemurirea. Autorul care și-a pus la punct un sistem filosofic<sup>4</sup> adaptat nevoilor sale, este, cu siguranță, conștient de „traseele” necesare cititorului în dezlegarea codului operei sale.

Presupunând că adevăratele reprezentări ale autorului sunt acelea care țin de creație și care îi conferă calitatea de autor, ele sunt cele care generează imaginea sa în interiorul operei, „al doilea eu”, cum ar spune Marcel Proust. Acest „al doilea eu” se construiește ca o „autoritate”. „Facerea” noii opere nu este la îndemâna oricui, chiar dacă instrumentele par la îndemână. Există în literatură scriitori care și-au „clădit” voit acest „al doilea eu”, J.J. Rousseau, de pildă, cu ale sale *Les Confessions*, dar și scriitori care au afirmat în scris că nu doresc acest lucru, cum este cazul lui Lautréamont:

„Je ne veux pas être flétri de la qualification de poseur.  
Je ne laisserai pas des Mémoires.”<sup>5</sup>

Cu personalitatea sa precipitată, Camil Petrescu este într-o febră permanentă a creației. Scrie, de la piese de teatru la roman, de la eseuri la publicistică, de la jurnal la însemnări medicale. Notează mereu câte ceva, totul este important de trăit, important de știut. Descoperirea lucrurilor, însă, îl apropie pe scriitor de sfârșit, pășește ca un noctambul, cu fiecare operă moare câte puțin, chiar dacă procesul creației este văzut ca o Șeherezadă, în prelungirea vieții scriitorului. Există scriitori care nu au conștiința morții, scriu ca și cum ar fi

<sup>3</sup> Lia (Faur) Florica, *Avatarurile feminității în opera lui Camil Petrescu*, Teză de doctorat, Coordonator prof.univ.dr. Iulian Boldea, Târgu-Mureș, 2009, pp. 204-218.

<sup>4</sup> A se vedea *Doctrina substanței*, vol. I, II, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988

<sup>5</sup> Lautréamont, *Poésies I*, in *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Le Livre de Poche, Paris, 1963, p.369

veșnici, dar și scriitori cu scris febril, premonitoriu, ca și cum timpul nu le-ar fi suficient pentru a-și duce planurile la bun sfârșit. Camil Petrescu este unul dintre aceștia din urmă, scrie febril, are tot felul de temeri, devine megaloman, îndepărtat de prieteni, se căsătorește târziu (52 de ani), moare devreme (63 de ani). Are o viață trepidantă, iar personajele sale masculine, de forță, mor.

În cazul lui Marcel Proust, înainte să moară, scrisul lui accentuează realitatea lucrurilor și, mai puțin, modul în care se redă această realitate. Cititorul *Caietelor* descoperă un scriitor neatent la ortografie, punctuație sau sintaxă, așa cum remarcă și Irina Mavrodin, cea care l-a tradus în limba română:

„Găsesc, în aceste incredibile *Carnete*, ca într-o magmă, ca într-o gangă, particule de materie originală, celule germinative aruncate pe hârtie de-a valma (adeseori fără punctuație, cu ortografiere greșită, cu sintaxă șchiopătând, nesigură pe sine, cu ștersături - marcate în ediția după care lucrez: Florence Callu și Antoine Companon – și adaosuri), un eu auctorial aflat în stare de urgență, de un eu auctorial gravid care trebuie să nască în curând și care se teme că un eveniment malefic (malefic în raport cu opera ce stă să se nască și din cauza căruia, dacă el s-ar produce, ea nu ar mai vedea lumina zilei, a tiparului) ar putea întrerupe cursul normal al acestei nașteri. Această temere îl face să pună pe hârtie, parcă scuipându-l, parcă vomitându-l într-o supremă criză, un text greu descifrabil, de obicei fără nici un context...”<sup>6</sup>

Traducătorul este primul, cu rol de cititor al operei, ca medicul care ajunge primul în urma decesului unui pacient și îi vede trupul stors de spasmele morții (ale scrisului, conf. Foucault!). Dar noi nu vom vorbi despre actul traducerii, cu pericolul lui „traduttore, traditore”, ci despre opera remarcabilă, sinonimă cu starea de impersonalizare prin care autorul aduce la suprafață realitatea interioară, prin toate simțurile sale. Crezul lui Proust este preluat de Camil Petrescu și devine un deziderat, un model auctorial concret, descoperitor al unui nou univers interior care trebuie tradus și exprimat:

„Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i 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... creația este o desprindere de lucruri, o suferință, nu doar spirituală, ci și fizică.”<sup>7</sup>

Consumul nervos al creației curge în același ritm cu timpul, opera sa nu-l conduce spre o prelungire a vieții, dimpotrivă. Dacă la un capăt firele se împletesc, este pentru că la celălalt capăt, ele se destrămă. Scriitorul știe acest lucru și grăbește realizarea operei, alargă spre final asemenea soldatului de la Maraton. În prefață la *Doctrina substanței*, el face mărturisiri asupra stării sale de sănătate care se degradează pe măsura operei:

„Gândul dintâi a fost să amân, din pricina surmenajului, redactarea acestei lucrări, până la vârsta de 50 de ani, rămânând ca până atunci să adun fișe și materialul documentar și să-mi caut de sănătate. Când, însă, prin anul 1938, a început așa-zisul război al nervilor, mi-

<sup>6</sup> Marcel Proust, *Carnete*, Ediție întocmită și prezentată de Florence Callu și Antoine Compagnon, Traducere din limba franceză și postfață de Irina Mavrodin, Editura RAO, București, 2009, p. 358

<sup>7</sup> Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în *Teze și antiteze*, Editura Minerva, București, 1971, p. 27

am dat seama că <<nu sunt vremile sub om, ci omul sub vremi>> și atunci am hotărât să încep neîntârziat această redactare, fie și sub forma unei prime versiuni, care, ulterior, să fie amplificată, dacă îmi va fi cu putință. Deși eram cu totul surmenat, mai ales de activitatea la teatru și la <<Revista Fundațiilor Regale>> și deși mobilizările, ultimatumurile și toate frământările sociale nu creează climatul necesar redactării unui sistem filosofic, am căutat, cu o voință dâră, să duc până la capăt, deși aveam uneori sentimentul că, extenuat, va trebui să așez condeiul jos. De îndată ce această întâie versiune a fost gata, am început lucrul de amplificare tradus prin cele vreo două sute de pagini de <<adaosuri>> care, dacă, într-adevăr, nu ajungeam la capătul puterilor mele fizice, trebuiau să fie continuate încă într-un spor îndelung. Dar vine o vreme când mâna slută nu mai răspunde voinței, când ceva nu mai răspunde în tine, ca o clapă căreia i s-a rupt coarda, când gândurile nu se mai adună pe firele intenției. O serie de tulburări hepatice, care m-au chinuit și la cele două romane, adaugă și ele mizeria lor omenească.”<sup>8</sup>

Opera pe care a lăsat-o în urmă, după vârsta propusă pentru a-și pune la punct filozofia, așa cum îi mărturisea profesorului său P.P. Negulescu, nu mai are forță, iar gesturile lui Camil sunt făcute într-un timp pe care nu mai știe să-l administreze. Scrie la comandă, fără esență, și îi lipsește acel „delir al voluntarismului și independenței de spirit”<sup>9</sup>, după cum remarcă Alex Ștefănescu. Criticul literar Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*, dedică acestor creații ultime ale lui Camil Petrescu doar jumătate de coloană și remarcă faptul că „autorul renunță la propria reformă a romanului, întorcându-se la omnisciența realismului tradițional”<sup>10</sup>. Această întoarcere este, de fapt, o abandonare a propriei ființe, Camil Petrescu nu mai este autorul care își urmează crezul artistic care i-a produs revelația scrisului, ci un executant, un perdant în lupta dintre *sine - autorul* și *sine - trăitorul*. Își întemeiază o familie, are doi copii, are nevoie de locuință, de bani, iar valoarea operei sale reale nu este încă receptată pe măsura așteptărilor. Alex Ștefănescu pune această fracționare a crezului artistic pe seama „vechilor lui complexe de copil al nimănu”<sup>11</sup> care corespundeau cu doctrina noii clase politice a României.

Orișoara operă, de natură transcendentală, premerge actul propriu-zis al scrisului, dar nu se poate discuta de o separare a vieții sale, dincolo de toți factorii care au contribuit sau contribuie la prelungirea sa. Opera unui scriitor este mereu la timpul prezent, dacă intră în sfera de discuții ale unei epoci.

Aducând mitul în discuție, se naște o împletire a intereselor pentru perpetuarea operei: descoperirea de sine prin operă, crearea operei pentru descoperirea de sine. În tot acest proces intervine epuizarea care se reflectă în scris. Camil Petrescu caută să se îndepărteze de influența biografică și abordează o strategie de salvare a numelui său, rescriindu-și viața și prezentând-o după propriul plac, creând, întorcând oglinda când spre cititor, când spre personajele sale. El studiază eu-l personajelor, privind-se în oglinda proprie.

<sup>8</sup> Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, vol. I, Ediție îngrijită, note și indice de nume de Florica Ichim și Vasile Dem. Zamfirescu, Studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 53

<sup>9</sup> Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 170

<sup>10</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 676

<sup>11</sup> Alex Ștefănescu, *Idem*, op. cit., p. 170

Scriitorul a realizat cât i-a permis timpul sau starea de sănătate, dar și-a creat niște reflexe care nu încetează să se oglindească. Asta înseamnă că actul pe care-l numim operă este compus din toate datele care se declară de către scriitor, de cunoscuți, dar și cele care apar în contemporaneitatea noastră ca noutăți, reeditări. Firește, se creează și false reflexe, datorate unor conjuncturi favorabile în care geniul este congruent cu reputația, dar acestea nu rezistă în timp sau rezistă într-un mod alienat. Există scriitori mari în viață și atunci reflexele sunt extrem de vizibile, luminează cu forță, prin aprecierea celorlalți, prin conjuncturi, prin publicitate. Camil Petrescu sesizează această formă de realizare a reflectării, în cazul unor scriitori sau artiști:

„Când Bernard Shaw afirmă în tinerețe, cu abilitate, contând pe colaborarea ridicolului, că, de la Shakespeare, Anglia n-a mai avut un scriitor ca el, când Charlie Chaplin, înainte de oricare dintre filmele lui mari, afirma că de la Molière omenirea n-a mai cunoscut un asemenea geniu al comicalului, presa și opinia mondială protestau iritate, amuzate, denunțând ridicolul, dar suferind, acuzând, înregistrând impresia, în sens de imprimare. S-ar zice că operele mari nasc dintr-o vanitate excesivă...”<sup>12</sup>

În cazul lui Bernard Shaw, reflexele au fost reale, iar publicitatea nu a făcut decât să evidențieze acest lucru. Opera s-a construit și în acest mod vanitos, cum spune Camil Petrescu, dar rezistentă în timp. La fel este cazul lui Charlie Chaplin. Viața sa trepidantă a dat naștere la cărți, filme și dispute. Nici viața lui Camil Petrescu nu a fost una calmă, creația în sine nu e calmă, iar vanitatea nu i-a lipsit. În timpul vieții, el a jucat un rol care se contrazice adesea cu realitatea, chiar dacă făcut-o involuntar, a stârnit invidii, „surâsuri enervate și indignate”, dorințe și admirație. Nu credea în ele, dar spera într-o glorie după moarte, ceea ce s-a și întâmplat. Își manifesta adesea nemulțumirea în legătură cu lipsa de respect a semenilor pentru opera sa și față de cei care nu înțeleg adevărata literatură:

„Sufăr astăzi, când de 20 de ani mă socot prețuit cu șiretenie la jumătate. Că nu sunt ceea ce spunea Vinea, o <<personalitate culturală>>, situație foarte productivă pentru unii. [...] S-ar părea că mai e o categorie a celor care n-au cunoscut gloria în viață, dar îi urmează din plin după moarte... Dar mai toate numele citabile au fost socotite drept genii încă în viață și mai toți au cultivat asta, cu o mare voință și abilitate, siguri fiind că scadența favorabilă va veni într-o zi. Posteritatea a lărgit numai, până la marginea ei, ceea ce exista într-un prim cerc. Cumințenia lui Proust care ține, cu orice preț, înainte de moarte, să-și declanșeze gloria apare îndreptățită... Este nesfârșit probabil că partea cea mai de seamă a capitalului cultural a fost, însă, creată de oameni care n-au știut să-și configureze și existența respectivă și au rămas anonimi...”<sup>13</sup>

Camil Petrescu emite o teză proprie în ce privește nașterea unei opere. În cazul său, polemica i-a susținut tonusul creativ, l-a îndârjit în scris și i-a accentuat spiritul critic. El a devenit observabil în peisajul ființelor, chiar dacă pretindea că tânjește la anonim. Posteritatea nu e intimă, ea dezgroapă morții, are caracter de cioclu. Astfel că toate amănuntele au importanță, ele construiesc ființa de după moarte a autorului. În felul acesta, el respiră prin oglindire și se reconstruiește din neant.

<sup>12</sup> Camil Petrescu, *Note zilnice*, Ediție îngrijită de Florica Ichim, op. cit., pp. 60-61

<sup>13</sup> Camil Petrescu, *Note zilnice*, op. cit., pp. 61-62



Raluca Dună realizează în cartea sa, *Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere*, o asociere între modul în care se reprezintă creația în scris sau în artă: „...îi recunoaștem *autoportretului literar* dreptul la existență, adăugând că acesta se folosește de mijloacele picturii [...] după cum în anumite *autoportrete din pictură* identificăm modalități narative și spunem că „citim” astfel de tablouri ca pe <<istorii>> ale vieții pictorului, nu doar ca pe niște <<imagini>>.”<sup>14</sup> Extrapolând, în realizarea autoportretului din pictură, între artist și pânză se interpune oglinda care este altceva decât chipul real și altceva decât pictura ce se va naște.

În cazul operei literare, autorul privește în oglindă pentru a vedea realitatea scrisului său, dar atunci când privește această realitate, oare nu se surprinde și pe sine, printre personaje, ca în celebrul tablou al lui Jan Van Eyck<sup>15</sup>?

Oglinda are rol de graniță între realitate și ficțiune, dar autorul real va fi cel care vede realitatea, cel care o redă sau cel care se oglindește în realitate, voit sau nu? Cum este îmbrăcat în acea zi, care este starea lui, cine îl însoțește? Aceste amănunte transpar în spatele tuturor artificiilor auctoriale și „enigma” despre care vorbea Foucault poate fi dezlegată doar prin cititor.

În *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Liviu Călin vorbește despre „oglinza observației convergente” pe care autorul o rotește în jurul personajelor sale, iar referindu-se la *Patul lui Procust*, el sesizează măiestria prin care se realizează arta portretului: „din modul cum sunt proiectate în tonuri de umbră și lumină, gesturi, aspecte esențiale ale mediului”<sup>16</sup>

Cum și-a asigurat Camil Petrescu reflexia în timp? Ca să înțelegem acest lucru, ne oprim la cele două modalități de creație despre care vorbește Jung<sup>17</sup>, „modalitatea psihologică” și „modalitatea vizionară”. Cea dintâi se referă la tot ce intră în sfera conștiinței umane din cotidian, trăirile, emoțiile, iar cea de-a doua funcție are rolul să preia din cotidian aceste emoții, folosindu-se de sufletul artistului, și să le dea expresia trăirii sale pentru ca, în final, să ajungă la cititor. Acest proces nu e atât de simplu precum pare, în etapa de „trăire”, autorul se adâncește în „apele oglinzii” văzându-se pe sine din față, din spate, din profil, de sus, de jos, oglinda înrobindu-l în luciul ei ubicuu. Constrângerea permanentă a unui spațiu care îl vrea înrobit și poate și deforma lucrurile, îi dă stările febrile și privirile halucinate. Autorul nu-și mai aparține sieși, spațiul care trebuia să-l ajute să se descopere, îl strânge și el știe că nu va rezista mult în această strânsoare. Scrie tot ce vede în față, dar și în spate, în stânga, dar și în dreapta, tot ce simte, din afară, dar și din interior. Halucinat, reușește să scape, dar forțele sale sunt minime, ceea ce va urma nu va mai semăna cu ceea ce a trăit în interiorul oglinzii. Imaginea oglinzii se regăsește în nuvela neterminată *Contesa bolnavă*, scrisă în perioada popasului la Timișoara:

„Aș fi vrut să întreb, dar era cu neputință să pot formula nemaipomenita întrebare... Nu vedeam cum aș fi început, nici măcar ce aluzii mi-aș fi putut [îngădui]. Un an întreg de

<sup>14</sup> Raluca Dună. *Eu, Autorul – Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere*. Editura Tracus Arte, București, 2010, p. 17

<sup>15</sup> *Portretul Soșilor Arnolfinii*

<sup>16</sup> Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, București, 1976, p. 103

<sup>17</sup> C.G.Jung, „Opera”, în *Opere complete, Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Vol. 15, Traducere din germană de Gabriela Danțiș, Editura TREI, București, 2003

bucurie egală se răsturnase ca o stradă într-o oglindă întoarsă. Imaginea prietenului meu se ridica în mine ca o fantomă, prin trapa unei scene.”<sup>18</sup>

În opera lui Camil Petrescu, imaginea este definitivă pentru atragerea cititorului în jocul scriiturii. „Răsturnarea” într-o oglindă întoarsă înseamnă luciditatea fiecărui amănunt, iar imaginea prietenului – o metamorfoză a autorului. Când urmărește explozia unei mărturisiri, dirijarea unui comportament spre ceva anume, autorul declară: „oglindea era din nou răsturnată.” El își lansează reflexia, după care așteaptă rezultatul: „De acum cortina s-a ridicat peste sufletul ei... Eu sunt spectatorul liniștit din sală, ea e actorul chinat de rol...”<sup>19</sup>

Procesul scrierii operei proprii a început, probabil, în mintea micului Camil, încă de pe băncile școlii. La sfârșitul facultății, știa foarte bine care îi va fi traseul în viață, traseu urmat, cu aproape, devotament. Ceea ce s-a întâmplat după anul 1940, a fost, plastic vorbind, perioada de după oglindă. Prin mit, Camil Petrescu proiectează în scriitura ficțională reflecții ale propriului eu, cristalizat în personaje, eliberându-și astfel căutarea de sine, dar cultivându-și, în același timp, admirația de sine. Se remarcă dorința de a se elibera prin creație, astfel că mitul lui Tezeu înseamnă reprezentarea bastardului și a creatorului matur.

## Bibliografie

- Augustin, „Iubire și posesie”, în *Despre adevărata religie*, Traducere din latină de Cristian Bejan, Studiu introductiv și note de Alin Tat, Editura Humanitas, București, 2007
- Călin, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, București, 1976.
- Dima (coord.), *Camil Petrescu – Trei primăveri*, Editura Facla, București, 1975.
- Dună, Raluca, *Eu, Autorul – Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere*. Editura Tracus Arte, București, 2010.
- Foucault, Michael, *Ce este un autor?*, *Studii și conferințe*, Traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, Postfață de Corneliu Bîlbă, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2004.
- Gide, Andre, *Tratatul despre Narcis*, în românește de Cornel Mihai Ionescu, în ”Secolul XX”, nr. 1/1970.
- Jung, C.G., „Opera”, în *Opere complete, Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Vol. 15, Traducere din germană de Gabriela Danțiș, Editura TREI, București, 2003.
- Lautréamont, *Poésies I*, în *Oeuvres complètes d’Isidore Ducasse*, Le Livre de Poche, Paris, 1963.
- Lia (Faur), Florica, *Avatarurile feminității în opera lui Camil Petrescu*, Teză de doctorat, Coordonator prof.univ.dr. Iulian Boldea, Târgu-Mureș, 2009.
- Manolescu, Nicolae *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- Petrescu, Camil. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, București, 1933.
- Petrescu, Camil. *Modalitatea estetică a teatrului*, Ediție îngrijită de Liviu Călin, Editura Enciclopedică Română, București, 1971.

<sup>18</sup> S. Dima (coord.), *Camil Petrescu – Trei primăveri*, Editura Facla, București, 1975, p. 159

<sup>19</sup> Idem, p. 163

- Petrescu, Camil. *Publicistică*. Ediție, prefață și note de Florica Ichim, Editura Minerva, București, 1984.
- Petrescu, Camil. *Danton, Bălcescu*, Editura Albatros, București, 1964.
- Petrescu, Camil. *Mitică Popescu. Act venețian*, Editura Albatros, București, 1964.
- Petrescu, Camil. *Suflete tari. Jocul ielelor*, Editura Albatros, București, 1964.
- Petrescu, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura Curtea Veche, București, 2009.
- Petrescu, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura pentru Literatură, București, 1962.
- Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*, Editura Minerva, București, 1982.
- Petrescu, Camil. *Versuri*, Cu postfața autorului, ESPLA, București, 1957.
- Petrescu, Camil. *Doctrina substanței*, vol. I, II, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
- Petrescu, Camil. *Note zilnice (1927-1940)*, text stabilit, note, comentarii, indice de nume și prefață de Mircea Zăciu, Editura Cartea Românească, București, 1975
- Proust, Marcel, *Carnete*, Ediție întocmită și prezentată de Florence Callu și Antoine Compagnon, Traducere din limba franceză și postfață de Irina Mavrodin, Editura RAO, București, 2009.
- Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005.