

DE LA MODERNISM LA NEOMODERNISM ÎN LITERATURA ROMÂNEASCĂ

drd. Ramona Nedea*

1.1. Modern – Modernism – modernitate

Asemenea triadei formate de postmodern/postmodernitate/postmodernism, modernul/modernitatea/modernismul fac la rândul lor obiectul unui amalgam semantic. Venind din latina de bază, cuvântul *modernus* apare la sfârșitul secolului al V-lea și înseamnă „recent, chiar acum”. El e atestat în franceza veche în secolul al XIV-lea și servește inițial unei nevoi de periodizare, însemnând actual prin opoziție cu primele timpuri ale Bisericii. Mai târziu, cuvântul începe să desemneze „noul, noutatea”, ceea ce *este conceput, făcut după regulile, obiceiurile contemporane; care corespunde gusturilor, sensibilității actuale* (Le Petit Robert). De cealaltă parte, *modernitatea* poate desemna o *epocă* în istoria umanității, caracterizată în general prin progresul tehnicii, elanul capitalismului și emanciparea individului; un *concept* care servește la delimitarea unei episteme vechi de una nouă care o înlocuiește, caz în care se vorbește de *modernități; o forma mentis*, un mod de a acționa și de a gândi.

Termenul de *modernitas* își face apariția în secolul al XII-lea. După Alexis Nouss, el împrumută, încă de la apariție, trei direcții semantice, legate de o definiție care va prevala până în secolul al XIX-lea: *o relație, de ruptură sau de continuitate, cu un trecut referențial*¹.

În secolul al XVII-lea, Cearta dintre Antici și Moderni aduce modernității dimensiuni noi, cum ar fi acelea de progres și contemporaneitate. Tot acum, rațiunea este instaurată ca instanță absolută de judecată atât științifică cât și estetică. O credință comună reunește, de-a lungul secolului al XVII-lea, partizani și adversari ai modernității, conform căreia valorile sunt universale și eterne. Printre ele, strălucește un *model transcendent și unic al frumuseții*.² Această viziune anunță impasurile secolelor următoare, când o ideologie dominantă va încerca să dicteze principiile gustului și ale artei.

O dată cu Romanticii și, mai ales, cu contribuția lui Baudelaire, modernitatea nu mai vizează desemnarea cantitativă a unei perioade istorice, ci proclamarea calitativă a unei condiții. Ea nu mai este percepută prin legile temporalității, iar conștiința sa nu se mai definește decât prin raportare la ea însăși. Ea devine

* Universitatea Dunărea de Jos, Galați

¹ Alexis Nouss, *La modernité*, Paris, PUF (Que sais-je?), 1995, p. 7.

² Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Univers, 1995.

*tranzitoriul, fugitivul, contingentul*³. De aici decurg o natură profundă care caracterizează „superstiția noului”⁴ și obsesia autodepășirii perpetue. Modernitatea apare ca fiind percepută printr-o lege de autofundare și de autolegitimare. Ea caută o continuitate în succesiunea discontinuităților și în continuarea rupturilor. Așa cum este definită în secolul al XIX-lea, ea trimite la o nouă conștiință specifică acestei perioade și legată de o nouă realitate tehnologică, economică și estetică. Acest fapt duce la un conflict perpetuat de-a lungul întregului secol XX; el opune, pe de o parte, modernizarea, altfel spus, modernitatea ca fază a istoriei civilizației occidentale – rezultatul progresului științific și tehnologic, al revoluției industriale și al profundelor schimbări economice și sociale aduse de capitalism – și modernitatea ca și concept estetic. Ultima o înfruntă pe prima, fiind fascinată de aceasta și găsindu-și aici materie pentru creație.

Conștiința a timpurilor moderne, „modernitatea noastră”⁵ este departe de a fi o perioadă unitară. Mai multe perioade de timp sau crize îi jalonează parcursul până la sfârșitul secolului al XX-lea⁶. Fundamentele sale filozofice și critice se găsesc în operele lui Nietzsche, Marx sau Freud, care radicalizează lecțiile Secolului Luminilor în ceea ce privește autonomia subiectului și conferă modernității incertitudinea fondatoare și interpretarea ca o cale pentru înțelegerea lumii.

După Alexis Nouss, se poate distinge între: a) *modernitatea politică* (democratică, născută în secolul al XVIII-lea); b) *modernitatea socială* (născută din progresul tehnologic, din revoluția industrială, din economia capitalistă); c) *modernitatea ca ansamblu istoric al curentelor culturale și estetice*; altfel spus, ceea ce critica anglo-americană numește modernism și care poate corespunde avangardei istorice; d) *modernitatea ca stil* (Stilul Modern, versul liber în poezie, colajul în artele plastice, atonalitatea în muzică, etc.); e) *modernitatea ca și conștiință și instanță de reflecție* (care s-ar împărți, la rândul său, în patru modalități: *modernitatea rațională*, aceea a Luminilor, *modernitatea hermeneutică*, citind lumea ca un mesaj de descifrat, *modernitatea mesianică*, care înfruntă istoria și este purtătoare de speranță, și *modernitatea critică* creată pe linie nietzscheiană, din școala de la Frankfurt sau regroupând marile curente de după război, de la existențialism la deconstrucție⁷).

³ Charles Baudelaire, „Le peintre de la vie moderne”, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 795.

⁴ Paul Valery, *apud* Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 9.

⁵ Alexis Nouss distinge între „modernitatea noastră”, care propunea „modernitatea ca obiect central al proiectului său” – altfel spus, care se caracterizează esențial prin autoreferențialitatea sa și ale cărei începuturi urcă grosso modo până la revoluția franceză – și „modernitatea actuală”, care „ar desemna manifestările sociale și culturale imediat contemporane modernității”, *op. cit.*, p. 26–29.

⁶ Pentru Antoine Compagnon, „modernitatea noastră” propune de la început cinci paradoxuri: superstiția noului, religia viitorului, mania teoretică, apelul la cultura de masă și pasiunea renegării. Lor le corespund, în modernitatea estetică, cinci momente de criză: 1863 (Manet și Baudelaire), 1913 (Braque și Picasso, Apollinaire, Duchamp, Kandinsky, Proust), 1924 (primul *Manifest al suprarealismului*), perioada războiului rece din 1968 și anii 1980 (postmodernitatea), *op. cit.*

⁷ Alexis Nouss, *op. cit.* p. 9.

Se vorbește astfel de o epocă modernă, a cărei origine ar urca până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, și de „tradiție modernă”, care a debutat, conform lui Compagnon, cu „nașterea noului ca valoare”⁸ în sine și în afara rezonanței sale istorice. Dar se conceptualizează de asemenea o modernitate concepută atât ca sistem de valori pozitive (progres sau avangardă) cât și negative (decadență). Modernitatea ar fi atunci nu

*o epocă, ci mai degrabă un mod în gândire, în enunțare, în sensibilitate*⁹; mai mult „o atitudine decât o perioadă a istoriei, un mod de relație cu privire la actualitate, o alegere voluntară; în sfârșit, o manieră de a gândi și de a simți, un mod de acțiune și de a se conduce în viață”¹⁰.

Raportul său de forțe, sesizat deja de Baudelaire, ar consta în tensiunea dintre o actualitate care caută să se exprime în prezentul său (fugitivul) și o mișcare care o împinge la autodepășire sau la epuizare (eternul). Dacă am defini modernitatea atât ca tradiție a rupturii cât și ca o „cultură a crizei”¹¹, este dificil să-i percepem sfârșitul, pe care anumiți corifei ai postmodernității îl proclamă.

Esența însăși a modernității este o intenție de autodepășire, care a fost confundată cu dorința de a merge mereu înainte (de unde, la postmoderni, ideea de „no future”, pierderea cultului noului și descompunerea ideii de progres), atunci când de fapt este vorba de o *depășire dincolo de ea însăși*¹².

Înțeleasă în complexitatea tuturor deschiderilor sale semantice, modernitatea conține în germene ceea ce caracterizează postmodernismul: neterminare în funcție de principiul incertitudinii care o susține și al efemerului, descentrare („straniul” futuriștilor, distanțarea lui Brecht, exotopia lui Bahtin) și pluralismul.

În același timp, este la fel de adevărat că există o modernitate organizată în jurul unor valori considerate ca repere absolute, fixe și normative. Ea se reclamă de la filozofia Luminilor, se fixează mai mult sau mai puțin dogmatic pe ordinea rațională, corespunde la ceea ce critica anglo-americană numește „the metanarrative of Enlightenment” și se caracterizează prin prezența mai multor povestiri fondatoare¹³:

- a) un subiect stabil și coerent (*Autorul*). El poate să înțeleagă/cunoască lumea și să se înțeleagă/să se cunoască cu ajutorul rațiunii;
- b) un mod privilegiat de a spune/povesti (*Filozofia*). El este apanajul criticului și al judecătorului. Singură filozofia poate să ofere o bază obiectivă, universală și demnă de încredere pentru cunoașterea și judecarea tuturor pretențiilor de adevăr.

⁸ Antoine Compagnon, *op. cit.* p. 9.

⁹ Jean – Francois Lyotard, *Le postmodernism expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 44.

¹⁰ Michel Foucault, „Qu’est-ce que les Lumières”, *Magazine littéraire*, . 309 (aprilie 1993), p. 67.

¹¹ Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 124.

¹² Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 48.

¹³ Jane Flax, *Thinking fragments. Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1990; a se vedea de asemenea Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, New York, Seabury Press, 1973.

- c) O noțiune particulară de „adevăr” (*Eroul*). Adevărata cunoaștere dă o imagine reală și imuabilă spiritului nostru și structurii lumii naturale. În ceea ce îl privește, realul are o existență independentă de cel care întreprinde procesul de cunoaștere și nu se lasă informat sau transformat de spirit.
- d) O filozofie politică distinctă (*Morala*) care impune conexiuni necesare și complexe între rațiune, autonomie și libertate. Ea stipulează că înfruntările între Adevăr, Cunoaștere și Putere pot fi depășite făcând apel la autoritatea Rațiunii. Utilizarea Cunoașterii în serviciul lui Puterii asigură Progresul și Libertatea.
- e) Un mijloc transparent de expresie (*Limbajul*). Pentru filozofii Luminilor, lumea și obiectele există independent de cel care le observă.
- f) O filozofie rațională și teleologică a istoriei (*Intriga*). Departe de a se petrece la întâmplare, în intrigă, evenimentele sunt legate prin și într-o structură rațională. Ea poate fi sesizată cu ajutorul rațiunii. Scopul prestabilit al istoriei este perfecționarea progresivă a umanității;
- g) O filozofie optimistă și rațională a naturii umane (*Rațiunea*). Ființa umană este considerată ca fiind în mod esențial bună, capabilă de a gândi și de a fi în mod rezonabil guvernată.
- h) O filozofie a lui a ști (o *Formă ideală*), în cadrul căreia știința devine paradigma oricărei Cunoașteri adevărate.

După cum se poate remarca, ceea ce critica anglo-americană înțelege prin modernism nu corespunde decât parțial definiției date modernității de teoreticienii și filozofii europeni. Așa cum scrie David Harvey, *modernism looks quite different depending on where one locates oneself and when*¹⁴. Aceasta explică în bună măsură admirația, mai ales americană, pentru postmodernism, care seduce prin excepționalul său potențial euristic și epistemologic, multe din trăsăturile sale fiind conținute în modernitatea europeană. În domeniul particular al artei și al esteticii, *postmodernismul* ar fi până la un punct echivalentul a ceea ce în Franța poartă numele de *noua scriitură* sau *modernitate*. El se opune unui *modernism*¹⁵ caracterizat

¹⁴ David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge MA&Oxford UK, 1989, p. 25.

¹⁵ Trebuie făcută distincția între *modernism* și *modernitate*. Termenul *modernism* a avut mai întâi o conotație negativă. El a fost folosit împotriva modernilor, la începutul secolului al XVIII-lea, cel mai mult în Disputa dintre Antici și Moderni și de asemenea într-o bulă papală din 1907, pentru a condamna o mișcare de reînnoire apărută în sânul catolicismului european. La sfârșitul secolului al XIX-lea, el capătă o conotație pozitivă, o dată cu Ruben Dario. În lumea sud-americană, *modernismo* acoperă un curent literar inspirat din școlile franceze ale perioadei. Conceptul câștigă lumea hispanică și dezvoltarea sa corespunde extinderii unei noi estetici, pe care cultura anglofonă o traduce prin *modernism*. Mai puțin răspândit în critica franceză, *modernismul* răspunde unei funcții de periodizare. El corespunde grosso modo primei treimi a secolului și conține o listă de opere și artiști reprezentativi, atât englezi cât și americani: Eliot, Pound, Joyce, D. H. Lawrence, V. Woolf. În ceea ce au specific, activitățile și ambițiile lor se fac ecoul avangardei franceze, italiene sau germane. Critica, mai ales americană, decelează de asemenea o „cultură modernistă”. Ea ar fi nu numai o categorie

printr-o „tradiție cu idei învechite”¹⁶ și printr-un academism închis asupra lui însuși. Conform lui Andreas Huyssen, parametrii acestui *high modernism* se găsesc în insistența asupra autonomiei operei de artă și asupra transcendenței sale, în ostilitatea față de cultura de masă, în separarea de o cultură a vieții cotidiene sau în distanța programatică față de chestiunile de ordin economic, politic și social¹⁷. La aceasta se adaugă accentul pus pe puritatea genurilor. Dacă în interiorul acestei paradigme apar momente (de exemplu Courbet și apropierea sa de iconografia populară, colajele cubismului, atacul naturalismului împotriva conceptului de artă pentru artă) care încearcă să mineze dihotomia *high(haut)/low(bas)*, ele nu durează și nu fac decât să o întărească.

Demarcarea limitelor temporale ale modernității și diferențierea paradigmelor ridică de asemenea întrebări. În Europa, de exemplu, se face distincția între, pe de o parte, o ontologie și o filozofie moderne, promulgate de Epoca Luminilor care susțin universalitatea subiectului cartezian și atotputernicia rațiunii, și, pe de alta, o ontologie și o filozofie a „presupunerii” de asemenea moderne. În lumina operelor lui Nietzsche și Freud, ultimele deconstruiesc subiectul cartezian și explorează forțele determinante ale inconștientului. Această ambivalență susține totodată aceeași operă.

În discuția despre epistema care, în lumina periodizării sale, anunță postmodernitatea, Michel Foucault oscilează între o viziune apocaliptică și sensul unei deschideri, al unui reînceput. Prima s-ar făuri pe

*absoluta dispersie a omului”, pe „izbucnirea în răs a feței sale și pe întoarcerea măștilor” și pe „dispersia profunde curgeri a timpului de care el se simțea purtat și a cărei presiune o presupunea în chiar ființa lucrurilor*¹⁸.

Ea ar fi, paradoxal, condiția celei de-a doua, care spune că

*în zilele noastre, nu mai putem gândi decât în vidul omului dispărut. Căci acest vid nu adâncește o lipsă; nu prescrie o lacună pe care să o umpli. El nu este nici mai mult nici mai puțin decât un spațiu unde este din nou posibil să gândim*¹⁹.

De altfel, ideea „morții omului”²⁰ parcurge gândirea sfârșitului de mileniu. Ea se realizează, paradoxal, atât în strălucirea Subiectului stabil și monadic al Luminilor, cât și într-un fel de autofagocitaj al Subiectului desăvârșit. De fapt, la sfârșitul mileniului, societățile liberale occidentale ajung, după părerea lui Francis

cronologică, ci o sensibilitate globală, de la Rilke la Strindberg și s-ar afirma prin antagonismul său față de o lume și o realitate ambiguă, ca și prin intensificarea unei tendințe autocritice care a debutat cu Kant. În spațiul francofon există tendința de a da conceptului de *modernism* o accepțiune mai mult sociologică, fiind înțeles mai degrabă în sensul rigidității, al disciplinei și al autorității.

¹⁶ Alexis Nouss, *op.cit.*, p. 24.

¹⁷ Cf. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

¹⁸ Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv, de Mircea Martin, Dosar de Bogdan Ghiu, București, Editura Univers, 1996, p. 396–397.

¹⁹ Idem., p. 353.

²⁰ Alexis Nouss, *op.cit.*, p. 108.

Fukuyama²¹, la un fel de stază. Ele au desăvârșit proiectul modern de emancipare economică, socială și politică. În consecință, Istoria, ca avansare lineară spre Progres, și Omul ca proiecție a Subiectului eliberat, își ating sfârșitul.

În eclecticismul și eterogenitatea lor, practicile culturale și sociale de la sfârșitul secolului al XX-lea par susținute de o idee dominantă: „neîncrederea în metapovestiri”²². Acestea se definesc ca mari discursuri de legitimare asupra cărora se oprește știința noastră istorică, științifică și filozofică: dialectica spiritului, hermeneutica sensului, emanciparea subiectului etc. Originea lor se găsește în filozofia Luminilor. Ele sunt implicite și ideologice, ancorate în inconștientul colectiv și sunt cu atât mai active în constituirea subiectului, cu cât îi garantează coerența. După Lyotard, ele se organizează în jurul a două direcții ideatice și axiologice. Prima postulează că umanitatea poate atinge Binele, Progresul, Fericirea și Armonia dintre individ și colectivitate prin intermediul cunoașterii științifice progresive. De-a lungul ei, fiecare pas, fiecare etapă a evoluției istorice ne apropie de Adevăr, de Știință, de Bine, de unde rezultă, ca trăsături definitorii ale modernității, concepția unei istorii unitare, organizate ca un progres perpetuu și religia noului. Cu cât este mai recent, cu atât acest „nou” – fie că este vorba despre descoperirea științifică, invenția tehnică, inovația în artă etc. – este valabil, este „Adevărat”.

A doua direcție se sprijină pe credința în coerența logică și în sinteza științelor particulare. Sub conducerea filozofiei, acestea din urmă alcătuiesc un ansamblu organic, enciclopedic, sistemic și armonios al datelor despre lume.

Gândirea filozofică modernă s-a dezvoltat în jurul unei metafizici a prezenței. Ea postulează că există o realitate unitară și independentă de condițiile istorice și/sau de filozof ca subiect al cunoașterii. Sarcina acestuia din urmă este de a înregistra, de a stăpâni și de a închide această Realitate, care constituie baza Adevărului, într-un sistem iluzoriu, dar absolut. Doar el are capacitatea de a gândi, dragostea pentru înțelepciune (philo-sophia), abilitatea metodei și capacitatea de a construi o logică ce corespunde realului.

Gândirea tradițională și modernă este de natură binară. Ea reduce instabilitatea și eterogenitatea experienței la opoziții considerate naturale sau esențiale: identitate/diferență, adevăr/retorică, scriitură/vorbire, cultură/natură, rațional/irațional, bărbat/femeie, subiect/obiect etc. Ea creează, de asemenea, o falsă aparență de unitate. În interiorul acestor relații dihotomice, primul termen își exercită dominația asupra celui de al doilea. Acesta nu are identitate proprie și se definește mereu ca fiind Celălalt, exclus din ordinea Adevărului, Cunoașterii și a Puterii.

În operele scriitorilor moderniști, problematica limbajului devine centrală. În viziunea lor, relațiile dintre om și cuvintele prin care acesta descrie lumea înconjurătoare sunt mult mai importante decât cele dintre om și realitatea însăși, mediată, deformată, „inventată” de limbaj. Pentru moderniști, lumea și arta sunt două lumi distincte și perfect paralele, între care granițele sunt clar delimitate și

²¹ Francis Fukuyama, *The End of the History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992.

²² Jean-Francois Lyotard, *La condition postmoderne*, op.cit, p. 7.

impermeabile. În opinia lor, arta nu este accesibilă oricui, iar această atitudine „rasială” constituie principală sursă a elitismului modernist.

Trăsătura care, potrivit opiniei lui Hugo Fiedrich, particularizează esențial zicerea poetică modernă este obscuritatea, ale cărei surse ar fi ruperea de realitatea obiectivă și autonomizarea limbajului. Interzicându-și programatic exprimarea de conținuturi univoce, poemul de la Rimbaud și, mai ales, de la Mallarmé încoace

*se vrea o alcătuire suficientă sieși, cu multiple iradieri de semnificație, prezentându-se ca o rețea de tensiuni ale forțelor absolute ce acionează sugestiv asupra straturilor preraționale, făcând să vibreze totodată și zonele de mister ale noțiunilor*²³

Mărcile indiscutabile ale modernismului literar sunt fuga de real, refugiu în spațiul „purificat” al artei – acel „joc secund, mai pur” al lui Ion Barbu, caracterul inițiativ al artei, interesul pentru ceea ce se ascunde dincolo de suprafețele aparente ale lumii și limbajului în același timp. La acestea se pot adăuga cele menționate de Adrian Marino²⁴: *regresiunea spre arhaic, mit, puritate originară, increat, început, matrice (...), reîntoarcerea spre fondul originar, scitic, tracic, balcanic sau elin, spre primitiv, păgân, panic.*

Teoreticianul român face o distincție între sensul *estetic*, cel *cronologic*, *istoric* sau *sociologic* al termenului modernism. În ceea ce privește sensul estetic al modernismului, Marino remarcă vocația negativistă a acestuia, evidentă în atitudinile *anticlasice, antitraditionale, anticonservatoare*²⁵. Concluzia la care ajunge este că modernismul implică în mod organic refuzul, contestația, antiteza trecutului. El introduce, în istoria spiritului și a literaturii, discontinuitatea, schimbarea, „deosebirea”. Sub termenul general de „modernism”, Marino include

*totalitatea curentelor literare de după 1880 (dată convențională): simbolism, prerafaelism, expresionism, futurism, naturism etc. și mai ales de avangardă, superlativul modernismului literar: dadaism, suprarealism, abstracționism, purism etc. (lista rămâne deschisă). Modernismul actual este localizat, în cele din urmă, în secolul al XX-lea, în ultimele sale decenii, limita devenind tot mai apropiată, prin simplă succesiune istorică*²⁶.

Și Sorin Alexandrescu²⁷ face distincția între sensul estetic și cel socio-cultural al conceptului de modernism. În accepțiunea sa, „modern” se referă, mai întâi, la modernism,

²³ Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 11.

²⁴ Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 98.

²⁵ Idem, p. 101.

²⁶ Ibidem, p. 104–105.

²⁷ Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, București, Editura Univers, 1999, p. 5–6.

o mișcare literară apărută, sub diferite denumiri, în Franța, Spania, Anglia, Italia, la sfârșitul secolului al XIX-lea, care se extinde apoi în Germania și Austria și, la începutul secolului XX, în restul continentului, cuprinzând, între cele două războaie mondiale, mai toată proza și poezia europeană, de la Eliot la Proust, și de la Joyce și Musil la Pirandello.

Vizând transformările profunde din scriitura și viziunea despre lume a acestor autori, în raport cu cei precedenți, sensul termenului este, susține Alexandrescu, predominant estetic, deși el presupune un anumit fundal socio-politic – anume democrația, mai ales cea liberală.

În sens socio-cultural, modernismul este *o mișcare mai generală care duce la modernizarea societății [...], a instituțiilor ei, ca și a mentalității*²⁸. Efectul acesteia asupra literaturii este secundar în raport cu efectele ei asupra societății, de aceea, susține Alexandrescu, în acest al doilea sens, „modernismul” ar trebui înlocuit cu termenul mai propriu de „modernitate”.

În viziunea teoreticianului, trăsăturile intrinseci ale modernismului ar fi cultul formei, interiorizarea personajelor în roman, rafinamentul limbajului și al construcției textului, fundalul urban.

Liviu Petrescu definește modernismul nu ca și categorie specifică anumitor discursuri culturale particulare (arhitecturii sau literaturii, picturii sau artei fotografice etc.), ci drept o „categorie epistemică”²⁹ (ce determină, așadar, toate discursurile existente). Deși unitară, paradigma modernismului nu are și un caracter omogen, suportând anumite rupturi și mutații de-a lungul istoriei sale de doar câteva secole. Din acest punct de vedere, criticul deosebește o primă sub-paradigmă, pe care o numește a „primului modernism” (prin care are în vedere, în esență, romanul „științific” și, în general, „realismul” din secolul al XIX-lea), căreia i-a luat locul cea a „marelui modernism”; aceasta din urmă se diferențiază sensibil de prima, având însă și unele note comune.

Așa cum am văzut, paradigma modernă încorporează în chip inevitabil un model științific al cunoașterii, iar în faza sa târzie caută cu înfrigurare un model alternativ, care prezintă mari similitudini cu modelul mitic. În cadrul celor două paradigme își exercită supremația câte un model al cunoașterii sau o meta-narațiune legitimizează: emanciparea prin știință a umanității își exercită supremația asupra primului modernism, în timp ce „modernismului înalt” îi corespunde un model diferit de cunoaștere, axat pe ideea de totalitate.

Supunându-se paradigmei unei cunoașteri de tip științific, poetica romanului modern urmează, după părerea criticului clujean, trei norme generale: neutralitatea (ce va conduce la o viziune romanescă polifonică), imparțialitatea (care e produsul unei poetici a aleatorului, a hazardului) și detașarea (care va genera o poetică a derizoriului).

²⁸ Idem, p. 6.

²⁹ Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 7.

Romanul celui de-al doilea modernism reactivează unele scenarii epice arhetipale, din sfera ritualurilor de inițiere, care au ca scop „trezirea la o nouă conștiință”, a „eliberării din temniță” a spiritului, ținut de atâta vreme captiv în bezna ignoranței.

Ioana Em. Petrescu³⁰ definește modernismul ca fiind o *expresie a crizei umanismului de sorginte renașcentistă*, deci ca asumare culturală a crizei subiectului transcendent și, în general, a crizei categoriei individualului. Punctul extrem al acestei crize a individualului este considerat a fi „disparația autorului”. Mallarmeană „disparație locutorie a poetului deschide această nouă vârstă a culturii europene, pe care am numit-o, în mod generic, **modernism**”³¹.

1.2. Modernismul literar românesc

Prin modernism înțelegem aici totalitatea mișcărilor ideologice, artistice și literare care tind, în diferite forme, spontane sau programatice, spre ruperea legăturii cu tradiția, mișcare concretizată în atitudini anticlasice. În general, modernismul presupune refuzul convenției, antiteza trecutului, cultul inovației, dimensiunea de prezent, de implicare în actualitatea imediată.

Modernismul literar românesc se manifestă cu precădere în perioada interbelică. În viziunea lui Eugen Lovinescu³², modernismul românesc este „o mișcare ieșită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880” și înglobând simbolismul, modernismul interbelic și „curențele expresioniste”. Trăsături precum magia limbajului, imaginea insolită, viziunea impersonală, jocul, gratuitatea, stilul generator uneori de obscuritate nu există în stare pură, ci sunt particularizate de la un scriitor la altul. Trecerea de la mimesis la poiesis, folosirea noțiunilor cu conotație negativă, dar care sunt valorificate pozitiv, apariția în textele literare a hidosului, a dizgrațiosului și a diformului – care intră în sfera esteticii urâtului – sunt alte trăsături ale modernismului literar românesc. Poezia nu mai presupune inspirație, „slova de foc”, ci travaliu, „slova făurită”, avansându-se astfel imaginea unui „poeta faber”, a unui meșteșugar, pentru care inspirația e o problemă secundară, primordială fiind *descoperirea operatorie care înlocuiește improvizația prin construcție*³³.

Cea dintâi formulă a modernismului literar românesc este simbolismul, curentul care se manifestă, fie și numai ca inițiativă, ca ambiție, la aceeași dată la care irupea în Franța, ceea ce face ca

modernismul românesc să fie sincron în stare incipientă cu cel francez (care a fost însă creat cu vreo trei decenii înainte de a se constitui într-un curent),

³⁰ Ioana Em. Petrescu, *Modernism/Postmodernism, o ipoteză*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2003, p. 31.

³¹ Idem, p. 31.

³² Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Chișinău, Editura Litera, 1998, p. 267.

³³ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 174.

*anterior celui din literaturile de limbă spaniolă, și cu atât mai mult modernismelor din numeroase alte literaturi, ivite, unele, tocmai după primul război mondial, dacă nu și mai târziu*³⁴.

Prin simbolism poezia ajunge la deplina conștiință de sine, la descoperirea propriei esențe. Creația include, tot mai mult, teoretizarea demersului creator, meditația asupra actului de creație, dar și asupra implicațiilor și consecințelor acestuia.

Modernismul nu s-a afirmat fără dificultate în literatura noastră, disputa din jurul lui fiind alimentată de reproșul că i-ar lipsi spiritul autohton. Scrierile moderne ar fi niște imitații servile după modele străine, care resping programatic orice notă locală. Modernismul românesc este legat de activitatea lui Eugen Lovinescu – cel mai important critic literar din perioada interbelică, cel care pune bazele modernismului – și de cenaclul literar *Sburătorul* fondat de acesta. Semne ale modernismului apăruseră însă mai înainte de lansarea revistei și a cenaclului *Sburătorul*, în preocupările unor reviste care, fie dezvoltând unele premise macedonskiene, fie preluând unele sugestii din ideologia maioreșciană, au dus la sincronizarea literaturii române cu cea europeană (simbolismul *Vieții noi*, estetismul de la *Convorbiri critice*). În lucrarea *Istoria civilizației române contemporane*, Lovinescu susține teoria sincronismului, conform căreia civilizația se dezvoltă prin împrumuturi și imitație. Sincronismul este definit ca *acțiunea uniformizantă a timpului asupra vieții sociale și culturale a diferitelor popoare legate între dânsele printr-o interdependență materială și morală*³⁵.

La baza concepțiilor ideologice și estetice lovinesciene se află teoria imitației a lui Gabriel Tarde, sociologul francez care explica viața socială și acțiunile umane prin reacțiile precumpănitor psihice ale indivizilor, care au tendința de a se modela și adapta continuu după exemplul unor personalități sau societăți mai puternice. Lovinescu credea că există un „spirit al veacului”, acel *saeculum* al lui Tacit, care determină evoluția unitară a societății umane, în cazul de față a societății europene, printr-o tendință de imitație a experiențelor mai înaintate, novatoare, formulând astfel *teoria sincronismului*. Criticul răstoarnă teoria maioreșciană a „formelor fără fond” prin ideea că trebuie împrumutate formele, fondul creându-se ulterior, prin trecerea de la simulare (imitație) la stimulare (originalitate). Sincronismul este dublat de principiul *diferențierii*, cu ajutorul căruia se stabilesc valorile estetice, locul unui scriitor fiind determinat prin diferențiere, care echivalează cu *originalitate*.

Derivată din teoria sincronismului este și cea a *mutației valorilor estetice*, prin care Lovinescu susține că esteticul nu este o noțiune universală, ci numai expresia unei plăceri individuale. El afirmă, în baza relativismului, că plăcerea estetică variază nu numai de la rasă la rasă, de la epocă la epocă, ci și de la individ la individ, enunțând astfel caducitatea unor modele literare, a unor forme de artă, opere literare și scriitori.

³⁴ Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, București, Editura Minerva, 1984, p. 59, vol. I.

³⁵ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române contemporane*, București, Editura Ancora, 1924, p. 75.

Fiecare operă mare a omenirii, afirmă Lovinescu, se încarcă de sensuri pe care, poate fără să le fi avut, i le acordă generații succesive. Mutația nu implică în sine o „calificație”, ci numai o „variație”. Operele literare nu pot fi comparabile decât în sânul aceluiași conținut și în sânul aceleiași formule estetice, deoarece mutațiile suferite de fiecare operă în parte în cursul veacurilor sunt de natură funcțională. Esteticul este limitat de mai mulți factori: rasă, timp, percepție individuală, efectul fiind acela că *între noi și trecut nu se pot arunca punți intelectuale*³⁶, se află o prăpastie estetică. Noi nu ne apropiem de operele trecutului așa cum o făceau contemporanii lor, deoarece *sufletul modern e incapabil de a se identifica operelor de artă perimate*³⁷.

Revista care a avut o contribuție decisivă în promovarea modernismului românesc este *Sburătorul*, care a apărut în mai multe serii. La apariție (19 aprilie 1919), această publicație a avut drept scop să descopere, să atragă și să îi încurajeze pe marii necunoscuți. Interesul pentru tineri reiese din articolul *Cei ce vin*. Programul revistei pornește de la disocierea fermă între estetic/etnic și etic și promovează contactele literaturii române cu cea europeană, mai ales cu cea franceză de după 1880. După o scurtă întrerupere, în septembrie 1920, revista reapare sub titlul de *Sburătorul literar*, fiind o continuare a primei ediții. Acum, Lovinescu publică o serie de eseuri sau „figurine”, care reprezintă tot atâtea luări de atitudine de mare ecou în disputele din epocă. În martie 1926, apare o nouă serie, adresată scriitorilor consacrați și care au locul lor binemeritat în literatura română. Polemica dusă în paginile revistei are drept țintă neosămănătorismul și poporanismul. Lovinescu publică acum articolele *Poporanismul anacronic* și *Etnicul*, în care dezvoltă ideea că etnicul este o categorie de realitate sufletească, și nu un principiu de valoare estetică.

Revista a avut o însemnătate deosebită atât în ceea ce privește poezia și proza, cât și în privința criticii literare. În paginile ei s-a încurajat poezia nouă, prin sincronizarea cu cea occidentală, anexându-se zone sufletești neexplorate; s-a cultivat o lirică de „notație” sau de „atmosferă”, conformă cu spiritul veacului. De asemenea, s-a promovat un proces de intelectualizare și rafinare a sensibilității, astfel încât poezia să nu mai fie expresia directă a unor stări sufletești. Acest proces de intelectualizare a poeziei se va produce în perioada interbelică, în sensul în care aceasta își sporește acum considerabil rafinamentul, năzuind la

*expresia densă, la concentrarea materialului liric, la compoziția impecabilă, ocolind clișeul, cuvântul tocit, căutând vocabula percutantă, forțându-se să împrăspăteze imaginea și zicerea, opunând efuziei sentimentale și oricărei diluții formularea sobră, viguroasă, tinzând la depersonalizare, și realizând-o*³⁸.

În proză, are loc deplasarea interesului tematic de la rural spre urban și trecerea de la subiectiv la obiectiv, în sensul abandonării unei proze prea liric-

³⁶ Idem, p. 79.

³⁷ Ibidem, p.84.

³⁸ Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 253.

sentimentale, confesive și abordarea unei proze a obiectivității. Se promovează totodată dezvoltarea romanului analitic, fluxul întâmpărilor din romanul tradițional fiind înlocuit cu fluxul conștiinței din romanul de analiză psihologică. În critica literară se pledează pentru o analiză întemeiată pe criterii estetice și pentru o disociere fermă între valoarea estetică și cea culturală.

Lovinescu pledează pentru „sincronismul” literaturii cu socialul, dar și cu ritmurile europene. El promovează modernismul în literatura română înțeles ca opoziție la criteriile tradiționaliste și ca o racordare la europenitate.

În ceea ce privește teza lovinesciană a evoluției romanului „de la subiectiv la obiectiv”, majoritatea cercetătorilor contemporani lui sau din epocile mai noi ajung la o concluzie total diferită. Sensul real al evoluției – în acord cu drumul urmat de romanul european în perioada modernismului înalt – pare să fie acela de trecere de la „obiectiv la subiectiv”³⁹. În sprijinul acestei afirmații vin argumentele lui Camil Petrescu. Vorbind despre caracterul anacronic al „vechii structuri”, raționalistă și obiectivă, autorul *Patului lui Procut* întrezărea configurarea unei „noi structuri” care – atât în filozofie cât și în științe – *se înfățișează sub semnul covârșitor al subiectivității în locul obiectivității*⁴⁰. Anton Holban considera și el, într-un articol din 1935, că *o trăsătură esențială a timpului actual este subiectivismul*⁴¹.

Romanul românesc al celui de-al doilea modernism a cunoscut cea mai importantă desfășurare pe linia subiectivizării sub influența lui André Gide. Romancierii români din perioada interbelică s-au dovedit extrem de receptivi la sugestiile anti-formaliste dezvoltate de romanul gidean, pentru care expresia subiectivității în artă este adesea falsificată prin acțiunea unor legi formale ale operei. Criza comunicării este văzută, prin urmare, de André Gide nu numai la nivelul cuvântului, ci și nivelul discursului literar ca atare:

*Pornind de la inadecvarea adâncă dintre principiul inefabilei subiectivități, pe de o parte, și logica formelor românești, pe de alta, André Gide preconizează, în ultimă analiză, o specie de anti-artă (sau de anti-roman)*⁴².

Direcția, împrumutată de la Gide, pe care au mers romancierii români interbelici a fost cea legată de norma „spontaneității” discursului românesc. Textele narative ale autorului *Falsificatorilor de bani* vin împotriva „artei”, a convențiilor romanului, împotriva artificialității, reflectate atât în compoziție, cât și în stil. Această influență a lui Gide în spațiul literar românesc se va materializa prin înflorirea unor specii literare non-ficționale, ori în redefinirea codului romanului, în sensul unei reconsiderări a caracteristicilor de spontaneitate și naturalețe.

³⁹ Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁰ Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*, București, Editura 100 +1 și Fundația Culturală Camil Petrescu, 2002, p. 19.

⁴¹ Anton Holban, *Caracteristica timpului actual în Opere*, vol. III. Studiu introductiv, ediție îngrijită note și bibliografie de Elena Beram, București, Editura Minerva, 1975, p. 254.

⁴² Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 72.

În perioada interbelică narațiunea literară va lua, uneori, forma jurnalului intim, un adevărat program în această direcție formulând Mircea Eliade. Acesta denunță forma romanului ca pe o „lucrare confecționată”, recomandând jurnalul intim, care are *o valoare omenească mai generală decât a romanului*. Este de dorit, consideră Eliade, ca romanul să înfățișeze o experiență umană într-un mod cât mai autentic, „adică nealterat și fără «literatură»”; autorul consideră că orice operă „confecționată”, orice produs al unui travaliu artistic nu va reuși niciodată să păstreze savoarea frustă a vieții⁴³.

Mircea Eliade nu este însă singurul romancier la care putem întâlni o asemenea profesiune de credință în favoarea unei literaturi non-ficționale. Cea mai răsunătoare profesiune de credință în favoarea unui roman „fără stil și chiar fără caligrafie” îi aparține lui Camil Petrescu, scriitorul aflat mai curând sub influența lui Marcel Proust, decât a lui Gide.

Teoria romanului e formulată de Camil Petrescu în celebrul studiu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*. Aici, Petrescu afirmă că literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci (...) *sincronică structural, filozofiei și științei ei*⁴⁴. Conceptele cheie ale teoriei camilpetresciene sunt autenticitatea și anticalofilia, cărora le adaugă câteva concepte adiacente: memoria involuntară, durata subiectivă (pură) pe care le adoptă sub influența lui Proust. Autenticitatea ca și concept cheie al prozei interbelice este întâlnită, cu nuanțe diferite, și la Holban sau Eliade. Camil Petrescu dă autenticității un conținut filozofic sub influența fenomenologiei lui Husserl și a intuiționismului lui Bergson, de la care și-a formulat propria doctrină filozofică, anume doctrina substanței. Toți acești filozofi au pus în centrul sistemului lor filozofic cunoașterea. Husserl și Bergson consideră că nu putem cunoaște nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înșine, decât întorcându-ne privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc. Cei doi pun accentul „tocmai pe această privire în noi înșine, pe *Intuiție*”⁴⁵.

După Husserl, nu există o altă realitate decât cea a conștiinței, omul nu poate cunoaște nimic în afara conștiinței sale. Conceptul de „lucru în sine” kantian dispăre din gândirea secolului al XX-lea, de aici decurgând definiția autenticității în raport cu conștiința individuală.

Problema cunoașterii este esențială în scrierile lui Camil Petrescu, romanele sale însemnând experiență interioară și presupunând, în același timp, observația vieții interioare, analiza psihologică. Autorul descrie realitatea în măsura în care a cunoscut-o printr-o experiență trăită:

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

⁴³ Mircea Eliade, *Oceanografie*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 23.

⁴⁴ Camil Petrescu, *op. cit.* p. 11

⁴⁵ Idem, p. 20

*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*⁴⁶.

Transcrierea cât mai liberă a realității presupune, așadar, narațiunea la persoana întâi, memoria prin care se realizează sentimentul autenticității.

Nevoia de autenticitate se observă și în planul compoziției și al scriiturii, prozatorul introducând jurnalul și scrisoarea ca document de conștiință. Narațiunea devine astfel homodiegetică, naratorul fiind identic cu personajul. În partea a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, pe anumite porțiuni este introdus chiar jurnalul de campanie al autorului, realizându-se astfel o narațiune autodiegetică și cu o unificare a perspectivei narative – o identitate autor-narator-personaj.

Autenticitatea mai presupune, în același timp, anticalofilismul, definit ca respingerea scrisului frumos, deoarece falsifică realitatea genuină. În romanul *Patul lui Procust*, Petrescu trasează principalele trăsături ale anticalofilismului: *fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie* deoarece *stilul frumos e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință*, furnizându-i Doamnei T. (unul dintre naratorii principali ai romanului), drept unică și fundamentală recomandare, principiul sincerității liminare și al indiferenței față de convențiile romanului, alături de o preocupare doar pentru sinceritate:

*Ei, nu zău, cum o să scriu? Am simțit nevoia să devin categoric. – Luând tocul în mână, în fața unui caiet, și fiind sinceră cu dumneata însăși până la confesiune (...). Scrieți la întâmplare, totul ca într-un proces-verbal (...). Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite*⁴⁷.

În acest roman, personajele se transformă în naratori ad-hoc, neprofesioniști, iar modul în care aceștia își relatează experiențele nu ține seama de convențiile anterioare ale romanului. Se renunță la perspectiva unică, producându-se o relativizare a acesteia, fiecare eveniment beneficiind de răsfrângeri multiple, romanul având astfel o construcție polifonică. Această relativizare se poate petrece în sensul reducerii la o singură imagine (așa cum este cazul Elei, personajul feminin din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*) sau în sensul multiplicării imaginii despre același personaj, până la dizolvarea sa prin dinamica perspectivelor contradictorii (ca în cazul lui Ladima, personajul din romanul *Patul lui Procust*).

După cum s-a putut observa, la Camil Petrescu există o fundamentare filozofică a autenticității, ca mod de corespondență secretă între literatură și celelalte științe ale epocii. Literatura încetează astfel să mai fie centrul lumii, deoarece nu valoarea

⁴⁶ Ibidem, p. 24.

⁴⁷ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, București, Editura Biblioteca pentru toți, 2010, p. 41.

estetică a lumii contează, ci valoarea ei cognitivă, literatura însemnând astfel cunoaștere, iar romanul devenind echivalentul unui „dosar de existență”.

Dacă literatura presupune probleme de conștiință, dacă romanul e legat de apariția conștiinței, în opinia lui Camil Petrescu, atunci personajul presupune un zburcior interior, lealitate, un simț al răspunderii dincolo de contingentele obișnuite. Personajul întrupează ideea, este, în esență, un intelectual care a „văzut idei”. Cu cât este mai lucid, cu atât descoperă incompatibilitatea dintre realitate și absolut, de unde drama acestuia („Câtă luciditate, atâta dramă” va spune Pietro Gralla, personajul din drama *Act venețian*).

Romanul modern presupune deci *psihologism și analiză, iar reflecția începe să tragă viața de mânecă*⁴⁸. Reflecția în romanul tradițional este numai de natură morală, în timp ce în romanul de tip nou e de natură artistică, fiind globală, deoarece romanul a început să creadă în autenticitate. Noul romancier *există mereu obiectivat într-un personaj: Eu este totdeauna El: cel care scrie este cel care narează*⁴⁹. Autorul a fost detronat, cedând personajelor prerogativele puterii; locul său este luat de narator. Demiurgul și-a pierdut puterea în favoarea reflectorilor, împărăția fiind fărâmițată, ca și viziunea.

Eroul modern urmărește mai puțin să se integreze în lume, cât să își integreze lumea, ca și când ar fi a sa, i-ar aparține. El se află în căutarea propriei identități și, în loc să înfrunte lumea, își înfruntă propriile obsesii, idealuri, patimi, care îi alcătuiesc ființa.

Creația a fost alungată de analiză și confesiune, unei forme închise a ficțiunii epice preferându-i-se o formă deschisă a mărturisirii. Iluzia nu mai ține de crearea unui univers autonom, coerent, ci de sugerarea incoerenței unei intimități.

Forma unică a creației unui Dumnezeu dominant și opresiv a fost uzurpată de una multiplă, liberă și contradictorie, temporalitatea s-a subiectivizat, e trăită, în loc să fie un simplu cadru, romanele părăd a fi scrise pe măsură ce se desfășoară acțiunea, devenind mărturisire și nu creație senină.

Romanul modern sau romanul poetic, cum a mai fost denumit, renunță să mai fie o simplă povestire, năzuind să devină observație, confesiune, analiză. Narațiunea în acest tip de roman nu mai pune accentul pe ideea de a fi cât mai credibilă; se va căuta mai puțin adevărul istoric al faptelor și se va tinde către un adevăr filozofic al unei realități ontologice. Romancierul însuși nu va mai fi interesat să povestească niște întâmplări mai mult sau mai puțin interesante, ci să exprime realități de natură ontologică sau psihologică.

Romanul modern nu mai prezintă omul ca pe un obiect de studiu căruia va trebui să îi găsească o explicație, ci ca pe o rețea de indeterminări pe care arta își va putea exercita în voie variațiunile. Personajele, așa cum le concepea romanul tradițional, nu mai izbutesc să epuizeze realitatea psihologică actuală, iar romancierul, la rândul lui, încetează de a se mai găsi în vechea postură de analist al psihicului.

⁴⁸ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 Gramar, 2000, p. 27.

⁴⁹ Idem, p. 27.

În romanul mimesisului, de *reprezentare* a realității, personajul este rezultanta determinărilor obiective ale acesteia, în timp ce romanul de tip nou exprimă impactul dintre o conștiință concretă, neesențializată – care nu mai e un tip, un caracter – cu o realitate a cărei cunoaștere se constituie pe măsură ce se constituie scriitura însăși. Romanul de tip nou, poetic, ar fi astfel cel care exprimă felul în care lumea este văzută de o conștiință⁵⁰.

Romanul de tip nou/romanul poetic își va fundamenta originalitatea „pe acordul pe care încearcă să îl realizeze între o *aprehensiune existențială a lumii și expresia care îi este adecvată, adică scriitura fenomenologică*”⁵¹.

Romancierii noului tip de roman abandonează viziunea „esențialistă” în favoarea uneia „existențialiste”, care obligă la analogii cu descoperirile științelor exacte moderne. Scriitorii nu mai cred într-un sistem de referință absolut, nici în determinismul mecanic, așa cum se întâmpla în romanele „tradiționale”, care se mulțumeau să rezume contingentul, ci se raportează la un mod de gândire care, subsumând contingentul, include probabilitatea, transformarea posibilității în realitate realizându-se prin intermediul unei adevărate „teorii a probabilității” ce acționează la nivelul scriiturii românești.

Orice act de creație autentică se îndreaptă, de fapt, împotriva convențiilor, împotriva unei continuități conformiste. Romanul modern este, în ansamblul său, sens documentat, ori căutând, cel puțin, să pară documentat, depășind cadrele povestirii pitorești și simplul reportaj. Tocmai de aceea, Henry James spunea că totul este aventură, chiar și cele mai ne semnificative fapte. Totul participă, în romanul din zilele noastre, la organizarea unei „aventuri” care nu mai este produsul unei intrigi dramatice coerente între personaje monolitice, intrigă expusă într-o succesiune temporală unilineară având o înlănțuire cauzală a evenimentelor.

Asistăm în „noul roman” la o schimbare radicală de perspectivă în privința „tratării” umanului. Acest roman nu prezintă documente asupra realității umane, ci se vrea el însuși un document, o adevărată mărturie antropologică. Ficțiunea romanescă are ambiția fenomenologiei de a stabili noi raporturi ale omului cu realul. Michel Butor consideră că romanul este „*domeniul fenomenologic prin excelență, locul... în care se studiază în ce fel ne apare realitatea sau în ce fel poate să ne apară ea*”⁵².

Așa cum observă Nicolae Balotă în consistentul său studiu introductiv la *Istoria romanului modern* a lui Albérès,

romanul contemporan, părăsind modalitățile povestirii verificabile, raportabilă la documente, reductibilă la o evidență exterioară, pentru a constitui o narațiune neverificabilă prin sine, ireductibilă la o evidență exterioară,

⁵⁰ Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, București, Editura Univers, 1977, p. 62–63.

⁵¹ Idem, p. 65.

⁵² Michel Butor, *Répertoires*, Éditions de Minuit, Paris, 1960, vol. I. p. 8.

*caută mai puțin adevărul istoric al faptelor, al realității circumscrise în spațiu și timp, și mai degrabă un adevăr filozofic al unei realități ontologice*⁵³.

1.3. Neomodernismul. Forme ale romanului postbelic

Peisajul literar din România primului deceniu de comunism e dominat de literatura proletcultistă, susținută de ideologia comunistă, după model sovietic. În acești primi ani ai regimului comunist din România singura literatură acceptată e cea de „propagandă și agitație”, cu un repertoriu unic, hotărât de la Moscova. Literatura nu mai înseamnă decât „o rotiță și un șurub” în cucerirea puterii, acționând pentru schimbarea radicală a mentalității.

După 1948, literatura românească trebuie să adopte rețeta oficială de

*teme didactice, de conflicte care se puteau rezolva în spiritul optimismului de partid, o tipologie anume și o tonalitate convențională. Prin toate căile posibile, scriitorii erau îndrumați de către activiștii de pe frontul ideologic“ să abordeze tematica majoră a prezentului, „să oglindească marile transformări din industrie și agricultură, munca fremătătoare de pe șantiere”, dezvăluind în toată măreția ei activitatea revoluționară a organizației de partid. Eroul central era comunistul – omul nou, muncitorul înaintat, țăranul care a înțeles sensul vieții noi și a pășit hotărât pe drumul luminos spre socialism. Trecutul putea fi și el „înfățișat”, dar privit nu „obiectivist”, ci cu ochii prezentului revoluționar; el reprezenta doar „lupta de veacuri a poporului împotriva claselor exploatare”*⁵⁴.

Opinia lui Jean-Jacques Gleizal⁵⁵, conform căruia *arta este nu numai modelată ideologic, dar chiar produce ideologie*, este astfel ilustrată prin transformările în ceea ce privește rolul artei și, în special, al literaturii, în această epocă din istoria românească. Esteticul este astfel îndepărtat în favoarea ideologicului, literatura devenind ecoul transformărilor prin care trecea lumea concretă, acționând, în același timp, alături de celelalte instituții, la făurirea „omului nou”.

Caracteristicile prozei din această perioadă au fost schematismul și didacticismul de care însă scriitorii s-au „salvat” prin apelul la elementele realiste, în tradiția mării literaturi interbelice la care aveau acces. În ciuda unor momente de „frig estetic”, romanul autentic n-a încetat să apară și, în același timp, *să se*

⁵³ Nicolae Balotă, Prefață – *Marginalii la o istorie a romanului modern* – în *Istoria romanului modern* de R. Albérès, în românește de Leonid Dimov, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 8.

⁵⁴ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2006, ediția a II-a, p. 30–31.

⁵⁵ Jean-Jacques Gleizal, *Arta și politicul. Eseu despre meditație*, traducere de Sanda Oprescu, București, Editura Meridiane, 1999, p. 91.

*impună; cunoscutul flux al memoriei a înregistrat întreruperi, stocări, reveniri, incitații, prin absența lui sau prin trecerea sa în metaforă, simbol și parabolă*⁵⁶.

Deși primul deceniu de roman contemporan (1948–1958) are ca specific „șablonul artistic”, multe dintre romanele epocii propun concepții estetice și tehnici narative moderne. Apar astfel, în această perioadă, nu fără dificultate, câteva romane (*Bietul Ioanide* – 1953, *Toate pânzele sus!* – 1954, *Moromeții* – volumul I, 1955, *Cronică de familie* – 1957, *Groapa* – 1957) care, evitând prezentul ce trebuia tratat la modul partinic, deschid un orizont nou prozatorilor. Aceștia își propun să abordeze trecutul sau orice alt subiect care nu necesita tratarea partinică.

Aceste texte au fost deschizătoare de drumuri pentru tipurile de romane care se vor scrie după această perioadă: romanul citadin și tipologic (*Bietul Ioanide*), romanul de aventuri (*Toate pânzele sus!*), romanul lumii satului și al complexității umane, ignorată în această perioadă, (*Moromeții*), romanul mediilor pitorești (*Groapa*) sau romanul tipologic, frescă a societății (*Cronică de familie*).

Începând cu 1960, se observă o încercare de recuperare a modernității literare, în emanciparea epică a romanului românesc contemporan existând două etape:

– o primă etapă cuprinde perioada dintre 1960-1965 și corespunde redescoperirii/recuceririi orizontului estetic deschis prin publicarea celor câteva romane de valoare din deceniul trecut. Această etapă s-ar caracteriza atât prin apariția primelor încercări de remodernizare a literaturii prin redescoperirea individualului și a complexității naturii umane, cât și prin aspirația la literaritate (spre o literatură ca literatură).

– a doua etapă se manifestă după 1965. Acum procesul de inovare estetică este mai pronunțat iar scriitorii își diversifică procedeele de lucru, tematica, formulele narative, modurile de expunere și paleta stilistică. Este o perioadă de sincronizare a literaturii și, mai ales, a prozei române cu experimentele noului roman occidental, tendință evidentă în prozele unor scriitori ca Sorin Titel, Dumitru Radu Popescu sau Mircea Ciobanu.

În prima etapă a recuperării estetice, se observă preferința scriitorilor pentru textul de mici dimensiuni, pentru proza scurtă. Această etapă se constituie ca o reacție împotriva „șablonului artistic” realist-socialist. Deschiderea au făcut-o scriitorii ca Fănuș Neagu (*Somnul de la amiază*, 1960), Dumitru Radu Popescu (*Umbrela de soare*, 1962), Ștefan Bănulescu (*Iarna bărbaților*, 1965), cărora li se adugă Vasile Rebreanu, Nicolae Velea, Ion Băieșu, Theodor Mazilu. Prin scrierile lor, aceștia

*redescoperă lumea complexă a interiorității umane, opuse exteriorității colective, actualității, temă obligatorie a prozei realist-socialiste (...), scrierile din această perioadă având un substrat polemic, de frondă la paradigma realist-socialistă*⁵⁷.

⁵⁶ Marian Barbu, *Aspecte ale romanului românesc contemporan*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1993, p. 5.

⁵⁷ Ana Selejan, *Literatura română contemporană*, Sibiu, Editura ULBS, 2003, p. 114.

Ca o consecință a preferinței pentru proza scurtă apare înlocuirea viziunii globale din discursul narativ amplu, gen cronică, cu segmentul de realitate.

Unii scriitori îmbină realul cu fantasticul, ca formă de împotrivire la uniformitatea discursului narativ, rezultatul fiind o proză mitică, intelectualizată prin simbol și lirism (Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu, Vladimir Colin, Nicolae Velea), în timp ce alții îmbină comicalul cu dramaticul (Ion Băieșu, Theodor Mazilu).

În ultimii ani ai deceniului al cincilea, în peisajul restrâns al literaturii române apare „literatura de cazuri”, care presupune aspirația la singularitate/unicitate ca reacție la tendința de uniformizare/comunizare a spiritului. Schematismului începe, treptat, să îi ia locul pitorescul, iar tot ce iese din tiparele canonului începe să fie favorizat.

Anii '60 au însemnat pentru proza românească redescoperirea individului,

*a individului pur și simplu imprevizibil și complicat, plurivalent, nu a insului care conține, după o rețetă semnată de partid la sfârșitul anilor '50, lumini și pete în dozele dorite de același partid, nu a celui derivat din teoria confuză a „exagerării tipice” și nici a celui care trebuie să aibă o viață interioară proprie, fiindcă, nu-i așa, și omul vremurilor „noastre” are dreptul la intimitate. Dar la o intimitate anume, și ea dozată și condiționată*⁵⁸.

Adevărata emancipare a prozei se va produce însă după 1966, ca urmare a reorientării politice a României. Literatura „tolerată” din anii trecuți devine o literatură „agreată”, admițându-se chiar abaterile de la formula realismului-socialist în care aceasta fusese cantonată până atunci.

Urmând regula

*evitării subiectelor nevralgice, în măsură să alerteze cenzura, scriitorii au putut, mai târziu, să illustreze câteva specii de proză de factură deosebită, rar sau deloc frecventate de generațiile anterioare: proze fantastice, realiste cu intruziuni fantastice, S.F., eseistice și meditativ-problematizante, parodice, experimentaliste, textualiste etc. Sub presiunea regimului totalitar, se va ivi și se va înmulți specia prozei parabolice (reflex de protecție) și a celei descriptiv-poematice, prezentă din abundență în numeroasele volume de reportaje, produse, adesea, ale unei conștiințe deviate*⁵⁹.

Modelele literare ale prozatorilor sunt autori interbelici ca Anton Holban, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, dar, mai ales, noile experimente epice occidentale reprezentate de *Noul Roman francez* (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget), *proza americană comportamentistă* (W. Faulkner) și *romanul existențialist* (Camus și Kafka).

O trăsătură distinctivă a prozei din această perioadă este aceea a disoluției epicului, a „dezepicizării” prozei. După cum precizează Ana Selejan,

⁵⁸ Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁹ Idem p. 34.

discursul epic este întortocheat, pulverizat în nucleee epice; el nu mai are construcția riguroasă, arhitectura clasică impuse de realism (...). Conținutul epic este văzut și el într-o succesiune sau alternare de fragmente care să sugereze autenticitatea vieții. Concepția fragmentaristă este proiectată asupra spațiului epic în disprețul sintezei realiste, dar, implicit, și asupra personajelor, dublată fiind de rafinamentul stilistic⁶⁰.

Printre primii scriitori în opera cărora regăsim aceste trăsături moderne ale prozei se numără Sorin Titel, Vasile Rebreanu, Nicolae Breban, Laurențiu Fulga.

Se poate vorbi deja despre o nouă viziune și de un aer proaspăt al romanului, o încercare de eliberare a substanței narative fiind evidentă încă din titluri: Marin Preda publică *Intrusul*, Alice Botez – *Iarna*, Paul Georgescu – *Coborând*, Alexandru Ivasiuc – *Interval*.

Mijloacele narative câștigă nu numai cantitativ, ci și calitativ. Romanul adâncește analiza, rupturile de ritm devin din ce în ce mai firești, subiectele provin, majoritatea, din lumea citadină. Conștiința, neliniștită, este motivată nu numai social, ci și psihologic și moral, introspecția fiind folosită alături de descriere. Tragicul, simbolicul, parabola câștigă pe planul procedeelelor de lucru.

În foarte multe cazuri, asistăm la o

*regândire a lumii, a universului, nu numai a celui înconjurător, ci și a celui trăit sau existent în lumea personajelor. Dumitru Radu Popescu, în **Vânătoarea regală** sau George Bălăiță, în **Lumea în două zile**, au făcut din limbaj o tentă suverană de lucru, obligându-l pe cititor să părăsească lectura confortabilă și să înceapă a gândi o dată cu autorul. Accesul la zonele fantasticului, psihologicului sau mitului se transformă în metode de lucru (A. Buzura, L. Fulga, Șt. Bănulescu)⁶¹.*

Romanul renunță la ambițiile lui monografice, totalizante. El este, continuând tradiția interbelică, din ce în ce mai puțin o întinsă cronică obiectivă și încearcă să devină fie o proză de tip existențialist (N. Breban, A. Buzura), fie un eseu romanesc (Paul Georgescu, Al. Ivasiuc, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu).

Tot acum apar semnele unui *roman mitic* (Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu, Mircea Eliade), ale cărui surse, conform lui Eugen Simion⁶², sunt multiple. Una dintre acestea este proza postbelică a lui Eliade (*La țigănci*, *În curte la Dionis*, *Noaptea de Sânziene*), care introduce o ruptură față de fantasticul de tip tradițional, readucând fantasticul în istorie și dezvoltând prelungirile mitice ale istoriei. Narațiunea se umple de semne, textul are mereu două niveluri, existența se resimte la tot pasul de dialectica sacrului (miticului) și a profanului. Al doilea model îl constituie proza sud-americană care a readus în

⁶⁰ Ibidem, p. 116.

⁶¹ Marian Barbu, *op. cit.*, p. 7.

⁶² Idem, p. 68.

prim-plan epicul. Totodată, romanul sud-american prezintă o pronunțată implicație politică, mergând până la tema „puterii” și detașându-se de aceasta pentru a nu pierde umanul, natura, viața autentică și liberă. El are în același timp, o dimensiune poetică și a fabulosului (în special la Gabriel Garcia Marquez), pe care o regăsim și în romanele lui Ștefan Bănulescu sau Sorin Titel. Tot la Sorin Titel întâlnim și proze care au în centru umanul, viața de fiecare zi a oamenilor, materie primă din care se poate realiza o mare literatură.

Continuă, în același timp, să se scrie *roman psihologic* (Dana Dumitriu, Maria Luiza Cristescu) și *parabolic* (Octavian Paler, Marin Sorescu), o parabolă tratată cu mijloace epice moderne despre existență și mecanismele puterii. Apar apoi romane scrise în stilul *eseului romanesc*, un romanesc al ideilor (*Viața pe un peron* – O. Paler, Paul Georgescu – *Solstițiu tulburat, Revelionul, Vară baroc*).

Se scriu, de asemenea, romane preocupate de „aventura scriiturii”, retorica romanului devenind o temă a acestuia. Căci

*a scrie înseamnă un fapt de existență care merită să fie relatat într-o carte. Eseul pătrunde pe această cale în roman și dă o perspectivă mai largă ficțiunii*⁶³.

Paul Dugneanu⁶⁴ ilustrează în secțiunea *Forme ale realismului actual* din cartea sa consacrată formelor literare postbelice, câteva stadii, expresii, ipostaze ale romanului realist contemporan. Autorul integrează *realismului mitic* romanele lui Romulus Dianu și Mircea Ciobanu; *realismul sincretic* este, în opinia sa, cea mai potrivită formulă pentru a cuprinde natura textelor scrise de Nicolae Breban; pe când așa-zisul *realism cinematografic* e reprezentat prin Petre Anghel, iar *realismul social pitoresc* prin Mircea Constantinescu. La rândul său, Romulus Dianu scrie un roman, *Fata de la Suza*, care se integrează *realismului polifonic*, cu semnificații pluristratificate, deschis spre parabolă și mit.

În secțiunea *Fantastic, mitic, parabolic* autorul identifică, printre altele, o *scriitură poetică* din care poate apărea efectul fantastic, așa cum se întâmplă în romanul lui Dumitru M. Ion, *Scribul și închipuirea. Romanul „filosofic”*, cu o scriitură supraetajată, realizată prin tehnica palimpsestului, este reprezentat de *Prizonierul deșertului*, scris de Octavian Simu.

O proză supraetajată identifică și Ion Bogdan Lefter⁶⁵, pe care o exemplifică prin proza reprezentanților Școlii de la Târgoviște, cei care au refuzat atât realismul de tip tradițional, cât și psihologismul modernist, pentru a se îndrepta spre construirea

unor spații textuale complexe, multistratificate, în care coexistă narativitatea cea mai concret – biografică, cea a jurnalului, cu invenția viziunilor

⁶³ Eugen Simion în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1983, p. 68.

⁶⁴ Paul Dugneanu, *Forme literare. Între real și imaginar*, București, Editura Eminescu, 1993, p. 8.

⁶⁵ Ion Bogdan Lefter, *Literatura anilor 60–70: „Experimentul ca despărțire de neo-modernism (schiță tipologică și scurt inventar)”* în *Experimentul literar postbelic românesc*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998, p. 30–32.

fantastice, seriozitatea celei mai fine notații descriptive cu parodia dezlănțuită, textul cu metatextul.

Tot în categoria textelor supraetajate sunt incluse și proza autenticismului biografist, prin care s-a forțat depășirea autenticismului modernist de tip proustian în sensul recuperării concreteții biografice a existenței (*Serenada la trompetă* – 1969 a Sânzâianeii Pop, *Ostinato* – 1992, al lui Paul Goma), sau romanele eseismului enigmatic, aflate la limita dintre psihologismul modernist și comedia postmodernă a literaturii (*Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* – 1968, de M. Călinescu, *Simptome* – 1969, de Virgil Nemoianu).

Romancierii din această perioadă nu mai pun accentul în relația individ-istorie pe istorie și nu mai sunt fascinați de mecanismele acesteia. Accentul se deplasează spre individ, schimbări înregistrându-se și în structura romanului. N. Breban, Al. Ivasiuc, Sorin Titel, A. Buzura (în *Absenții*), Mircea Ciobanu, Radu Petrescu, George Bălăiță încep să gândească romanul mai puțin ca pe scriitura unei aventuri și tot mai mult ca pe aventura unei scriituri⁶⁶.

Romanul se apropie totodată de tehnicile universale de lucru, devenind mai analitic, cu structuri mai complicate, cu o construcție polifonică și o cronologie abandonată aproape în totalitate. El nu mai „fotografiază”, ci interpretează, nu mai decupează eroi (pozitivi sau negativi), ci prezintă, prin sugestii și simboluri, personaje în biografia cărora cititorul adaugă informații, experiențe, interpretare, *romanul contemporan subscriind, prin întreaga sa structură compozițională și stilistică, triadei moderne emițător-mesaj-receptor*⁶⁷.

Omul problematizat se caută pe sine în spațiul interior (psihic și moral) și în legături multiple cu socialul, filtrat la nivelul experienței proprii, așa cum se întâmplă în romanele *Femeie, iată fiul tău* (al lui Sorin Titel) și *Păsările* (al lui Al. Ivasiuc).

Anul 1965 aduce, o dată cu deschiderea teoretică, și o seamă de experiențe noi în roman. Romanele *Drum spre oameni* și *O singură iubire* de Ion Vlasiu aduc în prim-plan eroul-narator intelectual, prin intermediul căruia se rememorează o experiență de ordin spiritual a vieții. Prin romanul *Lunatecii*, de Ion Vinea, se readuce în discuție balcanismul literar. Radu Cosașu continuă să îmbine ficțiunea, reportajul și eseistica (*A înțelege sau nu*), iar Vasile Rebreanu, în *Călăul cel bun*, experimentează un fantastic folcloric în chip modernist.

Această perioadă poate fi caracterizată drept o etapă estetică, epico-filozofică și politică. Părăsind poziția sociologică și adesea dogmatică în abordarea vieții, romancierul

*înlocuiește ilustrarea cu interpretarea onestă și participativă a realității social-umane. Subiectivitatea artistică este reasezată în drepturile ei firești și scriitorul refuză să se mai supună dogmei ideologico-literare, năzuind la un alt fel de adevăr decât cel canonizat*⁶⁸.

⁶⁶ Eugen Simion, în „Caiete critice”, nr. 1–2, 1983, p. 67.

⁶⁷ Marian, Barbu, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁸ Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, București, Editura Eminescu, 1988, p. 49.

Caracteristica esențială a prozei de după 1965 este tendința de transfigurare a realului – prin care literatura se supune legilor ficțiunii –, sub influența realismului magic sud-american care pune existența sub semnul întoarcerii la condiția originară. Citirea

întâmplărilor într-o altă grilă decât cea «obiectivă» a adecvării, «a ..redării» realității, inundarea acesteia cu elemente magice, mitologice, fantastice reprezintă o altă viziune asupra vieții, diferită de aceea impusă de doctrina literară oficială, care respinsese pînă atunci orice manifestare a iraționalului⁶⁹.

Apar, de asemenea, proze care conțin primele elemente de discurs autoreflexiv, ironic și ludic, prin care se produce începutul sincronizării cu experimentele literare moderne europene. Dumitru Țepeneag – prin articole și traduceri din Allain Robbe-Grillet și Robert Pinget, ca și prin texte ca *Exerciții* (1966), *Frig* (1967), *Așteptare* (1971) – și Sorin Titel prin proze ca *Reîntoarcerea posibilă* (1966), *Dejunul pe iarbă* (1968), *Lunga călătorie a prizonierului* (1971) contribuie la introducerea în literatura română a formulelor experimentale promovate de reprezentanții Noului Roman francez.

Sub raport tematic, se remarcă o diversitate a romanelor, preocuparea epicii din această etapă axându-se în jurul câtorva teme fundamentale: moartea lumii vechi, geneza celei noi, relația individului cu societatea (problematica libertății), formele de acțiune a societății asupra individului (problematica puterii), sau procesul redactării însuși. Tot acum, ficțiunea se împletește cu exegeza, realismul cu reflexivitatea.

În ceea ce privește tema *morții lumii vechi*, se observă că romanul deceniului șapte parcurge un proces de umanizare. El descoperă valențele tragice ale existenței și, de obicei, textele care reînvie lumea de altădată au și un substrat elegiac, observându-se nostalgia față de ceea ce a dispărut pentru totdeauna. Romanele acestei perioade se constituie adesea într-o meditație filozofică majoră asupra istoricității existenței umane.

Sorin Titel, în *Țara îndepărtată* (1974), Fănuș Neagu, în *Îngerul a strigat* (1968), Ștefan Bănulescu în *Cartea Milionarului* (1977) Mircea Ciobanu în *Istorie* (1977), Mihai Sin sau Gabriela Adameșteanu proiectează trecutul într-o lumină personală, simțindu-se legat de el și descifrând fiorul tragic al ireversibilității timpului.

Tema *genezei unei lumi noi* aduce în prim-plan transformarea structurilor societății, de unde rezultă și perspectiva preponderent mitologică specifică acestui tip de roman, aptă să surprindă amploarea și profunzimea fenomenului. Se afirmă astfel o tendință stilistică de a „mitiza” istoria. Romanul acestei perioade, prin scriitori ca Marin Preda, Al. Ivăsiuc, Augustin Buzura sau D.R. Popescu, a decis să demistifice istoria recentă pentru a o proiecta în adevărata ei lumină.

⁶⁹ Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 219.

Problematica *libertății individului* îl surprinde pe acesta în încercarea de a se adapta, participa și integra grupului uman. Individul se află în fața dobândirii conștiinței de sine ca eu proiectat în planul istoriei contemporane. Romane ca *Nebunul și floarea* (de Romulus Guga) sau *Absenții* (de Augustin Buzura) înfățișează oameni care trebuie să traverseze crize dureroase de conștiință înainte de a se integra istoriei. *Intrusul* (Marin Preda), *Îngerul a strigat* (Fănuș Neagu), *Galeria cu viță sălbatică* (Constantin Țoiu) relatează experiențe tragice și absurde, uneori ireparabile, ale unor indivizi care se văd eliminați prin „misterioase” mișcări ale istoriei, înfrânți în ciuda sau tocmai din cauza purității lor.

Tema *puterii*, definitorie pentru deceniul al șaptelea al romanului, este tratată în romane ca *Racul* (Al. Ivăsiuc), *Galeria cu viță sălbatică* (Constantin Țoiu), *Ierarhii* (M. Sin), *Pumnul și palma* (Dumitru Popescu), *Viața pe un peron* (Octavian Paler). Modalitățile literare prin care aceasta este abordată sunt dintre cele mai diferite. Astfel, romanele lui N. Breban (*Bunavestire*) o introduc într-o manieră proprie scriitorului, ca „*reflex al socialului la nivelul subiectivității individului*”⁷⁰, în timp ce *Ore de dimineață* de Platon Pardău o dezbate la modul realismului direct. O ilustrare a aceleiași teme este „romanul-basm” *Principele* (1969) al lui Eugen Barbu, un roman „cu cheie” ca și *Istoria ieroglifică* sau *Săptămâna nebunilor* (1981), temă prezentată prin apelul la parabolă/alegorie. De altfel, după cum observă Bogdan Crețu⁷¹,

parabola, alegoria transparentă, aluzia, discursul oblic devin principalele mijloace de realizare ale antiutopiei românești care își arogă funcția unei supape subiective, constituindu-se într-un mijloc firav de rezistență împotriva totalitarismului (comunist, în genere).

Romanul acestei perioade reflectă sub variate unghiuri procesul „anonimizării” omului modern, precum în *Martorii* (1968), de Mircea Ciobanu, o microradiografiere a eului subiectiv, pulverizată prin relativizarea proiecțiilor lui până aproape de acel „anonim” pe care îl propune estetica Noului Roman francez.

În paralel cu asemenea texte experimentale, în care se ating limitele ultime ale depersonalizării personajului, romanul deceniului șapte nu va renunța la căutările sale tradiționale, care urmăreau crearea unor personaje vii, memorabile. Marin Preda (prin Niculae Moromete), Eugen Barbu (prin Principele sau Ottaviano), Dumitru Radu Popescu (prin Tică Dunărințiu) și mulți alții creează asemenea personaje autentice.

În același timp cu observarea ființei sociale și subiective a omului, romanul acordă atenție

metarealității umane, ființei spirituale (culturale) a omului. Acum are loc un proces de limpezire și diversificare a posibilităților metarealismului care,

⁷⁰ Anton Cosma, *op. cit.*, p. 55.

⁷¹ Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 8.

*prin Sorin Titel, Eugen Barbu, Ștefan Bănulescu va culmina în deceniul al optelea*⁷².

Mircea Nedelciu⁷³ vorbește despre câteva experimentări parțiale, caracteristice acestei perioade, printre care s-ar afla:

– personajul din subterană, prin care înțelege acel personaj misterios care vorbește tot timpul în subsolul paginii, semnându-și intervențiile cu **n.a.**; tot mai des, el urcă în pagină, unde uneori semnează, alteori nu, reușind astfel o formă specială de „mise en abîme”. Un astfel de exemplu ar fi Mircea Horia Simionescu.

– noua alianță dintre inventivi și productivi, același autor fiind, mai întâi, experimentator, pentru ca mai apoi să folosească rezultatele experimentului în producția de text. În această a doua categorie ar intra scriitorii ca Sorin Titel, Ștefan Bănulescu sau George Bălăiță.

Romanul realist tradițional a cultivat cu precădere perspectiva omului social, văzând realitatea umană ca fiind determinată și modelată de relațiile sociale în care este prins individul, modelul fiind Balzac. Începând cu Proust, s-a observat că socialul poate fi la fel de bine observat și în reflectarea lui la nivel sufletesc. Această perspectivă socială asupra omului este vizibilă în opera lui Al. Ivasiuc, Theodor Mazilu, Constantin Țoiu, Augustin Buzura.

Acestei perspective a omului social, A. Cosma⁷⁴ îi adaugă și altele:

– *perspectiva subiectuală*, bazată pe disocierea între o realitate obiectivă, exterioară și o realitate subiectivă. Această perspectivă a fost descoperită pentru romanul modern de Dostoievski, iar în literatura română este folosită, în perioada interbelică, de Gib Mihăescu, Anton Holban, Max Blecher. În anii '70, Laurențiu Fulga, Dana Dumitriu, Gabriela Adameșteanu, Nicolae Breban scriu romane în care abordează umanul din acest unghi.

– *perspectiva arhetipală*, cultivată și de metarealismul interbelic (Sadoveanu și Eliade), își află destule întruchipări artistice în romanul acestei perioade. Perspectiva arhetipală presupune

considerarea omului sub aspectul său generic, de eternitate umană sau de transistoricitate, de transcendență. Astfel privită, ființa omenească devine întruparea particulară a unui tipar sau arhetip etern care-i predetermină

O asemenea perspectivă o întâlnim în operele unor scriitori ca Fănuș Neagu, D. R. Popescu, L. Fulga.

– *perspectiva obiectuală*, valorificată în special în literatura europeană prin Noul Roman francez, care are însă rădăcini și la noi, identificabile în „nuvelele fără oameni” sau în „naturile moarte” literare ale lui Macedonski, I. A. Basarabescu, D. Anghel. Experimente în continuitatea și a tradiției românești, nu numai a modelului străin, sunt vizibile în romanele lui Sorin Titel sau în romanul lui Radu Petrescu,

⁷² Idem, p. 57.

⁷³ Mircea Nedelciu în „Caiete critice”, nr. 1–2, 1983, p. 47.

⁷⁴ Anton Cosma, *op.cit.*, p. 61–62.

Matei Iliescu. Dejunul pe iarbă sau Lunga călătorie a prizonierului sunt romane în care Titel obține semnificația umană prin egalizarea, la nivelul aparenței perceptibile, a existenței omului și a lucrurilor.

– *perspectiva evenimentială* sau romanescă, dedusă dintr-o reînviere cu sensuri noi a romanescului primitiv. Aici,

*destinul omului este măsurat și direcționat de Evenimentul suveran: istoria mică a existenței personajului este suprapusă Istoriei mari, a lumii moderne. Această perspectivă estetică proiectează viața individului la dimensiunile ei de părticică neînsemnată a Istoriei*⁷⁵.

Perspectiva evenimentială este folosită în romane ca *Patima* de Mircea Micu, *Apa* de Al. Ivăsiuc, *Incognito* de Eugen Barbu, *Delirul* de Marin Preda.

Deceniul al șaptelea a adus cu sine semnele distinctive ale noilor tendințe identificate de A. Cosma⁷⁶ în *intelectualizarea (pe urmele lui Camil Petrescu) personajului și a scriiturii, părăsirea șabloanelor și deschiderea către etic și existențial*.

Pe lângă această deschidere și sincronizare cu literatura europeană se poate constata și un proces de redogmatizare a literaturii române (al doilea după cel care a urmat revoluției din Ungaria din 1956), ca o consecință a Tezelor din iulie 1971. Este o perioadă în care literatura își încetinește evoluția spre normalitate, iar scriitorii trebuie din nou să inventeze strategii/stratageme prin care să se salveze, ivindu-se astfel *o generație a salvării și a consolidării valorilor câștigate*⁷⁷. Totuși, scriitorii nu încetează să își continue evoluția spre literaritate.

Pe lângă o literatură pusă în slujba dogmei politice, în această perioadă există și o literatură autentică. Paradoxal, numărul formulilor artistice crește, apărând scrieri aflate sub influența unor scriitori ca Joyce, Faulkner, Gabriel Garcia Marquez sau Borges, în timp ce imaginația și metaliteratura își recâștigă locul. Personajele

*încep să treacă de la o carte la alta și scriitorii par interesați să-și întemeieze o lume a lor, un univers recognoscibil sau un ținut guvernat de un anume mod de viață. Acest „ținut” are uneori reflexe onirice, alteori absurde și, nu de puține ori, magic-mitologice (ivite din fondul național de eresuri). Revine, la un moment dat (și tot în replică), pofta de epic și cantitatea acestuia - determinată și de dorința de a spune adevărul pînă la capăt - dă naștere unor reprezentări de ansamblu cu caracter de frescă: frescă socială, istorică, de familie, pictată acum de un penel mai sigur și cu numeroase cunoștințe tehnice bine asimilate (simultaneizări, structuri muzicale, alternări de tempo, combinări de timpuri verbale etc.)*⁷⁸.

⁷⁵ Marian Barbu, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁶ Anton Cosma, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁷ Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 236.

⁷⁸ Idem, p. 237.

Ca forme de autoapărare la cenzura și oroarea doctrinei apar inovații ca autoironia, alături de *incompletitudinea narativă, parabolismul, relativizarea faulkneriană prin simultaneizarea vocilor narrative contradictorii, estetismul, fantezismul formal, exuberanța ludică*⁷⁹.

O dată cu deceniul al optulea se constată o deschidere spre normalitate. Pentru prima dată după mult timp se abordează realismul cotidian, prezentul imediat, prezentul în curs al scriitorului și al autorului, al creației și al lecturii. În locul idealului „obsedant” al unui adevăr integral cu privire la istoria recentă și al experimentării unor soluții noi pentru proză, își face loc un roman mai simplu și mai firesc,

*acela al trăirii normale, nefestive a prezentului, prin ficțiunea epică. Salvat de tenebrele labirintului, personajul, ca și autorul însuși, regăsesc spațiul larg pe măsura reală a omului și a literaturii*⁸⁰.

„Normalitatea” pe care o dobândește acum romanul este aceea desprindere de Istorie, făcând loc din ce în ce mai mult imaginării, normalitatea romanului nefiind altceva decât normalitatea creației, a modelării realului în conformitate cu normele esteticului.

Are loc o intelectualizare a scriiturii prin împrumutul unor mijloace aparținând altor domenii cum ar fi anexarea tehnicilor cinematografice, a sugestiilor matematice sau muzicale. Romanul încearcă să surprindă mișcările intime și mecanismele defnitorii ale actului uman, neexcluzând însă drama creației și a autorului. Este un roman care

*se creează pe sine, care își creează autorul dezvăluind secretele creației, un roman în care eroarea, ocolul, eșecul, promisiunea, speranța fac din trestia gânditoare un magnific spectacol de cameră*⁸¹.

Figura caracteristică a evoluției romanului în această perioadă este, în opinia lui Mircea Horia Simionescu⁸², aceea a

scrierii/rescrierii, ca acțiune defnitorie pentru omul eliberat de Istorie și reîntors în spațiul său firesc – cel al creației literare. Acum drumul devine mai important decât ținta, romanul tinde uneori a fi construcție de dragul construcției în spațiul cuvântului, iar în această construcție, sensurile vii, trimiterile la realitatea ardentă, imediată sau eternă, sunt stilizate până aproape la nerecunoaștere. Este ceea ce s-ar numi romanul-literatură,

reprezentat de scriitori ca Sorin Titel, Radu Tudoran, Eugen Barbu, D.R. Popescu, Paul Georgescu, Fănuș Neagu, George Bălăiță, Ștefan Bănuțescu, Mircea Ciobanu, autori de structuri diferite, dar apropiați prin cultul artisticității.

⁷⁹ Ibidem, p. 239.

⁸⁰ Marian Barbu, *op. cit.*, p. 21.

⁸¹ Mircea Horia Simionescu în *Caiete critice*, nr 1–2, 1983, p. 75.

⁸² Idem, p. 74.

Romanul își clarifică statutul de gen al tuturor posibilităților, tot acum producându-se o cristalizare a conștiinței artistice, așezarea într-o relație firească a unor categorii inerente sau aferente artei, precum esteticul, eticul, politicul, filozoficul.

Proza acestor ani este una livrescă, parodică și autoreferențială, luându-se pe sine ca referent absolut al existenței, o literatură a literaturii prin care se face trecerea de la mimesis la poiesis, o proză a fanteziei creatoare care se emancipează de sub rigorile realismului canonic/dogmatic.

Ne-am oprit expunerea despre formele romanului românesc postbelic la anii optzeci, deoarece ultimul roman al lui Sorin Titel, *Femeie, iată fiul tău*, a fost publicat în 1983, iar interesul nostru a fost să conturăm o imagine de ansamblu a prozei românești postbelice până la această perioadă, pentru putea mai apoi fixa și scoate în evidență locul scriitorului bănățean în literatura română postbelică și contribuția lui la modernizarea acesteia.

Résumé

A la suite d'un passage en revue historique de ce que veut dire les concepts « modernisme » et « neomodernisme », l'auteur a arrêté son exposé sur les formes du roman roumain de l'après-guerre aux années 80, car le dernier roman du romancier Sorin Titel a été publié en 1983. Le but de l'exposé a été de présenter les contours généraux de la prose roumaine d'après guerre jusqu'aux années 80, car ce qui l'intéresse davantage, du point de vue de l'auteur de cet exposé, c'est la place des écrivains de Banate dans la littérature roumaine d'après guerre et son apport à la modernisation de la prose.

Mots-clé: Sorin Titel, romans d'après guerre, modernisme, écrivains de Banate, littérature roumaine